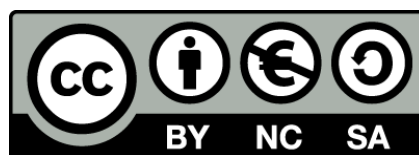




UNIVERSITAT DE
BARCELONA

Álvaro Cunqueiro. Viajes literarios, puertas de imaginación

César Prieto Álvarez



Aquesta tesi doctoral està subjecta a la llicència **Reconeixement- NoComercial – Compartir Igual 4.0. Espanya de Creative Commons.**

Esta tesis doctoral está sujeta a la licencia **Reconocimiento - NoComercial – Compartir Igual 4.0. España de Creative Commons.**

This doctoral thesis is licensed under the **Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0. Spain License.**



UNIVERSITAT DE
BARCELONA

UNIVERSITAT DE BARCELONA

FACULTAD DE FILOLOGÍA

DEPARTAMENTO DE FILOLOGÍA HISPÁNICA, TEORÍA DE LA LITERATURA Y
COMUNICACIÓN

**Álvaro Cunqueiro. Viajes literarios,
puertas de imaginación**

César Prieto Álvarez

TESIS DOCTORAL

DIRECTORA:

Dra. Ana Rodríguez Fernández

PROGRAMA DE DOCTORADO EN ESTUDIOS LINGÜÍSTICOS, LITERARIOS Y CULTURALES

LÍNEA DE INVESTIGACIÓN: TRADICIÓN Y ORIGINALIDAD EN LA LITERATURA ESPAÑOLA A
HISPANOAMERICANA

2019

AGRADECIMIENTOS

Esta tesis no hubiera sido posible sin la Universidad de Barcelona ni sin los profesores que la han valorado de una u otra manera. Evidentemente, todas las aulas por las que he pasado han aportado algo al resultado, pero la participación más importante ha venido –en orden alfabético, no de importancia- del doctor Basilio Losada y de las doctoras Ana Rodríguez, María José Sánchez-Cascado y Marisa Sotelo. No cerraré el párrafo sin dedicar también un recuerdo a la doctora Raquel Asún, que nos abandonó tan injusta y prematuramente. Todavía, al cruzar el patio de letras, siento su palabra viva, sentimental y cercana.

Tampoco hubiera sido posible sin sentir tan presente el latido de Galicia y de todos los que me han enseñado a amarla. Están en el recuerdo mis abuelos, Asunción y Francisco, que me transmitieron miles de sensaciones, y mis padres, Julia y Lorenzo, que me ofrecieron ese mundo desde que nací. Y están todavía mis tíos y mis primos, que me siguen ofrendando todo lo necesario para ser feliz. De hecho, esta tesis se acabó de escribir el verano de 2019 en la casa en la que me acogen cada año, la misma en que hace mucho tiempo –como señalo en la introducción- se plantó su semilla.

Por supuesto, también guardo deudas impagables con las personas que marcan mi vida desde mi otro hogar. En Cataluña me acogen todos mis amigos –hacer una lista con sus nombres ocuparía lo mismo que esta tesis-, que se reparten también por otros sitios de España, a los que suelo cuidar y visitar para que el alimento vital que me ofrecen siga activándose y creciendo. Entre ellos, mis compañeros del Departamento de Lengua Castellana del Instituto Eugeni Xammar, con quienes, en las vicisitudes diarias, aún aprovecho para hablar de literatura. Dentro del claustro del Instituto, Álex Cabanell tradujo, de manera impecable y con esa amabilidad que les sobra, el resumen de la tesis al inglés.

Reservo el final para dedicatorias especiales. Van para mi ahijada Lara, mi hija Júlía y mi hermana Angelina, con la que solo pude compartir tres meses. Ellas son la luz que nunca se apaga.

“Ya no quedan más que citas. La lengua es un sistema de citas”

Jorge Luis Borges, *El Libro de Arena*.

Tal van los años pasando, como alas, y no te enteras hasta que un día brotan ante ti largas memorias melancólicas, y ves que ya ha pasado la juventud y estás viviendo poco más que del aroma de un vaso vacío...

Álvaro Cunqueiro, *Viajes imaginarios y reales*.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	13
--------------------	----

I. CUNQUEIRO Y LA INTERTEXTUALIDAD: SONIDOS Y ECOS

1.1 BREVE HISTORIA DE LA INTERTEXTUALIDAD	29
1.2 TEORÍA DE LOS LÍMITES ¿CUÁNTAS FORMAS EXISTEN DE INTERTEXTUALIDAD?.....	36
1.3 CRUCE DE GÉNEROS	52
1.4 LA CITA	56
1.5 EL PAPEL DEL LECTOR.....	59
1.6 LA INTERTEXTUALIDAD EN CUNQUEIRO	64
1.7 ESTÉTICA Y CRÍTICA	73
1.8 CONCLUSIÓN.....	90

II. EL VIAJE Y LA COCINA COMO PUERTAS DE IMAGINACIÓN

2.1 UN IDEAL DE VIDA FANTÁSTICO: EL VIAJE Y LA GASTRONOMÍA	95
2.2 UNA POÉTICA DE VIAJE POR LA COCINA	127
2.3 DE LEYENDAS Y TRADICIONES	
2.3.1 La tradición oral	144
2.3.2 El espíritu del pueblo.....	157
2.3.3 Santoral y refranero	163
2.3.4 El mundo clásico	171
2.3.5 El ciclo artúrico.....	179
2.3.6 Las palabras de Shakespeare	185
2.3.7 Los Cancioneros	190
2.3.8 Otras voces medievales.....	199
2.3.9 El Siglo de Oro.....	210
2.3.10 El Romanticismo y más allá	212
2.3.11 Poesía gallega	216
2.3.12 Poetas castellanos	225
2.4 UN MUNDO DE NOVELA	
2.4.1 Crónicas	228
2.4.2 Cervantes y la intertextualidad agregada	229
2.4.3 El siglo XVI.....	234
2.4.4 El siglo XVIII	238
2.4.5 Los franceses y los ingleses	240
2.4.6 Los españoles	242
2.4.7 Nuevas estéticas	245

III. UN PERIODISMO DE FANTASÍA.251

3.1 LAS REVISTAS DE CUNQUEIRO	251
3.2 LAS RECOPIACIONES	333
3.3 LOS ARTÍCULOS	
3.3.1. La cultura popular	345
3.3.2 Los orígenes clásicos.....	365
3.3.3 La Galicia artúrica.....	372
3.3.4 Las palabras de Shakespeare	385
3.3.5 La Edad Media	394
3.3.6 Siglos de Oro.....	439
3.3.7 El siglo XVIII	464
3.3.8 El siglo XIX	469
3.3.9 Poesía gallega	497
3.3.10 El siglo XX	512
3.3.11 Autoalusiones.....	569
3.3.12 El cine	586
3.3.13 La síntesis final.....	592
3.3.14 Flor de diversos. Escolma de poetas traducidos	603

IV. LAS CONCLUSIONES

611

BIBLIOGRAFÍA.....

635

RESUMEN

La investigación que nos proponemos abordar con la presente tesis doctoral tiene como objetivo situar, dentro de las obras no estrictamente literarias de Álvaro Cunqueiro, el fenómeno conocido como intertextualidad. La hipótesis de trabajo que se formula está orientada a demostrar que la presencia de citas o referencias literarias en la obra ensayística del autor gallego no tiene como principal finalidad mostrar erudición o servirse de argumentos de autoridad, sino dotar a sus textos de un poder fabulador que los transforma en verdaderos artefactos literarios, cercanos o amalgamados a su obra narrativa y poética. Como objetivo añadido a esta formulación de técnicas textuales que potencian la ficción en géneros poco proclives a ella, emprendemos una clasificación del corpus turístico, gastronómico y periodístico de Cunqueiro, apenas estudiado –sobre todo en los dos primeros ámbitos- y recuperamos alguna obra olvidada para integrarla en su bibliografía.

La investigación se articula en tres bloques. En primer lugar se despliega un marco teórico que perfila qué entendemos por intertextualidad, de qué técnicas se sirve para asaltar textos ajenos y cuáles son las diferentes maneras de actuar que van marcando su presencia. Sin pretensión alguna de exhaustividad, pero ahondando sobre todo en los conceptos y los mecanismos de conexión, se proporcionan los paradigmas de referencia necesarios para calibrar cómo Álvaro Cunqueiro encaja material de otros autores en su obra y qué pretende conseguir con ello. La base documental recoge desde los primeros artículos que se ocuparon del fenómeno –tomamos como inicio de su estudio a Mijail Bajtín- hasta autores que publican ya en el siglo XXI como José Enrique Martínez Fernández.

Un segundo apartado aborda la presencia de la intertextualidad en sus obras de carácter turístico –desde guías de viaje hasta folletos que habían permanecido olvidados- y gastronómico. Observamos en dichos textos cómo la intertextualidad es utilizada por Cunqueiro con el propósito de dinamitar géneros que están marcadamente sujetos a normas muy estrictas y, que en manos del escritor gallego, traspasan su carácter instructivo para situarse en el reino de la fantasía.

Una tercera parte explora estas técnicas intertextuales en sus textos periodísticos. Obligado, en muchas ocasiones, por motivos económicos, su producción en el campo del articulismo es ingente. Con un margen más elástico que en las obras del segundo apartado, Cunqueiro también logra aquí traspasar la frontera genérica para convertir unas piezas que de oficio han de prestar atención a la actualidad en verdaderos campos de fantasía en los que la noticia aparece únicamente como excusa irrelevante. Para ello, nos proponemos emprender en un principio la catalogación de todas las cabeceras en las que Cunqueiro participó, incluso aquellas que cuentan con un único texto salido de su mano.

En definitiva, la tesis doctoral que aquí se presenta abarca dos objetivos. Por un lado, ordenar el extenso corpus cunqueiriano en lo relativo a su obra turística y gastronómica –la periodística cuenta con algunos estudios clarificadores- y marcar ejes temáticos de sus abordajes intertextuales y de las técnicas que consiguen convertir textos que en un principio debían ser neutros en explosiones de imaginación.

PALABRAS CLAVE: Cunqueiro, intertextualidad, articulismo, guías turísticas, libros de cocina, revistas españolas

ABSTRACT

The research that we intend to address with this doctoral thesis has as its objective to place the phenomenon known as intertextuality within the non-strictly literary works of Álvaro Cunqueiro. The working hypothesis that is formulated is oriented to demonstrate that the main purpose of the presence of quotations or literary references in the essay work of the Galician author is not to boast scholarship or use arguments of authority, but to endow his texts with a power to fantasize that transform them into true literary artifacts, proximal or amalgamated to his narrative and poetic work. As an added objective to this formulation of textual techniques that enhance fiction in genres scarcely prone to it, we undertake a classification of the tourist, gastronomic and journalistic corpus by Cunqueiro, barely studied, especially in the first two areas, and we also bring forward some overlooked work to be integrated into his bibliography.

The research is divided into three blocks. First, a theoretical framework is displayed to outline what we understand by intertextuality, what techniques Cunqueiro used to tackle texts by other authors and the different ways in which he does it that reveal their presence. Not intending to be exhaustive but instead specifically wanting to delve into the concepts and their connection mechanisms, we provide the reference paradigms necessary to calibrate how Álvaro Cunqueiro embeds material from other authors in his work and what he intends to achieve with it. The documentary base comprises articles from the early stages dealing with this phenomenon, considering Mijail Bajtín as the initial reference of the study of this phenomenon, to authors who are already publishing in the 21st century, such as José Enrique Martínez Fernández.

A second section focuses on the presence of intertextuality in Cunqueiro's gastronomic and tourist works, from travel guides to brochures that had previously been forgotten. We observe in those texts how intertextuality is used by Cunqueiro with the purpose of dynamiting genres which are markedly subject to very strict norms which in the hands of the Galician writer go beyond the instructive character and are placed in the realm of fantasy.

A third section explores these intertextual techniques in his journalistic texts. As a result of many different occasions when he faced economic problems he ended up writing an enormous production in the field of articulism. With a more elastic margin than in the works of the second block, Cunqueiro also manages here to cross the generic line to change pieces that in fact need to pay attention to current affairs into real fantasy fields in which news appears only as an irrelevant excuse. To do this, initially we intend to undertake the cataloging of all the newspapers in which Cunqueiro collaborated, even those in which he only published a single article.

In short, this present doctoral thesis encompasses two objectives. On the one hand, to order the extensive Cunqueirian corpus in relation to his tourist and gastronomic work, since his journalism has some other clarifying studies, and on the other, to mark thematic axes of his intertextual approaches as well as his techniques that successfully transform texts which essentially should be neutral into explosions of imagination.

KEYWORDS: Cunqueiro, intertextuality, articulism, turistic guides, cookbooks, Spanish magazines.

1.-Introducción

Desde siempre he sentido curiosidad por descubrir qué lleva a una persona a escoger su campo de estudio; no solo en nuestra especialidad, sino en cualquier disciplina en la que el estudiante, en determinado momento, deje de serlo para pasar a encarar los titubeantes pasos del investigador. El estímulo externo seguramente es fácil de desvelar: un cartel en el centro de estudios, determinado documental televisivo, una lectura, claro. Pero este estímulo, para resultar productivo, debe tocar algún registro interno que estuviera aletargado. La introducción a este trabajo, que como toda introducción exige un muestrario de propósitos y causas, no va a ser sino un recorrido personal por los registros que se imprimieron en mí, con diez años recién cumplidos, y que, con leves despertares cada vez que me cruzaba en casa con alguno de esos libros, quedaron, ya digo, aletargados, hasta que, ganado por la causa del doctorado, surgieron poderosos e invictos tras treinta y cinco años de leve olvido. ¿Por qué, entre los cientos de autores que me han interesado, escojo para ahondar más en él a este gallego firme y soñador? Y digo bien, cientos; no leídos, naturalmente, apuntados: una leve información, un fragmento, una explicación en clase, en masters, un paseo fugaz en la librería y el golpe de la faja con su atrayente llamada. Interesado por muchos, pero solo captado por uno, ¿por qué Cunqueiro, al que llegué desde sus obras menores? El prestigio, al fin y al cabo, se lo lleva su obra literaria, descubierta por mí mucho después. ¿Por qué no despertaron en mí desvelos de análisis sus novelas, objeto de disfrute pero no de deseo, y sin embargo unas obras ajenas a mis planes de estudio, y enterradas bajo sacos de literatura oficial, fueron lo que consideré que debía abordar? ¿Y por qué estudiar en ellas los puentes que las unían a otras obras, simples alusiones solo disfrutables por el experto y no por el niño que fui y que en una casi centenaria casa gallega leía un tratado de cocina?

Hace ya más de diez años, un excelente amigo que recorrió también las aulas de esta casa, inmenso cronista de la Barcelona de hierbajos y desconchados, publicó una novela en la que fija definitivamente el catálogo de lecturas de los niños de los setenta¹. Es definitivo porque no hay otras obras en las que indagar, lo que él cita era lo que existía. Nada más. Esas fueron mis lecturas y con ellas se despertó la perversión. Aventuras clásicas, un *Quijote*

¹ PÉREZ ANDÚJAR, Javier, *Los príncipes valientes*, Barcelona: Tusquets, 2007.

adaptado, por supuesto el costumbrismo de los tebeos de Bruguera, la Alicia de Carroll, unos pocos años después *Los Cinco*. Creo que pasé sin solución de continuidad a *Rayuela*. Pero fue la leve heterodoxia del niño que se sale un momento de lo que la escasa industria cultural del desarrollismo podía ofrecerle lo que dejó en él una pequeña parcela, olvidada entre rastrojos, abonada para el futuro. Este trabajo es una deuda y un compromiso.

Aunque soy pésimo para precisar fechas y, como Cunqueiro, ubico los hechos por emociones y no por cronologías, voy a dar con seguridad la del verano de 1975. Desde luego no pudo suceder posteriormente porque fue el mismo verano en que, paseando por las calles de A Coruña, casualmente, frente al Club Náutico, nos cruzamos con una figura demacrada, extraña. Era Francisco Franco. Seguramente no pudo ser con anterioridad, puesto que recuerdo que esas mismas navidades me avisó mi tía de que ese señor que habíamos visto en verano había fallecido.

Todo vino de un viaje que mis tíos, andariegos, y mis padres, emigrados a Barcelona, hicieron por las Rías Bajas. Por entonces, tanto yo como mis primos éramos suficientemente mayores y autónomos para que se convirtiera todo en una excursión familiar. Apenas recuerdo ahora nada más, ningún ambiente, ninguna sensación especial, pero podría evocar a la perfección ese niño de diez años que entraba en un pazo cuya fachada se levantaba sobre un césped firme y rotulado por algunos parterres. Habíamos llegado a Padrón y hacía muy poco que se había inaugurado la Casa-Museo de Rosalía de Castro. Sin ningún esfuerzo, puedo evocar los motivos florales, bien cuidados, casi los colores, esa habitación humilde donde nos dijo la guía que había muerto Rosalía -tiempo después, cuando supe cuáles fueron sus últimas palabras, me estremecí-. Y, sobre todo, recuerdo la limpia, pequeña y ordenada biblioteca que se levantaba en un mueble de madera, en el vestíbulo. Libros a la venta.

En casa no eran muy aficionados a la lectura, pero esa mañana -la recuerdo como mañana- compraron tres volúmenes. Uno de ellos era *Poesías*², de Rosalía de Castro, que acababa de editar el mismo Patronato. Está fechado en 1973, un año después de la apertura del museo y dos antes de nuestra visita. Recuerdo que todo el grupo de adultos exigió a la recepcionista que atendía el museo que les leyera el poema de los “castellanos”. La recuerdo a ella, de pie, con una voz pastoril, y recuerdo el sagrado y devoto silencio que se cerraba sobre la estancia. Que unas personas que prácticamente no habían sido escolarizadas pudiesen tener referencias de Rosalía de Castro, aludir a uno de sus poemas, y

² CASTRO, Rosalía de, *Poesías*, Santiago: Edicións do Patronato, 1973.

lo escuchasen como divinas palabras, dice mucho tanto de la escritora de Padrón como del carácter gallego.

El segundo volumen que adquirimos fue el que abrió la magnífica, nunca suficientemente ponderada, colección “Los Poetas” de la también excelente editorial Júcar, dirigida entonces por José Manuel Caballero Bonald³. Es un estudio sobre Rosalía escrito por Xesús Alonso Montero que no solo conservo desde esos mis diez años, sino que me sirve frecuentemente para preparar clases sobre ella. Después, tanto esta colección, como su hermana “Los Juglares”, establecieron en mi generación un canon y una educación poética y musical. Es una primera edición, de 1972, así que había aparecido tres años antes de nuestro viaje⁴.

El tercer volumen era el extraño: una franja verde de unos cinco centímetros en el cuarto superior de la portada sobre la que se grabó el título *-A Cociña Galega*⁵ y el nombre del autor. La fecha de edición es 1973. La mitad inferior de la portada la ocupaba una fotografía con la sinfonía barroca de una mariscada. Siempre he sido lo suficientemente curioso e imaginativo para que los títulos despierten en mí expectativas que después habitualmente se derrumban; pero, en este caso, llegó a deslumbrarme al llegar a casa de mis abuelos, tras el viaje, a la pequeña aldea del oriente orensano donde lo empecé a leer.

En primer lugar, estaba escrito en gallego. Seguramente fue lo primero que leí en esta lengua. No tuve ninguna dificultad. Mi lengua materna era esa. Y aunque mi lengua de cultura y mi lengua de comunicación habitual era -y es- el castellano, y en menor medida el catalán, sentí más emoción con esas palabras gallegas que con todas las que había leído hasta entonces. Era un mundo más cercano, voces que conectaban con lo que yo estaba viviendo cada día; me sedujo no solo el contenido, que eran los platos que desfilaban siempre por mi casa, sino también la calidez de tierra del estilo. Probablemente aprendí con ello a apreciar el regusto de las palabras.

En segundo lugar, no era un libro de cocina al uso, andaba ya por casa alguna guía culinaria, pero esta era diferente. La curiosidad me llevó al libro de Cunqueiro, pues lo creí una llave que explicaba el mecanismo interior de los platos que veía hacer con tanto esmero a mi madre y a mi abuela. Era una curiosidad que creía cerrada en sí misma, confirmación de lo que yo observaba cada día. Tomé el libro de cocina con estas expectativas y, de golpe, las encontré tiradas por tierra y me vi frente a una inmensa ventana que me cegó. No había

³ Un estudio sobre los curiosos avatares de esta editorial se puede encontrar en CÉSAR PRIETO, «Historia de “Los juglares”. Cuando la música se hizo relato impreso» en *Cuadernos Efe Eme*, nº 3, Valencia: Midons, primavera de 2015, pp. 147-159.

⁴ ALONSO MONTERO, Xesús, *Rosalía de Castro*, Madrid: Júcar, 1972.

⁵ CUNQUEIRO, Álvaro, *A cociña galega*, Vigo: Galaxia, 1973.

recetas, todo se resolvía en hechos que ya vivía y que ahora se convertían en ritos: la matanza, exactamente descrita con su estructura y sus personajes como yo la había visto representar; las *feiras*; el pulpo que engalanaba los días de fiesta -*días santos* se llamaban allí- o la humildad tibia de una cocina. Todo eso se relataba en el libro como un proceso de tentadora magia. Era a la vez mi vida y algo excepcional. Creo que no me costó mucho entender que la literatura -palabra literaria es siempre la de Cunqueiro, escriba lo que escriba- sublima en ocasiones lo cotidiano.

Pero a la vez, me sentí captado por un procedimiento que, al contrario del que acabo de citar, me resultaba extraño; entendía su funcionamiento, pero no su sentido. Había captado que la literatura puede embellecer la realidad, eso estaba claro, lo que me costó interiorizar es que podía proyectarse. Calibraba que era un libro de cocina diferente, pero no entendía esa armonía que llevaba a deslizarse desde un plato hasta los caballeros de la Tabla Redonda, que entonces yo conocía por la película *Merlín el encantador*, de Disney, estrenada en España en las navidades del año 1965. Cunqueiro también conocía su existencia; en uno de sus artículos -“Merlín, por Walt Disney”- expone que ha leído en *The Times* que se ha estrenado la película, logra destilar el argumento a partir de la reseña del periódico inglés, e incluso alcanza a analizar de dónde se extrae cada episodio de la animación.

Walt Disney ha reunido en el argumento de su película varios trozos de la *matière de Bretagne*, correspondientes a diversos momentos del ciclo artúrico, y algunos en cierto modo ajenos a él. La espada en la roca corresponde a la llegada de sir Galahad, es decir, de don Galaz, a la corte de Arturo, y al comienzo de las aventuras mismas de la Demanda del Santo Graal, mientras que la intervención de la bruja Madam Mim y la persecución que obliga al mago a tantas metamorfosis, eso pertenece al ciclo de Taliesin, donde es el niño quien para huir de la bruja cuyo caldero ha removido, tiene que transformarse en pez, en pájaro, en grano de centeno, etcétera.⁶

En fin, *A cociña galega* deslizaba en sus páginas una dulcísima fusión que me dejaba perplejo. Ese niño de diez años pensaba que una cosa es lo que nos pasa y otra cosa es lo que se cuenta, asumía inconscientemente el pacto de verosimilitud; pero no veía el vaso comunicante entre la pulsión de su mundo y un delirio de sorpresas y encantos que siempre era exótico. El asombro del libro de cocina se acrecentaba cuando percibía que hablaba de autores que ignoraba, reproducía sus versos y lo hacía en inglés. Notaba que había algo ahí que descolocaba el mundo, que al levantar los ojos del libro me lo había cambiado. No tengo ninguna duda de que fueron esos momentos los que me abrieron la sensibilidad literaria.

⁶ CUNQUEIRO, Álvaro, *El descanso del camellero*, Barcelona: Táber, 1970, p. 124.

Pasaron los años y ese niño olvidó el manual de cocina, olvidó a Cunqueiro. Estaba siempre por casa, a mano, práctica que es propia del género al que se acoge. Me dejé arrebatar por Jardiel, Nabokov, Bioy Casares, Delibes, Simenon, Modiano, John Fante o Raúl González Tuñón. No recordé hasta muy tarde que había un Cunqueiro novelista.

Lo que había descubierto, también de joven, es que sí había un Cunqueiro geógrafo. Como poco a poco me fui convirtiendo en un comprador compulsivo de libros, las visitas a la capital de comarca desde la pequeña aldea siempre iban acompañadas con ruegos a mis abuelos para que me permitieran llegarme hasta la imprenta-librería Jordán y adquirir alguna novedad. El interés por la tierra en la que estaba hizo que, poco a poco, fuese consiguiendo las guías turísticas de la editorial Everest, de las que posteriormente hablaremos. ¡Tan bien editadas, tan bien escritas! Las leí con fervor, y me di cuenta de que alguna de ellas iba firmada por el Álvaro Cunqueiro, al que conocía del libro de cocina. Poco a poco se iba volviendo para mí una figura cercana.

En los años ochenta del pasado siglo, César Antonio Molina y la editorial Tusquets fueron editando los artículos periodísticos de Cunqueiro. Eran mis años de estudiante en esta casa y, al trabajar y estudiar al tiempo, podía disponer de cierta solvencia económica. Más como lector de crónicas periodísticas sobre Galicia que de palabra literaria, me fui haciendo con algunos de ellos.

Así es que llegué a Cunqueiro, y seguramente a la literatura, por este camino de su producción no narrativa y, por ello, para mí fue habitual y asombroso a un tiempo que la literatura llevara aparejada otra literatura. Así, cuando accedí a la versión popular de la palabra “intertextualidad”, no lo interpreté como un fenómeno subversivo, simplemente pensé que se trataba de algo natural.

Todas estas veredas de conocimiento se iban abriendo en mí desde la curiosidad de lector, no desde el interés académico o profesional. Y por ellas transité mientras iba pensando cuál iba a ser el tema que enfocaría cuando consiguiese los créditos de doctorado. Debía ser un tema atrayente, pero desconocido para mí, quería una gratificación intelectual que con mis escritores preferidos ya tenía satisfecha, puesto que había preparado clases sobre ellos y conocía la gestación de sus obras a la perfección. Había de ser un estudio sobre alguien, si no incógnito, sí poco valorado. Valle-Inclán, por ejemplo, no me servía, había asistido a cursos de postgrado sobre él, había explicado una y otra vez *Luces de Bohemia* en clase -pues llevaba más de diez años como profesor de literatura en educación secundaria- y podía interpretar cada palabra, cada alusión. Por otra parte, su producción había tenido cientos de estudios.

No, ni Valle-Inclán ni muchos otros servían. Y, poco a poco, mientras se cerraban las posibilidades, se iba abriendo paso la idea de que debía retroceder más, debía explicar de alguna manera el camino, primero hacia el placer, después hacia el estudio y, finalmente, hacia la enseñanza de la literatura. Y rememoré a aquel niño de diez años que intentaba entender cómo, desde un libro de cocina que aparentemente hablaba de la realidad que ese niño conocía, se podía viajar hacia todo lo que le fascinaba en las historias que leía. Me vino a la mente el concepto de intertextualidad, revelador, generador de túneles secretos. Y entonces me decidí. Quería estudiar de dónde surgía el asombro ante las conexiones entre un texto instructivo y un mundo mágico.

Apenas recordaba las obras menores de Cunqueiro, no sabía absolutamente nada sobre la intertextualidad, aparte de conocer el concepto coloquial. Ese era mi propósito, empezar de cero, actuar como un detective que indaga en un expediente olvidado. Expediente que, al fin y al cabo, no ha presentado ninguna dificultad en su resolución: ha sido laborioso, en diversas ocasiones he tenido que abandonarlo por cuestiones personales o familiares, pero las obras claves para el estudio de la conexión entre textos son fácilmente accesibles, disponía de la bibliografía del autor desde hacía años, las instituciones gallegas me han proporcionado antiguos folletos nunca vueltos a editar y, por tanto, casi perdidos,... Y al final he llegado a una conclusión, vital y literaria. ¿Por qué ese niño de diez años se sentía asombrado cuando, en el libro sobre cocina que le hablaba de historias conocidas, aparecían personajes a los que sabía falsos y a la vez llenos de magia? Pues porque embellecía su mundo, porque algo que él sentía como natural quedaba traspasado por la imaginación, por la fantasía, por el embrujo. Estaba viviendo en literatura y empezaba a mirar la realidad de otra manera, se le abrían unos ojos que otorgaban el don de la belleza a cada acto de la vida. Unos ojos que tiene abiertos todavía hoy.

A partir de esta pregunta anterior, establecemos los objetivos de este trabajo, que se articulan en un marco teórico y una traslación práctica de carácter analítico y discursivo. Dichos objetivos serán, pues:

- Estudiar los mecanismos y técnicas que hacen posible la intertextualidad.
- Indagar en cómo Álvaro Cunqueiro se sirve de ella y con qué objetivos lo hace en sus obras gastronómicas, geográficas y periodísticas.
- Analizar los diferentes ejes temáticos que crean diversos corpus de preferencias literarias, unidos en todos los géneros que cultiva el autor por una marcada coherencia.

Con todo ello, intentamos abordar la hipótesis de que el uso de materiales literarios ajenos en la obra ensayística de Álvaro Cunqueiro, no solamente tiene como objetivo argumentar o mostrar erudición, sino también adentrarse con ellos en mundos de fantasía y despertar la emoción del lector.

El modo de plasmarlo prestará una atención preponderante a los diversos y variados métodos de asimilación de obras literarias ajenas; para ello, tomamos como base textos que abarquen toda la vida literaria activa del escritor: desde sus inicios en una revista local de su Mondoñedo natal –*Vallibria*–, hasta antologías que en nuestros días recopilan artículos periodísticos que permanecían inéditos.

Para conseguir este objetivo, nos fundamentamos en la reflexión sobre un uso de la intertextualidad en los textos ensayísticos en que el papel de esta no es tanto fundamentar los argumentos, sino llevar su carácter expositivo hacia el mundo de la imaginación literaria. Así pues, el presente estudio estará especialmente atento al análisis de las temáticas, de los autores referenciados y de las diferentes formas de aludirlos. Como es de rigor, mencionaremos también novelas, obras dramáticas y poemas de Álvaro Cunqueiro en el momento en que las traslaciones literarias sobre las que se indague tengan una presencia relevante en alguno de estos géneros.

En cuanto a la metodología, se prioriza, en la medida de lo posible, la búsqueda de la fuente original. Los textos de Cunqueiro editados oficialmente no han supuesto ningún problema, puesto que hemos conseguido adquirir todo el material referenciado en la bibliografía, tanto los libros de carácter gastronómico como los de tema turístico, así como la totalidad de las recopilaciones de artículos que han ido apareciendo desde que Joan Perucho las inició en su editorial Táber.

Así pues, planteamos una revisión de textos de manera transversal, que tenga en cuenta la cronología, los hitos temáticos y el contacto entre ellos, incluso entre géneros muy distintos. Se intenta, con ello, que el trabajo sea coherente, pero no rechace los incisos que traspasan de un género a otro, puesto que la producción escrita de Cunqueiro –o la procedente de conferencias y entrevistas, que también recogemos– forma un todo amalgamado sin distinción de género, excepto en las características básicas o el formato. Todo este trabajo práctico, se ha completado con enfoques argumentativos y analíticos con el objetivo de apoyar la tesis que defendemos.

Se intenta, también al respecto de la metodología, utilizar recursos expositivos que se basen en la cita de textos, con vocación de abarcar toda la producción de Cunqueiro en

los campos que acotamos, siempre con puntuales y necesarias alusiones al resto de los géneros cultivados por el escritor mindoniense. Su obra, dispersa y amplia, requiere de esta apuesta a la totalidad para fijar mejor sus claves.

La documentación que provee de datos al trabajo en el campo de la intertextualidad y en los aspectos teóricos de obras sobre gastronomía ha sido realizadas con libros que ya poseíamos o, en los casos en que no se disponía del ejemplar o su adquisición era difícil, de consultas en la Biblioteca de la Universitat de Barcelona, la Biblioteca de la Universitat Autònoma de Barcelona y la Biblioteca Nacional de Catalunya.

Tampoco ha habido problema en acceder a los textos que no están editados. Básicamente se engloban en tres grupos:

- Artículos en diarios no recogidos en ninguna de las antologías publicadas.
- Colaboraciones en revistas tampoco recogidas en libro, esencialmente publicaciones de distribución local y muy poca tirada.
- Folletos, octavillas o programas de fiesta, con crónicas solicitadas por encargo, y que ni siquiera tuvieron distribución más allá de los días de la fiesta que conmemora.

En relación a los artículos, la labor que llevan adelante la hemeroteca digital de la Biblioteca Nacional de España y la Biblioteca Virtual de Prensa Histórica, gestionada por el Ministerio de Cultura y Deporte, ha sido impagable. En ambas páginas web se puede encontrar una recopilación completa de las cabeceras regionales, de difícil acceso, en las que colaboró Cunqueiro desde el inicio de la Guerra Civil hasta su retorno a Mondoñedo en los años 50. Son especialmente valiosas en cuanto parte de las técnicas y los temas por los que después fue valorado ya aparecen claramente en esos artículos olvidados.

Las revistas de ámbito cultural y poético en las que colaboró requieren una búsqueda más ardua, puesto que la mayoría no están digitalizadas y no se conservan en bibliotecas, pero la frecuente exploración de las librerías de viejo y de las tiendas de coleccionismo ha propiciado que pudiéramos adquirir todos los ejemplares en que Cunqueiro publica artículos significativos.

Respecto a los ejemplares –muchas veces no venales- editados por comisiones de fiesta y organismos oficiales, hemos de agradecer la amabilidad y la solícita disposición para proporcionárnoslos de la los consistorios de Vigo, Santa Marta de Ortigueira y Pontecaldelas, de la Diputación de Pontevedra y de la Biblioteca de Ourense. Con ello, se

ha conseguido trabajar sobre material que nunca ha sido citado ni usado como apoyo para estudiar la producción de Cunqueiro.

En suma, el objetivo fundamental del presente trabajo es la indagación en los textos ensayísticos y los publicados en prensa por Cunqueiro. Nos plantaremos estudiar en ellos cómo rompen la estructura previsible y los condicionantes textuales, al centrar su mirada no en el ámbito de los criterios instructivos y de actualidad, sino en la aparición de la fantasía para pintar la realidad. Se convierten así en géneros híbridos en los que la receta de un plato no se regula por cantidades, sino por lo que es capaz de evocar en la imaginación del cocinero, o en los que un artículo de periódico puede relatar perfectamente una anécdota protagonizada por los personajes de una de sus novelas. Así, Cunqueiro da una vuelta de tuerca y convierte en algo abierto al mundo de la fantasía lo que debería ser, según las bases del género, algo cerrado en su marco.

El articulismo de Cunqueiro viene a desarrollar y precisar –sus escasos intentos de teorizar son enormemente significativos- una poética de la invención consciente y expuesta de manera transparente. Se vale para ello de la fabulación y la imaginación, con el fin de asaltar la realidad desde una perspectiva que la haga más abierta y, por tanto, amplíe su posibilidad de ser humana y verdadera. Es una técnica que aplica también a sus novelas: con ella consigue que imaginación y hecho objetivo, fabulación y ensayo, se alimenten recíprocamente.

En cuanto a la estructura, en el primer apartado desarrollamos un marco teórico que define y pone límites a cada concepto, con el objetivo de dejar clara la terminología de la intertextualidad. En primer lugar, se repasa la historia del concepto, se alude brevemente a la aparición del fenómeno en los clásicos, se estudia a Bajtín y Kristeva como iniciadores de la casuística, se define la terminología tomando como referencia las obras de Genette y se establece el papel del lector, que consideramos esencial y poco estudiado, excepto en Riffatterre, María José Luzón Marcos y algún investigador más; por último, abordamos un recorrido por las escasas ocasiones en que la crítica alude a la utilización de la intertextualidad por parte del escritor mindoniense, tomando como base un estudio de Rexina Rodríguez que ilumina el proceso y la función de las citas en las novelas de Cunqueiro.

El bloque principal se dedica a estudiar la intertextualidad en el conjunto de su obra gastronómica, de viajes y periodística. Tras una introducción que versa sobre las ideas estéticas de Cunqueiro y su actitud crítica ante ciertos movimientos narrativos o poéticos de su época, que creemos necesaria como cartografía literaria y que podremos utilizar para

dar luz a algunas soluciones que pueda tomar en sus escritos, se divide el conjunto en dos secciones. En cada una de ellas, se indaga sobre los géneros ensayísticos que Cunqueiro cultivó. La primera aborda los ensayos que ofrecen contenidos gastronómicos y turísticos - la mayoría desgraciadamente descatalogados, sobre todo los turísticos, más atentos a la actualidad-; la segunda, su producción periodística. En la medida de lo posible, se intenta indagar en la génesis de las obras. Algunas de ellas son volúmenes de encargo o autoeditados por el propio Cunqueiro y otras estaban absolutamente perdidas dentro de obras colectivas. Rescatamos también alguno de los folletos, octavillas y presentaciones que Cunqueiro iba desgranando, solicitado por organismos oficiales que querían dar un aura de prestigio a sus festejos, y que en la actualidad dormían en los archivos de diputaciones o ayuntamientos sin que nadie se preocupase por ellos. Gracias a las instituciones anteriormente citadas, se ha podido exhumar su primera obra geográfica y algunos de estos folletos turísticos y gastronómicos que no habían salido a la luz más que a nivel muy local y, por supuesto, nunca habían sido estudiados ni incluidos en el corpus de obras de Cunqueiro. Quizá sean escritos sin tanto interés como los que están editados, pero son necesarios para ofrecer una imagen completa de su trayectoria, porque también uno de los objetivos que intentamos conseguir es recopilar y ofrecer un corpus de absolutamente toda su producción dentro de estos géneros.

Creemos necesario también dedicar unas páginas a estudiar el carácter de géneros autónomos de las obras gastronómicas y turísticas. Con ello, se marcan las características principales de los tratados de cocina y de las guías de viaje, precisión esencial para observar en qué coincide y en qué se aparta Cunqueiro de ellos. Desplegamos, en este mismo apartado, sus influencias, y cotejamos sus textos con otros libros de cocina de la misma época, para observar que el afán del autor mindoniense se vuelca en dar una visión de la vida -desde el costumbrismo, desde la lingüística, desde la filosofía, casi-, y no en ofrecer instrucciones prácticas. En las guías turísticas el engarce con sus modelos es mucho mayor, así que no es tan necesario estudiar otros propósitos de Cunqueiro más allá de las precisiones en un itinerario turístico o la narración de un reportaje novelado. Aunque, como veremos en la conclusión, en ocasiones también se aparta de estos objetivos.

La segunda sección está dedicada a los artículos periodísticos. No disponemos todavía del catálogo completo de revistas en las que colabora Cunqueiro. Queda claro que fue director de *Faro de Vigo*, que tuvo colaboración continua en publicaciones como *Sábado Gráfico* o *Destino*, pero aún se esconden, dispersos o ignorados, varias decenas de artículos que publicó en cabeceras de nivel más local o colaboraciones con uno o dos artículos en

ciertas publicaciones a las que no se le ha dado importancia. Con el objeto de observar si se puede establecer una evolución o ciertas directrices intertextuales, se intenta abordar el mayor número posible de escritos.

Es el corpus de producción de Cunqueiro que cuenta con mayor número de textos. Los libros que los recogen, desesperadamente escasos en algunas temporadas, han aumentado de manera progresiva y constante, hasta poder conformar una cantidad considerable de volúmenes que abarcan muy buena parte de su ingente producción. Damos cuenta, como guía, de un inventario que precisa todas las obras que aportan producción de Cunqueiro dentro del articulismo.

Cada una de estas secciones que hemos mencionado se fragmenta en capítulos que acometen el enfoque desde dos puntos de vista: un espacio cerrado destinado a determinados autores o tradiciones que son constantes en Cunqueiro y un espacio abierto en el que nos enfrentamos por épocas al resto de contactos intertextuales que presenta su obra. Se observa así fácilmente que hay una serie de referentes axiales que la sostienen.

En primer lugar, aparece todo lo que hay de tradición oral en su mundo, su postura frente a ella, y una indagación en cantarcillos, refranes, leyendas y tipos populares que dan a sus escritos un aire cercano y mágico a la vez. No se somete exclusivamente a las tradiciones de su país, sino que en ocasiones utiliza de manera modélica leyendas centroeuropeas o nórdicas.

En segundo lugar, nos centramos en el ámbito grecorromano. Sobre todo en sus novelas y artículos es muy dado Cunqueiro a recoger mitología, los dioses suelen aparecer con profusión. Hay bastantes alusiones a la figura de César, que aparece por la vía de los clásicos, pero también por la vía de Shakespeare, a cuyos personajes dedicamos otro capítulo. También suele haber referencias constantes a varios de sus personajes: Romeo y Julieta le ofrecen abundantes recursos, pero también Puck, Hamlet u Oteló.

Dentro de las corrientes literarias medievales resultan también enormemente productivas las tradiciones carolingia y bretona, el mundo artúrico en su conjunto. Constantemente, a la hora de hablar de los orígenes del Camino de Santiago hace alusión a las peregrinaciones de Gaiferos, por ejemplo; en otro sentido, incluye dentro del mundo artúrico los poemas de Ramón Cabanillas, que le sirven para imaginar unos orígenes míticos de Galicia.

Tras estos cuatro espacios cerrados, finalizamos la revisión con dos apartados de miras más amplias, que a su vez están divididos en capítulos que enfocan épocas concretas. En principio, un repaso a todos los modelos poéticos que aparecen en su obra, en primer

lugar la Edad Media. Destacan sobremanera en ella los cancioneros galaico-portugueses - que incluso sirven como hipotexto para alguna de sus obras poéticas-, a los que Cunqueiro se siente muy afín. Tras ello, se despliega el Siglo de Oro, el Romanticismo, donde Rosalía de Castro es presencia obligada, y la poesía del XX, con atención especial a la lírica gallega. Hay en todo ello varios hitos recurrentes: Góngora, autores medievales como Berceo, románticos ingleses y franceses o Juan Ramón Jiménez.

Se concluye este repaso de relaciones literarias con un examen de textos novelísticos y prosa, con la misma estructura en periodos que acabo de indicar en el análisis de la vertiente poética. Si hay algún momento que se muestre fértil en citas es el siglo XVIII y la Ilustración: Feijóo o Sarmiento aparecen constantemente en sus obras, en mayor proporción incluso que Fray Antonio de Guevara, con quien coincide sobremanera en el tono. Por supuesto Cervantes y Valle-Inclán también están presentes, sobre todo el primero, ofreciéndole guía estética. Y, como siempre, varias alusiones menores, a algún folletínista, a novelas románticas, a Julio Verne,...

En la conclusión del trabajo, se intentan poner en contacto las citas con el marco teórico; así, podremos averiguar cómo utiliza Cunqueiro todas estas técnicas basadas en la intertextualidad y con qué objetivos. Se concluye este análisis, por tanto, con la conexión de estos géneros menores de Cunqueiro con lo literario; es lo que echa en falta Iago Castro en los estudios críticos sobre el autor mindoniense: «Ata o de agora non se analizou a inequívoca relación da súa obra xornalística co resto do texto cunqueiriano –onde coinciden non poucas referencias a ciclos temáticos, motivos e teimas que moran nos seus libros-»⁷. Así pues, intentamos iluminar qué motivos son más recurrentes en Cunqueiro y si coinciden en todas sus manifestaciones de escritura; así que también se utilizan fragmentos líricos, teatrales y narrativos si la cita con la que trabajamos así lo demanda.

En cuanto al tono que hemos buscado para el trabajo es deliberadamente ligero. Se trata de un contenido atento a precisar cómo inyecta Cunqueiro obras de otros autores en las suyas y, cuando lo hace, de dónde procede la lectura. Son muchas páginas, que entendemos que puedan llevar al cansancio del lector; por ello, se intenta, ya que en ocasiones son alusiones y citas de carácter ágil y vivo, de utilizar una palabra también de carácter vivaz. Son necesarias la exactitud del dato y la utilización de la terminología adecuada, pero también que la suprema alegría con que hemos construido el trabajo se vea reflejada en su andadura. Ojalá que así lo perciban ustedes.

⁷ CASTRO BUERGER, Iago, «Os alófonos fantásticos. Poemas descoñecidos de Álvaro Cunqueiro» en *Anuario Grial de Estudos Literarios Galegos*, Vigo: Galaxia, 2004, p. 30.

I.- Cunqueiro y la intertextualidad: sonidos y ecos

1.1.- Breve historia de la intertextualidad

Si nos proponemos abordar las relaciones que se establecen entre la obra de Cunqueiro y sus referentes literarios, deberíamos enfocar en primer lugar los estudios que, a partir de los años 60 del siglo pasado, se efectúan, sobre todo desde la crítica francesa, con el objetivo de investigar cuáles son los tipos de contactos que pueden establecerse entre textos.

Es bien sabido que la obra del escritor mindoniense bebe de forma constante de tradiciones, personajes, estilos y argumentos sancionados por el pasado. Ya, en su primera y joven etapa de poeta vanguardista, desarrolla alguna de sus obras tomando como plantilla estética ciertas escuelas hasta poco antes olvidadas. Es el caso de *Cantiga nova que se chama Riveira*⁸, escrita bajo la influencia reciente y directa de los cancioneros galaico-portugueses. Tan directa que Gonzalo Torrente Ballester, que asistió a la génesis del libro, comenta que fue un paseo lo que movió a Cunqueiro a hacer germinar los poemas una vez sentados, entre amigos, a la mesa de un café.

La conversación sobre la poesía dejó pronto el tema de Góngora y pasó a materias parecidas. No sé quién habló de los cancioneros y de los reyes trovadores, o quizá solo de los trovadores canónicos. Álvaro recitó, más bajito (habíamos entrado ya en una taberna) a Xoan Zorro y también a Meendiño. Y mientras nosotros bebíamos un poco, y la charla derivaba hacia la política, Cunqueiro, en una mesita aparte, comenzó a escribir, y de allí salió, en pocas horas, *Cantiga nova que se chama Riveira*.⁹

Lo cierto es que esta conversación no habría tenido lugar si la edición de los cancioneros realizada por Nunes -y la de Góngora por Foulché o Dámaso Alonso, añadimos, ya que también hablaban de él- no fuera una novedad literaria que impresionó gozosamente a todos los poetas jóvenes de la época. En 1928, el investigador portugués José Joaquín Nunes edita el corpus de las cantigas de amigo que aparecían en cancioneros medievales galaico-portugueses; en 1932, las de amor. La honda simplicidad de estas composiciones fascinó a la nueva generación lírica, que intentó imitarlas y configuró un estilo, más que una escuela, al que Rodrigues Lapa dio posteriormente el nombre de neotrovadorismo. Cunqueiro mismo habla de este deslumbramiento.

Me incorporé a una excursión de beatas que iban en peregrinación a Fátima, y en Oporto compré los Cancioneros, en edición de Nunes. Hay que tener en cuenta que la literatura de los Cancioneros, para los poetas gallegos del siglo XIX y aun los de este siglo (...) eran totalmente desconocidos. Ignoraban ese enorme pasado lírico de la literatura gallega. Cuando estaba leyendo el Cancionero, en la edición de Nunes, absolutamente impresionado, salió a la luz *Nao senlleira*, de

⁸ CUNQUEIRO, Álvaro, *Cantiga nova que se chama Riveira*, Santiago: Resol, 1933.

⁹ TORRENTE BALLESTER Gonzalo, «Cunqueiro, entonces» en *Boletín de la Fundación Federico García Lorca*, nº 15, Madrid, junio de 1994, p. 19.

Bouza Brey. Entonces fue cuando a mí se me ocurrió que sería posible componer unas cuantas canciones de amor y de amigo.¹⁰

Queda claro que, desde sus inicios como escritor, Cunqueiro intenta ajustar su producción a una plantilla ya definida. Durante toda su obra, siempre con maestría y a veces con extraordinaria delicadeza, el decorado de su escritura le vendrá dado por una tradición en la que él será el encargado del último acto. A veces, las circunstancias que dispone no tendrán mucho que ver con las que habían usado sus predecesores al dibujar las obras, pero siempre es consciente de todas las versiones que se han escrito cuando decide añadir más de su propia cosecha.

Pues bien, esta conexión de obras diferentes en espacios textuales unitarios, que no viene a ser algo nuevo, recibe un nombre y genera una serie de estudios a partir de los años 60. El término “intertextualidad”, con el que se suele definir el fenómeno, no ofrece ninguna dificultad de comprensión, incluso para el lector común; pero nos asalta la impresión de que la carga semántica que este lector le da es demasiado difusa y hace caso omiso de las fluctuaciones que existen entre los tipos de relaciones, a veces con matices muy sutiles, que se establecen entre textos.

Un lector común conoce del prefijo *inter* su significado, lo conoce perfectamente y sabe –por *internacional*, por relaciones *interpersonales* y por *intercambio*- que alude a vínculos que se establecen entre entidades similares, pero no sabe discernir la diferencia entre el refresco de una cita, el cimiento de una pauta estructural o la acogida en un determinado género. La definición de Llovet –«lugar en que se cruzan y se ordenan enunciados que provienen de muy distintos discursos»¹¹- resulta, por ello, pobre y no distingue entre un libro de citas famosas y cualquier cuento de Borges. Además, los discursos no se cruzan, algo esporádico, sino que se anudan –firme o eventualmente- en una tradición y entre ellos. Es evidente que se ha asistido en los últimos años a una vulgarización en la interpretación del fenómeno, un fenómeno que en algunas de sus formas de desvelarse siempre resultará revolucionario, sorprendente. O que por lo menos, hasta hoy, asombra.

Trabajemos con un ejemplo: un espectador asiste a una representación de un don Juan. Cualquiera valdría, porque ha habido multitud de reescrituras. Mientras don Juan asista a su propio mundo, nada puede sorprender. Ni siquiera la parodia. Pero, en un determinado momento, aparece en escena Ofelia o Dulcinea, Fortunata o Delgadina. Entonces todo cambia, no se trata de la recreación de dos obras en una sino de que

¹⁰ MOLINA, César Antonio, «La última visita» en *Ibid.*, p. 171.

¹¹ LLOVET Jordi, *Por una estética egoísta (Esquizosemia)*, Barcelona: Anagrama, 1978, p. 21.

determinada diégesis se rompe, se abre. Se trata de que don Juan –personaje y obra- se han de reconvertir desde el principio, de que el mundo que han creado ya no sirve y todo se ha de interpretar de nuevo. No hay nada más subversivo en un texto que acudir a otros.

Por ello, quizás será conveniente hacer un repaso por el camino que han ido abriendo el término y el concepto. Un concepto asumido homogéneamente, pues apenas hay voces críticas, y las discrepancias afectan, sobre todo –y desde luego tienen razón-, a la sobreexplotación de los análisis de obras según las nuevas teorías. O a que viene a ser una teoría pantextualista que, según señala Wladimir Krysinski, «presupone inevitablemente la desaparición del autor, el cual cede su lugar al Otro o a los Otros»¹². En todo caso, el término ya es lo suficientemente añejo como para permitir artículos que discurren por su evolución diacrónica como el de Limat-Letelier¹³.

La idea de intertextualidad aparece casi intacta en las reformulaciones del mecanismo por parte de diversos autores. Vendría a ser algo así como «orientación de una obra literaria hacia el discurso ajeno»¹⁴. Por otra parte, es un fenómeno que ya se había documentado desde la poética clásica. Un consejo de Horacio apuntaba cierta conexión entre textos, la única en toda su *Poética*: «Vosotros tenéis que darles vueltas y vueltas en vuestras manos, día y noche, a los modelos griegos»¹⁵. También Quintiliano, en el libro V de sus *Instituciones Oratorias*, habla de los “sedes argumentorum”, algo así como manantiales de argumentos, que precisa que son diversos rasgos de las obras escritas que pueden actuar de modelo para la creación de textos y ofrecer motivos y personas a los que el escritor pueda acogerse; por ello, autoriza a apoyarse en artes antiguas para construir nuevas obras¹⁶.

Boileau, por apuntar a la última poética clasicista, también observa el concepto de *imitatio* y, al igual que Horacio, establece cánones: «[...] seguid a Teócrito y a Virgilio: que no abandonen vuestras manos sus tiernos escritos, dictados por las Gracias y hojeados día y noche»¹⁷. En otra ocasión habla de lo que después, para Genette, será la parodia, al exigir decoro a la hora de transformar personajes existentes: «Pintad, pues, a los héroes amorosos,

¹² KRYSINSKI, Vladimir, «Bajtín y las estructuras evolutivas de la novela post-dostoievskiana» en *Morphé*, Puebla: Universidad Autónoma de Puebla, nº 1, 1986, p. 130.

¹³ LIMAT-LETÉLIER, Nathalie «Historique du concept d'intertextualité» en NATHALIE LIMAT-LETÉLIER y MARIE MIGUET-OLLAGNIER (eds.), *L'intertextualité*, Paris: Les Belles Lettres, 1998.

¹⁴ BAJTÍN, Mijail, *Problemas de la poética de Dostoievski*, México: Fondo de Cultura Económica, 1986, p. 259.

¹⁵ ARISTÓTELES, HORACIO, BOILEAU, *Poéticas*, Madrid: Editora Nacional, 1982, p 134.

¹⁶ En edición moderna podemos acceder a M. FABI QUINTILIÀ, *Institucio Oratoria. Vol. IV (ed. de Jordi Pérez i Durà)*, Barcelona: Fundació Bernat Metge, 2002, p. 50. Un breve análisis del proceso se puede encontrar en ÁNGEL LUIS LUJÁN ATIENZA, *Retóricas españolas del siglo XVI: el foco de Valencia*, Madrid: CSIC, 1999, pp. 100-102.

¹⁷ ARISTÓTELES,...., p. 157.

lo permito, pero no los convirtáis en pastores afectados: que Aquiles ame de forma diferente que Tirsis y Fileno, [...]»¹⁸.

Pero si el estudio de las conexiones entre textos es activo desde la antigüedad, ello quiere decir que el mecanismo de acudir a las palabras de otros autores o de otros textos es más antiguo incluso, tanto como la propia palabra. Lo que es cierto es que no es una técnica exclusiva del siglo XX.

Tomemos ejemplos en la literatura española: gran parte de la poesía del siglo XVI - incluso la mística- es una recreación de Petrarca; el “Villancico que hizo el marqués de Santillana a tres hijas suyas” incluye cantarcillos populares; el Romancero Viejo es engendrado directamente por la épica –española, pero también francesa, germánica y hasta árabe-, y entre los romances y los cantares de gesta se intercambian personajes y fórmulas; Herrera comenta y establece relaciones literarias en las obras de Garcilaso; Cadalso utiliza estructuras del ensayo epistolar francés; Don Juan Manuel tiene muy presente el *Calila e Dimna*; la poesía de cancionero utiliza técnicas de la provenzal; y las conexiones entre Bécquer y Heine han sido estudiadas hasta la extenuación. Son escasos ejemplos y se podrían completar con cada obra que ha aparecido en el universo hispano hasta las vanguardias, donde las imágenes tuvieron un más amplio margen de libertad. Y, desde luego, el más importante almacén de transferencias textuales es el *Quijote*: la invención del historiador árabe, la parodia, el juego entre la segunda parte, la primera y la obra de Avellaneda conforman una enciclopedia de la intertextualidad que acoge prácticamente todos los casos que vamos a exponer.

Todo esto existía, pero el investigador que allanó el camino para que resultase transitable fue Mijaíl Bajtín, que recuperó categorías necesarias para el estudio de la literatura y gozó de una redifusión de sus escritos a partir de los años sesenta del pasado siglo. Precisamente, esta puesta a punto llevó consigo un nuevo concepto de novela que propició, al fin y al cabo, una mayor valoración de las de Cunqueiro. Lo sabe ver con claridad Santos Sanz Villanueva: «La difusión, ahora, de viejas teorías que hasta el momento habían tenido escasa resonancia, encarnadas en el rescate de Mijail Bajtín, abren el portillo a la reivindicación de lo lúdico y lo carnavalesco»¹⁹.

Una de estas categorías es la de *dialogía*, básicamente el cimiento de la actual teoría de la intertextualidad, con algunas adaptaciones posteriores para permitir que sea instrumento de análisis de la novela moderna. El *dialogismo* no es más que la capacidad de

¹⁸ Ibid., p. 169.

¹⁹ SANZ VILLANUEVA, Santos; «Cunqueiro y su tiempo literario» en *Boletín de la Fundación Federico García Lorca*, p. 119.

un enunciado de establecer contacto con otros enunciados como uno de los mecanismos de su formación. Esa conciencia de que la palabra es interacción de voces y de que esas interacciones van cargadas de ideología es, seguramente, uno de los hitos de la semántica y del estudio de la literatura en el siglo XX.

Bajtín empieza a publicar en 1919 y defiende sus análisis en obras como *Teoría y estética de la novela* o *Estética de la creación verbal*. Había creado un círculo de estudio, sobre todo atento a la filosofía alemana, que en los años veinte del pasado siglo asentó las bases de los estudios de semiótica moderna, aunque pasó desapercibido en el resto de Europa. La obra que Julia Kristeva utilizó posteriormente para iniciar su estudio de las conexiones textuales fue publicada en 1929; a partir de ese momento, diversos problemas de salud redujeron la producción de Bajtín, aunque no le impidieron seguir publicando.

Suele relacionarse la obra de Bajtín directamente con la de Kristeva, obviando que en el intermedio diversos autores publicaron estudios en los que desarrollaban apuntes que estudiaban la conexión de obras entre sí. Uno de los más relevantes para la crítica y la universidad española fue el alemán Ernst Robert Curtius, que dedica en su libro *Literatura europea y Edad Media Latina* un espacio esencial a los tópicos, esos motivos recurrentes que van conformando la pasta que moldea la literatura occidental hasta nuestros días, sea para afirmarlos o para superarlos. Alguna de sus reflexiones resultan extremadamente lúcidas y cimienta perfecto para todas las teorías que van a brotar posteriormente: «El “presente intemporal”, rasgo constitutivo de la literatura, implica que la literatura del pasado puede actuar siempre en la literatura de cualquier presente»²⁰.

Tras él, ya aparece la revitalización del antiguo y entonces desconocido autor ruso. Julia Kristeva, en un artículo de 1967²¹, dos años después incorporado a su libro *Semiotiké*, habla sobre ese dialogismo de Bajtín y sobre su obra *La poética de Dostoievsky*. Este artículo da vía libre a una marea de estudios sobre el mecanismo y sus reglas. La noción inicial, que realmente germina y se precisa en Kristeva, sirve para que se inventen clasificaciones, que aparezcan neologismos con variaciones de prefijos técnicos, que se intente acotar un concepto que resultaba difuso y poco práctico, con el objetivo de meter el bisturí a la palabra literaria con nuevos instrumentos. A veces se acertó en las precisiones, a veces estas lo volvieron todo más confuso. Prueba de ello es que, cinco años más tarde, Kristeva adecúa el concepto de intertextualidad, ya excesivamente manipulado, y en *La Révolution du*

²⁰ CURTIUS, Erns Robert, *Literatura europea y Edad Media Latina*, México: Fondo de Cultura Económica, 1955, p. 34.

²¹ KRISTEVA, Julia, «Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman» en *Critique*, Paris: Les Editions de Minuit, n° 239, abril de 1967, pp. 438-465.

langage poétique apuesta por el término *transposition* que expresaría mejor el intercambio de textos.

En todo caso, las palabras de Kristeva resultan extraordinariamente fértiles como semilla, y observan que un texto no es algo que germina en su totalidad de una conciencia unitaria, sino que «tout texte se construit comme une mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte. À la place de la notion d'intersubjectivité, s'installe celle d'*intertextualité*, et le langage poétique se lit, au moins, como *double*»²².

El tercer puntal es Gerard Genette, que amplía esta noción en su obra *Palimpsestos*, aparecida en 1982 pero constantemente revisada, e indaga en cómo se van revelando textos preexistentes en escrituras sucesivas y en cómo podrían llegar a resurgir aplicándole la luz del lector cómplice y competente. Abordaremos este estudio como uno de los más detallados y el primero que ofrece una clasificación operativa. Un sistema de trabajo práctico, pues, consistirá en hacer un resumen de los conceptos que se mueven en esta obra, matizarlos con otras investigaciones como la de Michael Riffaterre, llevar a cabo un resumen de todo el corpus tipológico y concluir viendo qué referencias nos interesan para aplicarlas a Cunqueiro.

Otros críticos acogen el término con ciertas reservas; por ejemplo, Roland Barthes ya habla de él en su entrada de una *Encyclopaedia Universalis* publicada en 1968, quizás abrazando el concepto con una definición demasiado vaga. Riffaterre añade que Barthes confunde el intertexto con asociaciones accidentales o inconscientes y ello, por tanto, no permitiría sostener una teoría válida. El texto de Barthes es el siguiente:

Tout texte est un intertexte; d'autres textes sont 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 est un tissu nouveau de citations révolues. Passent dans le texte, redistribués en lui, des morceaux de codes, des formules, des modèles rythmiques, des fragments de langage de lui. L'intertextualité, condition de tout texte, quel qu'il soit, 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 réperable, de citations inconscientes ou automatiques, données sans guillemets.²³

Para Barthes, el intertexto es un tejido de voces que se constituye a partir de la combinación de distintos códigos que ya hemos leído, visto o escuchado en algún momento de nuestra vida, con lo cual entendemos que la intertextualidad no es un fenómeno de operatividad textual, sino de génesis. Es curioso que utilice la misma metáfora de la que, etimológicamente, surge el concepto de *textus* y que vuelva a entender el

²² KRISTEVA, Julia, *Semiotiké. Recherches pour une sémanalyse*, Paris: Seuil, 1969, pp. 145-146.

²³ BARTHES Roland, «Texte (théorie du)» en *Encyclopaedia Universalis XV*, Paris: Encyclopaedia Universalis France, 1968, p. 1015. Aparece citado por CLAUDIO GUILLÉN, *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la Literatura Comparada*, Barcelona: Crítica, 1985, p. 312.

arte de encadenar palabras como *texere*. Viene a refrendar esta misma idea en otro texto de ese mismo año, en el que afirma que la escritura empieza cuando muere el autor y que en el espacio textual 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»²⁴.

Raffaele Simone también nos ofrece una idea importante para la visión del asunto al precisar las formas de acercarse un texto a otro: «El término *intertextualidad* se refiere al hecho de que un texto dado se vincula de diferentes maneras a otros textos: citándolos o tomando de ellos determinados ritmos, temas, argumentos o reelaborándolos o parodiándolos...»²⁵.

Otro de los investigadores que sigue esta línea de estudio con profusión y acierto es el citado Michael Riffaterre, que intenta deslindar los significados de *intertexto* e *intertextualidad*. El primero es una red de relaciones que abarca el texto presente y todos los que indefinidamente se hacen presentes en él: «l'ensemble des textes que l'ont peut rapprocher de celui de ceux que l'ont a sous les yeux, l'ensemble des textes que l'on retrouve [...] à la lecture d'un passage donné»²⁶.

La intertextualidad, en cambio, es un encaje muy preciso y definido (se pueden observar sus límites, su origen, su final) de un texto en otro, lo que ofrece una profundidad de campo en la lectura que resulta contraria a una mera información lineal. En sus palabras, mejores siempre, es «un phénomène qui oriente la lecture du texte, qui en gouverne éventuellement l'interprétation, et qui est le contraire de la lecture linéaire»²⁷.

También, como fino pensador sobre la lectura, fue el primero que advirtió, en 1979²⁸, que la recepción era esencial –aspecto que más adelante comentaremos– y que la interpretación de los textos era lo que les daba valor.

A partir de aquí, se expanden teorías, neologismos y clasificaciones. Quizás el punto de partida de esta acumulación de estudios fuese la publicación, en 1976, de un número especial de la revista francesa *Poétique* dedicado a la intertextualidad con decenas de análisis

²⁴ BARTHES, Roland, «La mort de l'auteur» en *Oeuvres Complètes. Vol. 3*, París: Seuil, 2002, p. 43.

²⁵ SIMONE, Raffaele, *La tercera fase. Formas de saber qué estamos perdiendo*, Madrid: Taurus, 2000, p. 109.

²⁶ RIFFATERRE, Michael, *La Production du Texte*, París: Seuil, 1979, p. 4.

²⁷ *Ibid.*, pp. 4-5.

²⁸ RIFFATERRE, Michael, *La Poétique du Texte*, París: Seuil, 1979.

sobre el fenómeno; poco más tarde, el segundo número de la revista canadiense *Texte* recoge una extensa recopilación de artículos que abordaban la relación entre textos²⁹. La bibliografía en los últimos 30 años es oceánica y, desde luego, ajena a este trabajo que solo intenta sentar unas bases válidas para la comprensión de una obra concreta.

1.2.-Teoría de los límites. ¿Cuántas formas existen de intertextualidad?

La intertextualidad es una propiedad del texto. No podemos entrar aquí en las definiciones, los encajes y las relaciones que conforman lo que se conoce como texto, pero sí debemos apuntar que entre las siete normas de textualidad que, según Beaugrande y Dressler, propician la capacidad comunicativa de un texto, una de las que afectan al carácter sociolingüístico es la intertextualidad³⁰. Nycz apuntará más tarde que la intertextualidad es «un componente de toda clase de análisis de los fenómenos literarios»³¹.

Sin embargo, el objetivo de este estudio no es solo hacer un análisis de cómo configura la intertextualidad un ámbito textual determinado; sino también observar cómo conecta dos mundos y, por ello, deforma el texto de recepción con un trasvase desde otros ámbitos; porque, sin ninguna duda, intertextualidad supone deformación, dejar huérfanas unas palabras para encajarlas dentro de otra familia, apretándolas a veces, dejándolas más libres otras, y reestructurando toda la sintaxis de su nuevo hogar. Incluso si son palabras del mismo ámbito o de la misma tradición o del mismo género se crea una evidente distorsión, como sucede cuando Cunqueiro hace aparecer a doña Ginebra en su obra sobre Merlín y no es la de la *Vulgata* ni la de Chretien de Troyes, sino un ama de llaves digna de reverencias que acompaña a Merlín en su casa de Miranda. Y no digamos si se trata de géneros opuestos, porque el trasvase de un texto, sea como sea, siempre implica un vaciado y un nuevo y perverso juego de significados.

El límite entre textos de una misma tradición es lo que Jesús Camarero, autor de un reciente manual que estudia la cuestión, denomina transferencia transformacional; en *roman paladino*, utilizar personajes y ambientación de un determinado legado para construir nuevos episodios o reconstruir los existentes: «[...] se trata de textos que retoman, reconstruyen o,

²⁹ RUPRECHT, Hans-George et al., «L'intertextualité, intertexte, autotexte, intratexte», Toronto: Trintexte, 1984.

³⁰ BEAUGRANDE, Robert Alain de y DRESSLER, Wolfgang Ulrich, *Introducción a la lingüística del texto*, Barcelona: Ariel, 1997.

³¹ NYCZ, Ryszard, «La intertextualidad y sus esferas: textos, géneros y mundo» en *Criterios. Edición especial de homenaje a Bajtín*, La Habana, julio de 1993, pp. 114.

simplemente continúan textos anteriores, en una labor de creación absolutamente original en cuya lectura apreciamos el origen del texto primitivo, la secuencia creada por su continuador y la relación transferencial, transformadora, transtextual de ambos»³².

Desde Kristeva se observa que hay dos formas de entender el concepto, que no el fenómeno -¿qué ocurre?-, ni el mecanismo -¿cómo se consigue?-. El fenómeno y el mecanismo no suscitan discusión; es más, son de una sencillez transparente. El concepto, básicamente y a grandes rasgos, se suele entender de dos maneras. En determinados modelos se aplica de forma general; en ellos, todos los textos tienen como base constructiva la intertextualidad y están en relación, más o menos estrecha, con un corpus de textos anteriores; se estudiará, por tanto, el texto como tejido de conexiones. En otros modelos, se aplica de forma restringida y se entiende como esporádicas pero significativas aportaciones de un texto en otro. Siendo más operativo el segundo método de análisis, lo cierto es que ambos son posibles siempre que no exageremos, en el primero, la premisa de que absolutamente todos los textos tienen un lastre de toneladas de relaciones con otros textos.

Jesús Camarero también apunta que el concepto de intertextualidad está constantemente en tensión entre «su consideración como proceso u objeto, por un lado, o como fenómeno de escritura o efecto de lectura, por otro»³³. En el también reciente y enormemente útil *Le Dictionnaire du Littéraire*, Jean François Chassay adorna esta misma dicotomía:

En sentido estricto, se llama intertextualidad al proceso constante y quizá infinito de transferencia de materiales textuales en el interior del conjunto de discursos. Desde esta perspectiva todo texto puede leerse como si fuera la confluencia de otros enunciados, dando lugar a unas relaciones que la lectura y el análisis pueden construir o deconstruir a cual mejor. En un sentido más corriente, intertextualidad designa los casos manifiestos de relación de un texto con otros textos.³⁴

Para el análisis de la obra de Cunqueiro vamos a usar, fundamentalmente, la interpretación restringida de la intertextualidad. Nuestro propósito va a ser estudiar cómo afectan a las obras del autor mindoniense las palabras ajenas que quiere incluir entre las suyas, no estudiar la construcción de sus escritos.

José Enrique Martínez Fernández, en un estupendo manual que analiza de forma clara el fenómeno, ofrece una definición que le permite sentar una base para el análisis. Es una definición que representa el punto cero del fenómeno: «Llamo “intertextos” a los

³² CAMARERO, Jesús, *Intertextualidad. Redes de textos y literaturas transversales en dinámica intercultural*, Barcelona: Anthropos, 2008, p. 105.

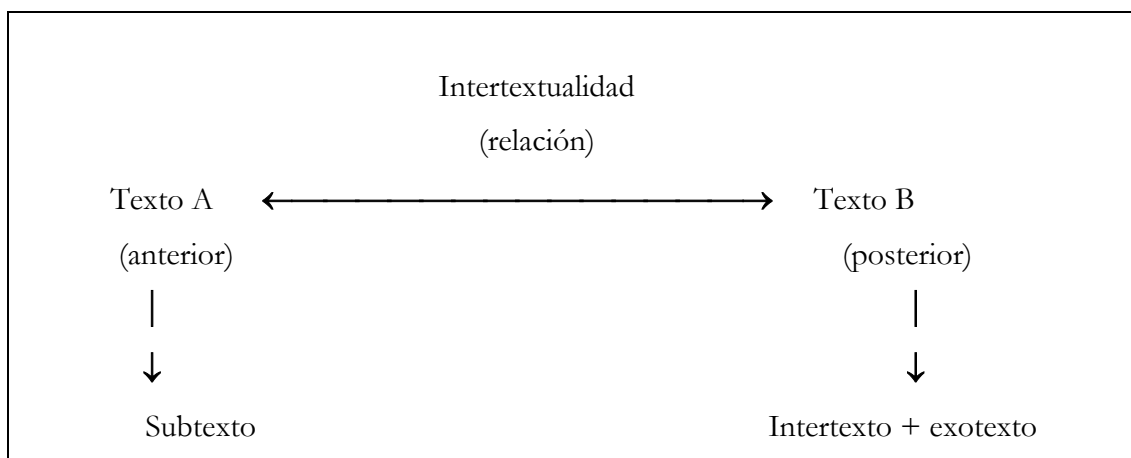
³³ *Ibid.*, p. 24.

³⁴ CHASSAY, Jean François, «Intertextualité» en *Le Dictionnaire du Littéraire*, Paris: PUF, 2002, pp. 305.

textos “otros” que en forma de citas y alusiones forman parte de un texto determinado»³⁵. Siendo la base semántica impecable es, sin embargo, pobre, olvida las otras manifestaciones que deforman el texto original, por ejemplo, y olvida también recalcar el tipo de relación entre los dos textos. Más adelante, sustenta mejor su trazado de los límites y precisa que «la intertextualidad va, naturalmente más allá de préstamos, ecos, citas, alusiones...; en su concepción global afecta a códigos, estructuras, arquetipos, a los procesos de emisión y recepción de textos... [...]»³⁶.

Por tercera vez intenta una definición, esta vez más ajustada, puesto que alude al contacto desde el interior del texto de recepción y a la pluralidad del texto de origen, apuntando que intertextualidad es «la relación que un texto literario mantiene desde su interior con otros textos, sean estos literarios o no»³⁷. Es importante la precisión, puesto que Cunqueiro se sirve muchas veces de géneros no considerados literarios. Y también sería importante converger que el texto receptor no ha de ser necesariamente literario para poder acoger intertextualidad.

Pérez Firmat, por otra parte, ofrece una fórmula casi positivista en la que el texto es igual a la suma del intertexto más el exotexto, según el siguiente esquema:



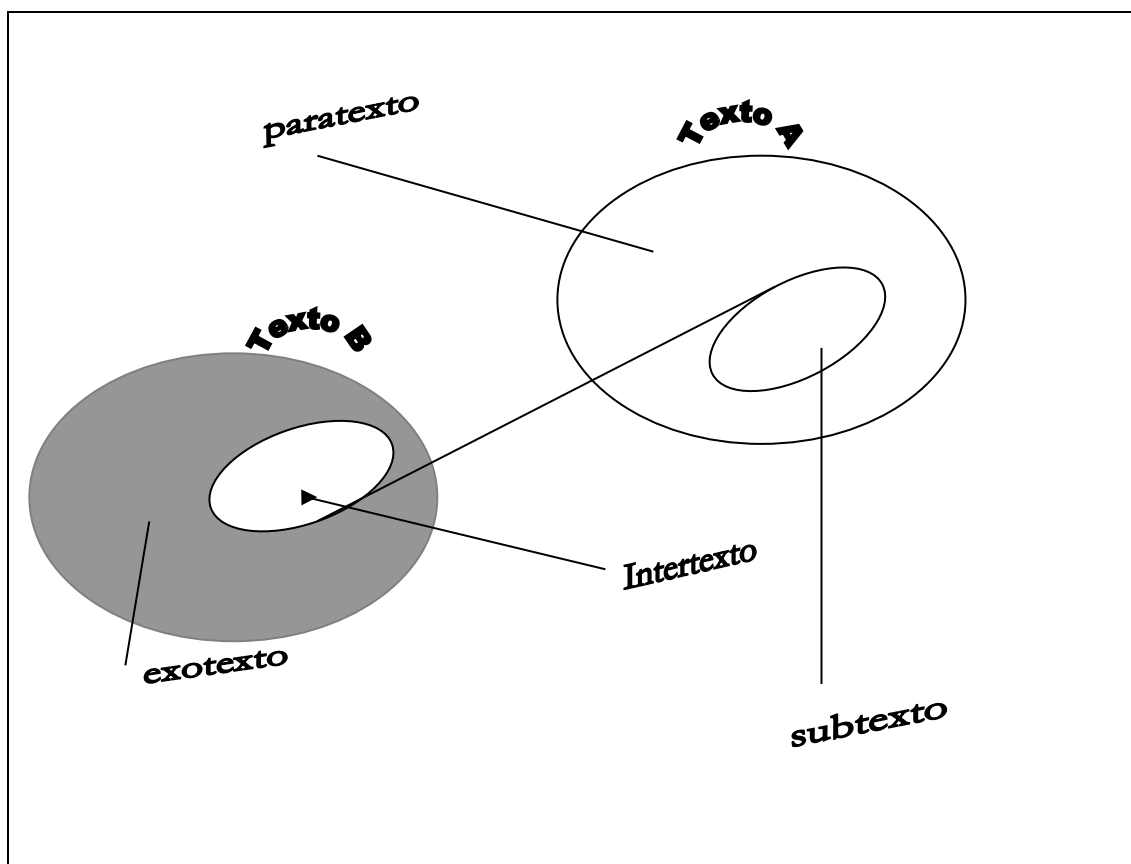
En otro cuadro, observamos la escisión del intertexto a partir del paratexto, la inserción dentro del exotexto y su nuevo funcionamiento. El Texto A representa el origen y el Texto B el destino. Los intertextos pueden ser múltiples frente al exotexto que es único y unitario, creándose así un encaje entre unidad y diversidad. El texto base o exotexto es el depositario del sentido y el eje que guarda la coherencia y la cohesión, mientras que el

³⁵ MARTÍNEZ FERNÁNDEZ, José Enrique, *La intertextualidad literaria*, Madrid: Cátedra, 2001, p. 11.

³⁶ *Ibid.*, p. 12.

³⁷ *Ibid.*, p. 43.

intertexto supone la tensión del desvío hacia otras realidades. El proceso de transmisión es el siguiente.



Ya hemos comentado que la obra de Genette resulta extremadamente útil, así que deberíamos prestarle especial atención. El término que, según Genette, define cualquier tipo de relación entre textos es “transtextualidad”, y se trata de «todo lo que pone al texto en relación, manifiesta o secreta, con otros textos»³⁸. Él mismo se da cuenta de lo difuso de la definición -ese “todo” que resulta demasiado vago, el “secreto” en la relación que no precisa si es para el lector o para el autor-, pero de momento la aceptaremos antes de matizarla. De hecho, mejora en gran manera las diferentes formas de interpretar estas relaciones que hasta hace años se englobaban en términos poco ajustados como *fuentes* o *influencias*. Desde Genette, se precisan los conceptos y se clasifican con detalle las diversas correspondencias entre los autores y sus palabras. Claudio Guillén reconoce que la teoría es una aliada perfecta para los investigadores de la literatura comparada: les ofrece senderos perfectos para sustentar sus correlaciones. En sus palabras, «el beneficio para los comparatistas es considerable. Al hablar de intertexto no hay la menor duda de que

³⁸ GENETTE, Gerard, *Palimpsestos*, Madrid: Taurus, 1989, pp. 9-10.

queremos denotar algo que aparece en la obra, que está en ella, no un largo proceso genético en que interesaba ante todo un tránsito, un crecimiento, relegando a segundo plano lo mismo el origen que el resultado»³⁹.

Así pues, desde Genette, se conocen cinco posibles tipos de relación, algunas de las cuales son formales y otras conceptuales, algunas con identidad exacta entre ambos textos, otras solo como un marco de apoyo. En el siguiente cuadro se pueden observar estos cinco tipos y un resumen del lazo de unión entre obras.

Tipo de Relación	Contacto
Intertextualidad	Cita, plagio, alusión, referencia
Paratextualidad	Títulos, epílogos, portada
Metatextualidad	Comentario crítico
Hipertextualidad	Texto usado como plantilla
Architextualidad	Género

Deberíamos explicar cada una de estas relaciones, para poder después actuar sobre su reflejo en Cunqueiro con mayor capacidad de análisis. Define Genette la **intertextualidad** como «una relación de copresencia entre dos o más textos»⁴⁰. Precisaríamos, para ajustarse a los ejemplos que él mismo propone, que la conexión debe ser esporádica. Ha de tratarse por ejemplo de una mera cita o una alusión, de tal manera que para comprender el sentido completo del fragmento se debe tener en mente la obra con la que se establece la conexión. La cosa se complica, claro está, cuando la cita –ya dedicaremos más adelante una digresión sobre ello- o la obra de referencia son inventadas y presentadas como reales, como algunas veces –pocas, es cierto- ocurre en Cunqueiro.

La **paratextualidad** es también una relación ocasional, pero en este caso atenta al marco que envuelve a la diégesis y no a la diégesis en sí. Se trata, pues de una conexión entre títulos, prólogos, prefacios, dedicatorias, notas, ilustraciones, notas a pie de página o

³⁹ GUILLÉN, Claudio, *Entre lo uno y lo diverso*, p. 313.

⁴⁰ GENETTE, Gerard, *Palimpsestos*, p. 10.

al margen, diseños de portada incluso. Es evidente que este tipo de transtextualidad solo tiene sentido si se trata de crear un horizonte de expectativas que se vea después refrendado por algún otro tipo de conexión. Aislado perdería, todo su sentido. Cunqueiro, en sus novelas, suele emplear sobremanera este tipo de contacto con sus modelos, con lo cual, desde el primer momento, el lector ya intuye la ambientación de la historia. Al mismo tiempo, el título funciona como anáfora, al recoger toda una tradición anterior, y como catáfora, al presentar todo lo que va a venir a continuación.

La **metatextualidad** supone la relación entre dos obras mediante la cual una de ellas establece un comentario crítico sobre la otra. Por tanto, aquí no importa la extensión, puede ser un estudio completo o una breve alusión estilística. Cunqueiro lo utiliza muy esporádicamente en sus novelas, y algo más en sus obras periodísticas e incluso gastronómicas, al tratar por ejemplo sobre la obra de Picadillo, en cita que expondremos posteriormente, o con alguna digresión sobre la novela contemporánea.

El cuarto tipo de transtextualidad se denomina **hipertextualidad**. Según la define Genette se trata de «toda relación que une un texto B (que llamaré *hipertexto*) a un texto anterior A (al que llamaré *hipotexto*) en el que se injerta de una manera que no es la del comentario»⁴¹.

En esencia, el hipertexto se inscribe en una plantilla que sigue en líneas fundamentales –ya sea de estilo, personajes, diégesis, estructura o todo ello a la vez- rasgos básicos del hipotexto, ya sea desde una pequeña alusión a cualquiera de los niveles citados hasta el texto completo y cerrado. Por supuesto, el lector, un lector aquí más creador que nunca, debe identificar de qué mecanismo se está tratando, para así entender en toda su profundidad el texto que asume y llenar de valor conceptual la conexión entre los dos textos. Se trataría de un lector modelo, el lector de segundo nivel que Umberto Eco⁴² ve capaz de descubrir los procedimientos de construcción de sentido, el que puede tomar una obra y ahondar en el fondo de su construcción. Sobre este lector y su responsabilidad, como hemos señalado, hablaremos más adelante.

Cunqueiro hace un uso bastante productivo de este tipo de yuxtaposición entre textos, en ocasiones de manera harto original; así que es aquí es donde deberemos enfocar el grueso de nuestro análisis porque la visión que nuestro autor tiene de la vida y de la literatura se refleja en gran medida en estos juegos entre textos.

⁴¹ GENETTE, Gerard, *Palimpsestos*, p. 14.

⁴² ECO, Umberto, *Lector in fabula*, Barcelona: Lumen, 1981.

La **architextualidad** es un contacto mudo, o como mucho aludido en alguna mención paratextual, que engloba el texto en un género ya sancionado por la tradición, abarcándolo ya desde el título (*Las mocedades de Ulises* de nuestro autor es un buen ejemplo). No es un tipo de relación significativa puesto que todo texto ha de reconocerse en unas características genéricas –o negarlas; pero, al fin y al cabo, partir de ellas para existir- y por tanto las obras de Cunqueiro no se diferencian aquí en esencia de cualquier otra obra.

Otra de las nociones que introduce Genette es la de parodia, la cual nos servirá de marco para observar el modo en que Cunqueiro utiliza la transtextualidad, aunque su uso será más productivo en las novelas. Tiene que ver este concepto con el trasvase entre estilos. Desde las poéticas clásicas, queda establecido que la literatura puede tratar dos tipos de acciones definidas por su dignidad moral y que cada una de ellas tiene unas marcas lingüísticas diferentes, que podemos designar como registro noble y registro vulgar. Si pensamos que en la transtextualidad puede existir un juego entre estos estilos de tal forma que se respeten o se cambien tendremos cuatro posibilidades. La más usada por Cunqueiro, y en general por la literatura moderna, es la conversión de una obra de género noble en otro texto que pierda este carácter sublime para adquirir otro tono que vaya desde lo amable hasta lo burlesco o lo sangrante. Es lo que Genette denomina travestimiento burlesco y por el común de los lectores se conoce como *parodia*. Por tanto, este término de parodia, en la terminología de Genette, se ha de interpretar como un texto de registro culto que narra un tema vulgar, no como una obra cómica que explota la exageración en los caracteres. Aunque la parodia puede ser esto, no es solo esto.

El siguiente cuadro –que poco a poco Genette va ampliando- nos permitirá desbrozar las cuatro posibilidades de transformación que existen a partir de un texto dado:

	Tema	Noble	Vulgar
Registro			
Noble		Géneros nobles (epopeya, tragedia)	Parodias (parodia estricta, pastiche heroico-cómico)
Vulgar		Travestimiento burlesco	Géneros cómicos (comedia, narración cómica)

El problema que los preceptistas intentan resolver –casi el mismo que el de la intertextualidad- estriba en el alcance de la parodia: si se ha de entender como un fenómeno retórico o como un género; es decir, si un mero remedo insustancial en un personaje de unas palabras construidas originalmente bajo tema noble ya se puede considerar una parodia, o si es necesario, por el contrario, una obra completa en su conjunto. Observemos que el mecanismo es idéntico y que lo único que diferencia las dos maneras de abordarla es la extensión, así que no debería haber problema en considerar parodia tanto a un personaje de *La Regenta* como a algunas narraciones de Jardiel Poncela. También debemos advertir que no es necesario que la parodia se ligue a una obra de referencia concreta, la conexión con determinada estética o periodo es suficiente si se destaca alguna marca, algún personaje, algún episodio reconocible en su origen. Ello permite que el *Quijote* pueda ser considerado una parodia de las novelas de caballería, *La venganza de don Mendo* de nuestro teatro del Siglo de Oro o las *Seis falsas novelas*, de Ramón Gómez de la Serna, de ciertos subgéneros narrativos. Conectados con la parodia están la sátira y la caricatura, pero aquí los modelos no están extraídos de la literatura sino de la vida.

Fijémonos en que Genette, como proceso de vulgarización de lo noble, alía a la parodia el pastiche –más bien lo considera un tipo de parodia- y lo define como una imitación estilística con función crítica o ridiculizadora de autores que son poco apreciados. Por ello, no acepta ninguna marca y es la percepción del lector la que permite conectarlo al autor al que transforma. Ambas técnicas –pastiche y parodia- tienen, a pesar de sus diferencias (adaptar un texto, imitar un estilo), una causa común: hacer que germine un tema vulgar sin que el estilo noble desaparezca. Parte de ello aparece en “El pastor Clasiquino” de Espronceda, por ejemplo. Notaremos, asimismo, que Genette reserva para otra categoría lo que llama travestimiento burlesco: traspasar un tema de origen noble a registro vulgar. Es lo que hace en múltiples ocasiones nuestro Valle Inclán, por ejemplo en *Los cuernos de don Friolera*, en que se «modifica el estilo sin modificar el tema; inversamente, la “parodia” modifica el tema sin modificar el estilo».⁴³

Sin embargo, el propio Genette es consciente de que, en la conciencia común, el término parodia ha absorbido los significados de travestimiento y de pastiche satírico; en definitiva, se refiere a cualquier transformación caricaturesca de una obra seria. Quizás ello se debe a que, como proceso literario, la parodia estricta ha desaparecido prácticamente en la literatura contemporánea. Para clarificar estos asuntos presentaremos un cuadro en el que las bases son la función del texto y su configuración en géneros.

⁴³ GENETTE, Gerard, *Palimpsestos*, p. 33.

Distribución ordinaria (funcional)				
Función	Satírica (“parodia”)			No satírica (“pastiche”)
Géneros	PARODIA	TRAVESTIMIENTO	IMITACIÓN SATÍRICA	PASTICHE
Relación	Transformación		Imitación	
Distribución estructural				

La parodia y el travestimiento transforman el texto, la imitación satírica lo imita. En sí, la parodia desvía el texto con un mínimo de transformación argumental, el travestimiento lo lleva a lo degradante y la imitación satírica imita el estilo sin atender a los argumentos. El pastiche simple imita un estilo pero sin ninguna función satírica.

No obstante, Genette observa que en este cuadro aparece elidida un tipo de parodia seria –aunque él mismo lo presente como oxímoron- que llamará “transposición”, la recreación de un mito con el mismo dramatismo que el original: el *Don Juan Tenorio* de Zorrilla, pongamos por caso. Pero, a la vez, falta un grado intermedio entre lo satírico y lo serio que abarcaría lo que no se escribe desde el cinismo ni desde el drama, lo que supone puro juego. Así que concluye resumiendo todo en el cuadro siguiente:

		Tono		
Técnica		Lúdico	Satírico	Serio
Transformación		PARODIA	TRAVESTIMIENTO	TRANSPOSICIÓN
Imitación		PASTICHE	IMITACIÓN SATÍRICA	IMITACIÓN SERIA

A pesar de que usaremos el concepto actual de parodia, hemos de contar siempre con las categorías de Genette para precisar cuál es el grado de implicación de Cunqueiro

con el hipotexto. Señala también Genette que la transposición es la más importante de todas las prácticas hipertextuales, y por ello se refleja en obras de vastas dimensiones como *Fausto* o *Ulyse*, de una ambición estética que incluso puede llegar a superar a sus modelos. La parodia es en ocasiones una modificación puntual y el travestimiento solo adopta un tipo de transformación: la reducción a lo trivial. Como indica Domènec Font, en un admirable libro sobre cine, «Genette, por el contrario, aporta criterios funcionales a toda práctica transtextual, señalando que entre los avatares modernos de la parodia hay una función lúdica y una parte de juego textual a tener en cuenta»⁴⁴

Por otra parte las transformaciones del subtexto pueden actuar sobre los siguientes factores:

a) Orden temporal: El hipertexto puede introducir anacronías (analepsis o prolepsis) en un relato inicialmente cronológico. Cunqueiro es especialmente ducho en este tipo de secuencias.

b) Duración y frecuencia: se puede modificar el ritmo de un relato: resumir las escenas o desarrollar los resúmenes, rellenar las elipsis o suprimir fragmentos de relato, introducir o eliminar descripciones o diálogos,...

c) Modo-distancia: Se invertiría la relación entre estilo directo e indirecto o entre historia y escritura; así, se podría reescribir *La desheredada* al estilo de Cela.

d) Modo-perspectiva: Se modifica el punto de vista narrativo y, por ejemplo, se vierte la acción sobre un personaje que en el hipotexto había sido secundario, o sobre una acción que había pasado por poco significativa.

Por otro lado, una transformación puede afectar al cuadro diegético de un texto o no afectarlo, entendiendo diégesis –según Genette– como el marco espacio-temporal del relato. Así existirían transformaciones homodiegéticas y transformaciones heterodiegéticas. Las primeras respetarían el marco de la acción; las segundas incluirían algún tipo de transformación en ella. Por ejemplo, la edad de los personajes es una variación diegética poco pertinente, pero el sexo sí que podría ser un elemento de transformación importante.

También puede afectar a la diégesis un cambio de nacionalidad. Cunqueiro es devoto de estas migraciones y en su primera novela coloca a Merlín en el paisaje gallego; en sus obras geográficas, por otra parte, constantemente sitúa personajes literarios en otros ámbitos y ambientes, así que establece una traslación heterodiegética.

⁴⁴ FONT, Domènec, *Cuerpo a cuerpo. Radiografías del cine contemporáneo*, Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2012, p. 227.

Asimismo, puede producirse la *transvalorización* de un personaje: atribuirle, si es secundario, un papel más importante en la trama de la acción; o al contrario, conducir al personaje que lleva las riendas de la historia a un papel menor, incluso de espectador. Podemos encontrar un proceso que en Cunqueiro definiríamos como *revalorización*, afirmar en unos personajes que han vivido siempre como héroes su papel conductor en la acción, pero quitarles la pátina de dioses para inundarlos de espesor de humanidad. Si el proceso se lleva al límite encontramos la *desvalorización*, hacer que unos personajes de conducta noble se desvirtúen hasta acabar representados de forma despiadada. Ejemplos de ambas técnicas se encuentran en Cunqueiro, revalorización en *Las mocedades de Ulises* y desvalorización en el decrepito rey Arturo de *El año del cometa*.

Todas estas transformaciones en la diégesis llevan aparejadas transformaciones semánticas como consecuencia inevitable. El cambio de época o de nacionalidad comporta nuevas costumbres y nuevos instrumentos, una misiva se puede convertir fácilmente en un correo electrónico. Quizás también lleve a cambios en los motivos de actuación, ciertos comportamientos pasarán a ser arcaicos y se han de sustituir por nuevos motores de conducta para los personajes.

A partir de este momento, *Palimpsestos* se dedica a incluir en estas categorías a obras de la literatura occidental y a explicar su funcionamiento, y en estos análisis se observan advertencias interesantes. Un ejemplo es el que anuncia que “todo enunciado breve, notorio y característico [...] está abocado a la parodia”⁴⁵, y presenta como ejemplo de este tipo de enunciados los títulos. Es evidente que en Cunqueiro los títulos de las novelas conectan en primera instancia con sus modelos.

En esencia, encontramos que en la clasificación de Genette existen dos ejes centrípetos que absorben todos los tipos de relación: relaciones de **contacto léxico** como la cita, la referencia, el plagio o la alusión, y relaciones de **contacto genérico**, sea este parodia o pastiche. Quizás sería conveniente analizar, tras las disquisiciones anteriores, aunque sea con un mínimo apunte, cada fenómeno.

Pasemos a ver las técnicas de contacto léxico. Entre todos ellos, la **cita** es el contacto de la evidencia, el más puro, la formulación marcada que, mediante una serie de señales tipográficas (cursiva, sangrado, interlineado reducido, nota a pie de página,...), desgaja el texto y además lo adhiere al exotexto. De tal manera es así, que la ausencia de estas marcas tipográficas traslada al intertexto a otra categoría como es la del plagio. Estas etiquetas, por otra parte suponen una relación directa con el lector, una apuesta sobre

⁴⁵ GENETTE Gerard, *Palimpsestos*, p. 50.

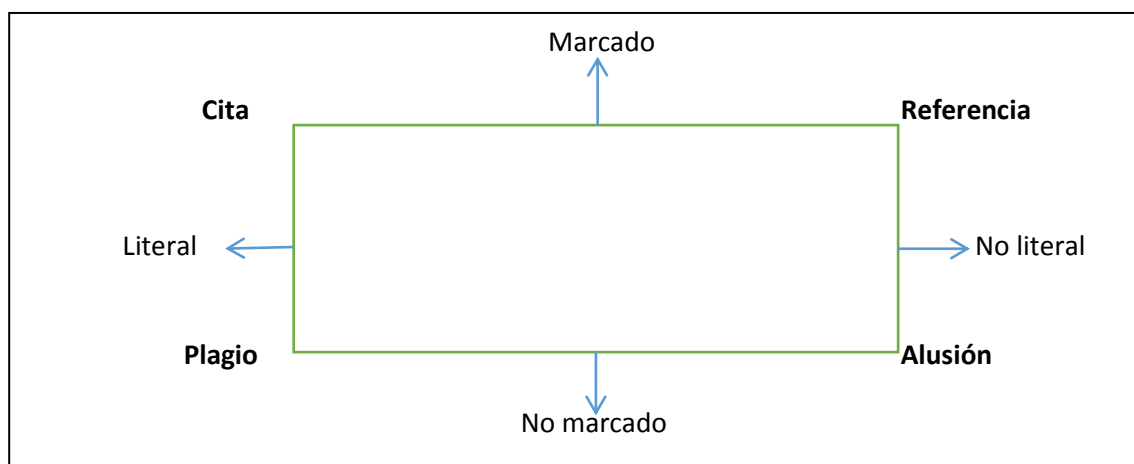
seguro, puesto que se anuda el anclaje y la comprensión inmediata del intertexto, que de otra manera residiría en un limbo del que el lector lo ha de rescatar. Además la cita convierte al texto en polifónico (un diálogo que hace comprensible la vieja noción de dialogismo de Bajtín) y fraccionado, cosido con materiales de diferentes procedencias.

La **referencia** es también una conexión directa y fiel, pero se resuelve con la elipsis del contenido, el subtexto no es trasladado en su literalidad, sino que se conecta mediante una palabra clave, una mención a la obra, al autor o al momento exacto de literalidad en el texto de origen.

El **plagio** es exactamente lo contrario, aquí la cita es literal, lo que ocurre es que no hay ni marca ni referencia, se integra totalmente en el exotexto, sin precisar su origen, y solo el lector avezado puede interpretarlo y extraerlo de la disolución.

Por último, la **alusión** es el menos explícito entre los mecanismos directos, se trata de una cita indirecta, desde luego no marcada, que incluso tiende a la deformación, por tanto a la parodia, y que en ocasiones se toma como juego o como ejercicio culturalista. Esta es una de las disimilitudes que la aparta de la referencia, la otra es que no se busca la claridad en la señal. Digamos que el lector aquí no solamente debe reconocerla sino que debe captar su sentido.

Todo lo cual nos permite trazar el siguiente cuadro de intertextualidad léxica:



La **parodia** se entiende, en lenguaje coloquial, como la asimilación del estilo de un género o una época -englobando en ello tipos, episodios, espacios,...- con un afán de trasgresión, sea por vía de la comicidad o de la subversión. No es este el concepto de Genette que considera que la parodia lo es única y estrictamente de una obra a la que deforma y que hablar de una parodia de las novelas de caballerías es

una fórmula evidentemente absurda si se entiende *parodia* en su sentido estricto (transformación lúdica de un texto singular), pues en este sentido no hay ni puede haber parodia de género. Si se entiende en su sentido coloquial (imitación satírica), la forma deja de ser absurda, pues existen en efecto pastiches de género, pero sigue siendo incorrecta pues no se puede describir *El Quijote* como un pastiche, satírico o no, de las novelas de caballerías –por la razón suficiente de que Don Quijote no es un caballero andante, caricaturesco o no, sino un loco que se cree, o se pretende, un caballero andante-.⁴⁶

En nuestro caso, sin embargo, apostaremos por el sentido coloquial y, para definir la obra de Cunqueiro, lo utilizaremos siempre marcando que es el concepto popular que se tiene de parodia. En este sentido, la parodia viene a ser un mecanismo inverso al del travestimiento, en el que personajes de tono grave hablan vulgarmente: vemos conducirse y hablar como héroes novelescos a hidalgos.

El **pastiche** basa su actuación en la imitación o remedo del estilo de un escritor, no de una época, intentando que sean reconocibles sus intenciones, tipos sintácticos y léxico, retórica o ambientaciones. Por lo general no suele superar la calidad del texto de origen, pero puede contener un carácter lúdico que deja muy atrás la mera imitación para transformarla en creación.

Jesús Camarero⁴⁷ nos ofrece también una lista de otros mecanismos menores de contacto:

Lema	Una cita breve que se coloca generalmente como primer epígrafe de un libro, antes de que se desarrolle el texto, o como cabecera de un capítulo. Lo caracteriza, por tanto, un carácter destacado y su voluntad de crear un cierto tono o anunciar –generalmente desde una perspectiva sorprendente- el tema del capítulo o del libro
Centón	Se trata de una antología compuesta en su totalidad por citas. Representa el grado máximo de intertextualidad debido a que no aparece exotexto. Se suele marcar la procedencia de la cita.
Collage	Inención del siglo XX, se trata de un texto unitario compuesto de otros textos, como esos sonetos cada uno de cuyos versos es de un autor anterior. Las artes gráficas –desde la aparición del pop art- se muestran especialmente seducidas por este mecanismo, que recoge elementos de otras obras anteriores para formarse. Los textos aparecen simultáneamente sin ningún tipo de cimient y sin revelar su origen. Cunqueiro, por ejemplo, en su revista <i>Papel de Color</i> jugará a construir sonetos con versos de otros autores

⁴⁶ GENETTE, Gerard, *Palimpsestos*, p. 183.

⁴⁷ CAMARERO, Jesús, *Intertextualidad*, pp. 40-41.

Palinodia	Se trata de una retractación pública. Se retoma un discurso anterior y se varía el mensaje radicalmente para exponer teorías contrarias o, por lo menos, diferentes.
Paráfrasis	Es la explicación de un texto que resulta de difícil lectura o de difícil comprensión para hacerlo más asequible o desvelar sus mecanismos de funcionamiento y sentido. Tanto este como el anterior pertenecen a la metatextualidad.

Como hemos observado anteriormente, a partir de Kristeva es cuando el término intertextualidad se dividió entre una visión amplia -que entendería la intertextualidad como adhesión en un texto de discursos anteriores desde cualquier nivel que vaya más allá del léxico- y una visión restringida, que estudia únicamente las citas y alusiones concretas de otras obras. Ambas concepciones son efectivas y dignas de estudio; pero, para el propósito que abordamos, será más interesante, como hemos señalado, enfocar el estudio de las obras de Cunqueiro desde este segundo criterio y estudiar las citas precisas, marcadas, que van entrando poco a poco, como lluvia, en su discurso; tanto más, cuando la intertextualidad, entendida en sentido amplio, no provee los conceptos operatorios apropiados para un análisis concreto de cada conexión. Según señala Manfred Pfister, «para el análisis y la interpretación del texto, el modelo más fructífero es, seguramente, el más estrecho y más preciso, porque puede ser trasladado a categorías y procedimientos analíticos operacionalizados, mientras que el modelo más amplio es de mayor alcance teórico-literario [...]»⁴⁸.

Hagamos ahora un rápido repaso de los autores que tratan de esta manera restringida a la intertextualidad. Pérez Firmat, aunque establece una compleja tipología, acude a una visión más inteligente que -contradiendo el inicial enfoque de Kristeva en la que un texto es un campo sembrado de citas- reafirma nuestro propósito a la hora de definir el criterio para estudiar las obras de Cunqueiro. Indica que «la intertextualidad no es un factor constitutivo de todo texto ni depende de la actitud combinatoria del lector: es más bien un mecanismo textual que se manifiesta solo en determinadas circunstancias»⁴⁹.

Así pues, la intertextualidad es un componente que debe circunscribirse a ciertos hechos concretos y a ciertos textos concretos. Un decálogo de normas de seguridad en el

⁴⁸ PFISTER, Manfred, «Concepciones de la intertextualidad» en *Criterios*, La Habana, n° 31, 1r semestre de 1994, p. 102.

⁴⁹ PÉREZ FIRMAT, Gustavo, «Apuntes para un modelo de la intertextualidad en literatura» en *Romanic Review*, LXIX, New York: Columbia University, 1978, pp. 9.

trabajo, por ejemplo, siendo un texto, tendrá bien poco de intertextual, más allá de acogerse a una determinada tipología.

Cesare Segre enfoca asimismo este camino y entiende el estudio de la intertextualidad como únicamente aplicable a «casos perfectamente individualizables de presencia de textos anteriores en un texto determinado»⁵⁰. La diferencia, por ello, de la plurivocidad de la lengua, que se construye sobre ella misma. La plurivocidad de la lengua es seguramente lo que propicia que en ocasiones la intertextualidad derive no de la propia conciencia, sino de un almacén de lecturas y conocimientos. Samoyault señala que la intertextualidad es el resultado «técnico, objetivo, del trabajo constante sutil y a veces aleatorio»⁵¹. Es cierto, en ocasiones cierto azar actúa como creador y aparece un intertexto desde la inconsciencia, pero es obvio que es imposible la demostración de este hecho, así que no debería ser materia de indagación.

Una última clasificación va a ser enormemente productiva en el análisis de la obra del autor gallego: la de Aguiar e Silva en *Teoría da Literatura*, que retoma más adelante Quintana Docio. Para ambos, las relaciones intertextuales podrían ser literarias (endoliterarias) y no literarias (exoliterarias). Precisamente, en Cunqueiro va a ser una diferenciación significativa debido a su amplia erudición y a su concepto extenso de la cultura, incluso de la literatura. Para sus obras menores, empleará a geógrafos latinos, gastrónomos modernistas, historiadores medievales o comentaristas de Shakespeare. Y que la cita que ofrezca derive de un paratexto literario o no, puede afectar de manera decisiva a la amplitud o los giros que quiere ofrecer. Por ejemplo, el concepto que marcaremos como intertextualidad agregada únicamente es posible que actúe desde presupuestos endoliterarios.

Sería válido hablar aquí también de la diferencia entre intertextualidad cultural y literaria, como hace Jenaro Talens⁵², y considerar que la literatura es uno de los múltiples factores que forman parte de la cultura; pero creemos que la diferenciación es poco operativa, especialmente por las dificultades y enredos que suscitaría la definición del término cultura. De la misma manera, la aparición del concepto de intersubjetividad, que emplea Jesús Camarero, y que no es más que la relación entre autores, resulta poco útil como herramienta y él mismo se da cuenta: «su definición puede caer en la pura

⁵⁰ SEGRE, Cesare, *Principios de análisis del texto literario*, Barcelona: Crítica, 1985, pp. 94.

⁵¹ SAMOYAULT Tiphaine, *L'intertextualité. Mémoire de la littérature*, Paris: Nathan, 2001, p. 50.

⁵² TALENS, Jenaro, *El sujeto vacío: cultura y poesía en territorio Babel*, Madrid: Cátedra, 2000, p. 311.

especulación interpretativa»⁵³, frente a la de intertextualidad que, al ser una relación entre obras en que ambas aparecen manifiestamente, posee materiales más tangibles.

Quizás resultaría más válida otra distinción entre los paratextos que va a ser también efectiva en nuestro autor: la que distingue entre textos orales o escritos. En los escritos, encontramos fundamentalmente ensayos o textos científicos, literatura culta; en lo oral, desde refranes hasta canciones, pasando por la tradición de cuentos, romances u otras piezas de valor narrativo con soporte oral. Ambos van a estar presentes en Cunqueiro; pero, especialmente los segundos, suponen para él un mundo literario muy marcado, vivo, como veremos, desde la infancia. Los primeros suelen tener un contexto reconocible y establecido, los segundos cambian de contexto con profusión, excepto los refranes y frases hechas, como elementos fosilizados e inmutables que son, aunque también son susceptibles de sorprender en sus deformaciones; incluso es un revulsivo literario que sufran alteración en el orden de sus elementos, se omitan algunos, se sustituyan o se amplíen.

Jesús Camarero, atendiendo en su obra a nuevos métodos de transmisión, apunta también al material gráfico como posible intertexto: «se añaden al texto otros textos de forma y sentido un tanto cerrados (fórmulas discursivas, documentos, formatos de texto e imágenes)»⁵⁴, pero no explora cuáles son los objetivos de estas imágenes, los mecanismos de conexión o los contactos posibles.

Por último, entre todas las clasificaciones sobre los modos de actuación de las estructuras intertextuales, podemos reflejar la de Lucien Dällenbach, que distingue entre tres modalidades diferentes: intertextualidad general -entre textos de autores distintos-; restringida -entre textos de un mismo autor-; y autárquica -de un texto consigo mismo-⁵⁵. En este trabajo no vamos a utilizar de forma práctica esta división -aunque exista-, por su falta de proyección para extraer conclusiones sobre la sintaxis cunqueiriana. En parte, porque debería matizarse mucho más, y esos matices son los que podrían dar algún significado (sobre todo en la restringida -si son textos del mismo género o no los que están en contacto, si son inéditos que no entraron en la obra finalmente...-). Nos limitamos a cubrir la aparición de las autoalusiones, un terreno bastante fértil.

⁵³ CAMARERO Jesús, *Intertextualidad*, p. 14.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 42.

⁵⁵ DÄLLENBACH, Lucien, «Intertexte et autotexte» en *Poétique*, XXVII, Paris: Seuil, 1976, pp. 282-296.

1.3.- Cruce de géneros

Entre todas las clasificaciones de los mecanismos intertextuales, nunca se ha estudiado en profundidad la cuestión del cruce de géneros. Supone diferentes dinámicas que el texto de acogida de una misma cita sea una novela experimental, una enciclopedia o un anuncio publicitario. Tengamos claro que un trasvase siempre conlleva nuevos sabores, y que un texto articulado en otro sistema cambia su valor y su sentido. Como señala Martínez Fernández, «el texto-cita, subtexto o microtexto, al ser insertado como *intertexto* en un nuevo contexto textual e histórico-temporal se recontextualiza, es decir, adquiere valores nuevos»⁵⁶. Pero también es cierto que el texto en que es insertado –al exotexto nos referimos– adquiere un nuevo carácter, casi diríamos una nueva ideología, puesto que acoge una siembra de estos valores. La única sutil diferencia es que si el texto antiguo está sancionado, el nuevo está por crear y no es posible deformarlo porque no existe, se construye con todos estos materiales, y lo único que puede hacer es aportar cemento para una nueva ligazón.

Así pues, el carácter endoliterario o exoliterario del exotexto y el paratexto cambian la visión del fenómeno. Si esto es así, nos encontramos con cuatro posibilidades y cruces que se deberían analizar por separado. Tanto más en este trabajo, en que nos basamos en obras de Cunqueiro que están fuera de lo que se ha venido en llamar literatura, que se transforman por el hecho de asumir intertextos literarios y que, en justa correspondencia, convierten en literario lo que, en principio, no lo es. Si en una obra geográfica el juego de alusiones le lleva a expresar esta comparación: «Los montes de Cervantes con como la selva de Brocelandia de los romances del rey Arturo»⁵⁷, de inmediato el texto adquiere una nueva luz que lo pone en contacto con otro registro, ya no es una obra geográfica en su totalidad, se trata por lo menos de un collage de géneros.

Ello nos lleva a pensar que, si planteamos una división de los textos en literarios y no literarios, podríamos disponer de cuatro cruces, cada uno con estrategias y resoluciones diferentes. Las posibilidades que así se plantean son:

a) De texto literario a texto literario. Por la propia naturaleza del origen y el destino, suele ser el proceso más común y suele admitir todo tipo de conexiones: desde los lemas que abren cada capítulo de *Últimas tardes con Teresa* hasta las múltiples reinventiones

⁵⁶ MARTÍNEZ FERNÁNDEZ José Enrique, *La intertextualidad*, p. 94.

⁵⁷ CUNQUEIRO, Álvaro, *Lugo*, León: Everest, 1968, p. 107.

del personaje de don Juan, pasando por la digresión sobre el *Quijote* de *Tiempo de Silencio*, la traslación a lo divino del XVI o la metatextualidad que asalta el primer párrafo de *Ada o el Ardor*.

“Todas las familias felices son más o menos diferentes, todas las familias desdichadas son más o menos parecidas”, dice un gran escritor ruso al comienzo de una famosa novela (*Anna Arkadievitch Karenina*, transfigurada en inglés por R. G. Stonelower, editorial Mount Tabor Ltd., 1880). Tal aserto tiene una muy escasa relación con la historia que aquí va a contarse, una crónica de familia, cuya primera parte sin duda queda más próxima a otra obra de Tolstoi, *Destino i Otrochesivo* (*Infancia y Patria*, Ediciones Poncio, 1858).⁵⁸

Prácticamente no hay texto narrativo que, en algún momento, no caiga en alguna conexión con otros textos. En los poéticos, ello se da en menor proporción, puesto que son proclives a crear un espacio más autónomo, excepto en la poesía que posee un contenido social o popular. Cunqueiro encaja su narrativa, y a veces su poesía, en textos ya determinados. Un caso concreto de este tipo de mecanismo es lo que podemos denominar intertextualidad agregada, que se resuelve poniendo en contacto dos pactos de verosimilitud, técnica que desarrollaremos en el cuerpo del trabajo. Como en las obras geográficas y periodísticas de Cunqueiro a veces se presentan y aparecen pequeñas narraciones –el propio género lo permite–, va a ser un procedimiento también activo dentro de este tipo de obras.

b) De texto no literario a texto literario. El proceso convierte un subtexto no literario en intertexto literario. Pensemos que el texto destino es literario, así que todo lo injertado en él se convierte inmediatamente en producto de lenguaje poético. Jesús Camarero lo expresa de forma precisa: «el juego intertextual constituye un principio importante de *literariedad*, en tanto que definición de pertenencia de una obra a lo literario tras ser reconocido su estatuto textual de relación con otro texto literario»⁵⁹. La novela del siglo XX es casi un ejemplo constante de este trasvase, y el texto origen en muchas ocasiones es creado para la ocasión y no extraído de fuentes anteriores; pero como veremos de inmediato, esto no excluye la intertextualidad. En literatura “algo con apariencia de...” ya existe como algo externo y real. La mera simulación es realidad. Las voces de los altavoces turísticos en *Señas de identidad* de Juan Goytisolo, de nuevo algunos de los lemas de *Últimas tardes con Teresa* o los textos de registro jurídico en *La verdad sobre el caso Savolta* de Eduardo Mendoza dan cuenta de esta conexión. Pero es que, con cierta amplitud de miras, podemos encontrar rastros en el *Lazarillo* cuando cita a Plinio. Y con más amplitud incluso, en el *Cantar de Mio Cid* cuando se registra en estilo indirecto la carta que el rey Alfonso envía a

⁵⁸ NABOKOV, Vladimir, *Ada o el Ardor*, Barcelona: Argos Vergara, 1980, p. 13.

⁵⁹ CAMARERO, Jesús, *Intertextualidad*, p. 44.

los vecinos de Burgos para que no acojan a Rodrigo. Los objetivos son muy variados, desde anclar el aire histórico con documentos aparentemente reales, hasta el mero afán de experimentar con las texturas de la palabra. Cunqueiro utiliza este trasvase por ejemplo en *El año del cometa* al comentar informes de astronomía.

c) De texto literario a texto no literario. No se suele actuar de forma contraria y, por tanto, pocas veces se convierte un fragmento literario en no literario. El texto literario lo es por condicionantes propios, por su lenguaje, y nunca deja de serlo. En Cunqueiro, el texto no literario que recibe la cita, ya en su lenguaje y sus propósitos, tiende a lo literario, lo cual facilita el proceso. Quizás el grueso de utilización de este mecanismo se dé en esas mismas guías turísticas en las que lo introduce nuestro autor: el viajero normalmente necesita una excusa *cultural* para dar empaque a su peregrinación. Pero esta no es seguramente la intención de Cunqueiro, puesto que sus obras geográficas parten de premisas no solamente prescriptivas o expositivas.

Por otro lado, en los libros de cocina encontramos dos tipologías textuales completamente diferentes –aparte de la crítica gastronómica- y que no suelen mezclarse: textos ensayísticos y textos instructivos. Los primeros enfocan la cocina desde el antes o el después pero no desde la creación: influencias, ingredientes, sensaciones,... Estos suelen estar plagados de alusiones eruditas extraídas en muchas ocasiones de textos literarios. Los segundos exponen la forma de elaborar la receta, incluso con tipografía y marcas formales que anuncian cada uno de los apartados de su estructura, hecho común en los textos instructivos, por otra parte. En estos últimos, es enormemente extraño encontrar elementos intertextuales. Si acaso, algún epígrafe, algún anexo con noticias curiosas o algún prólogo que intentará dar aire cultural al libro y que, al fin y al cabo, aporta la nota ensayística, pero nunca en el cuerpo de la receta. El mismo Cunqueiro, tan dado a inyectar textos ajenos a sus libros de cocina, cuando dedica su pluma a la elaboración de una receta en ningún caso emplea elementos literarios.

Asimismo, es raro que este trasvase se produzca en otro tipo de textos. Si consideramos el ensayo o el periodismo como géneros literarios, hemos de pensar que su intertextualidad se engloba en el grupo a. Si acaso en algún estudio académico que trate sobre literatura –como este, mismamente- se incluyen citas de forma continua y básica, lo que no deja de ser una forma de metatextualidad.

d) De texto no literario a Texto no literario. Los textos exoliterarios que adoptan componentes de otros textos similares pertenecen básicamente a dos grupos: los textos jurídicos y los textos humanísticos, científicos y tecnológicos. Los primeros basan

sus sentencias en textos administrativos como son leyes o decretos; los segundos utilizan argumentos de autoridad como cimiento de sus tesis.

De la misma manera, las obras gastronómicas o turísticas pueden adaptar materiales de textos que no son específicamente literarios. Cunqueiro añade con suma facilidad al desarrollo de sus palabras textos históricos, religiosos o de los mismos géneros que está exponiendo. Picadillo, Otero Pedrayo como geógrafo o cualquier rey de cualquier dinastía puede aparecer en cualquier momento y en cualquiera de sus obras. Ponemos un ejemplo al azar: cuando quiere destacar la belleza de su siempre referenciada “Virgen de los Ojos Grandes”, sita en la catedral de Lugo, acude a un autor que hace un apunte sobre ella en otra obra: «Debe su nombre actual de Nuestra Señora de los Ojos Grandes, dice Otero Pedrayo, a la grandeza no desproporcionada sino expresiva de sus ojos»⁶⁰.

Hay, por último, una quinta opción, usada sobremanera a partir de mediados del siglo XX en el ámbito hispano y que se podría asimilar, forzándola, a las opciones a) y c), pero que también se podría entender como una nueva posibilidad con diferentes objetivos. Se trata de lo que Martínez Fernández denomina *pseudo-intertextualidad*, es decir, una cita de un texto que no existe y que el autor crea a partir de una referencia. Sin esta referencia -que lo marca- no sería posible de ninguna manera identificarlo como subtexto. Con ello, las obras crean su propia tradición, se apartan de un corpus literario que no entienden como sustento adecuado y amplían el pacto ficcional o el horizonte de expectativas al exterior, al crear a un mundo de ficción que no existía antes de que surgiese la obra. Quizás esta *pseudo-intertextualidad* tenga otra función, por lo menos en Cunqueiro, pero también en Borges - cuando le sirve para entender la realidad como lo que existe más allá de las dimensiones verificables-: la idea de que la literatura es un juego, es satisfacción y gozo, y que no existe mayor potencia lúdica que inventar que el mundo es otro. De hecho, Cunqueiro admiraba y sentía verdadera devoción por Borges al que llega a calificar de «el mayor escritor de lengua castellana en este momento»⁶¹.

Por ello, no podemos más que disentir cuando el mismo Martínez Fernández afirma que «no es infrecuente que se produzcan pseudocitas, fragmentos de una obra que no existe, inventando un autor para ella [...]. Todo ello entra dentro del juego literario y limita, solo limita, con la verdadera intertextualidad»⁶². Desde el momento que una cita entra en una obra, es indiferente que existiera previamente o no, desde ese momento existe

⁶⁰ CUNQUEIRO, Álvaro, *Lugo*, p. 43.

⁶¹ LAS HERAS, Antonio R. de, «Escritores al habla. Álvaro Cunqueiro» en *ABC*, 17 de abril de 1969, p. 53.

⁶² MARTÍNEZ FERNÁNDEZ, José Enrique, *La Intertextualidad*, p. 151.

y tan literario es Arturo como un comentarista inexistente de la *Vulgata*. Si un texto inventado se tomase más adelante como intertexto, nadie dudaría de que es literario. ¿Por qué no lo iba a ser antes? El hecho de usarlo recién inventado ya crea el mundo del que se extrae. Es una técnica que Cunqueiro utiliza, por ejemplo, en el discurso del caballo Liofante en el *Fanto Fantini*.

En cuanto al trasvase entre textos, Gutiérrez Estupiñán acierta a entender el sistema de conexión entre ellos y lo estructura en tres momentos: la escisión del intertexto del texto fuente, la inserción dentro de otro texto y el funcionamiento en el nuevo contexto. Seguramente, sigue y esquematiza a Quintana Docio, quien avisa de que el trasvase consiste en «denominar intertexto –dentro de un texto B- a un fragmento textual que guarde algún tipo de relación de derivación genética o de reenvío relacional con consecuencias semánticas con un subtexto –dentro de un texto A-, fragmento textual en su estado de origen; pudiendo apreciarse una mayor o menor transformación de su literalidad y de su sentido en su incorporación a B»⁶³.

Sin embargo, ninguno de los dos insinúa que no solo el texto traspasado experimenta transformaciones, sino que también la diégesis de destino cambia su orientación, se moldea, e incluso se hace elástica para acoger a sus nuevos integrantes. Si la idea de injertar es válida como metáfora del proceso, hemos de concluir que el injerto cambia el sabor de los frutos nuevos.

Únicamente Martínez Fernández alude al hecho en un breve párrafo, inteligente sin duda, en el que proclama que es el receptor el que da o no carácter literario a las citas que provienen de otro tipo de textos y es -con un papel activo porque el narrador se lo ofrece – quien «en primera instancia procesa una cita extraída de un contexto no literario como adecuado o no al sistema “literatura”»⁶⁴. Es el lector, pues, quien decide clasificar la cita en un sistema o en otro.

1.4.- La cita

Ya anteriormente la hemos definido desde la palabra de Genette; pero deberíamos detenernos un momento en la sintaxis de la cita, de la alusión y de la referencia, puesto que

⁶³ QUINTANA DOCIO, Francisco, «El signo intertextual ante el lector real (jugando con fuego)» en *Investigaciones Semióticas, IV. Vol. I*, Madrid: Visor, 1992, p. 205.

⁶⁴ MARTÍNEZ FERNÁNDEZ, José Enrique, *La intertextualidad*, p. 85.

son tres de los mecanismos principales que Cunqueiro utiliza para organizar sus obras. Claudio Guillén atiende a la diferencia e incluye dentro de la intertextualidad la alusión y la inclusión, la primera es la evocación de otro texto recordado, la segunda tiene como forma más directa de expresión la cita.

Martínez Fernández aclara, de forma efectiva, que una cita es: «introducir el discurso de otro en el propio discurso»⁶⁵. Una cita siempre evoca otra voz, otros ámbitos y contextos -importante esto en Cunqueiro porque es lo que se persigue- y nos enfrenta a paisajes que están fuera de la diégesis del texto; de la misma forma que una fotografía establece una conexión directa, deslumbrante en ocasiones, con otros paisajes. La mano que coge la fotografía, en su actualidad, construye también un puente con otros tiempos y otras figuras. Así son las citas. Es indiferente que la fotografía esté impoluta o sea borrosa, incluso es indiferente que sea real o un trucaje, el otro paisaje estará ahí. De la misma forma es indiferente que la cita sea exacta o se haya deformado, su capacidad de evocación no se perderá. Gabriela Reyes señala a este respecto que «la cita es una representación lingüística de un objeto también lingüístico: otro texto. Esta representación puede ser total o parcial, fiel o aproximada. [...] Un texto citado es, pues, una imagen de otro; lo representa como si fuera una fotografía, un dibujo o una grabación. Pero esa imagen [...] no es nunca completa, y rara vez es fiel»⁶⁶. Al ser una imagen de otro texto, al representarlo, entra con él toda la diégesis de la que proviene.

Las citas, pues, pueden no ser literales del todo y entonces se las llama referencia; también pueden ser no marcadas -pero nunca plagios, si no son literales- y entonces se convierten en una alusión; puede cambiar la prominalización, el tiempo de un verbo, el orden. Al proceso de recontextualización puede añadirse otro de reconstrucción interna, y con él también la cita cobra significados añadidos. La originalidad de un escritor no está aquí en su palabra sino en la manera de inyectar oxígeno a la tradición para que pueda seguir construyéndose.

En su reelaboración, para convertir la cita en referencia, pueden actuar cuatro fenómenos: la alteración en el orden de la cita, la omisión de elementos que estaban presentes en el subtexto y que acaban elididos, la sustitución de carácter total o parcial de los elementos léxicos, a pesar de que en ciertas estructuras se reconozca la cita, y la ampliación de los elementos lingüísticos.

⁶⁵ Ibid., p. 83.

⁶⁶ REYES, Gabriela, *Los procedimientos de cita: citas encubiertas y ecos*, Madrid: Arco Libros, 1994, p. 12.

Por otro lado, Heinrich Plett, en un artículo para la revista *Criterios*, marca los ámbitos de estudio de la cita de manera enormemente clara, y con ello nos permite poner etiquetas en la obra de Cunqueiro cuando debamos tener en cuenta cada uno de estos condicionantes:

Cantidad. Define si las citas son extensas o breves.

Calidad. Estudia la remodelación de la cita y la creación de nuevos significados.

Distribución. Posición de la cita dentro del texto.

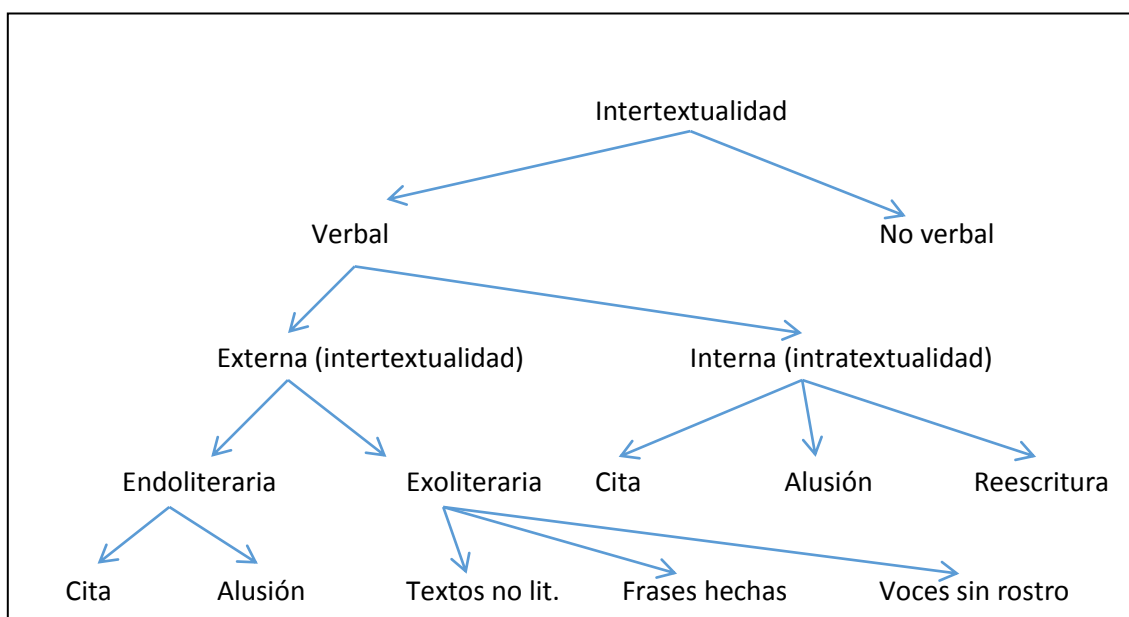
Frecuencia. Distingue la cantidad de citas que podemos encontrar.

Interferencia. Relación que puede ser de afinidad o conflicto entre la cita y su nuevo contexto

Marcadores de cita. Explícitos, implícitos o inexistentes.

Al mismo tiempo existen tipologías de citas. La distinción básica se establece entre citas explícitas o expresas y no expresas. Las primeras reproducen exactamente las palabras de otro discurso y lo hacen ateniéndose a los modos del diálogo: estilo directo, estilo indirecto y estilo indirecto libre. Las segundas aparecen encubiertas y no están articuladas en su encaje como citas sino más bien como ecos, así que aunque los investigadores las denominen así, en terminología de Genette se trata de alusiones. Si en las expresas la tarea del lector es mínima, porque se apunta su procedencia, en las segundas –alusiones o plagio en la teoría de Genette- se requiere un lector atento, erudito a veces y afinado en su lectura.

Concluimos ofreciendo un cuadro de resumen de los tipos de intertextualidad manejado por Martínez Fernández en su estudio sobre el fenómeno en la poesía del siglo XX ya citado. Resulta útil como visión general y lo iremos recuperando en situaciones precisas.



Quizás merezca la pena explicar que el concepto de intratextualidad define la conexión entre textos del mismo autor, con ello se consigue dar coherencia a los corpus literarios de determinados escritores y a la vez ser una guía de la lectura. Un hecho singular en Cunqueiro, respecto a este fenómeno de la intratextualidad, estriba en las autotraducciones: excepto en el caso de *Las crónicas del Sochantre*, traducida por Francisco Fernández del Riego, *Merlín y Familia* y *Cuando el viejo Sinbad vuelva a las islas* son traducidas al castellano por el propio Cunqueiro. Aquí, el simple cambio de código -de lengua- supone otra visión del mundo; entre otras cosas, el contexto diacrónico y las connotaciones del léxico necesariamente varían entre una lengua y otra, así que la dicotomía se establece entre si se trata de reescrituras o de trabajos meramente industriales con algunos textos añadidos. El asunto no es baladí, por una parte las traducciones de Cunqueiro abrían un nuevo mercado –así que poseen en parte un objetivo pecuniario-, pero por otra reelaboraban con distintos materiales o hacían uso de la *amplificatio*, con lo cual estaríamos frente a distintas partes de un mismo macrotexto.

1.5.- El papel del lector

Deberíamos detenernos, en último término, en el papel del lector. Su tarea es esencial; tanto, que podemos señalar sin ambages que, sin el lector, no existe intertextualidad. Es él quien activa de forma necesaria todo el proceso y quien reestructura el papel de ambos textos, ayudado en parte por el autor si este lo presenta en forma de cita marcada. Más allá de estas marcas, es la capacidad del lector, su cultura, su memoria y su espíritu lúdico los que van a funcionar de interruptores para alumbrar distintos niveles de inteligibilidad. Una de las definiciones del fenómeno, quizás una de las más pulcras intelectualmente, es la de Riffaterre en un breve y modélico artículo en el que se dedica a estudiar precisamente esto, las trazas del intertexto y su reconocimiento por parte del lector: «L'intertextualité est la perception, par le lecteur, de rapports entre une œuvre et d'autres, qui l'ont précédée ou suivie»⁶⁷. Fijémonos sobre todo en este doble sentido, puesto que uno puede reconocer, leyendo a Shakespeare, un fragmento de Cunqueiro.

⁶⁷ RIFFATERRE, Michael, «La trace de l'intertexte» en *La Pensée*, París: Fondation Daniel Perí, n° 215, octubre 1980, p. 4.

En el mismo artículo, avanza las dos características de la intertextualidad que derivan de la capacidad del lector⁶⁸:

Percepción	Depende del azar , de que se produzca una conjunción entre recepción y percepción. Esto hace que no solo sea necesario cierto grado de cultura para percibir la conexión, sino también cierto grado de atención para que el azar actúe.
	Es un rasgo progresivo : lo que no se percibe en un primer instante se puede percibir posteriormente, puesto que las lecturas del receptor se han ensanchado. Al mismo tiempo, no es infrecuente que se reconozca la intertextualidad al enfrentarse a un hipotexto que no se conocía anteriormente.

El autor francés es, seguramente, entre todos los estudiosos de la fusión entre textos, quien mejor se ha percatado de la función del lector y más ha incluido su presencia en los análisis del fenómeno. En un artículo de esas mismas fechas, aludía a que, directamente, la intertextualidad es un componente de la percepción, no tanto de la creación: «c'est le mecanisme prope de la lecture littéraire»⁶⁹.

El objetivo último es conectar secuencias, y el lector que no advierta esta conexión ha hecho fracasar el objetivo: no hay vínculos y por tanto no hay profundidad. En palabras de Luzón Marco, si el autor estructura de forma consciente el intertexto, es que espera una participación del lector y que este construya también la obra: «Si el lector no percibe la intertextualidad o interdiscursividad del texto parte del significado se pierde, [...]»⁷⁰ Esto es así debido a que el significado de un intertexto no es solo el denotativo, ni el connotativo, sino también una especie de connotación de segundo grado que lo pone en contacto no con la experiencia, sino con la tradición; es decir, con las experiencias de otros. Esto es lo que la crítica quiere señalar cuando afirma que la intertextualidad hace profundo el texto.

De la misma manera, frente a un intertexto actúan dos tipos de memoria: una memoria superficial mediante la cual el lector puede evocar determinada época o autor, y así situar el texto en un contexto determinado, y una memoria profunda, que lo sabría

⁶⁸ Ibid., p. 5.

⁶⁹ RIFFATERRE, Michael, «La syllepse intertextuelle» en *Poétique*, París: Seuil, nº 40, noviembre de 1979, p. 496.

⁷⁰ LUZÓN MARCO, María José, «Intertextualidad e interpretación del discurso» en *Epos*, Madrid: UNED, nº 13, 1997, p. 139.

encajar de forma precisa en su hipotexto. Quizá con la primera ya sea suficiente y la segunda aporte poco más que un brillo erudito. Pero en esto es el autor quién decide si la conexión entre textos ha de llegar a la última precisión para ofrecer un sentido o basta con una pátina.

De hecho, la intertextualidad es un evidente calibrador de jerarquías lectoras: nombrar a don Quijote es concebir que el lector común establecerá un puente directo con el subtexto, nombrar a Álvaro Tarfe necesita un lector tan participativo como erudito, inventar un personaje del *Quijote* precisa un receptor que conozca la obra de manera profesional. Un lector pierde recepción semántica en las obras que utilicen el *Quijote*, no solo porque le resulte lejana la vida del siglo XVII, sino también porque no sabe interpretar la intertextualidad. Cunqueiro bascula entre todas estas jerarquías, y si titula obras como protagonizadas por Merlín o Simbad, perfectamente conocidos desde una cultura básica, también introduce alusiones por ejemplo a Gutierre Díaz de Games, solo interpretables por quien conoce realmente la literatura medieval española: «Díaz de Games, que acaso era pontevedrés, contará en el “Victorial” la defensa que hicieron de la villa las tropas del arzobispo contra las de Enrique III de Castilla, y la pelea de Pero Niño contra “un peón muy famoso, que llaman Gómez de Domaos; era un hombre muy recio»⁷¹.

Por otra parte, el uso consciente de la intertextualidad parece devolver a la literatura esa dimensión elitista que parecía haber perdido prácticamente desde nuestro culteranismo, y en este sentido Riffaterre concluye que «donne au lecteur l'illusion agréable de faire partie de la même élite culturelle que l'auteur»⁷².

A este respecto, el manual *Análisis del discurso. Hacia una semiótica de la interacción textual* plantea un enfoque creativo por parte del lector: «Todo lector al oír o leer un texto tiene siempre en cuenta la experiencia que en cuanto lector tiene de otros textos»⁷³. Algo que no siempre se tiene en cuenta al imaginar un lector tipo es que este lector no parte del vacío, sino que posee un sedimento, un sustrato que siempre deforma, en mayor o menor medida, el texto original. Al hablar de *lector*, en el campo de la intertextualidad, se debería siempre precisar que se trata de un lector individual, con unos parámetros concretos, no un lector genérico ni un lector modelo. Como se ha apuntado anteriormente, la intertextualidad no es un factor de la escritura sino de la recepción. Según Beaugrande «la

⁷¹ CUNQUEIRO, Álvaro, *Pontevedra. Rías Bajas*, León: Everest, 1969, p. 52.

⁷² RIFFATERRE, Michael, *La production*, p. 48.

⁷³ LOZANO, Jorge el al., *Análisis del discurso. Hacia una semiótica de la interacción textual*, Madrid: Cátedra, 1982, p. 21.

intertextualidad se refiere a los factores que hacen depender la utilización adecuada de un texto del conocimiento que se tenga de otros textos anteriores»⁷⁴.

Pero para ello también es necesaria la actitud del autor, que puede esconder o hacer presente el intertexto, en palabras de Plett «parte de la responsabilidad recae en el autor, que debería sentirse obligado a suministrar las citas con marcadores de manera que hiciera claramente visible la doble codificación de la misma»⁷⁵. Hecho cierto si eludimos la obligación, quizás, y pensamos que un autor es dueño de su obra, por lo menos hasta el momento que coloca el punto y final, y decide si la dinámica va a necesitar marcadores o no. La obra está por encima de autor y lector, desde luego, pero es el autor quien decide abrirla o no, y el lector solo puede enfrentarse a ella desde su nivel de lectura y desde unas condiciones literarias. Tanto más, si entendemos que para algunos autores el uso de intertextos representa un mero afán culterano, pero para otros es una dinámica de significación del propio texto.

Es más, hemos aludido al hecho que una cita es necesariamente una deformación, siempre desplaza algo en la recepción del texto de acogida, pero es también cierto que el texto de origen se resiente y acoge una nueva lectura, menos pura pero más robusta y despierta. Se trata de un fenómeno sobre el que apunta Jesús G. Maestro, la intertextualidad no es la simple presencia de un texto en otro, ni el cambio de sentido de la cita, sino también una distorsión en el texto de origen «al revelar no solo la relación de copresencia de un texto en otro, sino la interacción de sus sentidos en el acto de interpretación que protagoniza cada lector, exigiendo un estudio de los efectos que la lectura de un discurso provoca en la lectura de otro precedente, posterior o contemporáneo del primero»⁷⁶

Ulrich Weisstein, en su *Introducción a la Literatura Comparada*, aborda también la visión del lector y establece dos categorías en su encuentro con la obra y con la intertextualidad, a pesar de que utiliza nunca el término. Dedicar un capítulo al ámbito del autor, en el que incluye el estudio de la influencia y la imitación, y otro al lector, en el que trata de la recepción y el efecto.

La *influencia* sería, en esencia, una traslación inconsciente y la *imitación* una influencia consciente. Pero donde afina más es en el campo del lector, donde la *recepción* es un concepto más complejo, en el que no solo intervenga la relación entre textos –campo único

⁷⁴ BEAUGRANDE, Robert Alain de y DRESSLER, Wolfgang Ulrich, *Introducción a la lingüística*, p. 45.

⁷⁵ PLETT, Heinrich F., «Intertextualidades» en *Criterios. Edición especial de homenaje a Bajtin*, p. 78.

⁷⁶ MAESTRO, Jesús G., *La expresión dialógica en el discurso lírico. La poesía de Miguel de Unamuno. Pragmática y transducción*, Kassel: Reichenberger/ Universidad de Oviedo, 1994, p. 107.

del *efecto*-, sino también el autor de la obra y las circunstancias de la época y los lectores⁷⁷; a pesar de ser una perspectiva de límites difusos, es interesante para el papel del lector discriminar si entiende la alusión o la cita –el “ser o no ser” shakespeariano, por ejemplo– como un mero lugar común o llega a él desde el acervo popular del corpus literario o sabe abrir desde ella circunstancias de la época.

Desde estas mismas coordenadas, Álvarez Sanagustín, en un artículo publicado para una obra colectiva⁷⁸ sobre este campo, limita tres tipos de lecturas:

Genérica: Una lectura que conecta códigos más que textos y que requiere una competencia tal que sea capaz de dar significado a que un verso sea octosílabo o endecasílabo. Y que, además de ello, puede explicar la diferencia.

Específica: Afecta a los detalles concretos y exige en el lector que sepa entender una alusión o una cita.

Pragmática: Hace que el lector atienda a elementos que rodean al texto (títulos, prólogos, notas al pie,...) y que le imponen una dirección de lectura.

Podríamos preguntarnos qué tipo de lector espera Cunqueiro. En sus obras turísticas esperaría un lector pragmático, más que en sus novelas y que en su poesía. El lector que compraba cualquiera de sus novelas quizás no tuviera más referencia que un consejo, una alusión; el lector que compraba una de sus obras geográficas –es rasgo de género su escasa pervivencia como material instructivo– evidenciaba una perspectiva de futuro: viajar al lugar que sugería el título, incluso le podría llamar la atención la foto de la portada. Sin embargo, en sus obras de cocina lo que entraría dentro de sus presupuestos es un lector genérico, muchos de los que adquirirían sus libros culinarios lo hacían por su género, y seguramente era el primer criterio en su elección. La competencia aquí no estaría en los conocimientos de métrica, sino en los conocimientos sobre los ingredientes del plato. Por otra parte, en sus artículos y obra literaria se esperaría ver aparecer al específico, aquel que está atento a los detalles literarios. Sin embargo, Cunqueiro actúa como si este lector específico fuera siempre el esperado, aplica en cualquiera de sus géneros los mismos criterios que había defendido en su artículo –quizás la más lúcida exposición de su estética–

⁷⁷ La obra aparece originalmente con esta referencia: ULRICH WEISSTEIN, *Comparative Literature and Literary Theory: Survey and Introduction*, Indianapolis: Indiana University Press, 1974. Hay traducción castellana, en la que señalamos las páginas del capítulo: ULRICH WEISSTEIN, *Introducción a la literatura comparada*, Barcelona: Planeta, 1975, pp. 180-200.

⁷⁸ ÁLVAREZ SANAGUSTÍN, Alberto, «Intertextualidad y Literatura» en *Investigaciones semióticas I*, Madrid: CSIC, 1986, pp. 43-52.

“Imaginación e creación”, que analizamos posteriormente. Se recrea en las alusiones, se exalta con las referencias literarias, se deja llevar por el estilo, por el hombre que era, por la imaginación. Seguramente el lector de estas obras no es el mismo que el de las novelas, o no coincide con él en una proporción muy alta. Pero Cunqueiro actúa como si no le importase.

1.6.- La intertextualidad en Cunqueiro

La obra de Cunqueiro bebe de manera directa, hondamente, de otros textos. Vive, entonces, en literatura, y cualquier obra anterior puede formar parte de su mundo primigenio y construir su realidad. Varios investigadores lo han señalado; por ejemplo, María Xesús Nogueira lo apunta en el prólogo de *Viaje a Lugo*.

El escritor acostumbra a introducir en sus composiciones numerosas citas y referencias de procedencia heterogénea y, en ocasiones, de sospechosa veracidad. El procedimiento guarda relación con la dimensión intertextual de su obra, especialmente la de creación, donde reescribe de manera personal y a veces reiterada personajes de la cultura universal que constituyen un censo en el que figuran, entre otros, Merlín, Sinbad, el rey Arturo, Hamlet o Ulises y que se corresponde con algunos de los universos literarios más amados. También en el caso de la prosa de no ficción es posible reconstruir un *mapa* de autores de cabecera que acompañaron a Cunqueiro en su oficio como escritor, cuya función varía según la naturaleza de los textos⁷⁹.

Mapa que es, en esencia, lo que nosotros intentamos estudiar y ver si en ese «mapa de escritores de cabecera» realmente varía su función según el género que los acoja. De la misma manera, Rexina Rodríguez Vega atiende a la subversión que se consigue con esta abundancia, y percibe que «quienquiera que se acerque a la narrativa de Cunqueiro, por breve que sea la aproximación, no puede menos que asombrarse por el grado de literaturización que destilan sus obras. Paradigma de escritor alejandrino, Álvaro Cunqueiro destaca tanto por la gran cantidad de materiales ajenos que incorpora a sus textos como por la radical novedad y variedad de los procedimientos que marcan la absorción de la palabra de otro»⁸⁰.

También, en una de las primeras obras dedicadas al estudio de Cunqueiro, queda patente que la prosa de nuestro autor acoge constante y conscientemente materiales ajenos a la propia diégesis y consigue con ellos que los personajes vivan en literatura: «Só una concepción do texto literario como estrutura aberta, inestable na súa propia diéxese, fai

⁷⁹ CUNQUEIRO, Álvaro, *Viaje a Lugo. Papeles sobre la ciudad*, Lugo: Alvarellos, 2011, p. 42.

⁸⁰ Rodríguez Vega, Rexina, «La transformación paródica en la obra de Álvaro Cunqueiro» en *Semiótica y Modernidad. Actas del V Congreso Internacional de la Asociación Española de Semiótica*, A Coruña, 1992, p. 259.

posible a integración de elementos tan dispares, pertenecentes a ciclos literarios tan distintos, entre os que rompe Cunqueiro calquera dependencia, incluso a que dá a xerarquía cronolóxica, excepto a que obriga ós seus personaxes á modelación das súas vidas segundo prototipos literarios»⁸¹.

De hecho, este mismo investigador, en la introducción del estudio, apunta que «a incorporación de determinadas modalidades discursivas, especialmente a paródica, a mitolóxica e a fantástica, non fan senón reforzar esta conciencia textual; a síntese, sempre inestable, destas e doutras modalidades que Cunqueiro inserta na súa narrativa materialízase na súa disposición intertextual de case tódalas súas novelas»⁸²

Pasa, de inmediato, el profesor González Millán a una clasificación de las estrategias de estas modalidades, que peca de imprecisa por distinguir únicamente entre la inserción de material de otros textos de manera esporádica, la inclusión del texto íntegro de Cunqueiro en un género ya establecido y la aparición de sus propios textos; pero, en este último caso, no diferencia entre si el texto origen pertenece o no al mismo género, como en la clasificación que hemos establecido en páginas anteriores. En capítulos posteriores precisará esta tipología y la ajustará al caso de la novela.

Para no alargar las citas, Ramiro Fonte sentencia que «conviene advertir que pocas obras de autores contemporáneos conforman como las de Cunqueiro un filón tan importante para la práctica textual que Gérard Genet (sic) nos propone en sus *Palimpsestos*, en lo que el ensayista y crítico francés denomina las relaciones entre un *hipertexto* y un texto anterior o *hipotexto*»⁸³.

Recojamos también un testimonio de primera mano, el de su hijo César. Llega del colegio cada día y acude a buscar a su padre que está en su casa de Mondoñedo, en la Plaza de la Catedral; allí se ha hecho construir un refugio en el *faiado*, el desván, «unha ampla e folgada vista sobre os veciños tellados de louxa, dos hortos e xardíns e, máis lonxe, dos bosques que cobren os outeiros e montes que arrodean o val, penetraba pola luminosa fiestra [...]». Y entonces, en soberbio recorrido intelectual, precisa sus lecturas, en una concentrada secuencia que coincide con total exactitud con lo que vamos a exponer y desplegar en estas páginas: «E percorría os eidos máis diferentes, aínda que sempre con

⁸¹ GONZÁLEZ MILLÁN, Xoán, *Álvaro Cunqueiro: os artificios da fabulación*, Vigo: Galaxia, 1992, p. 108.

⁸² *Ibid*, p. 20.

⁸³ FONTE, Ramiro, «Drama y tragedia en la poética de Cunqueiro» en *Boletín de la Fundación García Lorca*, p. 137.

claras inclinacións. Galiza, Grecia e o pensamento grego, temas medievais, os povos do Norde europeo, as súas sagas e lendas, etnografía, historia antiga»⁸⁴.

Xesús González lo destaca también en el prólogo de *Papeles que fueron vidas*, la obra que recopila los artículos que Cunqueiro fue publicando en el periódico *El Noticiero Universal* a mediados de los años 70 del pasado siglo y que desplegaban valoraciones y emociones sobre las obras que había leído recientemente o que más estimaba.

Todo cuanto era literario interesó a Álvaro Cunqueiro. Quizá, por decirlo en palabras suyas, porque era el lugar en que “más cómodamente sueño, el mundo de las letras, tantas veces ardiente como el de la sangre, es decir, el de la vida” (“Casella mía...”). Nada de aquello que tuviese relación con la literatura, era ajeno al interés del escritor. Desde el problema de las traducciones, hasta la situación del escritor –sobre todo, su situación en el mundo como escritor. De los poetas chinos, a la importancia de la poesía en la sociedad actual. De los problemas de la creación literaria, al uso –o invención– de nuevas palabras. De todo esto habló en diversos ensayos sobre escritores a los que amaba: Shakespeare, Rosalía de Castro, Dante, Boccaccio, etc.⁸⁵

¿Cuál es el propósito de este volcado de toda una tradición occidental a sus obras? Quizá consiguiera con ello varios objetivos. Anxo Tarrío Varela lo indica de esta manera: «pretendeu (e conseguiu) regalar ao lector unha sintese da literatura universal canónica»⁸⁶, un placentero obsequio para el lector. Por otra parte, Ninfa Criado habla de que, con el riego de otras tradiciones, consigue ampliar la trama humana del personaje y construir y reforzar las personalidades, al descubrir que los estrechos límites del yo resultan más fecundos empapándose, como esponja, de otros caracteres, sin por ello llegar al mimetismo. Imitar es, en parte, ser uno mismo pero abierto y mejorado: «En la literatura encuentran los protagonistas una base a partir de la cual elaborar su propio personaje: voces, conductas, gestos ajenos, signos parciales con los que erigir un personaje en su totalidad, en un único signo global. Así pues, la imitación es una actividad necesaria para Cunqueiro en cuanto modo de formar hombres, el único modo para los personajes de poder alcanzar lo que apetecen ser; hacer propias las características ajenas es un medio de enriquecimiento»⁸⁷.

Por último, César Antonio Molina va un paso más allá al afirmar que Cunqueiro no introducía en su obra alusiones externas, ya que toda la literatura que conocía se convertía de inmediato en vida, era tan suya como la salida de su pluma, en ningún caso ajena: «Cunqueiro conocía a la perfección la tragedia clásica, los libros de caballerías, la obra de

⁸⁴ Ambas citas en ÁLVARO CUNQUEIRO Y ALBERTO CASAL, *Saiban cantos estas cartas viren (Cadernos Ramón Piñeiro XXIII)*, Santiago: Xunta de Galicia, 2012, pp. 26-27.

⁸⁵ CUNQUEIRO, Álvaro, *Papeles que fueron vidas*, Barcelona: Tusquets, 1994, p. 11.

⁸⁶ TARRÍO VARELA, Anxo, «A narrativa contra o desespero existencial» en *Faro de Vigo. Suplemento 20 anos do pasamento. Álvaro Cunqueiro, a máxia da palabra*, 28 de febrero de 2001, p. 7.

⁸⁷ CRIADO MARTÍNEZ, Ninfa, *Álvaro Cunqueiro. El juego de la ficción dramática*, Madrid: CSIC, 2004, p. 115.

Shakespeare y la de Miguel de Cervantes, así como al Dante y la literatura renacentista. No es que la conociera solamente sino que la había asimilado como propia, la había rumiado, y de ahí su reinvención»⁸⁸.

Todo lector que se acerque, pues, sin aviso previo, se encontrará en cualquiera de sus obras -sea el género que sea, excepto el lírico, quizás- con un aluvión de citas, alusiones, resúmenes, transfiguraciones, personajes reales que se codean con otros literarios y con otros inventados. María Xesús Nogueira, en la introducción a la recopilación *Viaje a Lugo*, expresa con enorme clarividencia esta asimilación de trasvases literarios: «La actualidad y la noticia son muchas veces simples pretextos para una digresión narrativa que conduce a universos impensados que entablan, en ocasiones, complicidades y diálogos con el conjunto de su obra. Los artículos de Cunqueiro incorporan además numerosas referencias procedentes del mundo de la literatura, del pensamiento y de las artes, en un ejercicio culturalista singular y sorprendente en lo que se refiere a la amplitud y rareza de sus fuentes»⁸⁹.

Una estrategia que supone una verdadera transgresión de la realidad, pues, según Antón Risco, se trata de «la elaboración de un universo anacrónico y anatópico, autónomo, mítico, pero nutrido de referencias históricas, geográficas, literarias, artísticas, etc. que perturban soberanamente nuestro mapa y calendario cultural»⁹⁰. Puede incluso llegar esta acumulación a causar mareo intelectual. Filgueira Valverde destaca la ampliación consciente del pacto de verosimilitud hacia otros ámbitos y una fundamental anacronía que «resólvese por unha sorte de pactum, polo que o lector ten que renunciar de previo á “cronía” histórica e aceptar unha temporalidade mítica, na que convivan feitos e personaxes de moi diversas épocas, [...]»⁹¹.

El uso de intertextos en sus novelas es un mecanismo en ocasiones útil para abonar la imaginación, incluso de manera desmesurada, y con un propósito claro: «realidade e imaxinación están tan interrelacionadas, que ás veces xa non se sabe, nos seus relatos, cáles elementos pertencen a realidade e cáles ao mundo da imaxinación»⁹². En otros momentos, es un instrumento lúdico que llega a degradar a los personajes –o provoca su efecto contrario y ennoblece la realidad-. En ocasiones forma parte integrante de la diégesis en un

⁸⁸ CUNQUEIRO, Álvaro, *De santos y milagros*, Madrid: Fundación Banco de Santander, 2012, p. XIV.

⁸⁹ *Viaje a Lugo*, p. 16.

⁹⁰ RISCO, Antonio, «Un cuento de Álvaro Cunqueiro» en GIUSEPPE BELLINI (ed.), *Actas del 7º Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas. Vol. 2*, Roma: Bulzoni, 1982, p. 857.

⁹¹ FILGUEIRA VALVERDE, Xosé (ed.), *Álvaro Cunqueiro*, A Coruña: Publicacións da Real Academia Galega, 1991, p. 11.

⁹² FRANCO GRANDE, Xosé Luis, «Introducción a Álvaro Cunqueiro» en *Grial*, nº 42, Vigo: Galaxia, octubre-noviembre-diciembre de 1973, p. 410.

principio: los nombres de personajes u obras crean un horizonte de expectativas con el que se funde en principio la pluma de Cunqueiro; pero, de inmediato y sin esperarlo, se aparta de ella, los personajes actúan perdidos, sin modelo, como si este se hubiera desvanecido. Xoán González Millán apunta a esta doble dirección al observar que los héroes de Cunqueiro «traen con eles mesmos esquemas narrativos inevitables, que o adaptador debe integrar de forma negativa, parodiándoa, ou afirmativa, intentando descubrir novas dimensións simbólicas e novas lecturas para diferentes contextos históricos».

Los personajes se ven constreñidos, cegados por su propia historia y «a penas poden desenvolver o seu potencial simbólico, que aparece sempre excesivamente condicionado pola lectura paródica que o escritor mindoniense lle imprime ós seus mundos narrativos»⁹³.

En este sentido, es clave y luminosa la idea repetida por Cunqueiro de que la realidad está hecha de cien siglos y lugares. Con ellos autoriza y da sentido a la intertextualidad: si la realidad abarca en un mismo plano a tiempos y espacios lejanos no hay problema en situar a la vez, en la misma habitación, escritos y personajes marcados por años de distancia, puesto que confluyen en una realidad que el hombre puede abarcar. Y no solo la puede abarcar sino que le es necesaria: «soñar é necesario, e perder o tesoro dos ensonos é perder o meirande dos tesouros do mundo»⁹⁴.

Esta idea se ve corroborada por José Manuel Caballero Bonald -tan distante estética e ideológicamente del autor de Mondoñedo, pero tan cercano en su estimación-, que lleva al límite esta asimilación de contenidos acrónicos, apuntando de manera sutil que hay una tradición literaria que se engarza al presente y que hay otra que se crea por sí misma libro a libro, sin atender a las circunstancias del contexto social, o por lo menos no dando mayor importancia al contexto creado por la propia actualidad literaria o social. Así, esa atemporalidad que siempre se ha destacado como marca del estilo de Cunqueiro «debe entenderse sobre todo en el sentido de que trasciende a su época y se sitúa en un plano de valores literarios que se diferencia del de sus contemporáneos y enlaza con la historia sin fronteras de una poética generadora, por así decirlo, de su propia tradición: la que puede ir de los poemas homéricos a las *Mil y una noches*, de la tragedia griega al teatro del absurdo, de los cantares de gesta a los libros de caballerías»⁹⁵.

⁹³ Ambas citas en VV.AA., *Álvaro Cunqueiro. Unha fotobiografía*, Vigo: Xerais, 1991, pp. 260-261.

⁹⁴ CUNQUEIRO, Álvaro, «Tesouros novos e vellos» en XOSÉ FILGUEIRA VALVERDE (ed), *Álvaro Cunqueiro*, p. 51.

⁹⁵ CABALLERO BONALD, José Manuel, «Álvaro Cunqueiro o el retablo de las maravillas» en *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 743, mayo de 2012, p. 97. Lo recoge en su recientísimo libro de retratos *Examen de ingenios*, Barcelona: Seix-Barral, 2017, p. 94.

Rexina Rodríguez Vega planteó, hace ya veinte años, un estudio en el que abordaba el mismo tema que nosotros -¿cómo trata Cunqueiro los textos ajenos?, ¿de qué manera los utiliza?-, pero lo aplica únicamente a la novela. En todo caso, es diferente su enfoque al de nuestro análisis: le interesa indagar en el uso y los objetivos de las diferentes técnicas -y así estructura su libro-, mientras que en nuestro caso la finalidad es ver cuáles son los ámbitos estéticos que recoge Cunqueiro, y así lo estructuramos. La investigadora viguesa, eso sí, ya destaca en su introducción tres notas que servirán para caracterizar su presencia en otros géneros: «Cunqueiro salienta tanto polo gran número de materiais alleos que incorpora ás súas obras como pola radical novidade e variedade dos procedementos cos que absorbe a palabra allea, [de unas obras] que serán fagocitadas dentro dunha poética subversiva»⁹⁶.

Así pues, tres notas son características en la utilización por parte de Cunqueiro de material ajeno: la extrema cantidad, la originalidad del procedimiento y el contenido subversivo. Rodríguez Vega, por ejemplo, nos hace ver que los índices onomásticos son perfectos para desvirtuar a los personajes; uno de los modelos que expone es el de Helena de Troya, tal como aparece en el índice de *Las Mocedades de Ulises*, al señalar que el adjetivo “tontivana”, con que la define, pervierte y envenena la presencia del personaje y su caracterización original. Esto no ocurre en el caso de obras geográficas o coquinarias; en ellas, las presencias ajenas -sean literarias, de otros tratados de cocina o de historiadores- ennoblecen. Un plato comentado por Brillant-Savarin o unas ruinas que inspiraron la pluma de Chateaubriand adquieren un nuevo sabor, una brillante pátina sagrada o, si acaso, «fora de context aguditzza allò que té d'insòlit i deriva cap a la modernitat poètica»⁹⁷.

Por lo tanto, el objetivo es contrario en ambos géneros, si en las novelas se usa la intertextualidad para subvertir el mundo en la escala que va de lo lúdico a lo paródico, en las obras geográficas el intento es divinizar la realidad, no es tanto una parodia sino una transposición o una imitación seria. En estos textos geográficos, la presencia de determinado autor afín a un paisaje es tan argumentativa como el castillo o la catedral más prestigiosa. De igual forma, la parodia no tendría sentido en un libro de cocina. La utilización de una alusión clásica en sus novelas es normalmente usada como pie para una burla, en las obras gastronómicas hace más excelso el plato. Los personajes, con la parodia, se hacen más humanos, y con su elevación divina, se vuelven sagrados. Y con ello arrastran todo lo que tocan.

⁹⁶ RODRÍGUEZ VEGA, Rexina, *Álvaro Cunqueiro: unha poética*, p. 13.

⁹⁷ CERDÀ, Jordi, «Cunqueiro o l'estètica del retrogust» en JORDI CERDÀ ET AL. (eds.), *Álvaro Cunqueiro e as amizades catalanas*, A Coruña: Edición do Castro, 2003, p. 87.

Una segunda disimilitud es el marco histórico de sus exotextos. Sin llegar a analizar las novelas, ya los mismos títulos indican que sus preferencias se decantan por la literatura de consumo del Siglo de Oro y que establece una fuerte architextualidad con los marcos narrativos populares de los siglos XVI y XVII. Así, la portada del libro ofrece la clave para abrir el horizonte de expectativas con personajes de diversas culturas –Simbad, Orestes, Merlín-, que confluyen en una dinámica de fantasía, de búsqueda de personalidad y de aire popular; pero seguramente el crisol donde los géneros de los que él gusta se mixturan es Cervantes: «pódese percibir en Cunqueiro non só un grande número de citas, alusions, comentarios e paráfrases da obra do autor do Quixote, senón tamén unha mesma poética da escritura como xogo da intertextualización»⁹⁸.

Sin embargo, en sus obras cinegéticas, geográficas y periodísticas, el campo de las alusiones se amplía enormemente. En primer lugar, utiliza sin mayor problema obras de otros geógrafos, otros historiadores, otros gourmets, que en sus novelas tienden a estar vetados por ser impropios del mundo de la fantasía que él quiere pintar. En segundo lugar, sobre todo el hecho geográfico le obliga a ampliar los referentes, y así podrá reseñar los cancioneros medievales y los poetas locales modernos, las crónicas y el *nouveau roman*, el padre Sarmiento y Chateaubriand. Sus artículos periodísticos beben del impulso del momento y son proclives a la mezcla heterogénea. Todo se amplía, se ventila, se puede encajar con mucha más soltura, porque en este sentido –como en el de Eco-, una guía de viajes es una obra mucho más abierta que una novela.

Aún hay una tercera diferencia básica entre la intertextualidad en sus novelas y en sus géneros extraliterarios. En las primeras, suele deformar la cita, la lleva siempre a su terreno, a veces paródico, en menos ocasiones lírico. Este es el objetivo y el método. En sus obras no literarias, el objetivo es otro, mucho más práctico: conseguir un viaje y un plato deliciosos; así que no cabe la parodia, la tensión de la intertextualidad tiene un límite y, en ocasiones, le es imposible utilizar la cita más que como un apoyo informativo. De la misma manera, la cita como argumento de autoridad en sus novelas es «tan escasa como escasos son os momentos en que a súa escritura renega do ton lúdico»⁹⁹. En las obras que estudiamos, la cita sí puede contener este carácter de autoridad. Según Antón Risco, sus citas son «pruebas de carácter erudito (falsas biografías, falsos testimonios orales de testigos presenciales a quienes el narrador escuchó directamente o de quienes le dio noticia

⁹⁸ RODRÍGUEZ VEGA, Rexina, *Álvaro Cunqueiro: unha poética*, p. 45.

⁹⁹ *Ibid.*, p. 26.

cualquier pariente, amigo o conocido) o, sencillamente, pequeños minuciosos detalles que no tienen nada que ver con la acción que se nos narra, que incluso nos distrae de esta»¹⁰⁰.

Si quisiéramos buscar alguna coincidencia, podríamos encontrar la naturalidad con la que utiliza los géneros siempre. Tanto en sus novelas como en sus libros de carácter ensayístico, la intertextualidad no es forzada, encaja y se moldea a la perfección con el cuerpo principal, apenas hay aristas. De manera que, en ocasiones, sin percibirlo, dejándonos balancear por la lectura, nos encontramos de golpe en el mundo fantástico. También en ambos casos, aparecen textos inventados, personajes apócrifos y una pseudointertextualidad que, si bien es utilizada escasamente, cuando aparece resulta especialmente significativa y densa. En sus artículos periodísticos, aplicaremos la máxima que Basilio Losada desvela para su literatura: «cando Cunqueiro cita un libro nunca se sabe se é unha invención»¹⁰¹, seguramente más referidas a la ambigüedad de su uso que a la categorización de obras entre reales e inventadas.

En todo caso las similitudes son secundarias, propias del estilo irrenunciable de Cunqueiro, y poco reveladoras de propósitos conceptuales. Ello indica que nuestro autor sabe utilizar de forma flexible el material que su propia idiosincrasia exige: sabe moldear la intertextualidad para llevarla a su mundo y no al revés. Y su mundo es el de herir a la realidad en sus riñones, se trata de arrancar, al mundo que perciben los sentidos, «su definitiva trascendencia, su extraña razón de ser»¹⁰². Pero es que, incluso, en su conversación informal, en mostradores de bar, poseía una palabra también llena de potencia lúdica y lírica, como refleja Néstor Luján al recordar una visita que hicieron a Provenza. Ante un vino de corazón helado, Cunqueiro señala lo siguiente: «Per a mí, estem a la temperatura ideal, uns deu graus. És la temperatura dels poetes i dels teòlegs: el “lúcid hivern” de Mallarmé o l’axioma “tota la bellesa és blanca” de Sant Tomàs d’Aquino o aquell vers magnífic del foll poeta amic del Dante, el gibelí Guido Cavalcanti, quan diu que la seva amant es més formosa que la “bianca neve scender senza venti”, “que la neu que cau sense vent”. Bevem pel fred»¹⁰³.

Sirva esta cita para concluir demostrando la perfecta transversalidad con la que usa Álvaro Cunqueiro sus referentes, capaces de aparecer no solo en una conversación sino en

¹⁰⁰ RISCO, Antón, «Un cuento de Álvaro Cunqueiro» en GIUSEPPE BELLINI (ed.), *Actas del 7º Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*. Vol. 2, p. 859.

¹⁰¹ CERDÀ, Jordi (ed.), «Mesa redonda: Cunqueiro en Cataluña» en *Álvaro Cunqueiro e as amizades*, p. 283.

¹⁰² GARCÍA-SABELL, Domingo, «Cunqueiro y la imaginación» en *Boletín de la Fundación Federico García Lorca*, p. 23.

¹⁰³ LUJÁN, Néstor, *El pont estret dels anys 50*, Barcelona: La Campana, 1995, p. 161.

obras poéticas, narrativas y ensayísticas, y en las cuatro posibilidades servir de luminoso subrayado. Veamos las ocasiones en las que la aprovecha la imagen de Cavalcanti. En *Vida y fugas de Fanto Fantini della Gherardesca*, la coloca en boca del protagonista para enamorar a dama Diana. En esta ocasión la cita –canónica y aclimatada perfectamente al contexto– tiene como función apoyar el mecanismo de la seducción de manera retórica, como señala González-Millán, «un soneto, como un xesto ben medido, pode ser moi efectivo no mundo de Cunqueiro, no que a acción está sempre modelada literariamente»¹⁰⁴.

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, azzuro 'n ornamentil¹⁰⁵

También la recoge en un poema que se incluye entre los que presentan escenas clásicas; en esta ocasión, la figura de Danae y la lluvia de oro. A nuestro entender, se trata del poema de mayor carga dramática del escritor mindoniense, aquel en que se respira estremecimiento auténtico: el declive del tiempo, los sueños, la pasión, la ignominia. Es una Danae anciana, que presume de haber sido desvirgada por Zeus; la toman por loca y, cuando los jóvenes dejan caer una moneda en el suelo para divertirse, ella se despoja de la ropa,

E déixome caír núa na herba come
bianca neve scende senza vento.
Non escoito as súas risas. Xa vou vella
pro nunca puiden saír daquel soño de antano.¹⁰⁶

En su producción periodística, aparece en un artículo sobre las bolas de nieve¹⁰⁷, e incluso encontramos el último verso del segundo cuarteto del mismo poema en un ensayo mariano de encargo, un breve y olvidado estudio sobre tallas de vírgenes románicas: «Muchas veces ha sido citada la canción de Cavalcanti en la que se afirma que la amada del

¹⁰⁴ GONZÁLEZ MILLÁN, Xoán, *Álvaro Cunqueiro: os artificios da fabulación*, p. 122.

¹⁰⁵ CUNQUEIRO, Álvaro, *Obras literarias en castellano. Volumen II*, Madrid: Fundación José Antonio de Castro, 2006, p. 252.

¹⁰⁶ CUNQUEIRO, Álvaro, *Poesía 1933-1981*, Vigo: Galaxia, 2011, p. 81.

¹⁰⁷ CUNQUEIRO, Álvaro, *“Los otros rostros” (1975-1981) en Sábado Gráfico (Madrid, 1956-1983)*, Santiago: Follas Novas, 2013, p. 457.

poeta es más bella que “plata y oro y azul en los vestidos”, “oro, argento, azzurro n’ornamento»¹⁰⁸.

1.7- Estética y crítica

En mayor o menor medida, Cunqueiro precisó algunas cuestiones estéticas, sobre todo en textos que despliegan su labor periodística. No es extraño tampoco que en ocasiones nos ofrezca detalles de crítica literaria que permiten conocer sus preferencias y sus fobias. Si la intertextualidad, la aparición de obras y autores en sus escritos, nos muestra sus afinidades literarias, los juicios de valor -ese mecanismo de relación entre obras que Genette llamaba metatextualidad- nos muestran sus rechazos.

Comencemos citando unas palabras integradas en uno de sus artículos para *Destino*, en el que nos relata un viaje al castillo de Elsinor y su tristeza al observar que la realidad había despojado a la historia de cualquier tipo de magia. Néstor Luján recuerda también ese viaje y, desde su focalización de acompañante, contempla a su amigo, quien, ante la imagen de la fortaleza -y dejándose llevar por la imaginación, más poderosa que la realidad-, alegra su mirada ante el espectáculo de unos cuervos, lo pasajero, lo que puede elevar el recuerdo: «Recordo que de tornada vam anar a Dinamarca i Álvaro es va entestar a visitar Elsinor, el castell de Hamlet. Davant del mar de color de plom, amb la costa sueca al fons, desdibuixada per la boirina, es va sentir decebut perque en el nou castell barroc no hi havia merlets medievals. Només el va consolar la presencia d’uns corbs luctuosos i xerraires i el fet que aquella fortalesa l’hagués dissenyat Tycho Brahe, el misteriós astrònom»¹⁰⁹.

¹⁰⁸ CUNQUEIRO, Álvaro, *Laude de vírgenes románicas*, Barcelona: Compañía Roca-Radiadores, 1979, p. 18. El soneto de Cavalcanti se puede encontrar en GUIDO CAVALCANTI, *The Selected Poetry of Guido Cavalcanti* (ed. de Simon West), Leicester: Troubador, 2009, p. 2.

¹⁰⁹ LUJÁN, Néstor, *El pont*, p. 158. Deriva de este viaje una serie de cuatro poemas con el título de “Cantos de Copenhaghe e de Elsinor”. Dos de ellos espléndidos -“Chove miúdo en Elsinor” y “Non hai camposanto en Elsinor”-; en el primero, ese ambiente de lluvia y de humedad en el castillo es la perfecta ambientación para un análisis sintético, pero medido, del personaje de Hamlet, de su angustia y de su coraza. Y así lo podemos observar

Que pasa co fardelo da súa alma chea de medo,
sempre querendo escondelo
dos imprevistos visitantes.

El segundo se dedica a describir el castillo, y resulta desolador, decrepito; ya no sin vida, también sin muerte: “Nin camposanto, nin sepultureiros,/nin ósos” (*Poesía 1933-1981*, p. 250 y 251 respectivamente).

Es un castillo corriente, visitado por turistas corrientes. Sin embargo, Cunqueiro guarda el arma que había cargado desde el artículo, ya citado, «Imaginación e creación». Y es capaz de recomponer todo lo que había construido con su pluma. La imaginación, pues, se proyecta en la realidad, es capaz de herirla «en sus mismos riñones» y hacerla más plena: «[...] Hago todo lo que puedo por olvidarme de lo que he visto [...]. Y hago todo lo que puedo por rehacer en mi memoria las oscuras piedras antiguas, las almenas shakesperianas, el castillo de los días bárbaros. Y en el patio, cabe el pozo, quiero ver a Ofelia, sola a primera hora de la mañana –habiendo huido los turistas–, cambiar el agua del bebedero de la jaula de mimbre pintada de rosa y azul, en el que guarda un lúbrico de alegre cantar. Nada queda que no sea soñado»¹¹⁰.

Observemos la violencia estética de la última proclama: la única entidad, lo que ha de permanecer, es el sueño; lo que se difumina, es la percepción de lo externo al hombre. De la misma manera, apuntala la idea en sus textos narrativos: en la introducción a la sección segunda de *El caballero, la muerte y el diablo*, señala: «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»¹¹¹; y Paulos, en *El año del cometa con la batalla de los cuatro reyes*, se pregunta: «¿Es que no son los sueños una forma profunda del conocimiento de lo real?»¹¹². Llega a decir en una conferencia que la imaginación es «el fermento necesario de todas las formas superiores de la actividad creadora»¹¹³.

Como muestra de ello, en la figura de Ofelia apreciamos esa sutil e inteligente muestra de intertextualidad agregada que es lo que realmente permite herir la realidad. Se trata de un concepto que más adelante especificaremos, pero que en esencia significa que el aporte intertextual se toma en una diégesis marcada por el pacto de verosimilitud y por tanto pasa también a asumir ese pacto el mundo del que proviene. También se produce, como en este caso, cuando introduce personajes de ficción en una descripción real. Cunqueiro, a conciencia, hace aparecer a Ofelia cuando huyen los turistas; los turistas pertenecen al plano de la realidad, así que la contrafigura que representa la hija de Polonio inevitablemente –comparten espacios– ha de pertenecer al plano de la realidad. Si unos existen, la otra también. La intertextualidad, pues, como herramienta efectiva para socavar

¹¹⁰ CUNQUEIRO, Álvaro, *El laberinto habitado. Los artículos de Álvaro Cunqueiro en Destino (1961-1976)*, Vigo: Nigra Trea, 2007, p. 91.

¹¹¹ *Obras literarias I*, p. 679.

¹¹² *Obras literarias II*, p. 454.

¹¹³ FUNDACIÓN JUAN MARCH [en línea], *Ciclos de Conferencias: Literatura viva III*, Madrid: Fundación Juan March. Disponible en: <http://www.march.es/conferencias/anteriores/voz.aspx?p1=2674&l=1>, [Consulta: 2 de septiembre de 2019]

la sustancia y la materialidad. Lo único que desvanece esa presencia sería el «quiero», que tanto puede apuntar a un deseo, como a una realidad no asumida con total certeza.

Por otro lado, la literatura no es un mero juego de evocaciones, de escapismo. Es, no nos cansaremos de repetirlo, la verdadera constructora de eso que damos en llamar realidad; de nuestra percepción del mundo, al fin y al cabo. Las relaciones entre los elementos de nuestro mundo están hechas de literatura y, una vez que se fijan, es imposible desligarlos. Cunqueiro lo proclama constantemente: en *Don Hamlet* precisa de forma suscita, «fora da alma e a súa redención polo señor Xesús, non hai outras certezas que as adiviñacións da poesía»¹¹⁴; y en el epílogo al libro *Estampas gallegas* de José Fernández Méndez, afirma que «lo poético es, acaso, la veracidad última deseable»¹¹⁵; pero unas palabras suyas en un artículo sobre Vivero son las que resultan especialmente significativas en esta íntima conexión entre palabra poética y construcción del mundo.

[...] me sucede con Vivero y Pastor Díaz lo que con Vigo y Martín Codax. Hay en Vivero algo, impalpable y profundo a la vez, que es romántico y sentimental, con el significado estético y moral que tales palabras tenían en 1830 y en Sterne, pongo por caso. Con el significado mismo de estas palabras cuando acababan de ser inauguradas y aún eran, en su total acepción, vida y no literatura. Pues ese algo romántico y sentimental que hay en Vivero, a Vivero lo viene envolviendo, como una dulce niebla, desde Pastor Díaz. [...] Hay en Vivero algo que pertenece a la poesía: el eco de una lira perdida en el arenal y que una caracola marina por siglos conservará, o una brisa fugitiva y nostálgica, corriendo como el Landro, al mar. Algo que son versos de Pastor Díaz, como fantasmas, vagantes por la villa.¹¹⁶

La ciudad, pues, tiene un aspecto intangible en su realidad; no es únicamente un hilado de calles, edificios y espacios, sino que también está construida con los sueños, con las palabras de los que la pintaron. Aquí sí, nombrar vuelve a ser crear, y por tanto la literatura es tan constructora del mundo como la arquitectura. O como la escultura, arte con el que compara su amigo Francisco Fernández del Riego la creación literaria: «a realidade era o bloque marmóreo que encerra a escultura maravillosa do soñado, o irreal»¹¹⁷.

Incluso alcanza un superior y último grado, la palabra como germen del milagro. En una especie de atavismo sobrenatural, llega Cunqueiro, al final de su vida, a reflejar que la palabra literaria no solo llega a moldear los recuerdos y a formarlos, sino que también logra torcer la percepción inmediata para desvelar, con su empuje, la verdadera realidad del

¹¹⁴ CUNQUEIRO, Álvaro, *Don Hamlet e outras pezas: Teatro galego completo (1932-1968)*, Vigo: Galaxia, 2013, p. 45.

¹¹⁵ CUNQUEIRO, Álvaro, *Prólogos, epílogos y otros escritos dispersos*, Santiago: Follas Novas, 2011, pp. 37-38.

¹¹⁶ CUNQUEIRO, Álvaro, *El pasajero en Galicia*, Barcelona: Tusquets, 1989, pp. 177-178. También hay una breve alusión en otro artículo en el que, hablando del primer francés que dio la vuelta al mundo, sitúa su llegada en la playa de Vivero, y comenta que «allí la sirena del norte perdió su lira, encontrándola un día en que el sur hacía sudar los cordajes, don Nicomedes Pastor Díaz...», en ÁLVARO CUNQUEIRO, “*Los días*” en *la Noche*, Santiago: Follas Novas, 2013, p. 395.

¹¹⁷ FERNÁNDEZ DEL RIEGO, Francisco, «A vida e a obra dun gran fabulador» en *Grial*, Vigo: Galaxia, nº 72, abril-maio-xunio de 1981, p. 148.

mundo. Y más allá, a cambiar las condiciones físicas —es lo que se llama milagro— usando como rito la palabra poética. Cunqueiro comienza el camino de Santiago para escribir una obra sobre su recorrido, va acompañado de un fotógrafo y las condiciones meteorológicas no permiten tomar imágenes de Roncesvalles. Es entonces cuando canaliza el mundo a través de la literatura.

Al llegar por la carretera a la vista del campo y de la abadía, una especie de niebla apenas nos dejaba adivinar la casa, y no le era posible al amigo que me acompañaba obtener algunas fotos desde el alto. Y mientras el fotógrafo amateur estudiaba las posibilidades de su máquina ante aquel obstáculo, yo comencé a recitar versos de la “Chanson”, los que cuentan de la batalla, del sonido terrible del olifante y de la muerte de don Roldán, y a narrar como San Miguel bajó de los cielos a recoger de la boca del moribundo malherido su alma pura. Y estando en este recitado sucedió que la niebla se disipó en una parte del valle y apareció un rayo de sol abriero que permitió ver el más verde y hermoso campo. Y yo tuve la certeza de que aquel campo era el lugar mismo de la batalla donde el paladín sangró la *festuca pratensis*. Tengo, de este asunto, testigos presenciales.¹¹⁸

Es curioso que Cunqueiro, tras construir esta hermosa pintura de leyenda y paisaje tenga que reafirmarse en la presencia de testimonios, como si diera por hecho, en lo desacostumbrado del asunto, que las pruebas dan fe casi judicial de una escena que ha presentado en su prosa como relativa al ámbito de lo poético.

En otras varias ocasiones, le surge este paisaje moldeado por la imaginación, el mundo construido desde la potencia de la mente, la única realidad palpable: «Cada uno va haciendo geografía no solo con la nuda descripción terrenal, sino y también, e incluso principalmente, con imaginaciones y sentimientos: geografía y mitología, según la fórmula dorsiana, mitad y mitad»¹¹⁹.

Es curiosa la referencia a Eugeni d'Ors. Ambos autores llegaron a conocerse; pero Xènius no es un escritor realmente admirado por Cunqueiro entre los camaradas del falangismo en el que militó; Mourlane Michelena o Ignacio Agustí son citados con mucha mayor emoción, quizás porque la amistad acompañaba a la admiración. Agustí explica, en sus memorias, que los tres, en esos tiempos de la primera postguerra, acompañados de otras figuras, recorrían nocturnos los escenarios de la Cava Baja madrileña para matar un tiempo libre de preocupaciones. La anécdota es casi galdosiana.

Generalmente, los que solíamos caminar a la deriva por el viejo Madrid éramos don Pedro Mourlane Michelena, Álvaro Cunqueiro, José María Castroviejo y yo. Ibamos muy a menudo por la Cava Baja y entrábamos sucesivamente y sin parar en las innumerables tascas de aquellos parajes. Don Pedro se entretenía a medio diálogo, paraba en mitad de la calle y erguía con cierta prosopopeya su gallarda estampa, que llamaba la atención de los paseantes, dispuesto a culminar una frase o a redondear un periodo. Pero Castroviejo, que veía enfrente la tentadora puerta de un garito de vino, me tomaba a mí por excusa —no del todo gratuita— y le interrumpía: “Don Pedro, entremos aquí, ¿no le parece?”. Y justificaba: “¡A Agustí le encanta!”¹²⁰

¹¹⁸ “*Los otros rostros*”, p. 457. De manera más escueta refleja este mismo milagro en la página 731.

¹¹⁹ *El pasajero*, p. 242.

¹²⁰ AGUSTÍ, Ignacio, *Ganas de hablar*, Barcelona: Planeta, 1974, p. 356.

Sin embargo, el sustento estético de su pluma, lo encuentra más en las palabras anteriores de d'Ors. De hecho, la importancia e influencia de Xènius afecta a toda la generación de Cunqueiro, sobre todo «en su fervor, no ajeno a la vanguardia, en ese gusto por la brevedad, flexibilidad y sobre todo elevado culturalismo [...]»¹²¹.

Incluso en su poesía hay afirmaciones que aseveran la exclusiva responsabilidad del poeta en la construcción de la realidad. En “Un poeta esquece os días de chuvia”, toma como única depositaria de la memoria, como solitaria entidad que registra el mundo, la mente del poeta.

Todo pende para que o mundo morra en que un poeta esqueza os días
En que chovía no mundo.¹²²

Palabras que reestructura en otro poema más breve, únicamente deudor de esta idea, a la que añade un cierto contenido social que estraga –entendemos– la calidez lírica de la expresión.

CHOVE
Se tódolos poetas
do mundo nos esquecéramos
da chuvia, quizabes
deixase de chover. O
mesmo pasaría coa guerra.
Quizabes.¹²³

También hay poéticos elogios de la imaginación en sus novelas. No es un dato con el que podamos ir más allá para extraer conclusiones afines a este trabajo, pero la mayoría de las circunstancias metaficcionales que aparecen pertenecen a lo que en palabras de Gil González se denomina metaficción narrativa, es decir, surgida desde «el mundo de los personajes y las acciones de la historia», y no a la metaficción discursiva «desde el simulacro de la voz autorial»¹²⁴. Son los propios personajes, y no el narrador, los que llevan adelante las consideraciones estéticas, los que se detienen a pensar en la forma de narrar.

En *Las mocedades de Ulises*, el piloto Foción responde a la pregunta de Ulises sobre cuál es la nave más ligera para llegar al país de los feacios, y su respuesta es una constatación de que la imaginación puede llegar a vencer a la realidad, la nave más ligera está hecha «de palabras, Ulises. Te sientas, apoyas el codo en la rodilla y el mentón en la

¹²¹ *De santos*, p. LXVI.

¹²² *Poesía 1933-1981*, p. 105.

¹²³ *Ibid.*, p. 187.

¹²⁴ GIL GONZÁLEZ José Antonio, «Variaciones sobre el relato y la ficción» en Madrid, *Anthropos*, nº 208, 2005, pp. 16-17.

palma de la mano, sueñas, y comienzas a hablar»¹²⁵. En el mismo sentido, y también en la misma obra, ante la pregunta de Ulises al tabernero Políades —«¿Qué es lo que es mentira?»— la respuesta del tabernero es también significativa: «Quizás todo lo que no se sueña, príncipe»¹²⁶.

Al mismo tiempo, Cunqueiro utiliza citas que destacan otro de los caracteres de la imaginación: la posibilidad de anudar el mundo para que este parezca más coherente, de darle unidad, de explicarlo, al fin y al cabo; es seguramente la enseñanza que quiere extraer de las palabras de Baudelaire que emplea en la introducción de *Los siete cuentos de otoño*, «la imaginación es la más científica de las facultades, porque es la única que comprende la analogía universal»¹²⁷. La cita, que tan perfecta resulta para Cunqueiro, la desarrolla Baudelaire en «Notes nouvelles sur Edgar Poe», el prefacio que el francés colocó al frente de su traducción de los cuentos del bostoniano en 1857 y que explora esta facultad como camino único de sensibilidad literaria: «L'imagination est une faculté quasi divine qui perçoit tout d'abord, en dehors des méthodes philosophiques, les rapports intimes et secrets des choses, les correspondances et les analogies»¹²⁸.

Ya Ana Sofía Pérez-Bustamante dedica unas páginas a establecer relaciones lineales entre el Simbolismo y la obra de Cunqueiro. Así, define que el Simbolismo —también el Romanticismo y el Surrealismo— renueva mitos esenciales en cuyo origen está la imaginación y que «descansan sobre la concepción analógica del universo»¹²⁹, exactamente las palabras que acabamos de leer en la cita de Cunqueiro, que es el último cabo de este hilo de recuperación de mitos.

La importancia de los sueños como conformadores de la realidad está presente también en *Un hombre que se parecía a Orestes*; en la ganadora del Premio Nadal se recorre la posible muerte del protagonista como una enorme duda, una duda que es fuente original de libertad y a la vez de poesía. La certeza únicamente engendra mutilación en la capacidad ensoñadora, es la falta de seguridad lo que despliega sentidos nunca percibidos; viene este aspecto resumido en unas palabras que son a la vez precisas y sugerentes, uno de los más hermosos —entre tantos— elogios de la imaginación salidos de la pluma de Cunqueiro: «La

¹²⁵ *Obras literarias I*, p. 324.

¹²⁶ *Ibid.*, p. 332.

¹²⁷ *Ibid.*, p. 670. La cita pertenece a una carta que el francés envió a Alphonse Toussenel, el periodista y socialista utópico, fechada el 21 de enero de 1856. Aparece recogida en HENRI CORDIER, *Notules sur Charles Baudelaire*, París: H. Leclerc, 1900, pp. 5-7. Un volumen editado más recientemente que también recoge la carta es WALTER BENJAMIN, *Libro de los Pasajes*, Madrid, Akal, 2005, p. 258.

¹²⁸ BAUDELAIRE, Charles, *Œuvres complètes de Charles Baudelaire: Traductions: Nouvelles histoires extraordinaires, par Edgar Poe*, Paris: L. Conard, 1933, p. XV.

¹²⁹ PÉREZ-BUSTAMANTE, Ana Sofía, *Las siete vidas de Álvaro Cunqueiro*, Cádiz: Universidad de Cádiz, 1991, p. 60.

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 tiene más dulce aroma»¹³⁰.

Incluso en una ocasión, bien que en forma de oración dubitativa, plantea que las vivencias de los sueños sobrepasan los traspasos de la realidad: Roque das Goás, en *Las historias gallegas*, sueña con hacer una máquina voladora. En sus sueños, todo el sistema se revela perfecto, pero el despertar arrasa con su ingeniería; al final «llegó a pensar que mejor soñar que se volaba, a volar, y que quizás no mereciese la pena construir la máquina voladora»¹³¹. Una clara muestra de cómo sus ideas estéticas, las desplegadas en «Imaginación e creación» se encarnan en el papel, de cómo sabe llevar a la práctica, magistralmente, aplicándolos a una diégesis que en teoría no lo aceptaba, unos fundamentos estéticos.

De la misma manera, en *Cuando el viejo Sinbad vuelva a las islas*, ante la negativa de Sari a aceptar la existencia de las islas Cotovías, Sinbad despliega un portentoso elogio de lo imaginado como única forma de percibir el mundo y ataca la ceguera que causan a veces las herramientas técnicas que parecen ayudar al hombre: «Ahora todas las novedades son por mapa y aguja, y los pilotos no saben de cuarta levantada, que es como andar con bastón por las calles de Basora, y no encontrarás entre los pilotos del Califa de Bagdag 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»¹³².

También nos habla Cunqueiro de un caso personal, al señalar que, desde los quince años, su imaginación relaciona las mañanas de viento y el amor, y que ello le viene de una lectura, que no sabe precisar cuál es. Como en un ritual, se pierde el referente pero no la sensación: «Quizás fue la lectura de un Tristán, o de una novela de Walter Scott o de Balzac»¹³³.

Tiempo después, es ese viento vendaval que escucha el que hace recrear ese mundo de sombras, y en una ocasión afirma con total claridad, sin las delicadas metáforas de siempre, que es el que sostiene su vida: «El viento vendaval y estas antiguas sombras me distraen de la ceremonia de apertura de la puerta santa del XV jubileo romano, y me meten en el mundo en el que más cómodamente sueño, mundo de letras, tantas veces ardiente como el de la sangre, es decir, de la vida»¹³⁴.

¹³⁰ *Obras literarias II*, p. 88.

¹³¹ *Ibid.*, p. 845.

¹³² *Obras literarias I*, p. 520.

¹³³ *El laberinto habitado*, p. 221.

¹³⁴ *Papeles que fueron vidas*, pp. 173-174.

Entendámonos, este proceso no tiene como sentido acomodar la ficción en la realidad, muy al contrario; desde el momento en que la imaginación actúa, la realidad se destruye y surge el mito, la leyenda, la fantasía. Ofelia, en la cita que consignamos al principio del capítulo, consigue con su aparición que los turistas desaparezcan de escena, y con ellos la realidad percibida. Se parte de la realidad, pero únicamente para poder destruirla. Por eso es tan importante la presencia del mito, porque es lo único que preserva del sentir demasiado terreno y material. Cunqueiro, en un breve en el que da la noticia – recurrente en esos años, por cierto- de que unos investigadores dicen haber descubierto la Atlántida, se horroriza: «Soy de los que cree que nunca se desvelará el misterio de la Atlántida, y de la conveniencia de que tal misterio exista»¹³⁵. Es normal, la destrucción del mito comportaría de forma inmediata la total supremacía de la realidad.

Un siguiente y último paso consistiría en observar cómo la imaginación consigue transformar la realidad, no desde el ámbito subjetivo –la mera conciencia individual- sino desde, digámoslo en palabras de Jüing, el inconsciente colectivo. Es decir, cómo un hecho imaginado por alguien, integrado en una obra de ficción, trastoca las creencias sobre la realidad de toda una comunidad. Y Cunqueiro nos ofrece un caso de belleza extrema. Su amigo y colega Joan Perucho inventa un atributo vampírico que después se da por cierto y comprobado en libros teóricos que tratan sobre el tema. Atendamos al párrafo: «Joan Perucho inventó en sus *Historias naturales* que cuando una persona es succionada por un vampiro, y ella misma se dispone a verlo, va poco a poco dejando de ver su rostro en los espejos. [...] Pues desde que Perucho inventó la cosa, ya he leído más de tres o cuatro libros o artículos en que esto se da por cierto y comprobado y como una de las consecuencias de la succión de sangre por el vampiro. La realidad, siempre, la hacen los poéticos imaginantes»¹³⁶. El adverbio temporal del último enunciado indica que únicamente hay una manera de construir la civilización, de moldear nuestra visión del mundo: a partir de la imaginación.

En todo caso, Cunqueiro da, en ocasiones, otro sentido a la intertextualidad, en concreto a la cita, bastante más prosaico, o por lo menos con un objetivo más concreto: atraer al auditorio. Recordemos el final de *Las Mocedades de Ulises*: Ulises se separa de sus compañeros y desembarca en Paros para asistir a una representación de *El rey Lear*; conoce entonces al mendigo Zenón, quien -como tantos otros personajes cunqueirianos- es un excelente narrador. Este le indica que se aloje en casa de la señora Alicia y, a la vez, le

¹³⁵ *El laberinto habitado*, p. 135.

¹³⁶ *Ibid.*, p. 549.

ofrece dos consejos, uno sobre los ajustes económicos y el regateo, y otro sobre su lucimiento como orador ante un nuevo narratario femenino: «Te pedirá dos reales por semana, y tú le ofreces tres reales por cada dos semanas. Háblale lenguaje elevado, y mete en el dictado alguna cita literaria ¡La gente quiere ser apreciada!»¹³⁷. Apuntala la idea, que ya hemos analizado en esta tesis, de la importancia de la intertextualidad como conexión con el lector, como medio para encajar unas calas que asienten la satisfacción y el papel activo de quien se sumerge en la historia narrada.

También, en este apartado, merece la pena hablar de sus fobias literarias como parte de sus ideas estéticas, pues la visión de Cunqueiro también se reafirma en los rechazos, en la doble polaridad que sostiene sus obras, que basculan entre realidad e imaginación por un lado, y entre clásicos y modernos por otro. Existen dos corrientes literarias de su época que no dejan de enervarle, por rechazar la imaginación o desterrar a los clásicos: una es la literatura experimental –en el teatro, en el *nouveau roman*- y otra el realismo social. En la primera esfera estética –con ocasión de un montaje lleno de distorsiones de *La Walkyria*- señala que «los teatros experimentales están experimentando demasiado por ahí adelante, y las más de las veces bien gratuitamente, por cierto»¹³⁸.

Respecto al *nouveau roman*, su inquina hacia el movimiento es suprema, siendo capaz de prejuizar –con todo el derecho, añadimos- y sentar la afirmación de que no lee nada que pueda ser cercano a ese estilo, aun a costa de perder obras de calidad: «Yo soy un lector muy especializado, y por ende excluyente, a quien, por ejemplo, el general aburrimiento que le han producido determinadas obras de esa escuela, le han impedido ver el bosque del *nouveau roman* francés»¹³⁹.

Al mismo tiempo, y en ese mismo artículo –que se dedica a comentar un libro de Francisco Fernández del Riego¹⁴⁰ que muestra la novela del siglo XX-, deshace Cunqueiro la consideración que poseen determinados escritores, o por lo menos echa en falta autores queridos por él, que no aparecen y que considera atemporales. Así, no desprecia a John Dos Passos, ni a Céline, ni a Kerouac, ni a Claude Simon; pero encuentra que los verdaderos artífices de un lenguaje narrativo en la segunda mitad del siglo XX son Jean Giono –que desde su Provenza idílica abarcaba problemas realmente humanos y al que considerará en otro artículo «el primer escritor de Francia, y uno de los mayores de nuestro

¹³⁷ *Obras literarias I*, p. 429.

¹³⁸ *El laberinto habitado*, p. 114.

¹³⁹ *Papeles*, p. 110.

¹⁴⁰ FERNÁNDEZ DEL RIEGO, Francisco, *Letras do noso tempo*, Vigo: Galaxia, 1974.

tiempo en el mundo»¹⁴¹- y Marguerite Yourcenar. La atracción que sentía por esta última está documentada por las palabras de Xosé Landeira Yrago, compañero en *Faro de Vigo*, que desgrana recuerdos del escritor en las mesas de la redacción:

Las *Memories d'Hadrien* por la sucesión de archipiélagos y mares lejanos, por tanta tristeza emanada de la sabiduría, por aquel gentío heroico, rudo y voraz [...] demudaron sus ideas sobre la narrativa, pero ¡ay! demasiado tarde. Cierta noche confió a un compañero de redacción, aunque Cunqueiro era poco dado al pedantismo confidencial del literato, que permutaría sus páginas de mares, navegaciones y naufragios por el capítulo en donde Adriano reúne los días alciónicos de su existencia.¹⁴²

Por lo que respecta al realismo social, augura -felizmente el augurio ha resultado del todo incierto- que la imaginación en literatura va a desaparecer y que «todo pasa a ser eso que llaman realismo socialista, y que es una de las cosas más tristes y aburridas del siglo»¹⁴³.

En uno de los últimos artículos que escribió, hace recuento de sus inquietudes literarias. Se trata de un emotivo texto para la revista *Nordés* en el que vuelca -abriendo su intimidad de forma directa- todos sus acordes literarios; entre ellos, palabras sobre estos novelistas: «Hai tamén os escritores que retratan a vida que pasa, e os que queren cambiala, e tamén facer un mundo novo. Eu non son deses. Cambiar un algo as almas dandolles algúns novos soños, unha nova mirada, xa sería outra cuestión»¹⁴⁴.

En todo caso, Cunqueiro no se aleja del compromiso, simplemente lo interpreta de manera más generosa de lo que se entendía en los años 50, atentos los literatos a comprometerse de manera exclusiva en la lucha contra unas determinadas condiciones sociales y políticas. Cunqueiro, por el contrario, pretende diseñar una praxis que lleve de la fantasía hasta la verdad, como una realidad patente, como una realidad realista.

Cualquier escritor creador que se siente con la pluma en la mano ante una cuartilla, diga lo que diga, dirá siempre la verdad, que puede tener que ver con el trabajo y vida del hombre, pero también puede hablar de sus sueños, de sus esperanzas, de sus frustraciones... Y puedo escribir de ángeles, porque sueño con ellos, y porque creo en su existencia: y otro escritor puede

¹⁴¹ El artículo es una de sus aportaciones corrientes sobre “As San Lucas”, y se recupera en *Especial 9. Cunqueiro no outono; Faro de Vigo*; 30 de octubre de 1991, p. 3. Se trata de una serie de suplementos especiales que fueron apareciendo durante todo el año 1991 en la cabecera viguesa, a razón de uno por mes, con motivo del Día das Letras Galegas dedicado a Cunqueiro, y que se organizaron monográficamente: gastrónomo, narrador, periodista,... Se componen normalmente de recuerdos -en forma de artículos o entrevistas- de antiguos compañeros de Cunqueiro (incluso se transcribe una cena organizada en su honor con los veteranos de la casa), de charlas con investigadores sobre su obra y de escritos recuperados en relación al tema que aborda cada cuadernillo. La alusión a Jean Giono como gran escritor la reitera en la necrológica que le dedica en *Faro de Vigo*, donde comenta las palabras del crítico André Billy, quien afirma tajantemente que Giono era el mayor escritor francés; Cunqueiro lo ratifica: «somos moitos os que coincidimos con Billy», en *No obradoiro do fabulador. Artigos en lingua galega. Faro de Vigo, 1963-1971*, Vigo: Galaxia, 2017, p. 268.

¹⁴² LANDEIRA YRAGO, Xosé, *Sobre las fugas de Cunqueiro. Otra vida de Álvaro entre el periodismo y la literatura*, Santiago: Auga, 2011, pp. 54-55.

¹⁴³ CUNQUEIRO, Álvaro, *Viajes imaginarios y reales*, Barcelona: Tusquets, 1986, p. 264.

¹⁴⁴ CUNQUEIRO, Álvaro, *O mundo que teño de meu. Artigos en lingua galega. Prensa e revistas 1930-1980*, Vigo: Galaxia, 2013 pp. 263-264.

contarnos la dura vida de un minero. Los dos decimos la verdad: yo la verdad de los ángeles, él la verdad de la vida en la mina.¹⁴⁵

Año y medio antes, había sido entrevistado Cunqueiro, con motivo de la concesión del Premio Nadal a su novela *Un hombre que se parecía a Orestes*. En la entrevista, se reafirma en que su narrativa parte del compromiso, pero es un compromiso ajeno al que la doctrina narrativa de ese periodo proclamaba: «Si mis libros pretenden algo, será el mantener esa dosis de fantasía que el hombre necesita para vivir. Yo no me “escapo” de la situación del hombre de mi siglo. Simplemente creo que tanta importancia como tenga la realidad cotidiana, la tienen, por ejemplo, los mitos, que no son cuentos, aunque “mito” signifique cuento, sino respuestas que están ahí»¹⁴⁶.

Queda claro, pues, que Álvaro Cunqueiro acepta el compromiso, pero lo entiende en la trascendencia y no en la realidad, en lo que tiene de atemporal el hombre y no en las circunstancias: «Toda literatura, en definitiva, é un conxunto de elementos e está comprometida cun tema importante: o home», señala en una entrevista de 1973 para la revista *Coordenadas*¹⁴⁷

Desde una perspectiva crítica, Domingo García-Sabell indica también que la característica principal de la imaginación en Cunqueiro es este liberarse de ataduras de espacio y de tiempo: «la imaginación *escoge e interpreta*, pero lo hace sin las ataduras de la “ratio” y, por consiguiente, sin obedecer a las categorías de espacio y tiempo»¹⁴⁸.

Sin embargo, es extremadamente significativo que uno de los autores de novelas de esta tendencia, muy distanciado de Cunqueiro, no solo por estética sino también por ideología, dedique gratas y elogiosas palabras a la obra de nuestro autor, y que casi disculpe la marca de su pasado político. José Manuel Caballero Bonald, en el segundo tomo de sus memorias, expone palabras muy comprensivas –tanto más si pensamos que son unas memorias en las que ataca, constante y a veces cruelmente, a escritores de la época- y recoge una anécdota de Manuel Rivas que expone bien a las claras la importancia –el orgullo, diríamos- que Cunqueiro otorga a su posición como escritor aparte del régimen literario imperante.

...debía de andar por los sesenta años cuando yo lo conocí y solía caer por Madrid cada vez que lo embargaba la melancolía del sibarita en su antediluvio de Mondoñedo o perdía la pista de las

¹⁴⁵ LAS HERAS, Antonio R. de, «Fantasía y evasión en la literatura» en *ABC*, 10 de septiembre de 1970, p. 93.

¹⁴⁶ LAS HERAS, Antonio R. de, «Escritores al habla. Álvaro Cunqueiro», p. 53.

¹⁴⁷ LEDO ANDIÓN, Margarita, «Entrevista inédita do ano 1973» en *Coordenadas*, nº 2, Santiago: Universidade de Santiago, enero-febrero-marzo de 1982, p. 7.

¹⁴⁸ GARCÍA-SABELL, Domingo, “Cunqueiro y la imaginación” en *Boletín de la Fundación Federico García Lorca*, p. 22.

últimas nereidas por los cruceros fluviales de Vigo. Hablaba con almas de difuntos insignes y era ducho en la invención de leyendas antiguas. [...] Sorteó la vida entre equivocaciones cívicas, como tantos de su cuerda, pero también alcanzó portentosas calas en los yacimientos de la literatura. Se escapó por todos los resquicios quiméricos de la imaginación y dimitió de la realidad en que vivía. Contaba Manuel Rivas que en una ocasión alguien le afeó a Cunqueiro su empedernida falta de compromiso y él se justificó de esta guisa: “Pero, ¿de qué coño me está hablando? ¿es que además de hacer sonetos quiere que haga la reforma agraria?”. Lo cierto es que aquel heterodoxo visceral, manipulador de la tradición, bonachón retrógrado por fuera y escéptico en el fondo, elaboró una prosa de extraordinaria lucidez, asentada en la emocionante extracción de los más selectos jugos lingüísticos con que podían reescribirse los legajos de la mitología galaica.¹⁴⁹

Poco aparecen en sus novelas otras calas sobre estéticas narrativas y valoración de subgéneros novelísticos; por ello, es revelador que denuncie la novela psicológica con una retranca de manual y desde perspectivas metaliterarias que se injertan en su propia diégesis. Ahora bien, el término resulta confuso para saber realmente a qué se refiere Cunqueiro: ¿se refiere al XIX o al XX? ¿Es novela psicológica la de Dostoievsky, Stendhal, Galdós? ¿Más bien tiene en mente a Proust o Anatole France? Lo cierto es que el argumento que toma como ejemplo parece referirse a la novela realista, una precisa valoración de la evolución de dicha novela en ambos siglos la ofrece Amparo de Juan Boluquer.

La novela psicológica del siglo XIX no es la misma que la novela psicológica del XX. La tendencia general en cuanto a las técnicas narrativas en la novela decimonónica es la construcción del personaje a través de un narrador heterodiegético que dedica amplios segmentos textuales a su presentación [...]. Este narrador realiza además extensas incursiones en la conciencia del mismo mediante diversas técnicas (soliloquio, psiconarración y estilo indirecto libre). El objetivo de estos novelistas, de forma general, es proporcionar un retrato completo de la psique de un personaje. Los narradores del XX, en cambio, no creen posible tal retrato acabado y bucean más en lo inconsciente y lo sumergido sin la intención de racionalizar y explicar los estados mentales, como hace el narrador realista, y presentan una fuerte tendencia hacia el monólogo interior, evitando asimismo de manera general los retratos extensos y previos.¹⁵⁰

La obra sobre la que cae el estigma de este subgénero parece atender más en Cunqueiro a los parámetros del grupo decimonónico, con sus enredos sentimentales, sus indagaciones en los pensamientos de los personajes en forma de soliloquio y su narración desde el exterior. Trata del episodio en que Egisto y Clitemnestra acceden a enamorarse y del hecho fortuito de que haya sido el ladrido de un perro el que los haya puesto a uno en brazos del otro. Con esta aparición de un encaje estético ajeno a la materia recreada y propio de otra tradición, Cunqueiro da una vuelta de tuerca al fragmento para dotarlo todo de un aire cómico, aparte de actualizar el mito con una nueva y sorprendente lectura. Veámoslo.

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

¹⁴⁹ CABALLERO BONALD, José Manuel, *La costumbre de vivir*, Madrid: Alfaguara, 2001, pp. 396-397.

¹⁵⁰ JUAN BOLUFER, Amparo de, *La técnica narrativa en Valle-Inclán*, Santiago: Universidade de Santiago de Compostela, 2000, p. 299.

confesarse enamorada de Egisto, disculpando con la joya brillante de un gran amor la súbita 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!¹⁵¹

Lo cierto es que ninguno de los autores que podrían tomar esta escena como propia recibe de Cunqueiro un trato peyorativo. De hecho, Stendhal es de los más admirados, aunque su obra más afín a la estética, *Rojo y Negro*, apenas recibe mención y es *La cartuja de Parma* la que se lleva todas las alabanzas. De hecho, en una entrevista en la que recuerda Cunqueiro sus primeras lecturas, destaca que ya en el instituto de Lugo escapaba de las clases para acudir a la biblioteca a leer a Stendhal y a otros autores que más adelante no utiliza en absoluto como cuña intertextual.

Eu faltaba bastante ás clases para ir á biblioteca, que estaba xusto por riba do instituto. Entón estaba alí de encargado un home alto, osudo, de nariz afiado, que levaba capa española con esclavina e calzaba unhas zocas ás que lle metía palla para que non se lle enfriaran os pés [...] 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 do *Quijote*.¹⁵²

Tampoco le satisfacen las doctrinas literarias y filosóficas que corrían por España y Europa hacia mitad de siglo. Se siente alejado de ciertas ideologías que diseñan una concepción del hombre con la que no está de acuerdo y, por ello, nos presenta la suya. Escojo frases que desvelan su postura, desplegada en dos largos párrafos.

A algunos aspectos de esta [estética de la angustia], en España los hemos llamado “tremendismo”. Se pretende salir de la rueda de la angustia, ya por exultante y embrutecedora embriaguez, ya por la elevación de la miseria moral y física a una realidad cotidiana, a un “es así”, [...]. Yo escribo cada día junto a una ventana, que me permite asomarme a un pequeño huerto. [...] Tejados de pizarra más allá, en los que irreprochables chimeneas humean lentamente. [...] Conozco a todas las gentes que viven en las casas que alcanzo a ver. [...]. A otras personas la rutina no les deja ver la vida; conozco impacientes y fatigados; [...]. Pero la vida es más lenta que el ánimo del hombre. [...] En la medida en que el hombre recuerda y ama ser recordado, es súbdito de la esperanza y no puede huirse.¹⁵³

De hecho, la estructura narrativa común en las novelas de Cunqueiro deriva del realismo y del misterio, no de la exageración o deformación. Cunqueiro se encuentra a gusto en un marco ambiental puro y sereno; el viento, el frío, capitales en su obra, son la verdadera espuela de la imaginación; así que cuando comenta el prototipo de marco narrativo de su producción novelesca aparecen todos los elementos que conducen a esta simplicidad. Y a partir de aquí, se debería quizás analizar la importancia de la lluvia y la nieve en su producción. Cunqueiro oye llover, Galicia es un país bajo la lluvia, y con ello se le despierta la imaginación. Lo propone en un artículo para *Faro de Vigo* como impecable inicio de novela: «Llegar a algún lugar de anochecida, bajo una lluvia terca y fría, pasajero

¹⁵¹ *Obras literarias II*, p. 100.

¹⁵² CASARES, Carlos, «Leria con Álvaro Cunqueiro» en *Grial*, n. 72, abril-mayo-junio de 1981, p. 208.

¹⁵³ CUNQUEIRO, Álvaro, *100 artigos*, A Coruña: La Voz de Galicia, 2001, pp. 157-158.

desconocido, y esperar a que le abran la puerta de la posada y acercarse al fuego, tendiendo hacia las llamas las manos: así acostumbro yo siempre a imaginar el comienzo de las historias que invento, y luego, cuando ya la historia va por la mitad, a contar de alguien que se asoma a la ventana y ve que ha cesado de llover, y si es el alba, comienza a pintar claro sobre las lejanas cumbres, y canta un gallo»¹⁵⁴.

Un texto muy similar, algo más desarrollado, pero con los mismos parámetros - estructura, léxico, enfoques descriptivos-, aparece en el diario compostelano *La Noche*. Reafirma, pues, la plantilla con la que quiere componer sus relatos.

Me imagino llegar a algún lugar de estos, anocheciendo, bajo la lluvia terca y fría, pasajero desconocido, y espero a que me abran la puerta de la posada y me permita el huésped acercarme al fuego; las más de las historias que yo invento comienzan así; me parece que toda historia puede comenzar así, y cuando ya la novela va por la mitad, hay un momento en el que es necesario contar de alguien que se asoma a una ventana y ve que ha cesado de llover, y si es alba, comienza a pintar claro sobre lejanas cumbres, y canta un gallo. El héroe de mi historia, de todas las imaginadas historias posibles, lleva la lluvia como un can fiel a su lado, y cuando la lluvia ha huido, contempla la serena soledad de la tierra como un gran misterio desvelado.¹⁵⁵

Una plantilla que, analizada, contiene en esencia muchas de esas miradas melancólicas, muchas de esas lluvias que Cunqueiro derrama sobre el paisaje. En primer lugar, el extraño, esa figura que entra desde fuera al marco diegético, o al revés, que instalado en un sereno marco diegético lo traspasa –en *Merlín*, *Sinbad* o *Las crónicas del sochantre* sucede- para enfrentarse a nuevos espacios. También apunta que se ha de crear un giro hacia la mitad de la historia y –ese maravilloso último enunciado- la extrañeza del personaje frente al mundo que crea una nueva realidad.

En otra ocasión, y también para el diario *La Noche*, establece un andamiaje similar en cuanto a los personajes, precisa también condiciones atmosféricas y destinos casuales, pero en vez de la lluvia encontramos el viento, y en lugar de una casa, un vado, más abierto a sugerencias de camino: «Para mí una novela que empiece con un desconocido que va por un camino al atardecer, en un día venteado, y baja a un vado, por ejemplo, y hay grandes y oscuras nubes en el cielo, y Venus asoma sobre lejanas colinas, ya es una gran novela»¹⁵⁶.

Con todas estas citas, podríamos pensar que Cunqueiro maneja mejor los adjetivos, las tramas, en días de frialdad, de helada; sin embargo, en un artículo que recrea las fiestas de Compostela y las imagina con calor, con un tanto de bochorno, nos revela otra posible diégesis, también imaginable en él, tan versátil en el despliegue de sus ambientaciones y nunca contradictorio aunque lo parezca externamente: «Nos relatos de viaxes prefiro

¹⁵⁴ *El pasajero*, p. 364.

¹⁵⁵ “*Los días*” en *La Noche*, p. 94.

¹⁵⁶ *Ibid.*, p. 262.

aquiles nos que se pasa calor aos outros en tempo de inverno, en países de neve. Chegar a unha pousada do camiño e apagar a sede cun vaso de auga fresca, seméllame preferible a chegar a isa mesma pousada no medio dun temporal de neve e sentarse ao amor do lume a contar historias. Inda que tampouco isto outro é ningunha tontería»¹⁵⁷.

También establece una plantilla narrativa a raíz de una visita a Baldrice, una pequeña aldea donde sus tíos tenían praderías en las que veía, con ojos de niño, a un curioso personaje apodado *el Chumbao*. Era uno de esos contadores de historias que tanto marcaron a Cunqueiro, como su tío Serxio o las criadas de casa, de los que hablaremos. Y de ellas destaca el marco narrativo, la pequeña introducción.

Me gustaban las historias que contaba el Chumbao, y ahora pienso que lo que más me gustaba de ellas debió de ser lo lejos y tan parrafadamente como las comenzaba, y cómo cuando llegaba al desenlace entrometía otra, o una plática tocante a cómo son las cosas de la vida, y el gusto que tenía, poniéndole fin al cuento, en dejar a los personajes en una incierta sombra, perdiéndose en un viaje o complicándose el protagonista en otra historia más sorprendente, [...] “ Toda historia que termina es un secreto perdido”: esto lo tengo yo por preceptiva.¹⁵⁸

Se trata de su misma técnica narrativa: encadenar historias, dejar sugerencias que rodeen a los personajes y abusar del secreto. Las narraciones que lo desvelan todo o el tremendismo, son narraciones perdidas. De esta manera, Cunqueiro, en unas palabras casi azarosas, se detiene un momento en un inciso y, casi al oído, nos desvela cuál es, en el fondo, su estética, un tanto alejada de la primera imagen que el lector se puede llevar: «Yo no soy un erudito, por eso pido perdón si alguna vez aparezco tal; a mí lo que me gusta es contar llano y seguido, fantástico y sentimental a la vez; lo que pasa es que a veces escribo entusiasmado o distraído»¹⁵⁹. Es una idea que recorre todo el entramado de sus textos; una de sus colaboraciones radiofónicas es la adaptación de la novela con la que ganó el Premio Nadal en 1968, *Un hombre que se parecía a Orestes*. La recreación se emitió en 1977 bajo la dirección de Juan Antonio de la Iglesia, veinte capítulos que suponen más de nueve horas de grabación y que contaron con la presencia del propio escritor que da las claves fundamentales de su novela y su mundo estético: «Yo cuento llanamente, como se cuenta a la gente, como se cuenta al vecino»¹⁶⁰.

Una manera de narrar que, en sus técnicas, llega hasta obras tan eruditas y aparentemente tan conscientemente líricas como *Los siete cuentos de otoño*. Sabemos que es propia de la tradición oral y popular la técnica de organizar la historia como una cadena de

¹⁵⁷ *O mundo que teño de meu*, p. 168.

¹⁵⁸ *El pasajero*, pp. 380-381.

¹⁵⁹ CUNQUEIRO, Álvaro, *O reino da chuvia. Artigos esquecidos*, Lugo: Diputación Provincial de Lugo, 1992, p. 12. También recogido en *Viajes imaginarios*, p. 53.

¹⁶⁰ Recogido en XOSÉ MANUEL GARCÍA VÁZQUEZ, «O dominio da palabra» en *Faro de Vigo. Suplemento 20 anos do pasamento. Álvaro Cunqueiro, a máxia da palabra*, p. 35.

traslaciones que es recogida por el narrador en un momento determinado; al usarla, Cunqueiro no solo conecta directamente con una ilusoria voz del pueblo, sino que además deja abierto el relato a posteriores reelaboraciones, con una técnica que remeda esa sintaxis narrativa que había aprendido de pequeño:

“Tengo en el saco de las historias...”, dice Cunqueiro. He aquí algo importante. Es el entronque con la tradición oral, la simbiosis del tradicionalismo verbal con la artística expresión escrita: “que gusto de relatar con fidelidad”. “Esto me lo contó un inglés”, “contando la historia...”, “Cuentan...”, “cuenta la fama...”, son modismos, de raigambre popular, tradicional, casi folclórica, que aparecen aquí y allá en *Los siete cuentos de otoño*. Las ‘historias’ a las que el autor alude son de la misma estirpe que el pueblo, si bien sublimadas por el talento poético. Cunqueiro se nos presenta como receptor y emisor, como cronista literario de algo que le han contado.¹⁶¹

En todo caso, y en varias ocasiones, Cunqueiro eleva la importancia de la literatura popular por encima de la palabra escrita. Ocurre en su *San Gonzalo*, en el momento en que sacrifica como fuente de información básica las historias recogidas en libro y le cede la primacía a la palabra libre, sin sujeción, del pueblo. Y este traspaso de tradición oral se entiende como más fiable para expresar las antiguas historias: «Estos milagros de Gonzalo no están en los viejos códices, pero en mi tierra se cuentan». Incluso este narrador heterodiegético se aparta del marco de ambientación de la historia para abrir una cala en la que se muestra como narrador interno, que crea con su palabra no la historia, sino la transmisión de la historia: «Yo los oí cien veces y otras tantas los conté. Al amor de la lumbre, en las largas noches de la invernía, contemplando la danza eterna y amorosa de las llamas en los troncos que arden en el hogar, he de contárselos a mis hijos para que ellos, cuando yo ya no esté y sea solamente el pálido recuerdo de una voz oída alguna vez, puedan contárselos a los suyos»¹⁶².

Este tipo de cala en la tradición oral tiene tanta entidad para ser tomada como un ejemplo patente de intertextualidad como la tiene cualquier obra escrita desde el prestigio culto. En el momento en que se entra en otro texto, cualquier motivo que provenga de la palabra es intertextual: la historia que solo se pronunció una vez o la que se esconde en la letra escrita; mientras sea ficción, todo se encuentra al mismo nivel. Por ello, no podemos estar más que en desacuerdo con las palabras de Juan José Ortega Román en un trabajo – por otra parte excelente- en el que va dando cuenta de los lugares comunes que se vienen reproduciendo a lo largo de los siglos en la literatura de viajes. Uno de ellos es la parada en una posada, donde el viajero tiene ocasión de escuchar anécdotas, sucesos o cuentos del pasado, las historias intercaladas que aparecían en la venta cervantina. Señala el profesor

¹⁶¹ MOREIRAS, Juan Miguel, «Los “Siete cuentos de otoño”, de Cunqueiro» en *Grial*, n. 35, enero-marzo de 1972, p. 31.

¹⁶² Ambas citas en *Obras literarias I*, p. 812.

ibicenco que estas historias «no llegan a ser casos de intertextualidad, en tanto en cuanto nos encontramos delante de leyendas orales transmitidas de boca en boca –a menudo exageradas- y recogidas aquí por el viajero»¹⁶³. Consideración, como poco, errónea puesto que si la misma y exacta diégesis que se traspa al hipertexto proviniera de un libro que el viajero leyese a solas en la posada y no de la palabra de un contertulio, no habría ninguna duda de que estaríamos ante un caso de intertextualidad; y discriminar la validez de un la palabra ajena teniendo en consideración su medio de transmisión no parece tener mucho sentido.

Cunqueiro, indudablemente, es curioso, y curiosear tanto en esas historias de posada como en la más alta erudición. Goza en ocasiones –y dedica algún artículo a ello- del repaso de catálogos de libros viejos, se recrea en los títulos, los sueña sin capacidad para nada más que desearlos –«Uno quisiera tener, en primer lugar, dineros, para comprar estos libros, y en segundo lugar ocios de mayo y junio para leerlos»¹⁶⁴- y, a partir de ahí, ofrece una sentencia, que por otra parte extrae de Ortega y Gasset, sobre la esencia de la cultura: «Cultura es lo que queda después que uno se ha olvidado de lo que dicen los libros»¹⁶⁵.

Levemente relacionada con esta cita, es abordada, en los últimos años, por parte de la crítica, la presencia de Cunqueiro como antecedente de estéticas que tardarán en desarrollarse algunos años y lo harán en otras circunstancias. La aparición de lo que se conoció como posmodernidad supone un vuelco de las preocupaciones sociales y experimentales. Si nos fijamos en las obras que estudian esta tendencia de finales del siglo XX, prácticamente cualquier resumen de sus características se ajusta a la perfección a los métodos novelísticos de Cunqueiro: «Por otra parte, algunos críticos han venido comentando como el relativismo a nivel ontológico y epistemológico, la ironía, la parodia, la mezcla de elementos populares y cultos, la intertextualidad y la heterogeneidad han planteado la creciente importancia de una novela española posmoderna, especialmente a partir de 1975»¹⁶⁶.

Por ello –como apunta Suso de Toro- su narrativa puede adscribirse sin problemas a estadios de la cultura que aún estaban por estrenar.

Es curioso que nadie haya señalado nunca que la posición de Cunqueiro ante la historia de la cultura y la historia en general es la de un *posmoderno*. Alguien que no se sitúa en la visión historicista de la historia, que no cree que todo sea un continuo que avanza necesariamente y que

¹⁶³ ORTEGA ROMÁN, Juan José, «La descripción en el relato de viajes: los tópicos» en *Revista de filología románica, anejo IV (La aventura de viajar y sus escrituras)*, Madrid: UCM, 2006, p. 213.

¹⁶⁴ CUNQUEIRO, Álvaro, *Laberinto y Cía*, Barcelona: Táber, 1970, p. 309.

¹⁶⁵ *Ibid.*, p. 307.

¹⁶⁶ HOLLOWAY, Vance R., *El posmodernismo y otras tendencias de la novela española (1967-1975)*, Madrid: Fundamentos, 1999, p. 33.

somos parte obligada de nuestro tiempo y al que nos debemos. Cunqueiro se revela contra la historia y escapa a ella, crea una historia propia hecha de fábula, mito y palabras [...] No es un autor con sentido dramático y en sus libros poca trama hay, realmente se puede decir que no inventó un solo argumento (si es que se puede inventar un argumento y no son solo vueltas a los mismos arquetipos de siempre) y sin embargo su obra es una combinación muy original que debe su fuerza a las palabras, a los nombres.¹⁶⁷

Massimilia Pialorsi aplica esta textura estética a las novelas de Cunqueiro, en un estudio en el que apunta a las referencias literarias que estudiaremos como combustible de su estética y su estilo.

Álvaro Cunqueiro enseña una poética post-ilustrada con el artificio de la obra dentro de la obra llevada a extremos insospechables. En *Las crónicas* y en *Fanto Fantini*, lo hemos visto remitir a textos anteriores, al manuscrito y a algunas fuentes dispersas, pero, en el *Orestes* y en *El año del cometa*, el autor acentúa al máximo este recurso y la autoría parece diluirse en una infinitud de citas a fragmentos literarios precedentes, que remiten a otras auctoritates intradiegticas o extradiegticas. Cunqueiro salpica ambas novelas con referencias a heterogéneas modalidades ficcionales: escritos en general, cuadros, películas, obras universales, etc.¹⁶⁸

1.8.-Conclusión

Deberíamos intentar, para finalizar este capítulo, establecer una noción de intertextualidad que respetase la validez de todos los conceptos y argumentos anteriores y que, al mismo tiempo, nos sirviese de cauce para detectar, de forma inmediata, cuándo esta aparece en nuestro autor. Podríamos definir la intertextualidad como cualquier contacto que un texto mantenga con otros textos o con referentes de otros textos, aunque estos sean inexistentes e imaginados, para edificar el discurso de destino, sea en sus palabras, su forma, sus códigos o sus materiales de construcción. Con estos cuatro condicionantes embarcamos en posibles intertextos no solo a citas, sino también a personajes, géneros, alusiones, estructuras y cualquier elemento afín o lejano que provenga de una fuente externa.

Desde luego, no se puede entender intertextualidad como antítesis de originalidad. Bebemos en ocasiones de esos criterios del Romanticismo que consideran que el valor máximo de la palabra poética es el reflejo de un *yo* individual, pero es obvio que para llegar a esta categoría se debe haber vivido, leído y conversado. La memoria, la erudición y las lecturas también, configuran un *yo* que, en ocasiones, apenas es nada sin ellas, así que lo único que define al individuo es cómo se ha construido, no tanto cómo es, o por lo menos

¹⁶⁷ TORO, Suso de, «Prólogo» a Álvaro Cunqueiro, *Las Mocedades de Ulises*, Madrid: El Mundo, 2001, p. 8.

¹⁶⁸ Pialorsi, Massimilia, «La metaliteratura en la poética de Álvaro Cunqueiro» en *Mil e un Cunqueiros. Novas olladas para un centenario*, Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega, 2014, p. 430.

ambos conceptos son equiparables. La originalidad ya no es expresar una entidad lingüística única, porque esto es imposible sin sustrato previo, la originalidad en el siglo XXI es depurar lo que has vivido y usarlo para construir un discurso. Ya no se trata de referir el mundo sino de construir un mundo autónomo, y para ello vale cualquier material, provenga de donde provenga, porque todos acaban llegando al mismo lugar.

Hagamos un rodeo metafórico y digamos que un texto tiene ventanas. Ventanas que miran un paisaje compuesto de otros textos. El huésped de esa casa puede otear por la ventana y no reconocer el paisaje o puede saber el nombre de cada árbol y cada pájaro. Reconocerlos, leer tras la ventana, es garantía de que el hospedaje es amplio, de que el texto tiene oxígeno. Cunqueiro aludía a este placer de la intertextualidad –una idea también de Genette, que afirmaba que el placer sobrevenía al reconocer una conexión que abre una grieta en el texto- cuando comentaba que el conocer el origen de los melocotones –en su esencia última, los ingredientes son los personajes de las obras coquinarias- le ayudaba a sentir mejor su gusto. Atenderemos más adelante a la cita, pero ahora será conveniente señalar que si mejorarlo en la imaginación supone mejorarlo en el paladar, completar los textos con otras calas supone mejorarlos en la sensibilidad.

Y no solo esto, sino que las piedras de las que se construye el texto, la casa, proceden de varias canteras, no solo de las del lugar. Siempre aporta esto más belleza y, desde luego, no denota falta de originalidad; el gen creador no está en intentar decir lo que nunca se dijo, sino en otra parte, en entrar en un diálogo vivo con la tradición y ampliarla.

No cabe duda, por otra parte, de que estamos en el límite extremo de un mundo y el principio de otro en el que lo intertextual ocupará un papel cada vez más definido y axial. Jesús Camarero -en *Intertextualidad. Redes de textos y literaturas transversales en dinámica intercultural*- comienza a apuntar probables evoluciones de la palabra escrita en un futuro. Su idea de partida es que la literatura es un fenómeno global -en un mundo global, apunta anteriormente como marco de argumentación- y que por tanto se aparta tanto del afán de localismo que propugnaba el siglo XIX, como de su prurito de originalidad, como bien ha quedado demostrado.

Considera el investigador guipuzcoano que el gran desafío pendiente de la modernidad es la transversalidad, el último grado del conocimiento aplicado a las estructuras del pensamiento en el siglo XXI. Desde luego, no es posible obviarlo. La enciclopedia más consultada del mundo ha dejado de ser la *Britannica* y la *Wikipedia* que la ha sustituido es un bosque de enlaces y enlaces. Otro y último ejemplo: el mayor archivo de fragmentos de video es *youtube*, pues por cada reproducción aparecen al margen una buena

docena de videos relacionados, con lo cual el canal de proyección es, si no infinito, sí ilimitado. La intertextualidad, así interpretada, deviene en una nueva actitud ética, las nuevas estructuras de pensamiento valoran la presencia de lo otro en uno mismo hasta hacer como mínimo difuso lo propio. De esta manera, no son causas extraliterarias las que generan las obras; la literatura es un espejo, pero del propio sistema literario que, de algún modo, se ha adueñado del espacio de la palabra y de la realidad. La *Mimesis* que estudiaba el famoso libro de Erich Auerbach no es más que mimesis de un sistema o de otros textos, porque lo que sucede, querámoslo o no, con la literatura es que es porosa y que respira del aire que está en la habitación. Y esta habitación a veces no se abre y a veces está plagada de libros.

Seguramente, Álvaro Cunqueiro estaba sintiendo todo esto en una taberna de los años 30 del pasado siglo. Una taberna ruidosa, juvenil, animada. Sin embargo, no era consciente de que -al tener en mente los cancioneros en la edición de Nunes como plantilla para sus poemas- estaba abriendo el siglo XXI.

II.-El viaje y la cocina como puertas de imaginación

2.1.-Un ideal de vida fantástico: el viaje y la gastronomía.

Cualquier lector que se acerque con ánimo curioso a la obra de Álvaro Cunqueiro, no podrá dejar de observar que su producción se dispersa por múltiples caminos, que no se agota en los géneros canónicos que la costumbre crítica ha sancionado. En su bibliografía abundan los libros que presentan una estructura prefijada -no una mera recopilación de artículos-, un trabajo prolongado y una intención de perdurar. Los asuntos de los que tratan acostumbra a recoger dos vertientes aparentemente distantes entre sí, pero que en ocasiones suelen beber una de otra. Se trata de guías turísticas -con todos los matices que puedan caber en esta denominación- y de obras gastronómicas, que en ocasiones se acompañan de una introducción o un colofón cinegético y que nunca han sido estudiadas en profundidad. Esperemos, en estas páginas, resolver la demanda relativa a Cunqueiro que planteaba el profesor de esta casa Adolfo Sotelo: «Sus idas y venidas por la literatura gastronómica merecerían la atención de una tesis doctoral»¹⁶⁹.

Formalmente -no solo en Cunqueiro, sino también en todos los autores que se embarcan en estos géneros-, son obras que presentan un objetivo bastante claro: tratan de ayudar al viajero en su periplo por algunas ciudades o provincias de la geografía gallega o de guiar al cocinero en la resolución de sus platos. Sin embargo, Cunqueiro se aparta en muchas ocasiones de la finalidad que, a priori, mueve el género, para adentrarse en otros terrenos en los que el cuidado del lenguaje o las impresiones subjetivas tiñen de verdadero espíritu literario sus páginas. Se revelan así como textos que se pueden contar entre sus obras mayores. El lector percibe, conforme avanza la lectura, cómo el horizonte de expectativas se va ampliando, cómo aparecen personajes que no deberían estar ahí, cómo poco a poco el paisaje semántico que se esperaba ha cambiado hasta el punto de hacerle olvidar los referentes sobre los que quería informarse al iniciar el libro y deslizarlo hacia la magia de la imaginación.

No es esto algo extraño en la literatura de viajes que, dependiendo de la voluntad del autor, puede tender a vestir el estilo de rasgos más propios de la lírica que del relato. Como señala Carlos García Gual: «No es raro que la narración y descripción de viajes vaya derivando hacia la novelaría. Es decir, ese caso comienza cuando se acentúa lo subjetivo a

¹⁶⁹ SOTELO, Adolfo, «Álvaro Cunqueiro, Néstor Luján y familia» en *Abriu*, nº 1, 2012, Barcelona: Universitat de Barcelona, p. 33.

costa de la objetividad, y el interés de la narración está puesto no ya en la veracidad de lo que se cuenta sino en cómo se cuenta o cómo se recrea la experiencia del viaje»¹⁷⁰.

Aunque lo cierto es que el género en que se inscriben los textos de Cunqueiro que comentamos es el de las guías turísticas, no el de la literatura de viajes, así que debería ser ajeno a todo lo que no suponga objetividad. Lo prueba el hecho de que el encargo es para una colección que añade mapas en las guardas, información sobre hospedaje, paradas de taxis, teléfonos,... que a nadie se le ocurriría desplegar en un tipo de obra más personal.

En todo caso, una cierta intertextualidad es necesaria. Las guías de viaje se inscriben firmemente en una tradición escrita que es necesario tener en cuenta. Datos históricos o personajes célebres únicamente se pueden introducir desde otras obras. Como expone la Carlos García-Romeral, «el viajero generalmente es lector de otros viajes o de libros para el viaje. Ha leído a los viajeros, geógrafos e historiadores clásicos y a sus coetáneos, se ha informado a través de las guías de las ciudades o simplemente ha leído la prensa para tener una información del país que va a visitar»¹⁷¹. Lo heterodoxo, en Cunqueiro, es que las fuentes están tan alejadas en ocasiones del núcleo del viaje que se establece una tensión desacostumbrada entre estas y el texto.

Otro aspecto curioso de la producción de Cunqueiro en estos géneros es el hecho de que sus referentes abarquen casi exclusivamente –las excepciones como *La cocina cristiana de Occidente* se explican porque son recopilaciones de artículos- el ámbito gallego. Las explicaciones son obvias: era el país que conocía y, además, muchas obras son de encargo, así que los editores deciden la temática. No debemos obviar tampoco que –a raíz de su vuelta a Mondoñedo tras su etapa madrileña- una de las prioridades de su pluma es difundir los aspectos de su tierra que puedan ser más atractivos. Rexina Rodríguez Vega destaca, así, que «o subxénero da literatura gastronómica parece ser aproveitado por Cunqueiro para atraer o lectorado español á lingua e á cultura galega»¹⁷².

Vigo, puerta del Atlántico

Si seguimos un orden cronológico, la primera obra en editarse dentro del apartado geográfico fue *Vigo, puerta del Atlántico*. Encargada por el Ayuntamiento de la ciudad en 1957, no solo es su primera obra turística, sino la única del género que publica en ese

¹⁷⁰ GARCÍA GUAL, Carlos, «Viajes novelescos y novelas de viajes a finales del siglo XVIII» en *Literatura de viajes. El Viejo Mundo y el Nuevo*, Madrid: Castalia, 1999, pp. 95-96.

¹⁷¹ GARCÍA-ROMERAL PÉREZ, Carlos, «Introducción» a *Viajeros portugueses por España en el siglo XIX*, Madrid: Miraguano, 2001, p. 18.

¹⁷² RODRÍGUEZ VEGA, Rexina, «Estraña ave do paraíso. A recepción da obra cunqueiriana na literatura castelá» en *Anuario de estudios literarios galegos*, Vigo: Galaxia, 2001, p. 214.

periodo tan fértil para él como es la segunda mitad de los años cincuenta del siglo pasado. Ha permanecido olvidada hasta que la amabilidad del Ayuntamiento de Vigo ha tenido a bien ofrecernos un ejemplar para este trabajo. Se trata de un folleto de apenas cincuenta páginas que encauza columnas de texto en tres idiomas: castellano, francés e inglés. Su tono es eminentemente turístico y tiene hechuras de slogan, como su segunda obra -de la que enseguida hablaremos-, aunque en esta lo resuelve todo con más gracia y armonía. Está estructurada en breves capítulos que van desgranando la historia, la geografía y sobre todo los festejos, gastronomía y actividades culturales de la ciudad. En la breve presentación se puede observar el estilo, de aire ligero y promocional -«En los caminos del mar. Vigo es la más bella de las posadas. No podrás olvidarla nunca»¹⁷³-; aunque, por otra parte, en ocasiones alcanza destellos de intenso lirismo: «La ría es como una gran copa de agua luminosa, y en sus bordes la tierra verde y feraz se confunde con la blanca arena»¹⁷⁴.

Es su estreno en este tipo de obras, y ya Álvaro Cunqueiro supera los condicionantes estéticos del género. Como en otras ocasiones, el encargo -aparece como propiciada por la comisión de festejos del ayuntamiento- no impide que Cunqueiro dé lo mejor de sí mismo: un estilo deportivo y lleno del mismo brillo que estalla en las fotografías y en los dibujos. Porque lo que más destaca, lo que simplemente sorprende y enamora de esta obra, es su material gráfico, desde la portada, en la que un velero surca la ría en el interior de la “O” de Vigo, hasta su tipografía, en la que las fuentes se diseñan de manera esmerada y se ajustan perfectamente al capítulo que comenta, con aire sofisticado o volátil, por ejemplo en los relieves de la palabra “Fiesta”, que aparece en la página veintidós. Es una obra que en los años cincuenta abrazó una escondida y cosmopolita modernidad.

Los dibujos asumen una estética avanzada a su época, se funden con las fotografías y completan la topografía de una ciudad como lo haría tiempo después Javier Mariscal, o muestran un coche que se dibuja desde la perspectiva del copiloto con aires de cómic estadounidense, dibujan unos peces minimalistas o una bañista de aire pop, recogen estéticas obreras o, con tres trazos, retratan a practicantes de esquí acuático o regatas. Todo el grafismo aparece depurado, integrado con el texto, pulido en su definición. Antonio Bilbao, a quien se le atribuyen los dibujos, opta por un vanguardismo popular que anuncia posteriores estéticas, de finales del XX.

En cuanto a las referencias literarias del texto, aparecen en escasas ocasiones. Un par de ellas están dedicadas a los cancioneros galaico-portugueses; se admira, por ejemplo,

¹⁷³ CUNQUEIRO, Álvaro, *Vigo, puerta del Atlántico*, Vigo: Ayuntamiento de Vigo, 1957, p. 1.

¹⁷⁴ *Ibid.*, p. 17.

de que «desde su nacimiento, Vigo esté ya en la memoria de un trovador antiguo, por lo que el amor, la primavera y la nostalgia han venido a habitar en esta orilla»¹⁷⁵; Martín Codax, sin ninguna duda. Más adelante cita a Mendiño y lo califica de «verso feliz»¹⁷⁶. Con Rosalía, de la que afirma que su recuerdo está vivo, y un refrán popular concluye la conexión del folleto con otros textos. Se trata de una digna primera obra, en que Cunqueiro ya apuntala lo que va a ser su estilo.

Rutas de España. La Coruña, Lugo, Orense, Pontevedra

Su segunda obra de esta temática salió a la luz cinco años más tarde y pertenece a una colección -*Rutas de España* se llamó- que trataba de establecer un canon de itinerarios para viajeros y estaba promovida por el Ministerio de Información y Turismo. Recordemos que estamos en un momento en que la afluencia de extranjeros de vacaciones por nuestro país empieza a ser importante. El volumen encargado a Cunqueiro es el duodécimo¹⁷⁷, y en él se recogen visiones de toda la geografía gallega, se detiene en las capitales y en cada una de las ciudades con enjundia, verbigracia Santiago, pero también ofrece y divulga rutas por las principales comarcas. Las fotografías, en blanco y negro, se sitúan estratégicamente cada par de páginas y dejan el envés en blanco. Imágenes costumbristas de ferias, industrias, mercados o marineros se combinan con estampas de paisaje y con descripciones de monumentos. De vez en cuando, planos muy esquemáticos del país y de las ciudades.

El tono es de lenta precisión descriptiva. Todo está situado, cada camino y cada perspectiva se pintan con palabras que Cunqueiro desea exactas. La objetividad, pues, borra la distorsión de la fantasía, al contrario de lo que ocurrirá en sus siguientes volúmenes geográficos. Pongamos ejemplos: cuando describe Lugo ha de rendir pleitesía con la pluma a la Virgen de los Ojos Grandes. Pues bien, esta imagen suya tan querida no recoge ninguna referencia intertextual, no transmite emoción su discurso, habla simplemente como un historiador del arte que construya un manual universitario. Preciso, exacto, pero sin el alambique de depuración emocional: «Cuatro capillas absidales góticas rodean la capilla de Nuestra Señora de los Ojos Grandes, obra de Casas y Novoa. La imagen es de piedra y muy antigua. El conjunto de la capilla tiene la gracia del mejor barroco. El coro es en su mayor parte obra de Francisco Moure, quien labró los respaldos de 27 sillas bajas y

¹⁷⁵ Ibid., p. 3.

¹⁷⁶ Ibid., p. 17.

¹⁷⁷ CUNQUEIRO, Álvaro, *Rutas de España. La Coruña, Lugo, Orense, Pontevedra*, Madrid: Publicaciones Españolas, 1962.

de las 41 altas; asuntos bíblicos y evangélicos, algunos de los respaldos son verdaderas obras maestras de la escultura del XVII»¹⁷⁸.

Podemos comparar esta cita con otra, referida a la misma imagen, que aporta en una obra posterior. Describe la misma talla, pero aquí prescinde de datos, de medidas, de años y solo advierte en ella, en fino estilismo modernista o becqueriano, “la fina y blanca piel, los ojos veros, el dorado pelo cayéndole, como un rayo de sol, por la espalda hasta la breve cintura...”¹⁷⁹. No se precisa más comentario.

En esta primeriza obra geográfica, la irregularidad de las citas es destacable, en ocasiones se acumulan en una misma página y, en otras ocasiones, son extrañamente inexistentes. Al describir Vigo, se sostiene únicamente en el apoyo de dos marcas intertextuales. Y su estilo a veces es incoherente, sin ligazones, como apurado por la prisa. Casi parece propaganda de la Dirección General de Turismo. O de una tasca: «En el invierno corre el lobo en las cumbres y se quejan los desnudos hayedos en las laderas. Tierra montañosa, dura y fría. Pan de centeno y sabrosos y característicos quesos. Excelente jamón. Vinos del Bierzo»¹⁸⁰.

Solo parece exaltarse cuando se enfrenta al Camino de Santiago. Ante él, recrea con emoción, detalle y desarrollo los rastros de personajes que apreciará en obras posteriores y que aquí se presentan casi vírgenes: «En el gran camino de las peregrinaciones, el polvo del Cebrero guarda las huellas de los romeros de antaño, de Gaiferos de Mormaltán y del conde Giraldo de Aurillac –que fundó un hospital para peregrinos allí cerca- de todos los que usaron aquella tierra casi sacra en su viaje al Apóstol que está en Compostela»¹⁸¹.

Itinerarios turístico-gastronómicos de la provincia de Pontevedra

Su tercera obra es un breve tratado, compartido con Gaspar Massó, titulado *Itinerarios turístico-gastronómicos de la provincia de Pontevedra*¹⁸², en el que Massó aporta unas páginas que desentrañan las claves del sector de la pesca y las conservas, apuntan la necesidad de ser previsor y lo revelan como un arbitrista que da indicaciones sobre la economía, como la necesidad de creación del Instituto Español de la Conserva. En definitiva, un manual eminentemente técnico. El apartado de Cunqueiro es mucho más turístico y solo levantan el vuelo unos párrafos gastronómicos muy al final. Analiza los ríos,

¹⁷⁸ Ibid., p. 26.

¹⁷⁹ Álvaro Cunqueiro, *Lugo*, p. 43.

¹⁸⁰ *Rutas de España*, p. 41.

¹⁸¹ Ibid., p. 38.

¹⁸² CUNQUEIRO, Álvaro y MASSÓ, Gaspar, *Itinerarios turístico-gastronómicos de la provincia de Pontevedra*, Vigo: Faro de Vigo, 1964.

los monasterios, los castillos y los balnearios, y dedica un párrafo al vino y otro a las fiestas gastronómicas. El estilo es expositivo, aunque en ocasiones tiende a una honda vena lírica: «La luz es aquí de cristal y a la hora vespertina el mar se pone su capa de oro verde para decirle adiós al sol»¹⁸³.

Volverán, más adelante, a trabajar juntos en otra obra. Del pequeño folleto, que aparece sin paginar, se registran escasísimos ejemplares en bibliotecas públicas. Debemos agradecer a la Biblioteca Nacional de Orense que nos haya proporcionado uno de ellos y a la Biblioteca Nacional de A Coruña que nos lo ofreciese. No hay referencia ninguna de su edición, a pesar de que, en una bibliografía preparada por Antonio Odriozola¹⁸⁴, este señala, entre signos de interrogación, que está editado por la “Diputación de Pontevedra”, dato que corrige, por falso, en la que incluye en *Cocina gallega*, donde ya lo adscribe a los talleres del *Faro de Vigo*. Además, puestos en contacto con el archivo de la Diputación de Pontevedra, desconocen la existencia de tal folleto. Los únicos datos que podemos encontrar en la obra aparecen en la última página y sentencian: «Este volumen, que contiene las conferencias pronunciadas por GASPAR MASSÓ y ÁLVARO CUNQUEIRO en la III SEMANA DE PONTEVEDRA, celebrada en Madrid, en mayo de 1963, se terminó de imprimir en los talleres de artes gráficas de FARO DE VIGO S.A., el día 1 de abril de 1964»¹⁸⁵. Aún no era Cunqueiro director de dicha cabecera –le faltaba poco más de medio año-, pero imaginamos que el uso de sus imprentas no le debió suponer ninguna dificultad.

Su coautor, Gaspar Massó fue un industrial conservero e intelectual pontevedrés, con obras que abarcan desde la historia industrial hasta estudios sobre personajes gallegos - un libro sobre Pedro Madruga de Soutomayor, del que Cunqueiro escribe el epílogo y reseña en “Historias de los condes locos”¹⁸⁶- y que compartió con nuestro autor obras y referencias culturales. Llegó a ser presidente de la *Unión de Fabricantes de Conservas*, la más importante organización patronal gallega, y alcalde accidental de A Coruña en 1958. Cunqueiro también alude a él con una elogiosa descripción del museo que don Gaspar, siempre preocupado por el mundo de la cultura, funda en Bueu: «El viajero debe visitar el Museo creado por la curiosidad, diligencia y buen gusto de los hermanos Massó.

¹⁸³ Ibid, s/p.

¹⁸⁴ ODRIOZOLA, Antonio, «Lembranza de Álvaro Cunqueiro e unha bibliografía mais da súa obra» en *Grial*, nº 72, abril-maio-xunio de 1981, pp. 235-243.

¹⁸⁵ *Itinerarios*, s/p.

¹⁸⁶ El epílogo se recoge en *Prólogos*, pp. 89-92, el artículo en *Papeles*, pp. 241-243.

Incunables, raros libros de geografía y náutica, cartas de navegación, roteiros portugueses, modelos de barcos,... El Museo huele a mar, a la canela de las “descobertas” lusitanas¹⁸⁷.

Gaspar Massó era, en esa fecha, miembro correspondiente de la Real Academia Española en Galicia. Elegido en junta celebrada en 28 de enero de 1960, se dio cuenta de su fallecimiento en sesión de 28 de febrero de 1991¹⁸⁸.

Lugo. La España de cada provincia

Antes de pasar a la siguiente obra, cabe mencionar una de las rarezas de su bibliografía, puesto que no la hemos visto aparecer en ninguna de los repertorios que exponen sus obras, ni siquiera en los más completos. Se trata de un opúsculo de apenas nueve páginas, que constituye una separata del volumen *La España de cada provincia*, publicado por una Junta Interministerial creada para conmemorar los “XXV años de paz” que el franquismo creía haber cumplido. La edición corre a cargo de Publicaciones Españolas, instrumento propagandístico del Ministerio de Información y Turismo dedicado a exaltar las bellezas del país, normalmente en impresiones y encuadernaciones de baja calidad. Sin embargo, la obra colectiva de la que se extrae la separata supone una cuidada excepción, con un papel excelente, encuadernación en tela y fotografías a todo color.

Se componía la obra de cincuenta y tres capítulos -«expresión literaria de la realidad de cada una de esas unidades provinciales»¹⁸⁹, según se define en una ampulosa y oficialista obra que estudia el periodo-, escritos por prestigiosos literatos como Llorenç Villalonga, José María de Cossío o José García Nieto, e ilustradas con obras de destacados pintores, que conformaron una exposición en la recién inaugurada entonces sala de exposiciones de Editora Nacional. El que ilustra el folleto de Cunqueiro es Constantino Grandío, lugués y uno de los artistas más reconocidos en el siglo XX, esquemático en sus composiciones pero de un deslumbrante cromatismo.

¹⁸⁷ Álvaro Cunqueiro, *Rutas*, p. 146.

¹⁸⁸ Imagen desconocida, pero esencial, la de los académicos correspondientes, quienes constituyen una de las clases de miembros de la Corporación. No les corresponde un sillón académico y pueden asistir a las juntas de la Academia solo cuando se trate de materias literarias o lingüísticas, pero no a aquellas en las que se trate de asuntos de carácter privado. Los correspondientes son personas reputadas por sus investigaciones, estudios y publicaciones sobre las materias propias de la Academia, y son elegidos por la Corporación procurando que queden cubiertas todas las regiones españolas. Los académicos correspondientes al aceptar su elección se comprometen a contribuir a los fines de la Corporación cumpliendo los encargos que esta les encomienda y remitiendo periódicamente informes sobre voces, giros y modismos regionales, debidamente documentados, o noticias de algún hallazgo de documentos o libros útiles para la Academia, acompañadas de las explicaciones pertinentes. Pueden usar el título en sus escritos literarios o científicos, haciendo mención explícita de su condición de correspondientes.

¹⁸⁹ VV.AA., *Crónica de un año de España. Volúmenes 1964-1965*, Madrid: Servicio Informativo Español, 1965, p. 236.

El texto de Cunqueiro sigue el esquema de sus obras geográficas de esos años: descripción de los límites, noticias antiguas y la llegada de los suevos, las iglesias del camino, la arquitectura civil –castillos y torres militares-, para acabar con las ferias, los vinos, la caza y una de esas frases en que describía a la manera de un emblema turístico: «una tierra maternal y humana»¹⁹⁰.

El Camino de Santiago

En las librerías españolas aparece, ese mismo año 1965, un volumen sin indicación de editorial que lleva como título *El Camino de Santiago*¹⁹¹. Tras las guardas, se incluye un aviso que indica que se han llevado ejemplares al depósito legal y, en la última página, la fecha de impresión y la noticia de que el libro ha utilizado los talleres de *Faro de Vigo*. Cunqueiro había tomado posesión del cargo de director del periódico ese mismo año; por tanto, nada le impedía utilizar la imprenta para costearse él mismo el capricho de una obra en la que volcase su sabiduría sobre el eje vertebral de Galicia. Es más, la fecha de impresión que se nos da, el 19 de abril de 1965, coincide con la Pascua de Resurrección de ese año, día en que tradicionalmente no hay edición de periódicos diarios y así las prensas quedaban absolutamente libres. El uso de la maquinaria de *Faro de Vigo* para proyectos personales está documentado en el prólogo en que una de sus ahijadas recuerda la manera de imprimir los cuentos que le regalaba a cada hijo de la familia de su amigo Alberto Casal con motivo de su nacimiento: «Los cuentos se editaban en la imprenta del *Faro*, una noche del año en que no se hacía periódico, la noche de Reyes»¹⁹². Por lo tanto, mientras no aparezca ninguna indicación más fiable, vamos a considerar que la obra es autoeditada. En este caso, sí que presenta, tres años después del volumen solicitado por la administración, mayor cuidado en la presentación. La impresión es de tapa dura y con sobrecubierta –una bella imagen del apóstol en el Pórtico de la Gloria-, las guardas con papel satinado y las fotografías, en color, ocupan páginas enteras. Una presentación sumamente delicada y un estilo más preciosista, más lírico, que en el texto anterior, casi coetáneo. No redactado, pues, con mayor sabiduría, pero sí con mayor ilusión.

Cunqueiro no es muy dado a poner lemas o citas introductorias en sus obras geográficas; por ello, es significativo que aquí abran el volumen tres citas del *Codex Calixtinus*, del que luego hablaremos. Entre estas y otra de Dante, extraída de la *Vita Nuova*,

¹⁹⁰ CUNQUEIRO, Álvaro, *Lugo. La España de cada provincia*, Madrid: Publicaciones Españolas, 1965, p. 11.

¹⁹¹ CUNQUEIRO, Álvaro, *El camino de Santiago*, Vigo: autoedición, 1965.

¹⁹² CUNQUEIRO, Álvaro, *Jordán escondido y otros cuentos*, Madrid: Hiperión, 2007, p. 15.

se van a desarrollar los conceptos que irá desplegando el texto. A modo de introducción, desarrolla una breve historia de los orígenes de la devoción; tras ello, va apuntando las etapas, las diversas poblaciones por las que el peregrino debe acceder al misterio del santo. La descripción de la catedral y de las calles de Compostela -estricta, sobria- ocupa un apartado final. Y lo hace a su manera, salpicado todo de estampas curiosas, de literatura, de noticias históricas, de imaginación. Quizás sea el texto turístico en que mejor combina la erudición y la sensualidad; a pesar de que cuenta con poco más de cien páginas, de las cuales cuentan con texto únicamente la mitad. No incluye, por ello, demasiadas alusiones intertextuales, las va desgranando sin acumulaciones desaforadas y en los momentos justos. Aplica en él, sin ninguna duda, el ideal estético que revelaba a César Antonio Molina al hablar de lo que suponía para él la erudición: «una pura broma, un divertimento»¹⁹³.

Lugo

Otros tres años han de pasar para que inicie una sustanciosa y fértil colaboración con la editorial leonesa Everest, especializada en libros de contenido turístico y de presencia constante en librerías en esa época, por ser la única que editaba con asiduidad volúmenes sobre estos temas. La colección donde publica Cunqueiro recoge, bajo el título de *Guías Everest*, un recorrido por comarcas, ciudades o provincias de toda la geografía española, en volúmenes de precio asequible y tamaño reducido. Su reconocible y excelente diseño y el plantel de colaboradores -entre los que se encuentran plumas tan atinadas como las de Ramón Otero Pedrayo o Antonio Gamoneda- consiguen convertir muchos de los ejemplares en piezas altamente sugestivas. El texto que inicia la colaboración de Cunqueiro está dedicado a la provincia de Lugo. En sus ciento cuarenta y cuatro páginas hay una amplia representación fotográfica de monumentos, paisajes, arte e incluso tipos populares -pescadores, luthiers o agricultores-. Los textos dedican la mitad del libro a pintar la ciudad, con especial atención a la catedral y a la vida cotidiana de sus habitantes. Incluso hay lugar para relatar leyendas del país como la de San Froilán y el lobo. La segunda parte de la obra se dedica a recoger estampas de las comarcas y pueblos más significativos y a pintar el trazado del Camino de Santiago a su paso por la provincia. De carácter muy libre, ignora las fronteras administrativas al dedicar un capítulo a Valdeorras, comarca que pertenece a la provincia de Ourense pero que ha tenido relaciones constantes con el sur de Lugo al compartir la cuenca de un mismo río: el Sil. Una pequeña coda en dos capítulos habla del carácter del lucense y de la gastronomía típica de la provincia.

¹⁹³ MOLINA, César Antonio, «La última visita» en *Boletín de la Fundación*, p. 174.

Tras el texto de Cunqueiro, unas páginas de color amarillo ofrecen información práctica sobre la ciudad con las direcciones y teléfonos de hoteles y restaurantes, hospitales, estaciones de tren y autobús, museos, salas de fiesta,... En las guardas se encuentran planos de la provincia y la capital. Se trata, pues, de una guía de propósitos eminentemente prácticos, que la prosa de Cunqueiro convierte en una pequeña joya poética.

Pontevedra. Rías Bajas.

El segundo volumen que publicó Cunqueiro en esta colección va dedicado a la ciudad de Pontevedra y a su provincia, y presta especial atención a las Rías Bajas¹⁹⁴. Comparte formato con la obra que acabamos de describir y, si acaso, se diferencia de ella por una mayor atención a la provincia y por una mayor presencia de datos históricos y literarios. Se echa en falta, sin embargo, una visita a Vigo, ciudad a la que dedicará su tercer volumen de esta colección, lo que demuestra que al redactar esta obra ya tenía en mente el encargo de un nuevo libro.

Vigo y su ría

El dedicado a esta localidad ve la luz dos años más tarde, en 1971, y está mucho más centrado en la ciudad y en sus datos históricos. Es el volumen que cierra el ciclo y el que más atento está a los aspectos sociológicos o etnográficos, lo demuestra la profusión de fotografías que retratan situaciones y tipos característicos de la vida gallega, aunque no deje de lado las manifestaciones artísticas. Aparece bajo el título de *Vigo y su ría*¹⁹⁵.

Rías Bajas Gallegas

Todavía publica un libro más en esta editorial, *Rías Bajas Gallegas*, pero ya se encuaderna en otro formato y pertenece a otra colección llamada *Colección Ibérica*. Es su obra más formalmente turística, la que más se acerca a los propósitos y la estética de las guías para viajeros. Son sesenta y cuatro páginas llenas de fotografías, con planos de carreteras y mapas detallados de Vigo y Pontevedra. A estas dos ciudades y a cada una de las rías le dedica una columna cada media docena de páginas aproximadamente. La información es concreta y puntual, breve por necesidad: un poco de historia, un poco de gastronomía, un repaso a los cuatro o cinco monumentos importantes. La literatura está prácticamente eliminada como contexto y las referencias a otros textos son inexistentes -

¹⁹⁴ CUNQUEIRO, Álvaro, *Pontevedra. Rías Bajas*, León: Everest, 1969.

¹⁹⁵ CUNQUEIRO, Álvaro, *Vigo y su ría*, León: Everest, 1971.

como ejemplo destaquemos que en el capítulo dedicado a Vigo no hay ni una sola cita -, excepto cuando enfoca la ría de Arousa, en la que vuelve a ser el escritor de siempre, un diseminador de alusiones y anclajes literarios.

Ollar Galicia/Ver Galicia

Aún tiene tiempo Cunqueiro de preparar un último volumen geográfico antes de su fallecimiento, en el que su texto acompaña a espléndidas fotografías que destacan la belleza de los paisajes gallegos. El libro aparece en 1981 y se edita en una doble versión: en gallego y en castellano, bajo los títulos de *Ollar Galicia*¹⁹⁶ y *Ver Galicia*. La obra, un ejemplar de lujosa encuadernación, se compone de dos partes claramente diferenciadas. Las primeras páginas están ocupadas por una introducción en la que Cunqueiro da noticia de los aspectos que mejor definen su tierra y que, en muchos párrafos, es un refrito de otras obras que había ido desgranando a lo largo de los años. Pone especial énfasis en las circunstancias históricas -tanto en los sucesos como en personajes relevantes- y en la creación literaria, hasta el punto de ser, entre todas sus obras geográficas, la que más atención dedica a referencias culturales y a repasar los autores que en su vida o su producción más han tenido que ver con Galicia.

La segunda parte de la obra combina un conjunto de estupendas fotografías, salidas de la cámara de Raimon Camprubí -especializado en las fotografía de naturaleza-, con unos textos de apoyo de Cunqueiro que ofrecen una visión erudita de los paisajes y retratos que aparecen en la parte gráfica. Destaca la perfecta estructura de la obra, en la que cada página está dedicada a un determinado pueblo o comarca y subraya, en textos y fotografías, sus monumentos, sus reliquias artísticas, sus tradiciones, su artesanía -por ejemplo, los encajes de Camariñas-, su entramado urbano, sus paisajes, el trabajo de sus gentes e incluso su gastronomía: en las páginas 140 y 141 aparecen fotografías de panes y la famosa figura de *O rei das tartas* con dos de sus creaciones. Dentro de esta estructura tan cuidada, el apartado fotográfico se divide en tres partes: una primera dedicada al Camino de Santiago, la segunda a la Galicia norte y la tercera al sur de Galicia. Un trabajo, pues, exhaustivo y bello que recoge todos los ámbitos del vivir gallego, en el que fotografías y textos se alían a la perfección y en el que vuelven a aparecer, como en un emocionante resumen, las cuestiones que Cunqueiro había ido abordando en todos los libros que dedicó a la vida gallega.

¹⁹⁶ CUNQUEIRO, Álvaro y CAMPRUBÍ Raimon, *Ollar Galicia*, Barcelona: Destino, 1981.

Galicia. Rincón verde de Europa y meta de peregrinos

Otros dos textos de este calado -generalistas y con acompañamiento gráfico- habían sido publicados en la década de los setenta. Ambos han pasado desapercibidos, puesto que son capítulos de obras colectivas y están incluidos en volúmenes de gran formato, fuera de los cauces habituales y de las editoriales reconocidas en el ámbito de la cultura. El primero está publicado por Nauta –de la que después hablaremos, puesto que Cunqueiro también es el encargado en ella de una obra culinaria-, aunque esta únicamente asume la producción del volumen, que es comercializado por la empresa alemana Círculo de Lectores, de reciente implantación en España. Se trata de un repaso a la idiosincrasia de las regiones peninsulares, en el que Cunqueiro asume el capítulo dedicado a Galicia, que subtítulo «Rincón verde de Europa y meta de peregrinos»¹⁹⁷. Nada nuevo aporta a los consabidos bloques que ha ido utilizando en sus escritos turísticos: una breve semblanza de la Galicia romana, la presencia oculta de tesoros, la relación del gallego con las aguas y con la superstición, el camino de las peregrinaciones, los monasterios, la catedral compostelana,... Destaca un estilo abigarrado en ocasiones, poco pulido y tendente a la acumulación, seguramente por querer calzar a presión toda la información, amplia, que exige demora, en el escueto espacio de unas breves páginas.

Rías Bajas

La segunda de estas obras colectivas versa sobre espacios naturales de especial encanto. En 1975, la editorial norteamericana que publicaba la revista *Selecciones del Reader's Digest* ofrece al público un libro de gran formato en el que daba cuenta de los espacios naturales más pintorescos de la Península Ibérica. Cunqueiro asumió el de las Rías Bajas¹⁹⁸. Curiosamente, se trata del mismo año en el que se publicó su ensayo sobre esta zona en la editorial Everest. Se trata de largos artículos de unas seis páginas, ilustrados profusamente, en los que en medida escasa, casi forzada, se despliegan también dejes intertextuales.

Nos encontramos con su texto más afín al género topográfico, Cunqueiro va describiendo accidente a accidente, playa a playa, colina a colina, en un estilo –como en la obra anterior- que tiende a la acumulación, pues debe encajar en pocas páginas muchos kilómetros de costa.

¹⁹⁷ CUNQUEIRO, Álvaro, «Galicia. Rincón verde de Europa y meta de peregrinos» en VV.AA., *Maravillosa España*, Barcelona: Nauta, 1972, pp. 208-230.

¹⁹⁸ CUNQUEIRO, Álvaro, «Rías Bajas» en VV.AA., *Maravillas de la Península Ibérica*, Madrid: Selecciones del Reader's Digest, 1975, pp. 17-23.

Teatro venatorio y coquinario gallego

Si atendemos a sus tomos culinarios, el primer título que Cunqueiro –«uno de los hombres [...] con más sensibilidad para la cocina»¹⁹⁹ - publicó sobre este tema es un libro escrito a medias con su amigo José María Castroviejo. Lo titularon *Teatro venatorio y coquinario gallego*²⁰⁰ y tuvo una tirada de muy pocos ejemplares, exactamente 540, 40 de los cuales fueron pintados a mano, puesto que la obra incluye once magníficas xilografías en madera de boj del maestro catalán Enric Cristòfor Ricart. Son unas bellas láminas de este importante grabador de estilo novecentista -ya mayor a la sazón, falleció dos años después de la edición del libro- que recogen escenas de caza y de bosque con aire clásico y diseño estilizado. El volumen se acompaña de un «Epílogo Galeato», escrito por Emilio Álvarez Blázquez en un estilo enrevesadamente lírico, en el que elogia la amistad de los coautores para pasar a hacer un panegírico del mirlo. Emilio Álvarez Blázquez, no tan conocido como su hermano Xosé María, con quien colaboró en algún poemario, es un poeta delicado y sencillo, mucho más accesible que en este «Epílogo Galeato». La niñez, el recuerdo de su madre, lo popular casi a la manera de Bécquer configuran una breve obra poética -reeditada recientemente con inéditos por Xerais- que debería ser redescubierta. Sirva de ejemplo está soleá:

Poño á noite por testigo
das noites en que non durmo
pra poder soñar contigo...²⁰¹

La Editorial Monterrey, de la que eran responsables ambos hermanos, fue la primera editora del libro, por supuesto agotado de inmediato. Afortunadamente se reeditó cuatro años después, en otra colección de difusión más amplia y con otro título²⁰². A pesar de respetar el texto original, aparece sin las xilografías y sin el epílogo de Álvarez Blázquez; eso sí, con el añadido de algún texto que Cunqueiro había olvidado adjuntar para la edición de Monterrey, según confiesa en una carta que recoge su biógrafo Xosé Francisco Armesto Faginas. En su tercera edición sufrió algunas revisiones. Es a esta edición en rústica a la que nos referiremos en las citas, puesto que es la de más fácil acceso para el lector curioso.

¹⁹⁹ Luján, Néstor y Perucho, Joan, *El libro de la cocina española. Gastronomía e historia*, Barcelona: Tusquets, 2003, p. 25.

²⁰⁰ CUNQUEIRO, Álvaro y CASTROVIEJO, José María, *Teatro venatorio y coquinario gallego*, Vigo: Monterrey, 1958.

²⁰¹ ÁLVAREZ BLÁZQUEZ, Emilio, *Poesía galega completa e textos en prosa*, Vigo: Xerais, 2005, p. 91.

²⁰² CASTROVIEJO, José María y CUNQUEIRO, Álvaro, *Viaje por los montes y chimeneas de Galicia. Caza y cocina gallegas*, Madrid: Espasa-Calpe, 1962.

Recientemente ha sido reeditada la edición *princeps*, en forma de facsímil, por la editorial Ézaro²⁰³.

Se trata, en conjunto, de una obra organizada en tres apartados; el último de ellos, el epílogo ya citado. El primero, titulado «La alegre caza», se compone de una compilación de breves prosas dedicadas cada una de ellas a una pieza en que, más que a las técnicas y los datos, dan importancia a un estilo que se recrea en la poesía del bosque y la evocación de viejas cacerías y tipos gallegos. Es la parte escrita por José María Castroviejo, y de ahí surge el elogio a su pluma por parte de Cunqueiro, cuando describe la playa de Carnota, como modelo de delicadeza lírica: «ha dedicado a las aves que vuelan en el invierno de la fría y abierta playa páginas inolvidables»²⁰⁴.

Una «Coda con seis estampas», verdaderos poemas en prosa, deja en una lejana nebulosa el arte cinegético. Tras esto, se abre la sección encargada a Cunqueiro, que recibe el título de «La buena cocina» y se centra en platos de caza. Antes de entrar en materia, se entretiene el mindoniense en teorizar sobre sus ideas culinarias en un prefacio que lleva como sugerente título «Discurso preliminar. Laude a Venus, escolios a Baco y epístola a los cocineros y cocineras». Cunqueiro se escuda para su disertación en un heterónimo que no es otro que el cervantino “caballero del verde gabán”. Ello le permite tender innumerables puentes al mundo clásico y renacentista para autorizar sus opiniones, defender la tradición en los fogones y salpicarlo todo de citas.

Divide Cunqueiro su parte en dos secciones: una primera dedicada a la “caza de pluma” y la segunda a la “caza de pelo”. El tono es el mismo que apuntó en el discurso preliminar: un lirismo centrado en la erudición, una especial visión de Galicia y, de vez en cuando, los fundamentos de alguna receta que el lector ha de intentar descubrir bajo una maraña retórica.

La cocina cristiana de Occidente

Su segunda obra gastronómica es una recopilación de artículos ya aparecidos en revistas de la época o de refundiciones de textos anteriores. El volumen, titulado *La cocina cristiana de Occidente*²⁰⁵, aparece originalmente en 1969 dentro de la colección “Estética del gusto” de la editorial Táber, fundada en Barcelona por Juan Perucho, que editará también, entre ese mismo año y el siguiente, tres antologías más de colaboraciones periodísticas de

²⁰³ CUNQUEIRO, Álvaro y CASTROVIEJO, José María, *Teatro venatorio y coquinario gallego*, Madrid: Ézaro, 2005.

²⁰⁴ CUNQUEIRO, Álvaro, *Rutas*, p. 79.

²⁰⁵ CUNQUEIRO, Álvaro, *La cocina cristiana de Occidente*, Barcelona: Táber, 1969.

Cunqueiro. La única, sin embargo, que ofrece artículos conectados por su tema con la cocina es la que acabamos de citar. Recorre Cunqueiro dos mil años de cocina occidental, desde la aparición de técnicas renovadoras en las preparaciones culinarias hasta la situación en el siglo XX de los fogones europeos, celebra la introducción de nuevos alimentos, los matices de los que a veces depende el éxito de un buen yantar -las especias, el vino,...-, y despliega multitud de referencias literarias. Demuestra el autor un profundo conocimiento de la historia de la gastronomía europea, espacio que además comprende como una unidad en la que cocineros, sabores o alimentos circulan con total libertad y conforman un espacio culinario autónomo.

A cociña galega

La última obra que publica Cunqueiro sobre estos aspectos es un inventario de cocina tradicional gallega, un ensayo heterogéneo, pero en el que la confección de los platos se define con más detalle que en el anterior. Fue, además, el único texto gastronómico que publicó originalmente en su lengua materna. Lo tituló *A Cociña Galega* y en él recopila todos los hábitos alimenticios de la Galicia popular con preparaciones tradicionales y magníficas recreaciones de sus experiencias culinarias desde la infancia. Este mismo texto fue incluido en un lujoso volumen que la editorial Everest -la misma de sus guías turísticas- dedicó a la cocina gallega. Se trata de una obra -a la edición de 1981 me refiero- organizada en tres partes; la primera es una traducción castellana de la obra en gallego que acabamos de citar. La traducción, como suele ser habitual en Cunqueiro, está realizada por él mismo; por ello, el texto castellano contiene significativas variantes en las que se eluden aspectos fundamentales en la construcción del original gallego. Antonio Odriozola, aclara la autoría de la traducción, que no aparece reseñada en los datos bibliográficos del volumen: «Está considerado por todos como un libro magistral, tanto por su perfecto contenido gastronómico como por el magnífico gallego del autor, que gran literato, igualmente en este idioma, ha vertido al castellano».

La segunda parte es un recetario de cocina al modo tradicional, con la fórmula característica de la receta de cocina como un pequeño texto autónomo que veremos desvirtuar a Cunqueiro en los capítulos que siguen. La tercera y última parte es una historia de la literatura culinaria gallega, que ofrece interesantes y muy completas noticias para integrar a Cunqueiro dentro de este género, en el que, según Odriozola, alcanza con el texto que estamos comentando «la obra cumbre de la cocina gallega»²⁰⁶. Desde luego, es

²⁰⁶ Ambas citas en ARACELI FILGUEIRA IGLESIAS, *Cocina Gallega*, León: Everest, 1996, p. 392.

una obra en la que se combinan de forma magistral la preparación de recetas, la impresión que producen en Cunqueiro desde niño y el contexto en el que se desarrollan. Narración, lírica y ensayo se alían para dar una imagen moderna y a la vez anclada en la tradición de un mundo que fascinaba a nuestro autor y que, por ello, es el reflejo de sus más hondas pulsiones vitales.

Sin embargo, ahora sabemos que la génesis del texto tuvo un desarrollo más laberíntico. En la recientemente publicada correspondencia entre Cunqueiro y Francisco Fernández del Riego, el autor mindoniense va ofreciendo pistas de su trabajo alrededor de esta obra, y estas pistas comienzan en fecha muy temprana.

Después de volver al exilio interior de Mondoñedo, tras su fallida etapa de periodista en Madrid, Fernández del Riego procura encaminar a Cunqueiro hacia el trabajo y el galleguismo. Mantiene, al mismo tiempo, contactos para que se acepte su pluma y su obra, tanto en Galicia como en los centros de la emigración. En una misiva de 1950, hay una alusión que parece pasar desapercibida pero que puede dar indicio de la primera intención de escribir *A cociña galega*, veintitrés años antes de su edición. Señala Cunqueiro a su amigo que procurará «cumprir con tódolos teus encargos»²⁰⁷, seguramente se refiere a lo que poco después se anuncia en el número 455-6 [febrero-marzo de 1951] de la revista *Galicia*, editada por el Centro Gallego de Bos Aires: un plan de ediciones que incluye la obra del escritor mindoniense *La cocina gallega*.

Ya entrado 1951, da el texto por acabado y promete enviárselo al Centro Gallego con la mayor presteza posible: «Recibín carta de Buenos Aires e mandarei axiña o texto»²⁰⁸, un texto que aún tardaría veintidós años en ver la luz. Las razones son ignoradas, quizás era una de esas afirmaciones tajantes -constantes en nuestro autor- sobre textos que no llegan a ver la luz y lo retomase posteriormente, o quizás el Centro Gallego decidiese abandonar el proyecto. Si es así, tampoco se entiende cómo -las dificultades económicas de Cunqueiro se hacen patentes también en estas cartas- no probó de editarlo por otros medios.

El caso es que en 1954 todavía le estaba dando vueltas a la obra. Según él mismo, no estaba del todo conforme con el texto, un texto que decía tener concluido tres años atrás; aun así, señala que ya está cercana su entrada en imprenta y afirma con rotundidad su promesa de cumplir con ello. Ninguno de los propósitos se llevó a cabo: «Teño escritos os folios da *Cociña galega*, pero non gosto diles, e por iso non os mandei... Pero en fin, agora

²⁰⁷ CUNQUEIRO, Álvaro, *Cartas ao meu amigo. Epistolario mindoniense a Francisco Fernández del Riego. 1949-1961*, Vigo: Galaxia, 2003 p. 49 y n. 1.

²⁰⁸ *Ibid.*, p. 61.

irán. Na semana próxima remesareichos para que os mandes a Bos Aires. Non fallarei»²⁰⁹. Incluso va más allá, en una carta de ese mismo año, sin datar con exactitud, reafirma: «hoxe rematei *La cocina gallega* e mándoa xa para Bos Aires». En este caso, es él quien dice encargarse de un envío que nunca se realizó, aunque lo afirma con una seguridad tan aplastante que no es posible descartar que un día aparezca este manuscrito entre los archivos del Centro Gallego de Buenos Aires.

No deja de resultar curioso que fuera esta una época propicia para investigar sobre cocina autóctona y que aparecieran varios manuales en que la investigación gastronómica se entiende como un trabajo de campo. Así lo hacen unos grandes amigos de Cunqueiro, y compañeros de redacción en *Destino* –Joan Perucho y Néstor Luján–, que en 1970 editan un volumen para el que recorren toda la geografía española²¹⁰. Quizá la conciencia de que era un mundo presto a desaparecer llevase a intentar recuperarlo de manera casi costumbrista; dejan, en este sentido, perfectamente claro que «la idea de lo que es realmente la cocina se ha esfumado en el aire y solo queda el recuerdo de lo que fuera antaño, cuando cocinaban las mamás y, sobre todo, las pulcras y meticulosas abuelas»²¹¹. Como señala Vázquez Montalbán en el prólogo a la reedición de la obra «el balance cauto y algo pesimista de “nueva cocina española” de Luján y Perucho marcaba el final de una travesía del desierto»²¹²; y añado yo que también marcaba el final de una manera de escribir sobre gastronomía, puesto que el libro de los catalanes, aun teniendo un recetario al uso, divaga, establece parámetros, cita a Martín Codax, a Alfonso X, a Bretaña y a Arturo, y también a su amigo mindoniense, repasa la historia de los manuales culinarios desde la Edad Media, ofrece noticias curiosas y se acerca sobremedida al ensayo gastronómico a la manera en que lo practicaba Cunqueiro.

Esta misma idea aparece explícita en un deslumbrante volumen que sirve como catálogo a la exposición *La cocina en su tinta*, organizada por la Biblioteca Nacional de España, donde se muestra gran parte del material que posee sobre este tema –incunables, grabados, fotografías, revistas, fichas,...-. Construido a partir de artículos autónomos, el preparado por Toni Massanes y Jorge Guitián recalca en la misma tesis al señalar que «[...] la cocina actual nace como una consecuencia de mayo de 1968. [...] No es casual que sea en

²⁰⁹ Ibid., p. 75.

²¹⁰ LUJÁN, Néstor y PERUCHO, Juan, *El libro de la cocina española*, ya referenciado.

²¹¹ Ibid., p. 38.

²¹² Ibid., p. 15.

Francia y a comienzos de los años 70 del pasado siglo cuando la cocina se ve sometida a una primera revolución de carácter programático»²¹³.

Coincide, pues, esta fecha de inicio de la *nouvelle cuisine*, con el rescate -emprendido por Cunqueiro, Perucho y Luján- de un mundo culinario que inevitablemente fallece. El gallego coincide extrañamente con algunos de los puntos del decálogo que establecía -en la revista *Gault-Millau*, ese mismo año de 1973- los mandamientos de la *nouvelle cuisine*. Así, ambos idearios muestran señas de identidad equivalentes en la utilización de productos extremadamente seleccionados en el mercado o en la manera de tratar los alimentos -«nada es más naturalmente nuevo que un perdigón asado, tan simple y tan exquisito»²¹⁴-; pero es evidente que los objetivos son divergentes: en los franceses, derrocar una gastronomía caduca; en el de nuestro autor, volver a la esencia.

El artículo de Massanes muestra el cambio de tendencia en España al citar a Cunqueiro como autor significativo y al apuntar, en la misma dirección que argumentamos, que su propósito es guardar de manera casi costumbrista un pasado que está desapareciendo.

A pesar de que ya en los últimos años del franquismo se había iniciado una tendencia bibliográfica relacionada con la recuperación de las diferentes tradiciones gastronómicas de España a través de autores como Josep Pla o Álvaro Cunqueiro, a partir de la segunda mitad de los años setenta, coincidiendo con la transición democrática, el mercado editorial español asiste a un incremento de los enfoques a través de los cuales las cocinas de los distintos territorios son analizadas.²¹⁵

La presencia de nuestro escritor no se ve refrendada como autor de influencia en ningún otro de los artículos del volumen, ni siquiera en el que se dedica a repasar los manuales de cocina, desde el *Llibre de Sent Soví* hasta mediados del siglo XX²¹⁶. Recorre, eso sí, obras de referencia como *El Practicón*, *El Picadillo* -de gran importancia para Cunqueiro en tanto que referente que se ha de combatir- o *La cocina española antigua* de Emilia Pardo Bazán, pero no los de nuestro autor. El olvido resulta tanto más sangrante cuando cita, como autores con obras de cocina en el siglo XX, a Azorín, Camilo José Cela o Caballero Bonald, que no destacan especialmente por haber escrito obras gastronómicas influyentes o significativas.

²¹³ MASSANES, Tomás y GUITIÁN, Jorge, «Libertad en los fogones. la cocina española en sus libros» en VV.AA., *La cocina en su tinta*, Madrid: Biblioteca Nacional de España, 2010, pp. 159-160.

²¹⁴ El decálogo de la *nouvelle cuisine* aparece recogido en *Ibid.*, p. 172.

²¹⁵ *Ibid.*, p. 188.

²¹⁶ MOYANO ANDRÉS, Isabel, «La cocina escrita» en *Ibid.*, pp. 17-59.

La cocina y las bodegas gallegas

Hasta aquí el recuento oficial; sin embargo, podemos añadir un nuevo libro a la bibliografía cunqueiriana. Un libro que suele olvidarse, seguramente por aparecer dentro de un volumen colectivo, y que –aunque no se edite como texto autónomo- deberemos considerar una obra más, póstuma e incluso inédita, debido al tiempo que transcurre entre la muerte de Cunqueiro y la publicación del texto. La barcelonesa editorial Nauta-especializada en enciclopedias, libros de gran formato y álbumes de cromos- pone en el mercado, en 1984, seis tomos que quieren ser un repaso de la andadura del país y de su actualidad. Se contemplan todos los aspectos –sociales, artísticos, económicos, geográficos,...- y la visión gastronómica se desarrolla desde la pluma del autor mindoniense²¹⁷, fallecido hacía tres años. El lapso temporal se explica por la demora con la que suelen llevarse adelante este tipo de proyectos. La adscripción de esta obra a los libros de cocina del autor que pretendemos defender deriva de dos hechos: el primero es su extensión, sesenta páginas de gran formato; el segundo, su estructura, dividida en capítulos con el mismo recorrido que *A cociña galega*.

Aun así, y teniendo en cuenta que las similitudes son evidentes y constantes entre ambas obras, hay varias diferencias. La primera es el tono; Cunqueiro, en la obra colectiva, no utiliza tanto la intertextualidad, las observaciones personales y los recuerdos de infancia. Con toda seguridad fue un encargo hecho muy al final de su vida, pero no se vuelca tanta experiencia en sus páginas y la tipología es de informe, enciclopédica. La segunda diferencia es que elogia a su denostado, en otras ocasiones, Picadillo; le reconoce, por ejemplo, que «recoge aún mucha receta antigua, al lado de las novedades de la cocina urbana que se imponen en todo el país»²¹⁸, cuando siempre lo había considerado excesivamente devoto de modas foráneas; por último, abre apartados gastronómicos a los que nunca había atendido, como el de las ranas.

A cociña do Merlín

Antes de finalizar su faceta gastronómica, hemos de aludir a un reciente estudio que Miguel Vila Pernas, un periodista gastronómico que quizás sea el más digno continuador del autor mindoniense, dedica a este apartado de la producción cunqueiriana. No se trata, por supuesto, de una obra de Cunqueiro, pero sí que nos ofrece algunas claves que son asimilables a las que nosotros usaremos. Se trata de un volumen de método idéntico y

²¹⁷ CUNQUEIRO, Álvaro, “La cocina y las bodegas gallegas”, en VV.AA., *Galicia Eterna (tomo IV)*, Barcelona: Nauta, 1984, pp. 793-855.

²¹⁸ *Ibid.*; p. 795.

propósito contrario a nuestro trabajo. Si aquí intentamos buscar personajes literarios en las obras gastronómicas, Miguel Vila trata de buscar platos, embutidos y repostería en las obras literarias; pero en ambos casos organizamos los referentes por bloques de familia: caldo o mundo artúrico son hiperónimos que desplegarán sus hipónimos en el apartado correspondiente: «Neste libro tentamos facer un percorrido pola cociña e gastronomía galega da man do mestre Álvaro Cunqueiro, seguindo os alimentos e pratos que cociñan e comen os personaxes da súa primeira novela, *Merlín e familia i outras historias*, un mundo máxico, no que os personaxes, reais ou imaxinarios, consomen os alimentos mais populares da época en que foi escrita, alimentos reais como a mesma fame»²¹⁹.

Aparte de la narrativa, exclusivamente la novela citada y *Escola de Menciñeiros*, también en algunas ocasiones hace referencia el libro a los artículos periodísticos: uno muy curioso de la revista ilustrada de la transición *Bazaar*²²⁰, por tres veces los pertenecientes a la serie «El camino de Santiago», publicada en *Faro de Vigo*, en alguna ocasión *A cociña galega*. También es curioso que –como hacemos nosotros con Cunqueiro– despliegue repertorios de refranes o cantarillos populares. Parece esta grata monografía justamente la otra cara de la moneda de nuestro trabajo.

Na mesa con Cunqueiro. Antoloxía gastronómica e literaria

El mismo Miguel Vila edita y prologa otro curioso volumen en el que se recogen fragmentos de la obra de Cunqueiro que citan platos, vinos o sobremesas. Tiene el buen criterio de esquivar, en la medida de lo posible, las obras gastronómicas y centrarse en las novelas –*Merlín e familia* domina ampliamente–, los libros de semblanzas y los artículos periodísticos generalistas. Es un coqueto volumen que apunta algo que suele pasar desapercibido, que si en un aspecto de la vida Álvaro Cunqueiro no despliega su fantasía es en la gastronomía; excepto en platos que muestran ajos rellenos de sangre de pichón o el revuelto de huevos con claveles en *Si o vello Sinbad volvese as illas* –registrados desde la imaginación de Sinbad, desde luego–, todo se ajusta sin vanguardismos a los trazados de la cocina popular, la que él conocía desde su infancia: «Se algo hai de certo e realista na narrativa de Cunqueiro son as súas referencias culinarias e gastronómicas. Poucas, moi poucas veces, tira Cunqueiro da imaxinación para falar dun prato ou dun produto. Non era

²¹⁹ VILA PERNAS, Miguel, *A cociña do Merlín*, Vigo: Galaxia, 2005.

²²⁰ *Ibid.*, p. 116.

preciso, a realidade culinaria galega que el viviu era tan rica que non facía falta recorrer á imaxinación»²²¹.

A cociña dos Cunqueiro

Recientemente se ha editado otra obra²²², extraña e íntima, donde aparece una selección de las recetas que Elvira González-Seco, la esposa de don Álvaro, iba anotando en unas agendas -hasta diez agendas y casi 2300 recetas- que legó a su hijo César. La datación se sitúa entre los años sesenta y ochenta del pasado siglo, así que no se trata del menú habitual que su marido –separado de ella- podía consumir, pero dan idea de una mujer precisa en la tradición y a la vez innovadora, atenta a revistas de cocina y a las novedades extranjeras. Se trata de una cocina que sabe combinar perfectamente un estofado de castañas con jamón cocido con piña y coca-cola.

Queda completa en Cunqueiro, con estas obras, la producción de tema culinario, aunque en sus artículos periodísticos, sus charlas radiofónicas o incluso en sus novelas nunca abandonará el tema. Tampoco en sus conferencias, que se van recuperando poco a poco, desdeña estos asuntos, pero ahí la intertextualidad no abre ninguna cala en la realidad y sirve más que otra cosa de argumento de autoridad.

Prólogos

Debemos dedicar aquí, por su conexión con las temáticas que estamos tratando, diversos prólogos salidos de la mano de Cunqueiro. Al final de su vida, Cunqueiro desplegó en algunas obras geográficas o históricas - sobre todo salidas de la pluma de amigos- algunas introducciones o epílogos. Uno de ellos aparece en un folleto -ni siquiera es un libro- que aporta textos de varios autores para celebrar el milenario del monasterio de Villanueva de Lorenzana²²³. Quizás el más destacado entre esos textos sea el de alguien muy afín a Cunqueiro: Francisco Fernández del Riego, nacido en el mismo lugar del Monasterio, abogado, cercano a la generación Nós y uno de los artífices de la editorial Galaxia. Cunqueiro vuelca las referencias intertextuales en el primer párrafo: el católico historiador de las ideologías Ernest Hello le sirve para apuntalar que fue el sueño lo que construyó Europa. Claudel también le sirve de argumento de autoridad, por supuesto Paul

²²¹ CUNQUEIRO, Álvaro, *Na mesa con Cunqueiro. Antoloxía gastronómica e literaria*, Santiago: Consello da Cultura Galega, 2011, p. 7.

²²² GONZÁLEZ-SECO SEOANE, Elvira, *A cociña dos Cunqueiro*, Vigo: Galaxia, 2013.

²²³ Álvaro Cunqueiro, «Un milenario» en VV.AA., *Milenario del Monasterio de Villanueva de Lorenzana*, (Colección Temas Españoles, nº 501), Madrid: Publicaciones Españolas, 1969, pp. 7-8.

y no su hermana Camille, de vida desgarrada. En otros textos prologales se muestra más sobrio en cuestiones culturales y apenas hay referencias a la literatura. En el de *Comer en Galicia*, uno de los últimos que preparó, no hay ninguna alusión intertextual, pero sí la idea que podría servir como base de sus propósitos estéticos: «Es un libro de cultura, porque hay que comer con inteligencia, [...]»²²⁴.

Son de esos años otros prólogos que consagran sus habituales devociones geográficas. Citemos dos: el redactado para *Ciudades y Paisajes de Galicia en la obra de Julio Prieto Nespeira* [Orense: Estudios Orensanos, 1977], de Ramón Otero Pedrayo, y el escrito para *El monasterio de la Concepción de Mondoñedo* [Ferro: Diputación de Lugo, 1978, reeditado por la misma Diputación Provincial de Lugo en 2001] de Santos Sancristóbal Sebastián,

Si continuamos con trabajos más secundarios, realmente lo primero que publicó Cunqueiro para Galaxia fue un breve ensayo en una obra colectiva titulada *Paisaxe e Cultura*²²⁵, el libro que presentó la editorial ante el público. En él, asume dos bases ideológicas con las que más tarde -y en parte- construye sus novelas: la visión personal y subjetiva como única definidora del paisaje y la emoción que suscita el perfil gallego en él. No duda en salpicar el trabajo de citas, que analizaremos posteriormente.

Otra de las obras en las que participó, esta en sus últimos años de vida, es *Vigo en su historia*²²⁶, un volumen de gran formato en el que destacados historiadores publicaron artículos que repasaban las claves de la evolución de la ciudad, de su urbanismo, de su entramado cultural desde el Paleolítico hasta el siglo XX. De hecho, en un artículo para *Sábado Gráfico*, publicado en julio de 1979, comenta que se encuentra rodeado por escritos de historia, «estos días ando metido entre papeles que se refieren a la historia de la ciudad de Vigo, donde vivo»²²⁷. El objetivo del libro es celebrar el centenario -en 1980- de la Caja de Ahorros de Vigo. Con motivo de dicha conmemoración, se programan una serie de actividades culturales; entre ellas, la edición de una monografía sobre la historia de la ciudad. La labor de Cunqueiro es simplemente la coordinación del proyecto junto al profesor, poeta y editor José María Álvarez Blázquez. Por ello, firman conjuntamente el prólogo, aunque Cunqueiro se encarga en exclusiva de escribir la pestaña de la faja. Forma parte, pues, el libro de un trabajo extraliterario, pero no deja de ser una buena muestra de

²²⁴ CUNQUEIRO, Álvaro, «Prólogo» a JORGE VÍCTOR SUEIRO, *Comer en Galicia*, Madrid: Penthalon, 1981, p. 17. Aparece recogido en *Prólogos*, pp. 145-149.

²²⁵ CUNQUEIRO, Álvaro, «El paisaje en la concepción poética» en VV.AA., *Paisaxe e cultura*, Vigo: Galaxia, 1955, pp. 143-148.

²²⁶ VV.AA., *Vigo en su historia*, Vigo: Caja de Ahorros Municipal de Vigo, 1980.

²²⁷ «Los otros rostros», p. 547.

los escritos que Cunqueiro fue prestando con suprema generosidad a sus compañeros de oficio y a instituciones.

Utiliza, en este que señalamos, otros libros como documentación, libros de raigambre histórica esencialmente: por ejemplo, *Descripción topográfico-histórica de la ciudad de Vigo* -existe una edición facsímil editada por los sevillanos Extramuros- de Nicolás Taboada y Leal, un médico de Viveiro que en 1840 publicó esta detallada descripción histórica de la ciudad, obra que Cunqueiro califica como un primer hito del Romanticismo en la historiografía local y del que elogia su afán científico y su estilo alejado de lo grandilocuente. Aún cita una segunda obra, *Historia de Vigo y su comarca*, de José de Santiago y Gómez, que indagó –a pesar de su trabajo de abogado en Madrid- sobre la historia y la cultura gallegas. Y todavía le queda espacio en el prólogo para desplegar alusiones al Cancrbero y a Jano²²⁸, ese dios de las dos caras que él equipara a la historia, llena constantemente de aperturas y cierres.

En este recuento de pequeños apuntes en obras de historiografía local o comarcal, se encuentra también otro de los textos que ha pasado desapercibido en todas las bibliografías y para el que Cunqueiro aporta un breve párrafo, integrado casi al final del volumen, sin paginar y en versión paralela en castellano y en gallego. Se trata de un volumen colectivo, dirigido por José Ramón Iglesias Rivera, *Monumentos y lugares más representativos de la comarca eumesa*, una monografía de aspecto antiguo y plagada en muchas de sus páginas de ilustraciones, no en vano su responsable es un pintor coruñés nacido en 1939 y enormemente precoz, puesto que en 1950 ya se encontraba estudiando en la escuela de Artes y Oficios Artísticos. Copiamos, aunque no encontremos ninguna alusión intertextual, el párrafo –que se titula “Pontedeume. Vista parcial”- con el objetivo de recuperar unas líneas de difícil acceso en su producción.

Esta villa está en la desembocadura del río Eume. Fue la capital del principado de los Andrade, gente antigua y heroica, acaso descendiente de antañonas estirpes perdidas en los orígenes góticos y céltico-romanos. La villa está al pie de los montes Breamo y Leboreiro, y recibe su nombre del gran puente mandado construir por los Andrade, y sobre el que de nuevo campean el oso y el jabalí de la familia condal. En tiempos tenía el puente en su centro un hospital para peregrinos al Santo Apóstol y una ermita dedicada al Espíritu Santo. El río va cantando su canción hacia el mar.²²⁹

Otro de los prólogos que prepara para una obra geográfica es el que presenta un ensayo de Francisco de Ramón y Ballesteros, *Sinfonía en Mar Mayor: Finisterre*²³⁰. Buen

²²⁸ *Vigo en su historia*; pp. 9 y 10.

²²⁹ IGLESIAS RIVERA, José Ramón, *Monumentos y lugares más representativos de la Comarca Eumesa*, Pontedeume: Ayuntamiento de Pontedeume, 1977, s/p.

²³⁰ RAMÓN Y BALLESTEROS, Francisco de, *Sinfonía en Mar Mayor: Finisterre*, Santiago: Porto y Cía, 1976.

conocedor de la zona más occidental de Galicia, donde nació y se crió, el libro culmina una trilogía de reportajes que enfocan la intrahistoria de esta zona, sus oficios y costumbres, sus relatos y sus bares. Las aguas siempre presentes, expone naufragios míticos y la dignidad de las pequeñas barcas; también aparecen las calles húmedas de los pueblos marineros de la comarca y esas gentes que tan bien conocía. Todo ello lo presenta Cunqueiro resumiendo el recorrido histórico que se despliega en los capítulos, elogiando el tratamiento de las historias de naufragios -que el autor vivió de niño- y sobre todo haciendo hincapié en el carácter de escritor de calle, alejado de los despachos: «No es un libro de escritor “de tabla”, sino la visión viva del Finisterre arrancada a ese extremo de la tierra antigua con emoción, [...]»²³¹.

Otro prólogo que ha pasado absolutamente desapercibido -escrito el año en que publica su primera novela- es el que introduce un curioso libro de entrevistas imaginarias, en el que aparecen todos los grandes nombres de la cultura gallega de esos años; gran parte, del círculo de Cunqueiro -Castroviejo, los hermanos Álvarez Blázquez, Otero Pedrayo, Laxeiro o Fole- y, cómo no, el propio escritor mindoniense. En la entrevista que se le dedica, Fernando Mon imagina un delicado ambiente de sueño, una bella ciudad entre la niebla y un paseo que concluye en una mesa campestre con José María Castroviejo; se habla de caza, de cocina y, al fin, de mujeres. Fernando Mon, periodista sobre todo volcado en el mundo de la pintura, o editor de revistas como *Bellas Artes*, hace brotar de su imaginación un libro que, en palabras de Cunqueiro, es «la propia sombra burlándonos». Son escasas en el prólogo las referencias intertextuales, y no del todo comunes: aparecen Papini, el diablo cojuelo -Fernando Mon «se ha asomado a la claraboya de cada uno»- y Aristófanes. Es curiosa la alusión al novelista italiano, que en este caso apunta a una cuestión de hipertextualidad; aparecen conectados por el mismo género, las entrevistas imaginarias. Aunque no es citada, Cunqueiro se está refiriendo a la obra más famosa del florentino, *Gog*, en la que setenta cartas conforman un retrato de las personalidades más relevantes del primer tercio del siglo XX -el libro está publicado en 1931-, como Einstein, Freud, Lenin o Gandhi. De hecho, su segunda parte, *El libro negro*, de 1952, está muy cercana en el tiempo al libro de Fernando Mon, lo que ocurre es que Cunqueiro separa conscientemente ambos autores: en las entrevistas de Papini «entra esencialmente un propósito crítico» y todos los personajes se adaptan a esta visión del narrador; en cambio, en las entrevistas imaginadas

²³¹ Ibid., pp. 15-16.

por el autor gallego «concede al juego alegría y libertad, y se sumerge en él con espíritu confiado y deportivo, [...]»²³², en un claro contraste entre entrevistas de tesis y de creación.

Para encajar un último prólogo desde la vertiente geográfica, mencionaremos el que redactó para *Galicia Enxebre*, obra de Joaquín Merino, quien fue en los años 70 un activo periodista en la prensa madrileña, en radios o en televisión, con programas como *Andar y charlar* o el musical *Pianísimo*. Fue también, en 1965, el ganador del Premio Café Gijón de Novela Corta con *La Isla*. El libro que nos ocupa se compone de dos volúmenes que recorren siete rutas por la geografía gallega, plagadas de consideraciones sociales y costumbristas, párrafos cercanos al nuevo periodismo, personajes, bares, literatura. El prólogo de Cunqueiro presenta un único caso de intertextualidad, y se trata de un texto político, unas palabras del general De Gaulle que le sirve para matizar que el gallego está en la tierra «desde el fondo de las edades»²³³.

Al mismo tiempo, publica poco antes de fallecer un modesto folleto que celebra la «Fiesta de la Camelia» y entra dentro de una profusión de textos de encargo que lo animaron en sus últimos años. Ya había destacado esa fiesta en uno de sus libros geográficos: «Alternando con Pontevedra y Villagarcía de Arosa, Vigo celebra, cada tres años, la Fiesta Concurso Internacional de la Camelia. La hermosa flor que llegó en el XVIII desde el Japón a nuestros pazos de las Rías Bajas y del Miño y a los huertos de los conventos y las grandes abadías, es admirada en ramos, jarrones y cestillos, en todas sus diversas variedades y colores»²³⁴.

Para esta fiesta, hace un elogio de la flor en un texto editado por la Diputación de Pontevedra, que se recupera posteriormente en un número monográfico del *Boletín de la Fundación Federico García Lorca*²³⁵. El texto aporta un caudal intertextual que tiene múltiples manifestaciones en el mundo de Cunqueiro: la cultura japonesa, puesto que la camelia es la flor nacional del Japón. Así alude a una obra gráfica editada en la isla asiática que lleva el título de *El libro de las mil camelias*, compara motivos tópicos del país asiático y de la casuística retórica occidental, señala que es la flor que en Oriente sirve de motivo plástico al “ubi sunt” o al “carpe diem” –y ello le lleva a citas de Villon, Jorge Manrique y una traducción plagada de galleguismos del “Sonnet pour Hélène” de Ronsard- o apunta a la

²³² Las cuatro citas en FERNANDO MON, *Gente conocida*, A Coruña: Moret, 1955, pp. 10-11.

²³³ CUNQUEIRO, Álvaro; «Prólogo» a JOAQUÍN MERINO, *Galicia enxebre*, A Coruña: Induban, 1978, p. 8.

²³⁴ *Vigo y su ría*, p. 130.

²³⁵ CUNQUEIRO, Álvaro, “Laude da camelia” en *Boletín de la Fundación Federico García Lorca*, pp. 89-92. Recuperado también en ÁLVARO CUNQUEIRO, *Remuíño de prosas (Cadernos Ramón Piñeiro XX)*; Santiago: Xunta de Galicia, 2012, pp. 70-74.

figura de Rosalía de Castro como brillante cantora de la rosa. Lo hace, por ejemplo, en su poema “As Torres de Oeste”, que posteriormente citaremos.

Destaca, muestra de su amplia erudición, el apunte lingüístico atraído por la obra de Lafcadio Hearn, uno de los autores que toma como fetiche: griego, criado en la Inglaterra victoriana paterna, fogueado como periodista en los Estados Unidos, casado en Japón y primer divulgador de la cultura oriental en Europa. Cunqueiro destaca la noticia ofrecida por el americano sobre que hay un término en japonés que imita el sonido de las camelias al caer al suelo. De él también cita su adaptación de un cuento tradicional japonés que explica el color de las camelias. Todo su mundo poético parece concentrado en el breve texto, las conexiones son depuradas y elegantes, y hasta filtra el estudio de Filgueira Valverde²³⁶ en relación al famoso milagro del Rey Sabio sobre el pájaro que cantó trescientos años. El poema y el comentario perfectamente fundidos en un perfecto modelo de metatextualidad.

De la misma manera, y durante varios años con continuidad esporádica, fue escribiendo los programas que celebraban sus queridas ferias de Mondoñedo, “As San Lucas”²³⁷. A pesar de tener también una finalidad muy práctica, no deja de incluir en ellos referencias a otras obras: Sófocles, Romeo y Julieta, Vasco da Ponte o Noriega Varela aparecen entre sus líneas y, con ello, vuelve a demostrar que hasta en los textos de encargo no podía dejar de introducir cuñas literarias.

También podrían entrar dentro de este registro los tres textos que escribió expresamente para ser incluidos en los programas de las fiestas patronales de Santa Marta de los años 50. Se trata de pequeñas estampas de paisaje que habían sido injustamente olvidadas, y que hace unos años fueron recogidas en una separata del periódico local de Ortigueira²³⁸, que su consistorio, gentilmente, nos ha proporcionado. Los tres textos también están editados en un exquisito volumen que recoge artículos publicados en la revista ortegana en la que colaboró *-Era Azul-* y una útil introducción de Claudio Rodríguez Fer, que representa el estudio definitivo sobre la estancia del mindoniense en la villa de El Condado²³⁹. El primero de ellos, “Mi Ortigueira”, es una evocación de sus primeros días como profesor, la disposición de la villa y sus alrededores y el mundo celta que imaginaba latiendo en ella. Sobre las recreaciones actúa una imaginación atenta al arte

²³⁶ FILGUEIRA VALVERDE, José, *Tiempo y gozo eterno en la narrativa medieval*, Vigo: Xerais, 1982. Las páginas que corresponden a la cantiga del Rey Sabio son las que están entre la 94 y la 100.

²³⁷ Recogidos en ÁLVARO CUNQUEIRO, *Escritos Recuperados*, Santiago: Universidade de Santiago, 1991, pp. 56-64.

²³⁸ CUNQUEIRO, Álvaro, *Ortigueira vista por Álvaro Cunqueiro. Tres artículos desconocidos del escritor mindoniense, separata de La Voz de Ortigueira*, nº 3846, 16 de enero de 1990.

²³⁹ CUNQUEIRO, Álvaro, *Álvaro Cunqueiro en Ortigueira*; Santiago: Consello da Cultura Galega, 2011, pp. 47-54.

pictórico; así, compara la luz de las marinas con los cuadros de Turner, el paisajista inglés de la primera mitad del XIX, que usaba luces impresionistas y agresivas. Las únicas referencias literarias son también a la luz: cita el verso de Manuel Machado – «Santa Marta tiene un tan claro aire, que el verso de Manuel Machado que fue para Cádiz se le puede decir a ella cada día: “salada claridad”»- e imagina un poema de Baudelaire que retrate a un joven, en el puerto, leyendo *La isla del tesoro*²⁴⁰.

El segundo de sus programas lo tituló «Estampas ortegas», y en él vuelve a citar a Turner y a los grandes pintores venecianos, aunque se dedica en mayor medida a ensoñar aspectos históricos, con princesas e iglesias medievales. También hay citas, desde luego, que abarcan el «tremolar de la marina»²⁴¹ de Dante e incluso alguna autoalusión. Por último, «Un viaje al Condado» repite alusiones a versos propios y perdidos, y añade un detalle, por primera vez musical, para pintar la villa de Ortigueira, «una luz llena de violines de Vivaldi»²⁴². Es el artículo de despedida, el que describe los caminos que llevan a ella y el que anuncia una próxima visita, en verano.

Si abordamos el material complementario de carácter culinario, uno de los libros que prologa es el de su colaborador Gaspar Massó, que en 1967 edita un curioso y cuidado volumen titulado *Comentarios Gastronómicos*²⁴³. Se trata de una obra en tapa dura, de gran formato, con reproducciones de obras clásicas sobre cocina, al mismo tiempo que márgenes invadidos por pequeñas figuras de cómic.

Enfocaremos enseguida el prólogo escrito por Cunqueiro; pero, una vez que se accede al libro, el lector se encuentra con una insospechada miscelánea que se inicia con un repaso de aforismos extraídos de obras de temática culinaria: Brillant-Savarin, Julio Camba, Alfonso X o Sánchez Albornoz recogiendo estampas de un banquete leonés del siglo X. Por otro lado, dedica algún capítulo a previsiones de futuro que, aun en pleno franquismo, coinciden con preocupaciones sociales de hoy en día. Cita, por ejemplo, a Rachel Carson, la divulgadora norteamericana que propagó en los años sesenta del pasado siglo los conceptos que sustentarán el movimiento ecologista de nuestros días; Massó la toma como guía de autoridad contra el pernicioso abuso de los insecticidas y se refiere a su libro *Primavera Silenciosa*²⁴⁴ como «documento trascendental del siglo»²⁴⁵. Pensemos que la alusión del

²⁴⁰ Ibid., pp. 48 y 49.

²⁴¹ Ibid., p. 51.

²⁴² Ibid., p. 54.

²⁴³ MASSÓ, Gaspar, *Comentarios Gastronómicos*, Vigo: Cámara de Comercio, Industria y Navegación, 1967.

²⁴⁴ CARSON, Rachel, *Primavera Silenciosa*, Barcelona: Editorial Crítica, 2010.

²⁴⁵ MASSÓ Gaspar, *Comentarios*, p. 64.

académico correspondiente es posterior en solo cinco años a la publicación del libro, del que, por aquellas fechas, no había traducción en castellano. Al mismo tiempo, en esta recopilación de textos gastronómico-humanistas, se atreve a augurar que, hacia las proximidades del año 2000, la mayor parte de la población se enfrentará al hambre como un tormento de dimensiones gigantescas. Esta especie de neomalthusianismo —en una época, los años sesenta, en que estaban en boga estas teorías- y la referencia a Rachel Carson demuestran que Gaspar Massó estaba al tanto de modelos filosóficos y enfoques sociales que eran activos en Europa y, en particular, en el mundo anglosajón. También Cunqueiro citará a la estadounidense mucho tiempo después, en una de sus últimas charlas radiofónicas, donde habla de que «una americana anunció hace años «las primaveras sin pájaros». Se trata, evidentemente de la bióloga que ayudó a definir la conciencia ecológica, y la alusión se reconoce con facilidad en el capítulo octavo de su libro, en el que indica que «sobre extensiones cada vez mayores de los Estados Unidos, llega ahora la primavera sin ser anunciada por el regreso de las aves, y las primeras horas del alba están extrañamente silenciosas, mientras que antes se llenaban de la belleza del trino de los pájaros»²⁴⁶.

A partir de determinado momento, el libro de Massó adquiere un marcado componente económico. Avisa sobre la necesidad de coordinación entre las industrias conserveras, incluye tablas de producción y beneficios y alude a documentos administrativos. Un libro que ha comenzado con aire humanista concluye en un repertorio mercantil sin brusca ruptura en la línea tipológica.

El prólogo de Cunqueiro —igual que la pestaña, que también firma el escritor mindoniense- tiene como eje y base una frase del periodista vasco y amigo personal Pedro Mourlane Michelena sobre el valor espiritual del vino y de la cocina: «sin vino no hay cocina, y sin cocina no hay salvación, ni en este mundo ni en el otro». A partir de ahí, encontramos alusiones a Julio Camba, citas clásicas, llamadas a personajes de Shakespeare, que analizaremos posteriormente, y una aparentemente extraña defensa de las conservas y platos enlatados en alguien tan devoto de la excelencia en la cocina: «Aquello [la lata de bonito en aceite] es físicamente perfecto, “natural”, apetitoso. Es algo bien hecho. Sin trampa ni cartón»²⁴⁷. En cuanto a los platos enlatados, los considera necesarios en la vorágine del mundo de 1967, e incluso los toma como modelos de imitación: con el

²⁴⁶ CARSON Rachel, *Primavera*, p. 105. La alusión del autor gallego se encuentra en ÁLVARO CUNQUEIRO, *Cunqueiro en la radio. Cada día tiene su historia y otras series*, A Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza, 1991, p. 559.

²⁴⁷ CUNQUEIRO, Álvaro, «Prólogo» a *Comentarios gastronómicos*, p. 11.

tiempo, sus consumidores, pueden intentar recrear esa misma receta. Justo lo que hace él en sus obras con la literatura, recrear lo que le ha deslumbrado.

En este despliegue de prólogos gastronómicos, Cunqueiro escribe una introducción, para una obra que intentaba estimular la aparición de nuevos productos agrícolas y lo centraba en uno que ha demostrado su éxito posterior: el kiwi²⁴⁸. Se trata de un texto escrito por un ingeniero técnico agrícola, Carlos del Río Bouzas, que en sus cuatro partes da noticia de las variedades y de los primeros experimentos en España de su plantación, estudia su floración, diseña el modelo de criadero y concluye con las posibilidades, escasas entonces, de comercialización. Es una obra eminentemente industrial y, en ella, introduce Cunqueiro uno de sus últimos textos, donde elogia la virtud del nuevo cultivo. Pocas alusiones literarias despliega: una a Fausto, derivada de la eterna juventud que propicia el fruto, una al *ubi sunt*, en la que recuerda a Villon y Jorge Manrique -constantemente evocados, por otra parte-, y una tercera a Shakespeare que más adelante analizaremos.

Seguramente, Cunqueiro alude a estas nuevas plantaciones, sin nombrarlas, un par de años antes, en un artículo para *Sábado Gráfico*, cuando apunta que en los viveros de unos conocidos se está generando un nuevo cultivo: «En la granja de unos amigos míos han levantado los mirabeles y en su lugar están plantando un árbol exótico que parece que sus frutos tienen mucho éxito en Alemania y el Japón, al que sospecho industrial, capaz de sujetarse a horarios de producción, y hasta de eximirse del clima y del ambiente»²⁴⁹.

De la misma forma, dedicó unas palabras a la pesca en el epílogo a un libro de Juan José Moralejo, catedrático de Lengua y Cultura Griega en la Universidad de Santiago. Una obra ligera –reeditada por Galaxia en 2005–, que presenta consejos prácticos sobre esta afición y anécdotas siempre llenas de bonhomía²⁵⁰. De hecho, se aprovechó el capítulo dedicado a “Peixes de río”, de *A cociña galega*, para trasladarlo palabra a palabra, punto a punto, nota al pie a nota. Ni siquiera se trata de autoplagio, es más un aprovechamiento de textos existentes.

De la pesca de truchas nacen unas octavillas, en este caso solicitadas por el Ayuntamiento del municipio pontevedrés de Ponte Caldelas, con motivo de las primeras

²⁴⁸ RÍO BOUZAS, Carlos del, *Kiwi, el fruto del futuro. Posibilidades del cultivo en Galicia*, Pontevedra: Diputación Provincial de Pontevedra, 1979. Por esas mismas fechas, seguramente asombrado por la fragancia y el carácter revitalizador del fruto, le dedicó toda una charla radiofónica. Véase en *Cunqueiro en la radio*; pp. 650-651.

²⁴⁹ “*Los otros rostros*”, p. 321-322.

²⁵⁰ MORALEJO ÁLVAREZ, Juan José, *Guía pra pilla-las troitas, miñas señoras*, Vigo: Xerais, 1981.

ediciones de la “Festa da Troita”²⁵¹. La “Festa da Troita” brota de la voluntad de un grupo de amigos de la localidad, que quieren dar empaque oficial a su afición. Se celebra el último domingo de mayo y se acompaña de una serie de actos de carácter lúdico, aunque el acontecimiento más importante es un concurso de pesca de salmónidos.

Dichos programas, por su carácter volátil y por su escasa trascendencia fuera de una finalidad informativa, han sido olvidados, y debemos agradecer hondamente al Concello de Ponte Caldelas la amabilidad que ha tenido al ofrecernos una colección de ejemplares, hasta ahora inéditos en libro, porque -aun siendo obra muy menor-, un breve análisis podrá ayudar a establecer más citas de los autores en los que fundamenta su mundo literario. En concreto, Cunqueiro se encarga de la redacción de los textos introductorios a la fiesta los años 1967 -la primera edición-, 1968, 1970, 1971 y 1972²⁵². Llevan respectivamente el título de «Laude de la trucha», «La trucha en Puentecaldelas», «A la trucha, en Puente Caldelas», «De nuevo en Pontecaldelas» y «Troitas en Pontecaldelas». Sorprende un dato de sociología literaria bastante relevante: en el año 1971, Cunqueiro adapta los términos toponímicos al gallego, pero aún escribe la presentación en castellano; en el año 1972, ya definitivamente adopta el gallego para su texto.

La presencia intertextual es escasa, pero sorprenden algunos datos: los dos autores que cita del ámbito de la literatura castellana son medievales, en la presentación del año 1968 no aparece alusión a ningún escritor ni a ninguna obra y, constantemente, en todos los programas, menos en este de 1968, alude o cita al inglés Izaak Walton. Walton fue autor, en 1653, de *El perfecto pescador de caña o El pasatiempo del hombre contemplativo*, obra miscelánea en la que desarrolla una visión casi filosófica de la pesca, y la acompaña con canciones, poemas y diálogos entre tres amigos que dedican una jornada a ese deporte. También lo cita en *Sábado Gráfico*, donde indica que otro de los autores que se ocupa de la obra es Unamuno y que, en ella, «figuraba el primer catálogo que se haya hecho de moscas, obra de un tal Shelton, catálogo en el que se han descubierto que hay una docena o así de

²⁵¹ Lo que hace que no podamos ofrecer una nota bibliográfica es el hecho de que estas pequeñas crónicas no están editadas y reposan simplemente en los archivos documentales de la villa pontevedresa. En todo caso la presencia de Izaak Walton y la pesca es persistente en sus artículos periodísticos y, por ejemplo, en *Cunqueiro en la radio*, p. 50 nos ofrece una receta que ha ensayado de la trucha, aunque precisa que el uso de la menta y el limón resulta un exceso: «Se cuecen las truchas y en una fuente plana se colocan cubiertas de cebolla cortada muy finamente, y tomate pasado por el pasapurés, con el que se ha batido una yema de huevo y en el que se ha picado una hoja de menta. Sal, aceite y vinagre, y se come frío».

²⁵² Solo está recogido el primero de ellos en *Prólogos*, pp. 57-59.

moscas que no existen ni han existido nunca, moscas inventadas por el propio Shelton, quizás siguiendo técnicas de los moscófilos enemigos del gran Virgilio»²⁵³.

Técnicas de invención que también, al fin y al cabo, empleaba el propio Cunqueiro. Aparece incluso, en el folleto de 1972, otro inglés, John Donne, de quien escribió Walton una biografía que lo califica de libertino en su juventud y sacerdote, moralista y metafísico en su vejez, que es la imagen que Cunqueiro recoge de Donne, pensando en un sermón en que los peces fuesen imagen de «dedicia moza». Completa la revisión de literatura anglosajona en estos folletos con una alusión, en el mismo año de 1972 -el más productivo en cuanto a intertextualidades-, a la leyenda irlandesa que asegura que las truchas saben gaélico.

El estilo del conjunto es, en ocasiones, hondamente lírico -«un vientecillo mozo andaba vestido de verde por las ramas de los árboles» recuerda inevitablemente a Lorca- y no rechaza explicar alguna anécdota o chascarrillo aldeano, cosa que no viene a ser común en él: «A un home que decía que non entendía unha pintura de agora mesmo, preguntáronlle si lle gustaban as ostras. Dixo que sí. E vostede enténdeas?»

Hay, pues, una sutil diferencia con el resto de sus obras gastronómicas, tanto en la menor acumulación de citas como en la mayor ligereza del estilo. Seguramente tenía en mente que el público que iba a recibir el folleto era mucho más festivo que el que recibía el resto de sus obras culinarias.

El año 1977 el autor del prefacio fue otro ilustre gallego, Celso Emilio Ferreiro. El poeta de Celanova utiliza más mecanismos intertextuales que el de Mondoñedo, aunque únicamente en el primer párrafo -los tres restantes son nostálgicas pinceladas de su exilio en Venezuela-, donde encontramos un desarrollo metatextual sobre Albert Camus, una cita indirecta de Séneca y una argumentación afirmada en un refrán popular. Como en Cunqueiro, la intertextualidad aparece para dar prestigio al texto y, a la vez, consigue que todo resulte mucho más liviano y vivificante.

Almanaque Mariano de Galicia

Podemos incluir también en este repaso un par de verdaderas rarezas, escaparate de bibliografía volátil: un calendario y una carpeta de láminas. Es frecuente que las entidades de ahorro ofrezcan a sus clientes, en fechas navideñas, un almanaque del año que entra. Pues bien, la Caixa de Aforros de Galicia dedicó su calendario de 1979 a los Santuarios

²⁵³ Álvaro Cunqueiro, “*Los otros rostros*”, pp. 288-289. Dicha obra, aparece editada junto al pequeño ensayo de UNAMUNO en IZAAK WALTON, *El perfecto pescador de caña precedido del ensayo Después de leer a Walton por Miguel de Unamuno*, Barcelona: Publicaciones Literarias y Deportivas, 1965.

Marianos de Galicia²⁵⁴. Los textos que acompañaban eran de Cunqueiro. Pensemos que este, uno de sus últimos escritos, es un buen testamento simbólico: un calendario, algo tan lleno de vida y de esperanzas como efímero.

Arquitectura rural gallega

En cuanto a las láminas, forman parte de una carpeta, patrocinada por la Caja de Ahorros de Galicia y editada en 1981, que recibe el nombre de *Arquitectura Rural Gallega*. Tras un elogio a los *canteiros*, que aparece como lema en la portada, al abrir la carpeta nos encontramos con seis estampas, impresas en papel de gramaje superior y fotografías tan perfiladas que parecen dibujos. Las imágenes exploran casas, puentes, pallozas y hórreos, todo un mundo que estaba desapareciendo el año que desaparece también Cunqueiro y, cuyo mayor símbolo, es quizás el único grabado de interior: “A lareira”. Potas, cuncas, candiles,... todo lo que ya se ha perdido en materia y en nombre se muestra en la imagen desde una perspectiva ordenada y absorbente. En los textos, hay únicamente la alusión intertextual a una obra geográfica de José María Castroviejo: al hablar de la palloza apunta que «do ástrago ou vestíbulo deica á barra, “íncruento anfiteatro” diráanos José María Castroviejo, que circunda o lume, os labregos parecen seguir rendindo a éste o culto antergo»²⁵⁵.

Laude de vírgenes románicas

Relacionado con el almanaque, por el tema religioso, y también de difícil adquisición hoy en día, es un breviario –ya hemos hablado de él- de poco más de veinte páginas con disquisiciones sobre tallas de vírgenes del siglo XII: *Laude de vírgenes románicas*. Con una presentación de verdadero lujo, los quinientos ejemplares de su tirada aparecen numerados y se acompaña de una colección de láminas. Está incluido en la serie «Monografías de Arte Roca», editada por dicha compañía de material para la construcción, que cuenta también con títulos tan curiosos como *Exvotos marineros*, *Soldaditos de plomo*, *Los canteiros y el reloj de sol* o *Elogio del sinrell*.

El correspondiente a Cunqueiro se inicia con alusiones al Rey Sabio y a Gonzalo de Berceo, quienes se convertirán en mentores de la obra tras la exposición de alguno de los milagros que ambos recogen. La tesis central, entre ejemplos de clerecías y señales del uso

²⁵⁴ CUNQUEIRO, Álvaro, *Los santuarios marianos de Galicia*, A Coruña: Caixa de Aforros de Galicia, 1979, (Calendario).

²⁵⁵ En la carpeta citada de Cunqueiro, sin paginar. La cita de CASTROVIEJO pertenece a *Galicia. Guía espiritual de una tierra*, Madrid: Espasa-Calpe, 1970, p. 430.

mariano en la Edad Media, será que «muchos milagros enaltecen una imagen y crean, en definitiva, el santuario donde pueden repetirse, y de hecho se repiten. Es lo que podemos llamar “la bóveda”, y relacionar con el mito “del centro”»²⁵⁶.

Así que toda romería se convierte en una especie de mito del centro, equivalente a una *quête du Graal*. Una geografía que reúne los caminos que van de lo profano a lo sagrado y «cuyo lenguaje simbólico es la llave de la bóveda», que permite «estar en contacto con las fuerzas arquetípicas contenidas en los orígenes»²⁵⁷. Son apuntes etnográficos que toma Cunqueiro para un texto que acaba siendo más palpable que esotérico, al realizar una descripción de los colores, cabellos o posturas de las imágenes.

Obviamos sus artículos periodísticos para estudiarlos en bloque más adelante y, por tanto, queda fuera del ámbito que estamos trabajando en este capítulo la pequeña colección de volúmenes que Tusquets fue preparando durante los 80 y los 90 del pasado siglo a cargo de César Antonio Molina y, por tanto, la recopilación de crónicas geográficas que aparecieron –en prensa y en libro- bajo el título de *El pasajero en Galicia*. Aparecen ahí obras que quedaron estragadas. Una *Historia de las tabernas gallegas*, por ejemplo, que rondaba tanto el periodismo como lo turístico, y de la que solo publicó una «Introducción a una historia de las tabernas gallegas» y seis artículos en la revista *Finisterre*, entre enero y junio de 1946, que aparecen recogidos en ese volumen. Por su carácter fronterizo, nada nos impediría considerarlo también como un libro turístico, de la misma manera que *Viajes imaginarios y reales* o *Los otros caminos*; pero preferimos que entren a formar parte del bloque de estudio que centra a todos los textos periodísticos.

2.2.-Una poética de viaje por la cocina.

Puede parecer extraño, como hemos señalado en un apartado anterior, que, dentro de este grupo de obras variadas y de intención eminentemente práctica, se puedan rastrear mensajes que tienen como función primordial indagar en los mecanismos propios del arte literario, motivo que estaría muy alejado de los objetivos de un texto ensayístico. Antes de abrir las páginas de un manual coquinario o una guía turística, ya tenemos formado un horizonte de expectativas, que se resolverá satisfactoriamente si el plato conseguido resulta

²⁵⁶ *Laude de vírgenes románicas*, p. 10.

²⁵⁷ SCHWARZ, Fernando, *Mitos, ritos, símbolos: antropología de lo sagrado*, Buenos Aires: Biblos, 2008, p. 86.

sabroso o si la visita ha resultado fructífera. Todas las herramientas lingüísticas van encaminadas a una creación material y el contexto está formado por referentes cuya conexión con los significantes es totalmente denotativa. “Laurel”, en un texto de cocina, tiene un único y marcadísimo significado; a “castillo” le ocurre exactamente lo mismo en las guías turísticas.

Por lo tanto, resultaría impensable encontrar en estas obras una indagación sobre los mecanismos con los que se construye el texto. De forma opuesta, en un texto narrativo, dramático o poético esta función metatextual puede ser sumamente efectiva. De hecho, en la producción de Cunqueiro, juega un papel fundamental en aspectos tales como la exploración de la fantasía o la destrucción de la diégesis que ha ido creando.

De la misma manera, tampoco ha de ser común la intertextualidad con textos de ficción en este tipo de obras y, desde luego, debería estar casi totalmente ausente de los manuales de cocina, aunque en las obras turísticas las citas sí pueden servir para precisar datos. Si algún caso hubiera, la conexión entre textos se ha de establecer con otras obras de la misma condición y, aún con ello, resulta poco efectiva. Un manual de estas características suele proyectarse de forma autónoma y cerrada en sí misma, puesto que sus intenciones concluyen cuando coincide la descripción del plato con el referente que se ha conseguido. Las alusiones que se alejen del propósito instructivo suponen distorsión y ambigüedad, cualidades todas ellas negativas en los textos prescriptivos. En principio, no es posible, pues, tender puentes con textos de ficción porque se trata de universos diferentes, de realidades entre las que no parece posible ninguna conexión.

Sin embargo, las obras de Cunqueiro que tratan estos aspectos rebosan hilos que las van uniendo a entidades literarias. No solamente establecen relaciones con textos hechos de los mismos materiales, como en el caso del siempre recurrente *Picadillo*, al que matiza en algunas ocasiones, aunque lo normal es que lo critique abiertamente, sino con textos alejados de su casuística. Veamos las alusiones a Picadillo, de quien no olvida nunca sus defectos; aunque le reconoce, eso sí, una virtud.

Por cierto, que hablamos de Picadillo, quien en su libro de cocina dice que no hay duda de que el reo es el salmón que no ha llegado a su completo desarrollo. Lo cual no es cierto, y es uno de tantos errores que hay en el libro del célebre gastrónomo coruñés. El salmón y el reo son dos salmónidos diferentes, aunque con costumbres parecidas: remontar los ríos nuestros para desovar en ellos. El libro de Picadillo lo que es válido es para estudiar la situación de la cocina gallega en el año 1916, que es la edición que yo poseo.²⁵⁸

²⁵⁸ Cunqueiro en la radio, pp. 607-608.

Picadillo no es más que el nombre de guerra gastronómico de un curioso personaje. Nacido Manuel María Puga y Parga en una familia de Santiago de alta posición social –su padre era abogado y llegó a ser senador-, estudia Derecho en la universidad compostelana y deja transcurrir su vida entre Madrid y A Coruña, consiguiendo ser elegido alcalde conservador de esta última ciudad en dos ocasiones. Popularísimo en su época, combinó esta y algunas otras facetas –la de juez en Arteixo, por ejemplo- con labores periodísticas como redactor, desde 1895, en los periódicos *El Noroeste* y *El Orzán*. Sus columnas y críticas en el primero tenían como tema único la gastronomía, y ello le llevó a publicar algunas obras, como la aparecida en 1905 con el título de *La cocina práctica por Picadillo*. Hay una cuidada reedición, precisamente en la misma casa editorial que publicó las obras turísticas de Cunqueiro²⁵⁹. La obra se convirtió en un gran éxito y supuso el modelo para los convites burgueses gallegos de principios del XX.

Lo curioso es que a pesar de que Cunqueiro, como veremos en cita posterior, se aparta conscientemente de Picadillo, el tono amable y humorístico de este, la destrucción de las coordenadas instructivas de un recetario, y su uso de la literatura están muy cerca de las maneras con las que trata Cunqueiro la cocina. Introduce en sus recetas cartas de los lectores, poemas de amigos, noticias curiosas, pequeñas narraciones,... todo lleno de una leve bonhomía y de una ironía suave. Su pulso literario es, en ocasiones magnífico, y se desborda en un costumbrismo muy digno y bien tratado. Como ejemplo podemos aludir a la divertida carta de un oficial de Correos –el mismo autor con un estilo jocosos y unas chanzas casi jardielescas- que expone la receta de “Pichones a lo mixto N.O. Ascendente”: empieza el trayecto en Venta de Baños y en cada estación va comprando a un paisano uno de los ingredientes, hasta que, al llegar a la de León, ya cuece todo el potaje.

Del mismo modo, inserta cuñas intertextuales en algunas de sus reseñas, en la de “Ostras en Escabeche” recuerda los sabores y acontecimientos de su infancia, y señala que «aquellas ostras en escabeche yo no las he vuelto a ver, ni a oler, ni a probar; pero así como Sherlock-Holmes (sic) sería capaz de disfrazarse de anguila para descubrir las huellas de un crimen, yo también lo sería de adelgazar para seguir la pista de una receta, [...]»²⁶⁰.

Se puede observar no solamente la alusión, sino también la fina ironía al aludir a la terapia de adelgazamiento, puesto que Picadillo llegó a pesar doscientos setenta y cinco kilos, volumen físico conocido en la época por sus vecinos de A Coruña.

²⁵⁹ PUGA Y PARGA, Manuel María, *La cocina práctica por Picadillo*, A Coruña: Everest Galicia, 2001.

²⁶⁰ *Ibid.*, p. 139.

Es más, una última y definitiva conexión entre el compostelano y el mindoniense sanciona ya definitivamente que su sistema de trabajo era similar, salvando la distancia en calidad literaria. Así como Cunqueiro explota su fijación en Picadillo para defender su cocina, Picadillo actúa exactamente igual con Ángel Muro y su *Practicón*, ya citado anteriormente. Ángel Muro fue otro extraño y aventurero personaje, periodista y gastrónomo, cuyo libro, subtulado “Tratado completo de cocina al alcance de todos y aprovechamiento de sobras”, publicado a finales del siglo XIX y, por tanto, casi contemporáneo del *Picadillo*, se utilizó en todos los fogones y restaurantes de España hasta la Guerra Civil. Tras ella, se olvidó completamente y no se volvió a reeditar hasta que Tusquets lo recupera a mediados de los años ochenta del pasado siglo. Pues bien, nuestro compostelano ataca en algunas ocasiones al *Practicón* y le reprocha que no ofrezca datos fundamentales o que desvirtúe la receta: «Ángel Muro, en su *Practicón*, somete al huevo a una porción de manipulaciones, que yo creo innecesarias, para obtener un huevo perfectamente frito»²⁶¹.

Coincidencias extrañas, que dan relieve a una idéntica actitud en Cunqueiro y en Picadillo, cuyo rechazo por parte del escritor mindoniense —llega a declarar que «as súas recetas dan algo de pena»²⁶²— es un asentamiento de nuevas generaciones gastronómicas. Esta actitud se declara en una ocasión como un caso de metatextualidad, puesto que se trata de un comentario crítico sobre un texto anterior:

Cito a “Picadillo”, como ven, porque é o único texto que temos en Galicia, e porque xa dixeran que refrexaba o grande momento da cociña burguesa de finais do século pasado, con moita receta foránea tamén, pro eso non fai ao caso. Cito pra coincidir e pra disentir. As mais das veces, craro, si desinto, é por forza da cociña de meu, da miña casa ou da miña vila, pro outras é en virtude de principios, dunha filosofía dos sabores, ou por coidar que é millor unha tradición que outra, ou por disquisicións que grandes “gourmets” teñen feito sober de platos parellos da cociña cristiã occidental.²⁶³

Normalmente, según veremos, utilizará como único manual de referencia este texto, por su monopolio de los platos gallegos durante la primera mitad del siglo XX, pero lo curioso es observar cómo su visión se apoya no solo en escuelas “eruditas”, sino que apela principalmente a la literatura coquinaria “oral”. Como en los géneros canónicos, en la cocina también existe una tradición culta y otra popular, y es evidente que Cunqueiro asienta sus raíces en esta última. La repetición tres veces del posesivo de primera persona subraya que hace suya la tradición culinaria que recibió de pequeño, y solo más adelante la completa con las interpretaciones que los “grandes gourmets” hacen de sabores y texturas.

²⁶¹ Ibid., p. 63.

²⁶² *A cociña galega*, p. 91.

²⁶³ Ibid.; p. 46.

En el fondo, la construcción de su mundo gastronómico es equivalente a la de su mundo literario. En este último, numerosos comentarios en entrevistas o en artículos nos indican que el germen de su prodigiosa capacidad fabuladora se asienta en las historias que escuchó de pequeño, en su casa o su pueblo, y a esta base se le van añadiendo después, para sazónarla, referencias cultas. En una de las pocas reseñas que la crítica ha desplegado sobre sus obras culinarias, si algo se destaca es ese poso de tradición que le anima en sus comentarios sobre cocina: «[...] mais que un recetario, é unha reflexión sobre a nosa cociña e as materias preferidas na nosa terra que arrinca dunha cuestión que intrigaba fundamentalmente ó autor: a de se os galegos chegamos por nós mesmos a unha cociña propia e característica»²⁶⁴.

Como habíamos empezado a apuntar antes de la digresión, mucho más allá de su simple utilidad como tratados gastronómicos, las obras de Cunqueiro que pueden inscribirse en este apartado suponen un verdadero festival de referencias intertextuales, lo que demuestra que sus tratados culinarios no son meros manuales al uso y que en ellos importa más la alusión, la referencia. No se trata de guiar los pasos hasta llegar a la elaboración de una receta, sino de evocar en la imaginación las sensaciones que esta produce, de otra manera no se entendería la utilización continua de la elipsis. Pensemos en qué podría pasar si en un libro de recetas se nos esconden datos que el lector ha de completar; pues en Cunqueiro, al describir un plato, le importan más las evocaciones que se desprenden de él que la recta construcción y combinación de sus ingredientes. Un evidente ejemplo de este tipo de construcción proustiana, que no atiende a tiempos espacios ni cantidades, sino a un perfume asentado en la memoria, la tenemos en la guía gastronómica que anteriormente hemos utilizado. Se trata de encauzar al cocinero en la elaboración de un cocido, y Cunqueiro lo plantea de la siguiente manera:

Un bon cocido leva moitas cousas: leva xamón e lacón, leva carne fresca, leva touciño e chourizos, leva verdura -que poden ser uns grelos pero pode ser tamén repolo-, e leva galiña, e tamen leva garabanzos. E as patacas por descontado. E a carne de porco que vai no cocido aínda se lle pode engadir a orella, e si hay costela salpresa, pois costela. E na auga na que se cocéu a carne, e pinchando nela un par de chourizos, faise unha boa sopa, que pode ser de fideo ou de arroz. Fan falla tres fontes pra servir un cocido, que nunha vai a carne de porco, noutra a galiña coa carne fresca, e noutra as patacas cos chourizos e os garabanzos.²⁶⁵

Podemos establecer una comparación con un manual de orden más estricto e información más precisa, para después analizar las diferencias y observar de qué manera

²⁶⁴ SALGADO, Xosé Manuel y VILLANUEVA, Dolores, *Álvaro Cunqueiro (1911-1981)*, Santiago: Xunta de Galicia, 1991, p. 138.

²⁶⁵ *A Cociña Galega*, pp. 41-42.

Cunqueiro cede las indicaciones al buen arbitrio del cocinero. Vamos, pues, a exponer la receta del mismo plato tal como la redacta Simone Ortega.

COCIDO CON LACÓN, JAMÓN Y CABEZA DE CERDO

Preparación: 3h

Ingredientes (para 6 personas)

½ Kg de garbanzos
¼ Kg de carne de ternera
¼ Kg de tocino
150 g de lacón
150 g de jamón
2 chorizos
1 Kg de repollo
½ Kg de cachela (cabeza de cerdo)
¼ de gallina
1 Kg de patatas
Agua fría
Sal

La víspera ponga los garbanzos en remojo en agua templada con un poco de sal.

En una olla ponga el lacón, el jamón, la ternera, la gallina, el chorizo, el tocino y el trozo de cabeza de cerdo. Cubra con abundante agua fría y póngalo en el fuego para que cuezan.

Al empezar a hervir, añada los garbanzos y sale con moderación, por los embutidos. Cuézalo a fuego lento durante más o menos dos horas o dos horas y media.

Pasado este tiempo saque casi todo el caldo, dejando solo lo de la olla cubierto para que guarde el calor. En el caldo puesto en un cazo cueza las patatas peladas, lavadas y cortadas en trozos no muy grandes, así como el repollo picado, quitándole las partes duras de las hojas. Déjelo de 30 a 40 minutos, hasta que todo esté bien cocido.

Sirva el cocido en tres fuentes. En una, las patatas con el repollo; en otra, los garbanzos con el chorizo cortado en rajitas, y en la tercera, la ternera con las carnes.²⁶⁶

²⁶⁶ ORTEGA, Inés y Simone, *Nuestra Cocina*, Madrid: Espasa Calpe, 1997, pp. 139-140.

Una ojeada rápida deja bien claras cuáles son las diferencias entre ambas fórmulas: la primera de ellas -la que marca el carácter de todas las que van a venir- es que se trata de dos tipologías textuales distintas. Mientras que Simone Ortega utiliza un mecanismo narrativo -de ahí la abundancia de conectores y especificaciones temporales-, Cunqueiro lo que hace es una pintura, es decir una descripción, y toma el plato ya construido, a posteriori. Simplemente dedica su prosa a repasar los ingredientes, de ahí la abundancia de conjunciones copulativas.

Elemento imprescindible de toda receta es una detallada exposición de sus ingredientes. En este caso, ambos autores se aplican a efectuar un listado y coinciden en sus bases fundamentales. Cunqueiro agrega a los de Simone Ortega los grelos y la costilla -pero son añadidos poco significativos en un género que suele vivir en pequeñas variantes como las recetas-, y los fideos, que ya pertenecen a un plato complementario; sin embargo, el autor gallego no ajusta las raciones de cada uno de los elementos que van a componer el plato, dato fundamental para el buen resultado final. Su colaboradora Araceli Filgueira, en un suplemento de *Faro de Vigo* aparecido con motivo del décimo aniversario de su muerte que estaba dedicado a las facetas gastronómicas de Cunqueiro, apunta también este motivo: «Cunqueiro cuando daba una receta no precisaba mucho. No daba las cantidades exactas»²⁶⁷.

También es muy evidente la precisa atención a los detalles de Ortega frente a la nebulosidad del autor mindoniense. La primera apunta pequeños matices -“trozos no muy grandes” o “quitándole las partes duras de las hojas”- de los que el segundo prescinde, todo se resuelve en él en perífrasis de posibilidad -cuatro aparecen- que no ayudan en nada a la función práctica que se supone han de tener estos textos.

Un hecho también significativo para demostrar que se trata de textos de géneros diferentes es la nula precisión de Cunqueiro en cuestiones de estructura y tiempo. Es evidente que una receta ha de cuidar muy bien que el orden de aparición de los ingredientes sea el correcto. Por ello, Simone Ortega hace aparecer en primer lugar los garbanzos, que entran en danza desde el día anterior; tras ellos, todas las carnes, y, en último lugar, las verduras. En Cunqueiro aparecen todos mezclados de forma indiscriminada, de manera que es imposible saber cuál es la disposición adecuada.

En cuanto a los conectores temporales, podemos destacar que en Cunqueiro no aparece ningún engarce; en cambio, Ortega se preocupa especialmente, desde el “vispera” inicial, de ir señalando cada paso a base de marcadores -“al empezar a hervir”-

²⁶⁷ FILGUEIRA, Araceli: «Cunqueiro comía de todo» en *Faro de Vigo*, 24 de abril de 1991, p. 7.

complementos preposicionales -“de 30 a 40 minutos” y “durante más o menos dos horas o dos horas y media”- y también enunciados de participio -“pasado este tiempo”-, que dan al conjunto del texto un preciso aire narrativo y práctico.

No siempre es así. En algún otro momento, Cunqueiro sigue estrictamente las reglas de composición de una receta y ofrece precisión en las cantidades y tiempos. Tal sucede en el caso del escabeche de ostras.

Tíranse as ostras das cunchas, ben enteiras, e dáselles unha volta na tixela, sin rebozar, e que non as queime o aceite, que ha de sere do millor. Hai que ter moito tencontén nesta parte da preparación. Unha vez frías, vanse poñendo con xeito dentro do barriliño, e alí están en agarda do escabeche, que se fai co aceite que sobrrou de fritir as ostras, engadíndolle outro limpo, dourando no todo uns allos que, ao seu tempo, tíranse. Misturouse viño branco seco con vinagre, a partes iguáis. Esto co aceite, axúntanse, e ponse a ferver, cunhas follas de loureiro, sal, uns grans de pimenta. Ferva que ferva que se consuma un pouco. E cando se pensa que xa está, arrédrase do lume, déixase enfriar, e canto máis frío mellor, bótase sober das ostras no seu barriliño...²⁶⁸

Todos los rasgos que veíamos que definían el género culinario en el libro de Simone Ortega, se reproducen aquí de manera exacta, aunque se evita definir de forma precisa el proceso: el uso de marcadores temporales -“Unha vez frías,...”, “Cando se pensa...”-, el juego de cantidades por lo menos con cierta aproximación -“a partes iguáis”, “uns grans de pimenta”-, una estructura que se ajusta perfectamente al orden que ha de seguir una narración, la aparición de los personajes que en este caso son las ostras o la atención al pequeño detalle que distingue la maestría de la perfección -“canto máis frío millor”-.

Esta imprecisión general de Cunqueiro en datos temporales y cuantitativos, y este desprecio por las estrategias estructurales de la narración, nos permite deducir que su obra está destinada a un lector que ya conoce todo lo que, en primera instancia, se pretende explicar, un narratorio ya informado. Fijémonos que no hay ni siquiera un imperativo y que la formula “por descontado” no entraría en el contexto de una receta al uso en la que nada se ha de dar “por descontado”. Como curiosidad, el apunte de Picadillo sobre la receta no da mejores datos, al contrario, resulta todo más vago e impreciso. Simplemente plantea una mera recopilación de ingredientes:

Se compone de una mezcla ordenada de garbanzos, patatas, coles, tocino, jamón magro, costilla u otros huesos de cerdo, carne de vaca buena, gallina, chorizos y otras pequeñeces, que todo ello reúne y mezcla el comensal en el plato añadiéndole las cucharadas de salsa de tomate, y los pimientos morrones asados y aderezados después, la remolacha cocida y aderezada en la misma forma, los pimientos pequeños verdes y fritos, la hoja de lechuga sazonada, y mil y mil chucherías para hacerlo más sugestivo y más apetitoso.²⁶⁹

²⁶⁸ *A cociña galega*, pp. 66-67.

²⁶⁹ PUGA Y PARGA, MANUEL MARÍA, *La cocina práctica*, p. 191.

En el caso de Cunqueiro, si de lo que se trata no es de construir un recetario, cabría preguntarse qué es lo que pretende al enfrentarse a su manual de cocina. La respuesta puede tener diversos vectores: como en sus novelas, se vuelcan en él sueños, historia, mito, fantasía, evocaciones del pasado y tipos populares gallegos. En definitiva, el género que comúnmente se ha llamado ensayo, en este caso culinario, aparece aquí matizado por múltiples tonalidades que van desde lo personal a lo novelístico. Al rematar la presentación del cocido, inmediatamente se le abre un mundo de resonancias infantiles que extrañamente aparece mucho más detallado y preciso que la actualidad del plato: «E aínda me lembro de cocidos, cando rapaz, en casa dos meus avós, en Riotorto, na vella terra luguesa de Miranda, que viña tamen á mesa outra fonte con castañas cocidas, peladas do todo, e coelas unha pelota de carne picada co seu ovo duro e o seu allo, e algo picante»²⁷⁰.

De igual manera, al tratar de un postre gallego, “as filloas” -aquí sí que tiene especial cuidado en precisar cada paso de la receta-, evoca la vieja cocina que le resguardaba del frío del exterior. Con cuatro pinceladas, dibuja a la perfección el contraste que se imprimió en su alma de niño: «nas miñas memorias dos días infantís, están seráns de vendaval e choiva, ou de nordés e neve, e na vella cociña, unha criada de nós facendo as filloas»²⁷¹.

Aparte de estas disquisiciones, que podrían emparentarse sin esfuerzo con los géneros autobiográficos, la obra está llena de otras tonalidades bien variadas. En ocasiones, adopta un lenguaje tan marcado en su retórica que se diría que nos encontramos casi ante un poema en prosa modernista. Así describe la vida de la perdiz: «Ama o aroma da vexetación descomposta, cachea a terra coas súas patas, e co seu longo pico busca os vermes e as miñocas dos que se nutre. Alguén a víu bañarse ao claro da lúa de xaneiro nas augas das lamas, na Terrachá»²⁷².

Junto a esto, aparecen a veces breves notas eruditas de historia de la gastronomía o de los alimentos: «Hai un documento do século XII, publicado na Col. Doc. Hist. da Real Academia Galega, no que se axuntan “et maintega et melle et pigmenta et cebolas»²⁷³.

Si atendemos a otros fragmentos, se desgranar breves trazos costumbristas que se adaptarían sin ninguna dificultad a cualquiera de sus tres libros sobre tipos populares gallegos.

[...] y estás vendo a feira e máis os tratos, a paciencia aldeán, o demoro no regate, o ir e vir das mentes no negocio, a parla xenerosa do que media, que parez que fose o inventor da equidade romana; ún fai que saca os billetes, outro fai que se vai pro é soio un pasiño e un xirar de cintura,

²⁷⁰ *A cociña galega*, p. 41.

²⁷¹ *Ibid.*, p. 150.

²⁷² *Ibid.*, p. 123.

²⁷³ *Ibid.*, p. 17.

outro cólles as mans aos que tratan, e falalle ao ouvido ao vendedor ou ao comprador, e cando parece que toda aquela parrafeada e dramática representación non servíu pra nada, que o trato rompe, e xa pode outro comprador entrar a preguntar si se vende aquel xato, aquela vaca, aquela égoa..., nun repente todo se acorda, saen de verdade os billetes, e fina o trato, e moitos pra celebralo beben una fecha de viño xuntos, ou piden un plato de pulpo.²⁷⁴

En algún momento llega a adoptar un discurso de carácter lingüístico: «Corominas xa espicóu que cecial, -Valladares da “cicial” como anticuado, en galego-, dícese do peixe que secóu e curóu no áer, namentras que cecina dícese das carnes saladas e secas. O congrio seco será, pois, cecial. Cecina viría dun latino “siccina”, carne seca, que dou en galego “chaciña”, carne de vaca ou de porco adobada, según Valladares, aínda que hoxe chaciña se conserve nalgunhas partes, e seña en portugués, carne picada e adobada pra embutir»²⁷⁵.

Es común en Cunqueiro que se sienta atraído por la etimología de los vocablos, fascinado incluso. Algunos de ellos tienen una presencia magnética, como el licor llamado “ratafía”: «que los franceses hacen aguda, como un tamborileo en plaza a la hora de alarma y revista en parada, “ratafiá”, que es la más dudosa de las etimologías, y don Roque Barcia, en su “Diccionario Etimológico”, da una que estima preciosa, y yo con él, dice que viene el “ratafiat conventio”, ratificar un convenio, porque se echaban dos o tres tragos de este licor para celebrar el cierre de un trato...»²⁷⁶.

En sus obras geográficas, también utilizará ejemplos tomados de la literatura para ajustar el significado de una palabra cuya etimología o cuyo origen desea precisar. Por ejemplo, para concretar el significado del sustantivo “broa” y sus diversos usos toma como referencia de autoridad una obra de Tirso de Molina: «Os galegos, en muitas comarcas, chamaranlle *millo*, e ao millo pasarán a chamarlle *millo miúdo*, e o pan que se fai co maiz chamarase *borona* ou *broa*. Pro esta palabra xa a usaban os galegos para un tipo de bola ou rosca que non coñecemos. En “*Mari-Hernández la Gallega*” de Tirso de Molina, os galegos na sua festa comen broa, que non sería de maíz, senon de outro cereal que non sabemos»²⁷⁷.

²⁷⁴ Ibid., pp. 85-86.

²⁷⁵ Ibid., p. 131

²⁷⁶ *O reino da chuvia*, p. 47.

²⁷⁷ *Ollar Galicia*; p. 28. De hecho, en la obra de Tirso, se informa de sus ingredientes: los versos señalan que el pan «es de centeno/y en Galicia, aunque moreno/más alivia que embaraza», aunque sí que es cierto que en otra ocasión se habla de la boroa como algo diferente al centeno: «Cogeremos ya el centeno/ya la boroa, ya el millo, [...]». Ambas citas en TIRSO DE MOLINA, *Mari Hernández, la gallega* (ed. de Sofía Eiroa); Pamplona: Instituto de Estudios Tirsianos, 2003, pp. 192 y 136.

También indaga en la toponimia hasta llegar a apuntar que, en la de Lugo, asoman antiguas raíces célticas, que se superponen a las latinas: «no “lucus” bosque, sino “lucus” de “lug”, esa raíz céltica que adorna tantos nombres de urbes europeas, Lyon entre ellas»²⁷⁸.

De la misma forma, en el folleto en el que presenta la “Festa da Troita” de Ponte Caldelas en 1972 -imposible una referencia bibliográfica, como hemos dicho, puesto que no está editado- se siente asombrado por esas truchas «boas fillas do río Berdugo, que leva nise “ber” do seu nome unha das mais vellas raíces das linguas indo-europeas», y de paso, como se observa, por una indagación de carácter lingüístico.

También se asombra, en una de sus charlas radiofónicas, con la procedencia y derivaciones de la palabra que designa esa embarcación de pequeño calado, la “dorna”: «[...] su nombre plantea problemas a los filólogos, porque dorna, en gallego-portugués medieval, es un recipiente para líquidos, como el castellano duerna. Medida de capacidad cuyo nombre ha dado otros muchos como dornajo, una especie de cesto para meter un niño, y en gallego dorneiro, que es el baño en que se sala el puerco, sea de madera o de piedra»²⁷⁹.

En sus artículos periodísticos, también trata a veces de la misma cuestión. Una de las ocasiones representa un perfecto estudio lingüístico –propio de un artículo universitario en el tono y la erudición-, en el que Cunqueiro conecta su significado de embarcación con la medida de capacidad y el recipiente de madera circular que sirve tanto de abrevadero como de reposo de carnes. Toda la página es de antología, sobre todo el final, en el que estudia “dornajo” como un diccionario de autoridades.

En el “glosario” de El Escorial es una artesa pequeña en la que se da de comer a los lechones, un artesón que sirve para fregar, y también aparece en el *Quijote* y en Covarrubias, y lo vamos a encontrar en *Divinas Palabras*, de don Ramón del Valle-Inclán. Es el carrito en el que llevan al idiota por ferias y romerías: “La Mari-Gaila rueda el dornajo y dice donaires”. El idiota, Laureaniño, poco antes de morir, aún se encandila viendo acercársele la niña que “deja sobre el dornajo guindas y roscos”. Unos minutos más y Laureaniño morirá. En el dornajo, abandonado con el cadáver en la noche, Laureaniño será comido por los cerdos.²⁸⁰

Aparte de las citas ofrecidas, en alguna otra ocasión se utiliza “dornajo” en *Divinas palabras*: «La MARI-GAILA, gozosa de su nueva ventura, sofocada y risueña, llega tirando del dornajo, por la carretera cegadora de luz»²⁸¹. En *El Quijote* la palabra aparece en el episodio de los cabreros: «habiendo primero con groseras ceremonias rogado a don Quijote que se sentase sobre un dornajo que vuelto del revés le pusieron»²⁸².

²⁷⁸ Lugo. *La España de cada provincia*, p. 4.

²⁷⁹ Cunqueiro en la radio, p. 652.

²⁸⁰ CUNQUEIRO, Álvaro, *Fábulas y leyendas de la mar*, Barcelona: Tusquets, 1998, p. 132.

²⁸¹ VALLE-INCLÁN, Ramón María del, *Divinas palabras*, Madrid: Espasa Calpe, 1996, p. 95.

²⁸² CERVANTES, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*, Barcelona: Crítica, 1998, p. 119.

Incluso, en ocasiones, se detiene en consideraciones que entran de lleno en investigaciones y disquisiciones filológicas, y en párrafos que podrían perfectamente estar incluidos en una obra sobre el estudio del léxico de carácter universitario: «Pony pasó al inglés del escocés powney, probablemente del antiguo francés -Villon usó la palabra-poulenet, pequeño potro, diminutivo de poulain, oriundo de un pullanus bajolatino, de pullus, nombre general de toda cría animal, y que también está en el origen de «pimpollo», siendo pulli arborum los pimpollos y renuevos de árboles»²⁸³.

Se trata, pues, de textos y libros heterogéneos y disidentes -Jordi Cerdà califica su crítica gastronómica de «força heterodoxa»²⁸⁴ - que sacrifican la claridad de la exposición para potenciar la divagación en el estilo. Esta misma disposición se puede encontrar en alguna que otra obra gastronómica, como *La Casa de Lúculo*, de Julio Camba, con el que nuestro autor tiene muchos puntos en común; aunque, sin embargo, en ocasiones lo denosta y señala que «su ciencia en culinaria es el humor caprichoso»²⁸⁵. Comprobemos las similitudes en el elogio que ambos hacen de la sencillez en la elaboración de una langosta. Cunqueiro señala que «Dende hai uns anos, saben en Galicia “griller” unha langosta. As máis das veces é á plancha. Millor asadas están as pequenas, partidas vivas en dúas. Hai quen lles bota unha salsa, -ate bechamel vin botar-, pro o millor é nada»²⁸⁶. De la misma manera, el periodista arosano elogia la simplicidad en la preparación del plato: «Nada, sin embargo, tan sencillo ni tan rico como una langosta asada en su propia cáscara sobre las brasas»²⁸⁷.

En todo caso, la crítica gastronómica en ambos se ve salpicada por notas de erudición o consideraciones estéticas; pero Camba tiende más en sus digresiones hacia la crítica de costumbres, le interesa esencialmente la actualidad; por el contrario, a Cunqueiro le atrae fundamentalmente el pasado y la literatura.

También se puede encontrar la receta en algunos de los volúmenes de Joan Perucho: «[la langosta] es una de las mejores cosas que pueden comerse, tostada con leña de sarmiento»²⁸⁸. El escritor catalán es, asimismo, afín al tratamiento del género que encontramos en Cunqueiro, tanto más si pensamos que en las intersecciones culturalistas han de coincidir necesariamente. La *Estética del Gusto*²⁸⁹, por ejemplo, es similar en su

²⁸³ *El pasajero*; p. 66.

²⁸⁴ CERDÀ, Jordi, «Cunqueiro o l'estètica del retrogust», p. 87.

²⁸⁵ «Prólogo» a Gaspar Massó, *Comentarios*, p. 9.

²⁸⁶ *A cociña galega*, pp. 81-82.

²⁸⁷ CAMBA, Julio, *La casa de Lúculo*, Madrid: Temas de Hoy, 1999, p. 122.

²⁸⁸ LUJÁN, Néstor y PERUCHO, Juan, *El libro de la cocina española*, p. 239.

²⁸⁹ PERUCHO, Juan, *Estética del Gusto*, Huesca: La Val de Onsera, 1998.

erudición y su liviandad al autor gallego, sobre todo en los artículos de *La cocina cristiana de Occidente*.

Ambos autores describen el alborozo con el que el emperador romano Augusto recibía el vino de Amandi. Cunqueiro, en *A cociña galega*, lo apunta de la siguiente manera: «Deste tinto díxose que era grato a Augusto, e non sei a realidade do conto, e si Augusto o bebéu na Hispania ou llo levaron a Roma»²⁹⁰. Perucho se recrea un poco más en un estilo que adopta el patrón del autor gallego, al que en ocasiones tilda de ejemplo en la misma obra de la que extraemos la cita: «Se ha dicho que Galicia tiene vinos desde la más remota antigüedad y que el emperador romano Octaviano Augusto complaciase bebiendo los de Amandi, en el Sil. [...]. Octaviano Augusto debía beber estos vinos, sentado en su trono, allá en su marmórea y blanca Roma, y entre enseñado y nostálgico, sentiríase en su trono el perfumado aliento del Finisterre, lugar donde las legiones, según nos relata Valerio Patérculo, “se sintieron poseídas de un religioso temor”»²⁹¹.

También recoge Cunqueiro este sacro terror de las legiones romanas en una obra geográfica; pero, en su caso, no enmarca la cita, resulta mucho más plano y se limita a exponer el hecho con unas comillas –«con religioso horror»²⁹²–, sin la retórica ni la precisión del autor catalán.

Volviendo a la obra del escritor mindoniense, hay un momento en especial en el que Cunqueiro establece una relación entre erudición histórica o literaria, estética y gastronomía. Se trata de realidades cuyos géneros representativos se encuentran bien alejados: en el primer caso, lo que se cocina son referentes que no tienen una existencia más allá de ser mecanismos mentales; en el segundo caso, tanto los ingredientes como el resultado final deben moldearse de manera física y acabar perteneciendo al plano de la realidad.

Sin embargo, Cunqueiro ensambla imaginación y realidad para ofrecernos un nuevo producto. Y lo hace del siguiente modo:

Cantas máis noticias se teñan dunha cousa de comer e de beber, millor saberá esta. Xa o espricóu moi ben Bertrand Russell no seu ensaio tituado *Os coñecimentos inúteis*, que el, dende que soupo que os melocotóns viñeron de China, que uns ósos deles atopóunos o gran rei Ianisko nas faldriqueiras duns prisioneiros chineses, que da India pasaron á Persia, de onde os nomes pexigo, pexego, albaricoque, albérchigo e que houbo en francés unha confusión con precoz, de onde *apricot*, etc., gostábanlle moito máis os melocotóns²⁹³.

²⁹⁰ *A cociña galega*, pp. 157-158.

²⁹¹ PERUCHO, Juan, *Estética*, pp. 141-142.

²⁹² *El Camino*, p. 95.

²⁹³ *A cociña*, pp. 72-73. Esta misma imagen aparece repetidas veces en su obra. Por ejemplo en *O reino*, p. 45 y pp. 73-74 y en *Cunqueiro en la radio*, p. 245 y p. 673, su último artículo, ya póstumo. La cita de Russell, «yo encuentro mejor sabor a los melocotones y a los albaricoques desde que supe que fueron

Se produce aquí una interesante disemia. Por dos veces utiliza la palabra “melocotóns”, pero se trata de dos realidades diferentes. En el primer caso nos encontramos con un melocotón cuyo referente es libresco, personificado casi en un personaje de novela, que sufre unos avatares históricos o da pie a unas consideraciones etimológicas. En el segundo caso, se trata de unos “melocotóns” que gustan, es decir, cuyo referente es real, con su peso, que se puede calibrar sosteniéndolo en la mano, su textura, su color y su sabor. El placer que nos proporciona el primero es intelectual, el del segundo es físico, y se podría decir que los únicos datos que necesitamos para evaluar su calidad son los que procesan los sentidos. Sin embargo, Cunqueiro propone una curiosa simbiosis y, a la corporeidad de la fruta, se le añade la imaginación y la historia como una de las pruebas de su virtud, se le inyecta a su realidad un contenido intelectual que acrecienta su calidad. No está muy distante esta estrategia de la que utiliza en sus obras de carácter más narrativo: completar la realidad diegética con multitud de injertos traídos de los más diversos campos del saber y con elementos que provienen de la imaginación más desbordada. Así consigue dar consistencia y realidad a lo que no va más allá de un simple saber erudito y, al mismo tiempo, cargar la realidad de un peso mítico e imaginativo. El placer se concentra así en los sentidos y en la mente.

Este mismo motivo -la creciente intensidad del sabor por el uso de las palabras- lo desplegará también, de forma muy extensa, en uno de sus últimos artículos. Se titula, precisamente, “Los conocimientos inútiles” y recrea también esa lectura de la obra de Bertrand Russell, que proclama cómo el sentido intelectual acrecienta las sensaciones del paladar:

Allá por los años veinte, la “Revista de Occidente” había publicado un ensayo de Bertrand Russell titulado como este artículo y que me había impresionado sobremanera, quizá porque yo mismo andaba entonces atiborrándome de los más inútiles conocimientos que a lo largo del tiempo me fueron dando una muy especial visión del mundo. Russell hablaba, por ejemplo, de los melocotones, y nos contaba que desde que supo que, después de una batalla, el gran Rey Janiska había encontrado unos huesos de esta fruta en los zurriones de unos prisioneros chinos, y los enterró, y fructificaron, y que desde la india los melocotones pasaron a Persia -y de ser pérsicos les vienen nombres en varias lenguas-, que desde entonces los melocotones le gustaban mucho más.²⁹⁴

Tras ello, expone varios nombres científicos que evocan referencias clásicas y hacen que solicite en ocasiones ciertos platos —«como la langosta se llama *Palinurus vulgaris*, la pedía de cuando en cuando en los restaurantes»-; Palinurus, el piloto de Eneas, hace que Cunqueiro mire a la langosta «con otros ojos, es decir, con otro paladar», estableciendo así

cultivados inicialmente en China, en la primera época de la dinastía Han, ...», se puede encontrar en BERTRAND RUSSELL, *Elogio de la ociosidad*, Barcelona: Edhasa, 2000, p. 47.

²⁹⁴ “Los otros rostros”, p. 521. También aparece en la p. 722 y la p. 743.

claramente que hay un paladar físico y otro que directamente nos llega por otra percepción. Cuenta, tras ello, la historia del piloto virgiliano: «Palinurus iba al timón del primer navío de la flota de Eneas, y las otras naves lo seguían, cuando en la tranquila noche el Sueño bajó hacia él intentando adormecerlo, lo que pese a la oposición de Palinurus consiguió»²⁹⁵.

A partir de esta imagen saborea los nombres de la nécora –*Portunus púber*, «en memoria de un dios menor latino y marino que presidía la entrada de los puertos con una llave en la mano»- y de la centolla –«que se llama Maia, como las más brillantes de las Pléyades»-. La conclusión es enormemente clara y viene a ahondar en que los conocimientos inútiles son fundamentales para entender las invisibles relaciones del hombre: «Que todo esto le añada sabor a la centolla, parece cosa que no se puede discutir»²⁹⁶.

Lo mismo le sucede con las cerezas, y en uno de sus artículos para *La Voz de Galicia* se produce con ellas el mismo juego intelectual: «Cuando leo que Lúculo trajo el cerezo de la ribera Norte de Asia Menor, de los confines de la Bitinia o de la Paflagonia, allá por el año 40 a. de J.C, y sigo la aventura de las cerezas por el mapa del orbe romano –engañosas notas de sangre por los caminos de la dulzura virgiliana-, me parece que las cerezas se me hacen más sabrosas en la boca [...]»²⁹⁷.

En uno de sus libros de cocina, tras mostrar su erudición culinaria respecto a un vino de Chianti, apunta: «Lo mismo me ha pasado a mí ayer con las noticias que pude dar llevando una copa de Chianti a la boca; pues lo mejoré en la imaginación, lo mejoré en la realidad»²⁹⁸. Es imposible expresar la idea de forma más sucinta y más clara. La línea que une realidad e imaginación queda así perfectamente definida.

Incluso puede darse el camino contrario. No solo las lecturas lo enfrentan con el sentido de la imaginación cuando toma un alimento, sino que determinados manjares, al excitar los sentidos, ofrecen más finura al intelecto. En una de las visitas de Cunqueiro a Barcelona, Néstor Luján lo quiere agasajar y lo invita a un restaurante de lujo extremado. Allí, en una antológica crónica del fértil banquete, Cunqueiro habla de los entrantes, de la crema de langosta, y se detiene en una botella de vino que Luján había escogido de su propia bodega: un Château d'Yquem de 1953. Recuerda, entonces, que Montaigne era de la zona donde se encuentran esos viñedos y remata –en la mesa- recordando su obra. El vino, aquí, ayuda a precisar las lecturas: «Tengo la seguridad de que, si hago ahora mismo una

²⁹⁵ *Los otros caminos*; p. 522. El episodio se puede encontrar en VIRGILIO, *La Eneida*, Madrid: Edaf, 1983, pp. 146-148.

²⁹⁶ Todas las citas en “*Los otros rostros*”, pp. 522-523.

²⁹⁷ *Viajes imaginarios*, p. 217. También recogido en *100 artigos*, pp. 82-83.

²⁹⁸ *La cocina cristiana*, p. 252.

nueva lectura de los *Ensayos* –que tanta compañía me llevan hecho a lo largo de la vida-, notaría aquí y allá la claridad irrefutable de ese precioso Château d'Yquem»²⁹⁹

La realidad se convierte en algo apetecible porque la podemos moldear a nuestro gusto y embellecerla; pero no solamente con el arte o la literatura, sino con cualquier pequeña invención, con un pequeño desvío en lo habitual. La imaginación es la que crea la realidad. La fantasía más elaborada y lo cotidiano se alían, pues, con el objeto de trascenderse y crear un nuevo mundo en el que se confundan el objeto y su representación mental. Una misma resolución de esta dicotomía es la que encontramos, de igual manera, en sus novelas y sus obras más alejadas de intenciones narrativas.

La cocina, así, llega a alcanzar el mismo nivel que las más cuidadas elaboraciones del alma humana -Cunqueiro se propone adscribirla a las creaciones del espíritu-, y se convierte en una idea al mismo tiempo que en una representación plástica. Según Pilar González Martínez, «la gastronomía de Cunqueiro borra la frontera que existe entre la vida y el sueño»³⁰⁰. En el prólogo a *La Cocina cristiana de Occidente*, Cunqueiro mismo había expuesto esta idea al resaltar la validez de la imaginación: «Y conviene decir que ha sido en la cocina donde el hombre -el civilizado, el que viene desde Platón hasta Proust, para quedarse solo con dos P; el que construyó las catedrales, fundó las Universidades, hizo las cruzadas e inventó el soneto- puso más imaginación, mucha más que en el amor, o en la guerra»³⁰¹.

Se establecen así dos estéticas divergentes a la hora de enfocar las preparaciones y presentaciones culinarias de Cunqueiro. Por un lado, defiende una resolución de los platos en la que entre la tradición oral, con características afines a la literatura de este tipo: transmisión intergeneracional, existencia de variantes, uso de materiales que tienden a la sencillez y claridad; por otro lado, defiende en cocina una dinámica culta, presencia de la retórica en los platos, sanción de textos escritos, combinaciones originales o impensables. Néstor Luján entiende perfectamente este doble camino, esta afinidad en Cunqueiro entre lo que indagaba en la palabra y lo que pretendía en la materialidad de los alimentos: «una cocina a veces humilde, sabrosa y rústica, otras heráldica, barroca y noble, como viene en los antiguos cronicones, respetando la pureza del hallazgo antiguo»³⁰².

Todo esto, justifica de sobrada manera la continua inclusión en las obras culinarias y turísticas de referentes intertextuales. Se trata, por un lado, de situar la cocina y los

²⁹⁹ Ibid., p. 114-115.

³⁰⁰ GONZÁLEZ MARTÍNEZ, Pilar, «Cunqueiro gastrónomo: manierista de los oscuros y terribles tiempos» en *Los Cuadernos del Norte*, Oviedo: Caja de Ahorros de Asturias, nº 6, marzo-abril de 1981, p. 25.

³⁰¹ *La cocina cristiana*, p. 11.

³⁰² LUJÁN, Néstor, «Manjares y vinos en imaginación barroca» en VV.AA., *Álvaro Cunqueiro. 1911-1981*, Madrid: Círculo de Bellas Artes/Diputación de Pontevedra, 2003, p. 79.

monumentos a los que el lector va a llegar en un contexto cultural que les otorgue una carga erudita, que va a proporcionarle mayores satisfacciones a la hora de enfrentarse a ellos y, por otro lado, de cincelar una imagen construida a partir de lecturas, tradición oral - muchas de las alusiones literarias que emplea Cunqueiro en estas obras provienen del mundo popular gallego- e imaginación, en una actividad que asume desde ese momento una dimensión que la trasciende y la dota de rasgos míticos. De ahí que la técnica estética de su creación también aparezca elaborada en sus libros de cocina: la imaginación, baluarte también de su estética literaria.

Merece la pena destacar ahora su artículo “Imaginación e creación”. Apareció en el segundo número de la revista *Grial* y ha sido recogido y citado cientos de veces por ser una de las escasas ocasiones en las que define las coordenadas de su estética de forma extensa y argumentada. No es un artículo que desarrolle explícitamente el uso de la intertextualidad o la recolección de otros mundos literarios: cuando Cunqueiro lo escribió el término estaba aún en ciernes. Pero sí que hay una breve alusión al paseo por otras realidades como diseño modelador de una nueva realidad más amplia, más completa: «Toda realidade pode ser vulnerada, ferida nos mesmos rís, pola imaxinación creadora, que si o é verdadeiramente, é máxica, i entón sinala que aquela realidade é cambiante, xira súpeta, amosa mil caras, está feita de cen séculos e lugares, convoca ó sol e maila lúa a un tempo, e sigue sendo unha realidade que o home habita»³⁰³.

En las obras geográficas, no es tan evidente la exposición de su estética, son más cercanas a las guías al uso y no nos encontramos con ningún tipo de cuña que defina sus criterios de estilo. Si acaso, podemos observar una acumulación mayor de citas, pero no deja de ser algo habitual en obras de este género. Tomemos, para demostrarlo, un libro que marca los mismos límites que los suyos –se trata de una guía turística de Galicia-, escrita un poco antes que las de Cunqueiro, pero que este nunca llega a citar. E indudablemente conocía su existencia, puesto que está editada por la misma casa editorial que lo publicaba a él y, además, su autor, como veremos en páginas posteriores, ya que lo menciona en algún artículo, era amigo personal: el coruñés Carlos Martínez-Barbeito, otro de esos curiosos personajes que, de vez en cuando, van apareciendo por este trabajo.

³⁰³ CUNQUEIRO, Álvaro, «Imaginación e creación. Notas para unha conferencia» en *Grial*, nº 2, octubre-noviembre-diciembre de 1963, p. 183. En una conferencia de 1975 utiliza -traducidas al castellano- exactamente las mismas palabras: “toda realidad puede ser herida en los mismos riñones”, en FUNDACIÓN JUAN MARCH [en línea], *Ciclos de Conferencias: Literatura viva III*, Madrid: Fundación Juan March. Disponible en: <http://www.march.es/conferencias/anteriores/voz.aspx?p1=2674&l=1>, [Consulta: 2 de septiembre de 2019]

Pues bien, en un libro sobre Galicia de Martínez-Barbeito también hay un uso de la intertextualidad con los mismos criterios que en Cunqueiro: ampliar la visión de una tierra hacia coordenadas literarias que le den brillo intelectual. Alude a la novela *Los Hidalgos de Monforte*, utiliza refranes sobre San Andrés de Teixido, cita a Georges Borrow, habla del *Codex Calixtinus*. Pongamos un ejemplo, casi al azar, de esta técnica. En el momento en que se describe la esencia de una comarca o localidad, aparecen en ella sus escritores más destacados: «pasan, sobre todo, como dulces y dolientes espectros, tocados de luz melancólica, la grande y triste Rosalía, cortejada de dos trovadores irienses, Juan Rodríguez y Macías [...]»³⁰⁴. Hasta el estilo asemeja esa prosa tierna y evanescente de Cunqueiro.

2.3.- De leyendas y tradiciones

2.3.1.- La tradición oral

Despierta nuestra sorpresa, en estas obras que tratamos en primer lugar, la abundancia de alusiones a fábulas, costumbres o historias que provienen de una literatura de difusión oral, tan rica aún hoy en Galicia. Con ello, se consigue que los paisajes o la gastronomía que Cunqueiro describe pierdan la pátina solemne que le dan otro tipo de referencias más cultas y queden rodeadas de un tacto más cercano. Ya vimos, en las obras culinarias, que daba prioridad en muchas ocasiones a la tradición oral –que en cocina también existe-, sobre todo a la que había asumido en su casa y en su infancia. Ya en una de sus últimas entrevistas, una larga conversación emitida por el Centro Territorial de TVE en Galicia, Cunqueiro se da cuenta de que su voz narrativa deriva, en gran medida, de su infancia, de las voces que lo empapaban desde niño; así, señala que gran parte de sus historias «vénme da minha infancia e das minhas raigañas... Vénme das cousas escoitadas nos meus días infantís...»³⁰⁵.

Incluso bebe de una tradición cinegética oral, en su infancia de receptor de todo este aluvión de formas narrativas. Francisco Fernández del Riego nos recuerda a un primo del escritor mindoniense, Moirón, de Riotorto –donde también vivían los abuelos de Cunqueiro-, que cada año mataba un corzo y llevaba, tras ello, una prueba para que comieran sus familiares de Mondoñedo. Y no solo eso, «co anaco de corzo traía tamén a historia da súa caza. Escoitándolla, o rapaz adoitaba confundila con outras historias

³⁰⁴ MARTÍNEZ BARBEITO, Carlos, *Galicia*, Barcelona: Destino, 1957, p. 296.

³⁰⁵ Recogida en MANUEL PÉREZ BELLO, «Entrevista con Álvaro Cunqueiro» en Vigo, *Grial*, nº 110, abril-maio-xuño de 1991, p. 200. En esta misma entrevista, en la página 203, confirma que una de sus influencias es «as historias que eu ouvín contar».

venatorias, inventadas unas ou lidas outras en calquera parte»³⁰⁶. Un Cunqueiro, pues, enfrentado desde varios ángulos a la manera narrativa oral.

Lamentablemente, esta es una de las esencias de la obra de Cunqueiro que nunca vamos a poder desvelar. Sus alusiones librescas y su exquisita y precisa erudición son difíciles de desvelar, pero un ojo sagaz y una paciencia inoxidable pueden sacar a la luz la alusión oscura. Sin embargo, nos es imposible descubrir la magia que tendrían esas criadas que «contaban vellas historias»³⁰⁷, o la palabra de su tío abuelo Serxio. Fernández del Riego recoge palabras de nuestro autor que nos describen la atención al detalle que directamente pasó de tío a sobrino, ese regusto por informaciones irrelevantes en lo diegético, pero esenciales en lo psicológico, en lo verdaderamente humano: «Do abó Serxio aínda lembra a xente o ben que contaba; é decir, o ben que fabulaba. Dunha noticia dabache pelos e sinais. Decíache, por exemplo, que o asesino usaba capa con voltas moradas. E soio léra catro liñas no xornal»³⁰⁸.

Esa fabulación de escuela gallega traspasa el pulso narrativo a nuestro autor. Incluso asumía conscientemente la herencia, como indica en una reflexión personal que realiza en una entrevista con César Carlos Morám Fraga, poco antes de su fallecimiento. En ella, concluye que esta pragmática oral es la que define en gran medida su obra.

Eu téñome plantexado, claro, como calquera escritor, cómo vou narrar. Entón a min ocórreseme que ó mellor é contar claro e seguido como conta o pobo... De modo que a narrativa oral galega, os contos que eu escoitei de rapaz, a maneira de decilos, a maneira de intercalar pequenas desviacións dentro do... tal, párrafos, etc... que en definitiva tenden tamén a aclarar, por un lado, e a complicar, por outro, é moi do meu gusto, e creo que é moi do gusto de xente que ten gusto de que lle conten contos.³⁰⁹

También, como hemos señalado, las criadas de casa ejercían el papel de transmisoras de los temas tradicionales hacia el Cunqueiro niño, y aún podemos entrar fugazmente en la intimidad de esa *lareira* de su infancia revisando entrevistas a personas que la guardan entre sus recuerdos. En 2011, entre todos los fastos que celebraron su centenario, se incluyó uno modestísimo: el número de la revista escolar del Seminario de su ciudad. Redactado por los propios estudiantes de ESO, esas modestas pretensiones se resuelven con impoluta dignidad: se hace un recorrido claro y certero por su vida, se pide la colaboración de amigos del mindoniense que recrean anécdotas y, sobre todo, se recupera algún documento menor, pero que a los investigadores y biógrafos se le había pasado por

³⁰⁶ FERNÁNDEZ DEL RIEGO, Francisco, *Álvaro Cunqueiro e o seu mundo (Vivencias e fabulacións)*, Vigo: Ir Indo, 1991, p. 22.

³⁰⁷ PÉREZ BELLO, Manuel, «Entrevista con Álvaro Cunqueiro», p. 200.

³⁰⁸ FERNÁNDEZ DEL RIEGO, Francisco, «A vida e a obra dun gran fabulador», p. 140.

³⁰⁹ Recogido en RAMÓN NICOLÁS, *Entrevistas con Álvaro Cunqueiro*, Vigo: Nigra, 1994, p. 105.

alto: una carta de Otero Pedrayo en la que agradece a Francisco Fanegas -el profesor de latín del Seminario, tan recordado por Cunqueiro y que enseguida volveremos a citar- el envío de un poema en latín que celebra la concesión a Cunqueiro del premio Nadal. Creemos, en todo caso, que destaca sobremanera en la revista la instancia en que Cunqueiro, tras la muerte de Eduardo Lence-Santar, solicita el cargo de Cronista de Mondoñedo; incluso ahí, escondida, hay una alusión intertextual³¹⁰.

Entre el material recopilado, se encuentra una entrevista con alguien cercano a la familia de Cunqueiro. Se trata de Alicia Tella-Villamarín Ferreiro, sobrina de la cuñada de Álvaro, la esposa de su hermano Pepe, quien, al quedar huérfana de manera temprana, acude con frecuencia a casa de Carmiña, también hermana de Álvaro, donde encuentra al escritor en numerosas ocasiones, puesto que este residía allí tras la separación de su esposa. Entre los apuntes que nos ofrece, se encuentra la visión de la infancia de Cunqueiro a través de las palabras de su hermana: «Foi unha infancia feliz no inverno ao carón da cociña, con súa nai Dna. Pepita e Encarnación que lles contaban contos de bruxas e aventuras. Xa que a súa nai tamén tiña unha gran imaxinación, aínda que Encarnación tampouco quedaba atrás, tamén contaba moitos contos de tesouros escondidos. Como todo o inventaban, cando repetían e se equivocaban montaban unha grande algarabía “non é así, non é así” tenme contado Carmiña»³¹¹.

Como vemos, también su madre poseía una capacidad fabuladora que, sea por difusión genética o por causas ambientales, pasó a nuestro autor y lo marcó desde muy pequeño; tanto, que incluso a final de su vida seguía recordando su presencia, sus historias y su palabra: «Tiña unha grande fantasía. Contaba historias, recitaba romances e cantaba. Sabía todas as zarzuelas. Inventaba contos para que estiveramos calados e quietos. Esto parece que foi unha especie de medicina na nosa casa. Eu mesmo participaba nesta creación de contos»³¹².

Nuestro escritor llega, incluso, a citar un par de veces el nombre de Encarnación, esa criada a la que hemos aludido. Es un Cunqueiro de setenta años –uno antes de fallecer- que aún recuerda el apellido de la muchacha que le dejó tanta impronta y reconoce su impulso ensoñador: «rapazas aldeanas que me contaban contos, historias... e algunha delas,

³¹⁰ En su instancia al alcalde, expone la constante presencia de su pueblo en sus obras y, para la retórica argumentativa, utiliza la fórmula de Hesiodo: «ha dedicado largos años a hacer el elogio de su ciudad natal; la historia y las bellezas, los trabajos y los días de su ciudad ocupan, en sus artículos, en sus libros y en sus poemas, un importante lugar», en «Os cronistas da cidade de Mondoñedo», *Amencer*, Mondoñedo: Real Seminario Conciliar de Santa Catalina, nº 213, abril-xuño de 2011, p. 46.

³¹¹ *Ibid.*, pp. 21-22.

³¹² CASARES, Carlos, «Leria con Álvaro Cunqueiro», p. 204.

e cito o seu nome porque devo citá-lo; Encarnación Teijeiro, exerceu sobre min -era una soñadora- una influencia tremenda, sí»³¹³. En otra ocasión, incluso aporta su lugar de origen y los temas de las historias que vertía en el Cunqueiro niño: «Unha delas (sirvientas), Encarnación Teixeira, natural do lugar de Espasande, en Riotorto, era moi aficionada aos contos de medo. Viu o enano de ouro do Castro. Outra, Esperanza Sixo, de Guillán, era moi cantora de romances. Sabía, por exemplo, o da Frouseira, *De Francia partió la niña* e outros. Cantábaos todos ca mesma música»³¹⁴.

Una presencia activa de estos romances en Galicia es precisada por el propio autor, que señala la evidencia: «Mi villa natal es una de las zonas de Galicia en donde han sido recogidos mayor cantidad de romances artúricos y carolingios»³¹⁵.

Hay más personajes que le transmiten este impulso oral. Al final de su vida, nos desvela un par de nuevas fuentes de narraciones orales que, en parte, influyeron en todo este entramado que le encauzó hacia las técnicas narrativas populares. El hecho de que lo recuerde tantos años después, y que lo despliegue con tanta emoción, es índice de que estuvo siempre -soterrado o abierto- en su mente. Uno de esos personajes es el señor Ruperto Cabaleiro, lejano pariente, que el día de Reyes Magos hacía acudir a los niños a su casa para regalarles un bollo de pan de trigo -hay que darle el valor que tenía a ese bollo en los años 20 del pasado siglo- con figuras de animal. Fijémonos en como Cunqueiro, al recrearlo, atiende tanto a los temas, como a los procedimientos de la oralidad y los aspectos formales: «Todos los cuentos del señor Ruperto tenían lugar en la lejana edad en la que los hombres y los animales se hablaban. Éramos diez o doce niños sentados alrededor del fuego. El señor Ruperto contaba despacio y sabroso, y todos lo escuchábamos atentos, y con nosotros, el fuego».

Pasa, tras exponer la ambientación en la que se desarrollaban las historias, a precisar el carácter del narrador, quizá para indicar al lector que esta manera de enfrentarse a la historia también la ha asumido él mismo. El señor Ruperto «era, ante todo, un inocente», y Cunqueiro lo recuerda como si fuese recopilando en sus últimos meses lo que ha sido su vida: «Ahora que ando un poco enfermo y cansado, me vienen fáciles memorias de mis días infantiles y me veo en Espasande, en la cocina del señor Ruperto, recogiendo mi bollo en figura de cuervo y escuchándole contar historias del lobo y del zorro»³¹⁶

³¹³ *A máxia da palabra*, p. 32.

³¹⁴ CASARES, Carlos, «Leria con Álvaro Cunqueiro», p. 208.

³¹⁵ QUIROGA, Elena, *Presencia y ausencia de Álvaro Cunqueiro*, Madrid: Real Academia Española, 1984, p. 20.

³¹⁶ Todas las citas en «*Los otros rostros*», p. 698.

En otra ocasión, nos desvela una nueva fuente que regó de niño su afán de fantasía popular. En una nochebuena que pasó en el pazo de Cachán, propiedad de sus abuelos maternos, al detenerse con un primo a hacer un magosto con unas pocas castañas que le habían dado, se asoma entre ellos un mendigo. Otro de los criados de la casa, Benito Anido -«fue, sin duda, el maestro que primero acarició mi imaginación, y era una feliz antología de romances, que decía muy bien, de Carlomagno y de Delgadina, de don Tristán...»³¹⁷- le revela quién es ese vagabundo en una historia que, en los artículos periodísticos de cada Navidad, recordará y dará por cierta.

- [...] Es un criado del rey Herodes, que va hacia Fisterra, y en la cartera roja lleva en papel sellado la orden de que ha de degollar los inocentes el día veintiocho, al alba.

Benito bebió la compota, posó la taza y pasándome un brazo por los hombros me dijo confidente:

-¡Viste lo que le es dado ver a pocos!³¹⁸

La historia de este emisario es harto curiosa. Una historia que posteriormente será transversal en su producción, que siempre hemos leído en sus palabras, y que configura parte de su mundo. Ese criado de Herodes -pura invención: «otros pasajeros he inventado, como el criado de Herodes»³¹⁹- acude al Finisterre para anunciar la masacre de los inocentes. Un Cunqueiro apenas adolescente, ya presenta el germen de lo que va a ser toda su vida en la literatura: imaginación y asombro, y señala que «tendría yo sobre los trece o catorce años, y alternaba Dickens con el *Amadís* cuando se me ocurrió escribir una historia en que un caballero salía a detener en el camino al criado de Herodes. Y buscando qué caballero fuese, di en que nadie mejor que don Amadís de Gaula»³²⁰.

Sin embargo, y quizás esto demuestre que la frontera entre la imaginación y lo recibido de la tradición popular no es tan marcada, en una conferencia para la Universidad

³¹⁷ *El laberinto habitado*, p. 605.

³¹⁸ *Ibid.*, p. 605. Es una presencia constante este emisario en sus artículos periodísticos, por ejemplo, en *Fábulas*, p. 43.

³¹⁹ *Los otros caminos*, p. 41. También apunta a que es imaginado por él al señalar: «no recuerdo cómo inventé que era el criado de Herodes» en *De santos*, p. 123. En *Sábado Gráfico* lo presenta como una creencia popular: «En Galicia se cree -por lo menos modernamente lo he creído yo- que en los días posteriores a la Navidad camina rápido por nuestros caminos, en dirección al Finisterre, un criado de Herodes [...]», en «*Los otros rostros*», p. 487.

³²⁰ *Papeles*, p. 47. En *Merlín y familia* también hay dos alusiones a Amadís. En la primera, aparece el hechicero bretón imposibilitado para arreglar el camino de quita y pon que le pide el criado del Imperante de Constantinopla para hacer regresar las tropas; está oxidado sin remedio y por ello: «No se suelta más de cuatro o cinco leguas, y quedó tan estrecho, a causa de que se mojó pasando por él de Galicia a Avalón, cuando fui a las bodas del nieto de don Amadís, y encogió tanto como paño de buro, que solo de uno en uno se camina por él», en *Obras literarias I*, p. 28-29.

La segunda es el caso de la sirena griega que acude a Merlín con el propósito de teñir su cola de luto. Se toma entonces el duelo de doña Oriana como modelo de seriedad y grandeza: «Desde que murió don Amadís, y se puso de luto perpetuo doña Oriana, no se vio pésame de tanto respeto en el mundo», en *Ibid.*, p. 73.

Nacional de Educación a Distancia de 1976, Cunqueiro indica que la historia recorría la transmisión oral de su comarca: «He escuchado desde niño muchas historias, desde la del criado de Herodes que va tocado con gorro rojo, rápido, sombrío, por escondidos caminos a dar la orden de que hay que degollar los inocentes hasta aquellas que cuentan y cantan la muerte del mariscal Pero Pardo de Cela [...]»³²¹.

En todo caso, la última ocasión en que lo menciona es para la revista *Sábado Gráfico*, un año antes de su fallecimiento, y allí aúna sus dos afirmaciones y lo da como imaginado por él y como oral -aunque no lo cita directamente, pero lo muestra implícitamente-. Ofrece, asimismo, algunos datos de vestuario que no habían aparecido en este relato, que traspasa en Cunqueiro todos los géneros y que se va creando década a década.

Hace años que yo había inventado, para atemorizar a unas jóvenes amiguitas, que por esas fechas, en los senderos de los bosques de Galicia era fácil encontrarse con un hombre vestido con extrañas ropas, enturbantado, que no ensombrerado, las calzas amarillas y nudoso bastón en la diestra, quien corría incansable, medio escondiéndose si topaba con gente y al que los perros olían desde largas distancias y le ladraban incansables. El lobo y el búho le huían. Quizá fuese yo el único que supiese que se trataba de un criado de Herodes, que iba hasta el punto final de la tierra, *o cabo do mundo* que decimos los gallegos, a dar la orden de la degollina de los Inocentes.³²²

En otra ocasión, convierte al inductor en mensajero, y es el propio Herodes el que se desplaza: «En mi país gallego, en algunos bosques, en caminos montañoses, suele ser visto en los días siguientes a la Navidad un forastero, vestido de moda extraña que camina rápido. Dicen que es Herodes que va a llevar al Finisterre la orden de la degollina»³²³.

Pero lo curioso es que incluso indica que tiene en proyecto un cuento con este material: «quisiera escribir la historia de este criado de Herodes, de la color hosca, puñal largo escondido bajo el tabardo, y políglota, para decir las palabras fatales en toda lengua», aunque también avisa que es una historia «para que la escribiese lord Dunsany»³²⁴.

En parte, esta historia del mensajero de Herodes demuestra de forma bien patente esa técnica de Cunqueiro que tan fértil resultará en sus novelas: una acronía que se resuelve en un tiempo único en el que pueden coincidir diversos planos: «[...] o lector ten que renunciar de previo á “cronía” histórica e aceptar unha atemporalidade mítica, na que convivan feitos e personaxes de moi diversas épocas, “na chaira toda igual do tempo”. Non doutro modo nas creencias galegas nos habitantes soterraños dan presenza entre nós ás xentes das mámoas e dos castros»³²⁵.

³²¹ *Fotobiografía sonora*, p. 152.

³²² “*Los otros rostros*”, p. 598.

³²³ Álvaro Cunqueiro, «Cuando el niño nace en una isla» en *La Vanguardia*, 25 de diciembre de 1971, p. 11.

³²⁴ Ambas citas en “*Los otros rostros*”, p. 598.

³²⁵ *Tesouros novos e vellos*, p. 11.

En este ámbito popular se encuentra cómoda la voz de Cunqueiro. De hecho, al final de su vida, logra desdibujarse como anónimo en este río de cuentos tradicionales, y así cierra el círculo iniciado en su niñez con la invención de historias que se desgajan del autor. El hecho lo congratula sobremanera: alguien lo detiene en la calle, le cuenta una historia tradicional que otros le han relatado como propia de los cuentos de pueblo, y Cunqueiro percibe que es alguna de las estampas que ha salido de su pluma. En una conferencia de 1975 afirma: «Cuento haber llegado en esta tradición a lo más alto que pueda llegar un escritor, es lo único de lo que me envanezco»³²⁶.

Esta técnica narrativa de atender a detalles precisos e innecesarios, que hemos analizado desde la tradición oral, es lo que algún crítico ha llamado con respecto a la obra de Cervantes “semínimas”, es decir, pormenores descriptivos o narrativos de nula importancia en la diégesis y de presencia esencial para la credibilidad del universo literario. Viene a ser algo que apunta en *Merlín y familia* como dinámica estética de su propia obra, en boca del mandadero Elimás y respecto a sus historias señala: «las decoro un poco, saco las señas de la gente, pongo que estaba presente un tal que era cojo, o que casara de segundas con una mujer sorda que tenía capital, o que tenía un pleito por unas aguas, o cualquier otra nota. Y cuento de las villas si son grandes, y cuantas plazas y calles, y si hay buenas ferias, y cuáles las modas»³²⁷.

El propio Cunqueiro teoriza sobre las aportaciones de estas cuñas de la fantasía en una entrevista con Antón Risco. Ante la pregunta de cuál es la función de ese gusto de Cunqueiro por lo anecdótico y por citar fuentes y libros que no existen, el mindoniense ofrece un curioso argumento, ese hurgar en lo accesorio deriva de «á propia complexidade da vida, porque tódolos días estamos a ver vidas moi complexas, xentes con *hobbys* estraños e cousas así...»³²⁸. Sería una visión trasladada no desde un mundo fantástico, sino desde la extrañeza de la propia realidad, una traza de realismo.

Se trata, como decimos, de la técnica de las “semínimas” o “mínimas” de Cervantes, un vocablo de terminología musical. Así, aparecen en *El Quijote*, en el capítulo cuadragésimo de la segunda parte, cuando, tras el relato de la condesa Trifaldi, se nos señala que «todos los que gustan de semejantes historias como esta deben de mostrarse

³²⁶ FUNDACIÓN JUAN MARCH [en línea], *Ciclos de Conferencias: Literatura viva III*, Madrid: Fundación Juan March. Disponible en: <http://www.march.es/conferencias/anteriores/voz.aspx?p1=2674&l=1>, [Consulta: 2 de septiembre de 2019]

³²⁷ *Obras literarias I*, p. 42.

³²⁸ RISCO, Antón y SOLDEVILA, Ignacio, «Entrevista a Álvaro Cunqueiro» en *Boletín Galego de Literatura*, Santiago: Servizo de Publicacións da Universidade de Santiago de Compostela, nº 2, noviembre de 1989, p. 111.

agradecidos a Cide Hamete, su autor primero, por la curiosidad que tuvo en contarnos las semínimas della, sin dejar cosa, por menuda que fuese, que no la sacase a luz distintamente»³²⁹.

También en el trigésimo quinto de la primera parte, tras el viaje para llevar la carta a Dulcinea, don Quijote exige a Sancho que complete su relato con la aparición de estas descripciones fuera de la trama principal -que en esencia consistiría en el proceso “Entrega-Respuesta”-, que lo aliñe con otras curiosidades: «no se te quede en el tintero una mínima»³³⁰. Se trata, pues, de una técnica narrativa que Cunqueiro lleva escuchada desde su infancia en narraciones orales, pero que más adelante sistematiza en la cierta lectura de Cervantes. Una técnica que utiliza para establecer un contraste amable o irónico con el otro polo de su narrativa -la erudición- y que no se encuentra demasiado lejano de lo que Roland Barthes denominó “efecto de realidad”, esos rellenos o lujos del lenguaje que apuntalan la verosimilitud, «pues en el mismo momento en que esos detalles se supone que denotan directamente lo real, no hacen otra cosa que significarlo, sin decirlo»³³¹.

En sus novelas, hay un despliegue consciente y constante de técnicas cervantinas. De hecho, un excepcional artículo de Xoán González-Millán, que utilizaremos posteriormente -«Álvaro Cunqueiro e Cervantes: xogos de erudición»-, expone de manera clara que absolutamente todas las novelas de Cunqueiro poseen en mayor o menor medida elementos tomados de los textos del autor de *El Quijote*. Ciertamente es que la única que trabaja con referencias directas a algún texto de Cervantes es *Merlín y familia*, donde Merlín envía a Felipe con un regalo para doña Ginebra: «llévale este galano a Doña Dulcinea del Toboso»; y en el índice onomástico, al encarar la entrada de Mondoñedo, señala que es «nombrada en el prólogo del *Quijote*»³³²; pero en el resto de su narrativa hay mensajes que dejan patente el uso de técnicas iniciadas en la obra de Cervantes. Hablamos no solo del transcriptor del *Sinbad*, sino también de la técnica de los manuscritos hallados en *Las crónicas del sochantre* o de algún fragmento de *Vida y fugas de Fanto Fantini* que combina el ambiente de una venta con unos cueros de vino que derraman su líquido: «A las voces de Botelus habían acudido el mesonero, su hija, dos arrieros cordobeses, y un lego franciscano, que corría a la limosna. [...] Botelus se reía, se contemplaba las rayas de sus manos ambas, se daba golpes en el

³²⁹ CERVANTES, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*, p. 949.

³³⁰ *Ibid.*, p. 358.

³³¹ BARTHES, Roland, «L'effet de réel» en *Communications*, Paris: Seuil, nº 11, 1968, pp. 84-89. Recogido en ROLAND BARTHES, «El efecto de realidad» en *El susurro del lenguaje*, Barcelona: Paidós, 1987, pp. 179-187. La cita se puede encontrar respectivamente en las páginas 88 y 186.

³³² *Obras literarias I*, pp. 106 y 141 respectivamente.

bonete y en el pecho, tiró media onza de oro al posadero como pago de los odres de vino tinto cuyos piezgos desató, y comenzaron a verter»³³³

También es cervantino –entre otros rasgos, para los cuales remito al artículo de González-Millán- el vestuario de Paulos al salir a la aventura, «medio de soldado romano, medio de Lanzarote del Lago»³³⁴, o la presencia en su casa de «una tía y una sobrina para la cocina y demás servicio»³³⁵. De la misma manera, el Ulises cunqueiriano se transforma en Amadís cuando ha de dar cuentas a la paralítica Elena, en una transfiguración del personaje similar a aquella realizadas por el caballero manchego, por ejemplo, cuando queda solo en Sierra Morena mientras Sancho parte para entregar la misiva a Dulcinea: «Me llamo Amadís, don Amadís de Gaula, y mis armas son la pluma negra del ala del cuervo en campo de sinople»³³⁶.

También hay regusto cervantino más allá de los personajes: los episodios de camino en *Las crónicas del sochantre*, la distorsión de la realidad en *Cuando el viejo Sinbad vuelva a las islas*, la vuelta de Sinbad subido en una burra, ciego y abatido por el fracaso de sus ilusiones, o la interacción de vida y literatura que hace que muchos de sus personajes necesiten un auditorio que cierre el círculo de sus aventuras, solo efectivas sí se comunican. Como señala Asunción Bernárdez, don Quijote «vive y actúa para que lo cuenten»³³⁷, y así les ocurre a los personajes de Cunqueiro. De la misma manera, Paulos imagina un futuro en que formará parte de un objeto artístico, en este caso de una pintura, y dispone su ubicación y gestos para que resalten de manera privilegiada: «Paulos pensó que podía situarse detrás del faisán, y si algún día se hacía estampa de esta aventura suya, en la que se mezclarían a la vez la lámina francesa y la realidad de su búsqueda de señales en el año del cometa, aparecería con la mano derecha extendida en dirección a la cabeza del faisán [...] Si se hacía teatro, entonces Paulos entraría por la izquierda al mismo tiempo que el faisán por la derecha [...]»³³⁸.

En conclusión, muchas de sus plantillas son cervantinas; como señala Belén Martín Franco, muchos de sus personajes «son á súa maneira “quixotes” que viven nun mundo fantástico paralelo e aos que a decepcionante volta á realidade súmeos na melancolía»³³⁹.

³³³ *Obras literarias II*, p. 307.

³³⁴ *Ibid.*, p. 482.

³³⁵ *Ibid.*, p. 396.

³³⁶ *Obras literarias I*, p. 396.

³³⁷ BERNÁRDEZ, Asunción, *Don Quijote, el lector por excelencia (Lectores y lectura como estrategia de comunicación)*, Madrid: Huerga&Fierro, 2000, p. 105.

³³⁸ *Obras literarias II*, pp. 457-458.

³³⁹ MARTÍN FRANCO, Belén, *Na procura do paraíso perdido*, p. 64.

De vuelta a la narrativa oral, cabe decir que, en su conferencia de ingreso en la Real Academia Galega, nos ofrece el marco temporal y espacial en el que sucedían estas magias orales: «Galicia é país de tesouros, i a xente, nas longas noite de inverno, a carón do lume, conta diles e dos encantos»³⁴⁰. De acuerdo, las historias que surgen en la penumbra se han convertido en una escena tópica y novelesca incluso, pero eran reales en la Galicia que conoció Cunqueiro. La base fundamental de su escritura germinó ahí, y sus lecturas cultas y su impulso hacia lo popular ya convivían en sus primeros años: las clases de latín donde desde la ventana abierta se veía y oía discutir a los tratantes de ganado. Abono y semilla al mismo tiempo. Unas líneas de su discurso al recibir el doctorado Honoris Causa por la Universidad de Santiago -un texto en el que volcó sus recuerdos, agradecimientos y despedidas- evocan este ambiente de su juventud:

No Seminario de Mondoñedo ensiñaba un gran latinista, don Francisco Fanego Losada, quen daba a súa clase nunha aula da planta baixa, cuia gran fiestra abríase sobre a plaza nova, xusto onde poñían os vendedores de palla, e perto de onde poñían os seus carros de encana os carboeiros e o seu barro os cazoleiros. Por derriba do boureo dos tratos escoitábase de cando en vez a voz de don Francisco decindo cáseque a berros, un verso de Virxilio ou unha frase de Cicerón. Era unha mañanciña de outono, soleada e quente. E sobre o falar dos que vendían e dos que mercaban, impúxose, cunha forza inusitada, a voz de don Francisco: *Cras iterabimus aequor!* Por un momento calaron todos, como si houbese saído ao áer unha palabra diviñal. Volveu de novo o boureo do trato, o releer en galego o precio dun mollo de palla, dun porrón e dun cesto de carbón: latín e galego, é decir, eterno. Esto foi o que eu sentín, e o que eu non esquecín endexamáis.³⁴¹

Por otro lado, los relatos orales deben tener siempre un poso literario; no se cuenta lo que pasó, sino lo que exige el rito, la palabra. En una conferencia pronunciada en Vigo, «O galego nas súas maxias» expone el proceso seguido por una situación que se repite sobremanera en la tradición oral gallega:

O profesor Lisón Tolosana probou interrogando na alta montaña de Lugo a varias dúcias de personas que se tiñan atopado co lobo, que todas, ou case todas, contaban o encontro da mesma maneira. Pedro, por exemplo, atopou de verdade o lobo a mediodía, cando baixaba á casa despois de segar un algo de herba; ficou quedo, ollando pro lobo. O lobo tamen fitaba pra él. Pedro tivo algo de medo. Poida ser que o lobo tamén. O lobo foise e Pedro puido seguir camiño da casa. Pois ben, Pedro non conta o que foi: conta como ten oído contar os encontros cos lobos aos vellos, a seu pai, a veciños³⁴².

Una de los mecanismos desde los que esta tradición se puede transformar en literatura escrita es la declaración de un testigo que ofrezca acta de constatación, para que posteriormente el autor culto organice el material con artificios estudiados. De ahí que

³⁴⁰ *Tesouros novos e vellos*, p. 51.

³⁴¹ *Remuíño de prosas*, pp. 61-62.

³⁴² *Escritos Recuperados*, p. 32. Anteriormente, ya había aparecido una traducción al castellano en ÁLVARO CUNQUEIRO, *Tesoros y otras magias*, Barcelona: Tusquets, 1984, pp. 87-103. La misma anécdota la recrea en una conferencia para la Fundación Juan March: FUNDACIÓN JUAN MARCH [en línea], *Ciclos de Conferencias: Literatura viva III*, Madrid: Fundación Juan March. Disponible en: <http://www.march.es/conferencias/anteriores/voz.aspx?p1=2674&l=1>, [Consulta: 2 de septiembre de 2019]

Cunqueiro, en el discurso -pensemos en lo importante que fue para él y en lo que tuvo que cuidarlo- que lo ingresó en la Real Academia Galega, vaya desgranando personajes que ofrecen la constatación verosímil a unas historias, las que afectan a tesoros, que se dispersan por la geografía gallega. Allí aparecen desde el *menciñeiro* Pardo das Pontes³⁴³ hasta «un de Chacín» o «un home de Meira».

Por supuesto, los citados *mouros* no tienen nada que ver con los conquistadores de la península desde el 711 ni con la religión musulmana, son más bien representantes de un mundo sobrenatural y anterior a la civilización; con lo cual, los fenómenos que la sociedad rural no podía entender, quedaban cubiertos por una explicación asumida desde mentalidades precientíficas. Todo lo fantástica que se quiera, pero una explicación. Según Vítor Vaqueiro, os *mouros* «veñen constituindo “unha tribo máxica, una raza mítica, que construiu os monumentos antigos que se poden achar na nosa terra»³⁴⁴. María del Mar Llinares, por otra parte, dedica un amplio volumen a estudiar toda la casuística de la presencia de los *mouros* en Galicia: sus lugares, sus leyendas, sus tesoros, y la premisa que establece es que «los *mouros* son el paradigma del otro, y como tal paradójicamente expresan muchas veces las propias características de lo humano, lo que es factible al humano y lo que no lo es, las peculiaridades del mundo campesino gallego y también aquellos temas que le resultan conflictivos o preocupantes»³⁴⁵.

Puedo dar fe –si mi argumento se toma como autoridad- que en ese pueblo de la Galicia oriental del que hablé en la introducción, mis abuelos y la gente de cierta edad, allá por los ochenta del pasado siglo, conservaban memoria verbal de ciertas cuevas que, alejadas del pueblo, ellos asociaban a *os mouros*. Los mozos de mi edad conocían perfectamente su localización, y en las ocasiones en que nos acercamos pude observar el agujero de un túnel, construido por mano humana, por el que avanzamos unos pocos metros. Un refugio de pastores o vaya usted a saber, pero lo cierto es que la recreación de otros mundos existía aún hace cuarenta años en la cultura de ciertas aldeas gallegas. Estoy convencido de que hoy en día también.

Otro de los argumentos que proclaman, bien a las claras, que los *mouros* son una presencia activa en la morfología de la tradición oral gallega es el volumen *Contos populares*

³⁴³ Es tan recurrente la presencia en su obra de Pardo das Pontes que incluso lo emplea en su discurso de entrada en la Real Academia Galega. Quizás su semblanza gallega más querida y cercana, la que amplía esa realidad y esa cercanía de haberlos conocido, a ellos o a su familia; y así puede charlar Cunqueiro con un sobrino del *menciñeiro* que le informa que la salud de su tío se debilita: «[...] echa cuentas del día que le toca morir y asegura que va algo retrasado», en *Viajes imaginarios*, p. 44.

³⁴⁴ VAQUEIRO, Vítor, *Guía da Galiza Máxica*, Vigo: Galaxia, 1998, p. 137.

³⁴⁵ LLINARES, María del Mar, *Mouros, ánimas, demonios. El imaginario popular gallego*, Madrid: Akal, 1990, p. 7.

da provincia de Lugo, preparado para Galaxia por el Centro de Estudios Fingoy. Dicha institución pretendía –de manera casi milagrosa en los primeros años del franquismo- proporcionar una serie de ayudas y becas para la investigación y estudio de la cultura gallega: realizaba cursos para profesores rurales en los años cuarenta y generaba estrategias para volver a introducir dicha cultura en la escuela. Estos propósitos fueron el germen del Colegio Fingoy, fundado en Lugo en 1950 para dar salida a esas experiencias pedagógicas que reformaban las directrices imperiales del franquismo y estaban acogidas a una Ley de Centros Experimentales. Su primer director fue alguien tan decisivo en la cultura gallega como Ricardo Carballo Calero. El fundador del Colegio y del Centro de Estudios fue un empresario y filántropo, Antonio Fernández López, al que movió la idea de desarrollar en Galicia el modelo pedagógico de la Institución Libre de Enseñanza. Había conocido la Residencia de Estudiantes y proyectó trasladar todo este espíritu y este ideario a la Galicia de los años del franquismo. Fue el segundo colegio mixto permitido en España tras la guerra. Antonio Fernández fue también fundador de empresas tan punteras –incluso en la actualidad- como “Pescanova” o “Zeltia”, y estuvo asimismo en los inicios de la Fundación Penzol y de la editorial Galaxia: una isla de libertad y una visión de futuro excepcional en el pequeño páramo gallego de postguerra.

Precisamente fue esta editorial la que acogió un proyecto de trabajo de campo como el que hemos citado. Y su génesis la expone el propio Carballo Calero en el prólogo a la segunda edición, los cuentos fueron recogidos «por mestres de primeiro insino dos beizos de nenos das súas escolas, e escolmados e ordeados no Centro de Estudos Fingoy, foron publicados nun tomo en 1963»³⁴⁶. Más adelante expone el motivo de su recolección, que se produjo «aproveitando os cursos agropecuarios organizados pola Inspección Provincial e fomentados entusiasta e xenerosamente por un ilustre lugués, o presidente do Centro de Estudos Fingoy, don Antonio Fernández López, [...]»³⁴⁷.

Por supuesto, los tesoros están presentes de forma desaforada en la obra. En los cuentos de burlas, un hombre encuentra un saco de pesos y otro un arca de oro que va “adelgazando” el cura -los cuentos populares por su misma esencia ridiculizan el poder, la Iglesia en este caso-. En el capítulo de los relatos de encantamiento, aparece un tratado citado de forma amplia por Cunqueiro: el *Ciprianiño* -un libro de artes y conjuros usado por el pueblo en sus liturgias mágicas-, con el que los vecinos de las comarcas luguesas invocaban al demonio para que les proporcionase tesoros. Pero la mayor carga de historias

³⁴⁶ CARBALLO CALERO, Ricardo, «Prólogo» a Centro de Estudios Fingoy, *Contos populares da provincia de Lugo*, Vigo: Galaxia, 1972, p. 7.

³⁴⁷ *Ibid.*, p. 8.

sobre riquezas escondidas se encuentra en el capítulo sexto: “Lendas de castros e montes”. En los catorce cuentos recogidos en él aparecen todos los elementos y todo el ritual que Cunqueiro expone en los artículos que, en su producción, tratan del tema: extrañas mujeres, culebras que se dirigen al viajero, moras y gallinas de oro, la prohibición explícita y la presencia del carbón, en vez del tesoro, como castigo por destruir el embrujo.

El *Ciprianillo*, tan encajado en el alma popular gallega y tan citado por Cunqueiro, merece unas palabras de Vitor Vaqueiro.

O libro, segundo refire a tradición, escribiuno San Cibrao, bisbo de Cartago, a quen decapitaron por se negar a apostatar, a mediados do século III da nosa era. Asegúrase que está escrito en termos abstrusos e ateigado de signos cabalísticos, figurando entre as suas liñas a asinatura do diaño e doutros príncipes das tebras, obrigados polo santo a un pacto de obediencia eterna. Certas opinións manifestan que o libro podería atoparse nalgún lugar arredado da Biblioteca da Universidade de Compostela, gardado por cadeas e una reixa de ferro. Este exemplar xamais persoa ningunha o puido achar, aínda que é farturoso o número de copias que del circulan. Quen teña o libro no seu poder e chegue a abrillo sufrirá excomunión definitiva, inda que, en troca, podrá desfrutar do achado de tesouros, dos que o exemplar ofrece relación considerábel, desfrutando, igualmente, se o desexar, da presenza do Diabo, xa que, para poder chegar a una convocatoria precisa do Adversario, o libro contén estritos formularios. No libro aparecen as formas máis correctas de utilización das moedas de ouro e prata e das varetas máxicas, do incenso e do pan quente, dos cadeiros e das velas bicitas, así como dos esconxuros axeitados dos gatos pretos, ou mesmamente de regras que atinxen á disposición anímica na que se debe achar quen o utilice e a conduta que deberá seguir no tempo que preceda a un desencantamento.³⁴⁸

El *Ciprianillo* está editado con profusión, y existen desde ediciones baratas de mercadillo hasta revisiones en editoriales de prestigio universitario³⁴⁹. Lo cierto es que nada se supo de él hasta que a finales del siglo XIX el archivero del ayuntamiento de Santiago de Compostela, Bernardo Barreiro, publica *Brujos y astrólogos de la inquisición de Galicia y el famoso Libro de San Cipriano*³⁵⁰. En realidad, lo que Barreiro hizo, fue adaptar una obra francesa de carácter nigromántico que aún no había sido traducida al castellano.

Lo que reproduce Barreiro es, en realidad, una parte de *Le Gran Grimoire*, impreso en París en 1845 y obra de un tal Antonio Venitiana del Rabina, que se tradujo al castellano por la editorial Maucci con el título de *Secretos del Infierno* (Barcelona, 1909), subtítulo “El emperador Lucifer y su ministro Lucifuge Rofocale”. Contiene el verdadero secreto para hacer hablar a los muertos, para ganar siempre a la lotería, para descubrir los tesoros escondidos y otros varios secretos curiosos, añadido con las figuras del diablo, los hechizos, los secretos de los brujos y de los demonios, la hidromancia y la metoscopia, se decía sacado de un manuscrito de 1522, obra sumamente rara y muy buscada en España. El supuesto traductor, Antonio Venitiana, decía haberlo hallado en poder de los rabinos y copiado a partir de los manuscritos salomónicos: nos encontramos, pues, ante un sucedáneo de la *Clavicula Salomonis*.³⁵¹

³⁴⁸ VAQUEIRO, Vitor, *Guía da Galiza Máxica*, pp. 24-25.

³⁴⁹ Una de ellas, por exemplo es *El libro de San Cipriano o los tesoros del hechicero*, Madrid: Akal, 1986.

³⁵⁰ BARREIRO, Bernardo, *Brujos y astrólogos de la Inquisición de Galicia y el famoso Libro de San Cipriano*, A Coruña: La Voz de Galicia, 1885. Hay edición actual –de 1973– en la editorial Akal.

³⁵¹ REY BUENO, Mar, *Los libros malditos*, Madrid: Edaf, 2005, pp. 107-108.

2.3.2.- El espíritu del pueblo

Aparte de la palabra oral escuchada en su infancia por Cunqueiro, este no deja de utilizar otras historias que pertenecen al acervo popular. Cuando pasa por el cementerio de Bonaval, en Santiago, menciona a Juan Tuorum, el herrero compostelano que ha quedado como leyenda local por su petición de ayuda a la virgen camino de la horca –«ven e váleme», de ahí el nombre del cementerio-, con lo cual lo hizo morir antes de ser ahorcado.³⁵² Su amigo Joan Perucho destaca, entre los fundamentos del mundo poético de Cunqueiro, esta capacidad de asimilar cualquier esencia de narración para construir su mundo: «Abrió la puerta de los sueños, recreando las historias antiguas y explicándonos aquellas que escuchó de niño por las aldeas, por las montañas y los valles de su tierra natal»³⁵³.

Para atender a algún manual que esquematice las premisas que debe poseer el folclore, podemos acudir a la introducción que Xosé Manuel González Reboredo incluye en una antología³⁵⁴ de leyendas gallegas recogidas en diversos libros y revistas de etnografía. Con ello creemos cubrir un pequeño marco teórico que permita definir y, por tanto, clasificar, qué se entiende por tradición oral. En principio, la introducción recuerda que fue William Thomas -que de anticuario llegó a diputado en la cámara de los lores- quien creó el término y definió el concepto de folclore, a mediados del siglo XIX, como una serie de relatos transmitidos oralmente entre los sectores iletrados de la sociedad. Dejaba, en principio, de lado la poesía y consideraba que únicamente el texto narrativo podía tener esa entidad. Así es que folclore y transmisión oral aparecen unidos, como fenómeno y motor, desde los primeros tiempos.

González Reboredo habla también de que Roger Pinon -francés y profesor universitario en Estados Unidos a mediados de los sesenta del pasado siglo- clasifica esta tradición no escrita en cuento y mito/leyenda. El cuento tendría una función pasiva, centrada en recrear episodios sin proyección, y el mito y la leyenda tendrían una función activa, y por ello proyectarían una visión del mundo. Para la diferenciación entre mito y leyenda acude a Arnold van Gennep –francés también, pero de origen alemán-, quien estudió los ritos de paso y el folclore de su país de acogida: este destaca la localización concreta de la leyenda en un escenario muy determinado (pueblo, comarca, monte, río,...) y la universalidad –integrada en lo religioso- del mito. Los tres referentes de lo popular

³⁵² *El Camino*, p. 94. La historia se puede encontrar, por ejemplo, en VICTORIA ARMESTO, *Galicia Feudal*, Vigo: Galaxia, 1969, p. 304.

³⁵³ PERUCHO, Juan, «Recuerdos de Álvaro Cunqueiro» en *Boletín de la Fundación Federico García Lorca*, p. 33.

³⁵⁴ GONZÁLEZ REBOREDO, Xosé Manuel (ed.), *Lendas galegas de tradición oral*, Vigo: Galaxia, 2007.

comparten un mismo marco estructural, una misma morfología –en terminología de Propp- y una misma transmisión pero se diferencian fundamentalmente en la proyección: nula, local o universal.

En el caso de Álvaro Cunqueiro, debemos olvidarnos de las funciones del mito. Nuestro autor ni lo utiliza ni le interesa. Le resulta demasiado ajeno, fuera de su mundo. En palabras de Carballo Calero se trata de mitos erosionados, «mitos que xa non son sentidos como focos de enerxía, como fontes de vida [...], non deixa de adoptar con relación ao seu material temático a única postura razonábel, que é a postura paródica»³⁵⁵. Lo que recibe y lo que comunica al lector son cuentos –*Merlín e Familia* está lleno de ellos- y leyendas, la de don Ero, por ejemplo, aparece en varias de sus obras turísticas.

Acude, tras ello, González Reboredo a una clasificación de Vicente Risco³⁵⁶ entre tres tipos de leyendas: las etiológicas, aquellas que explican el origen de algo relevante; las hagiográficas, que recogen hechos trasladados desde la religión; y las históricas, las más comunes en Cunqueiro, que destacan algún hecho que define el pasado y el presente de una comunidad; las leyendas carolingias pertenecerían por ejemplo a este grupo. Cunqueiro las utiliza para asentar su marco geográfico en un eje temporal.

También en su obra sobre el Camino de Santiago se atreve a recoger tradiciones marianas ajenas a su ámbito geográfico gallego, la del chori –pájaro en euskera- que lavaba la cara de la virgen en Puente la Reina, o la de la fuente que escondía la imagen de otra virgen en Roncesvalles³⁵⁷.

Desde luego, esta tradición oral no puede pasar al texto literario pura, casi sangrando. Ha de existir un proceso de literaturización. Lo expone el propio Cunqueiro, en una entrevista que le hizo el profesor Ricci y que recoge Xosé Luis Franco Grande. Después de apuntar que el carácter de su prosa deriva de la infancia, de esas palabras orales, y que la cadena de transmisión es lo que mantiene vivo el proceso, comenta que la materia requiere retoques, y que estos retoques son la única forma de creación: “Esta manera de contar yo la he repetido y transformado y utilizado, y me parece que es una gran formula porque me parece que... no hay otra ¡vamos!”³⁵⁸.

Víctor Fernández Freixanes, en una mesa redonda que se celebró en homenaje a nuestro autor, repasa en unos densos y acertados párrafos todo lo que significa esta

³⁵⁵ CARBALLO CALERO, Ricardo, *Historia da literatura galega contemporánea*, Vigo: Galaxia, 1975, p. 754.

³⁵⁶ RISCO, Vicente, «Ensaio dun programa pró estudo da literatura popular galega» en *Nos*, Ourense, nº 56, agosto de 1928, pp. 142-145.

³⁵⁷ *El Camino*, pp. 20 y 16.

³⁵⁸ FRANCO GRANDE, Xosé Luis, «Introducción...» en *Grial*, nº 42, pp. 407-408.

tradición oral en la obra del mindoniense³⁵⁹. Por esos párrafos discurre la Edad Media, que Cunqueiro aún logra alcanzar en la palabra oral, un río que lleva todos estos tesoros, estos Arturos, estos mariscales Pardo de Cela. En esencia, todo lo que no ha necesitado ninguna tecnología para existir y que existe a pesar de ella.

El recuerdo de cantarcillos populares es también algo común en él —más en las obras geográficas que en las de cocina—, esas canciones de las que tanto se han llenado las fiestas y que aparecen en múltiples repertorios, con su mezcla de hedonismo y picardía, sus segundas y terceras lecturas. Cualquier gallego es capaz de asociar el ejemplo que presentaremos a días de holganza y alegría.

A saya da Carolina
ten un lagarto pintado;
cando a Carolina baila
o lagarto move o rabo.

Carolina es un personaje ficticio —en el cantar, puesto que está inspirado en la figura de La Bella Otero—, tanto como lo puedan ser el Romeo de Shakespeare —quizás una de las más productivas de las referencias intertextuales de Cunqueiro— o Arturo, al que tendremos que dedicar un capítulo exclusivo. Pero existe una diferencia esencial, en tanto que estas dos referencias que hemos citado, junto con muchas otras más que van salpicando sus obras, aparecen desligadas de su contexto habitual, en la alusión a este referente popular gallego se ha desvanecido la frontera entre el referente popular y su presencia activa. La mención aparece en el artículo “Laude y memorias de los vinos gallegos”. Habla de los vinos del Rosal y se extiende en una enumeración de sus variedades que casi llega a ser caótica: «Los agujas blancos que brincan espumosos; los tintos, tan mates y pausados, acanelados, lentos, que te voltean la cabeza como en una muiñeira ritual y lacónica, de pasos contados, la música en números, el lagarto de la saya de Carolina dándole al rabo»³⁶⁰.

Con una sutil transición pasa de hablar del vino a sus efectos, y estos se representan mediante la música; un último paso nos lleva al cantar que anteriormente hemos mencionado, pero no hay ningún dato que marque si al citar a Carolina se designa al personaje y se le da rango de realidad o más bien se evoca el texto de la canción, y se considera que Carolina es uno de los innumerables personajes que aparecen en cuentos y coplas populares; es decir, si aparece realmente Carolina o solo se alude al cantar. En el primer caso se trataría de esa intertextualidad agregada a la que ya hemos aludido, la

³⁵⁹ Los párrafos los encontramos en DANILLO MANERA, «Luces e sombras da narrativa cunqueiriana» en VV.AA., *Congreso Álvaro Cunqueiro*, Santiago: Xunta de Galicia, 1993, pp. 223-226.

³⁶⁰ *La Cocina Cristiana*, p. 109.

aparición de un personaje de un marco de ámbito literario en otro marco ajeno a él, en este caso una descripción geográfica; en el segundo, una de tantas visiones de canciones populares que se utilizan para dar color local a una descripción.

Gusta Cunqueiro, es cierto, de asociar escenas a melodías, pero el único caso que podemos encontrar en libros de cocina es el que acabamos de ver. Es mucho más frecuente esa nota musical en las obras turísticas, principiando por su pueblo: el cronista oficial Lence Santar recuerda que, en 1935, Álvaro Cunqueiro compuso un par de mayas para la fiesta de la primavera; de las dos, la más afín a imágenes y léxico popular es la que sigue:

En feira de mil colores
a gaita andaba a brincar.
Mayo bailaba con todas
garrido de bon bailar.³⁶¹

En ocasiones, al hablar de cierta localidad, se destaca el cantar que desgranaban los lugareños en sus peculiares ritos. Así, en una procesión de Santa Marta de Ribarteme, a la santa la siguen, enterrados en ataúdes, los que se salvaron de una muerte cierta.

Los difuntos visten unos sudarios de color rosa o amarillo sobre sus trajes nuevos, y las familias se agrupan alrededor del “difuntiño”, cantando una antigua salmodia emocionante:

Nosa Santa Marta,
estrela do norte,
que lle deche a vida
ó que estaba á morte.³⁶²

Otros momentos evocan festivales y concursos, con la siempre típica presencia de las gaitas.

[...] las gaitas de “Os Amigos” de Lugo alertan la ciudad a la hora de alborada con el canto del amanecer,

Vinde, mozos da alborada,
vinde ver nacer o sol...³⁶³

En sus primeras obras geográficas, también había una presencia consciente de cantarcillos populares. Al hablar de Ferrol, incluye el siguiente, que define como antiguo:

Pasei o mar de Ferrole
ferrolana por te vere,
pasei o mar de Ferrole
a pique de me perdere.³⁶⁴

³⁶¹ GIRGADO, Luis Alonso (ed.), *Posío (Ourense, 1945-1946)*, Santiago: Xunta de Galicia, 1995, p. 40.

³⁶² *Pontevedra*, p. 134. También aparece en la crónica de una visita al mismo pueblo en *El progreso: O reino*, p. 455; en una charla radiofónica, *A máxia*, p. 67; y en un par de artículos para *Sábado Gráfico* de sus últimos años –recogidos en *Viajes imaginarios*, p. 104 y “*Los otros rostros*”, p. 210 y pp. 660-661-; curioso caso el de esta última mención, puesto que una vecina ofrece a Cunqueiro, cuando este se encuentra enfermo, y al sanar le recuerda que está obligado a acudir, «si es posible con ataúd y si no, a rezar y dar limosna».

³⁶³ *Vigo y su ría*, p. 130.

Y, en una de las últimas obras de motivo turístico, refleja con un cantarcillo la imagen del puente sobre el Miño del que habla, tantas veces reconstruido en Orense.

Tres cosas hay en Orense
que no las hay en España:
el Santo Cristo, la puente
y la Burga hirviendo el agua.³⁶⁵

De la misma forma, en un artículo de una obra sobre las Rías Bajas, al llegar a Corrubedo despliega un cantar de tipo popular.

O faro de Corrubedo
co seu ollar largacío
ai amor! Púxome medo!³⁶⁶

También alude a un cantar popular al llegar a Finisterre: «Santo Cristo de Finisterre, Santo da barba dourada»³⁶⁷, cantar marinero para esa talla gótica situada en el santuario de Nosa Señora das Areas, del que dice la tradición -hay otros igual en Galicia, como el de Ourense- que le crece el pelo y la barba. O refiere una cantiga que aludía al señor del castillo de Arcade:

Viva la palma, viva la flor,
viva Pedro Madruga
de Soutomaior!³⁶⁸

Gran parte de estas citas aparecen también en la *Guía de Galicia* de Otero Pedrayo que, editada como está en 1926, podemos concluir que representó una fuente esencial para las primeras obras turísticas de Cunqueiro. De hecho, en su segunda obra geográfica, *Rutas de España*, las alusiones al orensano son constantes. Alude a sus comentarios al hablar de Mondoñedo -páginas 17 y 26-, al recrear a Tristán e Isolda -43-, al describir el Pindo -79-, al elogiar al obispo Gelmírez -84-, al hablar del carácter veneciano de las Platerías -89- o de la pequeña iglesia de la Concepción -101-, de Noia -113-, de las casonas de la ría de Arousa -121- o de la arqueología del monte Santa Tecla -161-. El aporte de Otero llega hasta la última de sus visiones de paisaje; así, en un volumen colectivo que se va desplegando fotografías y textos de las quince regiones que estructuraban entonces el país, Cunqueiro no solo cita al escritor orensano -«extraña cumbre, vaciada de sus vetas por los romanos,

³⁶⁴ *Rutas*, p. 64.

³⁶⁵ «Galicia. Rincón verde de Europa y meta de peregrinos», p. 223.

³⁶⁶ *Rías Bajas*, p. 20.

³⁶⁷ *Rutas*, p. 76. También recoge la imagen religiosa en su prólogo a FRANCISCO DE RAMÓN Y BALLESTEROS, *Sinfonía en Mar Mayor*, p. 14: «los piratas moros ante el solemne Cristo “da barba dourada”».

³⁶⁸ *Ibid.*, p. 149.

descrita por Enrique Gil y Carrasco en una página inmortal»³⁶⁹-, sino que hace gala de utilizar sus palabras para pintar la explotación aurífera de Las Médulas.

Otero Pedrayo, pues, se convierte en el eje referencial de sus intertextos geográficos, y casi notamos que su mirada busca la de don Ramón para interpretar juntos el espíritu del paisaje. Así, por ejemplo, en otra obra sobre las peregrinaciones, ya llegado a Santiago tras recorrer todo el camino, Cunqueiro se fija en la capilla de la Corticela. La visión que muestra su palabra no es amplia, de hecho únicamente describe que en el tímpano de la entrada se encuentra la adoración; sin embargo, como tantas otras veces necesita encajar una alusión intertextual: «Otero Pedrayo ha dicho de ella que es como si una iglesia campesina se hubiese adentrado en la gran catedral»³⁷⁰. El hipotexto se encuentra en la *Guía de Galicia*, tantas veces utilizada, como acabamos de ver, y se expone incluso con más lirismo y detalle –raro en Cunqueiro, que suele adornar la cita original–, la personificación que marca “ingenuidad” o la alusión a su estilo arquitectónico hacen más completa la de Otero en todos los aspectos: «La *Corticela* erige su bellísima portada románica sobre una escalinata y tránsito en admirable perspectiva como si una iglesia aldeana se hubiera incorporado con la ingenuidad de su arte expresivo a la poderosa organización de la Catedral»³⁷¹.

En una ocasión, sin embargo, la tonada popular no es mero decorado folclórico, sino argumento estético. En la colección de ensayos sobre el paisaje que inauguró la editorial Galaxia, apunta Cunqueiro que el gallego tiene establecida con el paisaje una relación más personal; no es solamente un estado de ánimo o una patria, sino un igual, casi humano; así que su pérdida provoca tanto la nostalgia como el desarraigo. Y lo demuestra usando un cantarillo tradicional.

Yo cito siempre este cantar,

¡Quen che me dera en Lobeira,
Lobeiriña, miña terra!

cuyos dos versos finales me emocionan por ver apelar tan amorosamente –¡Lobeiriña!–, de tan personal y femenino modo, una tierra tan áspera, y el nombre hirsuto como la fiera.³⁷²

³⁶⁹ OTERO PEDRAYO, Ramón, *Guía de Galicia*, Vigo: Galaxia, 1965, p. 99. El texto de Cunqueiro se encuentra en «Galicia. Rincón verde de Europa y meta de peregrinos», p. 210.

³⁷⁰ *El Camino*, p. 90.

³⁷¹ OTERO PEDRAYO, Ramón, *Guía de Galicia*, p. 418.

³⁷² «El paisaje en la concepción poética» en *Paisaxe e cultura*, p. 147.

2.3.3- Santoral y refranero

En general, la aparición de canciones tradicionales tiene un efecto descriptivo, y se integra como refuerzo de alguna situación costumbrista para ofrecerle un barniz de realidad. Sin embargo, en otras ocasiones, los materiales que la voz popular le presta a Cunqueiro para sus piezas turísticas poseen un carácter más autónomo y llegan incluso a apuntar pequeñas hagiografías, un género que le sirve en varias ocasiones como hipotexto. En su guía de la provincia de Lugo, dedica un capítulo a destacar la figura del patrón, San Froilán y, tras una breve síntesis de su vida, que apenas ocupa cinco líneas, reclama atención sobre su presencia como figura popular al narrar la famosa leyenda del santo y el lobo. El interés que en Cunqueiro suscita esta historia de matices populares queda suficientemente demostrado por la dilatada extensión con que la expone. Es más, intenta buscar en este relato legendario una conexión con la naturaleza del campesino gallego: «Acaso el paso de Froilán y el lobo ha herido de especial manera la imaginación de los lucenses, porque es la tierra montañesa de Lugo país por donde vaga solitario, ofendiendo con su diente los rebaños de ovejas, los potros bravos y el vacuno de las veranías, el lupus carnizal»³⁷³.

Unas páginas más adelante vuelve a recordar la figura de otro santo, la única ocasión en la que actúa la intertextualidad agregada en estos personajes. El texto es el siguiente: «San Fernando pasó aquí [San Juan de Poyo] días de dulce descanso, y también el rey Alfonso X, el Sabio, quien acaso escuchó aquí trinos de jilgueros aprendidos del que encantaba en Armenteira al santo Abad Dom Ero»³⁷⁴.

Fijémonos en cómo desplaza sutilmente el mundo de la leyenda hacia la realidad y así consigue impregnar todo de un leve misterio. El fragmento bascula aquí entre un personaje histórico, Alfonso X, en una situación y un lugar que se afirman reales, y por otro lado un personaje en cuya existencia tiene más peso que la realidad un hecho prodigioso, que es el que ha pasado a la leyenda: Don Ero. Son dos personajes, pues, que dotan de apoyo intertextual al fragmento, pero provienen de planos diferentes; sin embargo hay algo que establece una conexión entre ambos: el trino de los jilgueros, que solo resulta una conjetura en el caso del rey (por ello, utiliza la única partícula de posibilidad del fragmento “acaso”, al mismo tiempo que evita el uso de tiempos en subjuntivo que hubieran desequilibrado el pacto de realidad que quiere suscribir con el lector), pero que es un actante fundamental en la leyenda del monje. Es decir, que la palabra “jilguero” se dobla

³⁷³ *Lugo*, p. 46.

³⁷⁴ *Ibid.*, p. 48.

entre los dos planos, el que se relaciona con Alfonso X y por tanto aparece con presencia histórica y el que pertenece a la leyenda. Ese adverbio “acaso” pone en duda que el rey lo escuchara, no la presencia del jilguero que, con ello, se carga de realidad. Y al adquirir esta nueva dimensión arrastra también al abad Don Ero y a toda su historia. En definitiva, un personaje que partía de un mundo literario y de misterio, acaba traspasando la línea que lo separa de la realidad, y entra con esta carga en la mente del lector. Con ello, se consigue además que toda la escena -el monasterio y el rey- se cubra de un extraño enigma y ya no sea una guía turística lo que tenemos entre las manos, sino una obra que convierte los monumentos descritos en templos de imaginación.

Parece tener Cunqueiro una fijación con esta historia y con su posible traslado a la realidad, puesto que, en otra obra geográfica un tanto posterior, se ve estragada esta posibilidad de intertextualidad agregada por la presencia de una carga léxica que desplaza la escena hasta el mundo de la fantasía y lo onírico: habla del monasterio «en el cual San Ero soñó, durante trescientos años, que estaba en el jardín, escuchando un pájaro que se había acercado desde el Paraíso»³⁷⁵. La presencia del mismo espacio de fantasía se percibe años después en el capítulo de una obra colectiva, cuando, al repasar los monasterios gallegos, se detiene en el de Armenteira y traslada el episodio sin ninguna marca lingüística que pueda poner en duda su perfecta veracidad: «aquí un abad llamado don Ero salió al huerto en el año novecientos, se sentó a la sombra, se puso a escuchar un jilguero, y escuchando los trinos se durmió, y despertó trescientos años más tarde». Sin embargo, parece también poner el episodio en suspenso, puesto que una última frase introduce el espacio que traslada la escena al mundo de lo maravilloso: «El jilguero, ya se comprende, no era del país gallego, que era del Paraíso Terrenal...»³⁷⁶.

En otra de sus guías, la dedicada a Pontevedra, relata de manera completa la historia, que hemos visto solo aludida, de este primer abad del monasterio de Santa María de Armenteira, que se vació de tiempo oyendo a un ruiseñor y, cuando volvió en sí, habían pasado trescientos años. A pesar de que el relato tiene una larga tradición culta, como demuestra Filgueira Valverde³⁷⁷, Cunqueiro alude continuamente a su carácter de relato oral y marcado por la impersonalidad del narrador, las dos características de la literatura popular. Llega a clasificar la historia además como una «leyenda»³⁷⁸.

³⁷⁵ *Rías Bajas*, p. 21.

³⁷⁶ Ambas citas en «Galicia. Rincón verde de Europa y meta de peregrinos», pp. 219 y 222.

³⁷⁷ FILGUEIRA VALVERDE, José, *Tiempo y gozo eterno*, ya citado,

³⁷⁸ *Pontevedra*, p. 25.

Pese a todo, en una de las últimas obras que publicó, analiza el mismo episodio en una de sus traslaciones cultas, e incluso ofrece una pequeña nota erudita sobre cuestiones textuales. Y, por supuesto, establece conexión con la versión del milagro que más le interesa: la transcripción popular.

La historia del pobre monje que llega a Efeso porque ha oído decir que allí vivió la Virgen María -y que el P. Lefestougière ha situado en el siglo VII, y procedente de una novela bizantina cristianizada, como la de Santa Tecla y otras-, reconoce la casa porque de ella sale una música deliciosa y adormecedora, que le produce el peine de oro de María al pasar por sus cabellos. El monje pasa cien años, adormilado, escuchándola. Es como el milagro de San Ero de Armenteira, que viene en una cantiga del rey Alfonso³⁷⁹, y que pasó trescientos años escuchando a un [sic]avecilla celestial, en el huerto de Armenteira.

Recordemos también, para situar estos textos, el especial gusto que Cunqueiro sentía por las vidas de santos, envueltas en el milagro y en lo sobrenatural. Muchas de sus intervenciones radiofónicas o artículos periodísticos están dedicadas a santos que le merecen especial devoción, y no todos relacionados con su tierra gallega. En un artículo de *El Progreso*, por ejemplo, su predilección apunta, por ejemplo, hacia San Martín, cuyo gesto de repartir su capa con el mendigo le reconforta³⁸⁰. Es una estampa que va a ser recurrente en muchos otros artículos.

Asimismo, en los años 40, había publicado una sección en la revista *Catolicismo* que con el título de “Santoral Misionero” -actualmente goza de una edición muy cuidadosa que posteriormente comentaremos- recogía noticias curiosas y eruditas. Y, en esta misma década, publica, concretamente en 1945, su novela *San Gonzalo*³⁸¹, con el seudónimo Álvaro Labrada, que Claudio Rodríguez Fer ha descubierto como calco perfecto de una obra de Otero Pedrayo, *A Romería de Gelmírez*, texto que el mismo Cunqueiro no tiene ningún problema en reseñar en la última de sus obras geográficas³⁸². Ofrece también el crítico una conclusión que demuestra el gusto de Cunqueiro por estos temas.

Nos mesmos anos corenta en que publicou *San Gonzalo*, Cunqueiro mantivo unha sección na revista “Catolicismo”, titulada “Santoral Misionero”, na que co mesmo estilo convertiu en literatura de lenda haxiografías de santos, beatos e virxes célebres. Naquel período, *A romería de Gelmírez* foi, seguramente, unha fonte máis para os propósitos literarios e, acaso, relixiosos, dun haxiógrafo libérrimo que extraía dos textos máis diversos os materiais dunhas lendas destinadas ao grande público.³⁸³

³⁷⁹ *Laude de vírgenes románicas*, p. 20. También aparece en novelas como *San Gonzalo*. El obispo pernocta en Lugo y, desde la habitación que le han destinado en el Palacio Episcopal, baja a la Catedral a ver la imagen de la Virgen de los Ojos Grandes. Es noche cerrada y parece salir una música de la piedra; Gonzalo se pregunta «¿Será la música que adormeció cien años san Ero de Armenteira?», en *Obras literarias I*, p. 769.

³⁸⁰ *O reino*, pp. 205-206.

³⁸¹ CUNQUEIRO, Álvaro, *San Gonzalo*, Madrid: Editora Nacional, 1945.

³⁸² Allí expone brevemente su argumento. La cita se encuentra *Ollar Galicia*, p. 16.

³⁸³ RODRÍGUEZ FER, Claudio, «Da romaría de Otero á romaría de Cunqueiro» en *Acometida atlántica (Por un Comparatismo Integral)*, A Coruña: Do Castro, 1996, p. 64.

Todas estas noticias de santos, sin embargo, no creemos que las utilice Cunqueiro con verdadero interés creativo. Su producción se limita a una etapa en la que la supervivencia económica era el motivo que lo llevaba a escribir obras de encargo, recreaciones de historias ya existentes, sin la potencia imaginativa que demostraba en esos ciclos literarios que revitaliza. Su única pretensión era alimenticia, y vuelca su gran erudición en temas que eran gratos a su editor o a la sociedad de la época, pero sin llegar a las tensiones entre el lenguaje y el mito a las que luego nos acostumbrará.

En relación con esta recreación de episodios religiosos, debemos destacar también la alusión a milagros, con ello se consigue un retrato de Galicia en el que goza de más importancia la reformulación de un territorio desde coordenadas fantásticas que los avatares históricos. Es lo que ocurre al relatar el famoso “miragre do Cebreiro” en *Ollar Galicia*. Tras exponerlo brevemente, dedica un mayor espacio a desarrollar las traslaciones literarias del hecho hasta convertir, entre la fantasía popular y los toques de erudición culta, a la comarca gallega en un ámbito de leyenda y fantasía: «O poeta Ramón Cabanillas imaxinou entón que aquel era o verdadeiro miragre do santo Grial, e que o Cebreiro era o Monte Salvaxe da lenda e en fermosos versos díxonos a chegada dos cabaleiros da Táboa Redonda. Eu mesmo contéi de sir Galahad cabalgando ao Cebreiro, e as plumas do seu elmo rozaban coas ponlas verdes e noviñas dos alcapudres»³⁸⁴.

Conforme Cunqueiro avanza en edad, se va desligando cada vez más de la Galicia de su tiempo para crear un nuevo país en el que la definición va a partir de lo fantástico, en conexión con las novelas artúricas y las tradiciones populares. En ninguno de los casos, sin embargo se llegan a integrar plenamente ambos mundos, puesto que los verbos de referencia –“imaxinoú”, “contéi”- no llegan a soldar en un plano unitario ambas realidades.

Se trata de una referencia al poema de Cabanillas «O cabaleiro do Sant Grial», que narra la conquista del Santo Vaso por las huestes de Arturo, y en la que los montes del Cebreiro pasan a ser el incognito Montsalvat. Como veremos posteriormente, la obra de Cunqueiro de la que extraemos la cita y una de sus primeras obras geográficas están conectadas por similitudes evidentes, así que en el capítulo que dedica al episodio en *Rutas de España* también acoge la referencia, pero en este caso la marca un tanto más al citar el nombre del poema³⁸⁵.

En otra obra de esa época, en este caso sobre Lugo, aparece otro de los protagonistas de Cabanillas sirviendo de emblema para una Galicia artúrica, que no es sino

³⁸⁴ *Ollar Galicia*; p. 26. La autorreferencia alude a *Lugo*, p. 107.

³⁸⁵ *Rutas*, p. 38.

«el país de Parsifal. Alguien ha visto una vez al paladín pasar rozando con su yelmo florido las ramas de los alcapudres de abril»³⁸⁶. Como siempre, el héroe artúrico, sea el que sea, rozando las plantas del país gallego, en una suerte de literaria comunión.

También aparece en los artículos de *Faro de Vigo* que se han recogido en el libro *Por el camino de las peregrinaciones*. Allí, Cunqueiro nos ofrece la reseña del milagro en la adaptación recogida por Fray Antonio Yepes³⁸⁷, a pesar de que –como hemos señalado– tiene versiones amplias y productivas en la tradición oral. Como señala Enrique Couceiro «el milagro eucarístico del Cebreiro es tradición sujeta a la transmisión oral y a sus versiones escritas. Las versiones orales que hoy se escuchan, se suman a esos antiguos cantares de ciego y transcripciones literarias que difundieron el portento por toda Europa a partir de la ruta jacobea»³⁸⁸.

En el apartado sobre Gaíferos de nuestro capítulo sobre la recogida de textos poéticos referenciamos la cita, que aquí solo tomamos como apunte. En todo caso, Cunqueiro –que constantemente nos ofrece argumentos de obras que pudieron ser y se quedaron en el camino: alguna breve alusión, algún párrafo, la trama– señala en un artículo sobre la presencia del Grial en Galicia: «yo mismo, en un escrito de mocedad, me imaginaba a don Galaz –a sir Galahad– cabalgando hacia Cebreiro, donde el lobo y el águila se saludan, rozando con la pluma de su yelmo las ramas verdes de los alcapudres, y escuchando la voz eterna del viento en los hayedos, para arrodillarse ante el Cáliz que conoció verdaderamente la sangre de Cristo»³⁸⁹.

Es un episodio, ya lo vemos, recurrente en él, referido en muchas ocasiones e incluso en una de ellas –pura intertextualidad agregada, introducidos de golpe en medio de la realidad del camino de Santiago– sir Galahad se hace acompañar por Parsifal: «Y de pronto los montes gallegos, con el Cebrero del Santo Grial, y Parsifal y don Galaz acariciando con las plumas de sus yelmos las ramas verdes de los alcapadres (sic) por caminos donde el corzo y el lobo se saludan»³⁹⁰.

³⁸⁶ Lugo. *La España de cada provincia*, p. 3.

³⁸⁷ *Por el camino*, p. 31.

³⁸⁸ COUCEIRO DOMÍNGUEZ, Enrique, «Rito, mito, símbolo: acción, palabra e imagen en la construcción de los mundos culturales» en CARMELO LISÓN TOLOSANA (ed.), *Introducción a la antropología social y cultural: teoría, método y práctica*, Madrid: Akal, 2007, p. 416.

³⁸⁹ *Papeles...*, p. 159. También cita este escrito en “*Los otros rostros*”, p. 731; *El envés*, pp. 294-295; y recuerda el episodio en *De santos*, p. 200: «Yo una vez imaginé a don Galaz de la Tabla Redonda galopando hacia el Cebreiro, pasando el Cruzul, escuchando el viento aletear en los alcapudres y murmurar en los hayedos, [...]».

³⁹⁰ *Viajes imaginarios*, p. 56. La presencia del mundo artúrico en *El año del cometa con la batalla de los cuatro reyes* se inicia en don Galaz, el Galahad que tantas veces había imaginado en sus obras más ensayísticas, escondido entre los matorrales del Cebreiro. Uno de los cuatro reyes a los que Paulos quiere acceder es Arturo, y a su llegada a Camelot la figura de bienvenida es el escudero del caballero de la tabla

Del mismo modo, utiliza las viejas sagas islandesas para ir construyendo unos orígenes del país que devengan legendarios. Cunqueiro sabe perfectamente que hay unos hechos históricos objetivos y otra visión de la historia que se puede transformar en leyenda. La segunda es la que le interesa. Aunque no deje de utilizar datos comprobables, ya desde las primeras páginas de algunos textos notamos que el tono que quiere darle está cercano a la leyenda; aunque acaba reteniéndose y en el último enunciado coloca la historia en su justo lugar: «Mais adiante, o rei de Noruega, Sigurd, pasará na nosa terra unha longa tempada, “adicado a cousas santas”, según dí un dos escaldos que o acompañaban na *Edda* de Snorri Sturluson. Xa estaban cristianizados os normandos, e hai que pensar que “as cousas santas” podían ser o acudir ao sepulcro do Apóstol. Das cautivas levadas a Islandia e Noruega, será memoria poética aquela princesa de Galicia, tan fiel, que aparece no poema de Gudrun. [...]. Pro esto e soñar a Historia»³⁹¹.

También, en la misma obra, refiere otro milagro que se atribuye a la “Virxe dos Ollos Grandes”, de la iglesia de Nosa Señora de Lugo, en la obra de Alfonso X; concretamente es la *Cantiga LXXVII*, donde habla de «Como Santa María sanou no sa ygresia de Santa María de Lugo hua moller colleita dos pes e das manos»: «Nesta imaxe moitos queren ver a unha grande dama da nobreza goda, con sua fermosa cabeleira. Dícese que axoenllado diante del, o abade e bispo Pedro de Mezonzo, dixo por vez primeira a oración “Salve Regina Mater Misericordiae”, e fai un miragre nas “Cantigas de Santa María” de Afonso X»³⁹².

Otro tipo de historias populares que utiliza son aquellas relacionadas con creencias maravillosas autóctonas, las de los tesoros, que ya hemos comentado o las de los espacios mágicos: ciudades sumergidas -que en ocasiones son las que guardan el tesoro- e islas que aparecen de la nada o que se desplazan. Alude a alguna de ellas cuando llega al lugar donde tradicionalmente se sitúan; por ejemplo, al río Limia lo califica de «nacido en una misteriosa

redonda: «Paulos conoció por el color verde del tabardo al escudero de don Galaz, y se dirigió a él, atravesando el patio, en el medio del cual, en los pilones en cruz de la fuente, abrevaban algunos caballos. Si se hubiese parado a ello, los hubiese reconocido, el de Parsifal, el de Galaor, el de Galván, el de Lanzarote.

-¿Eres Matías, el servidor de don Galaz?

-¡El mismo, para servirte!

-Me sorprendió verte en este patio, que creía que andabas por las selvas con tu amo. ¡Por tu tabardo verde no pasa un día!», en *Obras literarias II*, p. 492.

³⁹¹ *Ollar Galicia*, p. 16.

³⁹² *Ibid.*, p. 13.

laguna orensana, la Antela, de la que se ha dicho que tenía bajo sus aguas una gran ciudad sumergida, Antioquía³⁹³ de Galicia»³⁹⁴.

A pesar de que narra desde la impersonalidad (“se ha dicho”), para distanciarse del hecho y presentarlo como un mero rumor, la estratégica colocación del adjetivo “misteriosa” dota al fragmento de la inseguridad propia de lo fantástico. Se produce así una clara antítesis entre la placidez del ambiente descrito y la oscuridad que se deriva de lo misterioso, y con ello llega a hacer más sugerente el espacio que se define. De hecho, Cunqueiro, al mismo tiempo que defendía el valor de la imaginación, en un artículo que ya hemos reseñado, valoraba la atracción del misterio, aunque en escasas ocasiones lo racionalizó verbalmente. Quizás la más clara aparezca en un libro de entrevistas colectivo en el que habla de «la necesidad de misterio que tiene el alma humana»³⁹⁵.

Utiliza el mismo recurso para pintar la isla de La Toja, a la que conecta con otras islas encantadas y que, por tanto, pasa a formar parte de un mundo maravilloso: «En la tranquila noche la isla parece haberse hecho a la mar, parcela de tierra navegable como una de las Floridas medievales, o la isla de San Brendán»³⁹⁶.

Con estos sutiles mecanismos retóricos logra, derivar una geografía que debiera ser clara y objetiva hacia el misterio y la tensión, como veíamos en la recreación que hacía anteriormente de la leyenda de San Ero.

Sin embargo, nuestro autor suele utilizar en menor grado otro de los campos en que la palabra del pueblo resulta especialmente fértil en toda la Península, especialmente en Galicia: los refranes. Algunos salen reflejados en sus obras, un par o tres en cada una, como máximo media docena. Quizás los más repetidos sean, en sus textos gastronómicos «¡alegría, alegrote, o rabo do porco no pote!»³⁹⁷; y, en los geográficos; el que utiliza en la presentación de Padrón «O que vai a Santiago e non vai ó Padrón, ou fai romería ou non»³⁹⁸; y el que surge al contemplar el valle Miñor:

³⁹³ No me resisto a recomendar aquí una obra que recoge de manera documentadísima y, al mismo tiempo, extremadamente divertida, todos estos mitos. Se trata del volumen de JESÚS CALLEJO y CARLOS CANALES, *Seres y lugares en los que usted no cree*, Madrid: Editorial Complutense, 1995. En todo caso, la leyenda concreta de la laguna Antela la podemos encontrar en el ya citado *Lendas galegas de tradición oral*, en las páginas 143 y 144.

³⁹⁴ *Pontevedra*, p. 4.

³⁹⁵ GIRONELLA, José María, *100 españoles y Dios*, Barcelona: Nauta, 1969, p. 178.

³⁹⁶ *Pontevedra*, p. 28

³⁹⁷ *A cociña galega*, p. 20.

³⁹⁸ *Rutas*, p. 122. También en *El Camino*, p. 95.

O val Fragoso é mui fermoso,
o Rosal que muito val
pro o Miñor é muito millor.³⁹⁹

Curiosamente, en el capítulo de la enciclopedia temática *Galicia eterna* encargado a Cunqueiro -el tomo dedicado a la cocina-, las ligazones intertextuales son enormemente escasas, apenas una docena para sesenta páginas, y todas ellas además repetidas transversalmente a lo largo de su obra; sin embargo, la presencia de refranes es continua, encontramos más sentencias que citas de sustancia literaria, y gran parte de ellas nunca antes habían aparecido en sus escritos.

Al hablar de que, poco antes de carnaval, era costumbre degustar un cocido con rabo de cerdo -dos veces expone el plato, la primera en el apartado “Lacón con grelos” y la segunda en el más genérico “En la tierra; el cerdo”- cita su refrán más recurrente: «¡Alegría, alegrote, o rabo do porco no potel!», y lo acompaña con «Entrecostos e soans, honra da mesa e proveito para os cans». Otros dos refranes utiliza para ilustrar la sazón de la lamprea: «En marzo para o amo e en abril para o criado» y «A lamprea cómela denantes de que esté cucada». Al recrear las recetas de los pichones vuelve a utilizar dos, «Pombal e ciprés, pazo é» y «Un pouco de desconfianza e un pouco de caldo de pichón nunca lle fixeron mal a nadie»; por supuesto, para hablar de los pimientos, no hay mejor subrayado que «Os pimentíños de Herbón, uns pican, e outros non»⁴⁰⁰. Y no solo son los refranes un recurso literario, sino que también afectan en Cunqueiro al registro familiar; así, en una carta que dirige a su amigo Alberto Casal y en la que le anuncia el envío de un paquete con embutidos de matanza, recuerda un refrán que le decía un tío suyo: «a soá regalada non se lle ve o oso»⁴⁰¹.

En resumen, Cunqueiro utiliza multitud de semblanzas populares y ámbitos legendarios, sobre todo en el libro que dedica a Pontevedra. Fundamentalmente escoge tres tipos de recreaciones: los cantarcillos que suelen escucharse en festejos, romerías y celebraciones, los espacios misteriosos -islas, lagunas, ciudades- y los relatos hagiográficos. Excepto en el caso que hemos detallado, no suele haber solapamientos entre lo maravilloso y lo real, y por lo tanto servirían estas alusiones principalmente para ofrecer notas locales que puedan interesar al lector curioso o dotar, como filtro, de delicadeza al paisaje.

³⁹⁹ Álvaro Cunqueiro, *Rutas*, p. 157. También aparece en la página 45 de su primera obra geográfica, inmediatamente anterior -*Vigo, puerta del Atlántico*-, en los *Itinerarios turístico-gastronómicos* y en una de las postreras: «Galicia. Rincón verde de Europa y meta de peregrinos», p. 229.

⁴⁰⁰ *Galicia Eterna*, las páginas son respectivamente 800, 828, 802, 835 y 845.

⁴⁰¹ *Saiban*, p. 82.

2.3.4.- El mundo clásico

Entre las presencias intertextuales más abundantes en las obras que hemos encuadrado dentro de este estudio, se encuentran todo tipo de referencias a la historia, literaturas y mitos grecorromanos. En cualquier momento, nos podemos encontrar con situaciones relacionadas con la guerra de Troya o con menciones a Julio César, directamente o por medio de Shakespeare, aunque estas últimas formarían parte de otro capítulo. Se trata de un mundo especialmente grato al escritor mindoniense; lo prueba el hecho de que, entre sus siete novelas, este ámbito es el único que aparece en más de una - *Las mocedades de Ulises* y *Un hombre que se parecía a Orestes*-; además de ser constantes, en todas sus obras, las referencias a esta tradición.

Su atracción por el mundo griego queda bien establecida en la conferencia que pronunció en la Universidad Nacional de Educación a Distancia en 1976. En ella, Cunqueiro señala a Ernest Renan como el motor que provocó en él la devoción por la antigüedad clásica.

Hace ahora cien años, por ejemplo, que fue publicada la “Oración ante la Acrópolis” de Ernesto Renan. Probablemente yo no estaba destinado a tener nada que ver con los griegos antiguos, salvo aquello a que obligase la cultura general que no es cultura ni general. Pero un día me encontré esa oración del bretón heterodoxo en sus recuerdos de infancia y de juventud con aquel comienzo perturbador, especialmente para quien se creía descender de celtas sonoros y finisterráneos, cuando Renan se anuncia a la diosa como hijo de padres bárbaros entre los cimerianos que habitan el borde del océano bajo un techo de oscuras nubes, etc. En la Acrópolis, Renan saluda a Atenea y a toda la divina claridad, al mundo luminoso y a la belleza perfecta. Y en mi alma nació el deseo irresistible de ir a la Hélade y de saludar y coloquiar con sus héroes, con el astuto Ulises, con el insomne Orestes y también con la paciente tejedora Penélope y con Edipo, que fue el más extraño santo del mundo.⁴⁰²

Un Renan que destaca como una de sus primeras lecturas y del que no recuerda contenidos, trama, ..., pero que percibe con los años como un instigador de simples y puras emociones: «recuerdo haber alternado los libros que pudiéramos llamar de caballerías con el *Rojo y Negro* de Stendhal y la *Historia de Cristo* de Renan. Posiblemente, en rigor, no los entendiese, pero no los he vuelto a leer y he guardado siempre la emoción que transpiraban, esa poesía renaniana»⁴⁰³.

Bien es cierto que, en muchas de estas menciones clásicas, se le escapa al lector medio su auténtico carácter, si histórico o literario, pero ello no debe importar a nuestro propósito, sino si Cunqueiro deslinda lo que parte de la crónica y lo que parte de la leyenda.

⁴⁰² CUNQUEIRO, Álvaro. *Fotobiografía sonora*, Lugo: Ouvirmos, 2009, pp. 154-155. El libro al que alude Cunqueiro está editado en castellano: ERNESTO RENAN, *Memorias de infancia y de juventud*, Barcelona: Ronsel, 1996.

⁴⁰³ RODRÍGUEZ, Pedro, «Álvaro Cunqueiro cuenta su vida» en *El Pueblo Gallego*, Vigo, 8 de enero de 1959.

En ocasiones lo separará con claridad y en ocasiones confundirá los límites. El primer caso lo tenemos en las disquisiciones sobre la fundación de Pontevedra, con una primera alusión a la guerra de Troya, motivo recurrente para cualquier ciudad que quiera vestirse con aires de prestigio. «Algunos» o «tradición» alejan al fragmento, sin embargo, de la objetividad de la historia.

Pero en el “Itinerario” de Antonino Pío figura como *Duos Pontes*, y algunos quieren que sea la Lámbrica de la que habla Pomponio Mela. Pero la tradición quiere que sea cosa de griegos la fundación; un exiliado, un homérica perdido, como Ulises en los nostoi que siguieron a la caída de Troya, Teucro, hijo de Telamón, el compañero de Jasón en la búsqueda del vellocino de oro y de Hércules en la guerra contra las Amazonas, y de la dulce troyana llamada Hermione, regalo de Hércules a su compañero de batallas.⁴⁰⁴

Extrañamente, como hemos señalado, solo en el libro sobre Pontevedra parece tener el nombre de las localidades orígenes latinos, ya que en el resto de guías no encontramos ninguna alusión a la etimología de los topónimos. Al hablar de Caldas de Reis, por ejemplo, apunta que «quizás la villa sea el “Aquae Celenae” del “Itinerario” de Antonino»⁴⁰⁵. De hecho, esta guía es la que mayor número de referencias acoge sobre la cultura clásica y, junto a *Ollar Galicia*, casi la única en la que hace un repaso en la introducción a la historia de Galicia y, por tanto, ha de acompañar los textos y las ilustraciones de referencias a su pasado y a los escritores que la describieron.

La guerra de Troya representa un eje vertebrador del territorio cuando habla de la catedral de Tuy, límite meridional de la provincia. En esta ocasión, no se observa como un mero recurso legendario, sino que Cunqueiro sitúa al griego que participó en la batalla en tierras gallegas, aunque el adverbio de duda tiñe el episodio de ambigüedad: «La almenada catedral tudense, desde una colina que acaso amó un griego al regreso de la destrucción de Troya, le dice adiós con sus claras campanas»⁴⁰⁶. El adverbio de duda ocupa un lugar central en el texto, pero con toda seguridad su influencia concluye en los límites verbales; se cuestiona la emoción del griego frente al paisaje gallego, no su presencia, con lo cual nos encontramos con un personaje de dimensión literaria colocado en un ámbito descriptivo, aun cuando sea un prototipo y no la encarnación de cualquiera de los héroes perfectamente definidos de *La Ilíada*.

Ambas fundaciones –Tuy y Pontevedra- son también recogidas en una de sus obras turísticas editadas para la administración: *Rutas de España*. Como se trata de una obra que tiende a lo concreto y poco dada a la fantasía, la noticia aparece escuetamente narrada. En

⁴⁰⁴ *Pontevedra*, p. 48.

⁴⁰⁵ *Ibid.*, p. 101.

⁴⁰⁶ *Ibid.*, p. 4.

el caso de Pontevedra, la vertebra apenas una frase: «La tradición quiere que la haya fundado Teucro, valiente, un homérica perdido en los nostoi que siguieron a la caída de Troya»⁴⁰⁷; aunque, como señala Vitor Vaqueiro, esta creencia local quizás sustituye a un antiguo culto a Hércules, «que aparece na iconografía do gremio de mariñeiros»⁴⁰⁸. En Tuy, incluso es más breve: «Tuy es antigua ciudad y se remonta su fundación a Diómenes, hijo de Tyde, que viene en Homero»⁴⁰⁹.

En esencia, Cunqueiro no hace más que seguir un tópico registrado en la tradición latina tardía. Una obra anónima, compuesta entre los siglos III y IV, *Excerpta rhetorica*, establecía una serie de preceptos teóricos basados en las composiciones de la época clásica, y dedicaba un capítulo –«De laudibus urbium»– a analizar lo que la descripción de una ciudad debe contener. Se establece que debe fijarse la mirada en los fundadores, en la situación geográfica, en las costumbres, los monumentos o los héroes famosos. Y las instrucciones que se ofrecen parten de que ha de haber un contenido mítico en ella: «Dirás, en efecto, con respecto a su origen, que sus habitantes son autóctonos; con respecto a su crianza, que por dioses fueron criados y, con respecto a su educación, que por dioses fueron educados»⁴¹⁰.

Otra ocasión le sirve también para describir esa episcopal Tuy. Vuelve a mencionar el *Itinerario* de Antonino y se recrea en el detalle al hablar de sus orígenes: «Aquí fundó, según la leyenda, Diómenes el griego, que viene en Homero, hijo de Tideo, cuando se perdió en el mar, a su regreso de la guerra de Troya, abandonando la patria a causa de una esposa adúltera»⁴¹¹.

Esta misma alusión erudita aparece en una de sus obras gastronómicas; sin embargo, no se trata solamente de una alusión a la ciudad, sino de un elogio de una receta típica, aunque aparece solamente en la versión castellana, que cuenta con significativas variantes respecto a la original gallega: «Allí, en la ciudad episcopal, fundada por Diómenes, un griego que pasó las columnas de Hércules, terminada la guerra de Troya, saben hacer el escabeche suave que le conviene [al sáballo], en el que se mezclan el sabor del laurel y el de la pimienta»⁴¹².

⁴⁰⁷ *Rutas*, p. 138.

⁴⁰⁸ VAQUEIRO, Vitor, *Guía da Galiza máxica*, p. 425.

⁴⁰⁹ *Rutas*, p. 162. Años más tarde, en 1970, un artículo para *Faro de Vigo* con motivo del descubrimiento de las ruinas de la Troya histórica, le servirá para recordar a ambos personajes: *No obradoiro*, p. 231.

⁴¹⁰ VV.AA., *Ejercicios de retórica. Teón, Hermógenes, Afonio (introducción, traducción y notas de María Dolores Reche Martínez)*, Madrid: Gredos, 1991, p. 191.

⁴¹¹ *Pontevedra*, p. 127.

⁴¹² *Cocina*, p. 38.

En esencia, comprobamos que las alusiones clásicas enfocan las mismas figuras y, en su mayor, parte se recogen desde la vertiente histórica. Julio César aparece como el militar que consiguió someter a la impracticable Galicia, aunque con un “dicen” que conjetura la realidad popular de la gesta: «Dicen que en las Cies el César Julio, señor latino de la Ciudad y del Mundo, puso pie, y dio fin a la resistencia de la Galicia oceánica a la ley romana»⁴¹³.

En alguna otra ocasión, la alusión al emperador se trasparenta al añadir una referencia de su obra cumbre, que pone en conexión con el río Lérez: «cuando la marea sube hay un momento en que el río parece haberse olvidado de caminar, como el “flumen Arar” en el “De bello Gallico” de Julio César»⁴¹⁴. No hay duda de que Cunqueiro apunta a ese momento, en el capítulo duodécimo de la primera parte, en que el caminar del río «ita ut oculis, in utram partem fluat, iudicari non possit»⁴¹⁵.

La conquista de Galicia es tratada, sin embargo, con el máximo rigor posible. Así, alude a noticias históricas para situar los avatares que ha sufrido el territorio. En la última obra que publicó en vida sobre estos aspectos -ya lo había apuntado con la misma brevedad en una de las primeras⁴¹⁶-, señala que «cando por vez primeira chegaron aquí os lexionarios romanos, e viron a asolaga do sol, foron cheos, dice o historiador latino, “dun relixioso terror”»⁴¹⁷.

Al disponer de introducción, *Ollar Galicia* está especialmente atento a darnos noticias sobre las vicisitudes históricas del reino de Galicia, entreverando todo de anécdotas, fuentes escritas y datos curiosos. En perfecta armonía, se recogen alusiones a historiadores y episodios casi costumbristas de la época. Se trata de la habitual técnica de Cunqueiro, que mezcla erudición y llaneza dentro de la misma escena y consigue que las asperezas que pudieran presentarse se atenúen hasta vibrar todo en un mismo tono. Ocurre esto, por ejemplo, cuando describe las explotaciones auríferas romanas en Galicia: «No sureste de Galicia, nas Médulas asturicanas, e nas ribeiras do Sil, había ouro, e quizaves foi esta a meirande explotación aurífera da antigüedad. Por Tito Livio sabemos os grandes traballos e dos miles de escravos que extraían o ouro para enviar a Roma. Esta foi a

⁴¹³ *Pontevedra*, pp. 4-5.

⁴¹⁴ *Ibid.*, p. 76. La misma imagen la utilizará tras el esforzado paso del río Secchia por parte de Fanto Fantini: «Las aguas, al entrar en el Secchia, remansaron súbitamente, y quedó un salón tranquilo, a la vista del cual nadie podría decir si el río iba hacia arriba o hacia abajo», en *Obras literarias II*, p. 262.

⁴¹⁵ JULI CÉSAR, *Guerra de les Gàl·lies. Vol I*, Barcelona: Fundació Bernat Metge, 1974, p. 88.

⁴¹⁶ *Rutas*, p. 76.

⁴¹⁷ *Ollar Galicia*, p. 5.

principal tarefa dos conquistadores. Hasta furaron un monte para desviar o cauce do Sil, ao que hoxe coñecemos por Montefurado»⁴¹⁸.

Se alían en este párrafo una noticia histórica -de fuente perfectamente marcada-, una suposición casi novelesca y una anécdota curiosa. Y los tres factores están tratados de igual manera y tienen idéntica validez dentro del texto. De hecho, es esta su última obra geográfica y, en ella, quizá por eso, las noticias históricas aparecen mejor estructuradas, aunque siempre coinciden con informaciones de carácter legendario o literario: «A cidade da Coruña atópase no seo ártabro. O seu faro é famoso en Ptolomeo e en Paulo Orosio. Chamaselle de Hércules, pero a imaxinación gaélica quere que o tivese levantado o vello rei Breogán, cuías barbas chegaban ao mar»⁴¹⁹.

Como es lógico, en los libros culinarios las referencias a situaciones y personajes clásicos han de estar en contacto con la gastronomía; será, en ellos, más fácil la intertextualidad agregada si pensamos que uno de los dos elementos de la comparación ha de ser necesariamente real -un alimento, un plato, un vino,...- y puede, por tanto, atraer el elemento literario a su mundo. Es lo que ocurre al hablar del vino de Angers: «Vinos para Ulises, cuando regresa al país natal y cuelga en el lar el remo»⁴²⁰. La entidad real del vino hace que quien lo bebe -Ulises en este caso- tome a su vez visos de realidad y, de la misma forma, el vino, en contacto con el héroe griego, se ilumina con un aura mítica. Ciertamente es que se trata de un texto ensayístico y no de una novela, y por lo tanto el lector marca con mayor intensidad los límites entre ambas dimensiones, sabe discernir sin ningún tipo de dudas que el vino es auténtico y que Ulises es imaginario. Sin embargo, la tipología del fragmento es narrativa y en estas pequeñas narraciones se pueden producir destellos de otras diégesis.

Es un caso curioso esta conexión entre un alimento y un personaje literario, que posteriormente veremos que se repite en ambientes artúricos o en el mundo de Shakespeare de una manera más radical. Habla Cunqueiro del centollo, por ejemplo, y lo pone en conexión directa con una tópica escena literaria: «Unha centola das que entran nunha nasa dos grovios, [...], eso é unha raíña do mar, que saíu de xardín, e caíu na trampa, como caen nas novelas gregas as princesas que saen a escoitar un paxaro que pousou nun limoeiro, e chegan piratas, arroubanas, e non volven en vinte ou trinta anos, a ver aos pais, e o máis duro, ao amante»⁴²¹.

⁴¹⁸ Ibid., p. 9.

⁴¹⁹ Ibid., p. 97.

⁴²⁰ *La cocina*, p. 105.

⁴²¹ *A cociña*, p. 76.

El exquisito crustáceo adquiere así una vida literaria y, en su llegada a la mesa, trae todo el sabor de esas aventuras y la dignidad de su carácter principesco. Sin embargo, no hay una alusión aquí a la Grecia clásica; a pesar de que existen obras que se podrían asimilar a lo que hoy conocemos como novela -*Dafnis y Cloe* o *Leucipa y Clitofonte*-, la escena que se nos describe como un tópico parece ajustarse más a esa novela bizantina que concluye genialmente con *Los Trabajos de Persiles y Sigismunda*. Las aventuras marítimas, la separación de los amantes,...; el final también parece evocar a esas narraciones que son digna evolución de la novela sentimental más que a las que se desarrollaron en Grecia una vez absorbida por el Imperio Romano. De hecho, Cunqueiro conocía perfectamente el género: en un artículo en que comenta la biografía de Santa Tecla, expone que comienza su vida como una heroína de novela griega -y cita algunas de las obras del periodo con sus protagonistas-, y la acaba como una de las santas más celebres para los cristianos de Oriente. Tras un breve cotejo de la similitud entre la estructura narrativa de ambos géneros -novela clásica y hagiografía-, concluye el autor sentando teóricamente el marco de los episodios e hilando una curiosa comparación: «Todas estas novelas, hasta el *Persiles y Sigismunda* de Cervantes, tienen el mismo esquema; conocimiento, peripecia y reconocimiento. Que es el de muchas comedias americanas, cuando en Hollywood las sabían hacer; chico conoce chica, chico pierde chica, chico recobra chica»⁴²².

Lo curioso es que este mundo de peripecias también le sirve para canalizar casos de conflicto sentimental auténtico. En una ocasión, Cunqueiro tiene que hacerse cargo -se relevaban los redactores en ello- del consultorio sentimental de una revista femenina de la primera postguerra: *Y*. Allí, en el consejo que le da a una lectora, de seudónimo “predestinada”, sobre los posibles conflictos ideológicos con su marido -al que considera tibio en la defensa del régimen-, incluye un breve remedo de su plantilla diegética: «En la novela griega hubo dos épocas, si nos atenemos al concepto del amor. O se casaban las gentes en un repente y luego se disparaban enojos por un quítame allá esas pajas, o tardaban siglos en poder encontrarse y llegar a conyugo»⁴²³.

Un par de ocasiones más le servirán para recordar este mundo de novela griega. Lo despliega en el libro en que recrea a las damas de la *Balada* de Villon, concretamente se centra en la figura de Hylas, uno de los argonautas, a quien había salvado Heracles en la batalla contra su padre Tiodamante. Aparece en un breve comentario, y su presencia la aprovecha Cunqueiro para definir el espacio: «Hylas vivía al lado del templo, en una de esas

⁴²² *De santos*, p. 323.

⁴²³ CUNQUEIRO, Álvaro, “Consultorio sentimental” en *Y. Revista para la mujer*, Madrid, nº 23, diciembre de 1939, p. 41.

casas blancas que hay en las novelas griegas, con una higuera, un pozo y una parra, y en ella daría hospedaje al extranjero». De inmediato, despliega el carácter de los personajes: «es sabido que en todas las novelas griegas hay un pasajero misterioso, que al amanecer ha huido de la casa que le ofreció techo en una noche de tormenta, dejando en el seno de la doncella hija de los huéspedes la semilla de un hijo que algún día será cantado por los poetas». Concluye, en todo caso, con las señales de la trama y la estructura.

En las novelas griegas -ya Aristóteles preceptuó peripecia y reconocimiento- abundan estas 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 a 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.⁴²⁴

También en sus artículos periodísticos –concretamente, en esa etapa no valorada de la primera postguerra- despliega con amplitud el inicio de la novela griega, ahonda en el sentido de la peripecia y lo cubre todo de un tono melancólico. Lejos ya de los panegíricos al dictador, sin carnet de periodista desde 1944, Cunqueiro, de alguna manera, sigue publicando en los tres años que pasa en Madrid, hasta que regresa como hijo pródigo a Mondoñedo. Son artículos de una finura melancólica excepcional, llenos de tramas pictóricas y de luz apagada, ajenos a la política y rebosantes de una nostalgia explícita. Entre ellos, “El rostro del otoño” es modélico: caminantes que aparecen en medio de una ventisca, el fuego como corazón, la elegancia de las siluetas campesinas y una recreación de esos episodios de novela griega:

El hombre inventó el diálogo en otoño, cuando regresa de los grandes viajes, que se hacen en primavera y estío. Se sienta al fuego del lar, como Ulises, y relata las novedades que andan por el mundo. Las historias se inventaron también en otoño, al amor del fuego. El viajero, tendiendo las manos sobre las llamas, cuenta de los países y ciudades extranjeras, de las diversas costumbres y plumas de sus habitantes. Es corriente, en tiempo de otoño, cuando abren las grises y pausadas nubes sus cargas de agua, y cae la gruesa lluvia, monótona, que llame a la puerta de un castillo cualquiera un viajero que va perdido y al que han sucedido estupendas aventuras por toda la redonda Cristiandad. Si el señor del castillo tiene una hija doncella, rubia la niña y graciosa, la cintura breve y los ojos melancólicos, el viajero ha de ser hermoso, de casta principesca, y en un dos por tres se arma un gran amor. En muchas novelas griegas, cuando se escribían aquellas largas historias llenas de peripecias, esto acontecía con harta frecuencia. A veces comenzaban amores desesperados, por estar ya enamorado el viajero y traer en un anillo un rizo de cabello oscuro y sedoso como otro no se vio desde el de Helena en los días de las murallas doradas de Troya.⁴²⁵

En otros momentos, lo que pretende, más que aludir a un personaje concreto, es crear una atmósfera clásica. Tal ocurre con la introducción que presenta los capítulos escritos por Cunqueiro en *Viaje por los montes y chimeneas de Galicia*. Se trata de dar un aire de nobleza al ejercicio de la caza, con el prestigio que le presta una figura que no solo es su

⁴²⁴ *Obras literarias I*, pp. 710-712.

⁴²⁵ CUNQUEIRO, Álvaro, «El rostro del otoño», en *Falange*, Las Palmas de Gran Canaria, 20 de octubre de 1946, p. 3.

símbolo, sino que además ofrece un aire mítico y elegante: «Y ahora, amigos ¿caso visteis a Diana cazadora, virgen señora de los bosques, casta amiga del ciervo y la paloma, saliendo al brezal con sus canes desde la robleda antigua? Un perro late contra su pierna desnuda, mostrando la larga lengua colorada, mientras Diana tiende el arco y la flecha detiene la carrera vivaz de la liebre»⁴²⁶.

La alocución inicial propicia un distanciamiento respecto al personaje, no se intenta representar como presente en el mundo que está creando la palabra del orador, sino solo en la imaginación de los lectores. Este distanciamiento se intensifica por el uso de un vocabulario especialmente retórico e incluso arcaico (“laten”), que revela que la presencia aludida es solo un mecanismo literario, expuesto con el único fin de elevar el registro retórico, no con el objetivo de horadar lo real.

Observamos, pues, que la presencia del mundo clásico en el ámbito de las obras de Cunqueiro de carácter ensayístico es bastante abundante. Eso sí, apenas cita a historiadores, geógrafos o filósofos; resulta significativa, por tanto, la mención a Séneca, al llegar a Finisterre, con una cita de sus *Cuestiones Naturales* que procede de Estrabón: «Allí acababa la tierra conocida y comenzaba el Océano, que según Séneca, rodeaba la tierra»⁴²⁷. A este geógrafo griego y al latino Plinio dedica la única alusión conjunta de una obra menor, olvidada y que ni siquiera aparece en las bibliografías al uso: «Salvo algunos raros nombres leídos en Strabon y en Plinio, no sabemos quiénes fueron los habitantes de los valles y la costa, [...]»⁴²⁸.

En general, la función de las menciones clásicas es dotar de prestigio a un determinado lugar o a ciertas actividades. Ejemplos de ello son la fórmula homérica para el océano -«fértil en peces»⁴²⁹- o un adjetivo que califica al Ulla de río «geórgico»⁴³⁰. No son los personajes que recoge asumidos por la realidad, y solo hay una ocasión en la que acaso se presenta la intertextualidad agregada, e incluso así de forma muy general y difusa. Seguramente aquí buscaba más Cunqueiro la erudición que la sorpresa literaria.

⁴²⁶ *Viaje por los montes*, pp. 176-177.

⁴²⁷ *El Camino*, p. 95.

⁴²⁸ *Lugo. La España de cada provincia*, p. 3.

⁴²⁹ «Prólogo» a Gaspar Massó, *Comentarios*, p. 9. También en *A cociña galega*, p. 94 –con una sutil traslación al río: «coma o océano é fértil en peixe, os ríos galegos sóno en troitas»-; en *Galicia Eterna*, p. 818 y en *Prólogos*, pp. 47-55. Repetidísima alusión, incluso aparece en sus obras narrativas: en *Las mocedades de Ulises* describe el Ática señalando que es una región que posee abundantes remolinos «fértils en peces», en *Obras literarias I*, p. 413. También en las periodísticas; un ejemplo, entre tantos, lo encontramos cuando comenta la obra *A caballo hacia el mar*, de John Millington Synge, en “*Los días*” en *La Noche*, p. 386.

⁴³⁰ *Itinerarios*, s/p.

2.3.5.- El ciclo artúrico

A Coruña es una ciudad difuminada, el mar la envuelve en brumas que borran sus contornos. Nuestro escritor se extasiaba ante este hecho en cada uno de sus viajes a la ciudad atlántica: «A Cunqueiro le deslumbraba la luz que se reflejaba en las aguas de aquellos espigones y decía que le recordaban a los pintados por Claudio de Lorena. También quería aquella luminosidad tan característica que reverberaba contra las cristaleras de las galerías. Se detenía, apoyaba su pie derecho en los norays de hierro amarrados y susurraba como ausente: “Esta luz todavía no ha sido captada en ningún cuadro. Es la luz de las ciudades sumergidas”»⁴³¹.

Aparte de la conexión pictórica, Cunqueiro también establece ligazones entre la ciudad y la literatura. Es una ciudad también literaria, y la evanescencia que lo asombra actúa sobre lo real para convertirlo en maravilloso, porque la traslada al repertorio de las islas fantásticas de la tradición literaria artúrica: «É a luz das cidades mergulladas, dos Avalóns, da “matière de Bretagne”, dos pazos de ámbar gris e cristal de roca das sireas. É a luz dos mediodías submarinos nos países que ao fondo do Atlántico levou a fantasía de antano...»⁴³².

En *Rutas de España* ya había aparecido la conexión entre los dos mundos, allí A Coruña se convertía en una de esas islas fantásticas de los celtas. Observe también el lector avisado la fórmula épica que califica al océano y que extrae de los epítetos homéricos: «[...] quien desembarcara en ella sin saber en dónde, creyera estar en Avalon o en Tirnanoge, en esas islas navegantes que la imaginación celta puso en medio del océano, fértil en peces»⁴³³.

Una simple ojeada a casi cualquier capítulo de las obras que estamos analizando nos demostraría que las alusiones intertextuales establecen, casi siempre, vínculos con los personajes del mundo artúrico o los salidos de la pluma de Shakespeare. Es también evidente su interés por estos dos ámbitos si observamos que, en sus artículos periodísticos, dedica múltiples páginas a analizar, comentar o citar aspectos relacionados con el *roman courtois* en todas sus manifestaciones o con la obra del dramaturgo inglés. No hará falta recordar las novelas y obras dramáticas en las que recrea estos mitos y llega a dar de ellos una visión personalísima.

En todo caso, este mundo posee también un entramado en la tradición oral que le pudo llegar fácilmente a Cunqueiro: son leyendas propias del sureste de la provincia de

⁴³¹ MOLINA, César Antonio, «Cuatro variaciones sobre Álvaro Cunqueiro» en *Álvaro Cunqueiro e as amizades catalanas*, p. 214.

⁴³² *Ollar Galicia*, p. 98.

⁴³³ *Rutas*, p. 60.

Lugo y del noreste de la de Orense; por tanto, nada impedía a nuestro autor poseer referencias de las tradiciones de esas zonas, que se añadiesen a las lecturas cultas que, sin ninguna duda, había realizado. La recopilación de historias populares gallegas que hemos citado recoge un par de relatos cuyo motivo central es el sobrenatural salto de Roldán sobre el río Sil. La primera de ellas, transmitida en *O Barco*, deriva de un hecho de guerra; la segunda, de una loca persecución amorosa en donde el antagonista no son más que tres lindas costureras que no quieren plegarse al amor del francés. Épica y lírica que derivan en un mismo activo sobrenatural⁴³⁴

Es evidente que el territorio que se describe, el que invita al viajero a pisar en sus obras turísticas, es Galicia. Bien establecidos en ella, en ocasiones se tienden puentes hacia espacios que pintan las andanzas del rey Arturo y sus caballeros y que, por tanto, son literarios y tratados desde el deslumbramiento de lo maravilloso. Pero no dejan de ser una simple comparación, en la que queda bien claro cuál es el término real y cuál el imaginario; por ejemplo, en una cita que ya hemos observado: «los montes de Cervantes son como la selva de Brocelandia de los romances del rey Arturo»⁴³⁵. En otra ocasión, este trasvase entre realidad y literatura –que hace la realidad más nebulosa, que invita a actuar a la imaginación– se revela casi bajo los mismos aspectos, pero en esta ocasión con el paso del río Iso, «en un hermoso vado, que parece la ilustración para los senderos de la selva en las aventuras artúricas»⁴³⁶.

También, en su libro sobre Lugo, nos ofrece el autor otra cita que resulta más interesante para nuestro propósito. Los términos de la comparación son equivalentes, pero en este caso el imaginario absorbe al real y acaban ambos cubriendo espacios de fantasía. Tras una excelente descripción técnica de los datos arquitectónicos de la catedral de Lugo, quiere introducir el tema de la devoción popular: «Pero nada de esto importa cuando, en el feliz junio, el reino de Galicia acude en corporación -un reino ya imaginario, como el del Rey Pescador de los romances artúricos y de la *quête* del Grial- a hacer la secular ofrenda al Sacramento del Altar, [...]»⁴³⁷.

Por detrás de la Galicia real -la de los datos técnicos y la descripción objetiva- está presente, pues, un espacio novelesco y mítico que le permite introducir su fantasía, hacer funcionar la imaginación para construirla.

⁴³⁴ *Lendas galegas de tradición oral*, pp. 127-133.

⁴³⁵ *Lugo*, p. 107.

⁴³⁶ *El Camino*, p. 95.

⁴³⁷ *Lugo*, p. 37.

Debemos observar que, en muchas ocasiones, el paisaje tiene como función presentar personajes propios del mundo literario en el que quiere integrarlo. No se establecería así una conexión directa, sino la creación de un ámbito mítico en la naturaleza por medio de la alusión. Sucede esto, por ejemplo, cuando describe el litoral de Pontevedra: «De Marín a Bueu se rodea la ría. Playas para que las busque en busca de Isolda, el pie de don Tristán, como la de Lapamán»⁴³⁸.

No se trata aquí realmente de un caso de intertextualidad agregada, se observa más bien la presencia de los amantes bretones como en un cuadro, en el que el paisaje es un *locus amoenus* para ellos; pero no intenta trasladar su presencia a las costas gallegas, simplemente los evoca. Existe pues una conexión, pero las dos dimensiones no llegan a juntarse.

En otras ocasiones, vuelve a utilizar este tipo de imagen, pero lo hace de forma más indirecta todavía al evocar a los personajes por mediación de algún otro autor; aun así, la escena sigue teniendo todo el aire de un sueño. Al hablar del arenal de Cobas, en las Mariñas lucenses, recuerda unas palabras de Otero Pedrayo: «[...] con las grandes rocas que lo decoran, en los días de tormenta sería un perfecto escenario para la muerte de Tristán e Isolda»⁴³⁹.

El paisaje, entonces, pierde totalmente su realidad al convertirse en escenario, es decir, en un decorado teatral, quizá pensando más en la ópera de Wagner que en la novela bretona. Todo queda envuelto de una atmósfera grandilocuente, y el panorama se vuelve a desplazar hacia la literatura. Realmente, Cunqueiro acierta en el contenido de la cita pero no en su literalidad, puesto que Otero Pedrayo habla de “aspecto” y no utiliza en ningún momento el condicional con el que Cunqueiro desvía la escena hacia lo improbable. Se convierte pues en una alusión –una cita no exacta- en la que ha actuado la reformulación de la que hablábamos en el marco teórico. Así lo expresa don Ramón: «[la playa de Cobas], llamada así por las grandes rocas que la decoran y conceden a la playa en los días de tormenta un aspecto de escenario de la muerte de Tristán e Isolda»⁴⁴⁰.

En algún otro momento, utiliza este mismo mito para retratar el carácter gallego, pero estableciendo, en forma de referencia, conexiones con el *Amadís*, que entiende que es un libro que define todo lo que Galicia representa: «Calquer galego que lea o *Amadís* decatarase que sabe ao noso. Están o Océano e as illas, grandes ausencias, amor apaixonado,

⁴³⁸ *Pontevedra*, p. 92.

⁴³⁹ *Lugo*, p. 98

⁴⁴⁰ OTERO PEDRAYO, Ramón, *Guía de Galicia*, p. 276.

as máis sorprendentes aventuras, e por veces parecen amencer sobre os leais amadores, Amadís e dama Oriana, as nubes da traxedia, como en Tristán e Isolda»⁴⁴¹.

De la misma manera, utiliza la presencia de caballeros artúricos en otra zona, que realmente está llena de esas historias populares que evocan las gestas medievales. Es la entrada en Galicia del Camino de Santiago, marcada por un centro de atracción religiosa: su santuario de San Benito con la presencia de un supuesto Grial al que se refieren todas las guías turísticas, por ejemplo la de José María Castroviejo: «Sobre el frío santuario del Cebrero -restos de un anterior monasterio benito- vuelan las palomas del milagro del Santo Grial, [...]»⁴⁴².

Precisamente, Cunqueiro dedica un artículo entero a saludar la aparición de la extensa y cuidada obra geográfica del señor de Tirán, un género en el que ambos autores cultivan con cierta profusión, en el que apuntan a los mismos condicionantes y en el que, por tanto, Cunqueiro puede hablar por lo menos con el conocimiento de causa de la experiencia. Se congratula, por ejemplo, del efecto que tendrá el libro al ampliar el conocimiento de Galicia en un público ajeno al país. La obra, de cuidada edición, con multitud de fotografías que destacan de manera espléndida los detalles, es también interesante porque la tierra se adapta y moldea en la visión lírica del autor y resulta «una interpretación veraz a su modo, al modo poético, fantástico, permítaseme decir carolingio, del autor, y hay en “Galicia” una Historia y un paisaje vistos por un poeta de calidad excepcional»⁴⁴³.

De hecho, Cunqueiro destaca también esas fotografías que hemos mencionado, plasmadas por la cámara de Benedicto Conde -Bene, compañero del autor mindoniense en *El Pueblo Gallego* y *Faro de Vigo*-, como muestras de elegante expresionismo; de él son esas piedras y esos rostros en primer plano que el lector puede apreciar en la obra y que configuran un mapa de la gente y una visión entre antropológica y explosiva: «Quisiera insistir sobre la cantidad de “vividura” gallega que hay en el libro de José María, sobre el constante enlace de la historia con la geografía, de la gente con el paisaje. Uno desearía que todas las fotografías fuesen del etnográfico Bene para que se le viese esplendorosamente al libro, como se le ve cotidianamente al país, la profunda, íntima adhesión de tierra, cielo y gente que se llama Galicia: [...]»⁴⁴⁴.

⁴⁴¹ *Ollar Galicia*, p. 27.

⁴⁴² CASTROVIEJO, José María, *Galicia. Guía espiritual de una tierra*, p. 424.

⁴⁴³ “*Los días*” en *la Noche*, p. 349.

⁴⁴⁴ *Ibid.*, pp. 349-350.

Si volvemos a la guía de Otero Pedrayo que acabamos de citar, observamos también que pone en relación la leyenda con el poeta que, en el Rexurdimento, declaró la semilla celta de Galicia: «Es célebre por su carácter del Santo Graal, de Galicia, y en tal sentido muy devoto y celebrado por el poeta Cabanillas»⁴⁴⁵.

La cita es similar a otra de Cunqueiro que hemos expuesto anteriormente, incluso en la alusión al poeta, por lo que podemos considerarla una fuente directa de ese pasaje cunqueiriano; tanto más, cuando en otras ocasiones, como hemos comprobado, sigue fielmente a Otero. Tampoco en la alusión que sigue podemos hablar de intertextualidad agregada, puesto que la presencia de Cabanillas rompe todo el asomo de realidad que pueda tener la visión de los dos caballeros, que además Cunqueiro imagina como un sueño: «Los poetas gallegos, desde Ramón Cabanillas, soñaron con ver a sir Galahad y a sir Percival, cabalgando por los secretos caminos en demanda del Cáliz de la Última Cena, en este país de hayedos y robledales, donde el águila anida y el lobo pasa vespertino»⁴⁴⁶.

La continua referencia al poeta de Cambados no puede partir de otro sitio que de «O cabaleiro do Sant Grial»- que ya hemos mencionado-, poema que recoge la leyenda situada en el Cebreiro a la que todos los autores aluden. Incluso en una de sus estrofas, a la que contribuye a dar una atmosfera primitiva el uso de alejandrinos, aparecen juntos los dos caballeros que cita Cunqueiro.

Desque xuntos os vira, ten gran contentamento
e arredor dunha mesa failles honra de asento.
Rei Artur por cabeza, como máis principal,
Gundemaz dunha banda e da outra Parsifal,
soio resta valeiro un sital enloitado:
no que reza este nome: “Galahaz, o Esperado”.⁴⁴⁷

Vemos, pues, que la presencia del mundo artúrico es abundante en sus obras geográficas; sin embargo, normalmente no tiene como función directa el juego entre lo real y lo literario sino crear un cierto ambiente medieval, imaginar historias y leyendas y conectar la tierra que describe con sus orígenes míticos.

Extrañamente, en las obras culinarias también encontramos una presencia abundante de este ambiente artúrico, acaso lógico en su aspecto más relacionado con banquetes y viandas. Por ejemplo, al hablar de las empanadas, evoca una de las fiestas de la Tabla Redonda: «E si eu xa medrado e dado a escribir, imaxinaba un banquete da Táboa Redonda, entón un dos platos, que quizaves lle davan a partir a Lanzarote do Lago pra que

⁴⁴⁵ OTERO PEDRAYO, Ramón, *Guía de Galicia*, p. 216.

⁴⁴⁶ *Lugo*, p. 107.

⁴⁴⁷ CABANILLAS, Ramón, *Na noite estrelecida*, Vigo: Xerais, 1988, p. 78.

lle ofrecese o primor dunha tallada a dona Xinebra, -que a collía coa pontiña dos dedos, coma o muslo de pichón a priora, tan delicada, dos *Contos* de Chaucer-; digo que entón uns dos platos que chegaban ao banquete dos paladíns, era unha empanada de lebre, de molde, un algo gramada, [...]»⁴⁴⁸.

Se deja claro, también, que no es más que una ficción -“imaxinaba” es el verbo que utiliza-, no muy alejada del mundo narrativo que él defiende, no hay más que ver el detalle con el que describe la delicadeza en la comida de doña Ginebra. Las alusiones, en estos libros de cocina, suelen ser puntuales y matizan el valor histórico o cultural de algún plato: las empanadas que comían los caballeros artúricos, o doña Ginebra que «en la historia de *Le lion de la main rouge*»⁴⁴⁹ cocina un pato. No encontramos referencias a esta última obra, así que es posible que nos encontremos ante un caso de pseudointertextualidad.

Más curiosa es otra referencia, que sí establece una conexión sorprendente -que hemos visto actuar entre la centolla y las novelas bizantinas- entre la cocina y los personajes de las gestas bretonas. Describe nuestro autor una cena en Vigo con Néstor Luján, y se sorprende por el tamaño de un lubricante que pasa ante él. Inmediatamente, una referencia literaria pasa a encarnarse en el manjar y se presenta en la realidad del restaurante: «Era un cabaleiro da Táboa Redonda, un príncipe segredo que chegaba a torneo»⁴⁵⁰. Ya hemos señalado anteriormente este tipo de símiles entre alimento y personaje. Sin embargo, no hay en esta ocasión ningún eje de comparación, la intertextualidad aquí es asumida por la realidad y no hay ningún elemento léxico que establezca una frontera. Desde el momento en el que elude el sujeto, este desaparece como referente y la única realidad pasa a estar en el atributo. Por tanto, como siempre ocurre en la intertextualidad agregada, el mundo que envuelve al personaje absorbido se convierte en mítico y el propio personaje suplanta un espacio en el presente. La realidad, la ficción, el sueño, lo imaginado difuminan sus límites y se convierten en un único espacio donde todo existe. Ya no está presente un lubricante, sino un caballero medieval, y esto trastoca toda la disposición del mundo que se intenta crear. Es una de las maneras que posee la imaginación para herir a la realidad en los mismos riñones.

Queda patente esta argumentación si comparamos el fragmento que acabamos de reseñar con una variante introducida en la versión castellana de la obra. La misma escena se presenta así: «Era como un caballero de la Tabla Redonda, un príncipe terriblemente

⁴⁴⁸ *A cocíña*, p. 61.

⁴⁴⁹ *Viaje por los montes*, p. 202.

⁴⁵⁰ *A cocíña*, p. 78.

armado que salía del Océano»⁴⁵¹. Aparte del cambio total de escenario que se propone en el segundo enunciado -en la versión gallega más cercana al ambiente novelesco, en la castellana unida al origen marinero del plato-, hay una intromisión de la partícula comparativa “como”, esto hace que en ningún momento el lector pierda la conciencia de que lo único real es el crustáceo, y la comparación entre este y el prototipo literario no tenga más sentido que dar realce a su tamaño o a su belleza. Las fronteras quedan perfectamente marcadas: no hay caballeros que se quieran presentar al abrigo de una fusión entre el mundo ficticio y el real, simplemente queda una visión lejana como segundo término de comparación. En ningún momento se llega a salir del restaurante, como sí ocurre en el caso anterior.

2.3.6.-Las palabras de Shakespeare.

Junto a las menciones al mundo artúrico, las obras de Shakespeare, en especial algunos personajes como Romeo o Hamlet, son un abundante filón para incorporar intertextualidad a los textos cunqueirianos; no solo en su reescritura de *Hamlet*, del que propone una nueva elaboración dramática, sino también en sus artículos y ensayos. Es especialmente interesante, aunque ajeno al campo de este capítulo, su estudio «As mil caras de Shakespeare»⁴⁵², que con gran aparato erudito, a la par que con suma lucidez, ofrece noticias atrayentes sobre el escritor inglés.

En sus obras turísticas, cualquier paisaje es bueno -sobre todo las escenas shakesperianas son evocadas desde un determinado paisaje- para introducir atmósferas que se inspiran en el escritor inglés, especialmente al principio y al final de la producción de Cunqueiro. En uno de sus primeros libros geográficos, toma una obra de Shakespeare como acomodo de un personaje que tuvo relación con Ribadavia: «Los judíos y los burgueses defendieron heroicamente la villa contra sir Thomas Percy, que viene en Shakespeare, en la primera parte de “El rey Enrique IV” como un buen caballero»⁴⁵³. De la misma manera, entiende que el castillo de Monterreal puede ser un excelente decorado: «El

⁴⁵¹ *Cocina Gallega*, p. 32.

⁴⁵² CUNQUEIRO, Álvaro, «As mil caras de Shakespeare» en *Obra en Galego Completa. Ensaíos. IV*, Vigo: Galaxia, 1991, pp. 193-221.

⁴⁵³ *Rutas*, p. 169. La alusión pasa también por sus artículos periodísticos: lo citará al hablar de la judería de Ribadavia: “*Los otros rostros*”, p. 62. En este mismo medio y en otra ocasión, amplía el tono elogioso de la cita para calificarlo de «un personaje, un buen caballero, un excelente soldado que sale en Shakespeare». Se encuentra en la página 97. Vuelve a citarlo en esta obra -aun cuando es un artículo anterior, de la serie “Tiempo vario”- en la página 721.

Hamlet shakespiriano se pudiera representar aquí»⁴⁵⁴. El paisaje está casi exigiendo la presencia de la literatura.

En su último libro de este género, prescinde de los héroes mayores para encontrar, en forma de intertextualidad agregada, la esencia de Galicia en Puck y en la sentimental fantasía de su mundo, «na Fisterra propia, perto das rocas finais, Puck, o espírito amigo de Oberón, colle a herba namoradeira onde delambos escoitaron un día cantar unha sirea deitada no lombo dun delfín, [...]»⁴⁵⁵.

En el prólogo que dedica al libro sobre el kiwi, también avisa de que Galicia es «el finis terrae, en el que Shakespeare imaginaba que Puck a las órdenes de Oberón, encontraba la planta el zumo de cuyo tallo concede el loco enamoramiento a aquel que lo reciba en sus ojos. Es a “herba namoradeira” de nuestro folklore»⁴⁵⁶.

La imagen, anticipando un capítulo y un estudio que haremos posteriormente, aparecía en un artículo de la revista *Destino*, concretamente el 18 de diciembre de 1975, con un desarrollo en la descripción levemente más extenso: «[...] Oberón, acompañado de su fiel Puck, unas veces un trasno revoltoso y otras el más gentil de los espíritus, en las rocas finales, escucha cómo canta la sirena recostada en el lomo de un delfín que sestea en las aguas verdes: Puck volará a aquella punta del mundo a recoger la flor occidental, el fruto de cuyo tallo concede tan apasionados e irrefragables amores»⁴⁵⁷.

Es una imagen propia de sus últimos textos, puesto que también aparece en un artículo publicado un mes antes de su fallecimiento. La anécdota parte del catálogo de un herbolario, que recibe como publicidad en su casa, y que a Cunqueiro -hijo de boticario y autor de libros sobre este ámbito- le hace especial ilusión. Repasa entonces todas las hierbas, reales y fantásticas, y llega de nuevo a enlazar la tradición gallega con el mundo de Shakespeare: «La hierba “namoradeira” o de enamorar, ya está en Shakespeare y nunca he dudado de que Oberón manda a Puck, el más inquieto de los espíritus, a buscarla al Finisterre gallego, a las oscuras rocas desde las que ambos un día a la caída de la tarde, mientras el sol se hunde en el océano, escucharon como cantaba una sirena, que estaba sentada en el lomo de un delfín»⁴⁵⁸.

⁴⁵⁴ *Rutas*, p. 158.

⁴⁵⁵ *Ollar Galicia*, p. 5. En otra obra geográfica, también de sus últimos años, recrea la misma escena al hablar de la isla de Sálvora, «en la que crece la hierba de enamorar, la misma que Oberón en “El sueño de la noche de San Juan” de Shakespeare, manda a Puck, el más alegre de los espíritus, a recogerla en un vuelo», en Álvaro Cunqueiro, *Rías Bajas*, p. 20.

⁴⁵⁶ «Prólogo» a CARLOS DEL RÍO, *Kiwi*, p. 14.

⁴⁵⁷ *El laberinto habitado*, p. 612.

⁴⁵⁸ “*Los otros rostros*”, pp. 607-608.

Guarda también relación la estampa con la ampliación que en castellano tuvo *Escola de menciñeiros* con el título de «Tertulia de boticas prodigiosas». En “La botica de Oberón”, dedica un capítulo al personaje de *El sueño de una noche de verano*, que nace como Alberich, rey de los elfos, y es el guardián del tesoro de los Nibelungos. La visión de Cunqueiro desarrolla su evolución literaria hasta llegar a Spencer y a Shakespeare, para después detallar su presencia en este último, y en esa escena que tanto le fascina y que repite de continuo en todas las obras en que lo cita: la búsqueda en el fin del mundo de la hierba de enamorar.

¿Cómo supo William Shakespeare que Oberón conocía la botánica de los extremos del mundo? Porque esto está probado por la escena II del acto II de *El sueño de una noche de verano*, cuando Oberón manda a Puck al extremo de la tierra, en el borde del Océano, a buscar una flor, la *little western flower*... Oberón le recuerda a Puck el lugar, en las rocas finales sobre el Océano exterior que rodea la tierra, desde donde se escuchó cantar a una sirena recostada sobre un delfín: *a mermaid, on a dolphin's back*.⁴⁵⁹

Va perdiendo consistencia la Galicia que recrea al final de su vida, y se advierte esta evanescencia al observar que los intertextos son explosiones de fantasía. Los hechos históricos se ven acompañados por un país que se hace maravilloso en otro relevante caso de intertextualidad agregada. En varios fragmentos, Puck se presenta como un personaje real, y su propio carácter logra desplazar un territorio del que se quiere dar una noticia hasta el reino de la fantasía. Más que la asunción de mitos como garantes de la existencia de un país, se trata de la conversión de este país en algo fantástico y revestido de una suprema belleza. Fantasía y realidad se alían aquí sin costuras.

Sin embargo, estas son las únicas alusiones al autor inglés que se recogen en sus obras turísticas. Tendremos, pues, que acercarnos a las obras de temática culinaria para encontrar situaciones en las que puedan ser acogidos personajes nacidos en la cepa literaria de Shakespeare. Aparece de nuevo la comparación que ya hemos estudiado de un determinado alimento con un héroe de raíz dramática: «Ostras, de carne fina y blanca, como Ofelia de Dinamarca, [...]»⁴⁶⁰. Al contrario de lo que acontece en otras ocasiones, no repite esta comparación en ninguna de sus otras obras gastronómicas.

Los mismos términos de comparación -“alimento” frente a “personaje dramático”- aparecen en un pequeño ensayo sobre el salmón. En esta ocasión, el término real acaba de ser pescado, y su presencia estática en la ribera -con ecos del cisne garcilasiano- le recuerda la muerte de César en la tragedia inglesa. No se trata tampoco de una presencia que

⁴⁵⁹ *Obras literarias II*, pp. 722-723. El fragmento del dramaturgo inglés se puede encontrar en WILLIAM SHAKESPEARE, *The Complete Works*, New York: Barnes & Noble, 1994, p. 284.

⁴⁶⁰ «Prólogo» a GASPAR MASSÓ, *Comentarios*, p. 10.

aparezca como real, porque desde el primer momento se destaca que todo sucede en la imaginación del narrador y que la escena se observa con toda su carga literaria.

Por una de esas “cerebraciones inconscientes”, que dixo don Ramón del Valle-Inclán, a primeira vez que eu vin un salmón deitado na herba da ribeira, rematado de pescar, á memoria véume aquilo que está en Shakespeare, do discurso de Marco Antonio diante do cadavre de César:
-¡Coma un cervo alanceado por moitos príncipes, tédelo ahí!⁴⁶¹

No se trata aquí de la imagen del emperador, sino de su asunción por Shakespeare como personaje literario, y este hecho ya lo descarta como presencia que procede de la realidad y lo apuntala como tradición cultural. No aparece, en ningún momento, al nivel de los personajes históricos que a veces encontramos, como ese mismo César que hemos analizado en el capítulo correspondiente a las referencias clásicas.

En esta conexión entre estampas, volvemos a los artículos periodísticos, en los que continúa apareciendo esta misma imagen. Cuando lo recoge en *Sábado Gráfico*, en 1979, al final de su vida, el tema parece ser, más que la visión de la realidad desde el margen literario, establecer relaciones entre símbolos y literatura:

En mis años de adolescente, en los que solía sacarle punta literaria a todo, al ver por primera vez un salmón, acabado de pescar en las aguas de mi nativo río, el Masma, se me vino a mientes el discurso aquel tan hermoso que en Shakespeare pronuncia Antonio ante el cadáver de Julio César: “Como un ciervo alanceado por muchos príncipes, ahí los tenéis”. Y se me equivalían en poética un ciervo alanceado y un salmón, el más perfecto de los peces, latiendo por última vez en las junqueras...⁴⁶²

De la misma manera, en otro de sus artículos periodísticos, asimila la figura de un salmón expuesto en el mostrador de un bar, «estaba sobre mármol, vestido de plata», a otro personaje diferente. Este salmón real, de «doce kilos cabales», se va a poner en conexión de inmediato con la figura de Roldán, muerto en Roncesvalles: «la sangre que se derramaba de sus agallas manchaba la blanca piedra; estaba tan muerto como don Roldán en Roncesvalles»⁴⁶³.

En alguna otra ocasión, se destaca la figura de Romeo. Al iniciar un artículo sobre el salmón, recuerda una antigua saga en que un salmón, que era el rey de un país sumergido en el Mar del Norte, asoma poco antes de morir medio cuerpo fuera del agua y desgrana una melodía. «talmente un ruiseñor que fuese de la escuela de Verona, donde aprendieron quejas, duermevelas, suspiros y rubores estos encantadores de la noche de un maestro llamado Romeo enamorado...»⁴⁶⁴.

⁴⁶¹ *A cociña galega*, p. 90.

⁴⁶² “*Los otros rostros*”, p. 510.

⁴⁶³ “*Los días*” en *La Noche*, p. 159.

⁴⁶⁴ *La cocina cristiana*, p. 149.

Las alusiones al amante veronés siempre destacan su carácter de cantor embelesado. En otra de sus obras gastronómicas se encuentra una nueva alusión que camina en este mismo sentido: «Porque ao Urogalo xa se sabe que se lle dá morte cando dende un arbore lle canta á femia, que se acurruca ao pé do tronco. Será, dixen eu máis dunha vez, como matar a Romeo cando lle está decindo no balcón a Xulieta as docísimas, irrefutábeles verbas...»⁴⁶⁵.

Fijémonos que las comparaciones no son exactamente idénticas. En el primer caso el término real es el salmón -una realidad solo retórica porque proviene de una antigua saga- y el término imaginario es un ruiseñor, Romeo solo aparece como el maestro de los trinos del ave. En el segundo caso el término real es el urogallo y el imaginario, ahora sí, Romeo. El eje de comparación sigue siendo, pues, la belleza del canto. Sin embargo, no se trata en ningún caso de la presencia efectiva del personaje en el momento en que aparecen explícitos los términos de comparación: “talmente” y “como”. Su existencia es retórica, y no está contemplada como una presencia real en la pequeña diégesis, sirve de mero apoyo exaltador de las cualidades canoras del ruiseñor o del encantamiento del urogallo.

Curioso es que, en una ocasión, la figura de Romeo -prototipo del enamorado, embelesado en su pasión y sus palabras- deje su lugar a otro enamorado, a su traslación hispana. Incluso, la misma estampa del urogallo resulta idéntica. El estilo del fragmento, sin embargo, es mucho más tosco, lejos de la sutil magia de los anteriores: «Ya se sabe que el modo de matar al urogallo es tirarle cuando está en alta rama cantando de amor a la hembra que lo aguarda al pie del árbol para la danza nupcial: al cantar, no oye al cazador que avanza cauteloso. Como se ve, es algo así como matar a Macías o Namorado cuando está descuidado dando al aire delicadas y lamentosas trovas de amor»⁴⁶⁶.

Recordemos, por otra parte, que Macías era gallego, y que su vida está bordada con algunas leyendas que explican perfectamente esta muerte aludida por Cunqueiro. Una de ellas, por ejemplo, señala que

era escudeiro de Henrique de Villena, mestre de Calatrava. O trobeiro está namorado de Elvira, una dona da corte, que corresponde ao seu amor. Nunha marcha obrigada de Macías, o mestre entrega en matrimonio a Elvira. Á volta, Macías sintese despeitado e compón cantigas para ela, ao tempo que recibe as súas cartas. Descubertos os amores, o home de Elvira queixase a Henrique de Villena da actitude do padronés. O mestre advirte ao namorado que deixe de facerlle as beiras a Elvira, cousa que Macías desobedece, polo que o señor de Villena ten que banilo até Arxonilla, moi perto de Xaén, onde Macías fica prendido nunha mazmorra, dende a xanela da cal entoa tristes cantigas dirixidas á súa amada que facía chegar ás suás mans. Estas cantigas chegan finalmente ao coñecemento do marido de Elvira que, entolecido, ármase, monta a cabalo e marcha até a prisión onde estaba Macías, guindando unha azagaia á xanela enreixada onde o poeta trovaba, atravesándolle o peito e dando, por derradeiro norte, ao enamorado.⁴⁶⁷

⁴⁶⁵ *A cociña*, p. 130.

⁴⁶⁶ *Galicia Eterna*, p. 839.

⁴⁶⁷ VAQUEIRO VÍTOR, *Guía da Galiza*, pp. 400-401.

En otras ocasiones, sin embargo, los personajes que tienen presencia en las páginas de Shakespeare son presentados desde su carácter histórico. No es Shakespeare, es un viejo rey que parte de referentes fidedignos y no literarios: «Ya parece que el ciervo en la cocina gallega sea memoria del tiempo pasado. El rey Lear -quizá, también, memoria pasada de un viejo rey que mandó en el mar Céltico- comía cervatillo cada día, para disponer su espíritu a la justicia: [...]»⁴⁶⁸.

No poseen, pues, las alusiones que hemos ido estudiando una función estructural dentro de las escenas, sino que las utiliza como mero apoyo comparativo que magnifica principalmente la belleza o, como en este caso, la abrumadora consistencia de un plato: «[...] en Inglaterra, los pasteles de montesina chorreaban grasa, como las manos de lady Macbeth chorreaban sangre, pero este era el gusto de aquellos protestantes»⁴⁶⁹.

La conexión -de naturaleza bastante extraña- no tiene más sentido que el de ser un apunte culto, uno de esos que dan color a los textos y consiguen que -como hemos observado- olviden el mero papel de libros de recetas, para convertirse, en muchas ocasiones, en reflejo de la actitud ante la vida del maestro mindoniense.

2.3.7.-Los Cancioneros

Gran parte de las numerosísimas citas y alusiones intertextuales que aparecen en estas obras menores derivan de textos líricos de todas las épocas y procedencias; pero, especialmente, se sitúan en el ámbito cultural gallego, afines a la lírica de los cancioneros galaico-portugueses, que conforman el hipotexto sin el cual no se podría explicar *Cantiga nova que se chama Riveira* ni muchos otros de sus poemas.

Cunqueiro recoge, pues, en significativa abundancia, testimonios de su buen conocimiento de esta brillante corriente medieval. Sobre todo, es frecuente la presencia de la corza en sus obras de cocina. Cuando alcanza los apartados dedicados a tan difícil pieza cinegética, inmediatamente la pone en contacto con el animal, pleno de simbología, de las cantigas medievales, e incluso con los poemas que, salidos de su pluma en gentil intratextualidad, son remedo de esas formas medievales: «Todas las cantigas de Juan Zorro o de Pero Meogo me venían a la imaginación y a los labios. Con una canción mía: “Ciervo, ave feliz que bebes agua limpia”, me preguntaba cómo era posible que tanta vida, que una

⁴⁶⁸ *Viaje por los montes*, p. 232.

⁴⁶⁹ *Ibid.*, p. 226.

vida de tan rauda y acabada forma, pudiera ser muerte, sin más en la dulzura de la mañana»⁴⁷⁰.

En *A cociña galega* establece idéntica conexión, pero se trata de un pie de foto en el que propone un curioso enlace, mediante el cual los corzos pierden existencia real, para pasar a integrarse en la corriente poética que los acogió como reflejo del vigor masculino: “Bebe auga limpa, e despois agallopa polo bosque coma polo verso dunha cantiga”⁴⁷¹. El bosque y el agua dejan de tener realidad para tomar un perfil simbólico, y el ciervo deja de ser una pieza de caza para tomar consistencia literaria.

Cabe decir que en sus últimas páginas gastronómicas, las escritas para la enciclopedia *Galicia Eterna*, la única presencia del mundo de los trovadores enfoca también dicha alusión y, aunque aparecen los versos que ambientan su reflexión -de Pero Meogo, evidentemente-, nunca se cita su nombre: «Cuando los trovadores medievales hablan de las ciervas –*E nas verdes herbas vi andar as cervas, meu amigo! O cervo o (sic) monte á auga volvíaa-* creo que de lo que están hablando es de la corza y del corzo, más que del ciervo propiamente dicho»⁴⁷².

En las guías turísticas, como es lógico, las alusiones a poetas medievales tienden hacia referentes históricos o geográficos; así, subrayan el pasado de un lugar, o aparecen ante determinado paisaje, en un juego que suele tender fácilmente a la recreación lírica. Si no se trata de intertextualidad agregada es porque el personaje que se coloca en la diégesis de la obra ha tenido existencia histórica, es un poeta y no una aparición literaria. Ocurre esto al describir la ciudad de Lugo, ferial y próspera: «Los trovadores gallegos, como D. Fernando Esquíu, sueñan, desde sus jardines con mirlos, con ir a ver a su enamorada, que los espera en Lugo, asomada a la puerta Miñá»⁴⁷³.

Sí comparamos la alusión con otra, dispuesta en una de sus primeras obras turísticas, podremos observar una sustancial diferencia en cuanto al tono. Cunqueiro, poco a poco, año tras año, va creciéndose líricamente, usando la recreación como juego, no como descripción. Tiempo antes, este mismo poema había sido utilizado en una otra de sus obras turísticas, pero no aparecen el sueño, los jardines o los cantos de las aves. Como hemos señalado anteriormente, la obra que lo incluye es la más neutra, la más impersonal, la menos cuidada -en la página 67 hay una errata al calificarlo de Espío-; pero, aun así, la referencia está bien moldeada. Fijémonos como marca de estilo en el buscado arcaísmo:

⁴⁷⁰ Ibid., p. 224. En el apartado correspondiente a su obra periodística lo pondremos en conexión con otras apariciones de la autoalusión, que al cabo se convertirá en un eje para toda su producción.

⁴⁷¹ *A Cociña*, p. 128 ilustr.

⁴⁷² *Galicia Eterna*, p. 837.

⁴⁷³ *Lugo*, p. 20.

«don Fernando Esquíó, que hizo el camino a Lugo por el amor de una fermosa, y cantó a la preciosa de Lugo con una cantiga llena de nostalgia, aunque el estribillo sea entusiasmado...»⁴⁷⁴.

Este mismo episodio -con la calificación del poeta como «mirlo de los jardines gallegos»⁴⁷⁵- se repite en su siguiente obra turística. Es evidente, pues, que se trata de un eje intertextual para Cunqueiro, y seguramente refleje una de las cantigas de amor del poeta compostelano, en la que se establece un diálogo transcurrido entre un apasionado amante y su señora que parece reprocharle nuevos amores:

-Que adubastes, amigo,
alá en Lug'u andastes
ou qual é essa fremosa
de que vós vos namorastes?
Direi-vo-lo eu, senhora,
pois me tan ben preguntastes:
o amor que eu levei
de Santiago a Lugo
essa m'aduss'e esse mi-agudo. [...]»⁴⁷⁶

Se trata, en todo caso, como hemos señalado, de un juego histórico y no tanto literario. No tiene tampoco otro sentido la mención a Xohan de Requeixo⁴⁷⁷, que intenta demostrar la antigüedad del culto a la Virgen del Faro de Chantada. Alude a una de sus cantigas que se recoge, por ejemplo, en un capítulo dedicado a esta virgen integrado en una colección sobre el culto mariano en España:

Ao Faro un dia iréi,
miña nai, se vos proguer,
rogar se veréi,
meu amigo que me ben quer,
e diréille eu entón
a coita do meu corazón. [...]»⁴⁷⁸

En todo caso, se trata de un poeta extremadamente querido por él. En otra obra sobre la provincia lo recoge y le dedica a la mención una coda enormemente lírica -«todavía hay alondras allá arriba que saben su decir»⁴⁷⁹-, lo sigue citando en sus obras periodísticas, e incluso lo celebra con un poema en el que recoge con exactitud toda su geografía sentimental: Chantada, la romería a Nosa Señora do Faro, el baile, y una última estrofa con un mensaje metapoético en el que la figura del trovador se hace actual.

⁴⁷⁴ *Rutas*, p. 30.

⁴⁷⁵ *El Camino*, p. 64.

⁴⁷⁶ PINHEIRO TORRES, Alexandre, *Antología da poesía trovadoresca galego-portuguesa*, Porto: Lello & Irmão Editores, 1977, p. 279.

⁴⁷⁷ *Lugo*, p. 122.

⁴⁷⁸ CEBRIÁN FRANCO, Juan José, *María en los Pueblos de España. Guía para visitar los santuarios marianos de Galicia*, Madrid: Encuentro, 1989, p. 163.

⁴⁷⁹ *Lugo. La España de cada provincia*, p. 9.

Madre, con Johán de Requeixo hei andar
a Nosa Señora do Faro a bailar.
En Chantada meu amigo.

A bailar, madre, e cantar de amor
Cunha fita no pelo, na boca unha fror.
En Chantada meu amigo.

No Faro, madre, está meu amado
que me trae un verso en seda bordado.
En Chantada meu amigo.

No Faro, madre, Johán de Requeixo está.
Para un verso mil anos son una moxedá.
*En Chantada meu amigo.*⁴⁸⁰

También aparece cita de Paio Gómez Chariño, a propósito de su sepulcro en la iglesia de San Francisco: «De él, en cambio, se sabe la vida en el mar que la dijo en cantigas de amigo, “pólo mar quen frores de amor ten”, y que ganó a Sevilla, que era de moros, y los privilegios de Pontevedra. También se sabe de su oscura y triste muerte, tierra adentro, en las soledades leonesas»⁴⁸¹.

La cita poética es la única alusión lírica en un texto que presta más atención a la significación histórica del almirante. Es curioso que esta cita más neutra coincida casi al pie de la letra -los mismos datos, casi las mismas palabras- con otra de la obra que siempre señalamos como la más pobre en lirismo. Vamos a reflejarla aquí y con ello iremos demostrando que las líneas intertextuales de Cunqueiro poseen evidentes continuidades: «Fue almirante de la mar, ganó a Sevilla siendo de moros y los privilegios de Pontevedra. Esto dice su sepulcro, donde acaso todavía los huesos estén soñando barcos engalanados: [...]»⁴⁸².

De la misma manera, cuando entra en Negreira, describe el pazo de Cotón, y destaca que el trovador Alfonso Eanes nació en él. Es uno de los más curiosos personajes de la época de Alfonso X: acusado de frecuentar lupanares y tabernas, autor de cantigas de mal-dizer enormemente envenenadas de obscenidades y -según ha desenmarañado de los cancioneros de la época Carolina Michaëlis- asesinado en una taberna de la recién fundada Villa Real -hoy Ciudad Real- por su amigo y discípulo Pero da Ponte. Es el mismo Rey Sabio quien da noticia del asesinato, acaso mascado en el vino de la taberna⁴⁸³. También Alfonso X acusa a Pero da Ponte de seguir ritos satánicos, y concluye con una alusión a la recién creada ciudad y a sus tabernas.

⁴⁸⁰ *Poesía 1933-1981*, p. 188.

⁴⁸¹ *Pontevedra*, pp. 66-70.

⁴⁸² *Rutas*, p. 63. En *Rías Bajas Gallegas* aparece idéntica cita en la página 12.

⁴⁸³ *Ibid.*, p. 110.

E poren, don Pedr', en Vila Real,
en mao ponto vós tanto bevestes.⁴⁸⁴

López-Aydillo da como causa de esta enemistad la juventud del monarca, que actuaba como un trovador más de los que integraban su séquito y por ello «no desdenaba templar su *cítola* al mismo son de aquellos poetas y juglares astrosos y mal tallados que vertían en sus cántigas la virulencia de sus obscenas sátiras»; en esta relación de iguales «tuvieron su origen las rencillas juglarescas del Rey Sabio con algunos de los poetas de los cancioneros, como Pero da Ponte, entre otros, a quien afrenta brutalmente por una supuesta deslealtad con su maestro Alfonso Eanes do Cotom»⁴⁸⁵.

Alude también al trovador asesinado -aunque sin citar su nombre- en las páginas que prepara para la enciclopedia *Galicia Eterna*. La alusión viene a raíz de la constatación de que el gallego no es muy amigo de berenjenas, y que si las toma vienen de otras zonas de España como Ciudad Real: «Como es sabido, Ciudad Real, entonces Villa Real, fue fundada por Alfonso X de Castilla y León, y poblada con gallegos, y allá fue muerto un trovador gallego cuando aún no había camposanto»⁴⁸⁶.

Del mismo Pero da Ponte, Cunqueiro escoge una cantiga que, en *El camino de Santiago*, deja patente la vitalidad en la Edad Media de la villa de Carrión: mercados, salmones frescos e hidalgos que trampean para obsequiar a su mujer. Un fresco literario – también recordado en el capítulo “Peixes de río” de *A cociña galega*- que Cunqueiro utiliza como la única emulsión que puede despertar un ambiente de vida, necesario para el afán plástico de sus obras geográficas.

Non quer'eu custa rechar,
poys salmón fresco acho, Sinher,
mays quero hir ben d'el assunar,
por envyar a mha molher
que morre por el
otrossy-da balëa que vej'aqui;
e, deploys, quite quen poder!⁴⁸⁷

Son, únicamente, citas y alusiones que basculan entre la erudición y la nota de paisaje. No hay más pretensión; desde luego, son importantes porque dan variedad al texto, pero no distorsionan la tipología. Una cantiga de otro de los trovadores –Ayras Nunes, clérigo santiagués- le sirve para acompañarle en su paso por León: «pues veré al rey, que

⁴⁸⁴ PINHEIRO TORRES, Alexandre, *Antología*, p. 54.

⁴⁸⁵ LÓPEZ-AYDILLO, Eugenio, *Los cancioneros gallego-portugueses como fuentes históricas*, Valladolid: Maxtor, 2008, p. 63.

⁴⁸⁶ *Galicia Eterna*, p. 847.

⁴⁸⁷ PONTE, Pero da, *Poesías* (ed. de Saverio Panunzio), Vigo: Galaxia, 1992, p. 145. En el citado *El Camino de Santiago*, el resumen y la cita aparecen en la página 44.

nunca vi, y a mi amigo que viene con él aquí»; es una cantiga que recoge el historiador Eugenio López-Aydillo en su versión medieval —«*ca verey el-rey que nunca vi/ et meu amigo que vem con el hy*»-, y que le sirve para deducir que el poeta era oriundo de Santiago o su comarca⁴⁸⁸. En otro momento, el mismo autor le sirve para indagar sobre el topónimo medieval del actual Mellid y se pregunta si será la misma ciudad la que aparece en el verso «doas muytas que fezerom en Molido»⁴⁸⁹.

En otras ocasiones, sin embargo, la presencia del trovador se decanta más hacia aspectos poéticos, incluso se llega a definir la realidad de una ciudad desde presupuestos literarios, que son los únicos que se conservan. Es el caso del Vigo medieval, cuya única pervivencia son las cantigas de Martín Codax, que, de paso, son utilizadas para hacer una valoración lírica del trovador en un definido caso de metatextualidad.

Nada sabemos del Vigo medieval, es decir, nada nos queda, a no ser las cantigas del trovador Martín Codax -quizás, traduciendo, Martín Cortezas-, y algunas iglesias románicas del Arciprestazgo del Fragoso. Las cantigas de Martín Codax son una entusiasmada historia de amor, llenas a la vez de alegría, de la alegría moza y fugitiva y de saudade. Las ondas del mar ven un momento al amigo sin la amada, solitario y triste, pero también rompen contra los cuerpos alegres de los amantes que se bañan en ellas, [...].⁴⁹⁰

Como es lógico, el poeta vigués monopoliza las páginas dedicadas a su ciudad; no solamente definiendo su historia -que combina la precisión cronológica con la sugerencia lírica-, sino también construyendo su geografía moderna: «Una de las estampas cotidianas de la ría de Vigo, la forman las velas blancas de los balandros, cuyas tripulaciones se entrenan en las aguas cuyas ondas están formadas la mitad por agua y la mitad por versos de Martín Codax, el trovador del mar de Vigo»⁴⁹¹.

La percepción de un territorio, pues, no solo se construye a partir de sensaciones visuales, sino que también se define por unas referencias culturales que nos hacen interpretar el paisaje que estamos observando. Alguien que otee el panorama que Cunqueiro nos describe, y admire su belleza, estará viendo tanto colores, brillos, texturas, como toda una tradición literaria que ha hablado del mar, ha descubierto su atracción y lo ha llenado de sugerencias y de connotaciones. O acaso solo pueda interpretar los estímulos visuales asimilándolos a los que tenía impresos ya en su mente gracias a la construcción

⁴⁸⁸ LÓPEZ-AYDILLO, Eugenio, *Los Cancioneros gallego-portugueses como fuentes históricas*, p. 127. También lo encontramos en la útil antología de ALEXANDRE PINHEIRO TORRES anteriormente citada, p. 445. Esta misma cantiga aparece en innumerables ocasiones en su obra periodística, por ejemplo *O reino*, p. 277 y *Cada día*, p. 90.

⁴⁸⁹ *Por el camino*, p. 111. El texto de Ayras Nunes aparece en MANUEL RODRIGUES LAPA, *Cantigas d'escarnho e de mal dizer*, Vigo: Galaxia, 1970, p. 119.

⁴⁹⁰ *Vigo*, p. 16.

⁴⁹¹ *Ibid.*, p. 137.

lirica del mar. Unas palabras de su producción periodística revelan también este traspaso entre literatura y geografía: «Ya me doy cuenta que la Vigo actual no conserva tal antigüedad sentimental, pero paréceme que es tal el aliento poético de Martín Codax, que no es posible despojar del todo de amantes sombras y dulces soledades el nombre de Vigo [...] tanto este nombre me lo trascienden los versos de Martín Codax, es decir amor, ondas que van y vienen, doncellas que en el atrio bailan, envueltas en una dulcísima niebla o música que duerme, tibia, en el regazo de los siglos»⁴⁹².

En todo caso, se revela la literatura no como interpretación de la realidad, sino como cimiento que la sostiene. Tanto es así que, para encabezar con un lema el apartado dedicado al Vigo Industrial -la visión económica de un lugar es difícil que se vea afectada por matices líricos-, utiliza una cita del mismo trovador, como si nos quisiera señalar que los astilleros y las fábricas de conservas también se pueden entender como parte de una ciudad creada desde la palabra, arrebatada por una existencia mítica.

En su guía sobre Vigo, también hay alusiones a otro trovador. La isla de San Simón es el escenario donde se desarrollan los amores de la única cantiga conservada del misterioso Mendinho, pero fijémonos que la presencia de esos amores no es tangible y solo se conciben en un sueño.

[...] la isla de San Simón, primero isla de romerías y de los sueños amorosos de un poeta medieval, Mendiño:

“Sedia eu na ermida de San Simión
e cercáronme as ondas que grandes son”.⁴⁹³

También menciona al trovador en uno de sus primeros libros turísticos, donde hace un elogio a su lengua gallega, marcando los límites exactos de la lírica en el arco que va «desde Mendiño a Rosalía»⁴⁹⁴. Por supuesto, en esta misma obra, cuando llega a la recreación de la isla de San Simón, coloca como muestra poética la misma cantiga⁴⁹⁵. De igual forma, en una obra colectiva que él abre con un capítulo dedicado a las Rías Bajas, marca con etiqueta literaria el paisaje de la isla de San Simón, «famosa en la poesía medieval

⁴⁹² *El pasajero en Galicia*, p. 170.

⁴⁹³ *Vigo*, p. 4. También recoge la cita en *San Gonzalo*, cuando el protagonista llega al Cantábrico, el mar donde los normandos preparan ataque, un mar fuerte y ronco. Pintado el escenario, lo adorna con una cita que no pertenece a ese mundo, pero que su imaginación precisa para dar un barniz majestuoso.

«Cercáronme as ondas do mar maior.
E non hei barqueiro nin remador!
Cercáronme as ondas grande do mar
E non hei barqueiro nin sei remar!

Estos versos del juglar Mendiño siempre me parecieron versos para decir a este mar, que no a las ondas mansas y tibias de la isla de San Simón...» en *Obras literarias I*, p. 786.

⁴⁹⁴ *Rutas*, p. 13.

⁴⁹⁵ *Ibid*, p. 149.

gallega porque un trovador, Mendiño, imaginó que en aquella pequeña isla, donde crece el sauce, su enamorada moría de miedo»⁴⁹⁶.

Ya antes, su guía de Pontevedra había recuperado esta figura en una cita que, con una pequeña variación, podría haberse convertido en una sutil magia de intertextualidad agregada. Recordemos que la poesía galaico-portuguesa posee en muchas ocasiones un fuerte carácter narrativo: hay hechos que se desvelan, otros que se esconden en una sutil utilización de la elipsis, personajes que dialogan y un escenario natural. Ciertamente es que su hechizo no proviene de estos elementos, sino de la intensidad con la que se combinan y de la carga simbólica que esconden; pero nada parece impedir, en principio, que cualquiera de los personajes que estas cantigas van desgranando pasara a formar parte de un nuevo texto, no como personaje de la tradición, sino como verdadero y presente. Es lo que se evita precisamente en la siguiente cita con la utilización de la forma verbal “puso”, que impide dar un último giro a la escena hasta conseguir una auténtica fusión. Veamos primero las palabras de Cunqueiro y tras ello incidiremos en el comentario que hemos apuntado: «Y allí, en San Simón, puso un juglar del XIII, Mendiño, a su enamorada quejándose porque estando en la ermita se levantó el mar, las ondas la cercaron, y hubo de morir»⁴⁹⁷.

La utilización de “puso”, como hemos señalado, implica necesariamente una relación de superioridad del agente frente al objeto. Este último, además, suele tener carácter inanimado, y el caso contrario –un objeto directo con rasgo humano– no niega el dominio al que hemos aludido. Se trata de una colocación material como en “Puso al niño en la cuna”, o figurada en casos como “Puso a Alberto de jefe de contabilidad”, en el que el sujeto es implícitamente un jefe de Alberto, e incluso de frases hechas del tipo “Lo puso en su sitio”, un sitio nos imaginamos todos de inferioridad, aunque nada en el enunciado lo hace explícito. No nos parece este el caso, solo existe la posibilidad de que la enamorada a la que Mendiño “puso” en la isla tenga un carácter inanimado, tanto como para ser un producto de su imaginación, con lo cual quedaría cerrada la posibilidad de encontrarnos ante un caso de intertextualidad agregada. Una lectura literal, en todo caso, resultaría chocante y vendría a significar que el trovador llevó conscientemente a su enamorada a la isla y la abandonó allí en medio de su desesperación.

Cunqueiro se comporta aquí, pues, más como un observador y un erudito que como un ensayista que juega con la ficción. Este último caso se hubiera producido si la expresión empleada hubiera sido “fue a buscar”, “estuvo separado”, “tuvo un atardecer” o

⁴⁹⁶ *Rías Bajas*, p. 23.

⁴⁹⁷ *Pontevedra*, p. 110.

cualquier otra que hubiera presentado a la enamorada como una presencia real y por tanto hubiera herido a la realidad –la hubiera forzado- desde la imaginación.

En su libro sobre Pontevedra, hay otra alusión a obras medievales, en este caso en un pequeño apartado que dedica a elogiar la gastronomía de Lalín. Ante unas fuentes colmadas de productos del país exige: «Vinos de Orense, como quería el rey Alfonso el Sabio»⁴⁹⁸. Alude a una de las cantigas profanas -de mal-dizer- incluidas por Rodrigues Lapa en su antología de este género de poesía medieval.

Com'eu en día de Pascoa quería ben comer,
assi quería bõ son [e] ligeiro de dizer
pera meestre Joan.
Assi com'eu quería comer [i] de bõ salmon,
assi quería ao Avangelho mui pequena paixon
pera meestre Joan.
Assi como quería comer que me soubesse ben,
assi quería bo son [d]e *seculorum amen*
pera meestre Joan.
Assi com'eu beberia [do] bõ vinho d'Ourens,
assi [eu] quería bõ son de [O] *cunctipotens*
pera meestre Joan.⁴⁹⁹

También, en su texto para la enciclopedia *Galicia Eterna*, indica que el salmón fue siempre en su tierra bocado «muy apreciado», y para demostrarlo acude a esta misma cantiga como argumento, debido a que en ella se presenta en mesa real. Las interpretaciones del poema son divergentes. Mientras que Carolina Michaëlis supone que va dirigido contra un religioso cuyos sermones parecían demasiado largos al Rey, Rodrigues Lapa habla de un simple oyente, cuya reciente conversión hallaría fastidiosas las ceremonias católicas⁵⁰⁰.

Lo curioso es que, por esos años, al final de su vida, recoge este episodio en un artículo periodístico, pero lo encarna en Alfonso IX, importante para los fueros de ciudades gallegas, de agitada vida bélica, pero con poco fruto literario. Si nos fijamos en la alusión, coincide plenamente con el poema que acabamos de exponer en el marco de la descripción –tiempo y espacio- y los alimentos, así que los versos son de Alfonso X, y no es cierta la adscripción de Cunqueiro: «una vez por Pascua Florida, el rey Alfonso IX quería comer salmón y beber del buen vino de Orense, y tenía prisa para el almuerzo, y pedía a su capellán, mestre Juan, que abreviase los latines».

Tras este, continúa el artículo con más gazapos. Hace a Alfonso IX amante de una dama, «andaba gozando del mes de abril por tierras gallegas y de paso abrazando a una

⁴⁹⁸ Ibid., p. 148.

⁴⁹⁹ RODRIGUES LAPA, Manuel, *Cantigas d'escarnho e de mal dizer*, pp. 35-36.

⁵⁰⁰ La opinión de Rodrigues Lapa se puede encontrar en la nota 20 del libro citado en la referencia anterior. Ofrece en él opiniones de otros investigadores, entre ellas la de Carolina Michaëlis.

cortesana muy gentil que apellidaban la Ribeirinha⁵⁰¹; pero lo cierto es que, si hubo una Ribeirinha amante de un rey, esta fue María Pais Ribeira, noble y concubina del rey Sancho I de Portugal, con quien tuvo tres hijas y tres hijos. Compuso para ella una famosa cantiga, de la que quizá Cunqueiro supiera que hay dudas sobre su atribución, puesto que algunos autores la presentan como original de Alfonso X. Un estudio de la cuestión, que concluye resolviendo a favor del rey de Portugal, es el de Juan Paredes que indica que

La cantiga B 456, “Ai eu coitada como vivo en gran cuidado”, viene precedida en el ms, de dos rúbricas contradictorias de mano de Colocci. En el margen inferior derecho del fol. 100v se lee R^o outro R^o das cantigas q’ fez o mui / nob’ Rei don Sancho dero’ it e / diz ai eu coitada como vivo. Sigue a continuación un fol. en blanco y en el siguiente numerado 101 aparece la segunda rúbrica: *el Rei don Alfonso de León*. La primera atribuye la autoría a un Rey Sancho de Portugal; la segunda, aun Alfonso Rey de León. Michaëlis sostiene la atribución a Sancho I de Portugal, basándose para ello en la posible alusión contenida en la cantiga (vv. 4 y 8) a la fortaleza de Guarda, ciudad fundada y poblada por el propio rey, que allí residió durante algún tiempo. En torno a esa época de la fundación, el Rey compondría esta cantiga de amigo, puesta en boca de María Paez Ribeira, la famosa Ribeirinha, que se lamenta de la ausencia del amante real.⁵⁰²

2.3.8.- Otras voces medievales

Aparte de los cancioneros galaico-portugueses, Cunqueiro recoge con especial veneración el resto de la literatura de la Edad Media. De Jorge Manrique, por ejemplo, encontramos tres referencias en estas obras ensayísticas. Hay una evocación de su famosa metáfora al describir la tierra de Villalba: «También va hacia el mar, que es el morir, el rio Sor, donde vivió el castor»⁵⁰³, la misma imagen que aparece en el programa de las fiestas de Ortigueira de 1952⁵⁰⁴ y, en una tercera ocasión, en una obra culinaria, utiliza otro de sus versos para lamentarse de la desaparición de las escuelas filosóficas griegas: «¡Oh, Platón, Eurípides, Tucídides, como verduras de las eras!»⁵⁰⁵.

Encontramos también una pequeña alusión, en el que sería su último libro turístico, a otro de los poetas de cancionero: Rodríguez del Padrón, de quien señala que denomina a Galicia como «a pequena Francia»⁵⁰⁶. Ya había usado la cita en su primera obra del género⁵⁰⁷, estableciendo así una conexión entre ambos textos, tan separados en el tiempo, que va a ser bastante común: más escueta la primera, más florida la póstuma. La comparación la podemos encontrar en las primeras páginas del *Siervo libre de amor*, uno de los más delicados testimonios de la novela sentimental en castellano: «E en la mayor soledat

⁵⁰¹ Ambas citas en “*Los otros rostros*”, p. 511.

⁵⁰² PAREDES NÚÑEZ, Juan, *El cancionero profano de Alfonso X el Sabio*, Santiago: Universidad de Santiago, 2010, p. 46.

⁵⁰³ *Lugo*, p. 72.

⁵⁰⁴ *Álvaro Cunqueiro en Ortigueira*, p. 52.

⁵⁰⁵ *La cocina*, p. 223.

⁵⁰⁶ *Ollar Galicia*, p. 207.

⁵⁰⁷ *Rutas*, pp. 10-11.

hizo venir de la antiga çibdat Venera que es en los fines de la pequeña França, oy llamada Gallizia, [...]»⁵⁰⁸. También recuerda la tradición que apunta que Rodríguez del Padrón trajo de Tierra Santa una palmera –motivo del título de la biografía novelada escrita por Otero Pedrayo: *Las palmas del convento*–, de la que actualmente habría dos descendientes en el huerto del convento de Herbón, donde acabó sus días⁵⁰⁹.

Cunqueiro siente que lo rodea ese mismo espíritu de época; porque, para él, la tradición medieval seguía estando viva en el mercado que durante toda su vida había recorrido: «“As San Lucas” son unas ferias medievales: miel, hierros de Ferreira Vella, la cerámica verde y ocre del país, talabartería, cuchillería de Taramundi, canciones de ciego y el rotundo pan mindoniense»⁵¹⁰.

Si pensamos en algún eje que conecte todas sus obras geográficas, hemos de encontrarlo en el camino francés, en la emoción que siente por la disposición de su trazado. Cuando llega a Compostela, en sus descripciones se llena todo de emoción y citas. Una de las primeras, recoge la descripción del pequeño sepulcro del apóstol: «inter silvas et fructices»⁵¹¹. Se trata de la *Historia Compostelana*, traducida al castellano en una delicada edición de Emma Falque, obra que comenta el olvido del sepulcro del apóstol, fragmento al que se refiere Cunqueiro: «Así pues, en la época de los sarracenos y largo tiempo después de la restauración, la venerable tumba del santo apóstol, que no era visitada por ningún cristiano, permaneció cubierta durante muchísimo tiempo *por la espesura de los arbustos y del bosque [...]*»⁵¹².

La *Historia Compostelana* es una crónica escrita a instancias de Diego Gelmírez, primer arzobispo de la sede -y anteriormente segundo obispo-, con el objeto de justificar los logros conseguidos para su iglesia, y los derechos y dominios de la misma. Ha de comenzar, es evidente, con el hallazgo de la tumba del apóstol, con objeto de demostrar un fuero casi divino.

En todo caso, aprovecha estas obras sobre el Camino de Santiago para abordar la épica medieval. El Camino y los motivos carolingios están estrechamente emparentados, puesto que la puerta de la peregrinación en la península coincide con el espacio de la muerte de Roldán. Y en su obra autoeditada sobre este tema, justo antes de resumir la

⁵⁰⁸ PADRÓN, Juan Rodríguez del, *Siervo libre de amor (Introducción, edición y notas de Enric Dolz)*, Anexos de la Revista Lemir (Revista de Literatura Española Medieval y del Renacimiento), Valencia: Universitat de Valencia, 2004, p. 25.

⁵⁰⁹ *Rutas*, p. 126.

⁵¹⁰ *Lugo*, p. 85.

⁵¹¹ *Rutas*, p. 83.

⁵¹² GELMÍREZ, Diego, *Historia Compostelana (ed. de Emma Falque Rey)*, Madrid: Akal, 1994, p. 68.

muerte del héroe, tal como la narra la *Chanson de Roland*, nos ofrece un leve caso de intertextualidad: el sonido del olifante de Roldán. No lo escuchamos directamente, es el viento –un transmisor secundario- el que en ciclos presenta un pasado indefinido, no es Roldan quien clama ayuda sino un mero y lírico recuerdo entre los bosques: «Por veces el viento recuerda la voz tremenda del olifante de don Roldán, y le enseña el ancho canto a los hayedos y robledales»⁵¹³.

También evoca la muerte de Roldan desde el entramado erudito, apoyándose en Borges y sus *Antiguas literaturas germánicas*. El mundo de las sagas también es recurrente en Cunqueiro, quien nos indica que algunas tradiciones que imaginan al héroe de la *Chanson* armado en el cielo, quizás sean restos de la antigua leyenda del Valhala, el Paraíso de Odín, donde el máximo placer es el combate⁵¹⁴. De esta misma obra del argentino, y mientras está escribiendo *San Gonzalo*, Cunqueiro nos desvela una imagen íntima, que relaciona de inmediato con unos versos recogidos por Borges.

Estoy, cerca del fuego, tan tranquilo como aquel monje de Irlanda que en el margen de un manuscrito monástico escribió la cuarteta que cita Borges.
"Amargo es el viento esta noche,
y agita el pelo blanco del océano.
Esta noche no temo a los feroces guerreros del norte
que recorren el mar de Irlanda."⁵¹⁵

En escasas ocasiones, por otra parte, alude a la novela de caballerías hispana, aunque ya hemos apuntado una referencia al *Amadís*. No es la única. En otro pasaje despliega su fantasía, y al comentar la finura de la arena de la playa de Lapamán -con una alusión a José María Castroviejo, que también la elogia- se pregunta: «¿estará enamorada de la huella de Amadís, el Ulises del Atlántico, o de Tristán?»⁵¹⁶.

Si trasladamos nuestra mirada fuera de Galicia, ya hemos advertido que en la única obra geográfica en la que amplía el paseo más allá de sus límites es *El Camino de Santiago*. También hemos señalado que sus referencias literarias se oxigenan ahí. Viene a ser lógico, por primera vez puede aludir desde el paisaje a autores estimados por él y que no encajan en la geografía gallega. Si sus miras geográficas se amplían también se han de ampliar necesariamente los referentes, aunque solo sea porque absolutamente todo el camino de Santiago –y alrededores- está plagado de literatura, lo que le permite integrar una cita del

⁵¹³ *El Camino*, p. 16.

⁵¹⁴ *El laberinto habitado*, p. 117.

⁵¹⁵ "Los días", pp. 152-153. La página de Borges de donde recoge el poema es JORGE LUIS BORGES, *Antiguas literaturas germánicas*, México: Fondo de Cultura Económica, 1975, p. 132.

⁵¹⁶ *Rutas*, 146.

soneto de Gerardo Diego al ciprés de Silos⁵¹⁷, igual que más adelante citará unos versos del cántabro a Compostela⁵¹⁸. También aparece Gonzalo de Berceo, al aconsejar Cunqueiro un desvío para acercarse a San Millán: «Es el país de Gonzalo de Berceo. Hay flores en los prados, alondras en los chopos y fuentes claras. La “quaderna vía” tiene el mismo paso que el peregrino que busca, al atardecer, el final de etapa»⁵¹⁹.

Es una curiosa valoración literaria, el ajuste entre Berceo y el paisaje es una cuestión meramente de forma, su verso adopta la cadencia, monorrima, regular, del caminar. Es una relación –entre métrica y ritmos humanos– que gusta especialmente a Cunqueiro, quien en otros momentos vuelve a conectar andadura métrica con movimiento humano. Los ríos se personifican y, al sentir pasar el Eume, señala que «algo semejante sería sentir pasar, con pasos que bien valían un hexámetro, a Ulises camino de Itaca»⁵²⁰. Así también, el albariño es «un vino octosílabo, un vino que obligaba a hablar como el romancero»⁵²¹; de la misma forma, los vinos de Juan de Requeixo «tendrían la misma métrica de aquellas cantigas»⁵²²; para llegar a su valle natal «se ven galopar las corzas con la misma medida endecasílabo de los versos de la cantiga medieval, [...]»⁵²³; y, por último, en la coda a una obra sobre la provincia de Lugo «los surcos citan hexámetros de Virgilio»⁵²⁴. Estos surcos, en un artículo de *Faro de Vigo*, son «como versos de *Los trabajos y los días* de un Hesiodo geórgico»⁵²⁵.

Volviendo a Berceo, en *El camino de Santiago* establece una relación más directa, seguramente con la mente en la alegoría de *Milagros de Nuestra Señora*, puesto que el participio caracterizador es referencia directa en español moderno al “nomnado” de ese mismo prólogo lo: «Hay aquí un verde prado que le hubiese gustado a Gonzalo de Berceo nombrado, [...]»⁵²⁶.

La tercera cita de Berceo en *El camino de Santiago* aparece sin marca de autor y entre comillas; es una alusión al «bon vino»⁵²⁷ que el riojano pedía como pago en la segunda estrofa de la *Vida de Santo Domingo de Silos*. Aún podemos encontrar otra cita referente a

⁵¹⁷ *El camino*, p. 33.

⁵¹⁸ *Ibid*, p. 75.

⁵¹⁹ *Ibid*, p. 33.

⁵²⁰ *El pasajero*, p. 233.

⁵²¹ “*Los otros rostros*”, p. 211.

⁵²² CUNQUEIRO, Álvaro, *Viajes y yantares por Galicia. Obra periodística olvidada en Vida Gallega. 1954-1963*, Lugo: Alvarellos, 2005, p. 55.

⁵²³ “*Los otros rostros*”, p. 733.

⁵²⁴ Lugo. *La España de cada provincia*, p. 11.

⁵²⁵ *El pasajero*, p. 43.

⁵²⁶ *El camino*, p. 32.

⁵²⁷ BERCEO, Gonzalo de, *Vida de Santo Domingo de Silos* (ed. de Brian Dutton), Londres: Tamesis Books, 1978, p. 35. La alusión también se encuentra en obras periodísticas: «se puede entrar en una tasca, sacudiéndose el viento frío de las espaldas y apeteciendo un vaso de bon vino», en *Viajes y yantares por Galicia*, p. 62.

Berceo, la cuarta, lo que ocurre es que no aparece asociada a él directamente, pero es indudable su carácter intertextual por las comillas que la circundan y –aunque esto no siempre es marca- por la presencia de una ortografía llena de arcaísmos. El viajero alude a que el Duero es el gran río del camino, aquel donde acaban todos los que el peregrino cruza, y se refiere a él casi con una fórmula épica: «[...] a todos se los bebe el Duero, “essa agua cabdal”»⁵²⁸. Con esta misma reverberación de gesta aparece la fórmula en Berceo, y además en varias ocasiones y aplicada a varios cauces. La podemos encontrar, por ejemplo, en el primero de los *Milagros de Nuestra Señora*, el que refiere el regalo de una casulla a San Ildefonso por parte de la virgen, como agradecimiento por haber escrito un libro defendiendo su virginidad. En el segundo verso alude con esa fórmula al Tajo. Pero es evidente que Cunqueiro tiene en mente otra de las obras de Berceo, la citada *Vida de Santo Domingo de Silos*, porque como peregrino está llegando a terrenos del monasterio y porque en las páginas de esta hagiografía sí que se usa la fórmula rectamente para el Duero. Está comentando Berceo como los cuerpos de San Vicente y de sus hermanas Sabina y Cristeta son trasladados por mandato del rey Fernando desde Ávila, donde habían sufrido martirio, hasta el monasterio de San Pedro de Arlanza, un sepulcro de mayor jerarquía. El cortejo fúnebre, presidido por el abad don García, ha de atravesar río tras río en la meseta.

Travessaron el Duero, essa agua cabdal,
a bueltas Duratón, Esqueva otro tal,
plegaron a Arlança, acerca del ostal,
non entrarién las gentes en sivuelque corral.⁵²⁹

En una entrevista con Carlos Casares, nos ofrece la clave de la atracción que sentía por Berceo: le resulta magnético simplemente porque humaniza lo sagrado y -su efecto contrario siempre está presente- vuelve sagrado lo humano: «Berceo é colosal, moi superior a Alfonso X. Cousas que neste son un milagre banal en Berceo teñen moita máis gracia. Por exemplo o do clérigo, que non sabe decir máis que a misa de Santa María, entón baixa a Virxe “con saña” de mala uva (é curioso esto de María con saña) e dille ao bispo: “Don bispo lozano, por qué me tolliste el mi capellano”. Berceo para min era como un libro de aventuras»⁵³⁰.

Gonzalo de Berceo es, pues, un poeta apreciadísimo en Cunqueiro. Entre los castellanos, uno de los más afines a su estilo: levemente irónico, humilde siempre y gratamente sensual. En cambio, el otro autor hispano importante en esos siglos, el

⁵²⁸ *El camino*, p 41.

⁵²⁹ BERCEO, Gonzalo de, *Vida de Santo Domingo de Silos* (ed. de Brian Dutton), p. 77.

⁵³⁰ CASARES, Carlos, “Leria con Álvaro Cunqueiro”, p. 208.

Arcipreste de Hita, le resulta más lejano en estas obras -aunque no en el ámbito periodístico-, puesto que solo encontramos una ocasión en que lo recuerde. Y además en un texto desconocido, la presentación de la “Festa da Troita” de Ponte Caldelas del año 1970; en ella, evoca «las propiedades que las dueñas chicas han» y conmemora el verso «chica es la calandria e chico el ruiñeñor», para introducir de forma apócrifa a la trucha en el catálogo de divinidades diminutas e imaginar que el Arcipreste comía las truchas de las sierras alcarreñas⁵³¹. Se trata, y no merece más referencia por lo conocido, de la estrofa 1614 del libro del Arcipreste. Apócrifa, como decimos, puesto que, aunque en *El libro de buen amor* aparece alguna mención a las truchas, ninguna hay en este elogio a las dueñas chicas.

Dentro de este mismo periodo le apasiona, en sus artículos también lo demuestra, el romancero. En una ocasión compara a Pedro Madruga, quizás el personaje histórico por el que siente más obsesión, con el conde Olinos. No se trata de que el personaje literario adquiera carácter real más bien al contrario, con la comparación convierte al comendador en un personaje legendario y de construcción literaria: «La Guardia fue de Templarios y del Cabildo de Tuy, y una mañana de San Juan, Pedro Madruga bajó a caballo por pina rúa hasta las olas de la mar, como un conde Olinos de romance»⁵³², como ocurre en la escena inicial del poema:

¡Conde Olinos, conde Olinos,
es niño y pasó la mar!
Levantóse conde Olinos
mañanita de San Juan;
llevó su caballo al agua,
a las orillas del mar.⁵³³

En otra ocasión, alude al conde Olinos, «que se va ribera de la mar»⁵³⁴, y a Amadís en la misma secuencia, pero lo que podía ser un caso de intertextualidad agregada se ve estragado porque las imágenes tienen existencia «para que los poetas puedan soñar una de aquellas infantillas del romancero»⁵³⁵.

En una tercera ocasión emerge la presencia del personaje. Con el título de «Unha comedia do conde Olinos», publica en *Faro de Vigo* la reseña de una edición del teatro del

⁵³¹ Como hemos señalado, la única referencia que podemos ofrecer es el folleto de la “Fiesta de la Trucha” de 1970, que no está catalogado en ningún lugar, aparte de los archivos del ayuntamiento de Ponte Caldelas.

⁵³² *Pontevedra*, p. 120.

⁵³³ ALCINA FRANCH, Juan (ed.), *Romancero Antigo. Vol. II. Romances Amorosos*, Barcelona: Editorial Juventud, 1971, p. 554.

⁵³⁴ *Itinerarios*, s/p.

⁵³⁵ *Ibid*, s/p.

Siglo de Oro: *El conde don Sancho Niño*, de Luis Vélez de Guevara, donde se recogen en el acto III los versos del famoso romance, a los que dedica por lo menos la mitad de la reseña. Informa, asimismo, de su conexión con la figura de Tristán, de la tradición de hacer crecer plantas en las tumbas de enamorados o –el dato más interesante– de su presencia como fértil sustrato en su infancia, al señalar que su primer conocimiento del texto fue cuando «escoitaba de neno a unha vella»⁵³⁶ que lo cantaba.

Si nos trasladamos al ámbito carolingio, el personaje que más atracción le suscita es Gaiferos, evocado en primera instancia a partir de un motivo culinario: «Le costaría ayunar en su Mont-de-Marsán -el Mormaltán del romance jacobeo- al señor don Gaiferos si en la mesa el maitable ponía el lomo de la nutria cubierto por la espesa salsa de ajo, vino y aceite Rosellón»⁵³⁷.

Sería el fragmento una perfecta muestra de intertextualidad agregada, si Cunqueiro hubiera evitado el condicional y una alusión a su procedencia poética. Al aludir al castillo como arquitectura literaria, todo se traslada hacia esa dimensión y no pasa de ser la otra cara de una situación de intertextualidad agregada, es decir, una alusión erudita.

En otra ocasión, también estamos casi a punto de encontrar un ejemplo de intertextualidad agregada referente a este mismo personaje, cuando comenta la construcción intelectual del Camino de Santiago. Está entonces a punto de conseguir que Gaiferos se presente real, tan auténtico como cualquiera de los pueblos que va describiendo. Lo observamos con su armadura luciente, entre los matorrales, pero siempre tras una alusión a la imaginación del lector, esa imaginación que, como hemos visto construye la realidad, y así no logra salir del juego literario: «Para quien tiene la imaginación del camino en el corazón, es difícil no ver, en la temprana mañana soleada, a Gaiferos de Mormaltán, cuyo yelmo brilla entre las altas xesteiras, cabalgar soñador, [...]»⁵³⁸. Es una estampa que, como hemos visto, recoge en otras múltiples ocasiones y con otros héroes caballerescos.

Más se acerca en otra alusión de la misma obra, o llega a esa intertextualidad agregada, cuando, en el monasterio de San Julián de Samos, despide a una joven novicia que ha de marchar a Aquitania. Lo único que distorsiona es el pretérito imperfecto, que reduce la entidad del personaje y lo etiqueta como un pasado o un sueño: «Se me olvida darle recuerdos para don Gaiferos de Mormaltán, que era de allá, [...]»⁵³⁹. De la misma

⁵³⁶ *No obradoiro*, p. 302.

⁵³⁷ *Viaje*, p. 217.

⁵³⁸ *Por el camino*, p. 23.

⁵³⁹ *Ibid.*, p. 57.

manera, al llegar a Compostela, la presencia recurrente de don Gaiferos vuelve a acompañar a nuestro narrador, pero en esta ocasión es la carga semántica del verbo “parecer” la que no lo deja escapar del reino de la leyenda: «Me parece sentir en el hombro una mano amistosa, y no me vuelvo a ver quién es, porque pudiera ser Gaiferos de Mormaltán [...]»⁵⁴⁰.

El personaje pertenece al ciclo del Romancero pseudocarolingio. Se trata de Waltarius de Aquitania, nombre del protagonista de un poema alemán de origen visigótico, probablemente anterior al siglo X. Hubo innumerables versiones de su historia en toda la literatura europea medieval. De la poesía alemana pasó a Francia con el nombre de Gaifer o Gaifier, un caballero de la corte de Carlomagno, que se presenta con un ejército ante el Emperador. Así lo anota el *Codex Calixtinus*, con lo cual se revela clara la conexión jacobea y galaica del personaje.

Este *Codex Calixtinus* –ya citado– contiene los milagros de Santiago el Mayor, instrucciones a los peregrinos con noticias de la ruta, ríos, salubridad de aguas, puentes, ciudades, santuarios, hospederías, costumbres de los habitantes de los países del Camino,... El episodio comentado aparece en la *Historia Turpini*, el Libro IV del *Códice*, que fue arrancado del volumen para construir otro texto autónomo. Precisamente este episodio parece ser el germen tanto de la tradición oral de las leyendas sobre el emperador, como de las tradiciones de ciudades sumergidas. Como señala González Reboredo, «[...] o libro IV do *Codex*, ou *Crónica de Turpín*, non é máis que un poema épico vertido ao latín e prosificado, no que aparece librando a Galicia da dominación sarracena o propio Carlomagno, así como a destrución da cidade infiel por asolagamento en termos moi semellantes dos que utilizan varias lendas desta escolma»⁵⁴¹.

También suele aludir Cunqueiro, en ocasiones, al quinto y último de los libros: *Iter pro peregrinis ad Compostellam*, el más célebre. Extrae de él, por ejemplo, la noticia de que «las puertas de la basílica no se cierran ni de día ni de noche»⁵⁴², el tratamiento que han de recibir los peregrinos que llegan⁵⁴³ o la descripción de las siete puertas de Compostela, entre las que destaca especialmente la de Mazarelos, por la que el «precioso Baco»⁵⁴⁴ entra a la ciudad, pues le permite explayarse imaginando los vinos que reposan en las tabernas y recrear el toque de las campanas que los mejoran. Similar estampa se encuentra en otros

⁵⁴⁰ Ibid., p 119.

⁵⁴¹ *Lendas galegas de tradición oral*, p. 28.

⁵⁴² *Rutas*, p. 84.

⁵⁴³ *El camino*, p. 74.

⁵⁴⁴ Ibid., p. 75. También encontramos la cita en *Viajes imaginarios*, p. 87 y en *Galicia Eterna*, p. 854.

fragmentos en los que echa una mirada sobre las puertas de la ciudad y siempre recoge del *Codex Calixtinus* que la puerta de Mazarelos es «por onde o precioso viño entra á cidade»⁵⁴⁵.

Al mismo tiempo, en su obra sobre el Camino de Santiago, se recoge el *Dum Paterfamilias*, uno de los cantos que aparecen en los apéndices del *Codex* y que incluye el tradicional saludo de los peregrinos⁵⁴⁶. Una breve sinopsis del Códice nos la ofrece también el propio Cunqueiro, ya casi cerrando el libro y lo define como «la primera guía turística de la cristiandad jacobea»⁵⁴⁷.

También en sus artículos periodísticos habrá alusiones a alguno de los libros que conforman el *Codex*, concretamente el segundo de los que lo componen, *Mirages de Santiago*, que se precia de leer las noches de su viaje desde Roncesvalles al Cebreiro. Indica, incluso, que la edición es la de José Luis Pensado, aparecida seis años antes que el artículo. Del repertorio de veintidós milagros, que dan seguridad al peregrino y le indican que lo protege un poder sobrenatural, escoge dos que le impactan de manera especial: el primero, un alemán atravesado por una saeta ruega a Santiago, y consigue que el santo la deslice fuera de su cuerpo; el segundo, un ahorcado que, a la espera de que su mujer viniese a descenderlo, fue sostenido en el aire.⁵⁴⁸

Volvamos a Gaiferos, que también en la tradición oral y popular se nos presenta revestido de peregrino. El Gaiferos de los romances castellanos es romero y no se dirige a Santiago. Sin embargo, hay una canción popular gallega que enfoca a un Gaiferos anciano, cansado ya, de largas barbas, que sí peregrina a Santiago y que muere dentro ya de la catedral. De aquí toma el personaje la pluma de Cunqueiro. Extraemos la versión de otra obra sobre santuarios marianos, que tan útiles son para desvelar antiguas tradiciones o cantares:

¿A onde irá aquel romeiro
meu romeiro a onde irá?
Camíño de Compostela
non sei si alí chegará.
Ten longas e brancas barbas,
ollos de doce mirar,
ollos garzos, leonados,
verdes como auga de mar [...] ⁵⁴⁹

⁵⁴⁵ Por ejemplo, en un artículo publicado en *Grial*, un canto de amor por la ciudad de sus años universitarios: Álvaro Cunqueiro, «Compostela» en *Grial*, n. 33, julio-septiembre de 1971, p. 351. La cita del texto medieval aparece en JOSÉ LUIS PENSADO, *Mirages de Santiago*, Madrid: CSIC, 1958, p. 152.

⁵⁴⁶ *El camino*, p. 85.

⁵⁴⁷ *Ibid*, p. 99.

⁵⁴⁸ *Los otros caminos*, pp. 202-203. La edición crítica que menciona Cunqueiro es la citada anteriormente.

⁵⁴⁹ FRAGUAS, Antonio, *Romerías y Santuarios de Galicia*, Vigo: Galaxia, 2004, p. 27.

Cunqueiro utiliza la cita con significativos cambios, como prescindir del verde para sustituirlo por un «color da i-auga do mar»; pero, al fin y al cabo, resulta algo factible en un género que vive en variantes y, por tanto, es permeable a diferentes versiones⁵⁵⁰. Este “verde” también aparece en la versión que con más probabilidad manejó Cunqueiro: en diciembre de 1932, la segunda página de la revista *Resol* se ilustra con una versión del romance, como veremos en el capítulo dedicado a la obra periodística.

En alguna otra ocasión alude a la poesía tradicional en otros idiomas, como al recrear la figura de una infanta francesa que vino a casar a la soledad de monte del camino gallego: «Usaría guantes, como dice una antigua canción inglesa, cuando quiere alabar la distinción de las ricas *mademoiselles* de Aquitania»⁵⁵¹.

Estos artículos viajeros, que aparecieron en *Faro de Vigo*, gustan, por tanto, de reflejar la alusión a literaturas extranjeras. El placer por imaginar una construcción europea del Camino está presente de forma constante. La pequeña historia de Germán de Nouveau, el poeta francés que adquirió el don de lenguas, la comparación de los registros de Corneille y Racine, las *dueñas* de Vilar de Donas leyendo a Ovidio, la imaginación que sitúa a Edipo, Fausto o Merlín en el Camino, una cita de Paul Jean Toulet, la recuperación de un romance de peregrinos francés o una alusión a las *Iluminaciones* de Rimbaud como hipertexto para la francesa Simone Weill –todas las referencias aparecidas en su crónica del viaje-, dejan en el ánimo, tras la lectura, que Compostela tiene tanto asiento en la imaginación, en la palabra de Occidente, como en la piedra. Son hitos intertextuales en los que no indagamos puesto que el funcionamiento del sistema ya ha quedado suficientemente explícito con todos los ejemplos ofrecidos, aunque no deja de ser un dato curioso que todos estos escritores tengan únicamente una aparición en este tipo de obras y sea en este libro.

Incluso se permite, al pasar por Palas de Rey en su peregrinaje, una autoalusión. No construye con ella el Camino pero sí su propia vida, otro camino, y con ello se reconoce. Deriva hacia sus inicios poéticos y hacia la semilla que los hizo germinar: «Me viene una memoria melancólica, que los primeros versos que yo hice –doloridos cantos de amor, esos poemas tristes y desesperados que solamente escribe uno cuando mozo y puede permitirse el lujo de aspirar a morir de pena y nada- eran para una niña rubia de Palas de Rey»⁵⁵².

⁵⁵⁰ *El Camino*, p. 98. Sin embargo, en la revista *Sábado Gráfico*, respeta la versión de «verdes como auga do mar», en “*Los otros rostros*”, p. 730.

⁵⁵¹ *Por el camino*, p. 41.

⁵⁵² *Ibid.*, pp. 107-108.

Expone también, una alabanza a la amada de su admirado Dante al elogiar el Chianti y el aire que acaricia las viñas de la Provenza, «un aire que tiene la misma cintura que Beatriz»⁵⁵³. Dante, ya sabemos, suele aparecer en alusiones y citas, como en el recuerdo del temblor de luz en A Coruña que le hace evocar a Cunqueiro «el dulce tremolar de la marina»⁵⁵⁴; aunque en el prólogo al libro de Antonio Odriozola, *La camelia y sus exposiciones en las Rías Bajas*, aplica esta luz a «la provincia de Pontevedra, a la ribera de las Rías»⁵⁵⁵. La misma cita, en su toscano original y con el mismo “dolce” -como acabamos de reflejar en la nota a pie de página, añadido por Cunqueiro puesto que en Dante no aparece-, se encuentra en la obra que toma como lema inicial al italiano⁵⁵⁶. Incluso, en ocasiones, cuando necesita aludir a una figura histórica –Sordello di Goito, un trovador mantuano que hizo el camino- lo filtra por *La Divina Comedia*. Apenas lo acabamos de dejar en San Marcos de León, cuando ya observamos que «Dante lo encontrará en el Purgatorio»⁵⁵⁷. Ciertamente, en los cantos VII y VIII del Purgatorio aparece, fundamentalmente como guía de Virgilio.

Es, pues, principalmente en sus obras de motivo jacobeo donde suele utilizar a Dante, a veces incluso como lema de todo el libro -ya lo vimos en *El Camino de Santiago*-, puesto que aparte de prestigio le ofrece seguridad en la definición de *peregrino*, al tomar como válida aquella precisión de la *Vita Nuova*: «non s'intende peregrino se non chi va verso la casa di santo Jacopo»⁵⁵⁸. Un argumento de autoridad que le sirve para situar el sujeto de su palabra.

Entre los extranjeros, también utiliza Cunqueiro en alguna ocasión, y también le es especialmente querido, a François Villon. Lo que ocurre es que de este, el último de los medievales franceses, solo se recoge una imagen de su “Balada de las damas de antaño”, obra que ya había glosado, muy por extenso, en un texto de los años cuarenta⁵⁵⁹. Por ejemplo, a la hora de describir el convento de San Payo de Antealtares, recuerda la leyenda del estudiante enamorado que se despeña desde lo alto, y apunta que el caminante «imagina

⁵⁵³ *La cocina*, p. 253.

⁵⁵⁴ *Rutas*, p. 51. Las palabras del Dante –la cita original evita ese “dolce”, aportación de Cunqueiro- las podemos encontrar en el *Canto I* del Purgatorio.

⁵⁵⁵ *Prólogos*, p. 76

⁵⁵⁶ *El camino*, p. 44.

⁵⁵⁷ *Ibid.*, p. 48.

⁵⁵⁸ DANTE ALIGHIERI, *La Vita Nuova de Dante Aligheri*, Charleston (South Caroline): BiblioBazaar, 2009, p. 115. También utiliza la cita en el *San Gonzalo*. Es la llegada de Gonzalo, peregrino, a Santiago, y el narrador la adelanta con la nota erudita: «En la Vita Nuova (sic) escribió Dante florentino estas palabras: “Non s'intende pellegrino si non chi va verso la tomba de S. Jacope, o viede”». Al igual que en sus obras turísticas, esta cita se presenta aliada a la de famosos peregrinos, en *San Gonzalo* despliega la lista y, como siempre, aparece Gaiferos de Mormultán (sic), «que murió ante el altar de Santiago...», ambas citas en *Obras literarias I*, p. 771.

⁵⁵⁹ CUNQUEIRO, Álvaro, *Balada de las damas del tiempo pasado*, Madrid: Alhambra, 1945.

a las enclaustradas nieves de antaño»⁵⁶⁰. Exactamente las mismas palabras aparecen en su obra geográfica posterior⁵⁶¹ y en la prensa periódica de la manera que más adelante analizaremos. Como aparecen, también de forma exacta, letra a letra, las que le dedica a la Quintana dos Mortos y al poema de Lorca inmediatamente después en ambas obras. Es muy dado Cunqueiro, lo tenemos comprobado, a disponer de un número concreto de hipotextos que actúan de referencia, incluso a veces repite en diversas obras la misma y exacta cita, aunque no suele autoplagiarse. El paratexto que rodea idénticas citas siempre es nuevo, siempre apunta algo original, un detalle, un lazo de engarce diferente. Sin embargo, al llegar a las Quintanas, se deja llevar por la copia directa. No hay más que una explicación: la conexión entre espacio y recreación literaria ya había resultado perfecta en su primera obra. Era imposible de mejorar.

2.3.9.- El Siglo de Oro

Las citas poéticas continúan con el Siglo de Oro. Para expresar la tranquilidad de la isla de La Toja, no encuentra ejemplo más preciso que el de un poema de Fray Luis de León, el célebre “A Francisco Salinas”, donde el conqueense se siente transportado a un paraíso de placidez, justamente lo que quiere sugerir Cunqueiro en su descripción de la isla: «Es un lugar creador de sosiego. “El alma se serena”. Luces no usadas vienen del mar»⁵⁶², una referencia asequible, por lo conocido del poema. En relación con Fray Luis, hay dos ocasiones en que aporta una cita de un discípulo olvidado del agustino; tanto en el capítulo que dedica a los vinos en *A cociña galega*, como en la conferencia que da lugar a *Itinerarios turístico-gastronómicos de la provincia de Pontevedra*, alude a unas palabras de Mauro Castellá Ferrer, celanovense y estudiante en Salamanca. Es uno de los casos en que Cunqueiro nos indica el origen indirecto de la cita, «“en una montañuela llena de viñas, pequeña”, leía en la *Guía* de don Ramón Otero Pedrayo, citando la *Historia* de Castellá Ferrer»⁵⁶³.

También en su volumen sobre Lugo, al detener su pluma sobre la ciudad de Monforte, ha de recordar obligatoriamente el soneto de un poeta barroco que la celebró, con evidentes erratas, eso sí: «El valle de Lemos lo preside Monforte. Don Luis de Góngora, que estuvo allí, y creyó poder pisar estrellas desde las almenas del castillo se

⁵⁶⁰ *Rutas*, p. 90.

⁵⁶¹ *El camino*, p. 80.

⁵⁶² *Pontevedra*, p. 28.

⁵⁶³ *El pasajero*, p. 195.

maravillaba: «¡Oh, cuanto desde monte imperio descubro! Un mundo veo»⁵⁶⁴. Se trata del poema que el cordobés escribió tras su viaje, en 1609, a Galicia, y que se integra dentro de los innumerables lisonjas que dedicó al conde de Lemos⁵⁶⁵. En otra ocasión, escoge una cita diferente del mismo poema para poner en contacto a los dos personajes y la ciudad: «Don Luis de Góngora foi hóspede do gran conde de Lemos no “monte fuerte coronado” que “rayos ciñe de luz, estrellas pisa”»⁵⁶⁶.

Esta misma cita -en castellano, pero la traducción es literal-, había ya aparecido en su segunda obra geográfica y la encontramos también en otra encargada por la administración y en una de las postreras⁵⁶⁷. Ya hemos advertido que si tuviéramos que estudiar similitudes de motivos temáticos o elementos de intertextualidad entre su primera y su última obra –separadas por casi veinte años- se podrían conectar directamente en múltiples fragmentos sus motivos o sus palabras.

Son nuevas muestras de este afán erudito, que siempre atiende a dar atributos de nobleza y tradición a los lugares que describe. De esos mismos siglos, destaca la figura del autor francés Joaquim du Bellay, de quien aprovecha varias veces un conocido poema, «el más hermoso soneto de Francia»⁵⁶⁸, para incidir en uno de los rasgos significativos del carácter gallego. Otras alusiones, aparte de la que citamos, aparecen en los *Itinerarios turístico-gastronómicos de la provincia de Pontevedra*, en la separata que ya hemos comentado sobre Lugo y en el programa de las fiestas de Ortigueira en 1953⁵⁶⁹: «Hai una dozura galega de vivir, como a dozura anxevína, do soneto de du Bellay. O galego sempre retorna, como Ulises, dunha larga viaxe á quentura agarimosa da terra nai, librándose de saudades»⁵⁷⁰.

La cita, evidentemente, es del último verso del conocido poema de Du Bellay, incluido en *Les Regrets*, libro perfilado durante su estancia en Roma y en el que despliega la añoranza de su tierra y la elogia por encima de las maravillas de Italia. Así, puede preferir en su último verso: «...plus que l'air marin la douceur angevine». Cunqueiro también lo utilizará sobremanera en sus artículos periodísticos.

⁵⁶⁴ Lugo, p. 122.

⁵⁶⁵ Se recoge en LUIS DE GÓNGORA, *Sonetos Completos*, Madrid: Castalia, 1990, p. 78. Ahí se pueden cotejar las palabras de Góngora –“deste monte imperioso”- y observar los errores.

⁵⁶⁶ *Ollar Galicia*, p. 202.

⁵⁶⁷ *Rutas*, p. 34; Lugo. *La España de cada provincia*, p. 9; y Álvaro Cunqueiro, «Galicia. Rincón verde de Europa y meta de peregrinos», p. 222.

⁵⁶⁸ *El pasajero*, p. 170.

⁵⁶⁹ Lugo. *La España de cada provincia*, p. 10 y Álvaro Cunqueiro en *Ortigueira*, p. 53.

⁵⁷⁰ *Ollar Galicia*, p. 48.

2.3.10.- El Romanticismo y más allá

Entre los poetas románticos escoge, cuando ha de señalar cualidades propias de su visión del mundo, a Chateaubriand, al que dedica cuatro alusiones. En la obra compartida con José María Castroviejo, la exaltación de los sentidos, en una tarde de caza, es subrayada por una lírica descripción del bosque por parte del francés: «La lune jaune de novembre - dice el señor de Chateaubriand- luit dans la vapeur glacée des forêts»⁵⁷¹. Y al retratar las ruinas de Carboeiro, destaca su suprema desolación, aludiendo de nuevo a la sensibilidad del vizconde: «Todo lo que hayamos podido pecar en Lalín, se nos perdona por la profunda emoción que el viajero siente que habita su alma al contemplar estas ruinas. Unas ruinas excesivamente melancólicas incluso para el señor vizconde de Chateaubriand»⁵⁷².

Quizás se refiera a *El genio del Cristianismo*, la obra donde el bretón elogia la melancolía de las ruinas, ya desde su mismo prefacio: «Partout on voyait des restes d'églises et de monastères que l'on achevait de démolir: c'était même une sorte d'amusement d'aller se promener dans ces ruines»⁵⁷³.

La tercera alusión no es más que una leve nota en su libro *Ollar Galicia*, que apunta al placer que hubiera sentido el vizconde ante esas mismas ruinas de la geografía gallega: «As ruinas de Carboeiro houbéraas amado un Chateaubriand»⁵⁷⁴. La cuarta es también breve, indica que el francés, al llegar a Lage, se hubiera sentido atraído por su cementerio⁵⁷⁵.

Quizá la especial conexión que guarda con el escritor romántico sea una misma concepción vital en unos mundos que viven en similitudes, el de Cunqueiro también en ruinas. Lo estudia a la perfección uno de sus biógrafos, «para Chateaubriand y para Cunqueiro, la sociedad y el hombre necesitan un anclaje divino, una hilatura ultramundana, que enlace una creación dispersa y desbocada»⁵⁷⁶.

Mucho menos abundantes en sus textos ensayísticos, pero fértiles en sus artículos, son las alusiones a Shelley. Sobre todo, recoge un leve apunte sobre la soberbia del clima en la costa de la muerte, en conexión con el viento duro que recuerda en el romántico inglés. Evidentemente se refiere a la «Oda al viento del Oeste»⁵⁷⁷. En su *Diccionario de Mitología*

⁵⁷¹ *Viaje por los montes*, p. 195.

⁵⁷² *Pontevedra*, p. 148.

⁵⁷³ CHATEAUBRIAND, François-René de, *Le Génie du Christianisme*, Paris: Firmin Didot Frères, 1857, p. 1.

⁵⁷⁴ *Ollar Galicia*, p. 37

⁵⁷⁵ *Rutas*, p. 72.

⁵⁷⁶ GONZÁLEZ, Manuel Gregorio, *Don Álvaro Cunqueiro, juglar sombrío*, Sevilla: Fundación José Manuel Lara, 2007, p. 164.

⁵⁷⁷ Se puede leer en PERCY BYSSHE SHELLEY, *The Selected Poetry and Prose of Shelley*, Ware: Wordsworth, 1994, pp. 401-403. Es cita también muy presente en sus novelas. Por ejemplo, en *Las mocedades de Ulises*, donde pinta la desesperación del Jasón cardador ante la locura de ese amo que

Clásica, Jenny March acoge el poema en la entrada “Céfiro” y ofrece una conexión con las tempestades homéricas, que lo liberan en parte del sema de “brisa suave” que la literatura anterior había sancionado⁵⁷⁸, al relacionarlo con el referente del dios griego que traía ese viento y anunciaba la primavera.

Aún hay alusiones a algún otro poeta inglés, en este caso de la época victoriana: Algernon Charles Swinburne, decadente y prerrafaelita -veremos en los comentarios radiofónicos que Cunqueiro también cita en ocasiones a Dante Gabriel Rossetti- y lleno de una extraña sensualidad. De él recoge una visión de paisaje al destacar que, en A Coruña, como en el verso del inglés «se pueden ver los pies del viento brillar a lo largo del mar»⁵⁷⁹.

Destaca en tres ocasiones a otro romántico, en este caso francés: Gerard de Nerval. En un par de ellas lo conecta con Gaiferos. Una de las alusiones no posee marco de referencia, y por lo tanto se pone en manos de la competencia del lector el reconocimiento de su procedencia. Cunqueiro pasa por Astorga y admira el palacio episcopal, obra de Gaudí, lo imagina como escenario de viajes medievales y percibe, entrando por sus puertas, a Gaiferos de Mormaltán, la cita expuesta a continuación es de Nerval: «le duc de Aquitaine á la tour abolie»⁵⁸⁰. La segunda de las ocasiones la encontramos en un artículo periodístico, donde aparece la relación marcada de manera patente: «don Gaiferos de Mormaltán, el duque de Aquitania, cuya memoria surgirá siglos después en un soneto de Gerard de Nerval, “el duque de Aquitania, de la torre destruida”»⁵⁸¹. En la tercera ocasión, personaliza más y habla directamente de los peregrinos que acudían al Finisterre, entre ellos «quizás Guillermo de Aquitania “le duc de Aquitaine á la tour abolie”, el “desdichado” de Nerval»⁵⁸². Los únicos puntos de conexión quizás sean la imaginación de Cunqueiro y la

progresivamente va forzando su pánico: «Me preguntaba, aterrorizado, por lo largas que son las leguas y cuántas habría entre Tebas y los bosques en que nace el viento del oeste», en *Obras literarias I*, p. 319; también aparece en el glosario final; p. 501. De la misma manera, *San Gonzalo* lo trae de nuevo a colación. Llega a Roma el obispo en una de sus peregrinaciones y se enfrenta al mar, un mar ajeno a aquel que baña su sede: «¡Qué distinto este mar del verde mar de Foz! ¡Qué lejanas las grandes mareas, el nordés ronco, la fría lengua del salvaje viento del Oeste!», en *Obras literarias I*, p. 796.

⁵⁷⁸ MARCH, Jenny, *Diccionario de Mitología Clásica*, Barcelona: Crítica, 2002, p. 105.

⁵⁷⁹ *Rutas*, p. 60. También en *Fábulas*, p. 161; en *Los otros caminos*, p. 106; y en “*Los otros rostros*”, p. 424, donde explícitamente señala que es un verso «que suelo citar muchas veces».

⁵⁸⁰ *El camino*, p. 52. También aparece, en concreto su primer verso, en *Fábulas*, p. 224; en *Viajes...*, p. 55; y –como una presencia del camino a la que siempre se puede saludar- en “*Los otros rostros*”, p. 238 y p. 730.

⁵⁸¹ *Los otros caminos*, p. 207.

⁵⁸² *Prólogos*, p. 76. Se trata del prólogo escrito para FRANCISCO DE RAMÓN Y BALLESTEROS, *Sinfonía en Mar Mayor*, p. 14. En realidad, Cunqueiro se confunde; Guillermo de Aquitania, noveno duque de Aquitania y primer trovador conocido, no fue quien peregrinó a Compostela, sino su hijo, Guillermo de Poitiers, que murió cuando peregrinaba, aunque la leyenda explica que fue a los pies del apóstol. También se adscribe a él Paulos, en *El año del cometa con la batalla de los cuatro reyes*. Tras el viaje a un país imaginario, del cual le trae un anillo de oro a María, el protagonista vive una temporada solo en casa, allí “tuvo la sensación de hallarse en un escenario” -ya sabemos lo importante que es la presencia del teatro

referencia a Aquitania, porque no hay constancia de que el poeta francés tuviera en mente al héroe carolingio.

Se trata del segundo verso -aunque Cunqueiro sustituye el *prince* original por *duc*- del soneto “El desdichado”. Los sonetos de *Les chimères* -obra a la que pertenece- son de difícil interpretación, aunque en este la crítica ha deducido que la torre abolida es la del escudo del linaje de Périgod, del que creía descender Nerval. Pero hay otra versión más secundada, que apunta a que el poema fue escrito a raíz de haber hojeado el *Codex Manesse*, un manuscrito medieval que recoge canciones de amor de autores como Walther von der Vogelweide y, sobre todo, ciento treinta y siete miniaturas, muchas de ellas acompañadas por escudos de armas, que serían las que provocaron su escritura. El medievalista Michel Pastoreau señala que «si bien es cierto que las fuentes del soneto fueron múltiples, el *Codex Manesse* sin duda fue su principal germen»⁵⁸³. Por supuesto, Cunqueiro nunca llegó a conocer esta suposición, pero desde luego, de ser cierta, habría dejado una impronta medieval en el poema que él, sagaz lector, habría reconocido.

Para resaltar la delicadeza del paisaje, en su obra sobre Lugo, utiliza la figura de otro romántico, en este caso del ámbito hispano. Se trata de una descripción de la ría de Vivero y de la playa de Cobas: «En la ría desemboca el Landro, el río de Nicomedes Pastor Díaz, príncipe del romanticismo español, quien en la playa vivariense recogió un día la lira que había perdido la sirena del norte...»⁵⁸⁴.

La alusión de Cunqueiro no es más que una precisión erudita de tono lírico, que no aporta verdadera expresividad al paisaje que describe. El mismo río, pero con el nombre distorsionado, y el mismo poeta aparecen en una de sus primeras obras geográficas al describir As Mariñas. En esta ocasión lo llama *Landrove*⁵⁸⁵, nombre que coincide con el de unos versos de su extenso poema “La Inmortalidad”, en el que Pastor Díaz, al anhelar un nuevo renacer, fusiona ambas imágenes: la del laúd -no la lira que señalaba Cunqueiro- y el río.

en sus novelas-, y por ello ha de recitar un monólogo: “Esta es la soledad y la razón, la soledad de mi razón. Oso reclamarle a la noche sus tinieblas para mi alma. He de ser aceptado como soy, el viudo, el triste, el desconsolado duque de Aquitania en su torre destruida”, en *Obras literarias II*, p. 411. Como vemos, tres ejemplos claros de la conexión de la intertextualidad más allá de tipologías genéricas.

⁵⁸³ Michel Pastoreau, *Una historia simbólica de la Edad Media occidental*, Buenos Aires: Katz, 2006, p. 360.

⁵⁸⁴ *Lugo*, p. 98. Nicomedes Pastor Díaz fue un poeta de Vivero que, en su madurez, sintió inquietudes políticas, e incluso llegó a ser ministro de Gracia y Justicia en el gabinete de reconciliación que formó O'Donnell en 1863. En su juventud había escrito poemas que, si bien en ocasiones pecaban del hueco retoricismo que afectó a parte de la producción romántica española, tenían también momentos de insólita elegancia.

⁵⁸⁵ *Rutas*, p. 43.

Aun otra vez en mi laúd (sic) doliente
la muerte cantaré: veré de nuevo
las amenas riberas del Landrove
de otras flores cubiertas y otras ninfas.⁵⁸⁶

En otro poema, “La inspiración”, con tono muy cercano a Espronceda, de quien fue amigo y compañero en varias publicaciones, relata un paseo hacia la playa de su pueblo, la misma que describe Cunqueiro, y cómo una figura fantasmal y grandiosa le entrega un instrumento que guarda una única nota trágica y siniestra.

De ébano y concha este laúd te entrego
Que en las playas de Albión hallé caído⁵⁸⁷

Se trata de la escena a la que Cunqueiro alude, inspirado seguramente por la proximidad geográfica entre el escenario del texto ensayístico y el escenario que el romántico retrata.

Este ambiente de decadencia, aparece también dentro de un curioso contraste que observa en su denostado Picadillo. Comencemos por el principio, ante la noticia de un extraño plato desconocido para él, acude a Picadillo para investigar si le ofrece algún dato: «Fun ver ao “Picadillo” por ver si viña, e ven, e dinos que se trata dun “plato prerrafaelista”. Supoño que dos prerrafaelistas ingleses ¿A onde irían a parar xantando “pan de pernil” aqués corpos delgados e loiros da pintura, aqués perfís no que se buscaba o aquilino do Dante, aquel no que Cristina Rossetti somellaba unha princesa de Piero della Francesca?»⁵⁸⁸.

Tras la descripción de la receta, vuelve a incidir en la antítesis entre la densidad del plato y la fragilidad de los cuerpos modelados por el estilo artístico: «Eu non catéi nunca, pesie á miña amizade cos prerrafaelistas: *Life, and the world, and mine own self are changed/for a dream's sake...* “A vida, o mundo e o meu ser cambiaron/por mor dun soño”... En verdade que non me imaxino a Cristina merendendo pan de pernil e despóis indose a dormir, “fría e branca, invisible pra amigo e amado, por fin dormido”, *cold and white, out of sight of friend an lover/ sleeping at last...*»⁵⁸⁹.

Asoma aquí la faceta de traductor, que Cunqueiro nunca abandonó en sus colaboraciones en periódicos y que tan bien estudiada ha sido por Xesús González Gómez⁵⁹⁰. En *A coziña galega*, también cita a Baudelaire como uno de los poetas a los que tradujo -aunque solo en el original gallego, puesto que al hacer la versión en castellano del

⁵⁸⁶ PASTOR DÍAZ, Nicomedes, *Obras (Tomo II)*, Madrid: Manuel Tello, 1866, p. 55.

⁵⁸⁷ Ibid., p. 12.

⁵⁸⁸ *A coziña*, p. 42.

⁵⁸⁹ Ibid, p. 53.

⁵⁹⁰ GONZÁLEZ GÓMEZ, Xesús, *Álvaro Cunqueiro, traductor*, A Coruña: Do Castro, 1990.

volumen gastronómico evita la alusión al francés-. Lo utiliza para una curiosa comparación. Está comentando el proceso de cría de los capones y, al llegar a los días cercanos a Navidad, los personifica atribuyéndoles una tristeza literaria: «Coa capadela e máis a ceba, abrancúxanlles as crestas, perden o canto, gorgoritan en vez de cantar e non sei si saben ou non que lles toca morte de cedo, pro o caso é que decaen e atristan, coma aquel príncipe do poema de Baudelaire, “Spleen”, a quen as damas de corte, por máis que se escoten non saben tirar da súa boca una sonrisa, [...]»⁵⁹¹.

La alusión es fácilmente reconocible. Se trata del poema “Spleen”, donde el Baudelaire de *Les fleurs du mal* concentra la desesperanza de vivir, algo que los gallegos también aprendieron a nombrar en una sola palabra: saudade.

Et les dames d'atour, pour qui tout prince est beau,
Ne savent plus trouver d'impudique toilette
Pour tirer un souris de ce jeune squelette.⁵⁹²

Se presta poco Cunqueiro en estos géneros a la mención de poetas franceses modernos -en esta cita y otra que recrea *El Cementerio Marino* de Valéry: «Se come la sardina, se escucha el mar “siempre recomenzando”»⁵⁹³, frente a sus obras periodísticas en las que están presentes con mucha mayor abundancia.

2.3.11.- Poesía gallega

Por el contrario, el bloque lírico que ofrece mayor número de muestras es el de la poesía gallega contemporánea. En innumerables ocasiones, Cunqueiro utiliza textos de Cabanillas, Noriega Varela o Rosalía de Castro para ilustrar sus inquietudes o su visión del mundo. A la poetisa de Padrón la recuerda en varios momentos y desde contextos muy diferentes. En *Ollar Galicia*, libro en el que hace un viaje por la historia y la cultura de su tierra y apunta breves notas ensayísticas sobre alguno de los escritores más significativos, la dedicada a Rosalía es la más extensa y la más sensorial en los adjetivos: «Rosalía é un vaso delicado e doorido, cheo de sombras e de bágoas. En *Cantares Gallegos* está gran parte do vivir sentimental dos galegos, as romerías, a gaita, os amores da mocidade leda e fuxitiva, [...] En *Follas Novas* está un alma sofridora, incerta e inerme, que se esculca sin cesar a sí mesma, e chora e berra sobre o seu destino. O seu sino está feito de medo ás negras

⁵⁹¹ *A cociña*, p. 117.

⁵⁹² BAUDELAIRE, Charles, *Les fleurs du mal*, Tournai: La Renaissance du Livre, 2002, p. 97.

⁵⁹³ «Prólogo» a Gaspar Massó, *Comentarios*, p. 9.

sombras, de sentirse diferente entre todas as mulleres, de non poder recoñecer a ledicia de vivir»⁵⁹⁴.

Otra alusión aparece en un pie de foto; son textos escritos por Cunqueiro que no es extraño que contengan pasajes líricos para acompañar la belleza de las fotografías. César Antonio Molina, en el ya citado *Alvaro Cunqueiro e as amizades catalanas*, dedica un precioso y breve estudio a la magia de los pies de foto de nuestro escritor. En uno de ellos, aparecen unos versos de Rosalía que acompañan una espléndida imagen de esas Torres de Oeste de Catoira, que parecen absorbidas por el Ulla. Al pie, sus palabras sugieren la soledad que Cunqueiro quiere hacer evidente en el paisaje.

Catoira. Las Torres de Oeste sobre el Ulla, restos del “castillo honesto” de los días medievales. Rosalía las vio, en “Follas Novas”,

tan soyas e mudas
c’a vos atentaches
a miña tristura.
Ninguen triste vaya
cabo de vos nunca.⁵⁹⁵

Se trata de la decimoquinta estrofa del poema denominado así, “As Torres de Oeste”⁵⁹⁶, que se muestra intensísimo en su descripción de la melancolía, precisamente lo que Cunqueiro quiere destacar de la ilustración. También en *Ollar Galicia* destaca este poema como uno «dos poemas máis dooridos e emocionados da sua inspiración»⁵⁹⁷. En otra ocasión, Rosalía le sirve para apoyar su visión del paisaje, cuando al describir el Pórtico de la Gloria apunta que «la sonrisa de Daniel conmovió a Rosalía de Castro»⁵⁹⁸. Recuerda el poema de *Follas Novas* titulado “Na Catedral”, en el que una visita a la capilla de la Virgen de la Soledad concluye -tras una atenta descripción del recinto- con un último verso estremecedor en el que la vuelven a arañar las sombras. Seguramente Cunqueiro se refería a este fragmento:

Santos e apóstoles, -¡védeos!- parece
que os labios moven, que falan quedo
os uns cos outros: e aló na altura
do ceu a música vai dar comenso, [...] ⁵⁹⁹

Otra de las alusiones a Rosalía ilumina su interés por la lírica que tiene sus raíces en los sentimientos populares. En *Ollar Galicia* aparece una página dedicada a Muxía y al

⁵⁹⁴ *Ollar Galicia*, pp. 39-40.

⁵⁹⁵ *Pontevedra*, p. 98.

⁵⁹⁶ CASTRO, Rosalía de, *Poesías*, p. 305.

⁵⁹⁷ *Ollar Galicia*, p. 154.

⁵⁹⁸ *El camino*, p. 81.

⁵⁹⁹ CASTRO, Rosalía de, *Poesías*, p. 177.

Santuario de Nosa Señora da Barca, entre las espléndidas fotografías que hemos mencionado. Cunqueiro recuerda, en sus notas de esa misma página, una composición que describe la famosa romería, y matiza que para enfrentarse a ella no le queda más remedio que glosar «un cantar popular»⁶⁰⁰. Es evidente que el cantar es el que sigue, el sexto poema de *Cantares Galegos*:

Nosa Señora da Barca
ten o tellado de pedra;
ben o pudiera ter d'ouro
miña Virxe si quixera.⁶⁰¹

Del mismo *Cantares Galegos* escoge una alusión en que la lluvia rosaliana se hace más melancólica: «Acaso llueva en la banda de Laiño y en la banda de Lestrobe, como en los versos de Rosalía»⁶⁰². E incluso, en su obra geográfica más atenta a los condicionantes del género turístico, recurre a Rosalía para desplegar un toque de color local: recuerda que unos versos de la poetisa elogian «el bien vestir de las mujeres de Noya»⁶⁰³. Se encuentran en el mismo poema sobre Nosa Señora da Barca citado anteriormente, pero equivoca el origen de esta elegancia. El poema destaca de las mujeres de Noia su carácter murmurador y sus lenguas agudas «que abofé que en todo pican como si fosen pementa»⁶⁰⁴, son las mujeres de Muros las que aparecen destacadas por su elegancia.

[...] elas de negro se visten
delgadiñas e lixeiras,
refaixo e mantelo negro,
zapato e media de seda,
negra chaqueta de raso,
mantilla da mesma peza,
con terciopelo adornado [...] ⁶⁰⁵

Además de perfilar el paisaje gallego, Rosalía también es aludida desde condicionantes históricos: al pasar por el convento de Santo Domingo apunta que allí «está enterrada Rosalía Castro»⁶⁰⁶. De igual manera, a la hora de recorrer la geografía urbana de O Berbés, se detiene en la calle Real para dar cuenta de uno de sus emblemas.

⁶⁰⁰ *Ollar Galicia*, p. 86.

⁶⁰¹ CASTRO, Rosalía de, *Poesías*, p. 41.

⁶⁰² *Rutas*, p. 122. Incluso esta imagen se expande, en su obra periodística, hacia otros poetas muy queridos por él, e imagina, en una visita a Laiño, que «una menuda lluvia, la lluvia verlainiana, caería dulce y tibia: si la recogía en el cuenco de mis manos, sería como recobrar, de los celestiales manantiales, versos de Rosalía», en *El pasajero*, p. 244; de la misma forma «llueve lentamente en los versos de Rosalía y en los de Rilke pasan, de pronto, enormes nubes negras sobre la luna o sobre el sol,...» en *Viajes*, p. 22.

⁶⁰³ *Rías Bajas Gallegas*, p. 6.

⁶⁰⁴ CASTRO, Rosalía de, *Poesías*, p. 44.

⁶⁰⁵ *Ibid.*, p. 42.

⁶⁰⁶ *El camino*, p. 94.

En esta calle Real hubo una imprenta a mediados del pasado siglo. Era la imprenta de Juan Compañel. En ella se hizo la primera edición de “Cantares Gallegos” de Rosalía Castro, y una lápida lo recuerda en la fachada de la casa en la que estuvo instalada la imprenta. Fue de aquí de donde salió, para los oídos gallegos de todas las generaciones, la voz aquella que nunca cesará de acariciarnos el corazón, una voz que todavía se permitía alegres versos, antes de que llegase la hora de la inmensa soledad, del profundo dolor y de las amargas lágrimas.⁶⁰⁷

Notemos como, desde el dato más puramente histórico, el contenido va derivando hacia el perfil de una figura mítica, para acabar con consideraciones literarias que rozan la metatextualidad. El referente que se oculta tras el “nos” no puede ser otro que toda la comunidad gallega. Con ello, Cunqueiro enfoca, desde la figura de Rosalía, consideraciones sociales que deja bien claras en su obra sobre Vigo: al dolerse de la sangría que supuso la emigración, necesariamente tenía que exponer en primer plano las palabras de alguien que también padeció con ella. Vigo fue «puerto de refugio, puerto de corsarios en el XVIII, puerto pesquero y puerto trasatlántico después, y también puerto para la emigración, para las lágrimas de Rosalía y de tantas y tantas “viudas de vivos”, los gallegos que trabajaban en la otra orilla del océano»⁶⁰⁸.

La referencia corresponde, evidentemente, a unos de los apartados en los que Rosalía divide *Follas Novas*: aquel en el que incluye poemas que son enormemente punzantes sobre la pérdida de sangre joven para el país.

No acaba con Rosalía la presencia de autores gallegos. En un libro de cocina, se adorna el viento que peina los acantilados con perfiles de percebes y ecos de los cantos del poeta Pondal: «Unha das grandes cousas das nosas costas, das bravas, do Ortegal, do Fisterre, das illas de Sálvora e de Ons, das penedosas costas dos ártabros, por donde anda co vento e as grandes olas a voz do bardo Pondal, son os percebes»⁶⁰⁹.

Poco más adelante, anota una nueva referencia al poeta en relación a la idea, que ya observamos en el capítulo dedicado a las consideraciones teóricas, de que un alimento acrecienta su sabor con noticias sobre su historia. En este caso señala que, los percebes que acaba de citar, «[...] cada vez me gustan máis, fillos destemidos, que un Arrunx de Luca que sae na *Farsalia* tería por monstruos saídos da terra sin semente, das penas que se opoñen ao golpe do océano de Ossian e de Pondal»⁶¹⁰.

⁶⁰⁷ *Vigo*, p. 65.

⁶⁰⁸ *Ibid.*, p. 159.

⁶⁰⁹ *A cociña*, p. 71.

⁶¹⁰ *Ibid.*, p. 73. Es lugar común en Cunqueiro la mención a este personaje que podemos encontrar en LUCANO, *Farsalia: De la guerra civil*, México D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México, 2004, p. 21. También aparece este Arrunx de Luca en «La botica del obispo Diego Peláez», en *Obras literarias II*, p. 732 y el mismo episodio en que «la tierra parió monstruos sin simiente alguna», en “*Los otros rostros*”, pp. 479, 686 y 700. En *El año del cometa con la batalla de los cuatro reyes* las visitas al mundo clásico son menores, secundarias siempre, pero uno de sus capítulos novela una conferencia sobre el mismo tema: «El profesor de Historia de los Galos dio una conferencia sobre el adivino Arruns, de Luca, que viene en la *Farsalia*, trató de árboles felices e infelices, y de los monstruos que nacieron de la tierra

La alusión al poeta de Ponteceso no es casual, ni su conexión con la figura decimonónica de Ossian; ello le permite a Cunqueiro dar a los percebes un aire grandioso, y medieval, hacerlos héroes de un mundo mítico y extraño. Alguna otra alusión podemos encontrar, pero meramente ilustrativa, como el recuerdo al poema dedicado al dolmen de Dombate, cuando el viajero pasa cerca de Lage, en su obra *Rutas de España*. También, en esa misma obra, una enumeración de sus imágenes poéticas que concluye con el pinar de Tella y una cita a esos «feros corvos»⁶¹¹ vagabundos de un poema de *Queixumes dos pinos*.

Feros corvos de Xallas,
que vagantes andás
en salvaxe compañía,
sin hoje nin mañán, [...] ⁶¹²

Son meras marcas de erudición, apuntes que prestigian la naturaleza para convertirla en paisaje. Idéntica función posee una alusión al canto del río Lengüelle, que nace en el pueblo de Oroso, por el que debe pasar en su ruta, aunque Pondal se refiere a él como Langüelle:

¡Río Langüelle, río Langüelle,
ben se ve qu'es da montaña,
oh feo fillo das brétomas
e das uces desleiradas! ⁶¹³

El tercer poeta citado con profusión es Ramón Cabanillas, incluso en la presentación de capítulos. Una de las formas de intertextualidad que utiliza Cunqueiro es la cita introductoria. En ocasiones, abre un capítulo con palabras tomadas de la tradición para apuntar el tono que requiere la evocación geográfica. Aquellas con que Ramón Cabanillas define su lugar de nacimiento sirven de base para sustentar toda la pintura que de Cambados hace Cunqueiro. E incluso, tras la cita del título, repite las palabras del cambadense para dejar patente que el texto es un homenaje a uno de los poetas que más

sin necesidad de simiente alguna, [...]», en *Obras literarias II*, p. 419. Comenta el profesor en ella que «Arrunte, quien, máximo en edad, habitó las murallas de Luca desierta, docto en los movimientos del rayo y las venas calientes de las entrañas y el aviso de la pluma errante en el aire, manda que primero los monstruos que de semilla ninguna criara natura discorde, se roben, y del útero esteril, los fetos nefandos se quemen en flamas infaustas».

⁶¹¹ *Rutas*, p. 72.

⁶¹² PONDAL, Eduardo, *Poesía Galega Completa (vol. I Queixumes dos pinos)*, Santiago: Sotelo Blanco, 1995, p. 138. Cita sus versos en otras diversas ocasiones, por ejemplo en *Laberinto y Cía*, p. 28 o en una de sus últimas obras geográficas, *Rías Bajas*, p. 19.

⁶¹³ *Galicia Eterna*, p. 816. Los versos de EDUARDO PONDAL en *Poesía Galega Completa (vol. I Queixumes dos pinos)*, p. 44.

recuerda: «Lo alabó así “probe, fidalgo e soñador” el poeta Ramón Cabanillas al dedicarle a su villa natal un libro de poemas»⁶¹⁴.

Son palabras traídas desde la introducción a su libro *Vento Mareiro*, que publica en 1915 en La Habana, y que supone –a partir de esquemas del Rexurdimento y el Modernismo- la entrada del idioma gallego en la modernidad. Por otra parte, ya lo hemos analizado, es mucho lo que conecta al poeta de Cambados con el de Mondoñedo: la recreación de mitos del ciclo artúrico, por ejemplo, o que en su tragedia histórica *O mariscal* hable de Pardo de Cela, tan querido y tan aludido por Cunqueiro.

También, con la excusa del lugar de nacimiento, alude a otra descripción de Cabanillas; en esta ocasión, señala que el poeta «en las tardes de otoño escuchaba fungar el pinar de Tragobex»⁶¹⁵. Esta referencia pertenece al único capítulo del libro de Cunqueiro –el de la Ría de Arousa- en el que integra una buena nómina de escritores, todos aludidos desde su tierra: Valle-Inclán, y tres más de los que no suele acordarse excesivamente, por lo menos en sus citas: Castelao, Julio Camba y Manuel Antonio. Este último no suele ser valorado en sus obras geográficas, pese a que visita varias veces su Rianxo natal, pero sí que es apreciado en las entrevistas. En la última, realizada por un posterior ministro de cultura, destaca su valor como sustento literario: «Manoel Antonio ha sido muy importante»⁶¹⁶. La admiración que profesaba al poeta vanguardista y el cimiento que supuso para su obra están suficientemente documentados en el artículo «Manuel Antonio e o vangardismo cunqueiriano»⁶¹⁷.

Para concluir con la presencia de Cabanillas, debemos aludir a uno de esos prólogos a los que Álvaro Cunqueiro fue tan dado en sus últimos años. Se trata del que escribió, en 1978, para *Os viños de Galicia*, de Xosé Posada, un industrial vigués que revitalizó los productos derivados de la castaña –incluso hoy pueden encontrarse en cualquier supermercado bajo la marca Cuevas-, llegó a ser diputado en el Parlamento Europeo y escribió numerosos artículos para todos los periódicos gallegos. En esta documentada obra, hace un repaso a las diversas zonas vinícolas, al cultivo de la viña y a las diferentes calidades; el propio Cunqueiro destaca en ese prólogo la coincidencia de ambos en el objetivo y el alejamiento en los métodos: «O autor, naturalmente, ten unha imaxe racional

⁶¹⁴ *Pontevedra*; p. 13. En una de sus charlas radiofónicas utiliza la misma trimembración para aludir a la fiesta del albariño: *Cunqueiro en la radio*, p. 539. También aparece en “Galicia. Rincón verde de Europa y meta de peregrinos”, p. 228.

⁶¹⁵ *Rías Bajas*, p. 12.

⁶¹⁶ César Antonio Molina, “La Última Visita” en *Boletín*, p. 169.

⁶¹⁷ Claudio Rodríguez Fer, “Manuel Antonio e o vangardismo cunqueiriano” en *Acometida atlántica (por un comparatismo integral)*, A Coruña, Do Castro, 1996, pp. 303-305.

e científica da viticultura galega, onde eu tenho una imaxe mitolóxica ou fantástica»⁶¹⁸. Tras ello, Cunqueiro ofrece datos históricos, habla del licenciado Vidriera —presente en otras citas que posteriormente estudiaremos— y se exalta con el origen de los arbitristas. Pues bien, esta obra, que en justa correspondencia cita continuamente a Cunqueiro, recoge en su contraportada el poema de Cabanillas “Diante dunha cunca de viño espadeiro”, con el pinar de Tragove al fondo y las reflexiones que provoca al poeta de Cambados.

Para concluir este repaso por el repertorio de poetas gallegos, hagamos una relación de aquellos contemporáneos que aparecen en contadas ocasiones. Escasísimas, por ejemplo, las que dedica a Curros Enríquez. Se ve prácticamente obligado al pasar por Vilanova dos Infantes —la madre de Curros era originaria de ese pueblo— a hablar de la Virgen del Cristal⁶¹⁹, a la cual le dedicó un extenso poema. De hecho, Curros, activo periodista de campaña para el periódico *El Imparcial* en la tercera guerra carlista, se vio espolcado para dedicarse a la literatura en gallego tras ganar con esta composición un certamen literario, convocado en Orense en 1877 por uno de sus protectores: Modesto Fernández González.

Antonio Noriega Varela es otro poeta gallego al que recuerda y al que se acerca desde una alusión al paisaje, en este caso de Villalba. El poeta de la montaña, paisano suyo, era evidente que debía acompañarlo al hablar de la belleza escondida de Galicia, de su alma encarnada en los bosques. Cunqueiro coloca, como lema de su libro sobre Lugo, unos versos descriptivos de *Do Ermo*, o utiliza una cita de delicada perfección modernista: «La carretera se tiende en grandes rectas por la ondulada tierra en la que crece el abedul, cantado por Noriega Varela: “unha ondeante manteliña verde”»⁶²⁰. A Noriega Varela también le dedica un delicado epitafio en el que la voz poética es la del propio Noriega, se recuerda su muerte cerca del mar, en Vivero, y se observa a la naturaleza reclamando a quien la sueña líricamente y la hace realidad.

Perdoade cando esbardallei e finxín.
Pro foi verdade que amei a flor do toxo
E as pucharcas do monte,
Que endexamáis saberán das estrelas que as mirán.
Con sombreiros novos cubrin meus desacougos
E morrín na beiramar sen despedirme
Das uces, das queirogas, das folepas da neve,
Das mozas da montaña e da montaña mesma,
Que andará preguntando polo seu soñador.⁶²¹

⁶¹⁸ CUNQUEIRO, Álvaro, «Prólogo» a Xosé Posada, *Os viños de Galicia*, Vigo: Galaxia, 1981, p. 9.

⁶¹⁹ *Rutas*, p. 177. La leyenda, para el lector curioso, puede encontrarse en *Lendas galegas de tradición oral*, pp. 149-153.

⁶²⁰ *Lugo*, p. 72.

⁶²¹ *Poesía 1933-1981*, p. 193.

Un similar encantamiento, provocado también por la naturaleza, despierta el animismo de la poesía de Luis Amado Carballo, de quien recoge en una cita -sin alusión a la referencia y con comillas por única marca- su más famoso verso: «Enfrente está la isla de Ons, “preñada do mar”...»⁶²². Amado Carballo fue seguramente el más popular poeta de su tiempo en Galicia, intentó el periodismo en Madrid para volver después a su ciudad natal, ejercer de maestro de escuela y fundar la revista *Alborada*. Su corta vida no permitió que se desarrollara esa prometedor carrera, marcada por un libro de poesía publicado el año de su muerte -*Proel*- y otro póstumo -*O Galo*-. De este último procede la “Muñeira de todo tempo” y el verso, perfecto en su sabia combinación del sabor lírico de la naturaleza con fórmulas vanguardistas. La soberbia imagen que recoge Cunqueiro rezuma vida, originalidad y clasicismo, casi como una fórmula épica de *La Odisea*.

En esta recolección final de poetas, nos encontramos con uno escasamente popular, pero importantísimo para la cultura gallega, Manuel Casado Nieto, al que acude al mencionar su estimado vino de Amandi: «las Viñas que dieron el vino grato a Augusto, son hoy del poeta Manuel Casado Nieto»⁶²³. Casado Nieto, licenciado en Derecho, consigue, un año antes de estallar la guerra civil, entrar en la carrera fiscal, que ejerció en Oviedo, Pontevedra y, por mucho más tiempo, en Barcelona. Traductor de Espriu y del *Antiguo Testamento* al gallego y poeta de tono coloquial y nostálgico, ya tiene publicados dos libros de poesía cuando Cunqueiro escribe sobre él: *Orballo ispidido* y *O ronsel do meu silenxo*. La importancia a la que aludíamos deriva del hecho de haber sido durante diecisiete años director del Centro Galego de Barcelona, sito en las populares Ramblas. En ese puesto, se preocupó especialmente de labores culturales, sobre todo engrandeciendo la función y el tamaño de la Biblioteca, hasta convertirla en un referente entre las bibliotecas de temática gallega en todo el mundo. Fue, en todo caso, uno de personajes que más hicieron por acrecentar el prestigio y la difusión de la lengua gallega. En el capítulo dedicado a los artículos periodísticos volveremos a hablar sobre él.

Caso especial resulta la figura de Federico García Lorca, a quien Cunqueiro trata con mucha frecuencia como poeta gallego. Como en tantas ocasiones, se establece una extraña conexión entre la segunda y la última obra geográfica de Cunqueiro: vuelve a centrarse en los mismos autores y vuelve a escoger las mismas citas. Y, en este caso, la conexión se refuerza puesto que Lorca no aparece en ninguno de los otros libros de estas

⁶²² *Rutas*, p. 137. También la utiliza en su discurso al recibir el doctorado ‘Honoris Causa’ en la Universidad de Santiago, como una melancólica nota de ternura por su país; está recogido en XOSÉ FILGUEIRA VALVERDE, *Álvaro Cunqueiro*, p. 55 y en *Remuíño*, p. 62.

⁶²³ *Rutas*, p. 186.

temáticas que trabajamos. También es cierto que, en muchos de ellos, no se habla de Compostela. Cuando es así Cunqueiro tiene siempre en mente el poema de Lorca sobre la “Quintana dos Mortos”⁶²⁴.

El poeta granadino era un enamorado de Galicia. Desde su primer viaje con un grupo de estudiantes de Filosofía y Letras, hasta alguna conferencia o viajes con La Barraca, Lorca no deja de visitarla y de citarla en sus charlas, en sus entrevistas. Y toda esta fascinación que le envuelve, le lleva irremediamente a intentar escribir en la lengua de la tierra que admira, la misma de los antiguos cancioneros medievales. Una cuidadosa cronología de sus conexiones con Galicia fue preparada por José Luis Franco Grande y José Landeira Yrago para la revista *Grial*. Allí asistimos al proceso de gestación de estos poemas, a la entrega del manuscrito a Eduardo Blanco-Amor en su casa madrileña, en julio de 1935, y a su edición final por la editorial Nos ese mismo año⁶²⁵.

Cunqueiro se refiere, es evidente, al estremecedor “Danza da lúa en Santiago”, que combina de forma magistral las hondas pulsiones del andaluz con la densidad ritual de Galicia, el sueño y la piedra.

¡Fita aquel branco galán,
olla seu transido corpo!
É a lúa que baila
na Quintana dos Mortos.⁶²⁶

Se da, por último, un curioso caso de referencias cruzadas entre Lorca y Cunqueiro. Este último incluye una imagen vanguardista, sorprendentemente cósmica, en *Cantiga nova que se chama Riveira*.

Esta é a noite de muxir a vaca do vento.
Muxe que muxe,
leiteira.⁶²⁷

Esta misma imagen la recreará en alguna otra ocasión: en alguna de sus cartas a Alberto Casal, por ejemplo. Una de ellas está fechada en junio de 1959 y, en ella, el autor mindoniense únicamente da noticia de que avanzan los ensayos del *Don Hamlet* en A Coruña y de un malentendido con Dámaso Alonso, pero la apertura de la carta contiene, en

⁶²⁴ *Rutas*, p. 90. En *Ollar Galicia* aparece en la página 75.

⁶²⁵ FRANCO GRANDE, Xosé Luis e LANDEIRA YRAGO, Xosé, «Cronología gallega de FGL y datos cronológicos» en *Grial*, n.º. 45, julio-agosto-septiembre de 1974, pp. 280-307. Con el tiempo, la relación de Lorca con Galicia se amplía en otro volumen imprescindible: JOSÉ LANDEIRA YRAGO, *Federico García Lorca y Galicia*, A Coruña: Do Castro, 1986. Por supuesto, aparece reflejada la cuestión textual de los “Seis poemas galegos”. Una mención a Cunqueiro, junto a otros autores de reseñas, aparece en la página 128.

⁶²⁶ GARCÍA LORCA, Federico, *Obras (II)* (ed. de Miguel García Posada), Madrid, Akal, 1982, p. 376.

⁶²⁷ *Poesía 1932-1933*, p. 74.

el saludo, una impresión atmosférica que remeda el verso anterior: «Dos líneas nada más, oyendo mugir el vendaval, que ha vuelto pleno de fuerza, y ronco»⁶²⁸. En su correspondencia con Fernández del Riego, acude dos veces a este imagen: una en 1951 - «Chove, chove e venta o vendaval, ese vendaval mouro que muxe como unha vaca»⁶²⁹ - y otra en 1960 -«Escriboche dende o fondo dunha lagoa de chuvia, brizada polo vento vendaval, que non para de muxir»⁶³⁰-. Las imágenes remiten al poema “Canzón de cuna para Rosalía Castro, morta”.

¡Erguete, miña amiga,
que xa cantan os galos do día!
¡Erguete, miña amada,
porque o vento muxe, como unha vaca!⁶³¹

Lo curioso del caso es que, si atendemos a las fechas, el poema de Cunqueiro es anterior al de Lorca, de 1935, y por tanto no sería desafortunado aventurar que quizás el poeta granadino hubiera recorrido la poesía del mindoniense y, consciente o inconscientemente, se hubiera fijado en la imagen. Tras ello, Cunqueiro, en sus artículos, quizás establezca a propósito un guiño o quizás la imagen se haya quedado en su memoria y se retroalimente con la de Lorca, sin moverlo la voluntad. No podemos saber más que su presencia definitiva y constante en muchos de sus textos.

2.3.12.- Poetas castellanos

Ya hemos hablado de cómo Cunqueiro toma como referentes a algunos poetas que escriben en castellano: Góngora, Pastor Díaz y especialmente Berceo. El centrar el grueso de sus obras geográficas en Galicia le obliga a encontrar alusiones que tengan encaje con el territorio, lo que elimina la presencia de los poetas del resto de la Península; pero, como hemos apuntado, en la obra autoeditada que aborda el Camino de Santiago desde su inicio en Roncesvalles, al ampliar el campo geográfico se amplía también el cultural. Desde luego, en sus charlas radiofónicas y sus artículos periodísticos sí puede acceder a cualquier ámbito cultural porque no poseen un marco geográfico limitado.

Así pues, en *El camino de Santiago* maneja otros referentes y cita lo que define como «la cuarteta de un poeta local»⁶³². Curiosa estirpe esta de los poetas locales, celebridades de

⁶²⁸ Saiban, p. 111.

⁶²⁹ *Cartas ao meu amigo*, p. 63.

⁶³⁰ *Ibid.*, p. 187.

⁶³¹ GARCÍA LORCA, Federico, *Obras (II)* (ed. de Miguel García Posada), p. 612.

⁶³² *El Camino*, p. 44.

corto alcance, pasto de novelistas que los abordan desde la conmisericación, el elogio y la parodia; aunque estaría por ver qué entiende Cunqueiro por “poeta local”: ¿un poeta menor?, ¿un poeta cuyos motivos temáticos acaban en su pequeña patria?, ¿solo recordado en ella? En este caso, lo único que nos ofrece en su cita es el final del “Romance de la vida y muerte del río Carrión”, obra de un poeta que –en nuestra consideración- no es, desde luego, menor. Se trata de Francisco Vighi y su cita es acogida solamente como un decorado lírico al paisaje.

Nace y muere en la provincia;
no hay otro más palentino.
Recen por él un responso
los frailes de San Isidro.⁶³³

Puede parecer, por la cita, que el mundo lírico de este palentino concluye en los límites de su ciudad, y no es así. Francisco Vighi era hijo de un ingeniero italiano que desembarcó en Palencia para construir nuevas vías en los ferrocarriles del Norte –diseñó el enrevesado, laberíntico y perfecto paso del puerto de Pajares- y que murió a causa de un desgraciado descarrilamiento en el tren en que, minutos antes, había cedido su plaza al político José Canalejas, que resultó ileso. Nació en Madrid porque su padre fue ascendido a ingeniero jefe de Vías y Obras y el cargo tenía despacho en la capital, pero siempre hizo gala de palentinismo.

Ingeniero industrial él también –y profesor-, se aficionó a la vida bohemia de Madrid, a los cafés y las tertulias. Entre ellas, se hizo asiduo a la de Valle Inclán –al que le unió también una especial amistad y, quizás por ella, llegue Cunqueiro hasta Vighi- y a la *Sagrada Cripta de Pombo*, a la que dedico un luminoso poema. Ramón dijo de él: «Después de muchos años de pertenecer a la tertulia de Valle-Inclán en el castizo café de Levante, pasó a ser mi brazo derecho en la tertulia de Pombo. Al verle entrar por el arco de la Sagrada Cripta, siempre le gritaba yo: -Pase el noveno poeta español»⁶³⁴.

Un poeta que es el brazo derecho de Gómez de la Serna no puede ser, en ningún caso, un poeta menor. Su poesía es escasa -aparece completa en el volumen a cargo de Andrés Trapiello que hemos referido en nota a pie de página-, pero chispeante, llena de jolgorio, de luces de fiesta y de la dejadez que sigue a la fiesta. Ultraísta y perezoso, denso y clásico en sus sonetos, iba dejando en papeles sueltos su producción. En ocasiones

⁶³³ VIGHI, Francisco, *Nuevos versos viejos* (ed. de Andrés Trapiello), Granada: Comares, 1995, p. 79. La misma estrofa aparece en ocasiones en sus artículos periodísticos, por ejemplo en *Los otros*, pp. 150 y 337 y “*Los otros rostros*”, p. 314.

⁶³⁴ SERNA, Ramón Gómez de la, *Retratos Contemporáneos*, Buenos Aires: Sudamericana, 1941, p. 112.

cosmopolita castizo a lo Jardiel, en ocasiones místico circense a lo Valle-Inclán, resulta en definitiva un poeta que sería justo descubrir.

Así pues, Cunqueiro no renuncia a poetas contemporáneos en lengua castellana, aparte de Francisco Vighi o de Gerardo Diego -a quien páginas atrás citábamos-, al pasar el camino y su libro por Tierra de Campos, por Castilla, ha de recordar irremediamente a Machado. Y lo recuerda, pero la cita está trastocada: «Le llaman, dijo Antonio Machado, Tierra de Campos a lo que son Campos de Tierra...»⁶³⁵. Lo cierto es que Antonio Machado nunca escribió tal retruécano, quizás un lapsus de Cunqueiro, porque los versos sí que son afines a la estética del sevillano. Fue Ramón Pérez de Ayala quien, en *El sendero andante* [1921] marca así el espacio por el que discurre una familia de buhoneros. El poema se titula “Castilla”⁶³⁶.

Otra pequeña equivocación es la que comete con un verso de Luis Cernuda, que recuerda en uno de los textos que publicó para los programas de las fiestas de Ortigueira. La llegada de una princesa medieval a un jardín en el que asoma un naranjo le hace evocar la perpetua primavera del Sur, y lo subraya con una cita del sevillano: «digeros paisajes tendidos en el aire». La memoria le juega en la cita una mala pasada, el verso corresponde exactamente al poema “Quisiera estar solo en el sur”, de *Un río, un amor*, con la salvedad de que “tendidos” es una errata por “dormidos”⁶³⁷. En el ámbito periodístico, como ya estudiaremos, lo cita sobrada y correctamente.

El mismo Cunqueiro es consciente de la situación y de la devastación que produce la memoria en sus citas –aspecto que observaremos en más ocasiones-, y en una entrevista precisa su capacidad deformante: «Eu teño unha memoria deformadora, involuntaria, ata o punto de que si estou facendo unha cita e vou precurar a un libro cuia cita quero facer, sin me decatar, como non estou moi atento ao que copio, fágoa máis significativa, expresiva e tal: xa non digamos si falo de memoria, daquela modifícoo moito máis»⁶³⁸.

En conclusión, Álvaro Cunqueiro alumbra con diferentes focos poéticos sus obras culinarias y turísticas. Especialmente iluminan los cancioneros y la poesía gallega contemporánea, con trazos de paisaje en las palabras porque, en general, las citas poéticas se acoplan a las obras geográficas más que a la cocina. Dante, la poesía castellana –durante

⁶³⁵ *El Camino*, p. 44.

⁶³⁶ Ramón Pérez de Ayala, “Castilla” en CAYO GONZÁLEZ Y MANUEL SUÁREZ (eds.), *Antología poética del paisaje en España*, Madrid: Ediciones de la Torre, 2001, p. 145. La misma equivocación aparece en *Los otros caminos*, p. 338.

⁶³⁷ La cita de Cunqueiro se podría encontrar en *Ortigueira vista*, p. 15. La de Cernuda en LUIS CERNUDA, *Poesía completa* (ed. de Derek Harris y Luis Maristany), Madrid: Siruela, 1993, p. 143.

⁶³⁸ QUEJIA, Michael Thomas, «Entrevista con Álvaro Cunqueiro» en *Grial*, nº 85, julio-agosto-septiembre de 1984, p. 339.

su recorrido por el Camino de Santiago- o un romanticismo afín al carácter gallego, son también ejes de una obra que Cunqueiro modela usando magistralmente la intertextualidad.

2.4.-Un mundo de novela.

2.4.1.- Crónicas

Aparte de las repetidas referencias a determinadas obras poéticas, que hemos señalado en diferentes capítulos, Cunqueiro va desgranando en sus textos menores otros ciclos, motivos y personajes correspondientes a textos en prosa. El abanico de referencias abarca también aquí textos de literatura medieval. En un par de ocasiones, acude a crónicas para puntualizar algún dato histórico o geográfico. Así, entran a formar parte de la descripción que hace de Pontevedra unas páginas de *El Victorial* de Díaz de Gámez: «Díaz de Gámez, que acaso era pontevedrés, contará en el “Victorial” la defensa que hicieron de la villa las tropas del arzobispo contra las de Enrique III, y la pelea de Pero Niño contra “un peón muy famoso, que llaman Gómez de Domaos; era un hombre muy recio”»⁶³⁹.

La cita es reproducida casi exactamente, la única variación es que el peón es nombrado en la obra medieval como *Domalo*; quizás el motivo del cambio haya que buscarlo en que Cunqueiro intente galleguizar el nombre: «Hera allí, de parte de la villa, un peón muy famoso que llama[va]n Gómez de Domalo; era hombre muy rezio»⁶⁴⁰. El episodio, es cierto, trata sobre la conquista de *Pontebedra* y no es más que el motivo folklórico de la lucha contra el gigante que se acaba venciendo, aquí con una espada que le hiende un tajo de un palmo en la cabellera. Díaz de Gámez nos regala su particular estilo en que el detalle, la forma de vestir de los caballeros –apunta que era así la costumbre cuando describe la indumentaria de Pero Niño o detalla que la adarga se la habían dado en *Córdova*– es tan importante como los hechos de batalla. Los protocolos caballerescos, el brillo de la corte, van sustituyendo a las crónicas más narrativas y sobrias, y Díaz de Gámez, alférez del conde de Buelna, en ese regusto por los detalles secundarios y los fantásticos podría pasar por otro de los antecedentes del tono de Cunqueiro.

Asimismo, cuando ha de precisar los orígenes de Vigo usa un texto cronístico para ajustar la ciudad actual a sus principios latinos: «Ambrosio de Morales en su “Crónica General” cree que la actual Vigo es el Vicus Spacorum del itinerario del César Antonino»⁶⁴¹.

⁶³⁹ *Pontevedra*, p. 52.

⁶⁴⁰ DÍAZ DE GÁMEZ, Gutierre, *El Victorial*, Salamanca: Universidad de Salamanca, 1997, p. 349.

⁶⁴¹ *Vigo y su ría*, p. 10.

Ambrosio de Morales fue uno de los más activos humanistas del siglo XVI. Educado en Salamanca, compuso obras lingüísticas, fue también editor de las de su tío y maestro Fernán Pérez de Oliva, y nos ofrece en sus *Relaciones* la mejor visión de las interioridades de la España de su época. La noticia, seguramente, la extrae Cunqueiro de Nicolás Taboada, al que cita en varias ocasiones en otras obras sobre Vigo. El historiador señala que «Ambrosio de Morales, Jorge Cardoso y algunos otros escritores están de acuerdo en que el pueblo de Vigo es el *Vico Spacorum* del itinerario de Antonino Pío»⁶⁴².

2.4.2.- Cervantes y la intertextualidad agregada

De todas formas, sus preferencias a la hora de recurrir a citas narrativas se decantan hacia nuestro Siglo de Oro y hacia la literatura moderna, con alguna incursión en la del siglo XVIII. Por ejemplo, es fundamental la presencia de Cervantes, esencialmente el *Quijote*, seguramente como último representante de ese mundo de caballerías al que tanto recurría y como adelantado de su propia visión estética.

Xoán González-Millán dedica un interesante artículo a la relación entre Cunqueiro y Cervantes, y destaca que en estas obras ensayísticas de Cunqueiro el campo de cultivo de las citas es más amplio que en su narrativa: «os xogos intertextuais están moito máis diversificados, e suxeitos a propósitos distintos»⁶⁴³. Ya hemos visto la causa de esta diversidad, y enfocaremos en las conclusiones cuáles pueden ser esos «propósitos distintos».

El “Discurso Preliminar” que abre su sección en *Teatro venatorio y coquinario gallego* no es más que una recreación de la lucidez de don Diego de Miranda, “el caballero del verde gabán”, al que conoce don Quijote poco antes de la aventura de los leones. Como siempre, Cunqueiro sabe adaptar el estilo a los particularismos del Siglo de Oro en un exquisito pastiche, si seguimos la terminología de Gennette, hecho que demuestra lo que apunta Xoan González Millán sobre que Cunqueiro «asimila cunha facilidade realmente envidiable calquera modalidade discursiva literaria»⁶⁴⁴. Se trata de una estampa de estilo voluntariamente arcaico, en la que don Diego, tras la llegada de unos cazadores, da orden de preparar la comida, y hasta que llega el momento de sentarse a la mesa conversa con ellos sobre la espiritualidad de la cocina. Se trataría de un caso de intertextualidad agregada

⁶⁴² TABOADA Y LEAL, Nicolás, *Descripción topográfico-histórica de la ciudad de Vigo: su ría y alrededores*, Santiago: Viuda e hijos de Compañel, 1840, p. 168.

⁶⁴³ GONZÁLEZ-MILLÁN, Xoán, «Álvaro Cunqueiro e Cervantes: xogos de erudición» en *Grial*, nº 110, abril-mayo-junio de 1991, p. 184.

⁶⁴⁴ *Ibid.*, p. 187.

si no fuese un texto conceptualmente autónomo, un pequeño relato en el que el protagonista ya está sancionado por la tradición. La tensión que produce este tipo de intertextualidad agregada solo es posible si en un texto que se sostiene con un pacto de realidad se introduce algún personaje que proviene de otro ámbito literario y se le engloba en este contrato de autenticidad. El parlamento del personaje cervantino, en la introducción a los capítulos de los que se hace cargo Cunqueiro, solo es una excusa para presentar el tono que les quiere dar, no se produce ese conflicto entre realidad y literatura que haría redefinir los límites del espacio literario.

El pasaje tiene un aire teatral, que acentúan las acotaciones que cada tanto se introducen y que dan al texto la inconfundible ambientación de una estampa del siglo XVII. Contribuye también a ello -aparte de esos detalles que descansan en la forma de narrar de Cunqueiro, atenta a lo accesorio- el uso de conexiones intertextuales que utilizan materiales directos de la presentación que hace de sí mismo don Diego de Miranda en el *Quijote*. Así ese hurón que aparece en el discurso de *Teatro venatorio y coquinario gallego*, cuidado con un esmero casi maternal, -«estaba el Caballero del Verde Gabán dándole bolitas de salvia con miel a su hurón atrevido por mejorarle el catarro [...]»⁶⁴⁵- establece una conexión luminosa, que da un nuevo sentido a todo el discurso al ajustarlo a la época que recrea, con el «hurón atrevido»⁶⁴⁶ que el caballero que hospeda a don Quijote dice mantener.

En algún otro momento vuelve a aparecer este personaje cervantino, y se propone como un modelo de vida ajustada a unos rectos principios de honestidad. Se revela en él un prototipo horaciano que entra en correlación con una línea de pensamiento que exalta la moderación, el disfrute de los bienes sencillos y el rechazo de cualquier pasión que desintegre la conexión con la naturaleza.

Hay en Virgilio la suficiente soledad y melancolía bastante para comenzar con uno de sus versos. Y enseguida Rousseau. En este sermón hay que huir de esa ideología llamada *le retour à la terre*. Todo hombre intenta abandonar su soledad, pero no quiere desprenderse de la memoria de ella. El hombre ha de sosegar ante todo sus soledades. A continuación citaría al Caballero del Verde Gabán, y hasta el *parva propria, magna*, y ya sin más pasaría a contar la siembra y la cosecha y la rueda de las cuatro estaciones.⁶⁴⁷

En la obra compartida con Castroviejo hay una nueva alusión cervantina, pero ahora aparece con todos los rasgos de este tipo de intertextualidad agregada que estamos investigando en Cunqueiro. Se trata del capítulo dedicado a las liebres. En él se nos

⁶⁴⁵ *Teatro venatorio*, p. 7.

⁶⁴⁶ Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, p. 754.

⁶⁴⁷ *El pasajero*, p. 275.

presenta la figura de Alonso Quijano -no lo denomina con su apodo caballeresco- enfrentado a un suculento festín: «Era muy de la Castilla la Vieja el anisar la liebre, y aún en Montaña quedan restos de la castellana tradición: la liebre que Alonso Quijano comería, cazada en el antiguo y conocido campo de Montiel por su galgo corredor, bien seguro que iba asada con anises, y los higadillos machacados en el mortero con orégano, ajo y la copilla de vino blanco. Sería cosa de la sobrina -una morenica que sonríe en la sombra- atender tal atavío»⁶⁴⁸.

Fijémonos porque se produce aquí un deslumbrante caso de intertextualidad agregada. Nos presenta la estampa una situación habitual en la vida del hidalgo manchego antes de salir a buscar aventuras. Esta cotidianidad se ve reforzada por la alusión a circunstancias extraídas de la novela cervantina, como el “galgo corredor”, el “campo de Montiel” o la “sobrina”. Entre ellas, se hace natural la presencia del personaje, y casi podríamos afirmar que nos encontramos ante el ambiente de placidez de los primeros párrafos del texto cervantino. Sin embargo, no podemos afirmar que esté totalmente perfilada su imagen en una presencia que se tome como real y activa, lo que sería un caso de intertextualidad agregada. El problema estriba en el uso del tiempo verbal. Para retratar a nuestro héroe, Cunqueiro utiliza el condicional, tiempo que, según Alarcos, designa «hechos cuya realidad es factible siempre que se cumplan ciertas condiciones»⁶⁴⁹. Es decir, que al usar el condicional no supone Cunqueiro una existencia real de los hechos que relata o de algún personaje, simplemente expresa la posibilidad de que algo suceda si se dan determinadas circunstancias. En el fragmento que hemos escogido no queda muy claro cuál es el elemento sobre el que actúa esta potencialidad.

La oración que define el verbo “comería” está formada por un sujeto -Alonso Quijano- y un complemento directo -la liebre- y no es posible saber si el elemento sobre el que incide el condicional es solo la liebre -en este caso Alonso Quijano existió realmente, pero se duda de que en su alimentación entrara este plato, lo que equivaldría a enfrentarnos a un caso de intertextualidad agregada- o es el agente -con lo que se viene a decir que Alonso Quijano es un personaje literario, pero que si hubiera existido...-. Cunqueiro consiente en que la situación sea difusa, con la finalidad de dar un carácter casi mágico, de ensoñación, a la escena y, por lo tanto, al plato. Es una receta, como tantas veces en Cunqueiro, para degustar con la imaginación.

⁶⁴⁸ *Viaje por los montes*, pp. 210-211.

⁶⁴⁹ ALARCOS LLORACH, Emilio, *Gramática de la lengua española*, Madrid: Espasa Calpe, 1994, p. 153.

Exactamente lo mismo sucede con el verbo “sería”, que actúa de la misma manera sobre el plato y sobre la sobrina. Sin embargo, en un breve inciso, se abre una luz en este ambiente de suposiciones que bascula entre la realidad y la imaginación. Cunqueiro quiere ofrecernos una leve nota sobre la figura de la sobrina y lo hace con un inciso, como si quisiera separar dos existencias diferentes. La cita exacta es la siguiente: «una morenica que sonrío en la sombra». Podría haber seguido utilizando perfectamente el condicional, podría haber seguido manteniendo la imprecisión del resto del párrafo y, sin embargo, se decanta por la transparencia, y utiliza un indicativo, que, según Alarcos, designa «todo lo que el hablante estima real o cuya realidad o irrealidad no se cuestiona»⁶⁵⁰. Si esto es así, la figura de la sobrina pasa a tener entidad real, aparece en medio del texto como una presencia sobre la que no cabe ninguna duda y puede actuar, cocinar y sonreír porque Cunqueiro la ha trasladado -con el indicativo como firma- a una nueva narración. Pasa entonces a formar parte de otro universo y abandona su ficción cervantina –y al mismo tiempo la incluye en el pacto de verosimilitud- para convertirse en un personaje de otro mundo narrativo, aunque en este caso sea una breve y escasamente activa narración incluida en un ensayo gastronómico.

Xoán González Millán sabe ver perfectamente este especial uso de la intertextualidad. En un mero apunte, sin análisis exhaustivo, indica que el fragmento sitúa a don Quijote más allá de los límites de su historia; es precisamente lo que se consigue con el tipo de intertextualidad que desvelamos aquí: «esta manipulación do texto cervantino é especialmente suxerente en canto ás fórmulas de intertextualización empregadas por Cunqueiro, que proxecta o héroe de Cervantes e a súa diéxese correspondente máis alá dos límites definidos polo texto original»⁶⁵¹.

Recordemos que, dentro del apartado en el que hemos repasado el marco teórico de este fenómeno de la intertextualidad agregada, hemos advertido de que su función es agregar un mundo narrativo –y un nuevo pacto de verosimilitud- al que se está desarrollando. Cuando uno se enfrenta a cualquier trama literaria, se establece, es un hecho conocido, un pacto de verosimilitud: la actitud del lector ha de ser tomar aquello que se le narra «como una verdad poética, como si fuese real [...]»⁶⁵². Es la misma idea que le ronda a Luisa Blanco en su obra sobre el léxico de Cunqueiro. Al utilizar una cita de *Merlín y familia* en la que se nombra a Dulcinea del Toboso, apunta que Cunqueiro «une dos libros de aventuras caballerescos con solo citar dos nombres, como a efectos de encantamiento

⁶⁵⁰ Ibid., p. 154.

⁶⁵¹ GONZÁLEZ-MILLÁN, Xoán, «Álvaro Cunqueiro e Cervantes: xogos de erudición», p. 185.

⁶⁵² ABAD NEBOT, Francisco, *Teoría de la novela y novela española*, Madrid: UNED, 2001, p. 34.

surgen delante de nuestra vista imaginativa: *Ginebra, Dulcinea*. Únicamente se atreve a calificar la técnica de «literatura dentro de la literatura»⁶⁵³.

Podemos deducir entonces que, con el pacto de verosimilitud, toda la vida palpable que conoce nuestra conciencia queda neutralizada, que la realidad -cualquier otra secuencia narrativa también- queda suspendida. Fuera de la diégesis, todo elemento es simplemente innecesario, solo existe el mundo que va creando poco a poco la obra. Se trata de un trasvase de planos, la literatura y la realidad son haz y envés, si estamos frente a una, la otra queda apagada, invisible. Si en un texto aparece una alusión a algún personaje como posible, sigue quedando estático; si usamos cualquier marca de probabilidad, no se quiebra nada, sigue siendo un material de aluvión con el que se trabaja. El señalar, por ejemplo, que alguien “actúa como si tuviese a Gaiferos delante” no hace vivo al carolingio, puesto que Gaiferos no forma parte de la diégesis.

Pero en el caso de que un personaje que pertenezca a otra narración, o a otro corpus narrativo, se introduzca con sus circunstancias en una obra determinada, lo que sucede es que entra a formar parte del pacto de verosimilitud, y desde ese momento da validez, por lo menos, a la obra narrativa de la que proviene. Y aquí es cuando salta el cortocircuito, porque nuestro pacto de verosimilitud se vuelve elástico y hemos de aceptar que también entra en el pacto la novela aportada por el otro personaje. Ello no ocurre en las citas y alusiones, estáticas, ello no ocurre con personajes de la realidad, pero sí con personajes que solo tienen existencia en otras palabras. Se trata, ni más ni menos, que un grupo dentro del trasvase de texto literario a texto literario que hemos estudiado anteriormente, pero que dota de extremada tensión a las palabras y que por tanto se ha de usar con moderación.

En un ensayo es imposible que se produzca un caso de intertextualidad agregada. Las citas literarias servirán de refuerzo lírico, de argumento de autoridad o de marca de precisión erudita, pero no podemos ver vivir a personajes de otros ámbitos narrativos, en esencia porque no está actuando un pacto de verosimilitud. Sin embargo, Cunqueiro, en estos géneros -y en sus artículos periodísticos y charlas radiofónicas- hace un uso continuo, inherente a su estilo, de tipologías narrativas. Y aquí es donde se desvela el deslumbramiento de la intertextualidad agregada dentro de textos donde no se espera.

También recoge de la pluma de Cervantes un episodio de «El licenciado Vidriera», aquél en que, tras llegar a Génova con la milicia, recalaba en una hospedería y el huésped les

⁶⁵³ BLANCO, Luisa, *El léxico de Álvaro Cunqueiro, Verba, anuario galego de Filoloxía Anexo 33*, Santiago: Universidade de Santiago, 1990, pp. 227 y 228 respectivamente.

presenta un catálogo de vinos italianos, para recalcar después en los españoles: «[...] se ofreció de hacer parecer allí, sin usar de tropelía ni como pintados en mapa, sino real y verdaderamente, a Madrigal, [...], sin que se le olvidase de Ribadavia y de Descargamaría»⁶⁵⁴. La alusión pertenece a la obra en que hace por primera vez un repaso por toda la geografía gallega, *Rutas de España*, y se coloca en un apéndice final en el que da las claves de la gastronomía del país; allí, al hablar de los vinos del Ribeiro, destaca que han sido los únicos que han logrado salir del país, hasta llegar a Italia «según se prueba con la taberna en que estuvo, en Génova, el licenciado Vidriera antes de ser de vidrio»⁶⁵⁵. Ya antes, en esta misma obra, y al llegar a la ciudad de Ribadavia, Cunqueiro había aludido al personaje cervantino. En su última obra gastronómica, también refiere brevemente el episodio: «Adentrándonos en la provincia de Ourense, hemos de ir al ribeiro por antonomasia, al Ribeiro, con mayúscula, del Avia, donde son quizá los más conocidos de los vinos gallegos, los vinos de Ribadavia, que ya el Licenciado Vidriera de la novela cervantina encontraba entre los más famosos vinos en una taberna de Génova»⁶⁵⁶.

2.4.3.- El siglo XVI

También en el siglo XVI escribió Bartolomé de Torres Naharro, de quien recoge una alusión a César Borgia, el Valentino. Es extraño que aparezca la referencia a este dramaturgo -de vida densa, divertidas comedias y perspicaz visión teórica del teatro-, puesto que diverge de los preceptos que Cunqueiro maneja para aceptar una obra como hipotexto. Desde luego, la elección de los autores que escoge para las citas no es gratuita, sino que deriva de sus condicionantes estéticos, que prescriben el uso de esa fantasía que en las comedias “a noticia” de Torres Naharro nunca aparece. Fijémonos que en la triada de grandes obras de la literatura española únicamente menciona con profusión *El Quijote*; en ocasiones contadísimas, *La Celestina*; el *Lazarillo* resulta inexistente; aunque apunta que le gustó siempre la novela picaresca «coma o *Lazarillo*»⁶⁵⁷, no resulta útil en sus obras como personaje.

Aquí, con toda seguridad, Torres Naharro aparece traído por la presencia de César Borgia, exigido a su vez por su tumba en Viana de Navarra, ciudad por la que Cunqueiro se va acercando a Santiago. Así pues, la cita es erudita, geográfica. Sin duda, la figura de César

⁶⁵⁴ CERVANTES, Miguel de, *Novelas ejemplares*, Barcelona: Crítica, 2001, p. 271.

⁶⁵⁵ *Rutas*, p. 198.

⁶⁵⁶ *Galicia Eterna*, p. 854.

⁶⁵⁷ RISCO, Antón y SOLDEVILA, Ignacio, «Entrevista a Álvaro Cunqueiro», p. 116.

Borgia fue admirada literariamente en su tiempo, aunque cuando Torres Naharro escribe la *Soldadesca*, parece ser que no más tarde de 1510, ya había muerto en batalla. Borgia consiguió el cargo de capitán general de los ejércitos del Vaticano -lo era a finales del XV-, así que es lógico que aparezca en la comedia. Un año después -y tras el abandono del cardenalato-, el rey Luis XVII le concede el ducado de Valentinois, siendo conocido desde entonces como “el Valentino”, que es el sobrenombre con el que el dramaturgo pacense lo elogia en su obra.

que por los nuestros pecados
se llevó Dios su camino
al padre de los soldados,
el buen Duque Valentino.⁶⁵⁸

La cita, pues, pertenece a esta comedia “a noticia”, plagada de un realismo extremo y de enérgica vitalidad, sobre la presencia de soldados españoles en Roma. Veremos posteriormente que, en sus artículos periodísticos, también es relevante la presencia de la *Soldadesca*. La cita, asimismo, en el colofón que escribe para el libro de su amigo Gaspar Massó sobre Pedro Madruga de Sotomayor, lo que ocurre es que en esta ocasión mezcla dos estrofas diferentes y señala:

podría decirse de él [Pedro Madruga] aquello que un soldado alababa en las guerras de Italia del gran duque Valentino, en una pieza de Torres Naharro:

...el padre de los soldados.
¡Oh, qué humano!⁶⁵⁹

En realidad, el texto, tras los versos expuestos anteriormente, continúa así, y no de la manera que expone Cunqueiro.

Que holgava
quando yo le acompañava
las noches más sin abrigo;
tanto de mí se preciava
que solo se yva conmigo.
¡O, qué humano!

Si continuamos dentro del ámbito del Siglo de Oro, nos topamos en otra de sus obras gastronómicas con una alusión a su paisano Fray Antonio de Guevara. Guevara es una presencia siempre latente en la obra de Cunqueiro y, aunque no lo cite en tantas ocasiones como a Shakespeare o Valle-Inclán, su estética es defendida en alguna de las

⁶⁵⁸ TORRES NAHARRO, Bartolomé de, *Comedias*, Madrid, Castalia, 1984, pp. 58-59. En la obra de Cunqueiro aparece en *El camino*, p. 26 y en un artículo de sus primeros tiempos, Álvaro Cunqueiro, «El cortesano Boscán» en *Imperio*, Zamora, 27 de febrero de 1942, p. 3.

⁶⁵⁹ *Prólogos*, p. 90.

pocas consideraciones que hace Cunqueiro sobre su propia poética y, sobre todo, es llevada a la práctica con constancia y consistencia. Incluso, en alguna entrevista, resulta patente que las técnicas de Cunqueiro a la hora de modelar la ambientación de sus artículos, su tono y su abordaje de la realidad derivan directamente del obispo mindoniense.

Guevara inventa costumes, inventa filósofos, e cando non inventa un filósofo, busca o título de un libro, ou dun tirano grego, ou un cónsul romano que poida que existirá realmente, pero ao que lle pon na boca o que lle dá a gana: certos costumes romanos ou gregos, e todo o que se queira. Bueno, todo esto influíume, e coído que dun xeito case decisivo as epístolas familiares de Guevara. Si vostede vai treballar sobre a miña obra, e de vez en vez lle da un repaso a Guevara, ollará canto guevarismo hai de actitude en min.⁶⁶⁰

En otra ocasión, incide en esta misma cuestión y destaca que, aparte de su capacidad de envolver la realidad en fantasía, Guevara es un maestro en la pureza de ese castellano renacentista: «No solo he aprendido mucho y buen castellano de él, sino que soy un poco de la naturaleza deformadora y mixtificadora de Guevara». Concluye con una constatación de su fórmula estética: al salir deformada, la anécdota está mejor contada porque «en definitiva lo que yo pretendo es contar claro»⁶⁶¹. Incluso se cree con más derecho a la invención: «era bispo, de modo que eu, que non o son, teño, polo tanto, maior liberdade para sacar estes textos e estas cousas»⁶⁶².

Guevara, nacido en Santander, tras toda una vida acompañando al Emperador como consejero, es designado obispo de Mondoñedo en 1537, diócesis en la que morirá en 1545. Sobre todo en sus *Epístolas Familiares* su tono es similar al de Cunqueiro y lo salpica todo de anécdotas, de referencias personales, de llaneza en el estilo, de personajes inventados, de pequeñas narraciones y cuentos o de murmuraciones de la corte: una tipología textual que no tiene muy marcados sus fundamentos y sus límites y se amplía con constantes referencias a otras obras y otros ámbitos. Las *Epístolas Familiares* es la obra que hubiera escrito Cunqueiro si hubiera vivido en el siglo XVI.

Demuestra siempre Cunqueiro conocer la obra del obispo a la perfección, y en alguna ocasión en que el recorrido histórico o alguna noticia curiosa se pueden acompañar de palabras de Guevara, no duda un momento en hacerlo. Un par de ejemplos servirán para ilustrar su conexión con el franciscano. En uno de sus libros turísticos, recrea en bellas páginas prologales la historia y la cultura de Galicia, y aprovecha la prosa de Guevara para emitir un juicio de valor sobre uno de los personajes más ilustres de la comarca de Mondoñedo: «Nas *Epístolas* de Frei Antonio de Guevara ao bisbo Acuña, cando nomea aos

⁶⁶⁰ QUEIJA, Michael Thomas, «Entrevista con Álvaro Cunqueiro», p. 339.

⁶⁶¹ QUIROGA, Elena, *Presencia y ausencia de Álvaro Cunqueiro*, pp. 20-21.

⁶⁶² RISCO, Antón y SOLDEVILA, Ignacio, «Entrevista a Álvaro Cunqueiro», p. 111.

bandidos e revoltos que tiveron mal fin nos derradeiros anos, non deixa de mencionar entre verdadeiros criminais ao Mariscal Pardo de Cela»⁶⁶³.

El mariscal Pardo de Cela, como alude Cunqueiro, se nos presenta en las *Epístolas Familiares*, concretamente en aquella en que intenta persuadir al capitán comunero Juan de Padilla de que abandone la empresa contra el rey y, de paso, anota a los tiranos que vivieron en tiempos del rey don Enrique: «Pues quisisteis y queréis seguir, y creer a Hernando de Avalos, y a los otros comuneros, seráme forçado de assentarnos en el catálogo de los famosos tyranos: es a saber, con el Alcaydede Castro Nuño, con Fernán Centeno, con el Capitán Zapico, con la Duquesa de Villalna, con el Mariscal Pero Pardo, [...]»⁶⁶⁴.

Del mismo modo, en *La cocina cristiana de Occidente*, y a raíz de un artículo sobre las cerezas, comenta que un sobrino del rey Lisímaco murió de una indigestión de esa fruta. Aprovecha entonces para mostrar la erudición del obispo mindoniense y su gusto por las noticias curiosas y extravagantes: «Este Lisímaco viene como legislador en mi obispo Guevara, con barba engomada y curioso de saber cuál fue la lengua original de la humanidad. Para Guevara, es una especie de Salomón y murió rodeado de sus sesenta mujeres, las cuales unánimemente lo lloraron y pacíficamente se repartieron su barba»⁶⁶⁵.

Lisímaco aparece citado en el prólogo de *Oratorio de religiosos y ejercicio de virtuosos*, y también en el capítulo XX, que trata de “De cómo son muy peores las lenguas malas que hay en el mundo, que no la plaga de ranas que envió Dios a Egipto: y de lo que los autores dijeron en este caso”⁶⁶⁶.

Podemos cerrar este apartado de autores del siglo XVI con el licenciado Bartolomé Sagrario de Molina, que en 1550 publica en Mondoñedo una *Descripción del Reyno de Galizia* en la que apunta la calidad y calidez de las calles y los productos de Noia, y de paso le sirve a Cunqueiro para introducir gastronomía en sus obras geográficas: «La sardina de Noya tiene fama en la “Descripción” del Licenciado Molina»⁶⁶⁷; y, ciertamente, la considera el escritor malagueño la mejor de todo el reino⁶⁶⁸.

⁶⁶³ *Ollar Galicia*, p. 24.

⁶⁶⁴ GUEVARA, Antonio de, *Epístolas Familiares*, Madrid: Mateo de Espinosa, 1668, p. 231. Exactamente la misma cita aparece también en su obra periodística: *O reino*, p. 166.

⁶⁶⁵ *La cocina*, p. 229.

⁶⁶⁶ GUEVARA, Fray Antonio de, *Prosa escogida (ed. de Martín de Riquer)*, Barcelona: Luis Miracle, 1943, p. 311.

⁶⁶⁷ *Rutas*, p. 113.

⁶⁶⁸ Seguramente toma la cita –“cárgase aquí cantidad de sardina, la mejor de todo el Reyno, y así, do quiera que llega alguna sardina preguntan luego por la de Noya, porque habiendo esta no se despacha otra”–, como tantas otras veces, de OTERO PEDRAYO, *Guía de Galicia*, p. 334. La edición de Molina se puede encontrar digitalizada en UNIVERSIDAD DE SANTIAGO DE COMPOSTELA [EN LÍNEA], LICENCIADO MOLINA, *Descripción del Reyno de Galicia* [pdf], Santiago: Minerva. Repositorio Institucional de la

Otro viajero ilustre –Jean Froissart, cronista medieval- describe la ciudad de Noia como “la llave de Galicia”, la alusión de Cunqueiro⁶⁶⁹ nos presenta las crónicas de este viajero del siglo XIV por Francia, Inglaterra y España. Y así es realmente, en el Tomo X de sus crónicas, el francés usa esa metáfora para describir la ciudad: «est le châtel de Noya une autre clef de Galice au-lez (côté) devers Castille»⁶⁷⁰. Más adelante usará al mismo escritor para dar una nota sobre Bayona y sobre Ribadavia⁶⁷¹, que realmente también aparecen en sus *Crónicas*.

2.4.4.- El siglo XVIII

Entre los autores del siglo XVIII, fija su atención en la figura del padre Feijóo; varias veces, pero en todas no es más que una de aquellas referencias eruditas que le sirven para precisar, con mayor ambientación histórica, el encanto de un lugar. En este caso, se apoya en él para describir el monasterio de Samos, en donde el benedictino pasó unos años de su vida: «En su mejor hora de escritor, que dijo el Dr. Marañón, el P. Feijóo, que allí vivió, en el prólogo al Tomo IV del Teatro, dejó dicho que Samos está tan escondido en estrecho valle, entre altos montes, “que solo ve las estrellas cuando las logra verticales”»⁶⁷².

El hecho es cierto, pero no el tomo, puesto que realmente se trata del prólogo al Tomo III. Y es error de Cunqueiro, puesto que Marañón, que habla en numerosas ocasiones del *Teatro Crítico Universal*, lo refiere de forma correcta; por ejemplo, cuando explica una anécdota relacionada con el fervor de la comarca por Feijóo: «En Samos me refirió su Abad don Mauro Gómez que aún existen ancianos del pueblo que saben de memoria párrafos enteros de sus libros, y, sobre todo, la dedicatoria al abad y convento de Samos (tomo III del *Teatro*) [...]»⁶⁷³.

Así pues, es en el Tomo III donde se encuentra la dedicatoria que dirige al abad, y donde aparecen las palabras con las que Feijóo ensalza siempre la soledad del Monasterio: «Tan recogido, tan estrecho, tan sepultado está ese Monasterio entre cuatro elevados

USC. Disponible en: <http://dspace.usc.es/bitstream/10347/8629/1/b11635666.pdf>; p. 64. [Consulta: 2 de septiembre de 2019]

⁶⁶⁹ *Rutas*, p. 113.

⁶⁷⁰ FROISSART, Jean, *Chroniques Nationales Françaises (Tome X)*, Paris: Verdière, 1825, p. 479.

⁶⁷¹ También lo conecta con Ribadavia en sus artículos periodísticos al señalar que «no estuvo allí, pero se lo contó todo en Flandes un fidalgo portugués», en “*Los otros rostros*”, p. 63.

⁶⁷² *Lugo*, p. 107. En otra obra sobre la provincia aparece el mismo sintagma valorativo, pero sin la referencia a Marañón: «De Samos dijo el P. Feijóo, en una de sus mayores horas de escritor, aquello de que estaba “tan metida entre montes, que solo ve las estrellas cuando las logra verticales”», en *Lugo. La España de cada provincia*, p. 6.

⁶⁷³ MARAÑÓN, Gregorio, *Las ideas biológicas del Padre Feijóo*, Madrid: Espasa-Calpe, 1934, p. 27.

montes, que por todas partes no solo le cierran, mas le oprimen, que solo es visto de las estrellas, cuando las logra verticales; [...]»⁶⁷⁴.

Incluye alguna otra referencia en los artículos recogidos en *Por el camino de las peregrinaciones*, con la excusa principalmente de que el caminante ha de circular por dicho monasterio. En una ocasión, engarza en una misma oración la figura del padre Feijóo con la del padre Sarmiento. Este último hace una amplia referencia al monte Pindo en su *Viaje a Galicia*, señala que su nombre fue puesto por semejanza con el Monte Pindo de Grecia y recoge varias de sus leyendas. Cunqueiro centra la visión de los dos religiosos en las higueras salvajes que allí aparecen⁶⁷⁵, visión que César Antonio Molina, otro gallego viajero, también recoge en una obra geográfica: «Las higueras salvajes que se salvaron de algunos incendios todavía crecen allí como recuerdo para el visitante que conoce los escritos del Padre Sarmiento, quien comentó también que su dueño, el marqués de la Sierra, lo tenía arrendado para pastos a causa de las magníficas aguas»⁶⁷⁶.

Es cierto, en el *Viaje a Galicia* de Sarmiento, berciano acogido en Madrid, ilustrado y benedictino, se hace un elogio de la vegetación del monte, se cita al marqués y se comentan ritos populares como que «los casados estériles e infecundos» solían ir a él para tener descendencia⁶⁷⁷, pero en ninguna ocasión se habla de higueras. El viaje en el que proyecta el libro tiene lugar en 1745, después de breves estancias desde los cuatro años y de incluso haberse instalado un tiempo en el mismo convento en el que estaba el padre Feijóo.

Otro de los ilustrados a los que se refiere en sus textos de viaje es Jovellanos, pero en este caso su aparición no viene marcada por una cita sino por la presencia histórica del personaje. Se trata de nuevo de evocar una escena que puede hacer más plástica la visión que el lector tenga del espacio que se está describiendo, como una fotografía del pasado del pazo en la que vemos entrar al escritor asturiano: «Entre todos los pazos del Ulla el de Oca es el más grandioso, pero siempre habrá quien prefiera Liñares, entre robledas, o Santa Cruz de Ribadulla, con sus prados, sus olivos y eucaliptos, y los magnolios que admiró Jovellanos, quien en una mula de tranquilo andar llega a Oca a leer a aquellos hidalgos el “Memorial” en defensa de la Junta Central, en los días de la guerra de la Independencia»⁶⁷⁸.

⁶⁷⁴ FEIJÓO, Fray Benito Jerónimo, *Obras Escogidas (Biblioteca de autores españoles)*, Madrid: Atlas, 1961, p. 259.

⁶⁷⁵ *Rutas*, p. 79.

⁶⁷⁶ MOLINA, César Antonio, *Viaje a la Costa da Morte*, Madrid: Huerga&Fierro, 2003, p. 231.

⁶⁷⁷ SARMIENTO, Fray Martín, *Viaje a Galicia (ed. de José Luis Pensado)*, Salamanca: Universidad de Salamanca, 1975, p. 82.

⁶⁷⁸ *Pontevedra*, p. 145.

El episodio es conocido. Jovellanos viaja a A Coruña desde Cádiz, permanece varios meses en Muros, donde escribe una justificación de su actuación en la Junta Central gaditana, la *Memoria en defensa de la Junta Central*, que entonces era acusada, entre otras cosas, de haber huido en desbandada ante el enemigo. El volumen fue editado en A Coruña. Quizás tome el episodio de Otero Pedrayo, aunque este no lo sitúa en el Pazo de Oca sino en Santa Cruz, que es donde realmente firma Jovellanos su *Advertencia* inicial –en la que expone sus propósitos y las dificultades de publicación– en 1811⁶⁷⁹: «Una sombra glauca y verde, aún en los días de julio, reina en los bosques *palacianos* del Ulla. En los de Santa Cruz, meditó Jovellanos y redactó el *Memorial* en defensa de la Junta Central»⁶⁸⁰. De hecho, Cunqueiro, en una de sus primeras obras geográficas, nos ofrece el dato de forma correcta: «En Santa Cruz meditó Jovellanos y escribió el famoso *Memorial* en defensa de la Junta Central»⁶⁸¹.

2.4.5.- Los franceses y los ingleses

Siente Cunqueiro una especial atracción por la literatura francesa y, dentro de ella, por los personajes aventureros y excéntricos. Así, sitúa a Cyrano de Bergerac en uno de sus repertorios gastronómicos: «Y fueron los mejores perros para la nutria los que criaban los abuelos de Cyrano de Bergerac: todas las abadías gasconas, aquitanas y bearnesas se surtían de ellos»⁶⁸².

En otra de sus obras gastronómicas, aparece la figura de Tartarín de Tarascón, el exótico personaje de Daudet, en un caso de intertextualidad agregada. Pasea el aventurero en su ciudad como una presencia viva y enlaza con un recuerdo sus hazañas novelísticas. Todo está en un presente que se ve acompañado por la repetición del adverbio “todavía” para acercar al lector a esta figura: «El héroe de Tarascón no ha muerto. Todavía pasea por las calles y plazas de su ciudad seguido de su camello. Todavía Costecalde se pone amarillo cuando Tartarín cuenta sus hazañas africanas; si algún forastero le pregunta si se encuentra mal, Costecalde responde sencillamente: “¡No, no es nada! ¡Es de envidia!...”»⁶⁸³.

La combinación del adverbio temporal y el presente otorga a la escena la intensidad de lo vivido. Cunqueiro se refiere al retorno a su pueblo, al final de la novela, de Tartarín,

⁶⁷⁹ JOVELLANOS, Gaspar Melchor de, *Obra publicada e inédita (Biblioteca de Autores Españoles)*, Madrid: M.Rivadeneira, 1858, p. 574.

⁶⁸⁰ OTERO PEDRAYO, Ramón, *Guía de Galicia*, p. 350.

⁶⁸¹ *Rutas*, p. 129.

⁶⁸² *Viaje por los montes*, p. 217.

⁶⁸³ *La cocina*, p. 71.

donde acepta la presencia del camello, que ha sido ejemplo de fidelidad durante tantos días: «...seguido por su camello, rodeado de cazadores de gorras, aclamado por todo el pueblo, se dirigió tranquilamente a la casa del baobab; y, mientras caminaba, comenzó a relatar sus grandes cacerías: - Figuraos –dijo-, que una noche, en pleno Sahara...»⁶⁸⁴.

Donde no aparece este tipo de intertextualidad agregada, abortada por la presencia como intermediarios de los autores, es en otras alusiones a la tradición literaria francesa. Una de ellas está centrada en Stendhal, y ni siquiera encontramos referidos el nombre de la dama o el título de la novela, aunque la alusión al origen del jamón nos lo hace suponer: «A unha dama stendhaliana, as magras de xamón de Parma, á vista, dábanlle languidez»⁶⁸⁵. Lo cierto es que en *La Cartuja de Parma* no encontramos alusión a tal alimento y, de hecho, bien pocas alusiones a la gastronomía: alguna fiesta en el capítulo sexto; Ludovico, el cochero, que come una tortilla en el undécimo,... Sí, desde luego, aparecen damas lánguidas: Fabricio observa al hablar de Clelia que «[...] la halló tan melancólica y sombría, estaba tan pálida [...]»⁶⁸⁶. Sucede en los delicados episodios de la torre Farnese, en que ambos jóvenes se comunican a distancia y en secreto hasta acabar enamorándose.

Sí aparece el título de la obra y el personaje en una cita mucho más curiosa, porque su autor no entraría en principio dentro de las referencias intelectuales de Cunqueiro. Es un escritor cuyo ámbito de lectura es masivo y, además, se ha adscrito a un público juvenil: lo demuestra el hecho de que ha sido editado normalmente -con alguna excepción como es el caso de la colección Austral de Espasa-Calpe- en series destinadas a este tipo de lectores. Sin embargo, este hecho no llega a asustar a Cunqueiro, al que poco le importa que la obra que cita sea conocida solo por eruditos o por millones de personas, siempre que se ajuste a la idea que desea recalcar. Los cánones universitarios no funcionan en la percepción que de la literatura tiene Cunqueiro. Ante una flota franco-española, cargada de oro y joyas, que venía de Nueva España y fue hundida por otra anglo-holandesa en el estrecho de Rande, y a la que cada cierto tiempo se intenta encontrar, se asegura que «Julio Verne hace que el capitán Nemo, en “Veinte mil leguas de viaje submarino”, se haga, con su sumergible, con una parte sustancial del tesoro»⁶⁸⁷.

Es un fragmento conocido, y en él encontramos al capitán Nemo dando una lección de historia para justificar su ataque a los pecios.

⁶⁸⁴ DAUDET, Alphonse, *Tartarín de Tarascón*, Barcelona: Ediciones Fórum, 1984, p. 155.

⁶⁸⁵ *A cociña*, p. 53.

⁶⁸⁶ STENDHAL, *La Cartuja de Parma*, Barcelona: Planeta, 1981, p. 374.

⁶⁸⁷ *Pontevedra. Rías Bajas*, p. 110. También aparece la alusión en «Galicia. Rincón verde de Europa y meta de peregrinos», p. 230 y en *Rías Bajas*, p. 23.

A fines de 1702, precisamente, era esperado uno de aquellos riquísimos convoyes, que Francia debía escoltar por una flota de veintitrés navíos, mandados por el almirante Château-Renault, ya que los todos los marinos aliados se encontraban recorriendo el Atlántico en aquellos momentos... Dicho convoy debía fondear en Cádiz, pero enterado el almirante de que la flota inglesa realizaba un cruceo por aquellos parajes, resolvió fondear en un puerto francés. Los comandantes de las naves españolas, como es lógico, protestaron contra tal decisión, exigiendo que se les condujese a un puerto español, señalando la bahía de Vigo, en caso de que, como suponían, no pudiera ser la de Cádiz. El lugar indicado se hallaba situado en la costa del noroeste de España, cuyo litoral no se hallaba bloqueado... El almirante Château-Renault cometió la torpeza de someterse a semejante imposición, y los galeones entraron, en la bahía de Vigo.⁶⁸⁸

Si la literatura francesa moderna está bien representada, la inglesa también cuenta con alguna presencia, aunque en número mucho menor. Quizás la alusión que más importa a nuestro propósito sea la del caballero Tristram Shandy, que desata la envidia de Cunqueiro al recrearse con unos tragos de un albariño del XVIII, que el gallego desearía probar: «Y tóqueme a mí, gallego de nación, envidiar los tostados y albariños de mi tierra que les llegaban de los siglos XVII y XVIII, vinos que le llenaban la boca al buen Tristán Sandy de Lorenzo Sterne [...]»⁶⁸⁹.

2.4.6.- Los españoles

De todas formas, el grueso de alusiones a la literatura moderna se ve copado por autores españoles. Su aparición es exclusiva de las obras turísticas y, normalmente, tiene como objetivo conseguir un apoyo para la descripción de determinado paisaje, o simplemente ofrecer una nota erudita. Esto último ocurre, por ejemplo, en el caso de doña Emilia Pardo Bazán, de la que se nos informa que visitó el pazo de La Pastora y «escribió en el libro de honor de la casa»⁶⁹⁰. A veces, la cita aparece directamente como pie de foto, sin que tenga más contexto que el que le ofrece la imagen. Tal ocurre en unas palabras de Unamuno que acompañan una estampa de la desembocadura del Miño. Palabra y luz se recrean mutuamente y construyen el paisaje que Cunqueiro ha evocado antes, en el capítulo correspondiente: «La tierra toda del Miño, de un lado y otro de la ría, por España y por Portugal, se abre a los ojos como una visión de ensueño que nos ata a la tierra». Se trata de un texto que recoge Cunqueiro del artículo «Junto a las Rías Bajas de Galicia»⁶⁹¹.

Unamuno, en sus artículos de paisaje, recurre a unas recreaciones de tono cercano a nuestro autor. La sutil poesía de la pintura, el continuo empleo de la intertextualidad y el paisaje como reflejo del alma se emparentan sin dificultad ninguna con el autor gallego.

⁶⁸⁸ VERNE, Julio, *20.000 leguas de viaje submarino (II)*, Barcelona: Planeta, 1987, pp. 88-89.

⁶⁸⁹ *A cociña*, p. 55.

⁶⁹⁰ *Vigo*, p. 49.

⁶⁹¹ UNAMUNO, Miguel de, *Andanzas y Visiones españolas*, Madrid: Alianza Editorial, 1988, p. 101.

Este, en otras ocasiones, alude a alguna obra de ficción para reforzar sus argumentos; así, para demostrar que la «libertade sexual» de los gallegos se encuentra «ben lonxe dos prexucios e tabúes de Castela ou da Andalucía»⁶⁹², no duda en aludir a la novela de Rafael López de Haro *Los nietos de los celtas*. Periodista famoso, notario y conquense, aunque paso su infancia en Asturias y Galicia, fue prolífico en la escritura de novelas. La citada *Los nietos de los celtas* es un drama rural plagado de emigración y de magia. En parte, coincide con Cunqueiro en sus propósitos, ya que, según el prólogo de la obra, uno de ellos es «ensayar un psicoanálisis de los elementos ancestrales del alma de la mujer gallega, tan enigmática y maravillosa; y buscar, a la vez, el genio de las razas aborígenes perdurable en las supersticiones, vestigios de antiquísimos cultos, y en el sentir popular, depositario de la Historia más fiel que todos los archivos»⁶⁹³.

De alguna otra novela moderna también extrae alguna alusión. En *Rutas de España*, al llegar a Monforte, destaca que el olvidado novelista, antropólogo y periodista Manuel Amor Meilán le dedica una novela; sin duda, se refiere a *La corona de fuego o el secreto de una tumba*, recreación de una antigua leyenda monfortina. También alude a Benitto Vicetto - precursor de Pondal y del Rexurdimento-, historiador, a la par que militar, funcionario o dramaturgo, en ese batiburrillo de personalidades que ejercieron algunos románticos. Cunqueiro cita su novela *Los hidalgos de Monforte*, que contiene en un episodio la leyenda de la corona de fuego⁶⁹⁴.

De todas formas, la autoridad literaria que Cunqueiro más respeta es la de su siempre admirado Valle-Inclán. No aparece ni una sola vez citado en sus obras culinarias; pero su presencia es común en las turísticas, aunque a veces con referencias a la buena mesa: «[...] y es de esta comarca [Caldas de Reyes] el vino espadeiro, que Valle-Inclán recomienda por uno de los hijos de don Juan Manuel Montenegro para refrescar en el monte, en una romería, o en el juego de bolos»⁶⁹⁵. La cita se encuentra en *Cara de Plata*, en un momento en el que los seis hijos del mayorazgo discuten en el mesón sobre vinos y, con las mismas palabras que cita Cunqueiro, la sabiduría eclesiástica de don Farruquiño etiqueta la bebida⁶⁹⁶.

⁶⁹² *Ollar Galicia*, p. 38. El mismo López de Haro le sirve para defender que «los gallegos han gozado siempre de una alegre libertad sexual, han vivido el misterio del sexo con naturalidad», en un artículo en que aplica esta certeza a la homosexualidad: “*Los otros rostros*”, p. 225.

⁶⁹³ LÓPEZ DE HARO, Rafael, *Los nietos de los celtas*, Madrid: Biblioteca Nueva, 1917, p. 8.

⁶⁹⁴ *Rutas*, p. 34.

⁶⁹⁵ *Pontevedra*, p. 101.

⁶⁹⁶ VALLE-INCLÁN, Ramón del, *Cara de Plata*, Madrid: Espasa-Calpe, 1976, p. 54.

Aunque hay otras ocasiones en que la mención al autor de Vilanova surge como un pequeño recuerdo -en Santiago, se menciona al pasar frente a la Casa de las Pomas⁶⁹⁷-, lo normal es que las referencias sirvan para ajustar el paisaje al que Cunqueiro se enfrenta con una de las descripciones hechas por don Ramón, y con ello ahorrarse una pintura más detallada y ofrecerle el pincel a uno de sus maestros. Establece así el autor gallego una sutil equivalencia entre la realidad turística que intenta construir para el lector y una arquitectura literaria que puede envolverlo todo en antigua nobleza. Es lo que ocurre cuando dedica un capítulo al pazo de la Pastora: «en el agua del estanque se contempla la balconada, y el mirto y el boj decoran el jardín, como el de un pazo de una “Sonata” de Valle-Inclán»⁶⁹⁸.

Estos tres elementos -el agua, el balcón y el jardín- son fundamentos estructurales en cada descripción que la obra de Valle-Inclán despliega del pazo de Brandeso. Un ejemplo puede ser la visión decadente, en la *Sonata de Otoño*, de la juventud de Bradomín: «Yo recordaba nebulosamente aquel antiguo jardín donde los mirtos seculares dibujaban los cuatro escudos del fundador, en torno de una fuente abandonada»⁶⁹⁹.

También hay en Cunqueiro consideraciones biográficas sobre Valle-Inclán, cuando apunta que en la Viana del Prior de las *Comedias Bárbaras* o las *Sonatas* hay una pintura escondida de su Vilanova: «En Villanueva de Arosa nació don Ramón del Valle-Inclán. En su imaginaria Viana del Prior hay, quizás, ecos de la villa natal».

Aunque después no destaca de la ciudad más que las «piedras de armas en las fachadas de las casas y el antiguo faro de Calogo»⁷⁰⁰, lo cierto es que, en la más amplia de las acotaciones con las que Valle-Inclán describe Viana del Prior en su teatro, pone especial interés en destacar las antiguas arquitecturas y los soberbios escudos de las casas: «Viana del Prior: fue villa de señorío, como lo declaran sus piedras insignes. Está llena de prestigio la ruda sonoridad de sus atrios y quintanas. Tiene su crónica en piedras sonoras, candoroso romance de rapiñas feudales y banderas de gremios rebeldes, frente a condes y mitrados. Viejas casonas, viejos linajes, pergaminos viejos, escudos en arcos, pregonan las góticas fábulas de la Armería Galaica. ¡Viana del Prior!»⁷⁰¹.

Concluye el capítulo Cunqueiro con una enumeración ajustadísima, en la que no sabemos si el referente es la Galicia a la que dedica su paseo o la que sintetizó Valle Inclán en sus obras: «Don Ramón del Valle-Inclán amó el condado antiguo, sus mozas de rubias

⁶⁹⁷ *Rutas*, p. 102. También en *El Camino*, p. 94.

⁶⁹⁸ *Vigo y su ría*, p. 48.

⁶⁹⁹ VALLE-INCLÁN, Ramón del, *Sonata de Otoño*, Madrid: Espasa-Calpe, 1986, p. 31.

⁷⁰⁰ Ambas citas en *Pontevedra*, p. 13.

⁷⁰¹ VALLE-INCLÁN, Ramón del, *Sonata de otoño*, p. 51.

trenzas, el vino espadeiro, los caminos entre maizales, y la gaita de las romerías en los atrios románicos»⁷⁰².

Le sirve Valle-Inclán, pues, para ajustar su descripción, y parece, con ello, que el viaje de Cunqueiro apure la esencia de Galicia y no su superficie. Resulta lógico, por tanto, que nuestro autor ceda la palabra a su paisano y familiar cuando realmente se trata de incidir en el alma de la tierra, y no solo de una referencia histórica -como las que encuentra en textos medievales- o geográfica -como la de Unamuno-. Ni siquiera intenta deslumbrarnos redefiniendo a los personajes en actantes de su obra -como en los casos de intertextualidad agregada que hemos visto en Cervantes o en Daudet -, sino que va más allá y cede sus páginas a otra voz narrativa para que complete la suya. Incluso, en alguna que otra ocasión, una breve cita le sirve para concluir un párrafo con los rescoldos de una magia lingüística que Cunqueiro sabe que viene de lejos, pero que quiere transportar, como una ola de tiempo, hasta su lector moderno. Está hablando del pueblo más occidental de Galicia y afirma que «aquí non se lle tivo medo ao “finis terrae”, polos homes que labraron esta pedra, bendeciron está campá, rezaron os latíns litúrxicos, as divinas palabras...»⁷⁰³.

2.4.7.- Nuevas estéticas

La amplia erudición de Cunqueiro -en este caso curiosidad, más exacto- lo hace estar al corriente de las nuevas tendencias estéticas; es más, incluso llega a juzgarlas. Así, de la misma manera que en el artículo “Imaginación e Creación” valora negativamente a los novelistas del realismo social, en una obra gastronómica, como *La cocina cristiana de Occidente*, es capaz de considerar a los autores y formas narrativas de lo que se conoció como *nouveau roman* con argumentos que parten de la sensibilidad y el placer de la narración.

Antes cité a Montepin. En Montepin hay preciosas escenas de despedida. Ignoro porque se lee a Robbe-Grillet y no se lee a Montepin, que cuenta muchísimo mejor que él, que Butor, que Simon, que todos los prodigios de la “nueva novela”. En Montepin hay señores que se despiden desde una ventana. El rayo de sol poniente le da en el rostro. La lágrima que se desprendió de sus ojos ha rodado por su mejilla y se ha quedado en el bigote cano o de ha deslizado hasta las hebras de la barba. Brilla esa gota amarga, como una perla.⁷⁰⁴

He alargado excepcionalmente la cita para que se pueda observar la defensa que hace Cunqueiro de un escritor olvidado, el autor de folletines Xavier de Montépin, al que coloca por encima de la nueva novela europea, del narrador onírico y experimental Michel

⁷⁰² *Pontevedra*, p. 13

⁷⁰³ *Ollar Galicia*, p. 84.

⁷⁰⁴ *La cocina*, p. 119.

Butor y del futuro Nobel Claude Simon. Con ello, se demuestran tres cosas: la primera, que Cunqueiro había leído con interés y estaba al tanto de las nuevas corrientes europeas; la segunda, que las valoraba en poco y que ponía todo el peso de su estética en escritores que sabían conectar con lo popular más que con lo elitista; y la tercera, que la literatura es, sin lugar a duda, detalle. Más que en una diégesis, deberemos detenernos en los arreglos: una lágrima que cae, la forma de entornar una ventana,... La posición de una mesa puede cambiar del revés una novela, Cunqueiro lo sabe y lo aplicará también a sus obras.

De forma más evidente, sintetiza en sus declaraciones la preferencia por unas técnicas narrativas, hecho que no impide que tenga conocimiento de otras: «Quiero contar llano y sencillo, como quien come pan. Y no es que no conozca, o no me importen esas técnicas que se han inventado por ahí, que son importantes: yo sé lo que significan, por ejemplo, Joyce por un lado y Robbe-Grillet por otro, todo esto lo sé y me importa. Pero no me importa cuando yo me pongo a escribir: entonces lo que quiero es contar, [...]»⁷⁰⁵.

A pesar de ello, a poco que reflexionemos sobre el tratamiento del discurso en su narrativa, nos daremos cuenta de que parte de su obra –las dos últimas novelas en especial– trata la diégesis de forma poco afín a los relatos orales o a la novela clásica, ciertas descripciones en *Vida y fugas de Fanto Fantini de la Gerardbesca* o determinadas visiones oníricas en *El año del cometa* intentan usar el lenguaje como referencia y manejar el código hasta convertirlo en tema, mientras el argumento se adelgaza hasta casi desaparecer. En impresión de Xoán González Millán:

O seu propio proceso creativo, e a concepción do texto literario implícita nel, descalifican e desautorizan este comentario e outros semellantes que Cunqueiro despregou nos seus múltiples escritos periodísticos, porque as súas novelas se organizan textualmente como experimentos discursivos de un xénero literario, o novelístico, cunha forma, inacabada, perfectible e en constante reposición, que adquire un relieve moi superior ao que o autor parece concederlle no comentario anterior.⁷⁰⁶

Concluye el crítico señalando que Cunqueiro organiza sus textos como medio de reflexión sobre la creación literaria misma y sobre las voces narrativas; y son más importantes estos aspectos que la semántica de la acción, de la aventura y de la fantasía. El resto de su monografía se dedica a demostrar esta hipótesis, con una presencia importante de la intertextualidad como argumento.

⁷⁰⁵ QUIROGA, Elena, *Presencia y ausencia de Álvaro Cunqueiro*, pp. 12-13.

⁷⁰⁶ GONZÁLEZ-MILLÁN, Xoán, *Álvaro Cunqueiro: os artificios da fabulación*, p. 18.

III.- Un periodismo de fantasía

La labor como periodista de Álvaro Cunqueiro no desmerece del resto de su producción en calidad literaria, y aunque no suele citarse como puntal de la prosa destinada a la prensa escrita, lo cierto es que su nivel es equiparable al de César González-Ruano, Francisco Umbral o el propio Josep Pla. Como señala Montse Mera Fernández «al igual que sucede en la literatura, su papel en la historia del periodismo español es también muy relevante»⁷⁰⁷.

Afortunadamente, en los últimos años se ha producido un enorme salto cuantitativo y se ha impulsado la edición de las series periodísticas que quedaban pendientes de estudio; así, puede señalar su hijo César, en la edición de los artículos que publicó para *Sábado Gráfico*, que «la obra de Álvaro Cunqueiro aparecida en periódicos y revistas y otros medios como la radio está ya editada en más de un noventa por ciento»⁷⁰⁸.

También es evidente la íntima conexión entre esta obra periodística y el resto de su producción, especialmente la ensayística y la narrativa, aunque determinadas pulsiones de su poesía también se trasladan a los periódicos. Fernández del Riego, en su biografía de Cunqueiro, señala que «moitos dos artigos que escribiu respondían ao seu gusto de fabular, de os convertir, por veces, en microcosmos de novela»⁷⁰⁹. Este hecho permite entender la obra de Cunqueiro como un todo coherente, y desvela que en Cunqueiro es posible unir diversos géneros, a causa de la utilización de un mismo espíritu y una misma tipología textual en ellos, algo ya valorado en algunos estudios y por él mismo autor mindoniense de forma más escueta y clara: «siempre he tenido la tendencia de transformar la noticia más urgente en literatura. Semeja que no supiese vivir fuera de la literatura»⁷¹⁰. A partir de este momento, nuestro trabajo va a intentar ofrecer un argumento más a dicha evidencia, de manera que podamos calibrar si las referencias intertextuales, los mundos aludidos, las tradiciones que refiere, los personajes que cita y la estética que defiende son los mismos en cualquiera de los momentos autorales a los que se enfrenta. Un trabajo modesto,

⁷⁰⁷ MERA FERNÁNDEZ, Montse, *El periodismo de Álvaro Cunqueiro. "El envés" como columna original en la prensa española*, Lugo: Diputación Provincial de Lugo, 2007, p. 11.

⁷⁰⁸ "Los otros rostros", p. 13.

⁷⁰⁹ FERNÁNDEZ DEL RIEGO, Francisco, *Álvaro Cunqueiro e o seu mundo*, p. 13.

⁷¹⁰ NICOLÁS, Ramón, *Entrevistas con Álvaro Cunqueiro*, p. 237.

recopilatorio más que creativo, pero valorable en tanto puede dar una cierta y mayor luz a estas evidencias que parecen saltar a la vista.

Xosé Henrique Costas, en una edición de la obra periodística de Cunqueiro, apunta algo similar. Parte del convencimiento de que gran parte de la crítica literaria coincide en «a consideración da obra do mindoniense como un macrotexto, cunha serie de marcas estilísticas e temáticas que percorren a súa obra máis alá do xénero escollido». Así pues, si consideramos su labor periodística como parte de este macrotexto, tendremos un completo y fiable entramado, una red de canales que puedan abrir su obra más estrictamente narrativa a consideraciones sobre su construcción. Concluye el profesor vigués con esta idea: «este macrotexto queda eivado, porén, de non recollermos dúas das actividades que máis longa e profusamente desenvolveu Cunqueiro como escritor profesional: a obra xornalística e a tradución»⁷¹¹.

De la misma opinión es Xosé Antonio López Silva, quien, en el prólogo a los artículos de Cunqueiro para *Sábado Gráfico*, desarrolla esta idea con palabras esclarecedoras y que abren una pequeña clasificación de su obra:

[La prosa periodística de Cunqueiro] puede ser analizada como un macrotexto dotado de una especial coherencia de forma y contenido. En este último punto debemos destacar la esencial unicidad entre la temática abordada en sus artículos a lo largo de su vida. Es un lugar crítico común señalar dentro de la aproximación a la obra periodística de Álvaro Cunqueiro el hecho de que esta se haya centrado en una no muy amplia gama de contenidos conformada por figuras y temas comunes a los que regresa una y otra vez.⁷¹²

Tras ello, López Silva establece un esquema de los diversos bloques a los que se podrían adscribir los artículos periodísticos de Cunqueiro y desvela, de manera sucinta, los siguientes:

- a) Artículos de temática religiosa y mitológica. En este apartado entrarían todos los textos periodísticos que incluyen desde referencias al catolicismo en cualquier ámbito hasta el mundo de los mitos clásicos.
- b) Artículos gastronómicos.
- c) Artículos de temática literaria, en los que se someten a revisión obras y autores de diversas tradiciones. López Silva cita un repertorio abundante que va «desde la literatura artúrica a la griega, pasando por escritores de referencia

⁷¹¹ Ambas citas en *O mundo que teño de meu*, p. 10.

⁷¹² “*Los otros rostros*”, p. 24.

fundamental en su composición como Dante, Shakespeare, los poetas del Renacimiento italiano o la poesía de los clásicos chinos»⁷¹³.

- d) Artículos de crítica artística, centrados en breves periodos y en contadas cabeceras. Se ven representados por colaboraciones en *El Pueblo Gallego* a partir de 1933 o *El Noticiero Universal* entre 1973 y 1975.
- e) Artículos históricos, en los que recrea de manera muy personal acontecimientos variados. Entrarían aquí también las recreaciones de personajes históricos.
- f) Artículos geográficos, en los que Cunqueiro recrea territorios reales o fantásticos.
- g) Artículos de temática política, también muy escasos y ligados a circunstancias sociales muy concretas. Tenemos aquí los del periodo galleguista de los años 30, los de la primera postguerra y los de la transición, poco más. Estos últimos resultan especialmente significativos por abordar cuestiones de actualidad social; así, en ese periodo manifiesta «posicionamientos sobre cuestiones e problemas de carácter económico e social, coma a repoboación forestal ou os verquidos de petró, isto a raíz da catástrofe do “Urquiola”»⁷¹⁴.

En este trabajo, prestaremos especial atención a los artículos del grupo c), pero al mismo nivel analizaremos los de otros grupos que puedan tender puentes hacia la literatura –a) y f) esencialmente- y en general todos, sean del grupo que sean, los que utilicen como argumento cualquier asomo de intertextualidad.

3.1.-Las revistas de Cunqueiro

Si pretendemos analizar la intertextualidad en la obra periodística de Álvaro Cunqueiro, será necesario repasar, aun en forma exigua, las cabeceras en las que participó. Recordemos, sin embargo, que este no es un trabajo sobre su labor en el ámbito de la prensa, sino sobre las conexiones literarias de sus artículos, así que estimamos que, con una breve anotación sobre cada de las publicaciones en las que participó, será suficiente.

⁷¹³ Ibid., p. 25.

⁷¹⁴ De un libro destinado a las escuelas, pero que abarca una perfecta síntesis de su obra en gallego: ALBERTO VARELA FERREIRO y XESÚS FRAGA, *Álvaro Cunqueiro. Unidades didácticas*, Santiago: Xunta de Galicia, 1991, p. 38.

Así que iremos exponiendo las cabeceras en las que colaboró e intentaremos, con ello, construir un esquema de su producción periodística. Será suficiente un párrafo con las fechas de apertura y cierre de la cabecera, su ideología y alguna anécdota ilustrativa, y otro con los datos fundamentales de las colaboraciones de Cunqueiro. Es decir, trataremos de hacer -aunque de manera muy básica- lo que hace más de tres lustros veía tarea imprescindible Víctor F. Freixanes, tarea que continúa sin resolverse: «Os estudosos da súa obra, e moi especialmente do escritor que publica nos xornais, deberán abordar a análise da produción no seu conxunto, situándoa en cadanseu contexto, na peripecia persoal e na ideoloxía do autor e do seu tempo»⁷¹⁵.

Si acaso, como el grueso de su producción se reparte básicamente entre *Faro de Vigo* y *Destino*, dedicaremos más espacio a ambas rotativas. Con ello, cumpliremos con el objetivo de situar en contexto este tipo de escritos cunqueirianos, repasar si hay alguna evolución significativa y encuadrarlos en un marco social, incluso político. Así que, vistos los datos fundamentales de su evolución periodística, podremos construir un esquema que divida su producción en etapas y permita entender determinadas características de su estilo.

En principio, el grueso de sus artículos brota de un germen, de una semilla recóndita. Es capaz de escribir una página de prensa sobre una canción, un libro recordado, un aroma de la infancia. Dorinda Rivero lo expone en la introducción a los artículos de *La Voz de Galicia*: «Nos seus artigos partía dunha lectura, dun poema -entrelazando tempos, espacios e persoas-, dunha breve noticia perdida entre as páxinas dun diario, dunhas palabras escoitadas non se sabe en qué mundos, e buscaba o envés, o que había detrás da noticia»⁷¹⁶.

Cunqueiro, aunque después repasaremos la cantidad ingente de revistas en las que colaboró, reparte el grueso de su producción –como hemos señalado- en dos cabeceras: *Faro de Vigo* y *Destino*, con leves diferencias entre los artículos de ambas publicaciones. En todo caso, lo que acaba resaltando es la imaginación, pero en el periódico vigués esta aparece desde una propuesta inicial más erudita y más atenta al alma gallega. A la hora de señalar en su calendario el tercer aniversario de su sección «El envés», Cunqueiro se toma un respiro y dedica su crónica a indicar cuál es el espíritu que lo anima. Son palabras esenciales, que repasan todo su mundo estético, sus técnicas y sus temas; apuntes validos tanto para su obra periodística como para su producción literaria en general. Comienza precisando que en la sección «he contado los días del mundo y del trasmundo, mis

⁷¹⁵ FREIXANES, Víctor F., “O escritor nos periódicos” en *Faro de Vigo. Suplemento 20 anos do pasamento. Álvaro Cunqueiro, a máxia da palabra*.

⁷¹⁶ RIVERO, Dorinda, «Limiar» a *100 artigos*, p. IX.

aprendizajes y mis imaginaciones, mis melancolías y mis sueños, mis parvas erudiciones y mis sorpresas ante la variedad de los días, cada uno, para quien no quiere renunciar a la gran palanca del asombro, con un milagro o una sirena -igual da- dentro».

Es uno de los artículos en los que Cunqueiro abre su corazón de manera más amplia, casi parece un profundo análisis de su carácter como literato, de su humanidad. El escritor se para, se pregunta, se mira y descubre sus fidelidades «a una interpretación providencialista de la Historia. Leal a un humanismo que tiene como base una alegre expectación del siglo y una aceptación humilde de las grandes riquezas terrenales -que comienzan en la alondra de la mañana y terminan en el diálogo con el amigo, en la hora vespertina, con la taza de vino en la tabla-, mi última pretensión será enseñar la esplendidez de la vida cotidiana [...]».

Tras ello, ancla sus fidelidades literarias y, de paso, nos da idea de sus referentes más relevantes; evidentemente, los mismos que ofrecemos en esta tesis tras de pormenorizado estudio: «los Reyes camino de Belén, César pasando los ríos celtas, Gaiferos haciendo con sus pies el camino francés, Romeo sacando rosas de sus labios para hacerle el amor a Julieta, los trovadores adormecidos sobre las claras violas, y todos los trabajos -incluso los políticos, o esencialmente los políticos-, que han hecho lo que llamamos la civilización occidental».

Concluye el artículo con dos últimos apartados: un breve inciso que avisa de que su mirada está en Galicia -forjada en ella, forjándola- y un entramado casi metafísico que le obsesionaba. Continuamente -en su polémica con Celso Emilio Ferreiro, en sus contestaciones casi insultantes ante la apreciación de que no era un escritor comprometido- se defiende con el argumento de que su compromiso como escritor, que no como hombre, es con la literatura. Apunta también que el compromiso no es solo una queja directa.

A mis lectores cuento mi sorpresa o mi preocupación del día, el recuerdo del último viaje, la impresión de la más reciente lectura, y de todo ello quiero deducir y mostrar que la vida es inmensamente rica y que el aburrimiento es una traición. Lo cual no quiere decir que yo practique una literatura de evasión, o que me conforme con el mal o la injusticia, y que no ame la libertad y busque que la miseria desaparezca. Sirvo en un determinado lugar del campo de batalla de la cultura y sería absurdo el pedirme que contribuyese al desarrollo de la repoblación forestal [...] ⁷¹⁷

Los artículos de los años setenta son reveladores, en cambio, de un nuevo Cunqueiro, un Cunqueiro que aplica su erudición a un mundo cambiante y tiende a la calle, a nuevos fenómenos, al cine -que nunca había sido eje temático en su producción-; lo analizaremos en la revista *Destino*. Un Cunqueiro, además, de suprema clarividencia cuando en el año 1973 anticipa los cambios que va a producir la sociedad del ocio y que incluso

⁷¹⁷ Todas estas últimas citas en *El descanso*, pp. 389-391.

sabe imaginar sus mecanismos técnicos: «Imaginemos que se pueda jugar al fútbol contra el equipo de respuesta automática que aparece en una pantalla, o incorporarse a una orquesta, o subir al Naranjo de Bulnes de película, perdiendo lo alcanzado si se falla el paso o el gesto»⁷¹⁸.

No creo que hubiera nadie que, en pleno año 1973, anticipara con tanta exactitud lo que supondrían los videojuegos en el siglo XXI. Pero, al mismo tiempo, es un Cunqueiro que se siente absolutamente comprometido con su tierra, y que protesta amargamente -con virulencia incluso- contra la dejadez de la administración en Galicia. El párrafo que presentamos arremete contra el proyecto de una central nuclear en As Mariñas y contra el hecho de que gran parte de la energía hidráulica que se produce en Galicia se consuma fuera de Galicia. Al conectar ambos hechos es cuando su prosa se vuelve exaltada: «Yo no veo por qué los gallegos, los *mariñans* de Lugo, vamos a correr riesgo alguno produciendo energía de origen nuclear para el cinturón industrial de Madrid, por ejemplo. Aquí, que nos arreglen la ganadería, que está, como todo el mundo sabe, en una situación kafkiana, y la agricultura, la pesca, el marisqueo,... en fin, todo lo que va mal, y por la confusa, incoherente y torpe política seguida»⁷¹⁹.

Deberíamos concluir citando que otra de las constantes presencias de Cunqueiro en las páginas de prensa son las entrevistas; resultan numerosas y siempre interesantes, porque expone sus puntos de vista sobre diversos temas, también sobre los literarios. La imposibilidad de contar con un corpus completo de sus opiniones en este género, la atenúa un utilísimo manual que recoge los fragmentos más señalados de ochenta entrevistas a las que se añaden comentarios muy esclarecedores del compilador, Ramón Nicolás. Las utilizaremos en algún momento, ya que precisan intenciones, criterios, filias y fobias de Cunqueiro.

Lo que es evidente es que, en sus artículos periodísticos, surgen y resurgen las lecturas de siempre. César Antonio Molina expone en el «Prólogo» a *El pasajero en Galicia* cuáles son sus autores más queridos, autores que a veces coinciden con los que hemos desplegado ya y con los que desplegaremos en las páginas siguientes: «Si en *Los otros caminos* tomaban la palabra Cervantes, Max Jacob, Villon (uno de sus santos patronos), Dilthey, Sterne o Dickens, ahora lo hacen Mallarmé, Franz Werfel, Martín Codax, Melville,

⁷¹⁸ CUNQUEIRO, Álvaro, «El futuro con ocio» en *La Vanguardia Española*, 1 de abril de 1973, p. 11.

⁷¹⁹ *El laberinto habitado*, p. 380.

Bernanos, Virgilio, Leopardi, Chateaubriand –profesor de melancolía-, Browning, Cernuda, Yeats...»⁷²⁰.

El caso es que no hay estudios globales de la producción de Cunqueiro en este campo, se integran en alguna biografía o en segmentos como los que acoge el artículo «Álvaro Cunqueiro: Giornalismo e política (1930-1940)»⁷²¹, que afirma que el apoyo en la guerra civil a la causa de Franco y su visión periodística del periodo están causados por la voluntad de hacerse perdonar las actividades galleguistas anteriores, no por ser fruto de una verdadera convicción. En cuanto dio por liquidadas las sospechas, abandonó los quehaceres periodísticos en Madrid. En todo caso, aquí tenemos el repaso a las cabeceras en las que colaboró.

Destino

La revista *Destino*, fundada en plena guerra civil y editada hasta ya bien entrada la transición, representó el ejemplo de semanario que, desde posturas falangistas, se abre poco a poco a posiciones, si no disidentes con el régimen, sí conciliadoras. Fue fundada por José María Fontana Tarrats y Xavier de Salas en el Burgos de 1937. No hay un resumen mejor expuesto de la andadura de dicha revista que el que ofrece Anna Caballé en su biografía de Carmen Laforet⁷²². Para situar la convocatoria del primer premio Nadal -auspiciado por la cabecera- repasa la voluntad de ciertos jóvenes catalanes en el Burgos de la contienda de crear una publicación que transmita las directrices ideológicas falangistas. Se encuentran estos jóvenes en la ciudad castellana desde diferentes procedencias ideológicas, pero siempre con la intención de huir de los disturbios de Barcelona. De hecho, la llegada de Josep Vergés a la revista estuvo ligada a la casualidad: el último año de la guerra lo hizo en Burgos, en tareas administrativas que lo condujeron -según el libro en que su hijo Josep C. Vergés desvela su biografía a partir de sus cartas⁷²³- al semanario. Un libro que, por otra parte, apenas habla de Cunqueiro y se centra en la andadura vital de su autor: sus estudios en Inglaterra, los problemas que sufrió su padre con la censura de *Destino*, el aprendizaje del negocio editorial en Alemania y su intento de modernizar revista y editorial. Tampoco cita a Cunqueiro, más que cuando repasa la nómina de redactores, otra obra⁷²⁴ que sí que es útil,

⁷²⁰ *El pasajero*, p. 15.

⁷²¹ BRUNO, Emiliano, «Álvaro Cunqueiro: Giornalismo e política (1930-1940)» en *Spagna Contemporanea*, nº 17; Turín: Dell'Orso, 2000, pp. 97-118.

⁷²² CABALLÉ, Anna y ROLÓN, Israel, *Carmen Laforet. Una mujer en fuga*.

⁷²³ VERGÉS, Josep C., *Un país tan desgraciat*, Barcelona: SD Ediciones, 2007. Los párrafos que describen la entrada de su padre en *Destino* se encuentran en las páginas 27 y 28.

⁷²⁴ GELI, Carles y HUERTAS, Josep María, *Las tres vidas de Destino*, Barcelona: Diputació de Barcelona, 1990.

en cambio, para entender los aspectos políticos de la relación entre el semanario y la administración.

Al regresar estos jóvenes a Barcelona -Ignacio Agustí, Josep Vergés, Juan Ramón Masoliver y Josep Pla-, recién oída la noticia de que las tropas franquistas habían entrado en la ciudad, y con la encomienda de encargarse del Servicio de Propaganda, lograron la continuidad de *Destino*. El primer año pagaban la edición a medias dicho Servicio de Propaganda y la delegación de Falange, pero los problemas económicos los llevaron a una situación difícil; entonces, Vergés y Agustí decidieron fundar una sociedad privada que les proporcionase un asidero profesional, al tiempo que trataron de rescatar a muchos profesionales de la revista catalana *Mirador*. Las palabras de Anna Caballé definen, con exactitud, el cambio de rumbo de la cabecera: «El proyecto contó de inmediato con el apoyo económico del conde de Godó. Se redujo el formato de la revista a la mitad, se le dio un tono informativo amplio y se incorporaron rápidamente algunos nombres; [...]»⁷²⁵. El éxito empresarial fue pronto arrollador, y las ventas les dieron un cómodo asidero económico.

La presencia de Cunqueiro en la revista se podría integrar dentro de todo el entramado de relaciones, firmes y duraderas, de nuestro autor con Cataluña. Su primera visita está perfectamente detallada en un artículo de su biógrafo Armesto Faginas, en el que expone la invitación por parte de la sociedad “Amics de la Poesia” y sus primeros contactos y amistades⁷²⁶. Con los catalanes que llevarán *Destino* ya se había cruzado durante la guerra, y se había sumado a la empresa como colaborador. Y así estuvo unos años, publicando en ella de manera intermitente. El primer artículo fue de 1938, y versaba sobre la hermandad entre los pueblos peninsulares, Portugal y España, con lo cual desplegaba el carácter imperialista del nuevo régimen al mismo tiempo que su impronta de gallego.

Fue en la segunda visita a Barcelona, cuando Joan Teixidor presenta a Néstor Luján y a Cunqueiro, aunque en sus memorias el primero equivoque la fecha. Da por bueno el año 1957, cuando –como demuestra Adolfo Sotelo con datos incontestables- esta presentación tuvo lugar en 1960. No es casualidad que el primer artículo publicado -Luján seguramente le ofreció un espacio que nuestro mindoniense aprovechó- sea de 1961, para pasar años más tarde, en 1965, a regentar una página. Así hizo nacer Cunqueiro la sección semanal *Laberinto y Cía*; con dos periodos de descanso, eso sí: entre 1969 y 1970 y, más

⁷²⁵ CABALLÉ, Anna y ROLÓN, Israel *Carmen Laforet. Una mujer en fuga*; p. 154.

⁷²⁶ ARMESTO FAGINAS, Xosé Francisco, «Álvaro Cunqueiro: Una biografía catalana» en VV.AA., *Álvaro Cunqueiro e as amizades*, pp. 31-52.

adelante, en 1977, como medida de protesta frente al nuevo propietario de la cabecera, Jordi Pujol, por el cese de Néstor Luján.

Toda la producción de Cunqueiro en *Destino* está afortunadamente publicada en forma de libro. Algunos artículos en las obras que propició César Antonio Molina y, sobre todo, en un volumen bellamente editado y revelador del último Cunqueiro articulista: *El laberinto habitado*. La obra recoge todas sus colaboraciones, a excepción de las que han ido apareciendo en otras obras, y enmarca básicamente los años setenta del pasado siglo. Siendo muchos de ellos deudores de los temas que Cunqueiro siempre ha manejado -la desbordante magia de Galicia, la literatura, la gastronomía-, causan sorpresa los artículos, puesto que nos permiten descubrir un Cunqueiro temáticamente novedoso, seguramente con la mente puesta en que *Destino* era una revista de actualidad. Sigue tratando las mismas materias, pero los condicionantes y el contexto no son los mismos que diez años atrás, y esa época de transición política en la que Cunqueiro creyó firmemente -incluso llegó a participar en campañas electorales- lo asombraba: habla de mitos clásicos, pero a partir de *Jesucristo Superstar* -obra a la cual defiende, todo sea dicho-; los dominios de una ciencia mágica lo atraen, pero en este caso es una grabación del lenguaje de las ballenas; sigue acudiendo al misterio, pero la alquimia medieval se ve sustituida por los OVNIS.

El análisis de la actualidad resulta revelador en un periodista atento a los aspectos más extraños del acontecer diario. Se detiene en temas frívolos, como los desnudos de televisión en “El Imperio secreto”, y sabe darles un aire erudito; aborda situaciones contemporáneas, como el avión accidentado en los Andes que dio lugar al libro y a la película *Viven*, y llega desde ahí hasta Víctor Hugo; cita a Peret y su presencia en el festival de Eurovisión con la excusa de un “Viaje a la tumba de Arturo”; conecta un concurso de pesca de tiburones en Galicia con la película de Spielberg; se extraña de la operación de cambio de sexo del escritor Jame Morris y la enlaza con la obra de Salas Barbadillo; alude a la transición como un «apetito general hispánico de concordia civil»⁷²⁷; habla también de las

⁷²⁷ *El laberinto habitado*, p. 317. Son estremecedoras, en este sentido, las palabras de su ahijada Paula Casal, hija de su amigo Alberto y prologuista del volumen que recoge los cuentos que escribió para la familia, sobre cómo vivió su padrino el golpe de estado del 23 de febrero de 2013: «La última vez que estuve con Álvaro fue aquel día tan desconcertante en la historia de España, sobre el que aún hay tantas incógnitas como versiones, pero que entonces solo alcancé a ver como el día en que temí que todo el país fuese internado por la fuerza en mi colegio: el 23 de febrero de 1981, el gran gastrónomo llevaba tiempo con problemas de diabetes y yo había ido a visitarle y a hacer allí los deberes. Álvaro estaba intentando enseñarme, sin ningún éxito, algunas técnicas de lectura rápida, cuando mi madre llamó para avisarnos del golpe de estado. Al principio Álvaro no se lo creía, pero luego, cuando se dio cuenta de que aquello iba en serio, no quería separarse de la radio. Estaba preocupadísimo. Cuando oímos lo de los tanques, dijo que era muy arriesgado salir a la calle y que era mejor que no viniesen a buscarme, y me quedase allí a pasar la noche. Trataba de no asustarme, pero tenía mucho más miedo que yo, que no me daba cuenta de todo lo que aquello significaba. Me decía que no quería que nuestra juventud fuese como la de nuestros

elecciones; comenta la música aleatoria de John Cage; cita a Johann Cruyff en “Los rumores y los capones”; le sorprende el secuestro de Paul Getty y el envío de su oreja vía correo; escucha discos de Alan Stivell; interpreta el fenómeno de las *fans*, tan integrado en los 70, como una experiencia de exaltación mística en “De tarab”; comenta películas como *La noche de los muertos vivientes*; o ironiza sobre la televisión en “El masaje”. Es un Cunqueiro sorprendente, que supo adaptar la mirada para entender el mundo de su vejez, y que se enfrentaba a esas noticias extravagantes y heterodoxas que tanto llamaban su atención en siglos pasados; el papa Clemente y el Palmar de Troya, sin ir más lejos, tema propio de Guevara si hubiera vivido en el siglo XX. Sociológicamente, son artículos absolutamente reveladores, y dan idea exacta de lo que podía aún dar de sí nuestro autor.

Es también un Cunqueiro que -antes de que la censura se desvaneciese- se interesa con agrado por los discos de Raimon, que los sábados de primavera va a escuchar a la bodega de un amigo y que hace tan suyos como los poemas de Raimbaut de Vaqueiras: «Tan conocidas y de tan lejos, canciones vivas, que escuchamos con el vaso de vino en la mano, y que las vemos, lo mismo que alguna vez, a la caída de la tarde o al alba, podemos ver el viento libre que viene de mar. Esas canciones de Raimon forman ya parte de mi memoria espiritual, con otras canciones, canciones nuestras antiguas [...]»⁷²⁸.

Resultan especialmente significativos sus comentarios sobre los ordenadores; con esta palabra, en un momento en que computadora era lo habitual. En esos días, el almacenamiento de datos de manera cibernética era más un motivo de ciencia-ficción o de alto secreto en empresas escondidas y universidades lejanas. Sin embargo Cunqueiro, un señor de casi setenta años, está atento a su funcionamiento y sus objetivos con una clarividencia inconcebible. En “Córdoba, cordobeses” indaga sobre una universidad norteamericana en la que se está realizando un estudio que contempla las bases de la santidad de manera informática, e ironiza con abierta retranca que de aquí saldrá un manual para ser santo en diez días⁷²⁹.

padres, tronzada por una guerra civil, y estaba muy preocupado, no solo por la familia, sino por toda España. Según oíamos lo que ocurría en cada ciudad, meneaba la cabeza, o se quedaba quieto mirando al suelo y repetía perplejo “¡Ahora que pensábamos que ya nada... que ya estaba esto encaminado!”. No pude preguntarle muchas cosas porque él no quería perder detalle de ninguna de las noticias. Vinieron a buscarme a la una o las dos de la madrugada y me dio no sé qué dejarlo allí solo. Estaba muy nervioso, no podía dormir, y falleció a los cinco días. Esa Navidad había cumplido 70 años», en *Jordán escondido*, pp. 23-24.

⁷²⁸ *El laberinto habitado*, pp. 573-574.

⁷²⁹ *Ibid.*, pp. 36-37.

Faro de Vigo

Faro de Vigo es el diario decano entre los editados actualmente en España. Fundado el 3 de noviembre 1853 por Ángel de Lema y Marina, se ha publicado ininterrumpidamente con el mismo nombre hasta nuestros días. Cunqueiro entra como colaborador después de abandonar *La Noche*, tras un episodio que más adelante comentaremos. Es director por aquel entonces Francisco Leal Insua. Xosé Díaz Jácome, expone las circunstancias de la entrada en el diario del poeta de Mondoñedo.

Leal Insua, que entonces dirigía *Faro de Vigo*, tuvo la feliz idea de intentar el rescate de Cunqueiro. Yo era entonces redactor-jefe del *Faro*. Me dijo un día: “Quiero liberar a Cunqueiro”. Y se fue a Mondoñedo a invitarlo a colaborar con su firma. Lo consiguió. Pronto comenzaron a publicarse en *Faro de Vigo* las estampas de “El pasajero en Galicia” que atesoraban “la múltiple belleza de sus insospechadas quimeras y de sus incomparables imaginarias”, según comentaba Leal, quien añade “Vale decir que Álvaro Cunqueiro comenzó con “El pasajero en Galicia” su mejor etapa de creador de belleza consolidando lo más característico de toda su obra en su dedicación al artulismo hasta el final de su vida”⁷³⁰.

El propio director se jactó siempre de ser el acicate para que Cunqueiro volviera a su labor en las letras; Ceferino de Blas señala, a este respecto, que «de encarga que envíe a *Faro* tres o cuatro artículos al mes sobre temas gallegos, algo así como un fabulador que pasea por pueblos y ciudades anotando impresiones personales. Al final podrán editarse con viñetas de Vidarte»⁷³¹.

Sus colaboraciones son habituales en los años 50: el estreno tiene fecha de 25 de julio de 1950, con un artículo que lleva por título “Tierras hermanas de Galicia y Portugal”, que debía ser el primer artículo de la sección que le encargó Leal Insua -«El pasajero en Galicia»-; pero olvidaron rotularla, así que el artículo que inaugura la sección es el que publica el día de San Froilán, patrón de Lugo, el 7 de octubre de 1950, con el título de “San Froilán en Lugo”. También estableció una sección titulada «Os avisos», en la que publicaba prosas traducidas al gallego de escritores como Joyce o Malraux. Otras secciones fueron «Las Crónicas», entre 1954 y 1955; «Retratos y paisajes», entre 1955 y 1959; y «El envés» –la más recordada-, entre 1961 y 1981. Parte de esta última se encuentra recogida en un libro del mismo título, en cuyo prólogo indica cuál es el motivo de esta denominación: «Las cosas todas, además de su rostro, el haz, tienen una cara secreta, el envés, que a veces es la más significativa, y aquella por donde el sujeto o el objeto pueden relacionarse con otros, igualmente singulares, e incluso prodigiosos»⁷³².

⁷³⁰ DÍAZ JÁCOME, Xosé, «Recordando al maestro», en *Faro de Vigo*, 3 de marzo de 1985, p. 67.

⁷³¹ BLAS, Ceferino de, *Cunqueiro y Faro de Vigo*, Vigo: Faro de Vigo, 2011, p. 12.

⁷³² CUNQUEIRO, Álvaro, *El envés*, Barcelona: Táber, 1969, p. 8.

En 1961 es contratado como redactor en plantilla, es ascendido a subdirector en 1964 y, finalmente, asume el cargo de director entre 1965 y 1970. Antes de ello, su primera responsabilidad había sido asumir la coordinación del suplemento de cultura semanal. En sus comienzos, hacia 1962, recibe el nombre de «Arte y Letras», nombre que perdura hasta que en 1967 se reduce a «Letras». Su periodicidad, en los dos primeros años de existencia, fue bastante irregular; pero acostumbraba a aparecer los domingos, hasta que en 1964 este día se convirtió en inamovible, una vez que se estabilizaron sus apariciones. Su última colaboración data de seis días antes de su fallecimiento, el 22 de febrero de 1981, con el título de “Cazador lixeiro”, artículo dictado a su hijo César.

Sus artículos en la cabecera son ingentes, muchas veces con seudónimo. También, casi desde su incorporación, incluye en las páginas traducciones al gallego de gran número de poetas y, esporádicamente, poemas propios que después formarían parte de *Herba aquí ou acolá*. En todo caso, curiosamente, en los primeros momentos de su colaboración, no llegaba a complacerle en demasía trabajar para esa cabecera, y así lo comenta con su amigo Francisco Fernández del Riego: «¿Veis os meus artigos no *Faro*? Non teño moito gosto en facelos, pero sigo pensando que hai que facer o que seña posíbel onde haxa ocasión»⁷³³.

El antecesor de Álvaro Cunqueiro en la dirección de *Faro de Vigo* fue Manuel Cerezales, el esposo de Carmen Laforet, gallego de nacimiento, que tomó posesión del cargo el 3 de diciembre de 1961. Sus objetivos, como señala Anna Caballé, eran muy claros: «Cerezales aceptaría una excelente oferta profesional: la dirección del *Faro de Vigo*, con unas condiciones económicas muy buenas a cambio de que modernizara el periódico y consiguiera revitalizarlo después de una etapa de cierta confusión»⁷³⁴.

Contaba con un excelente plantel de colaboradores, en un momento de especial dulzura intelectual en Vigo, pero no resolvió el compromiso con los propietarios del periódico y no supo marcar el camino que estos deseaban; así que, con gran tirantez y quejoso de la poca seriedad de la industria periodística, abandono *Faro de Vigo* en noviembre de 1964 para asumir en Madrid la dirección de *El Alcázar*, y precipitó, con ello, la llegada a la dirección de Álvaro Cunqueiro. Además, Cerezales, que por los conocidos problemas con su esposa vivía solo en Vigo, en una habitación del hotel Lisboa, tampoco se entendió del todo con Álvaro Cunqueiro.

Algunas obras recogen muy por extenso la andadura de Álvaro Cunqueiro en las páginas de *Faro de Vigo*, constituyendo una especie de biografía modulada únicamente sobre

⁷³³ *Cartas ao meu amigo*, p. 52.

⁷³⁴ CABALLÉ, Anna y ROLÓN, Israel *Carmen Laforet. Una mujer en fuga*, p. 286.

este periodo. La primera de ellas es la de Xosé Landeira Yrago, *Sobre las fugas de Cunqueiro*. Este periodista compostelano combinó labores en prensa con cargos políticos y administrativos; entre las primeras, encontramos su presencia como redactor jefe de *La Noche* y la subdirección de *Faro de Vigo*, mientras Cunqueiro era director, con lo cual pudo conocer de primera mano la rutina laboral de las oficinas y recoger anécdotas como testigo; de los segundos, destacan su presencia como canciller de la Embajada de España en Río de Janeiro, entre 1953 y 1962 –desde donde aprovechó para ser corresponsal de *La Vanguardia* y de *Madrid*-, su cargo de vicepresidente de la Asociación de la Prensa y, ya hasta su jubilación, su responsabilidad como jefe de prensa del Tribunal Constitucional.

En 1995, tras su muerte, su nieto Renato A. Landeira quedó depositario de unas cuartillas –escritas en 1991, con motivo del décimo aniversario del fallecimiento de su amigo Álvaro- que ofreció a las editoriales gallegas⁷³⁵ y que finalmente fueron publicadas muchos años después para conformar el libro que hemos citado.

La segunda se trata de un cuidadoso recorrido biográfico por su andadura profesional en el periódico, escrito por Ceferino de Blas, periodista en varios diarios asturianos hasta que en 1986 llega a la dirección de *Faro de Vigo* y se convierte en cronista oficioso de la cabecera y en el autor de varios libros sobre la historia de la ciudad⁷³⁶.

Vallibria

La prehistoria periodística de Álvaro Cunqueiro se puede situar en la revista de su instituto de Lugo. En ese lugar, tan importante para su formación, si descontamos las clases académicas –mapa de Fontán, escapadas a la biblioteca municipal-, colabora con un grupo de compañeros que después alcanzarán también reconocimiento literario: «Yo empiezo a escribir en el periódico del instituto de Lugo. Era formidable. Resulta que componíamos la redacción de vivos, Ángel Fole y yo, de muertos, Platón, Dante y Cervantes. Allí publiqué mi primer artículo, en el que narraba un eclipse en Lugo»⁷³⁷.

Un mapa de Fontán que fue clave en el despertar de su imaginación. Tiempo después, ya en 1970, no cuesta mucho imaginar que los versos iniciales de una de sus aparentes traducciones de poetas extranjeros para las páginas de *Faro de Vigo*, no representan más que un recuerdo en la vejez del impacto que le causó dicha lámina. Y decimos “aparentes” porque el grupo “Álvaro Cunqueiro, traductor” -del que

⁷³⁵ LANDEIRA YRAGO, Xosé, *Sobre las fugas de Cunqueiro. Otra vida de Álvaro entre el periodismo y la literatura*, Santiago: Auga, 2011.

⁷³⁶ El libro ya reseñado de CEFERINO DE BLAS, *Cunqueiro y Faro de Vigo*.

⁷³⁷ DOMINGO, Xavier, «Merlín o el placer de ser Cunqueiro» en *Cambio 16*, nº 484, 9 de marzo de 1981, p. 90.

posteriormente hablaremos- ha descubierto que son de poetas inexistentes; por tanto, alófonos del propio Cunqueiro.

KNUT TELLANKEN

Aqueles outros ríos

Nado nunha illa pequena, penascosa,
eu nunca ollado tiña un río, pro soñei un cento.
No mapa da escola eran veas azúes.
E cando por primeira vez un río,
correr a iauga escura por entre salgueiros, vin,
e pasar sob unha ponte de oito arcos, chorei,
namentras o chamaba polo seu nome,
doce coma un nome de muller.⁷³⁸

El artículo más hermoso que le dedica a dicho mapa es aquel –también al final de su vida- en el que recoge en esa imagen todo lo que habían sido sus sueños y su vida, sus esperanzas y sus logros. Esta escrito para el cincuentenario de la revista *Nordés* y merece la pena detenerse en esta prosa tan limpia, tan emotiva.

No claustro do instituto, nunha ducia ou máis de cadros, estaba o mapa de Fontán. Primeiro, claro é, eu iba buscar o cadro no que viña Mondoñedo, cos montes que o arrodean, cos camiños, coas aldeas e vilas, con Lourenzá e Ferreira de Valadouro. Co dedo seguía eu o camino que levaba dende Mondoñedo deica á Terra de Miranda, rubindo pola falda do Padornelo, baixando para atravesar a fraga de Rioseco, escondite do lobo, e cabo do río, prados para que pacese o corzo, e logo volvendo a subir, para dende o ponto máis outo do camino, a Cruz da Cancela, ollar o mar de Foz, verde, lambendo unha terra oscura, na que estaban sementadas unhas casiñas brancas.⁷³⁹

Aparte de estas colaboraciones colegiales, Cunqueiro escribió por primera vez de forma profesional en las páginas de la revista *Vallibria*. *Vallibria* fue un semanario local, de marcado carácter galleguista, fundado por Xosé Trapero Pardo, cronista oficial de Lugo, director de su Museo Provincial y miembro de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y de la Real Academia Gallega. También gran amigo de la familia de nuestro escritor. Cunqueiro le dedica unas hermosas palabras que recuerdan su antigua amistad al responder al discurso de Trapero cuando este accedió a la Real Academia Gallega.

El semanario apareció entre 1930 y 1940, editado por Acción Social Católica, con carácter literario e informativo. Recogía uno de los nombres medievales de la ciudad –el bautizo lo amadrinó la reina doña Urraca-, deudor del río en cuyo valle se asienta Mondoñedo. Básicamente, Cunqueiro publicó artículos y poemas en sus páginas.

El primero de ellos -en el segundo número de la cabecera, el 9 de marzo de 1930- llevó el título de “Benvida a Xosé Ramón Santeiro”, y en él contaba sus primeras

⁷³⁸ Recogido en IAGO CASTRO BUERGER, «Os alófonos fantásticos. Poemas descoñecidos de Álvaro Cunqueiro», p. 278.

⁷³⁹ *O mundo que teño de meu*, pp. 259-260.

experiencias como lector: «Llegaba a veranear a Mondoñedo, desde Madrid, el fino poeta José Ramón Santeiro. Traía las novedades para mí, literalmente, una nueva luz: los libros de Alberti, Cernuda, Lorca, Guillén, Salinas... ¡Qué inmensa borrachera de poesía en el bosque de Silva, a la sombra de los plátanos, como en los diálogos platónicos!»⁷⁴⁰. A José Ramón Santeiro le dedica también un artículo posteriormente, ya entrada la década de los sesenta; recuerda en él los veraneos en Mondoñedo, que para el joven Cunqueiro representaban el aire fresco del contacto con la nueva poesía, y sitúa la figura actual del amigo: «Ahora es funcionario técnico en el Ministerio de Comercio, pero en los años 1926, 27 y 28, era en Mondoñedo el embajador de la nueva poética». Evoca, en él, las veladas en el bosque abriendo páginas de las novedades madrileñas y el joven impulso que le animaba en *Vallibria*: «Me trajo a Alberti, leímos juntos Juan Ramón y a Antonio Machado, y un verano apareció con unos poemas mecanografiados de Luis Cernuda. ¡Qué nuevo se hizo el mundo! Los leímos en el bosque de Silva, en compañía de toda la parleruela pajarería. En el semanario “Vallibria”, que dirigía Trapero Pardo, yo le dediqué un artículo de salutación, titulado “Benvido, Xosé Ramón Santeiro”, espeluznantemente pedante».

Concluye, quizás hiperbólicamente, con la afirmación de que la figura de Santeiro, como poeta, con esas obras llegadas en su maleta de Madrid, y las vespertinas lecturas, fueron el impulso que le llevó a él a enfrentarse a la poesía: «En mí influyeron, de una manera decisiva, los libros que trajo Santeiro, y pues él, poeta, creaba poemas, yo me atreví también a crear»⁷⁴¹.

También en este segundo número dedica un poema a la aparición de *Señardá*, de su amigo Aquilino Iglesia Alvariño, casi como un comentario lírico. A partir de aquí, participa en el número 23, con otro poema, en la sección «Novos» –“Noiturnio III”–, esta vez en homenaje a Xosé María de la Fuente, alumno del seminario de Mondoñedo. En la misma sección, y en el número 32, recuerda a un compañero de la revista *Galiza*, su amigo Pepe Cigarrán Martínez, en un nuevo poema. Por otro lado, Díaz Jácome y Xosé María de la Fuente, este en justa correspondencia, dedican a Cunqueiro sendos poemas en esta misma cabecera. También recupera y habla de dos poetas mindonienses del siglo XVII: Lucas de Miranda Menéndez y Antonio Castillo Trigo.

Hagamos un pequeño apunte para disponer de otra visión del semanario, expuesta en sus libros de semblanzas, con esas figuras que modela también en sus artículos

⁷⁴⁰ Recogido en la revista *Escritos*, una publicación juvenil de literatura aparecida en Lugo, y cuya corta existencia ocupó el año 1959. También aparece en CÉSAR ANTONIO MOLINA, *En honor de Hermes*, Madrid: Huerga & Fierro, 2005, p. 717.

⁷⁴¹ Todas las citas en “*Los días*” en *La Noche*, p. 183.

periodísticos y que se sitúan entre la tierra y la magia. Sobre todo aparecen en *Faro de Vigo*, donde encontramos, por ejemplo, a Souto de Lires, de quien da sucinta nota biográfica y, de paso, indica cuál fue ese primer medio en el que colaboró: «Yo conocí a Souto de Lires allá por el año treinta. Tendría él veinte cumplidos. Se llamaba Manuel Berdía González. Su padre era el dueño del molino de Lires.». Souto tenía la cabeza ladeada y brazos y pies contrahechos, lo recuerda muchos años después junto al ambiente de ese Mondoñedo de los años treinta: «quería que yo escribiese algo en “Vallibria” –el periódico de mi ciudad, que dirigía Trapero Pardo, y en el que debutamos Aquilino Iglesia Alvariño, José Ramón Santeiro, Dionisio Gamallo Fierros, Díaz Jácome y servidor, entre otros-, respecto a las ventajas del brazo derecho más corto»⁷⁴².

También recoge este episodio en *Xente de aquí e de acolá*, las palabras son prácticamente idénticas en cuanto al tamaño de sus brazos, aunque falta la alusión a sus compañeros de inicio en el mundo del periodismo: «Estimaba que para cavar, a escopeta e a guitarra, aínda resultaba cómodo. Quería que eu escribise no semanario “Vallibria” de Mondoñedo algo do que il me contaba na barbería das ventaxas dun brazo máis curto que outro»⁷⁴³.

Galiza

Tras los primeros artículos en *Vallibria*, Cunqueiro se decide a editar sus propias publicaciones. El 25 de julio de 1930 se presenta el primer número de *Galiza*, revista impulsada y dirigida por él mismo, que ejerce de director desde ese año hasta el día de Santiago de 1933, en que se cierra oficialmente con el número 5.

La publicación no era más que una de las manifestaciones de la *Oficiña lírica do leste galego*, una ilusionada apertura al mundo desde el tercer piso de su casa familiar, en la que Cunqueiro se acompañaba del ilustrador Bernardino Vidarte y de Aquilino Iglesia Alvariño. Esta factoría poética no solamente produjo la revista, sino que además llevó adelante una serie de proyectos que se concretaron en:

1. La editorial Un, que publica los poemarios *Corazón ao vento*, de Iglesia Alvariño; *Poemas do sí e non*, de Cunqueiro (ambos en 1933); y *Primeiras cantigas de amor*, de Xosé Díaz Jácome, en 1936.
2. Los cinco tarjetones poéticos de *Papel de Color*, de los que hablaremos de inmediato.
3. La entrega *Frol de Diversos*, que también aparecerá posteriormente en estas páginas

⁷⁴² *Laberinto y Cía*, p. 219.

⁷⁴³ CUNQUEIRO, Álvaro, *Obra en galego completa. Semblanzas. Vol. III*, Vigo: Galaxia, 1983, p. 246. La mención a *Vallibria* no existe en el relato en castellano, como podemos observar en *Obras literarias II*, pp. 625-626.

4. *Impresos sentimentáis*. Cunqueiro publica en este folleto cuatro poemas, los tres primeros dedicados a Rosalía de Castro, Antonio Nobre y Heine y el cuarto titulado “Epigramma”. Están editados por Iglesia Alvariño que, a pesar de residir en Vilagarcía de Arousa, siguió las consignas de Cunqueiro, y aparecieron bajo unas supuestas “Edicións Papel de Color”.

*Galiza*⁷⁴⁴ era formalmente una revista editada en dos hojas de gran formato, excepto en el número 4 que consta de 16 páginas de tamaño folio. Las colaboraciones son prestigiosas y coinciden con la mayor parte de los habituales en la prensa gallega del periodo: Castelao, Vicente Risco, Otero Pedrayo, Blanco-Amor, Fernández del Riego y una plantilla que cultivaba amistad o conocimiento con Cunqueiro –Iglesia Alvariño o Díaz Jácome-. La cabecera funcionaba con una fuerte impronta política y nacionalista; tanto es así que, en sus cinco números, va trasladándose gradualmente de un primer momento que acoge únicamente poesía, a un final en que es uniforme la prosa combativa.

Cunqueiro publica en su revista tres poemas. “Rotos mortos” es el primero de los tres, un soneto con rima de serventesio a la manera modernista, que aparece en el número 1. En el 3, un poema que recuperará en *Poemas do sí e non*: “Craraboia”; y en el 4, “Nenos”, bajo las iniciales A.C., lleno de irracionalismo vanguardista. Al mismo tiempo, también publica algunas proclamas en prosa como “Mondoñedo: mito”, “Troque de posizós” o “Arredor”, llenas de ferviente lirismo patriótico y de una prosa a trompicones que confunde paisaje, tiempo y ciudad.

Pero, al mismo tiempo, se dan como escritos por Cunqueiro los editoriales, que definen la postura galleguista, implicada, firme en sus convicciones, inflamada y exultante, tanto de la cabecera como del propio autor, sobre todo coincidentes con festividades como “As San Lucas” o la fiesta nacional de Galicia del 25 de julio. El estilo, como corresponde en estas incendiarias proclamas, bebe de un gran fermento épico –«as leiras da terra degoran inzarse de xurdidos froitos dunha Nova Edade»-, con trazos, detalles y arreglos de la vanguardia estéticamente dominante aquellos años, que define como «unha ciencia líquida, brincadeira, infantil»⁷⁴⁵.

Afortunadamente, habiendo estado perdida la revista durante muchos años, se recupera gracias al descubrimiento de unos ejemplares a principios de la década de los 90 del pasado siglo. Vale todo ello para entender la personalidad galleguista de la juventud de Cunqueiro, sus ilusiones y sus aspiraciones.

⁷⁴⁴ GIRDADO, Luis Alonso (ed.), *Galiza [Mondoñedo 1930-1933]*, Santiago: Xunta de Galicia, 1999.

⁷⁴⁵ *O mundo que teño de meu*, pp. 31 y 42.

Papel de Color y Frol de Diversos

De esta tarjeta *Papel de color*, gestada por Cunqueiro, se editaron cinco números, dos de los cuales son sendas elegías a Manuel Antonio, escritas por el propio editor: en el primer número, con una “Elexía” que recoge después en *Elegías y Canciones*, y en el cuarto, con un poema –“Derradeira elexía”- que incluiría en *Dona do corpo delgado*. Aquilino Iglesia Alvariño y Ricardo Carballo Calero firman, asimismo, varias colaboraciones.

Papel de Color, aún llevado desde Mondoñedo, tenía el taller de impresión en Ribadeo, con una tirada inferior a cincuenta ejemplares, que se repartían como regalo entre amigos. Su andadura ocupa de 1933 a 1935, y no era más que una tarjeta que contenía por una cara una ilustración y el título, y en el envés el poema recogido, cada número en una cartulina de color diferente. Un deslumbrante, al fin y al cabo, antecedente de los modernos fanzines o de esas octavillas que el xenismo designa como *flyers*.

También Cunqueiro figura como responsable de *Frol de Diversos*, ya en 1935 y una vez acabado *Papel de Color*⁷⁴⁶, en la que también colaboran Vidarte e Iglesia Alvariño. La revista solo editó un número, que consistía en una tarjeta doblada y tres octavillas. Todos los ejemplares estaban numerados e impresos en diferentes colores. Incluye poemas de Rimbaud, Roger Bacon, Cunqueiro y Aquilino Iglesia. El número dos, anunciado su contenido con poemas de Leon Paul Fargue, Mallarmé, James Joyce, Jules Supervielle y Manuel Antonio, jamás vio la luz.

Iglesia Alvariño dirige, desde Vilagarcía de Arousa, una cuarta publicación de la *Oficiña Lérica do Este galego: Impresos Sentimentáís*, en la que Cunqueiro publica cuatro poemas, los tres primeros dedicados a Rosalía de Castro, Antonio Nobre y Heine, y el cuarto titulado «Epigrama».

La Región

Las colaboraciones de Álvaro Cunqueiro en el periódico orensano *La Región* se recogen en dos épocas: en primer lugar, sus años de juventud; en segundo lugar, la década de los años sesenta del pasado siglo, cuando frecuentemente colaboraba en la sección “Arte y Letras”.

El investigador Ramón Nicolás rescata, de las páginas de esta cabecera, un suplemento literario publicado en el año 1933 –“Los viernes de La Región”, dirigido por

⁷⁴⁶ Las tarjetas aparecen como facsímil en el volumen que recupera la revista *Galiza*, promovido por la Fundación Alfredo Brañas, que ya hemos referenciado. También aparecen como ilustraciones en Alfonso Mumarly Ruibal, «Papel de color. Poesía para amigos» en *Cedoteita. Revista de la asociación-cultural de Lézé, Lézé: Asociación Cultural de Lézé*, nº 10, 2006, pp. 14-18.

Manuel Luis Acuña y Xoán Luis Ramos Colemán- en el que Cunqueiro tiene una presencia destacada al publicar algún texto poético y un discurso biográfico⁷⁴⁷.

El suplemento tiene una difusión centrada en unos pocos meses del año 1933 - desde el 7 de julio hasta el 29 de septiembre- y quería convertirse en una plataforma de difusión de las nuevas tendencias en la crítica, la creación literaria y la cultura gallega. La irregularidad de la publicación no impidió que Cunqueiro colaborara en cinco de los apenas siete números de la publicación.

También en *La Región* fue publicado el epílogo a la obra teatral *Xan, o bon conspirador* (*Prólogo para unha traxedia*), el 14 de julio de 1933. Otra brevísima escena de la misma obra fue rescatada en una versión autógrafa de entre los papeles del pintor Manuel Colmeiro y publicada por primera vez en 1978, en el número 60 de la revista *Grial*. Se trata de un texto escrito en ese año citado de 1933 y quizás influido por la estancia gallega de Federico García Lorca, debido a su carácter surrealista y a su tono de parábola. Sus personajes son meras sombras en los espejos y –a la manera del teatro último del granadino- se produce una intercomunicación con el público que hace que los límites del escenario se vean expandidos. Así lo interpretan, Francisco Pillado y Manuel Lourenzo, que adscriben la obra directa y claramente a la influencia del autor andaluz, «es un fragmento de corte surrealista, muy en la línea del teatro breve de García Lorca, hecho de ludismo sensual y voz profunda en la parábola»⁷⁴⁸.

Nós

El 30 de octubre de 1920 salía a la luz, en Orense, el primer número de la revista *Nós*. En cierta medida, era heredera de *La Centuria*, revista también orensana, que en 1917 agrupa a toda la intelectualidad de la ciudad -Risco u Otero, por ejemplo-. Su importancia en la conformación de un galleguismo cultural ajeno al tono folclórico, la atención a la literatura europea, con múltiples traducciones, y la excelencia, tanto de fundadores como de colaboradores, quedan fuera de los propósitos de este trabajo. Con todo, cabe señalar dos etapas, la primera de 1920 a 1923 y la segunda de 1925 a 1936.

Fue en esta segunda etapa, en abril de 1931, cuando la administración pasa de A Coruña a Santiago. En ese año, Francisco Fernández del Riego escribió a Vicente Risco con una propuesta de admisión de jóvenes intelectuales, y Ánxel Casal, el impresor, fue el encargado de introducir a esos nuevos colaboradores, que dieron vitalidad a la revista en

⁷⁴⁷ NICOLÁS, Ramón, «Álvaro Cunqueiro: poemas e confesiões do ano 1933» en *Madrygal. Revista de Estudos Gallegos*, Madrid: Universidad Complutense, vol. 11, 2008, pp. 57-62.

⁷⁴⁸ LOURENZO, Manuel y PILLADO, Francisco, *O teatro galego*, A Coruña: Do Castro, 1979, p. 119.

esta etapa. En 1933, la publicación se edita ya en su imprenta. Entre medias, en 1932, su compañero en el Partido Galeguista, y por tanto en la revista *A Nosa Terra*, Luis Seoane, había presentado a Cunqueiro y a Ánxel Casal, que es quien imprimirá *Mar ao Norde* ese mismo año.

Cunqueiro participa en esta emblemática revista con dos poemas. El primero “Fiestra”, dedicado a Raimundo Aguiar, en el número 110, de febrero de 1933; el segundo, “Primeira Elexía” -que presenta como parte de un libro que quedó inédito-. También publica -en el número 130, de 1934⁷⁴⁹- varias traducciones de Hölderlin: “Adeus”, “Idades da Vida” y “Primavera”. De hecho, son sus primeras traducciones, a las que acompaña con una breve nota biográfica y los artículos “Rimbaud” y “O mundo i-outras vísperas”. Es significativo que Hölderlin aparezca como prólogo de su significativa labor de traductor, seguramente por su convicción de que se trataba de un clasicismo posible y ajustado a Galicia. Francisco Fernández del Riego interpreta conversaciones y correspondencia epistolar, para indicar que «Hölderlin dexergou columnas mámoas turinxias, e fixo compatible a bidueira e a orde dórica, a assemblea dos ventos nos castiñeiros, e a claridade do discurso platónico: “Nós podemos ser unha Grecia, outra eterna Grecia. Unha vida vagamunda ten tamén a súa arquitectura. Hölderlin amosouno»⁷⁵⁰.

Cabe destacar que se acerca también a la creación literaria con unos fragmentos de prosa poética -verdaderos poemas a la manera vanguardista de aquellos años-, que despliega bajo el epígrafe de “A miña noiva noiva”, nunca aparecidos en ninguna de sus obras poéticas hasta que se recogen en el reciente volumen *O mundo que teño de meu*.

El Suplemento Cultural de *Faro de Vigo* de 4 de enero de 1981, coordinado por Álvaro Cunqueiro, incluye un homenaje a la revista *Nós* en el que participan numerosos intelectuales, incluido el propio coordinador, que recuerda cómo, en su juventud, llegaba la revista a sus manos y con qué devoción acudía a la estafeta de correos a recoger el paquete.

Universitarios

Universitarios estaba dirigida por Francisco Fernández del Riego. No consta en ninguno de los dos números su labor, pero en la introducción que escribe para su

⁷⁴⁹ Podemos encontrarlas en *O mundo que teño de meu*, pp. 146-148. Lo había recuperado asimismo en 1970, en un artículo para *Faro de Vigo*, con motivo de cumplirse los doscientos años del nacimiento del poeta alemán. Traduce también tres poemas: repite con “Adeus”, pero lo acompaña de “Forma e espírito” e “Idades da vida”, en «No II centenario de Hölderlin. Unha voz conmovedora, diante de asolagarse na loucura» en *No obradoiro*, pp. 189-191.

⁷⁵⁰ FERNÁNDEZ DEL RIEGO, Francisco, *Álvaro Cunqueiro e o seu mundo*, p. 180.

epistolario señala que *Universitarios* «estaba ao meu cargo»⁷⁵¹. La palabra joven de Cunqueiro puede ahí acceder a las páginas de una publicación en la que colaboran también Carballo Calero, Arturo Cuadrado, Carlos Martínez Barbeito o Bouza Brey; y que cuenta con ilustraciones de Luis Seoane, Maside o Colmeiro, por citar artistas nombrados también en las páginas de este trabajo.

Básicamente, era una revista conectada a la F.U.E (Federación Universitaria Española), fundada en Madrid en enero de 1927, una institución que coordina las movilizaciones universitarias y aspira a una modernización de los estudios dentro de la renovación de proyectos pedagógicos que se estaba llevando a cabo en esos años. En Santiago, la asociación fue constituida en enero de 1929 y va adquiriendo relevancia poco a poco. Incluso contactan con García Lorca para llevarlo a Santiago con La Barraca, y consiguen que la compañía actúe en las Quintanas. En ella militaba, desde luego, Álvaro Cunqueiro junto a amigos como Fernández del Riego, Castroviejo o Domingo García Sabell.

Su primer número aparece en marzo de 1932. Básicamente fue una publicación que servía de campo publicitario para profesionales del derecho y la medicina, y anunciaba establecimientos comerciales relacionados con el mundo del libro. De hecho, la revista, su nombre lo indica, quería participar de la vida universitaria de Santiago; así pues, estudiantes y profesores copan sus páginas, que al mismo tiempo dan noticia de algunas facultades, de los claustros, de la concepción de algunas asignaturas y hasta de alguna anécdota de la vida escolar.

No obstante, sus artículos eran básicamente de pensamiento e ideología. Así, en el primer número, abundan textos que elogian las excelencias de la vida universitaria, y en muchas ocasiones están atentos a criterios pedagógicos que no llegan a aplicarse y a despuntar sino a finales del siglo XX, como un feroz laicismo o la necesidad de enseñanzas más prácticas.

Un segundo número, en enero de 1933, cierra la historia de la revista. En él, tras un *limiar*, se publica un texto del propio rector de la Universidad. El número concluye con un repertorio de libros y revistas recibidos en los últimos meses; así, anuncia la aparición de *Galiza*, *Yunque* o *Resol*, reseña *Mar ao norde*, y demuestra bien a las claras que 1932 fue un año de lujo y frondosidad en el compromiso de los jóvenes estudiantes gallegos con las letras. Aún queda espacio para que continúen breves sobre las actividades universitarias -

⁷⁵¹ *Cartas ao meu amigo*, p. 33.

conferencias, creación de bibliotecas- y anécdotas sarcásticas referidas a profesores, que evidentemente esconden los nombres de protagonista y redactor.

Cunqueiro publica en el segundo número un artículo dedicado a Pedro Bernardo Díaz, atenazado por la inquisición y exiliado a Braga. Una extraña reseña por ser uno de los pocos artículos en prosa de Cunqueiro en este tipo de revistas, por su estilo crítico -hecho no acostumbrado en el tono periodístico de nuestro autor-, y por su dibujo impresionista, también desacostumbrado, puesto que el mindoniense suele tender a largos desarrollos sintácticos. Una *rara avis* dentro de su producción: «Escrebe un castelán encorsetado i-un portugués revoltó e campanudo, cheo dún hipérbaton mezquiño e soso. Fala latín –non sei quen dixo que moi mal latín. Diante do Santo Oficio. Dibuxa: Almas que ao fuxir do inferno quedan trocadas en peixes fríos. Demos especialistas en raras e lamentábeis tentazós»⁷⁵².

Yunque

Ánxel Fole y Arturo Cuadrado dirigen, en Lugo, *Yunque*⁷⁵³, con el subtítulo de «Periódico de vanguardia política». Colmeiro, Eiroa, Norah Borges o Maside acompañan a Seoane como colaboradores gráficos en los seis números de la revista, que cuenta también con las firmas de Montero Díaz, Pimentel, Sigüenza, Iglesia Alvariño o Luis Manteiga. El primer número aparece el primero de mayo de 1932 –las consignas políticas reivindicativas fueron constantes- y el último y sexto en octubre de 1932. En este último García Lorca publica por primera vez su *Madrigal a la ciudad de Santiago*.

Cunqueiro no atiende al carácter marxista de la publicación y publica algunos textos desprovistos de impresiones políticas. En el segundo número incluye una pequeña escena: “Arredor de nos. Seitura inicial”; en la que, a través de los ojos de un narrador, observa el paisaje y hace una llamada a la unidad en las expectativas de los nuevos tiempos. Es un canto al decorado natural como caracterizador de la psicología de los gallegos, a la adaptación al medio y a las carencias fundamentales de la tierra; el mismo argumento que utiliza muchos años después en el volumen colectivo de *Galaxia Paisaxe e cultura*, aunque con un tono menos lírico.

En el número 5 adelanta dos poemas del que sería su próximo libro, *Poemas do si e non*; y en el sexto, un texto dramático llamado “Rua 26. Dialogo Limiar”. La pequeña pieza

⁷⁵² CUQUEJO, María (ed.), *Universitarios. Revista de la F.U.E*, Santiago: Xunta de Galicia, 2005, s/p.

⁷⁵³ GIRGADO, Luis Alonso, *Yunque (periódico de vanguardia política)*, Santiago: Xunta de Galicia, 2006.

fue editada, aparte de en su teatro completo para Galaxia, en la editorial Laiovento el año 1995.

Erte

Semanario que fue órgano del grupo ferrolano afiliado al Partido Galeguista. Apareció el 25 de marzo de 1933, dirigido por Nicolás García Pereira. Aparte de Cunqueiro, figuraban entre sus colaboradores Castelao, Carballo Calero, Risco y Otero Pedrayo. La plana mayor de la opción política galleguista, que vio cortado este medio por la prematura muerte -en 1934- de su director. García Pereira, matemático y poeta tardíamente vanguardista, vio frustrada con esta muerte su pretensión de que el diario tuviese éxito y se formara a través de él un amplio núcleo de galleguistas entre la población.

Resol

Resol fue una revista que apareció en Compostela bajo la dirección del poeta Arturo Cuadrado, nacido en Denia, quien tras la muerte de su padre -maestro nacional-, se trasladó con toda la familia a Pontevedra, de donde era natural su madre. En 1920 acaba sus estudios de educación secundaria en Santiago. Tras ello, trabaja como funcionario en el Ayuntamiento de esa ciudad y, al mismo tiempo, se hace corresponsal de varios periódicos como *El Pueblo Gallego*, *La Vanguardia* o *El Sol* de Madrid. Ello le da el impulso para fundar la revista *Resol* -que se publica entre mayo de 1932 y el día de Santiago de 1936- y emprender un comercio de librería y editorial llamado “Niké”, sito en la calle Calderería, un local abierto a todas horas y pleno de actividades culturales y políticas. Incluso la compra de libros no dependía de un precio fijo, sino de lo que cada uno dispusiese dependiendo de sus posibilidades.

Cuadrado, pues, tiene una activa participación en la vida galleguista, e incluso escoge a Castelao como padrino de boda. Tras la guerra, acaba exiliado en Buenos Aires, ciudad en la que muere en 1998. Su único libro publicado en España, durante la guerra civil, se titula *Aviones*. En Buenos Aires, la revista continúa durante dos números con poemas de marcado carácter político. Incluso se edita un número de despedida promovido por Ediciós do Castro en 1990.

También tienen un destacado papel en la publicación Luis Seoane y Ánxel Fole, que incluso se encarga de dirigir el último número de su primera etapa -impreso en Lugo y dedicado a escritores lugueses-, ya en plena guerra civil, con lo que *Resol* fue la primera

revista que publica en gallego desde el inicio de la contienda. Sin financiación, se repartía de forma gratuita por calles, mercados e iglesias.

El propósito de la revista no era la originalidad, sino la divulgación y popularización de poemas conocidos solo por una minoría, poner la poesía al alcance de campesinos y marineros, así que las colaboraciones se han de entender como exposición de poemas ya publicados. Colaboraban en la cabecera Ramón Cabanillas, Carballo Calero, Vicente Risco, Castelao o Aquilino Iglesia Alvariño. En ella publicó también Cunqueiro varios poemas: en el número 3 el vanguardista “Oco”; en el 6, “Illa”, perteneciente a *Mar ao Norde*; en el 10, dos cantigas pertenecientes a su tercer libro; y en el número de homenaje de 1990 se recupera el manuscrito de “Amor de ágoa lixeira...”. Fue también esta revista la que editó *Cantiga nova que se chama Riveira* con ilustraciones de Luis Seoane.

A Nosa Terra

A Nosa Terra inició su andadura el día 4 de agosto de 1907, en A Coruña, de la mano de algunos intelectuales gallegos, como Manuel Murguía, que actuaban como activistas de Solidaridad Gallega y necesitaban un medio escrito que diese cuenta de la asociación. En su ideario siempre se plasmó un patente galleguismo, es por ello que las dificultades financieras y la censura estuvieron siempre presentes en su historia. Especialmente dura fue su segunda etapa, en la que fue portavoz de *As Irmandades da Fala* (1916-1932) y del Partido Galeguista (1932-1936). Su sede social se había trasladado de aquellas a Pontevedra.

Desde el primer momento, se propuso fomentar el prestigio de la poesía gallega. Incluía, así, en cada número, poemas que pretendían conformar un corpus literario de los autores que escribían en esa lengua. Xoán González-Millán afirma que fue un proyecto que se propuso «a sistemática publicación, dende o primeiro número dunha serie de composicións poéticas de autores galegos, en gallego, en contraste co uso maioritario que se fai do castelán na revista. Trátase dun proxecto antolóxico implícito, que lle é presentado como tal o lector nunha serie de notas marxinais»⁷⁵⁴.

Evidentemente, tras la guerra civil, la revista hubo de abandonar su residencia en Galicia y pasó a ser editada en Argentina entre 1938 y 1972, para constituirse en la difusora de los ideales nacionalistas en el exilio. A partir del año 1977 volvió a ser editada en Galicia. Junto a Cunqueiro -que se había afiliado en 1931 al Partido Galeguista, entonces de

⁷⁵⁴ GONZÁLEZ-MILLÁN, Xoán, «Un proxecto antolóxico en A Nosa Terra (1907-1908)» en GONZÁLEZ, Helena; LOSADA, Elena y RIQUER, Isabel de (eds.), *Ensinar a pensar con liberdade e risco. Homenatge a Basilio Losada*, Barcelona: Universitat de Barcelona, 2000, p. 434.

reciente creación- colaboraron en la publicación escritores tan esenciales como Ramón Cabanillas, Castelao, Vicente Risco o -uno de sus grandes amigos e ilustrador de sus primeros libros- Luis Seoane.

La colaboración de Cunqueiro se resume en tres artículos recogidos en *O mundo que teño de meu*, que abrazan las tres preocupaciones éticas del joven mindoniense, apenas entrado en la veintena: el mito nacionalista en un recuerdo del mariscal Pedro Pardo de Cela –“Unha nazón i-unha política”, en el número 318 de diciembre de 1933-; la política, con un ataque de sarcasmo directo y sangrante -poco común en él este tono- hacia la figura de Antonio Goicoechea⁷⁵⁵; y la literatura, con el comentario del poema de Pondal – presencia recurrente en su periodismo de postguerra-: “Que barba non cuidada...”. En el terreno del verso publica un poema, “Frol de diversos”, en el número 360, de 1934.

Céltiga

Céltiga fue la revista de la importante colonia gallega emigrada a la Argentina. Hubo, desde luego, otros semanarios como *Eco de Galicia*, *A Fouce*, *El Republicano Gallego*, *Orzán o Galicia Emigrante*; pero *Céltiga* representó la apuesta por una publicación enraizada esencialmente en la cultura y, por tanto, defensora de la esencia y no de la actualidad; aunque recogía, desde luego, noticias y fotografías de la vida argentina y la vida gallega. Incluso intentó un breve proyecto panamericano, con visitas y atención a las noticias de Uruguay: «desde 1927 *Céltiga* publicó una “Sección Uruguaya”, poniendo de relieve la coordinación de esfuerzos y propuestas entre los galleguistas de ambas capitales.»⁷⁵⁶

Fue editada en Buenos Aires, entre 1924 -el 30 de septiembre es la fecha oficial de su nacimiento- y el 25 de julio 1932: su desaparición aconteció el día de Galicia para que así resultara más simbólica. El *Diccionario da literatura galega*, coordinado por Dolores Vilavedra en 1997, habla de una breve etapa de pruebas previas en 1920, pero no hay datos de que el intento de editar una revista de este tipo se anticipe tanto a su edición. Ni siquiera en la edición facsímil que recogerá todos los números⁷⁵⁷ aparece ninguna alusión, a no ser que se considere así «o antecedente de Eduardo Blanco-Amor, que emigra a Bos Aires en 1919 e

⁷⁵⁵ Una de las más relevantes figuras de la España conservadora. Había sido ministro con Maura. En los años en que Cunqueiro escribe su artículo se había afiliado al partido Acción Nacional, aunque se dio de baja casi de inmediato para fundar Renovación Española, por el cual fue elegido diputado en las elecciones de 1933. Con la afiliación al partido de Calvo Sotelo, fue eclipsado hasta ser derrotado en las elecciones de 1936, hecho que hizo que participara activamente en la preparación de la sublevación militar que dio origen a la guerra civil.

⁷⁵⁶ NÚÑEZ SEIXAS, Xosé Manuel, *La Galicia austral: la inmigración gallega en la Argentina*, Buenos Aires: Biblos, 2001, p. 211.

⁷⁵⁷ GIRGADO, Luis Alonso; ABAL SANTORUM, Élida y CILLERO PRIETO, Alexandra, *Céltiga (1924-1932) (Revista gallega de arte, crítica, literatura y actualidades)*, Santiago: Xunta de Galicia, 2009.

dende alí divulga o maxisterio ideolóxico de Risco, que entende necesaria a creación dun grupo galeguista que, relacionado coas Irmandades galegas, consolide e propague a doutrina galeguista [...]»⁷⁵⁸.

Estaba dirigida por el mismo Eduardo Blanco-Amor. A pesar de estar escrita básicamente en castellano, se empleaba también con profusión el gallego; escribieron en ella las plumas más destacadas del momento -Castelao o Carlos Maside, por ejemplo-, entre ellas la de Cunqueiro. *Céltiga*, en todo caso, fue una revista del exilio, pero resulta sumamente importante para el reforzamiento de la conciencia galleguista de esos años inmediatamente previos a la República.

Cunqueiro incluye en 1930 una composición -no recuperada hasta muy posteriormente⁷⁵⁹- que pertenece a la primera etapa de nuestro autor, divulgada en periódicos y revistas antes de la publicación de su primer libro -*Mar ao norde*, de 1932-. Se trata de un poema de tono muy cercano al Modernismo, a la manera de Juan Ramón: cierto arquetipo femenino dentro de los poemas de noviazgo, que Cunqueiro compone en otras ocasiones y que suponen un arranque de su producción lleno de intimismo, una base de lírica popular, precisión en los adjetivos, y la renovación formal del soneto que resulta de usar alejandrinos. Teresa López habla de «linguaxe poética post-simbolista»⁷⁶⁰, pero en esencia viene a ser la misma estética.

Descobrimento

Se trata de la primera colaboración de Cunqueiro en una revista lusa. *Descobrimento* fue una publicación trimestral lisboeta que, con el subtítulo de «Revista de cultura», dirigió João de Castro Osorio entre 1931 y 1932. En los siete números que llegaron al mercado, se dedicó una especial atención a las colaboraciones de autores gallegos y a la constitución de un nuevo humanismo en la cultura del siglo XX.

En el tercer número de la revista, publicado en octubre de 1931, apareció una “Antología de poetas gallegos” que pretendía exponer el trabajo de escritores que estaban viviendo ya en plena República y que se caracterizaban por ser renovadores de la poesía en lengua gallega. La segunda entrega de la antología se publica en el quinto número, que ve la luz en la primavera de 1932, y reúne poemas de Álvaro Cunqueiro y de Ricardo Carvalho Calero. De nuestro autor, en concreto, se publican seis textos sin título -únicamente con

⁷⁵⁸ GIRGADO, Luis Alonso; ABAL SANTORUM, Élida y CILLERO PRIETO, Alexandra, *Céltiga*, p. 12.

⁷⁵⁹ Así se hace por ejemplo en TERESA LÓPEZ, «¿Algún día...? Poema de Álvaro Cunqueiro» en *Boletín galego de literatura*, Santiago: Universidade de Santiago de Compostela, nº 14, 1995, pp. 113-117.

⁷⁶⁰ LÓPEZ, Teresa, «¿Algún día...? Poema de Álvaro Cunqueiro», p. 113.

numeración- y pertenecientes a un cuaderno inédito, que fecha en el mismo 1932 y que titula *Adolescenza no inverno*. Más adelante serán publicados en *Mar ao Norde*.

El Compostelano

Se trata de un periódico publicado en Santiago, de ideología hondamente católica, proclamada ya desde las bases de sus editoriales. Tanto es así, que, en el periodo de la República, sufrió numerosas persecuciones y censuras gubernativas, aunque cabe también dejar constancia de que, durante la dictadura de Primo de Rivera, hubo de asumir también alguna multa, básicamente impuestas por críticas a ministros de su consistorio.

El diario había nacido el 1 de febrero de 1920 bajo la dirección de Ramón Díaz-Varela -vicepresidente de la Asociación de Prensa de Santiago y decano del colegio de procuradores-, y se reencarna en 1946, cuando su cabecera es adquirida por Editorial Compostelana, la misma empresa de *El Correo Gallego*, que solicita el cambio de nombre para adoptar el de *La Noche*, diario del que hablaremos más adelante, también horadado por la pluma de Cunqueiro. El uno 1 de febrero de 1946 ya aparece con el nuevo nombre y, con ello, advertimos que Cunqueiro publica en tres diarios de la misma empresa. En *El Compostelano*, en concreto, su artículo “Duelo Nacional” aparece en 1932, así que se trata de la primera publicación diaria en la que colabora.

El Pueblo Gallego

La colaboración de Cunqueiro en *El Pueblo Gallego* se despliega en dos etapas antagónicas. El periódico fue fundado en 1924 -su primer número aparece el 27 de enero- por Manuel Portela Valladares, republicano y políticamente centrista, que en 1935 llega a ser presidente del gobierno español y que dirigió el periódico, entonces, desde Madrid, mediante llamadas telefónicas y cartas. Cunqueiro fue uno de los más jóvenes y activos periodistas del diario -especialmente entre los años 1934 y 1936, con la sección “Vísperas do mundo”-, que acogió a destacadas plumas del galleguismo, junto a colaboradores excepcionales, entre los cuales se puede citar a Jorge Luis Borges, presente con un artículo publicado en la página 25 del primer número titulado “Ejecución de tres palabras”, posteriormente incluido en *Inquisiciones*. También publica Cunqueiro algún poema en sus páginas, como joven autor que, según su biógrafo Armesto Faginas, sorprendía entonces por sus artículos, «non só pola súa beleza literaria, senón polos temas que trataba, e coa autoridade e o desenfado con que os facía. Eran colaboracións que enviaba desde a vella

polis luguesa a traveso do correspondal do periódico, Cándido Castiñeiras Domenech, un vello e combativo republicano»⁷⁶¹.

Unos artículos que surgían de manera casi milagrosa, en un momento, aparentemente de la nada. La estampa nos la desvela José Díaz Jácome, que estaba presente en ese derrame de musas: «Recuerdo como «nacían»: en la rebotica de la farmacia de su padre, por la noche. Mientras nosotros, sus amigos y compañeros, jugábamos con los viejos naipes del póker de cada tarde en aquel rincón. Álvaro se ponía a teclear en una vieja máquina, y al cabo de media hora surgía un delicioso artículo que solía leernos camino de Correos»⁷⁶².

Era un diario también nacionalista, abiertamente republicano y próximo a las vanguardias, y Cunqueiro actúa en él como uno de los más afamados poetas de los nuevos estilos, junto a Luis Seoane y a Montero Díaz. Su ritmo de colaboración es casi de un artículo semanal. Los temas que trata no son exclusivamente literarios, sino que también mostrará interés por la música y la obra de artistas plásticos. En esa época, estaba especialmente interesado por la pintura de Manuel Colmeiro, quien, tras residir en Buenos Aires y Madrid, estaba muy relacionado con galerías catalanas; de hecho, una de las primeras conferencias de Cunqueiro se celebró en el marco de una exposición del pintor, inaugurada en Ourense en 1933, ese mismo año también habló sobre él en Lugo y al año siguiente fue invitado por “Els Amics de la Poesia” a Barcelona, donde dará una nueva conferencia sobre el pintor gallego.

Los temas literarios combinan el elogio a excelsas figuras del galleguismo, como Otero o Castelao -*Cousas* es la pieza favorita del mindoniense-, la bienvenida a García Lorca en su viaje a Galicia, y sus preferencias en cuanto a literatura extranjera en aquellos años: los poemas de Jules Supervielle o la prosa de Ruyald Kipling. Todo ello configura la imagen de un Cunqueiro que se consolida en los medios periodísticos y se revela como una de las firmes promesas de la prensa gallega; pero también como narrador, que despliega apuntes de esas direcciones en las que entrará su pluma más allá de los años 50: la prosa poética de “A creación do mar”, los fragmentos de novelas que nunca llevó a cabo como “Toñín” o la aparición del género de semblanzas, en los retratos que figuran en el artículo “Xentes variadas”, son pequeños esbozos de las grandes líneas que abordará más adelante. Por ello, Xosé Henrique Costas los considera esenciales para la construcción del macrotexto

⁷⁶¹ Declaraciones recogidas en SALVADOR RODRÍGUEZ, «Un home chamado Cunqueiro» en *Faro de Vigo*, 24 de febrero de 2001, suplemento “El Sábado”, p. 1.

⁷⁶² DÍAZ JÁCOME, José, «Cunqueiro y Mondoñedo» en *Los Cuadernos del Norte*, Oviedo: Caja de Ahorros de Asturias, nº 6, p. 8.

cunqueiriano, puesto que son, en muchos casos, el puerto de partida para futuras navegaciones en mar abierto de su pluma: «aquí están os verdaderos alicerces da prosa futura do autor, tanto da de ficción coma da xornalística»⁷⁶³.

En plena guerra, es el año 1937, la cabecera le fue incautada a Portela Valladares y pasó a dirigirlo Jesús Suevos, uno de los jefes de Falange en Galicia. Se convierte así en el órgano oficial del partido, y sus colaboraciones llevan a Cunqueiro a trasladarse a Vigo, hasta su marcha al año siguiente a San Sebastián para incorporarse a *La Voz de España*. Combinó entonces el trabajo de redacción con el de profesor de portugués en el único instituto de la localidad.

La época del semanario *Era Azul* y de *El Pueblo Gallego* supone la reconversión de Álvaro Cunqueiro, pasa de ser un escritor galleguista preocupado por la evolución de la literatura, a asumir la presencia del régimen, con un tono retórico y distante, seguramente incómodo, pero afirmado en su busca de sustento y en su rechazo del marxismo. Quizás el hecho objetivo que supone un cambio sea su solicitud de alta en el Registro General de Periodistas, el 27 de septiembre de 1938, asociación en la que se le asigna el número 246⁷⁶⁴.

Aparte de esta estancia como redactor, Cunqueiro siguió colaborando de forma esporádica con la cabecera, especialmente cuando fue dirigida por su amigo José María Castroviejo. La Cadena de Prensa del Movimiento, reconvertida en Medios de Comunicación del Estado, cerró los diarios que le suponían pérdidas económicas y, así, *El Pueblo Gallego* desapareció oficialmente el 17 de junio de 1979.

Quaderns de Poesia

El proyecto de *Quaderns de Poesia* fue impulsado por Carles Riba y contaba en su redacción con prestigiosos poetas como J.V. Foix, , Marià Manent, Tomàs Garcés y Joan Teixidor. Estos dos últimos son los más próximos a Cunqueiro y quienes atraerán su firma a la revista, que se distribuye entre junio de 1935 y marzo de 1936. De forma mensual, iba alternando colaboraciones de poetas vivos -en catalán, castellano y francés- con artículos de crítica literaria. Pasaron por sus páginas Paul Éluard, Pedro Salinas, Federico García Lorca, Martí de Riquer, Gabriela Mistral o Joan Vinyoli. Las circunstancias que hicieron posible la relación de Cunqueiro con este grupo están suficientemente expuestas en el ya citado *Álvaro Cunqueiro e as amizades catalanas*.

⁷⁶³ *O mundo que teño de meu*, p. 13.

⁷⁶⁴ ROIG RECHOU, Blanca-Ana, «Cronobiografía» en *Faro de Vigo. Suplemento 20 anos do pasamento*, p. 42.

En el número 3, de octubre de 1935, Cunqueiro publica tres textos -en las páginas 8 y 9-, titulados “Poemas antiguos”, “Reiseñor corazón” y “Cervo, ave feliz”. En el número 4, introduce en la última página, la 32, otro que lleva el título de “Cantiga catalana”.

Algunos de los poemas son traducidos al castellano para su *Elegías y canciones*, y se acompañan de un par más –“Paloma, tibia manzana” y “Alondra, voz que cantas”- para conformar el apartado «Canciones», lleno de visiones naturales y de un surrealismo cósmico que recuerda a algunos poetas en castellano, como Vicente Aleixandre, que están escribiendo por esas fechas.

El Sol

Otro de los periódicos en los que colaboró Álvaro Cunqueiro antes de la guerra fue *El Sol*, que acabó poco después aunque su andadura, cuando fueron incautadas sus prensas para imprimir el falangista *Arriba*. Ya en la transición fue recuperado como cabecera por el grupo Anaya.

El Sol, el periódico liberal por excelencia, se fundó el 1 de diciembre de 1917, y fue sostenido por la entusiasta colaboración de Ortega y Gasset, que abandonó *El Imparcial* para dar prestancia al nuevo jornal. Prueba de ello es su comprensión y apoyo hacia el movimiento obrero y hacia el socialismo, que entiende de una manera reformista. En la década de los 30, el periódico fue dando bandazos entre Monarquía y República, y esta amplitud de criterios abrió las puertas para que entrasen los futuros fundadores de Falange Española, Giménez Caballero, Eugenio Montes o un futuro amigo de Cunqueiro: Pedro Murlane Michelena. Cunqueiro publica en el periódico un único artículo, en una fecha señaladísima: el 27 de junio de 1936, la víspera del día fijado para el referéndum por el Estatuto de Autonomía de Galicia. En todo caso, el artículo no proclama ninguna consigna política, se dedica a indagar en el ser de Galicia y lo hace mediante la literatura, tomando como esencia a Pastor Díaz, a Rosalía –«lo que nosotros, los gallegos, somos, vive desde Rosalía en carne viva y puro vilo, [...]»⁷⁶⁵- y a Pondal.

Era Azul

A principios de octubre de 1936, Álvaro Cunqueiro decide trasladarse a la localidad coruñesa de Santa Marta de Ortigueira. Es un momento bastante difícil para él y muy trágico para alguno de sus amigos. En esas circunstancias, el párroco de la localidad -Jesús Márquez Cortiñas- le ofrece un empleo: entrar a formar parte del claustro docente del

⁷⁶⁵ CUNQUEIRO, Álvaro, «En principio fue el verso» en *El Sol*, Madrid, 27 de junio de 1936, p. 6.

Instituto Santa Marta como profesor de lengua española y adjunto a las materias de latín y de francés. El semanario *La Voz de Ortigueira* registra su llegada y anuncia su licenciatura en Filosofía y Letras -licenciatura que nunca obtuvo- y su entrada en el Instituto como profesor. La breve estancia en Ortigueira le resultó productiva: pronuncia conferencias, ocupa un cargo político -jefe de prensa y propaganda de Falange Española de las JONS- y actúa como actor en una obra de teatro.

El jefe provincial de Falange, en esos primeros momentos de guerra civil, pide informes a la iglesia de la localidad sobre el nuevo profesor, ya que en su pensamiento está germinando la idea de lanzar un órgano de combate que defienda la ideología -si es que alguna tiene- y la actitud política del partido. Cunqueiro prefiere pasar desapercibido, le interesa pasar desapercibido, pero la simple insinuación por parte de su protector eclesiástico de que acepte los cargos que se le ofrezcan, hace que lo haga de inmediato y asuma el puesto de director en un vuelco espectacular a sus posiciones de unos meses antes. La fecha de afiliación a Falange Española de Álvaro Cunqueiro se sitúa en noviembre de 1936.

El doce de ese mismo mes sale a la luz por primera vez *Era Azul*, que aporta como subtítulo «Guion de Falange Española y de las J.O.N.S de Ortigueira». La dedicación de Cunqueiro al semanario va más allá del puesto de director. A su cargo están la redacción de multitud de artículos, la maquetación, la corrección de los textos de otros colaboradores e incluso, en ocasiones, la distribución.

Los trabajos que Cunqueiro publica en la revista tienen carácter eminentemente político, aunque no se alejan del todo de las técnicas intertextuales comunes en él; así pues, los analizaremos, y observaremos curiosas impropiedades para esa época, como incluir versos en euskera; tanto más, cuando es el momento en que se ve obligado a abandonar el gallego como lengua de escritura. Lo prueba el hecho de que prologa en castellano el libro *Fala das Musas*, de Daniel Pernas Nieto, publicado en Santa Marta de Ortigueira y con colofón del 23 de diciembre de 1936, cuando lo fácil hubiera sido utilizar la misma lengua en que estaba escrito el poemario, que además tenía todos los permisos, incluso eclesiásticos⁷⁶⁶. En todo caso, algunos inéditos de la época siguen escritos en gallego, aunque no fueron publicados hasta años más tarde.

También publica en *Era Azul* algunos poemas, que luego recogerá en *Elegías y canciones*. En todo caso abandona pronto la publicación de Ortigueira -en febrero de 1937-

⁷⁶⁶ El libro de Pernas Nieto, con el prólogo de Cunqueiro, está reeditado recientemente: DANIEL PERNAS NIETO, *Fala das musas*, Santiago: Xunta de Galicia, 2014.

para pasar a la nómina de periodistas de *El Pueblo Gallego*, como hemos señalado. Podemos encontrar los artículos aparecidos en el semanario en una curiosa edición del Consello de Cultura Galega -*Álvaro Cunqueiro en Ortigueira*- que también hemos mencionado.

La Voz de Ortigueira

El diario decano de la localidad coruñesa en la que Cunqueiro pasó parte de la Guerra Civil apareció el 4 de junio de 1916 bajo la impronta de su fundador Jesús “Fojo” Díaz. Tras su fallecimiento, fue su hijo David quien se hizo cargo del semanario, que tradicionalmente aparece los viernes.

Fue un diario local paradójico, puesto que en su época de mayor esplendor llegó a contar con cerca de ciento cincuenta corresponsales, incluido uno en Cuba. Durante algunos años, en coincidencia con la emigración, se vendió en tierras americanas. En todo caso, demuestra que la prensa local y comarcal en Galicia mantiene -con épocas de auge o de declive- un excelente nivel.

También fue paradójico que estuviera impreso en papel de color verde, hecho que le llevó a ser conocido popularmente como *la berza*. En todo caso, se trató de un periódico de aire combativo y crítico con la política oficial. Lo demuestra, por ejemplo, el apoyo que dieron al movimiento agrarista. Cunqueiro colaboró durante escasos números, reclamado de inmediato por cabeceras de más amplia difusión y más atentas a los trazos de la guerra. En las obras que hemos mencionado sobre la estancia del autor mindoniense en esta localidad aparecen recogidos algunos artículos.

Vértice

En abril de 1937 aparece el primer número de *Vértice* en San Sebastián. El gran formato, la calidad del papel, el cuidado diseño de las ilustraciones, el elevado precio, las ciento veinte páginas sin numerar y el elenco de colaboradores -incluso encontramos una traducción de Aldous Huxley- proclaman que busca presentar a *Falange* como un movimiento selecto y elitista, la cara elegante del régimen. Tras el traslado a Madrid en 1940 y el cambio de dirección, asumida por Samuel Ros, empieza una nueva etapa que concluirá cuando la Delegación de Prensa y Propaganda de FET y de las JONS decidiera dejar de publicarla, a principios de 1946, estando ya en la imprenta el número 83.

Cunqueiro asume su labor de periodista en San Sebastián, en noviembre de 1938, y allí conoce a Agustín de Foxá o a Ignacio Agustí -con quien «pasaba muchas noches de

vigilia»⁷⁶⁷-, amistad que bien pronto le permitiría conectar con los catalanes de *Destino*. Reside escasamente seis meses en la ciudad, hasta ese abril de 1939 en el que se instala en Madrid para prestar su palabra a las páginas de *ABC*, sin por ello dejar de escribir en la prensa donostiarra.

Había llegado a ser incluso subdirector de esta cabecera durante el semestre de estancia en San Sebastián. Accedió al cargo de la mano de Manuel Halcón, director de la publicación a partir del noveno número -abril de 1938, con la dirección artística de Tono, afín también a la revista humorística donostiarra *La Ametralladora*- y jefe local de Falange en Sevilla. Es significativo que en el primer número se desplegaran escritos de Miguel Mihura, y que más adelante colaborara por ejemplo Edgar Neville. Junto a ellos, las firmas más prestigiosas del momento: Unamuno, Azorín, Gerardo Diego, Néstor Luján, Guillermo Díaz-Plaja o Laín Entralgo. Las aportaciones de Cunqueiro desplegaban una enorme amplitud de criterios, y tan pronto versaban sobre la guerra como sobre los clásicos. También publica traducciones de Valéry o de Teixeira de Pascoães, y varios artículos que anuncian temas que serán recurrentes en su universo literario posterior: la caza, los vinos, el horóscopo o la geografía fantástica.

Entre ellos, en el número 24 de la revista, fechado en julio de 1939, aparece un delicioso cuento, plagado de un tono a la vez lírico y bucólico, que lo emparenta con *Xente de aquí e de acolá*. Se titula “El almirante” y es la historia de un niño, Migueliño, que siempre encontramos en el pilón de su pequeña aldea, montañosa y plácida, jugando con barcos; barcos de papel, barcos de corteza. Quiere ser marinero, y a los catorce años desaparece de la aldea. Sus padres lloran su marcha de tal manera que acaban muriendo de pena. Rosiña, enamorada de él, lo sigue esperando. Años después, un día que las gentes del pueblo bajan a la feria, lo ven venir vestido de almirante, pero Miguel solo es el encargado de un columpio de barcasas que se ofrece en el recinto ferial⁷⁶⁸.

Dos meses después, en septiembre de 1939, la revista inicia la publicación del suplemento “La novela de *Vértice*”, que sustituye a esos cuentos que se publicaban en las páginas finales de cada número. En la colección se recogen obras de Concha Espina, Gonzalo Torrente Ballester, Rafael Sánchez Mazas o Ernesto Giménez Caballero. Las aportaciones de Álvaro Cunqueiro fueron el relato *Historia del caballero Rafael*, en noviembre

⁷⁶⁷ AGUSTÍ, Ignacio, *Ganas de hablar*, pág. 356.

⁷⁶⁸ Recogido en ANTÓN CAPELÁN REI: «Dous contos esquecidos de Álvaro Cunqueiro», en *Boletín Galego de Literatura*, Santiago: Universidade de Santiago, 1992, pp. 77-88.

de 1939, y la pequeña obra dramática *Rogelia en Finisterre*, en el suplemento de enero de 1941.

Y. Revista para la Mujer

Su primer número se publica en febrero de 1938 y pretendía ser una revista para todas las mujeres del bando franquista, no en vano su iconografía aludía al yugo y al emblema gráfico de Isabel la Católica. En los dos primeros números su cabecera titulaba *Y. Revista de las mujeres nacionalsindicalistas*, y a partir del ejemplar del mes de abril pasa a denominarse *Y. Revista para la mujer*. Estaba editada en papel de alta calidad, acogía numerosas fotografías, y su sostén se fundamentaba en la gran cantidad de páginas que reservaba para publicidad. Su último número aparece en 1945.

Su directora, Marichu de la Mora, nieta de Antonio Maura y cercana al círculo de José Antonio Primo de Rivera, ya era madre de familia cuando se trasladó a San Sebastián, al encargarle Pilar Primo de Rivera la dirección de la revista. Tras ello, colaboró en otras publicaciones para la mujer hasta llegar a ser considerada la decana de la prensa femenina en España. Fue madre del cineasta Jaime Chávarri, que con su película *El desencanto* consiguió exponer, ya en los años setenta, la delicada situación de los hijos de esos vencedores.

A pesar de estar editada en tiempos de guerra, nace con una voluntad cultural y de entretenimiento para cierto sector de público, que la recibió con inclinación devota: las mujeres de ideología falangista y la alta sociedad. Salvando sus artículos de exaltada filiación fascista, *Y* estableció un cierto patrón que después seguirían las revistas femeninas hasta los años setenta: artículos de moda, patrones recortables, recetas de cocina y consultorios sentimentales. Cunqueiro participa con artículos cuya temática abordaba temas femeninos como “Sucesos de amor con recetas para damas”, en febrero de 1939, o el lenguaje de los abanicos en mayo del mismo año. De hecho, incluso en una ocasión se encarga del consultorio sentimental -era costumbre en la revista que sus redactores se turnaran para contestar las cartas- y debe resolver el caso de “una nacional-sindicalista”, que duda sobre la firmeza ideológica de su prometido y teme enfrentarse a él ideológicamente tras el matrimonio. La respuesta de Cunqueiro utiliza como ejemplo argumentos de novela griega, pero a la vez adopta el tono propio del género, sentencioso a la par que lleno de cercanía

afectiva: «Lo que se juega siempre, amiga, es el corazón. Aun cuando brinque por un nada, hay que escucharlo. Es la única seguridad del hombre mismo cuando lucha por salvarse»⁷⁶⁹.

También publica en ella el primer artículo que dedica íntegramente al Camino de Santiago⁷⁷⁰, donde relata cuatro milagros sucedidos en su andadura histórica, que después utilizará en otras obras. Por ejemplo, el sucedido en Puente la Reina con el “chori” -ese pájaro negro de ancha cola que cantaba oficios religiosos- que también podemos encontrar en su obra sobre el Camino de Santiago, como reflejamos en la nota 357.

Curiosamente, a pesar de ser una revista dirigida a mujeres, muchos de sus colaboradores eran hombres. Enrique Jardiel Poncela, Tono, Edgar Neville –la nómina de *La Codorniz*-, José María Pemán o Dionisio Ridruejo compartían redacción con Cunqueiro, que se entretuvo ahí en algún amorío que se frustró estando ya muy avanzado: a una mecanógrafa de la revista «casi la llevó a la vicaría»⁷⁷¹.

La Voz de España

Junto a *Vértice*, en su etapa en San Sebastián, Cunqueiro colaboró durante dos años como redactor en este diario, en el que tenía a su cargo la sección “Verbas”. Un sucinto y claro artículo⁷⁷² informa sobre la historia del diario, que vio la luz el 15 de septiembre de 1936 y que llegó a tener seis ediciones al día. Usaba, para su impresión, los locales que habían sido incautados a *La Voz de Guipúzcoa* y sufrió, en su primer año, un cierto trasvase ideológico, puesto que, si en los primeros números se presentaba como tradicionalista y su lema era “Dios-Patria-Rey”, el dos de junio de 1937 abandona las proclamas carlistas y se presenta como periódico de FET y de las JONS. La cabecera llegó a vivir la transición, y cerró puertas ya entrado el año 1980, por una orden del gobierno que aducía razones económicas, pero en la que se veía un trasfondo político, al declararse el periódico claramente favorable a la soberanía del territorio vasco en épocas de difíciles equilibrios territoriales.

Cunqueiro entra en el diario en noviembre de 1938 y lo abandona los últimos días de marzo de 1939, para instalarse en Madrid como miembro de la redacción de ABC.

⁷⁶⁹ CUNQUEIRO, Álvaro, «Consultorio sentimental» en *Y. Revista para la mujer*, Madrid, nº 23, diciembre de 1939, p. 41.

⁷⁷⁰ CUNQUEIRO, Álvaro, «Cuatro lugares del camino del señor Santiago» en *Y. Revista para la mujer*, Madrid, 1 de julio de 1938, pp. 14-15.

⁷⁷¹ LANDEIRA YRAGO, Xosé, *Sobre las fugas de Cunqueiro*, p. 42.

⁷⁷² ZALBIDEA, Begoña, «La prensa del movimiento en Euskadi» en *Vasconia. Cuadernos de Historia-Geografía de Eusko Ikaskuntza*, San Sebastián: Sociedad de Estudios Vascos, 1998, pp. 225-233.

Arriba España

Por otro lado, en esa época publica una colaboración en el primer diario estrictamente falangista de Pamplona, *Arriba España*, que dirigía el sacerdote Fermín Yzurdiaga. Se tituló “Necesidad de un César” y apareció el 4 de marzo de 1938, plagado de palabras de marcado carácter imperialista: «Nada se hará si no hay un conductor recto, justicia y lector máximo de la Ley...».

El periódico se había iniciado el uno de agosto de 1936, tras asaltar tropas falangistas los talleres en los que se imprimía *La Voz de Navarra*, el órgano del partido Nacionalista Vasco. Fue la primera publicación diaria con la que contó Falange en la Península. Sus páginas se llenaban con colaboradores afines a su ideología: Rafael Sánchez Mazas, Ernesto Giménez Caballero, Manuel Machado o Raimundo Fernández Cuesta. Su cierre, por motivos económicos, como la mayoría de prensa del movimiento, se produjo el 30 de junio de 1975.

Otros diarios falangistas

El hecho de que Cunqueiro estuviese inmerso, con buenos padrinos además, en la prensa falangista en plena guerra civil, de que cada delegación provincial intentase editar sus propias cabeceras, y de que estas estuviesen interconectadas –por la Agencia de Información General y Colaboraciones, en la que Cunqueiro era tratado como colaborador nacional- hace que sean numerosos los artículos de su mano que se publican durante la guerra en lugares insospechados, artículos que aún están por catalogar.

Por ejemplo, en el diario *El Pensamiento Alavés*, que publica el 19 de abril de 1939 un artículo titulado “La exposición de arte sacro de Vitoria”, recopilado más tarde en un folleto editado por el Ministerio de Educación; en él, Cunqueiro expone la especial dificultad para plasmar imaginaria religiosa. De hecho, *El Pensamiento Alavés* se define desde sus inicios -no forma parte estrictamente de la prensa del movimiento, arranca el 13 de diciembre de 1932- como un periódico católico y antirrepublicano; así que, tras la victoria de los sublevados, no tuvo ningún problema para seguir editándose.

Entre las colaboraciones de Cunqueiro en estos diarios adscritos a Falange, destacan otros muchos artículos que quizá merecerían un pequeño estudio que los englobase. Cita en ellos a Dante, alude a Góngora y a *La Celestina*, habla de los historiadores de Indias. Son artículos de tono político excesivamente partidista, pero que anuncian claves de lo que va a ser su tejido periodístico posterior.

La Falange es como se llamaba precisamente el órgano del partido en Cáceres, diario que también acogió artículos de Cunqueiro en alabanza al bando sublevado. “Letras de la necesidad del Caudillo” tituló el publicado el 28 de febrero de 1938. El trasfondo grandilocuente, la excesiva retórica basada en la anáfora, y la doctrina oficialista que Cunqueiro enreda hasta volverla incomprensible «España una sola, y en soledad de tan grande una»⁷⁷³-, se resuelve en un texto en apariencia impersonal, pero tocado por algunas referencias que después se desvelarán muy personales: la de Bernal Díaz del Castillo o la de Saavedra y sus *Empresas Políticas*.

En *Azul*, órgano del partido en Córdoba, aparece en ocasiones su firma en artículos de tema también exclusivamente político. Así, publica en 1940 “La fundación de la ciudad”⁷⁷⁴, donde abre con unas palabras del ministro de la Gobernación -a la sazón, Serrano Suñer- en la inauguración del proyecto de urbanismo y vivienda, que entiende al mismo nivel que el afán colonizador, siempre presente en las arengas triunfalistas de la época. A raíz de ello, Cunqueiro proclama la importancia del buen diseño de las ciudades, en unos entornos que han de potenciar «los lazos que alimentaron la comunidad ciudadana». Ensayo sociológico, pues, destinado a la reconstrucción de las urbes devastadas tras la guerra, ajeno al Cunqueiro que más valoramos en este trabajo. No deja –aun así- de citar a Góngora o a Calixto.

También encontramos en 1941 el artículo “Las formas y la historia”, una confusa mezcolanza de Romanticismo -aparece Hölderlin-, matemáticas e ingeniería -Pitágoras y la resistencia de materiales-, para concluir con un elogio de la magia, de los sueños, del proceso divino de la existencia en la escritura o de ciertos estilos artísticos: «La magia es una realidad»⁷⁷⁵, llega a proclamar.

También escribe para el diario falangista de Zamora, *Imperio*, alguna crónica. Es curioso, por ejemplo, su artículo “Poesía, poetas”, en el que se duele de la escasa calidad de los textos líricos aparecidos por esos años, «de la pobreza de las letras españolas en el transcurso de este gran discurso de las armas de España» y, sobre todo, de la «mínima calidad de las lanzadas a los escaparates de las librerías». Hasta llega a escribir términos que

⁷⁷³ CUNQUEIRO, Álvaro, «Letras de la necesidad del caudillo» en *La Falange*, Cáceres, 28 de febrero de 1938, p. 1.

⁷⁷⁴ CUNQUEIRO, Álvaro, «La fundación de la ciudad» en *Azul. Diario de F.E.T. de las J.O.N.S.*, Córdoba, 3 de marzo de 1940, p. 17. Por cierto, este artículo demuestra el método de difusión de sus textos en estos primeros años de postguerra. Veremos más adelante que plagia párrafos enteros entre un artículo y otro, pero en el caso de “La fundación de la ciudad” se entrega también el artículo a otra cabecera, la del diario del partido único en Las Palmas de Gran Canaria –*Falange*, Las Palmas de Gran Canaria, 3 de marzo de 1940, p. 3-; es imposible que un periódico la tome de otro puesto que están publicadas el mismo día.

⁷⁷⁵ CUNQUEIRO, Álvaro, «Las formas y la historia» en *Azul. Diario de F.E.T. de las J.O.N.S.*, Córdoba, 2 de abril de 1941, p. 8.

rozan lo irreverente cuando habla del «menosprecio al intelectual, que beatos y serviles suelen sembrar siempre que pescan aradura de llano». Pues bien, esta arenga, que casi podemos señalar como revolucionaria, se resuelve en un elogio de la obra de José María Pemán, confiesa que lee sus poemas «con cierta prevención», pero elogia «cualquier menuda cancioncilla, cuyo alegre nacer parece irse al sol, ligero como rocío»⁷⁷⁶. Cuesta creer que un poeta que, dos años antes, había consolidado una carrera como escritor de vanguardia en gallego, se dedique a elogiar así la obra del poeta gaditano.

Si bien es cierto que, en los momentos cercanos a la guerra civil, abundan las colaboraciones de contenido únicamente político -“Son ellos también soledad y desamparo”⁷⁷⁷, sobre el traslado del cuerpo de José Antonio Primo de Rivera⁷⁷⁸-, posteriormente atiende en este tipo de prensa a temas más cercanos a sus motivos posteriores, con un hermoso y no explorado puente. En esa etapa madrileña, ya se decanta por estampas que anuncian nuevas inclinaciones periodísticas. En 1945 publica “La inteligencia y la paz”, un artículo en plena Segunda Guerra Mundial en el que toma partido -atendiendo a «la inmensa herencia que llevamos en nosotros»⁷⁷⁹- por una pacificación en que se comprometan todos los grupos, todas las clases sociales y todos los países, bajo el signo de esa unidad que tras la guerra civil se instauró -a golpe también de fusil, claro- en la sociedad española. Se trata, en todo caso de un canto de amor a Europa, un clamor paneuropeo basado en la cristiandad como aglutinadora de Occidente, tema que persistirá como base en artículos posteriores.

En todo caso, el artículo que recoge el mundo anímico y literario que posteriormente desplegará, casi seminal, es “Cuando llega el otoño”. Aparecen en él Du Bellay, Claudio de Lorena, Sterne, la pintura de Turner, Ulises, Hamlet -«es el mar para que regrese Ulises con el remo al hombro o para que Hamlet se embarque pensativo»- y Shelley. Incluso apunta los temas que han de tener los libros disfrutados en otoño -«historias de los antiguos viajes, o libros de amor cuyos protagonistas sufran profundos desengaños»- y se atreve a recrear una lista de los más afines a ese tiempo de lluvia y hojas: «La segunda parte de Don Quijote, la “Isla del Tesoro”, de Stevenson. “El jinete del caballo blanco”, de Storm, el “Gaspard de la Nuit”, de Bertrand, algunas tragedias de Shakespeare,

⁷⁷⁶ CUNQUEIRO, Álvaro, «Poesía, poetas» en *Imperio*, Zamora, 12 de marzo de 1938, p. 3.

⁷⁷⁷ CUNQUEIRO, Álvaro, «Son ellos también soledad y desamparo» en *Imperio*, Zamora, 24 de Noviembre de 1939, p. 5.

⁷⁷⁸ No olvidemos que Álvaro Cunqueiro fue uno de los cronistas oficiales del traslado de los restos del fundador de Falange, entre otros gerifaltes del ala intelectual del partido, hecho que da cuenta, a su vez, de la consideración que se le tenía. La lista de cronistas se puede encontrar en *Labor*, Soria, 20 de noviembre de 1939, p. 8.

⁷⁷⁹ CUNQUEIRO, Álvaro, “La inteligencia y la paz” en *Imperio*, Zamora, 14 de octubre de 1946, p. 6.

los esperpentos de don Ramón, “Madame Bovary”..., podían reunirse, en este orden confuso, sobre mi mesa»⁷⁸⁰.

Fijémonos, no solamente en la profusión de menciones literarias que luego van a ser la base de su mundo periodístico -es casi imposible encontrar en su obra tantas referencias en tan breve espacio-, sino también en cómo -sin haber escrito aún ninguna novela-, despliega todos los mundos y ciclos que posteriormente conformarán su obra narrativa: Ulises y el mundo clásico, la novela de caballerías, Hamlet; si exceptuamos el *Sinbad*, los recoge todos. Un investigador que lo encontrase sin fecha, lo dataría sin problemas en los años sesenta.

Es curiosa la aparición de artículos de contenido geográfico en las páginas de la cabecera zamorana, antecedente claro de esta línea después tan fecunda. En 1942 escribe “Viejo reino de León”, un repaso por la historia de esas tierras que se detiene en la catedral, los campos y los cielos de un país que Cunqueiro señala que «me dio horas dulces y aún otras me dará»⁷⁸¹. En 1947 publica “Campos y Tierras”, un texto también extraño para la época, en el que recrea dos momentos de felicidad en lugares de Castilla y, de paso, elogia su tierra gallega -con alusión al citado mapa de Fontán-, en un texto que podía ser estupendo prólogo de sus libros geográficos o estar incluido en cualquier artículo de viajes por Galicia. Quizás la etapa que se abre, defenestrado como periodista del régimen, en Galicia y en los años 50, no se inicia con el diario *La Noche* sino que haya que buscar correspondencia algunos años antes, lejos de su tierra gallega, de la que nos dice amar «los oscuros bosques, los rumorosos pinares, la perpetua presencia del agua»⁷⁸². Obsérvese la escondida alusión al himno de Galicia.

Una obra, pues, que Cunqueiro dejó desperdigada, que nunca se ha recuperado y que encarna algunos de los valores que se han destacado más adelante como propios de su idiosincrasia literaria.

ABC

Fue el primer medio en el que colaboró tras el final de la guerra y el que le llevó a instalarse en Madrid. Llegó a ejercer como subdirector y sus colaboraciones, básicamente, se reducen a una veintena de artículos publicados en 1939 y esporádicas intervenciones a partir de los años 60.

⁷⁸⁰ Todas las citas en ÁLVARO CUNQUEIRO, «Cuando llega el otoño» en *Imperio*, Zamora, 1 de octubre de 1947, p. 2.

⁷⁸¹ CUNQUEIRO, Álvaro, «Viejo reino de León» en *Imperio*, Zamora, 17 de enero de 1942, p. 3.

⁷⁸² CUNQUEIRO, Álvaro, «Campos y tierras» en *Imperio*, Zamora, 13 de agosto de 1947, p. 2.

Aparece en su redacción procedente de San Sebastián y acompañado de Manuel Halcón, que se haría cargo en un primer momento de la subdirección del diario, y, por tanto, dejaba la dirección de *Vértice* a Samuel Ros. Que en esa época, y de inmediato, Cunqueiro supo granjearse el favor de los nuevos poderes y ser hombre de confianza queda bien patente si atendemos a un breve de *ABC* que nos ofrece una noticia sorprendente, que no llegó a cuajar y de la que no se tienen más avisos. Señala literalmente: «La secretaria general del movimiento organiza un departamento especial de Cultura, bajo la dirección del ilustre escritor Álvaro Cunqueiro»⁷⁸³.

El primer artículo que publica Álvaro Cunqueiro en *ABC* aparece el día 1 de abril de 1939 bajo el título “En la hora final”, y trata sobre el fin de la guerra y la instauración de la *pax hispanica* bajo el mando de Franco, un tríptico de retratos que se completa con reseñas de Manuel Halcón y Emilio Carrere. Continuará el 22 de abril su trama política, con otro artículo titulado “El martirio de Madrid”. No hay en él ninguna alusión literaria. Sí la hay, poco después, el 16 de julio, en otro artículo desmesuradamente elogioso a la figura de Franco -“De la grandeza y servidumbre del caudillo”- en el que cita a Tácito y a Gracián. El 8 del mismo mes había escrito un artículo de contenido no político que titula “La resurrección del Señor”, donde recrea el episodio bíblico del ángel que acompañó a Jesucristo, y lo acompaña con una alusión a un libro de German Tricot. Entre medias, el 24 de junio, publicaría, en conmemoración al día “Versiones del mes y día de San Juan”, que nos presenta por primera vez un Cunqueiro jovial, alegre en sus citas, desterrando el tema político y comprometido exclusivamente con la literatura. A pesar de lo que se ha llamado “retórica oficial”, presente en cualquier artículo de esos años, Cunqueiro ya apunta en estos primeros momentos de periodismo de posguerra afinidades con sus páginas posteriores; por ejemplo, llenando todo de citas y de invenciones. Como apunta Mercedes Brea, «No se pueden ni deben separar esos comentarios del momento concreto en que fueron redactados, y no creemos que sea procedimiento válido desde el punto de vista literario, condenarlos al desconocimiento público por tales razones, puesto que, al menos en algunos de ellos, se observan ya con toda claridad las características fundamentales de la prosa del escritor mindoniense»⁷⁸⁴.

Le seguirían otros –a razón casi de uno por semana-, básicamente sobre cuestiones políticas y artísticas. Fueron años oscuros en la producción de Cunqueiro, que se cerraron debido a un conocido episodio con el embajador francés, que ocasionó en 1944 la retirada

⁷⁸³ *ABC*, 4 de junio de 1940, p. 5.

⁷⁸⁴ BREA, Mercedes y FOLGAR, José María, «Álvaro Cunqueiro en *ABC*, en 1939», en *Homenaje a Álvaro Cunqueiro*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago, 1982, p. 369.

del carnet de periodista y el abandono de *ABC*. Ya había tenido, poco antes, algún otro problema con las autoridades. En 1943, Cunqueiro falsifica un vale para adquirir de la Papelera Española mil novecientos cincuenta kilogramos de papel, que entrega a Luis de Caralt, director literario de la editorial Imperio, a cambio de dos mil ochocientas pesetas. El soborno provoca su expulsión de Falange, sin que al editor que lo sobornó le llegase ningún castigo. Todo ello fue comunicado al Delegado Nacional de Prensa, quien al recibir al año siguiente la acusación que supuso su retirada del carnet de periodista, ya tenía seguramente catalogado a Cunqueiro⁷⁸⁵.

Esta denuncia fue interpuesta por Adalbert Laffon, agregado cultural de la embajada de Francia, al no cumplir Cunqueiro con el compromiso de escribir unos artículos sobre tierras galas; en concreto, uno titulado “Francia y el Camino de Santiago”. El embajador francés -de la Francia colaboracionista de Vichy, no de la resistencia combatiente- le adelanta dos mil cuatrocientas cincuenta pesetas para los artículos, que deberían haberse publicado en *Misión*⁷⁸⁶, aunque alguna otra fuente precisa que la promesa fue de un folleto sobre el tema citado, con presupuesto que incluía impresión y distribución⁷⁸⁷. Cunqueiro estuvo en esta situación de exclusión legal desde el 23 de junio de 1944 hasta el 13 de abril de 1962.

Dos años después volvería a Mondoñedo. No debió de ser tan grave el castigo, puesto que el 8 de septiembre de 1946 aún publica un artículo en el que reseña una película sobre la santa francesa Bernadette, que más adelante analizaremos.

A partir de la concesión del premio Nadal, en 1968, su presencia fue más constante. Se suceden entrevistas, reseñas y algún artículo como si se hubiese perdido ya la memoria de sus anteriores conflictos. Incluso en los años 1968 y 1970 se dedican sendas páginas a su poesía.

Arriba

Acabamos de exponer una lista de diarios que se contemplan como “el órgano oficial de Falange”, pero si hay uno de ellos que lo merece por derecho propio es el diario *Arriba*, fundado por José Antonio Primo de Rivera el 21 de marzo de 1935, entonces como semanario.

⁷⁸⁵ La historia se relata en DARÍO XOHÁN CABANA, *Cunqueiro e Don Hamlet en Lugo (San Froilán, 1959)*, Lugo: Concello de Lugo, 2007, p. 17.

⁷⁸⁶ FRANCO GRANDE, Xosé Luis, «Expulsión e readmisión do periodista Álvaro Cunqueiro» en *A trabe de ouro IV*, Santiago: Sotelo Blanco, nº 8, octubre-diciembre de 1991, p. 106.

⁷⁸⁷ CABANA, Darío Xohán, *Cunqueiro e Don Hamlet en Lugo (San Froilán, 1959)*, p. 131.

La suspensión de *Arriba*, un año después, por parte de la Segunda República, se vio paliada por la incautación de las instalaciones de otro diario, *El Sol*, días antes de finalizar la guerra civil, local en el que *Arriba* situó su redacción. Fue el periódico más solemnemente falangista, e incluso Franco –bajo el seudónimo de Jakin Boor- llegó a escribir una serie de artículos antisemitas a finales de los años 40. En junio de 1979 el consejo de ministros dispone la desaparición de la cabecera, que seguía perteneciendo a la prensa del movimiento.

Cunqueiro colaboró en él a principios de los años 40, es conocido su artículo “Otro hombre muerto”, dedicado a James Joyce, publicado el 12 de enero de 1941. Continúa su colaboración esporádica hasta la última etapa del diario. Básicamente publicaba en el suplemento dominical textos de contenido social: el 16 de mayo de 1976, un artículo dedicado a la superpoblación titulado “Ya somos cuatro mil millones de personas sobre la tierra”; “Los duros puños”, el uno de agosto del mismo año, sobre el mundo del boxeo, y el 12 de junio de 1977, en la última página del dominical, “Sin agua y con noticias”, sobre la sequía.

Hoja del Lunes

No están recogidos los artículos que Cunqueiro publica para *Hoja del Lunes*, esa cabecera que cubría el primer día de la semana cuando las redacciones cerraban el domingo. Cada capital de provincia editaba su propio número de manera independiente; Cunqueiro trabaja para A Coruña y Madrid, en un largo periodo que va de la primera posguerra hasta los años setenta del pasado siglo. Sigue en sus artículos una clara evolución: los primeros se apoyaban en un tono grandilocuente, y los últimos se adscribían a los temas y texturas que Cunqueiro empleaba en otras cabeceras en las que publicaba de forma más prolífica. Ejemplo de este segundo caso es “Las naves en el mar”, un texto que recrea la batalla de Lepanto –protagonistas, técnicas- sin ningún atisbo de imperialismo. Lo analizaremos en el capítulo correspondiente, ya que aparecen en él Cervantes y el Quijote.

Escorial

La revista *Escorial* fue el proyecto preferente de uno de los primeros ministros de Asuntos Exteriores, hombre de peso de Falange y cuñado del dictador: Ramón Serrano Suñer. El número 1 ve la luz en noviembre de 1940, con una leve desaparición entre 1947 y 1949. La revista dura la década que discurre entre 1940 a 1950, y muere definitivamente al defender unas tesis que rechazan la relación con las potencias aliadas vencedoras de la

guerra mundial, criterio poco conveniente para el orden político que se buscaba para alejarse de la autarquía.

Algunos de los ideólogos más activos intelectualmente de la Falange participaron en su fundación -Dionisio Ridruejo, por ejemplo, aunque también tenían intereses empresariales Jesús Suevos y Sánchez Mazas-, en su dirección -Pedro Laín Entralgo o Pedro Murlane Michelena-, y en su andadura -Luis Felipe Vivanco, Gonzalo Torrente Ballester o Luis Rosales-. De hecho, el germen de la revista se sembró en la navarra *Jerarquía* –que publicó la *Corona de sonetos en honor de José Antonio Primo de Rivera*, en la que participó Cunqueiro-, dirigida por el anteriormente citado Fermín Yzurdiaga. En ella habían convivido los primeros mentores de *Escorial*, Ridruejo y Laín, y algún colaborador como Rosales.

Fue una revista esencialmente política, aunque tratase temas culturales –filosofía, literatura, cine, historia,...- puesto que en todo momento aprovechaba los cauces de creación y crítica para apuntalar las bases ideológicas del partido fascista. En todo caso acogió algunas de las plumas de la generación anterior y posterior -Aleixandre, Gerardo Diego, Dámaso Alonso, José María Valverde o Blas de Otero publicaron textos en su estupenda sección de poesía-, y contó con influencias del extranjero hasta superar levemente el estrecho marco de ideas del *fascio* ibérico. Fue, por ello, el primer intento de establecer cauces de reconciliación, y sus directores «escondían una gran admiración por los poetas e intelectuales exiliados y anhelaban su colaboración, porque veían que la recuperación de los expatriados era imprescindible para un primer intento de reconstrucción nacional»⁷⁸⁸.

Cunqueiro colaboró con un único artículo, “Hazaña y viaje del santo Grial”⁷⁸⁹, un texto en prosa que se aproxima al ciclo artúrico, al fundir tradición y clasicismo con el objeto de exponer mitos que defiendan posiciones imperialistas. Aparece recogido en la obra *Universo Cunqueiro*, que posteriormente referenciamos.

La Estafeta Literaria y Fantasía

La Estafeta Literaria fue otra de las revistas culturales oficiales del régimen. Su fundador y director, Juan Aparicio, es el Delegado Nacional de Prensa en 1944, año de su aparición. Fue una revista editada por el Ateneo de Madrid y de muy largo recorrido, en

⁷⁸⁸ RUIZ SORIANO, Francisco, *La poesía de postguerra: vertientes poéticas de la primera promoción*, Barcelona: Montesinos, 1997, p. 38.

⁷⁸⁹ CUNQUEIRO, Álvaro, «Hazaña y viaje del Santo Grial», en *Escorial*, Cuaderno 13, Tomo V, noviembre de 1941, pp. 261-268.

siete etapas diversas alcanza el año 2001 y -como gran parte de la prensa franquista, cada cabecera por diversos motivos- fue derivando hacia posturas por lo menos tolerantes hacia los vencidos.

Su primera etapa dura únicamente dos años, y el talante de sus páginas es básicamente divulgativo. Contaba con numerosas secciones que informaban, pintaban semblanzas o desarrollaban pequeñas crónicas, siempre afines al ámbito de la cultura. Fue en esta primera etapa cuando apareció el suplemento *Fantasia* -desde el 11 de marzo de 1945 al 6 de enero de 1946-, en el que Cunqueiro también publicó.

La dirección de Aparicio concluyó en 1946, y tuvieron que pasar diez años para que asumiese la dirección de su segunda etapa Luis Jiménez Sutil. Su repentina muerte hace que Rafael Morales se haga cargo de la publicación, modernice la revista -aunque ya en su primera etapa estaba atenta a la actualidad y, por ejemplo, tuvo el acierto de publicar el manifiesto del postismo- y la convierta así, durante veinte años, en un referente fundamental de la cultura española.

Estamos en 1957, y era entonces un bimensual de 24 páginas que se vendía al precio de diez pesetas hasta 1962, en que el precio pasa a ser de quince pesetas. La revista, entonces, cambia su formato, introduce colaboraciones de nuevos valores -sin ir más lejos, un jovencísimo Francisco Umbral-, y se decide a superar las heridas de la contienda bélica.

Se trata, por esa época, de un magazine ilustrado en el que se abordan aspectos relativos al teatro, al cine y a las letras. Es entonces cuando se plantea en las páginas de la revista una polémica sobre la necesidad de renovación de la novela española, tomando como base el “objetivismo”⁷⁹⁰, y Cunqueiro aporta sus ideas en una entrevista realizada por Rafale Cotta Pinto que aparece en el número 212, de 1 de marzo de 1961, bajo el título de “La verdad y la mentira del realismo en la novela actual (opinión de Álvaro Cunqueiro)”.

Aparte de desplegar estas ideas, Cunqueiro publica otros textos. Por ejemplo, en el número 294 realiza un comentario a la obra de Wenceslao Fernández Flórez, y en el número 322, un artículo sobre Ramón Cabanillas y Noriega Varela, coincidente en temas con otro de esos mismos meses para *Grial*. El artículo sobre Fernández Flórez es enormemente significativo: en primer lugar porque se trata de un autor al que no suele aludir en sus artículos periodísticos; en segundo lugar, por tomarlo como ejemplo de una estética que coincide con la suya propia, y así utilizarlo como base de un manifiesto

⁷⁹⁰ Estudia esta cuestión de forma muy documentada JACQUES MAURICE, «Franquismo y literatura: La novela en La Estafeta Literaria (1960-1963)» en JEAN MICHEL DESVOIS (ed.), *Prensa, impresos, lectura en el mundo hispánico contemporáneo: homenaje a Jean François Botrel*, Burdeos: Université Michel de Montaigne-Bordeaux, 2005, pp. 315-321

personal, similar y complementario al que veíamos en su tantas veces citado “Imaginación e creación”: «Esas grandes diferencias entre lo real y lo soñado [...] son las que ponen en nuestros labios una sonrisa [...] La filosofía de Wenceslao consiste en la aceptación de lo soñado como la vida más vivida y el tropezón del soñador en la realidad es el núcleo del argumento. Y entonces sonreímos para continuar teniendo esperanza»⁷⁹¹.

También publicó, en una separata de la revista llamada *Pliegos Sueltos*, un folleto de zoología fantástica, titulado *Diccionario manual de bestias marinas*, del que más adelante hablaremos.

Legiones y Falanges

Legiones y Falanges fue una revista mensual bilingüe, editada al alimón entre España e Italia para promulgar una unidad de los fascismos mediterráneos. Su andadura ocupó desde noviembre de 1940 hasta junio de 1943.

Impresa en Roma, a gran formato y a todo lujo, mensual, abundantemente ilustrada con fotografías, estaba dirigida por Giuseppe Lombrassa y Agustín de Foxá y, más adelante, por Román Escohotado. Se publicaba en edición doble, en italiano y en castellano. Por lo que a la parte española se refiere, todas las firmas de la intelectualidad del régimen aparecen ahí, y algunas otras que pueden sorprender a primera vista⁷⁹²: además del propio Agustín de Foxá, escritores como Azorín, el entonces joven estudiante Camilo José Cela, Eugenio Montes, el crítico y autor teatral Alfredo Marquerie o Rafael García Serrano.

Las colaboraciones de Cunqueiro se orientan, en mayor medida, a temáticas italianas y, excepto algún artículo sobre su tierra -“Mi antiguo país”, en el número 13, de noviembre de 1941-, el grueso de su escasa producción desarrolla mitos del Lacio como “Las aguas de Roma” o “Los sonetos romanos” -respectivamente en los números 18, de abril del 42; y 26, de enero del 43-.

Santo y Seña

Un breve en el número 783 del periódico *Labor* anuncia, el 3 de julio de 1942, que para el día 15 de ese mismo mes reaparece la revista literaria *Santo y Seña*⁷⁹³, que había sido

⁷⁹¹ CUNQUEIRO, Álvaro, "Wenceslao Fernández Flórez, gallego universal" en *La Estafeta Literaria*; nº 294, junio de 1964, p. 4.

⁷⁹² Consúltese SANTOS SANZ VILLANUEVA (ed.), *Historia y crítica de la literatura española. Época contemporánea. Volumen 8*, Barcelona: Crítica, 1999, p. 31.

⁷⁹³ Un buen estudio de las andanzas de la revista se encuentra en José María Martínez Cachero, «Noticia de la revista Santo y Seña» en *Unum et diversum. Estudios en honor de Ángel Raimundo Fernández González*, Pamplona: Universidad de Navarra, 1997, pp. 383-393.

dirigida por Adriano del Valle, en su primera etapa, y pasa a manos de Álvaro Cunqueiro, en la segunda. En ABC, el 7 de agosto de 1942, aparece una reseña en la que señala ya a Cunqueiro como director de la nueva etapa.

Se trata de una publicación quincenal cuyo título juega con lo religioso y lo militar, clara representación de su ideario, también presente en el subtítulo: «Alerta de las letras españolas». Fue una revista, en sus siete números y dos etapas, de amplio calado cultural. Contaba, por ejemplo, con secciones para todos los géneros literarios y para el cine, entrevistas en las que se tratan temas como la pervivencia de la generación del 98 o escritores del momento como Azorín, Baroja o Eugeni d'Ors.

Primer Plano

Fue una publicación de estricto carácter cinematográfico, aparecida el 20 de octubre de 1940 bajo la órbita falangista. Su primer director fue Manuel Augusto García Viñolas, jefe del departamento de cinematografía estatal, que más tarde dejará su puesto a Adriano del Valle, sevillano y poeta ultraísta. Su segundo director había fundado también las revistas *Grecia* y *Papel de Alehyas*, que aglutinaban a los poetas de la generación del 27, de los que fue amigo, y a creadores del mundo de la pintura y del arte. Tras la guerra civil, colaboró en *Vértice* y, seguramente, allí trabó contacto con Cunqueiro. Como director de *Primer Plano* fue uno de los promotores que dio inicio al «Festival de cine de San Sebastián».

En 1943 la revista alcanzó una tirada media de cincuenta mil ejemplares, más del doble que sus competidoras *Radio-Cinema* y *Cámara*. No solo mostraba las tendencias y noticias más importantes del mundo del cine, sino que también publicaba diversos artículos de opinión en los que se exponían los criterios del régimen respecto al arte cinematográfico. Su propósito era ayudar a la creación de una industria fílmica netamente española y, por ello, era especialmente crítica con a diversas producciones de aire más extranjerizante. A partir de 1942, la publicación cambia de signo y se vuelve más tolerante respecto al cine europeo, aunque todavía sigue estando en manos de una Falange con ciertas suspicacias frente a las potencias aliadas.

Misión

Se trata de una revista de carácter religioso y de ideología falangista -subtitulada «Revista quincenal de la parroquia y la escuela»-, aunque incluía también bastante carga literaria. Inició su andadura en Orense, en los primeros momentos de la guerra civil, fundada por Vicente Risco y Ramón Otero Pedrayo, y en la primera postguerra se hizo

nómada y tuvo su redacción en otras ciudades como Pamplona, cuando fue comprada su cabecera por Misiones Carlistas. En la época en que publica Cunqueiro, la revista estaba dirigida por José Luis Peña Ibáñez -cedido el testigo por Manuel Cerezales, posterior compañero de Cunqueiro en *Faro de Vigo* -, se editaba en Madrid y se trataba, con el talante que hemos precisado, de una revista de información general. Coincidió en ella Cunqueiro con una nómina de gallegos que firmaban frecuentemente con seudónimo: Otero Pedrayo o Risco, así que nunca perdió la revista el carácter galleguista -dentro de lo permitido- y afin al grupo Nós que había tenido en sus inicios. También puso su firma Eugenio d'Ors.

El trabajo de nuestro autor aparece en 1943 y se trata de un suplemento que hablaba de las peregrinaciones alemanas a Compostela, editado con cierto lujo en las ilustraciones y maquetado como folleto autónomo⁷⁹⁴. Recordemos que en ella iban a publicarse esa serie de artículos pagados por el embajador francés, que Cunqueiro nunca llevó a cabo, hecho que propició su defenestración como periodista.

Finisterre

Revista fundada por Emilio Canda en Pontevedra, cuya redacción pasó posteriormente a Madrid. Cunqueiro escribió en ella entre enero y junio de 1946, como hemos señalado capítulos atrás, seis artículos de una “Historia de las tabernas gallegas” que no continuó. Se trata del periodo en que, tras abandonar Falange en 1943 y retirársele el carnet de periodista en 1944, ha de sobrevivir publicando esporádicamente en revistas como esta, hasta que en 1946 decide retornar a Galicia. En todo caso, fue la primera revista, tras la guerra, que esporádicamente publicó textos en gallego –si exceptuamos a *Resol*, con un último número preparado antes de estallar la contienda-.

El 1 de noviembre de 1943 apareció por primera vez, impresa en Gráficas Torres, de la que posteriormente hablaremos como revitalizadora de la poesía en gallego; en diciembre de 1946 finaliza la andadura de su primera etapa. Su temática abarcaba cuestiones de carácter histórico, literario, científico o geográfico, entrevistas, notas sociales y crítica cinematográfica. Lo que hoy consideraríamos un magazine, esencialmente centrado en Galicia. Este carácter, y la presencia sustentadora de publicidad, consiguieron que tuviera una vida extensa para lo que permitía la época.

Una nueva etapa se despliega en Madrid a partir de enero de 1946. De ella nos habla César Antonio Molina: «Amplía su formato y se sigue dedicando única y exclusivamente a temas gallegos. Durante esta fase se mantiene Emilio Canda como

⁷⁹⁴ Se recoge en *De santos*, pp. 17-24.

director fundador, desapareciendo el nombre de Celso Emilio Ferreiro. Los colaboradores más habituales de esta segunda entrega fueron Vicente Risco, Wenceslao Fernández Flórez y Álvaro Cunqueiro»⁷⁹⁵.

La presencia de Cunqueiro se despliega ya en el número 24, de ese enero de 1946. En él anuncia la publicación de la serie que hemos apuntado. También colabora en otros números con algunos poemas: en el 26 una elegía a Manuel Antonio y un par de series poéticas tituladas “Pra ben namorar” y “Canzós”. Como curiosidad, podemos señalar que en este mismo número 24 se publican completos los “Seis poemas galegos” de Federico García Lorca.

El Español

A pesar de habersele retirado el carnet de periodista, Cunqueiro siguió escribiendo en la prensa del Movimiento, donde habitualmente venía colaborando; incluso en el semanario *El Español*, que había sido fundado por Juan Aparicio, director general de prensa entre 1941 y 1946, que fue quien le había anulado el permiso.

El Español, subtulado «Semnario de la Política y del Espíritu», publica su primer número en Madrid, el sábado 31 de octubre de 1942, con el objetivo de defender las tesis de Falange y la doctrina nacional-sindicalista. No en vano, Aparicio fue amigo de Ledesma Ramos, participó en el manifiesto *La Conquista del Estado*, ayudó a fundar las JONS y fue el creador del emblema del yugo y las flechas. El último número, 236, apareció el sábado 3 de mayo de 1947.

Entre 1953 y 1962, reapareció en una segunda época, con unas dimensiones compactas en el tamaño del papel, mayor número de páginas y bajo el subtítulo de «Semnario de los españoles para los españoles». Continuaba la numeración, desde el número 237, hasta el final de esta etapa con el número 714, en agosto de 1962, en el que se despidió prometiendo reaparecer en una tercera época

De inmediato, en octubre de 1962, las páginas de la edición barcelonesa de *Hoja del Lunes* dan cuenta de la reaparición del semanario, bajo la dirección de un viejo amigo de Cunqueiro: «Ha reaparecido “El Español” en su nueva época. Lo dirige ahora, nuestro conciudadano, escritor y notable periodista, Ignacio Agustí», y anuncia una serie de colaboradores: «Castillo-Puche, Carlos Sentís, Álvaro Cunqueiro y [Esteban] Molist Pol,

⁷⁹⁵ *El pasajero*, p. 13, nota 6.

entre otros, son en este primer número destacados redactores»⁷⁹⁶. El semanario cerró definitivamente en 1968, debido a las pérdidas económicas que acarreaba.

Posío

Posío -nombre de unos bellos jardines orensanos- fue una revista de carácter literario de esa misma ciudad, fundada por un grupo de jóvenes que constituían el grupo llamado *Círculo Azor* y que, tras la guerra civil, lucharon por devolver a la ciudad cierto aire de normalidad cultural. Con este objetivo, mantenían una tertulia cultural en el café Roma y un programa en Radio Orense. Según Enrique Santos Gayoso fue «una de las mejores revistas literarias de la época»⁷⁹⁷.

Cunqueiro fue colaborador esporádico -como Castroviejo, Gerardo Diego, Pablo García Baena o José María Valverde- en una publicación que ya tenía nombres importantes desde su fundación como el de Vicente Risco o el de Otero Pedrayo. Su recorrido fue de apenas cuatro números, de dieciséis páginas cada uno, entre los años 1945 y 1946 (aunque otra cabecera, en la que Cunqueiro ya no participó, con el mismo nombre, vería la luz a principios de los años 50). Su importancia deriva de la voluntad de editarla -sin pertenecer sus fundadores a un grupo editorial- con ilustraciones de calidad, y del retorno a las fuentes poéticas de Galicia en un momento en que el gallego estaba desterrado de la prensa escrita. Cunqueiro participa, por ejemplo, en la sección de poesía del cuarto número, compartida con Aquilino Iglesia, Pura Vázquez y Bouza-Brey. El poema escogido es “Iste verso, ista chama” que había aparecido con leves variantes en el libro *Dona de corpo delgado*.

También redacta, en este mismo número, un espléndido y breve artículo titulado “Ruan”, verdadero antecedente del personal mundo periodístico que desplegará años después. En él, ya aparecen reinos normandos, metáforas arriesgadas y nebulosas, intertextualidades, personajes de Shakespeare, una topografía sentimental, plenitud,... Pasaría perfectamente por un artículo de *Destino* en los años setenta.

Xistral

La cabecera de *Xistral* sufrió una recuperación en el año 2000, financiada por el ayuntamiento de Lugo, con el objeto de establecer un foro de creación poética centrado sobre todo en autores lucenses. Originalmente, había sido creada por Manuel María en 1949, y aparecieron únicamente dos números bajo este nombre, que había sugerido el

⁷⁹⁶ En *Hoja del Lunes*, Barcelona, 22 de octubre de 1962, p. 24.

⁷⁹⁷ SANTOS GAYOSO, Enrique, *Historia de la Prensa Gallega (1800-1993. Tomo II)*, A Coruña: Edición do Castro, 1995, p. 165.

también poeta Luis Pimentel. Este mismo, Aquilino Iglesia Alvariño y en general toda la nómina de poetas lugueses presentan en ella su obra. En el número dos, Cunqueiro publica “Orazón preto da cibdá de Mondoñedo”.

La desaparición de la cabecera fue debida a motivos económicos, ya que al aparecer el número dos ya no pudieron sufragar los gastos de impresión; tampoco sus promotores poseían permiso legal. A pesar de ello, continuó bajo la misma denominación en una colección de libros de poesía y una librería fundada, ya en 1970, en la gongorina ciudad de Monforte de Lemos. La colección de poesía fue llevada a cabo, a base de férrea voluntad, por Manuel María y Ánxel Johán, y en su andadura –entre 1952 y 1955- publicaron *Da miña zanfona* de Ramón Cabanillas o las primeras obras de Luz Pozo Garza y Pura Vázquez. Curioso personaje, Ánxel Johán, seudónimo de Ángel Juan González López, telegrafista destinado a Canarias, fue encarcelando por avisar al gobierno de la República, con un telegrama, de la partida de Francisco Franco hacia Marruecos en las primeras horas de la rebelión militar. En la cárcel, preparó traducciones de William Shakespeare, y en 1948 –al volver a Lugo- trabajó en una empresa de construcción y, más tarde, en una escuela de artes como profesor de dibujo. Poeta y periodista, aparte de gestor de la citada colección Xistral, representa una de tantas figuras olvidadas de la cultura gallega del siglo XX.

La revista sufrió un cambio de rumbo en 1968, cuando el impulso de Manuel María resucita la cabecera para editar a solistas gallegos con la ayuda del sello discográfico catalán Edigsa; en él aparecieron discos tan deslumbrantes, y tan olvidados hoy día, como los de Jei Noguero, y todos los autores de Nova Canción Galega, que se desplegaron bajo el nombre de “Voces Ceibes”. Un proyecto, el de Xistral, de vida no tan efímera como parecía al principio.

Catolicismo

Se trata del órgano oficial de las Obras Misionales Pontificias, editada ya en tiempos de la Segunda República, pero interrumpida durante la guerra civil. La segunda época se inicia en 1942, con el objeto de revitalizar la institución y, también, de dar a la agencia de noticias Fides un mecanismo de difusión. Por supuesto, su ideario bascula entre la combativa consideración del levantamiento militar como cruzada y lo puramente pastoral, que poco a poco acaba predominando. Al mismo tiempo, la revista va incorporando nuevos nombres a sus colaboraciones literarias, nombres que serán escritores destacados en los años siguientes, como José Luis Castillo-Puche o Carmen Conde.

Desde febrero de 1943, *Catolicismo* inicia una sección, inicialmente llamada “Flor de Santoral”, con un marcado aire hagiográfico, que, aunque apenas tiene continuidad, sí que refleja la voluntad de la revista de decantarse hacia territorios propiamente espirituales. Es este el germen de la sección “Santoral Misionero” que, entre julio de 1945 y septiembre de 1946, lleva a cabo Álvaro Cunqueiro. Al mismo tiempo, y durante este año en el que fue redactor, publica siete relatos que recogen leyendas de países exóticos. Tienen especial interés, puesto que se trata de la primera colaboración estable de Cunqueiro tras serle retirado el carnet de periodista y, además por la especial y amplia difusión de esta publicación en el contexto político y social de la España de Postguerra.

Lecturas

De entre todas las publicaciones en las que colaboró Álvaro Cunqueiro, seguramente la revista *Lecturas* es la que mayor tirada alcanzó, aunque sus propósitos iniciales son radicalmente opuestos a los de la cabecera en el siglo XXI. *Lecturas* -con el subtítulo de «Revista de arte y literatura»- nació como el suplemento literario de otro semanario -*El Hogar y la Moda*- en 1921, hasta que en 1925 empezó a editarse de forma independiente y a recoger el testigo de *El cuento semanal* y otras publicaciones literarias de principios de siglo. Pretendía, por tanto, atraer a un público femenino con autores de calidad. Valle-Inclán, Benavente, Arniches, Pío Baroja o Emilia Pardo Bazán aparecen entre sus páginas.

La empresa HYMSA, la editora de ambas revistas, había sido fundada en abril de 1909 con un capital de cinco mil pesetas. Tenía la sede de redacción y administración en Barcelona, aunque en 1942 contaba ya con delegaciones en San Sebastián, Madrid y Sevilla.

En la revista publica Cunqueiro el cuento “El caballero Juan”. Aparece en el número 213, que corresponde al mes de julio de 1942, y está ilustrado con cinco acuarelas de Sainz de Morales. El cuento posee trazos valleinclanescos, con toda la ambientación que se usa por ejemplo en *Jardín Umbrío*: destaca la decadencia de una familia, los pazos desolados, la naturaleza desmesurada, la presencia de fantasmas, la música,...

Sin embargo, en su trama guarda más similitudes con el tópico de la naturaleza femenina petrificada, que aparece en *Pigmalión* o en el cuento de Rubén Darío “La muerte de la emperatriz de la China”, y llega alcanzar extrañas conexiones con “El hombre de arena”, de Hoffmann, esa historia en la que el estudiante Nathaniel se enamora de una bella joven, Olimpia, que al cabo resulta ser un autómata.

Se trata de un relato conocido y estimado -desde su estancia en el instituto de Lugo- por Cunqueiro, quien recordará años después a «el tal Copello, el raptor de Olimpia. Nunca más se supo de él ni de la bella, fría, impasible, turbadora como la luna llena»⁷⁹⁸.

En el texto de Cunqueiro, el caballero Juan regresa a su pazo tras morir su madre. Allí, anuncia la pronta llegada de su mujer -que se va retrasando de forma preocupante-, mientras es cuidado por el criado Manuel y su hija Luisa. Un día, recibe un telegrama que le anuncia que su mujer ha muerto.

Por las ferias de San Lucas, llega hasta el portalón una bellísima mujer rubia, una dama misteriosa, que se instala en la casa y a la que unos días después viene a buscar un carruaje para llevársela. Pero, aun cuando su ausencia es evidente, persisten en la casa una presencia velada y unas voces femeninas. Don Juan decide mudarse a otra casa, solo, y tiene únicamente por compañía al jardinero, que trabaja durante el día para construir un parterre en el que se colocará una estatua. Las gentes del pueblo decían que, por las noches, se podía oír cantar a una mujer. El jardinero, instigado por su esposa, se esconde una noche, y ve a una dama que canta, se abraza con don Juan y lo besa.

Por fin, el jardinero acaba el templete y colocan la estatua de mármol de una mujer desnuda. Pasa el tiempo y cierto día el señor ha de partir de viaje, y encarga al jardinero que cuide la casa. Al cabo de varios meses, vuelve a aparecer muy desmejorado. Una tarde, estalla una tormenta, y el amo insiste en introducir la estatua en casa. Como no pueden levantarla, don Juan va a buscar un sable, la toca en el pecho y, al hacerlo, brota de él una sangre espesa. Pocos días después, se va de viaje y nadie lo vuelve a ver, pero en el pueblo dicen que por las noches pasea una mujer por el jardín. Como vemos, es un relato que está inscrito en ese ambiente decadentista que por entonces ya estaba demodé, y que tiene más relación con parámetros modernistas o anglosajones.⁷⁹⁹

A partir de 1950, este componente literario de la revista se ve sustituido por artículos de sociedad, estrellas cinematográficas, moda o cocina. Actividades que se suponían todas de interés femenino, hasta que poco a poco deriva hacia la temática de la prensa rosa.

⁷⁹⁸ *El descanso del camellero*, p. 227. También señala, en la misma recopilación de artículos, «Cuando yo leí este [el cuento de Hoffmann], me impresionó muchísimo», pp. 67-68.

⁷⁹⁹ Recogido en ANTÓN CAPELÁN REI, «Dous contos esquecidos de Álvaro Cunqueiro» en *Boletín Galego de Literatura*, Santiago: Universidade de Santiago, 1992, pp. 77-88. Existe asimismo un buen estudio sobre la faceta literaria de la revista en esos años: MARÍA TRINIDAD LABAJO GONZÁLEZ, *Lecturas*, Madrid: CSIC, 2003.

La Noche

Se trata de uno de los diarios en los que pudo retomar su carrera, tras el desgraciado episodio en el que perdió su condición oficial de periodista. En el exilio forzado en Mondoñedo, volvió a establecer amistad con sectores del galleguismo, como Ánxel Fole o Francisco Fernández del Riego, que será quien le abra las puertas del diario santiagués *La Noche*. De hecho, Fernández del Riego retrata por esas fechas a su amigo de juventud abatido, sin ánimo ni impulso, y se jacta de ser él quien restauró su carrera: «Vivía horas de aislamiento, de tristura, de soidade, desalentado. Fun daquela ao seu reencontró para o animar a volver ao camiño perdido. Para convidalo á laboría outravolta nos eidos das letras e da lingua propias. Vencín a sua pasividade pola miña teimosía no empeño»⁸⁰⁰.

Fue *La Noche* un periódico que, el 1 de febrero de 1946, tomo el relevo de *El Compostelano*. Posteriormente se fusionó con *El Correo Gallego*, un diario, pues, que en su historia -larga, iniciada en 1878- constantemente tuvo tratos con otras cabeceras, la de *Faro de Vigo* a partir de 1962, por ejemplo. *La Noche* desaparece en 1967.

La nómina de autores que colaboran en el diario coincide con las voces del exilio interior, aquellas que habían formado parte de la generación Nós diez años atrás, y que aquí encontraban un nuevo medio de expresión y de supervivencia económica. Así, Vicente Risco y Otero Pedrayo, pero también jóvenes como Filgueira Valverde, Carballo Calero, Ánxel Fole o el citado Fernández del Riego, convierten la cabecera dirigida por José Goñi Aizpurúa en una empresa cultural con mayor importancia de la que se le ha reconocido posteriormente. Todo este esfuerzo sirvió de acicate para que germinara la editorial Galaxia. Se trata, además, del grupo de amigos de Cunqueiro, aquellos con los que coincidió a principios de los años 30 en la Universidad, y que tantas empresas culturales dieron a Galicia. Los recuerda a finales de su vida en una entrevista radiofónica.

Fixen amizades alí, polo ano 30, 31 e 32, que aínda son hoxe para min una satisfacción e un orgullo: Francisco Fernández del Riego, Ricardo Carvalho Calero, Domingo García-Sabell, o recentemente finado Luis Seoane -ilustrador dos meus primeiros libros-, o pintor Maside, o escultor Eiroa, un profesor da universidade, Sebastián González, Santiago Montero Díaz. Muita xente... Ánxel Fole e mais eu fumos compañeiros de pensión. Vivíamos na rúa da Ensenanza, número 11, en cuartos contíguos. Non me deixava estudar. Porque ele estudava a berros. Amizades que aínda duran hoxe e que algunhas na miña vida foron decisivas.⁸⁰¹

Cunqueiro, en una primera etapa, colabora fundamentalmente en los suplementos literarios “Plumas e letras” y “Suplemento del Sábado” -cerrado por la censura en enero de 1950 por hacer una reseña de la muerte de Castelao- y, tras un periodo de alejamiento debido a un desafortunado malentendido, en una serie titulada “Los días”, mucho más

⁸⁰⁰ *Cartas ao meu amigo*, p. 34.

⁸⁰¹ *A máxia*, p. 33.

extensa en el tiempo. Cabe destacar que en esta cabecera es donde escribe su primer artículo en gallego tras la guerra civil, una reseña de la obra de Aquilino Iglesia *Cómaros verdes*, también la primera obra aparecida en gallego tras el 39, de la que destaca su afán por recrear el paisaje y su tono de soledad. También en gallego traduce a Jofré Rudel, y pinta con detallistas trazos la historia de su ciudad natal. Analizaremos después todas las referencias que aparecen en dichos artículos.

El malentendido que señalábamos, hizo que su colaboración en “Plumas y Letras” finalizase el 20 de diciembre de 1949, con el artículo titulado “El viaje a Villalba”. El motivo de la ruptura con el diario no es más que un enfado con la dirección por el uso, sin su conocimiento, del seudónimo que solía emplear Cunqueiro.

Foi o uso de ese pseudónimo, sen autorización súa, a causa do seu incomodo, que ocasionou que tan excelsa pluma deixara de escribir en *La Noche*, pois nos seus dez primeiros artigos, escritos dende o seu forzado retiro de Mondoñedo, sempre firmara *Alvaro Cunqueiro*, malia embarazosa situación procesal, de índole xornalístico-crematística, á que estaba sometido. Mais, o artigo undécimo apareceu asinado sorprendentemente pra él, por Álvaro Labrada, sendo, precisamente, esta colaboración a que máis lle interesaba asinar a Cunqueiro co seu verdadeiro nome, por conter a loanza do seu bisbo de Mondoñedo [...].⁸⁰²

El enfado y su deseo de cesar como articulista en el periódico vienen documentados en una carta enviada a Fernández del Riego: «Vexo que en *La Noche* publicades as miñas cousas co seudónimo de Álvaro Labrada, ¿Por qué? Si hai algunha prohibición, tácita ou expresa, de que eu firme co meu nome propio, *entón non quero publicar ren, absolutamente ren*. Rógoche me informes»⁸⁰³.

Felizmente, el error quedó explicado, según comenta Fernández del Riego en la biografía que publicó del mindoniense: «alguén dos que daban á imprenta os orixinais, tomárase a liberdade de substituir o nome polo seudónimo, quen sabe por qué motivos»⁸⁰⁴, y Cunqueiro pudo volver a colaborar. El papel de *La Noche*, en todo caso, fue capital en la restauración del galleguismo, no solamente por rescatar sus mitos y trazos, sino también por abrir el suplemento cultural a ámbitos europeos y librar a la cultura gallega de su carácter endogámico. Dolores Vilavedra lo constata: «Ao longo de quince números os lectores de *La Noche* atoparían, cada sábado, unha fiestra aberta a novos mundos: Hölderlin e Pero Meogo convivían con artigos sobre pintura ou economía, e Galicia “redescubría” Castelao, e Sargadelos, e o papel da gaita na lírica galega...»⁸⁰⁵.

⁸⁰² GARCÍA DOMÍNGUEZ, Raimundo, *O novelo dos anacos e outros exemplos*, Santiago: Universidade de Santiago de Compostela, 2002, p. 204.

⁸⁰³ *Cartas ao meu amigo*, p. 43.

⁸⁰⁴ FERNÁNDEZ DEL RIEGO, Francisco, *Álvaro Cunqueiro e o seu mundo*, p. 156.

⁸⁰⁵ *Cartas ao meu amigo*, p. 11.

El Correo Gallego

Editó su primer número el uno de agosto de 1878, en Ferrol, bajo la dirección de José Mariano Abizanda, que doce años después llegaría a ser alcalde de la ciudad. En tiempos de Restauración, el político ferrolano arriesgó parte de su fortuna con el objetivo de llevar adelante un diario que reforzase la institución monárquica.

La familia Barcón tomó el relevo en la gestión de la cabecera en 1938, y Rafael Barcón pasó a ser su director. Más adelante, fue comprada por la Editorial Compostela, y traslada sus oficinas y talleres a dicha ciudad, fusionándose con el diario *El Eco de Santiago*, aunque conserva una edición diaria para Ferrol. Posteriormente, asume una fusión con el diario *La Noche* -como ya hemos señalado-, e incluso tiene una etapa de colaboración con *Faro de Vigo*, hacia mediados de la década de los sesenta. Parte de la colaboración de Cunqueiro se recopila en una edición que el propio periódico ofreció de regalo y de la que damos noticia posteriormente.

La Voz de Galicia

La Voz de Galicia -fundado el 2 de febrero de 1882 por Juan Fernández Latorre- es el diario de mayor tirada de la región. Álvaro Cunqueiro colaboró frecuentemente en él, a veces con secciones propias y en otras ocasiones con artículos sueltos. Las secciones tenían nombres como “De mí país”, “Tiempo presente”, “El mundo y su sombra”, “Retratos imaginarios” o “Una ventana”, a raíz casi de una por año. La primera, por ejemplo, la ofreció desde el mes de marzo de 1952 hasta el mismo mes del año siguiente. En todo caso, siguió colaborando en la cabecera de manera esporádica.

Así pues, tras su vuelta a Galicia, combinó colaboraciones en *La Noche* y en *La Voz de Galicia*; sin embargo, tuvo que dejar de trabajar para este último rotativo. Las razones las expone Landeira Yrago: «Dos periódicos de la región, *La Noche*, de Santiago de Compostela, dirigido por el donostiarra José Goñi, y *La Voz de Galicia*, de A Coruña, dirigido por el Asturiano Álvarez Solís, acogieron, en principio, la colaboración parvamente remunerada, de Cunqueiro. Dejó *La Voz* por imposiciones de la dirección, que exigía la exclusiva de los artículos de Cunqueiro»⁸⁰⁶.

⁸⁰⁶ LANDEIRA YRAGO, José, *Sobre las fugas de Cunqueiro*, p. 63.

El Progreso

El primer número de este diario apareció el 17 de agosto de 1908. Fue siempre el periódico de Cunqueiro, el que se leía en su casa natal, el que le recordaba cuando estaba fuera de ella las noticias de su tierra.

Los años en que Cunqueiro publicó en *El Progreso*, entre 1956 y 1962, fueron fundamentales y arriesgados. Sin oficio estable para mantener a su familia, necesitado de fermento intelectual cuando ya no era sino un escritor del pasado y aún no estaba claro el del futuro, las páginas del diario se le abren para retribuirle económicamente y ofrecerle un sustento moral. Así que Puro Cora Sabater, director del periódico lugués, redescubrió la firma de Cunqueiro como faro atento a los nuevos momentos.

Su colaboración se difundió sobre todo en la sección “Estos tiempos”, que dura desde el 2 de noviembre de 1956 hasta el catorce de febrero de 1962. La mayoría de artículos adoptan la misma estructura: comienzan en un espacio reconocible, fundamentalmente gallego y, poco a poco, la literatura va tirando de ellos hasta concluir en ámbitos lejanos o fantásticos, alejados de la dinámica que ofrece el título de la sección. La visita a un amigo pintor, por ejemplo, que está retratando a su esposa, acaba convirtiéndose en un cuento oriental en “De lo pintado a lo vivo”; la referencia a las primeras actividades de otoño, la trashumancia y la vendimia, en “Noticias de septiembre”, concluye con costumbres griegas o poetas orientales.

Ínsula

La mejor revista de crítica literaria que apareció en España en el siglo XX acogió también la pluma de Cunqueiro. Fue un número dedicado a las letras gallegas —el clasificado como 152-53, de julio de 1959— el que publica el poema “Cántiga” en versión bilingüe.

Cántico

Revista cordobesa, fundada en 1947 por Pablo García Baena, que supuso el órgano de expresión de un excelente grupo de poetas de aire intimista y alejado de las premisas oficiales de uno y otro bando cultural. Su aire cotidiano y de leve espiritualidad anticipa estéticas futuras; de hecho, en los años 80, su legado fue reivindicado por los primeros poetas de la transición. La conexión se clarifica si se tiene en cuenta el aire de universalidad que pretendían los cordobeses, lo cual diferenciaba a la revista del resto de publicaciones

poéticas de la época, y daba cabida en sus páginas a manifestaciones líricas de honda modernidad europea: desfilaron por ella Auden, Pasolini o Eugenio Montale.

Su espíritu conectaba directamente con la generación del 27, cuyo impulso intenta preservar. De esta manera, ofrecieron sus páginas a los miembros de esa generación – exiliados o no- e incluso los invitaron a participar en la vida cultural de Córdoba, mediante conferencias y encuentros literarios.

Como revista, tuvo dos épocas. La primera se desarrolló entre 1947 y 1949, y la segunda entre 1954 y 1957. Cunqueiro participa en esta segunda etapa, concretamente en su número 3; allí publica una “Carta sobre la actual poesía gallega” y el poema “Os catro chefes da casa Gingiz” en versión bilingüe.

Mundo Gallego

Mundo Gallego fue una de las revistas de la emigración en las que colaboró Cunqueiro⁸⁰⁷. La cabecera fue impulsada por el joven poeta Eliseo Alonso, y contó con la colaboración, en tareas de dirección, de Xosé Conde y Teodoro Campos. Curiosamente, Eliseo Alonso, como Cunqueiro, es también autor de ensayos de tema enológico, *Vinhos do Rosal e do Condado*, en la editorial Nigra, y geográfico, *Los ríos de Pontevedra* y también *Bajo Miño y Costa Sur*, ambos para la editorial viguesa Industrias Gráficas Noroeste.

La revista solo logra editar cuatro números en un año –de octubre de 1951 a octubre de 1952-, y desaparece por las dificultades económicas connaturales en una publicación pequeña, que se sufragaba sin otra fuente de ingresos que la publicidad. Aun así, Eliseo Alonso seguirá dirigiendo *Airiños do Carballiño*, el boletín de la Casa de Galicia en Buenos Aires, en el que también colabora Cunqueiro.

El plantel de redactores es excelente, y también el de ilustradores, destacados pintores gallegos a veces ceden reproducciones de sus obras, como Laxeiro, Carlos Maside o Julio Prieto Nespereira, sobre quien el escritor de Mondoñedo escribirá un prólogo en una obra publicada por Ramón Otero Pedrayo.

La temática de la revista incide casi exclusivamente en temas culturales; desde luego la creación literaria -básicamente en gallego-, la geografía y las sociedades gallegas, la lengua, el folclore, el cine, el teatro, y una atención muy precisa al deporte, conforman casi todas sus páginas.

⁸⁰⁷ Existe una magnífica edición facsímil: GIRGADO, Luis Alonso; LEIRADO Marisa Moreda; y VILARIÑO SUÁREZ, María (eds.), *Mundo Gallego (Revista de Galicia en América) [Bos Aires, 1951-1952]*, Santiago: Xunta de Galicia, 2007.

La aportación de Cunqueiro se resuelve en el tercer número con el fragmento de un libro inédito –*Retrato do home*– que recoge una introspección caballerescas que titula “Never more”. Ya en el segundo número había aparecido en una entrevista realizada por Javier Costa Clavell, donde revela, de forma directa, sus influencias literarias, que resultan un extraordinario batiburrillo de autores activos para él –Villon–, junto a otros –Rimbaud– que suele nombrar con menor profusión. Podemos deducir, de ello, que influencia literaria y reflejo intertextual no tienen por qué ir a la par: «Los poetas que leo: Villon, Hölderlin, Garcilaso, los Cancioneros... Y Rimbaud, Góngora, Péguy»⁸⁰⁸. Por otro lado, destaca entre los mejores poetas gallegos a Manuel Antonio –ya hemos observado su devoción por él– y a Pondal.

Por último, debemos mencionar dos obras que pasarán al limbo de los textos cunqueirianos nunca escritos: una pieza teatral –*Os sete contra Tebas*–, y un volumen que apunta a los entrevistadores y donde, según ellos, «se recogen en forma de antología retazos de sus obras»⁸⁰⁹. Javier Costa Clavell la presenta como realmente editada, pero hasta la fecha no hemos conseguido ningún otro dato sobre dicha antología. Respecto a *Os sete contra Tebas*, en una carta a Francisco Fernández del Riego, fechada en 1950, la califica como una «traxedia»⁸¹⁰, y ofrece su publicación a la recién nacida editorial Galaxia.

Galicia

Es otra de las revistas de la emigración en las que Cunqueiro colabora. En este caso, se trata del boletín editado por el activo Centro Gallego de Caracas, que había sido fundado en 1948. Sus actividades se desplegaban en conferencias, semanas de Galicia o un programa de radio propio llamado *Ecos de Galicia*, en Radio Caracas. El objetivo, según señala Francisco Fernández del Riego, es «dedicar atención moi especial aos problemas culturais do país afastado»⁸¹¹.

Se llegaron a editar diez números, de aparición irregular, entre de julio de 1952 y julio de 1954. Dedicó menor atención a la ilustración que *Mundo Gallego*, pero las plumas que ocupan sus páginas representan el mejor aporte de la cultura gallega en esos años. No solo escribe Otero Pedrayo un *saúdo* y Ramón Cabanillas una carta en el primer número, sino que a partir de ahí encontramos a Eduardo Blanco-Amor –quien llega a ejercer de director de la publicación–, Carballo Calero, Ánxel Fole, el doctor Domingo García Sabell,

⁸⁰⁸ *Mundo Gallego*, s/p.

⁸⁰⁹ *Ibid.*, s/p.

⁸¹⁰ *Cartas ao meu amigo*, p. 50.

⁸¹¹ FERNÁNDEZ DEL RIEGO, Francisco, «Proloquio» a MOREDA, Marisa y VILARIÑO, María, *Galicia (Revista del Centro Gallego) [Caracas 1952-1954]*, Santiago: Xunta de Galicia, 2006, p. 12.

a quien Cunqueiro dedicará más adelante *Vida y fugas de Fanto Fantini della Gherardesca* y, claro está, el mismo Cunqueiro.

La sorpresa asalta en la única aportación de este, concretamente en el número siete, un extraordinario aparecido en junio de 1953, que en su página 19 publica un pequeño relato bajo el título de “O forasteiro das dúas capas”⁸¹², una estampa navideña que presenta ambientes y personajes de su *Merlín e Familia* que no se incluyen en la novela que acabará escribiendo. Ni siquiera se puede decir que sea un descarte, ya que aparece un par de años antes de que la editorial Galaxia publique su primera obra en gallego.

Galicia Emigrante

Editada entre junio de 1954 y mayo de 1959, es considerada por César Antonio Molina «la mejor revista de la emigración de todos los tiempos»⁸¹³. No en vano estaba dirigida por Luis Seoane, nacido en Buenos Aires, hijo de emigrantes gallegos, compañero de Cunqueiro, ilustrador de sus libros, fundador de *Resol* y decisivo animador cultural en Galicia y en el exilio. Seoane ya había sido director de la revista *Galicia*, editada por el Centro Gallego de Buenos Aires.

Tras su desaparición, *Galicia Emigrante* se prolonga en un programa radiofónico, que era obligado que estuviese emitido desde Montevideo, puesto que en la República Argentina estaban prohibidos los programas que no fuesen en lengua castellana, así que la retransmisión del programa se escuchaba tanto en Uruguay como en la Argentina.

Cunqueiro colabora con alguna traducción: un relato de William Saroyan o una versión de poemas de la francesa Louise de Vilmorin. También abraza contenidos más ligeros, como una crónica costumbrista sobre las fiestas en Compostela, para el número 29, de junio de 1957, que sin embargo aporta un interesante apunte sobre estética narrativa, que más adelante valoraremos.

Alba

La revista *Alba*⁸¹⁴ nace en A Coruña en 1948, aunque pronto -desde el número 4- se ubicará en Vigo. En ese mismo número, su subtítulo, que hasta ese momento había sido «Hojas de poesía», deviene en «Poesía y prosa» y, a partir del quinto número, «Verso y prosa». Estuvo dirigida, en las dos localizaciones, por Ramón González-Alegre Bálgora. El

⁸¹² Ibid., s/p.

⁸¹³ MOLINA, César Antonio, *En honor de Hermes*, p. 674.

⁸¹⁴ GIRGADO, Luis Alonso (ed.), *Alba. Hojas de Poesía. Follas de Poesía. (Edición facsímile. A Coruña, 1948 - Vigo, 1956)*, Santiago: Xunta de Galicia, 1995.

motivo del cambio de domicilio fue que la empresa naviera en la que trabajaba González-Alegre decidió su traslado a dicha ciudad. Desaparece, con su decimosexto número, el año 1956. Ante la aparición de cabeceras como *Xistral* o *Aturuxo*, González-Alegre entendió cumplida su misión de equilibrar el uso del gallego y el castellano en el contenido de una publicación.

En sus páginas, conviven estudios literarios con poemas de Carballo Calero, Pimentel, Manuel María o Celso Emilio Ferreiro. De hecho, la revista promovió una colección de poesía, y en ella publicó este último su primer libro en gallego: *O soño sulagado* [1954].

Cunqueiro publica, en el primer número, “Cantiga nova que se chama Riveira”; en el 5, publicado en 1950, “A Hölderlin” y “Con Corot en Italia”; y en el 12, ya en 1952, “Ulises vai falar” y “A casa dos sete pilares”; este último, traducción de T. E. Lawrence, poeta sobre el que Cunqueiro sigue trabajando más adelante. En carta a Francisco Fernández del Riego fechada en 1956 señala:

Estou traballando nunha traducción de poemas de Lawrence para o segundo número dos cadernos do *Laberinto*. O primeiro xa está próximo a saír. En un poema ‘Monólogo dunha nai’ atopo unha verba “chauting” que non logro nos dicionarios que teño, o *Concise Oxford 1934*, incluído. O verso é:

...as his soul were chauting
A monotonous Word of departure away from me.⁸¹⁵

Como curiosidad, señalaremos que González-Alegre mantuvo, en diciembre de 1961, una polémica con Cunqueiro a propósito de si los ángeles del Pórtico de la Gloria tenían nombre o habían sido bautizados por Gerardo Diego en *Ángeles de Compostela*. El director de *Alba* escribe, en *Faro de Vigo*, un comentario sobre el libro, donde comete el desliz de afirmar que los ángeles del poema de la catedral de Santiago -Maltiel, Urján, Razias y Uriel- fueron inventados por Gerardo Diego. La respuesta de Álvaro Cunqueiro es fulminante. Pergeña un artículo erudito, donde prueba que los nombres de los cuatro ángeles no son fruto de la imaginación del poeta, sino que pertenecen a la historia y la tradición angélica. Argumenta con bibliografía, que completa en días sucesivos: el libro apócrifo de Henoch, el apocalipsis de Esdras, la tradición rabínica y hasta el Espasa.

Mensajes de Poesía

La revista aparece en Vigo, en septiembre de 1948, dirigida por el poeta quirogués Eduardo Moreiras, traductor al castellano de la obra de Paul Éluard y miembro de la Real

⁸¹⁵ *Cartas ao meu amigo*, p. 101.

Academia Gallega desde 1978. Años después, Álvaro Cunqueiro preparará, para Moreiras, el prólogo a su segundo libro de poemas, como hemos visto financiado por la revista *Aturuxo*.

Mensajes de Poesía dedica un número monográfico a Cunqueiro en mayo de 1949, en el que este publica diecisiete poemas, de los que siete son inéditos. Aparte de ello, había publicado cuatro poemas en diciembre de 1948. Ánxel Fole, Celso Emilio Ferreiro o Emilio Álvarez Blázquez son ejemplo de escritores en gallego también que publicaron en ella. En castellano, la nómina es también prestigiosa y cuenta con poetas como Vicente Aleixandre, Juan Ramón Jiménez o Rafael Alberti.

Se trataba de un proyecto personal de Moreiras que actuaba de director, redactor, distribuidor y hasta a veces de impresor. En realidad, la publicación no se trataba de una revista, sino de un puñado de hojas sueltas, que el propio Moreiras se encargaba de remitir por carta a un conjunto de 300 suscriptores, por lo general amigos del emisor. Su suspensión, en 1949, tras once números, fue derivada de la intervención de la censura ante la publicación de unos poemas de Blas de Otero.

Aturuxo

Publicación ferrolana⁸¹⁶, que con el subtítulo de «Revista de Poesía y Crítica» se publicó entre 1952 y 1960. Codirigida, en un principio, por el poeta y pintor Tomás Barros -también fundador de *Nordés-* y Miguel Carlos Vidal, más tarde se unió el también poeta Mario Couceiro. Algún autor ha destacado su marcada personalidad, su importancia y el «inxusto esquecemento ou silenciamento que caeron sobre a revista»⁸¹⁷.

Cunqueiro publica, en 1960, concretamente en su último número, el 11, una primera versión del poema que dará título a su última colección de poesía, *Herba aquí ou acolá*, con significativas variantes y un verso más que en la versión definitiva del libro que acabamos de citar. Una indicación hace notar que pertenece a la obra inédita *Vellas sombras e novos cantos da selva*.

También aparecen una serie de poemas sobre Ulises en el número 2; “Resucitado”, en el 5; “Os sesenta pavillós”, en el 6; y “Un poeta esquece os días de chuvia”, en el 10. Una colaboración bastante continuada y fructífera.

⁸¹⁶ GIRGADO, Luis Alonso (ed.), *Aturuxo. Revista de Poesía e Crítica (Edición facsímile. Ferrol, 1952-1960)*, Santiago: Xunta de Galicia, 1994.

⁸¹⁷ *Posío*, p. 73.

La revista también inició una colección de poesía, que publicó el primer libro en gallego del poeta quirogués Eduardo Moreiras; su siguiente libro, *Paisaxe en rocha viva*, fue prologado por Cunqueiro.

Atlántida

Editada en A Coruña entre 1954 y 1956 por la Delegación Provincial del Ministerio de Educación, pretendía recoger el legado de la revista *Alfar* y otras publicaciones gallegas como *Nós*. Era su responsable legal, aunque no figurase su nombre en la mancheta, Enrique Míguez Tapia, catedrático y director del Instituto de Enseñanza Media. En todo caso, estaba dirigida por miembros de la Asociación Cultural Iberoamericana, aunque era ajena a la entidad de manera oficial.

Las actividades de esta asociación comenzaron, antes incluso de ser inaugurada, con charlas, lecturas literarias y conciertos. En el curso de verano de 1951, pronunciaron lecciones destacados intelectuales como Leopoldo Panero, Luis Rosales o Carlos Martínez Barbeito. Álvaro Cunqueiro también fue reclamado por la asociación en diversas ocasiones, de hecho su prestigio queda subrayado en el momento en el que -consultada por Olivia Rodríguez la documentación de la entidad- advertimos que, aunque el pago de las conferencias no se atenía a una cantidad fija, habitualmente se pagaban quinientas pesetas por conferencia; sin embargo, el autor mindoniense ya recibía, desde los primeros años, mil pesetas. A partir de 1969, el pago se elevó a cuatro, cinco y hasta seis mil pesetas.

La agrupación estuvo en activo hasta 1976, como sección de profesores y estudiantes del Instituto de Cultura Hispánica, y llegaron a ocupar algunos de sus cargos importantes personalidades de la cultura española de la época, como Pedro Laín Entralgo, Víctor de la Serna, José María Valverde o Carlos Robles Piquer. Sus vicisitudes económicas, las anécdotas de sus actividades y las visitas a establecimientos hoteleros y otros de tipo más oculto darían para una amena narración. Baste decir que en el piso alquilado de la calle Emilia Pardo Bazán -alquiler que bien pronto dejaron de abonar-, se instaló un bar de lujo para las reuniones de la sociedad.

Dicha Asociación Cultural Iberoamericana había sido fundada por Pascual Luis Gantes de Boado, como paso previo a su aspiración de entrar en la carrera diplomática. De hecho, habría que atribuirle a él, tanto como a Fernández del Riego, el mérito de socorrer a Cunqueiro en esa etapa oscura que supuso la vuelta a Mondoñedo y que, debido a las circunstancias ocurridas en Madrid ya comentadas, motivó su ingreso en prisión. De una forma muy *sui generis*, eso sí, según comenta Olivia Rodríguez González: «Cunqueiro estaba

realmente encarcerado no xulgado de Mondoñedo: o xuíz Enrique Pérez Andá deixábao libre pola mañá e a iso das sete da tarde ía buscalo ao casino para dicirlle que tiñan que dar o seu paseo xuntos. O paseo consistía en ir ao xulgado, onde se atopaba tamen o cárcere, para pasar a noite»⁸¹⁸.

Una de las primeras actividades de Cunqueiro en la Asociación -concretamente la tercera, tras dos conferencias en un curso de verano el año anterior- es la que recoge en otro artículo la misma investigadora: “Lectura comentada, o 28 de agosto [de 1953], do libro de inminente aparición, Siete contra Tebas, e recitado de poemas nados á calor desta obra. Cea-homenaxe a Cunqueiro ás 11 da noite do 29 de agosto. Firman a convocatoria Pedro de Llano, Raúl Calvimontes, Francisco Pillado, Carlos Martínez Barbeito, Miguel G. Garcés, Álvaro Cebreiro, Antonio Couceiro Tovar, Luis J. Vázquez Pena, Mariano Tudela, Francisco Tudela, Fernando Mon e José María Labra”⁸¹⁹.

El nombre de los firmantes junta a intelectuales de la época con íntimos de Cunqueiro, como Carlos Martínez Barbeito -que ya ha aparecido en estas páginas-, Pedro de Llano López -el periodista con el seudónimo de Bocelo que dirigió *La Voz de Galicia*, *El Ideal Gallego* o *El Progreso*-, Álvaro Cebreiro -el autor junto a Manuel Antonio del manifiesto *Máis Alá*-, o Miguel González Garcés.

Asimismo, el estreno del *Don Hamlet*, dirigido por Antonio Naveyra y representado por el teatro de Cámara de la Asociación, se produjo -tras problemas iniciales con la censura- el 31 de agosto de 1959, en el Teatro Colón de A Coruña.

Volviendo a *Atlántida*, el número de enero y febrero del año 1954, el primero, le dedica una separata a Álvaro Cunqueiro, donde este expone una de sus escasas poéticas, interesante para entender su proceso creador.

No he pretendido ser nunca un poeta inspirado y luminoso. Con mis propios poemas he intentado explicarme a mí mismo qué cosa es la poesía. Una larga y esperanzada impaciencia es mi actitud ante la creación poética.

No concibo un poema que no dependa, en última instancia, de la boca humana que lo dice. Reconozco, pues, a la poesía, una esencial e insoslayable impureza. Con Rimbaud creo que el poeta roba fuego: “Si lo que trae de abajo tiene forma, da forma; si informe, da lo informe”.

Creo en el encantamiento por las palabras como la serpiente cree en la flauta, y este juego de aprendiz de brujo, es quizás, aparte una violenta nostalgia y una confortadora melancolía, la razón por la cual mis poemas fueron escritos y publicados.⁸²⁰

⁸¹⁸ RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, Olivia, «Álvaro Cunqueiro como intelectual do franquismo» en *Mil e un Cunqueiros*, p. 333.

⁸¹⁹ RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, Olivia, «Novas sobre Álvaro Cunqueiro na Galicia de posguerra. Actividades na Asociación Cultural Iberoamericana de A Coruña desde 1951» en *Revista de Linguas y Literaturas Catalana, Gallega y Vasca*, Madrid: UNED, nº 17, 2012, p. 144.

⁸²⁰ Recogido en CÉSAR ANTONIO MOLINA, *En honor de Hermes*, p. 719.

Dicha separata no es más que un breve poemario, que Cunqueiro tituló *Crónica de la derrota de las naciones*; una mezcla bilingüe, en prosa y en verso, que trata temáticas bélicas: «unha serie de instantáneas épicas que evocan fazañas guerreiras cun melancólico ton elexiáco»⁸²¹.

En el mismo 1954, el número tres recoge un significativo texto de Cunqueiro sobre la llegada a Mondoñedo del teatro de guiñol –“El gran teatro del mundo”–, que también le sirve para exponer ciertas consideraciones estéticas. Lo recogeremos más adelante en un capítulo sobre la literatura popular.

En 1955, y en el número 8, correspondiente a los meses de marzo y abril, aún recuerda la poesía neotrovadoresca en “Pra cantar en maio á dona de abril”, aparte de publicar también un texto en prosa: “El huerto”. La revista cierra en su número 13 debido a los problemas generados por la censura al intentar publicar un monográfico en conmemoración del vigésimo aniversario de la muerte de Valle-Inclán.

Vida Gallega

Vida Gallega había sido fundada en Vigo, en 1909, como catalizadora del rico entramado de relaciones sociales y culturales de la Galicia de esos años. Por sus páginas pasaron los intelectuales más activos del momento –Otero Pedrayo, Ramón Cabanillas, Castelao–, y llegó a distribuirse en gran parte en América. La guerra civil, como con tantas otras cosas, acabó con ella.

En 1954 inició una segunda etapa, bajo la dirección de Fabriciano Fernández Sierra y, posteriormente, de Eduardo Torres Barrios. En 1957, al alcanzar el número 22, se trasladó a Lugo, y en 1962, con otro formato, inicia una tercera etapa. Es en la segunda cuando encontramos el grueso de colaboraciones cunqueirianas. El volumen que recoge la producción de Cunqueiro en la cabecera, nos desvela el espíritu de la revista: «La publicación profundizaba también en debates culturales y económicos de actualidad (con números especiales dedicados, por ejemplo, a las relaciones entre la cultura portuguesa y gallega, posicionamientos a favor y en contra del idioma gallego, o la polémica, aún hoy de actualidad, de considerar literatura gallega a autores del país que escriban en español)»⁸²².

En su tercera etapa, la publicación pasa a ser editada por la empresa que gestionaba *Faro de Vigo*. Le quedaban solo seis números y diez meses de vida, y su director es –precisamente entonces– Álvaro Cunqueiro, recién incorporado a la plantilla del diario.

⁸²¹ RIVERO, Dorinda, «Limiar» a *100 artigos*, p. X.

⁸²² CUNQUEIRO, Álvaro, *Viajes y yantares*, p. 18.

Nordés

También coruñesa, fue fundada por Tomás Barros -el mismo que inició *Aturuxo*- y Luz Pozo Garza, poetisa y catedrática de Literatura, que es quien se encarga de dirigir la segunda etapa. La primera ocupa 1975 y 1976 y edita cuatro números. Llevaba el subtítulo de «Revista de poesía y crítica».

Posteriormente, Luz Pozo fija su residencia en Vigo, donde ejerce la docencia como profesora de Lengua y Literatura Española en el Instituto Santa Irene. Su pasión por la poesía hizo que *Nordés* reapareciese en junio de 1980, dirigida únicamente por ella. En el primer número de la nueva etapa destacan las colaboraciones de Cunqueiro, Luis Pimentel, la prosa de García Sabell y la portada de Luis Seoane.

El número 4 está dedicado a Álvaro Cunqueiro, del que se hace una acertada selección y un estudio de la propia directora, con el título de “Cunqueiro: manierismo e creación”, al que acompaña otro de Tomás Barros, “Os motivos recurrentes na obra de Cunqueiro”. Se cierra esta etapa con el número doble, el 17/18, puesto que Luz regresa a A Coruña, aunque se empeña de nuevo en relanzar *Nordés* como hemos señalado. Otro número doble, el 19/20, ve la luz en octubre de 1993 y sus cien páginas están dedicadas íntegramente a otro gran amigo desaparecido: Miguel González Garcés.

Cunqueiro colabora ya desde el primer número. Y en el citado 4, de 1976, aporta un revelador estudio sobre su propia poética titulado “O mundo que teño de meu”, que analizaremos con posterioridad. Cabe decir aquí que es un artículo en el que vuelca toda su sensibilidad, todo su mundo literario, en el que da cuenta de los recorridos que su prosa ha encarado, como una pequeña y anticipada despedida.

Coido que arrastro conmigo muita xente antiga, que eu conozo cando a encadeo nunha fábula, Arturo, Hamlet ou Ricardo Corazón de León. Muitas veces só uso o seu nome para decir unha cara da condición humán, val decir para crear unha realidade. Algún día teño a impresión de que a eles mesmos sorprendo decindo o que cheguei a saber deles, do sosegó da alma un día, das horas de terror ou dúbida noutra. Poño verbas a carón desta xente, e faise a luz, unha luz a cuia craridade van e veñen.⁸²³

También publica, en ese número, un poema titulado “Na outra banda”, que no ha sido recogido en libro. Se trata de la imagen de los hombres que, en esa otra orilla que representa la muerte, van convirtiéndose en árboles; allí, Cunqueiro, en esta comunión con lo natural y el sueño, tan común a su poesía, se presiente como un árbol pleno de esperanzas.

⁸²³ *O mundo que teño de meu*, p. 262.

Si eu me fago arbre vello na outra banda do río
e me toca ser o arbre que recorda e soña
ben segura podes estar de que soñarei contigo
cos teus ollos grises como a alba
e coa tua sorrisa
coa que se vestiron os beizos das roseiras
nos días máis felices.⁸²⁴

También en las páginas del *Nordés* de la segunda etapa, en 1980, publica un fragmento de lo que iba a ser una novela que finalmente quedó inédita, *La Taberna de Galiana*, quizás, entre todos los fragmentos publicados -que hubo varios-, el de más bella factura y el más ajustado a las condiciones de una novela.

En ese mismo número se encuentra un poema -“Agora me decato”- que expone el recurrente tema de la naturaleza como protectora de la realidad, de una realidad que Cunqueiro no puede abordar y que se confunde con el sueño.

Agora decátome de que nóno escoitei nunca
o canto da rula. Foi somentes un soño
que o mundo e máis eu tivemos
cando delambos éramos novos.⁸²⁵

Claraboya

Revista leonesa de poesía, fundada, entre otros, por Luis Mateo Díez en 1963, que se convirtió en una referencia cultural incluso a nivel nacional, hasta que la censura franquista ordenó su clausura en 1968. La revista estaba editada en los talleres de la Diputación, donde el padre de Luis Mateo Díez trabajaba como secretario, y permitió a la generación de los sesenta descubrir tanto la literatura que se estaba escribiendo en el extranjero, como los autores españoles emergentes, salvaguardando así el propósito de conectar las letras españolas con los grandes temas de la poesía mundial. Así, en sus diecinueve números, aparecen los primeros poemas *beat* traducidos en España, se habla de Bertol Brecht, de la poesía negra, de Manuel Vázquez Montalbán o de Antonio Gamoneda.

En 1967, los números son el 16 y 17, se publica un monográfico dedicado a la poesía gallega, prologado por Basilio Losada. Cunqueiro colabora con los poemas “Si miña señor á ialba...” y “Polos teus ollos que pasou...”, en versión bilingüe ambos.

⁸²⁴ CUNQUEIRO, Álvaro, «Na outra banda» en *Nordés*, A Coruña, nº 4, 1976, p. 1.

⁸²⁵ CUNQUEIRO, Álvaro, «Agora me decato» en *Nordés*, Vigo, nº 1, II data, junio de 1980, p. 1. También recogido en *Poesía 1933-1981*, p. 261.

Grial

Estamos ante una de las revistas más significativas, importantes y longevas del ámbito gallego. En ella, se han debatido los temas culturales más candentes, han escrito las mejores plumas y, sobre todo, ha tenido una distribución amplia, puesto que estaba sustentada por un grupo editorial. Fue la editorial Galaxia quien decidió fundar una revista de ámbito académico en 1951 que tituló *Cadernos Grial*, aunque una orden administrativa la obligó a un silencio de casi diez años. Un artículo de Ramón Piñeiro sobre la *saudade*, escrito en gallego, llenó de cólera a Juan Aparicio –el Delegado Nacional de Prensa que había expulsado a Cunqueiro del Registro Oficial de Periodistas, pero que lo llamaba para que colaborara en sus revistas, contradicciones de época- hasta tal punto que escribió una carta a Raimundo Fernández Cuesta, publicada en el diario *Pueblo* el 21 de junio de 1951, en la que tachaba de trastornados e inmorales a los que osaran escribir en gallego. Aún no satisfecho, ordenó su cierre al año siguiente. Hasta 1963 no pudo reaparecer.

De la producción de Cunqueiro en la revista destacamos su artículo “Imaginación y Creación”, en el número 2, que ya hemos utilizado y que demuestra bien a las claras la pulcritud intelectual de la cabecera. Pero podemos encontrar también otros artículos interesantes, que posteriormente analizaremos, como un estudio astrológico de la obra de Valle-Inclán, y amplios ensayos sobre Rosalía, Dickens y Shakespeare, aparte de entrevistas que nos aportarán datos claves para indagar en sus preferencias literarias, como la ya referida con Carlos Casares. Incluso, publica alguna prosa narrativa, como otro fragmento de la novela inédita que ya hemos citado sobre la taberna de Galiana, a la par que recoge obras de teatro como *A noite vai como un río* o *Xan, o bon conspirador*.

Mondoñedo. As San Lucas

Hemos visto que, además de las fundadas por él mismo, Cunqueiro colabora en algunas cabeceras de su ciudad natal al correr de los años 30, pero también lo hace tras la guerra civil. La que aquí señalamos es anual y coincide con las ferias de la localidad. Cunqueiro participa en ella desde 1964 hasta 1980, aunque en la mayor parte de las ocasiones con artículos refundidos de otras revistas; únicamente dos son exclusivos para la publicación, los de 1964 y 1980. El primero se titula “La ciudad y sus ferias” y el segundo “Los grandes voladores”, ambos publicados un 18 de octubre.

Pregón Mindoniense

Revista de corta andadura, cuyo primer número aparece el 12 de septiembre de 1954 y que finaliza en mayo de 1957. La publicación «aspira a ser auténtico y verdadero portavoz de nuestra hermosa comarca» -según expone en la presentación desplegada en su primer número-, aunque, tras ello, recoge principalmente temáticas religiosas y políticas. En el primer número, Cunqueiro publica el artículo “Naranjos de la ciudad”⁸²⁶, una recreación lírica que recorre los patios en que Mondoñedo levanta naranjos, se trata de uno de los escasos artículos de Cunqueiro sin ninguna alusión a escritores.

Anuario Brigantino

Publicación anual, fundada en Betanzos en 1948, que recoge un dietario de informaciones sobre la localidad. En el tercer número, de 1951, aparece una colaboración de Cunqueiro: “El pasajero en Galicia. Betanzos”, recogido en la serie de artículos para *Faro de Vigo* y en la antología del mismo nombre preparada para Tusquets.

Alborada

La revista *Alborada* fue el órgano oficial del Centro Galego de Barcelona durante la dirección de Francisco Eyré Fernández, en los primeros años 50 del pasado siglo, y sufrió, con las diferentes direcciones, épocas de desaparición y de revitalización. Cunqueiro publica en ella el artículo “O arco na man”, en el número de julio de 1954, donde recrea la figura de Fernando Esquíó y nos ofrece una de las más hermosas cantigas medievales⁸²⁷. La situaremos en el cuerpo del estudio.

El Centro Galego de Barcelona, gestionado en la época por Manuel Casado Nieto, amigo de Cunqueiro, poeta a su vez, inicia su andadura en 1923 y sufre diversos cambios de ubicación, todos recorriendo calles del centro de la ciudad. Algunos avatares, básicamente económicos, hicieron que llegase una escisión previa a la guerra civil. Tras la guerra, la creación de una Casa de Galicia, que pronto cambió su denominación a Centro de Galicia en Barcelona, conllevó la convicción de que su labor debía llevarse a cabo en los terrenos cultural y social. En este contexto se produjo la inauguración de los Juegos Florales Gallegos en 1950, la remodelación y ampliación de la biblioteca, bajo el

⁸²⁶ XUNTA DE GALICIA [en línea], *Galiciana. Biblioteca Dixital de Galicia*, Santiago: Secretaría General de Cultura de la Xunta de Galicia.

Disponible en:

http://www.galiciana.bibliotecadegalicia.xunta.es/es/publicaciones/numeros_por_mes.cmd?idPublicacion=224 [Consulta: 2 de septiembre de 2019]

⁸²⁷ Recogido en *O mundo que teño de meu*, pp. 156-158.

extraordinario impulso del profesor Basilio Losada, y la revitalización de la revista *Alborada*. Es en este momento cuando Cunqueiro presta su pluma a la cabecera.

Ilustración Gallega

Editada en Madrid en 1954, fue una revista con dos únicos números, que pretendía tener proyección en España y en América. Estuvo dirigida por Emilio Canda, que ya ha aparecido en estas páginas como fundador de *Finisterre*, e iba acompañada de «Vida Gallega», un suplemento informativo con noticias de interés social de las cuatro provincias gallegas. Cunqueiro publica en el primer número un artículo titulado “Caminando a Samos, y una elegía”.

Los Cuadernos del Norte

Los Cuadernos del Norte fue la revista cultural de la Caja de Ahorros de Asturias. Nació en 1980, con motivo del centenario de la entidad, y defendió siempre un pluralismo en temas y enfoques que la hizo ser una de las más logradas propuestas de la transición. Se publicaron 59 números, editados a lo largo de toda la década de los 80.

Cunqueiro llega a escribir media docena de artículos y dos textos de sumo interés: una traducción de lord Dunsany -“La sentencia dorada”, que después analizaremos con mayor profundidad- y una breve escena teatral, originalmente publicada en gallego en 1933- “Juan, el buen conspirador”-.

Su artículo más señalado, quizá sea “Sobre ángeles y demonios”; si bien Cunqueiro nunca llegó a escribir el *Diccionario de Ángeles*⁸²⁸ que siempre prometió, sí que es cierto que su mejor esbozo -aunque se centre más en la demonología- es el artículo que presentamos, con perfectas muestras de erudición bíblica, conexiones con referentes literarios, recogida de anécdotas que había ido desplegando en sus textos y una sistematización que demuestra un buen orden en los datos. El artículo deriva de una conferencia y fue recogido -ya póstumo- en la publicación que reseñamos, y posteriormente en la revista de la Universidad de México. Lo iremos comentando en los distintos apartados de este trabajo⁸²⁹.

⁸²⁸ Una buena recolección de las menciones a dicha obra se encuentra en FERNANDO VALLS, «Aparecerá en primavera. Los libros imaginados por Álvaro Cunqueiro» en *Campo de Agramante: Revista de literatura*, Jerez de la Frontera: Fundación Caballero Bonald, nº 18, primavera-verano de 2013, pp. 50-51.

⁸²⁹ CUNQUEIRO, Álvaro, «Sobre ángeles y demonios» en *Los Cuadernos del Norte*, Oviedo: Caja de Ahorros de Asturias, nº 37, agosto de 1986, pp. 6-20. También recogido en «Ángeles y demonios: su nombre es legión» en *Revista de la Universidad Nacional Autónoma de México*, Ciudad de México: Universidad Autónoma de México, nº 457, febrero de 1989, pp. 5-18.

De hecho, Cunqueiro abre el primer número de la revista, que se estrena con la primavera de 1980, redactando un artículo sobre Quevedo y su presencia en la conjura de Venecia⁸³⁰. Para el número tres, aporta una reseña sobre Rosalía de Castro⁸³¹, centrada en el dolor que supura su poesía. Tuvo además la fortuna de contar con dos monográficos de homenaje, uno con motivo de su muerte -el número siete de la revista-, en el que aparecen inteligentes y novedosas reseñas sobre sus textos, y otro en 1986- el número treinta y siete, ya citado- en el que se recuperan apuntes inéditos que ofrecen pequeñas muestras de géneros escasamente tratados por el mindoniense.

Jano

Jano fue una revista dedicada, desde 1971, a la divulgación de temas médicos, con un lector, por tanto, muy definido, y con un estilo que combinaba los temas de esta disciplina con un enfoque humanista. Es por ello que los promotores de la publicación proponen a Néstor Luján una serie de artículos, que el escritor catalán considera lo más importante de su producción. Tan ligado se siente a estos temas, que incluso «va ser proposat per a acadèmic numerari de la Reial Acadèmia de Medicina de Catalunya»⁸³². Evidentemente, el paso de su amigo Luján por la revista es lo que propicia que Cunqueiro publique en ella en la primera mitad de los años setenta, en traducción al castellano, las semblanzas que conforman *Escola de Menciñeiros*.

La Vanguardia

No hace falta ninguna presentación para esta cabecera histórica, que aún podemos encontrar en los kioscos. Quizás las colaboraciones de Cunqueiro deriven de la cercanía de este diario con las prensas de *Destino*. Fue en los primeros años setenta del pasado siglo cuando escribió para la cabecera, y su finura en los artículos resulta magistral: consigue adornar un nimio con datos eruditos, curiosos y subyugantes. Así ocurre con “De cosechas y de estrellas”, donde la devoción y asombro por la naturaleza se revelan emocionantes, o en “Cuando el niño nace en una isla” -la navidad de 1971-, en que el episodio de San Brandán sirve de cimiento para las evocaciones y la fantasía. Incluso, para un suplemento, realiza una “Fábula y peripecia de los vinos gallegos”, que mezcla fantasía, apuntes geográficos y sabores. Fueron pocos los artículos que salieron bajo su firma, pero están

⁸³⁰ CUNQUEIRO, Álvaro, «Quevedo, conjurador en Venecia» en *Los Cuadernos del Norte*, Oviedo: Caja de Ahorros de Asturias, nº 1, abril-mayo de 1980, pp. 2-4.

⁸³¹ CUNQUEIRO, Álvaro, «Más que negras sombras» en *Los Cuadernos del Norte*, Oviedo: Caja de Ahorros de Asturias, nº 3, agosto-septiembre de 1980, pp. 30-31.

⁸³² PONS, Agustí, *Néstor Luján. El periodisme liberal*, Barcelona: Columna, 2004, p. 297.

seguramente entre lo mejor de su producción, y por ello merecen que los analicemos en páginas posteriores.

El Noticiero Universal

Uno de los diarios más queridos por los barceloneses, que lo conocían popularmente como *siéro* y lo tenían como diario vespertino oficial. Fue fundado en 1888 por Francisco Peris Mencheta, con motivo de la Primera Exposición Universal de Barcelona. Su redacción se encontraba en la calle Roger de Llúria, en el número 35. La reforma de dicho edificio, en 1963, por parte del arquitecto Josep María Sostres, obtuvo el premio FAD en su edición de 1965.

Entre septiembre de 1973 y diciembre de 1975, Cunqueiro publicó en él una colección de artículos literarios, recogidos posteriormente en las obras que preparó Tusquets, sobre todo en *Papeles que fueron vidas*. La sección aparecía los martes en el suplemento literario del diario, y comenzó con el título de «Las artes y las letras en... El Noticiero Universal».

Quizá la cercanía del periódico con *Destino* -poco después se iniciarán unas maniobras de compra de la revista- hiciera posible que Cunqueiro formase brevemente parte de su redacción. O quizá su amigo Néstor Luján, que por esa época era redactor del diario, propiciase algún contacto; en todo caso, la colaboración de Cunqueiro fue muy escasa en el tiempo. Diez años después de la marcha de Cunqueiro el diario no pudo soportar la falta de lectores y desapareció.

Informaciones

Informaciones fue un diario fundado en 1922 por Juan March. En general, durante toda su historia, se situó en situaciones bastante acomodaticias con el poder, fuera este Primo de Rivera, la República o el franquismo. En 1967 es adquirido por un grupo de banqueros, encabezados por Emilio Botín, que se propusieron una actualización de estilo y formato. Así pues, en los años setenta dieron cabida a nuevos periodistas que, con textos y estilos más ligeros y contestatarios, abrieron una puerta a la transición democrática. Un estudio sobre la situación de la sociedad española el año de la muerte del dictador, encuadraba a *Informaciones* en una corriente conscientemente progresista: «*Informaciones* se

apuntaría a un claro matiz de progreso, en un tono liberal y abierto, pero sin ningún tipo de militancia»⁸³³.

Las dificultades económicas, y la marcha de este plantel de jóvenes periodistas al recientemente fundado *El País*, que viene a ser su continuador, llevaron al fin del diario en 1983. Cunqueiro colabora en el periódico en un periodo que cubre 1953 y 1954.

Gaceta Ilustrada

Fue otra de las cabeceras prestigiosas de la prensa española. Su primer número aparece el 13 de octubre de 1956, con el intento de ser un *París Match* hispano: ingente material gráfico, reportajes de interés y una gran cantidad de artículos de fondo. Estaba editada por la familia del conde de Godó y, por tanto, salía a la luz en las prensas de *La Vanguardia*, las mismas en las que se tiraba *Destino*, así que el contacto con Cunqueiro es posible que proceda de esta relación industrial. El deterioro económico que se inició en la transición, y se agudizó con la entrada del Partido Socialista en el poder, hizo que la empresa desmantelase el semanario en abril de 1984, como hemos visto que sucedió en tantas otras publicaciones.

Nuestro autor participa esporádicamente con artículos como “La magia cotidiana”, en enero de 1969, aparte de algunas entrevistas que se le hicieron en un medio de comunicación que se pretendía afín al mundo de la cultura.

Tribuna Médica

La revista aparece de la mano del médico Gregorio Calatayud en 1924, como un medio para que la profesión estuviese informada de los avances producidos en investigación y análisis y, por tanto, mucho más divulgativa que la otra publicación fundada por Calatayud, uno de los primeros radiólogos de España: *Revista Española de Electrología y Radiología*.

La cabecera sufre una revitalización en 1964, etapa que alcanza hasta los años 90, bajo el mecenazgo de la empresa Antibióticos S.A. Se amplió entonces, más allá de los temas de interés profesional, a cuestiones de contenido humanista, además de incluir siempre amplio material gráfico. Entre otros directores tuvo a Federico Mayor Domingo o Ramón Sánchez-Ocaña, que trabajó como redactor-jefe desde 1971, y posteriormente asumió el cargo de director desde 1975 a 1982.

⁸³³ FUNDACIÓN FOESSA, *Estudios sociológicos sobre la situación social de España*, 1975, Madrid: Cáritas Española, 1976, p. 696.

Seguramente un miembro de su consejo de administración, el empresario lugués Álvaro Gil Varela, que ofrece en 1973 un puesto a Celso Emilio Ferreiro en la redacción - parece que de corrector de estilo, aunque también publicase algún artículo como “Un caso de licantropía”, en 1974-, propició que Cunqueiro entrase como colaborador. La relación de amistad entre ambos es evidente. Gil Varela había participado en la redacción de la revista *Ronsel*, había sido un activo miembro del Partido Galleguista y colaboró con la Editorial Galaxia y la Fundación Penzol, ya en la postguerra, hasta llegar a convertirse en miembro de honor de la Real Academia Gallega. En cualquiera de estas actividades, no sería extraño que ambos hubiesen coincidido.

Parte de la producción del autor mindoniense en esta publicación se recoge en la antología, preparada por César Antonio Molina, *Viajes imaginarios y reales*. Se trata de textos que dan una interpretación fantástica de los estados de salud y de enfermedad, y aluden a la influencia de los vientos, por ejemplo, en el estado del hombre, básicamente recreando el mundo de *Escola de menciñeiros*.

Historia y Vida

Historia y Vida se pone en marcha en 1968, como apuesta de revista especializada, en la redacción de *Gaceta Ilustrada* -es decir, de *La Vanguardia*-, que trataba de abarcar revistas de temática más técnica. Néstor Luján estuvo en la redacción inicial, y no pudo ocupar el cargo de director puesto que ya constaba como director de *Destino*. Tras la muerte de su primer director, Ramón Cunill, en 1975, y con Luján desvinculado de *Destino*, este puede asumir el cargo

Es evidente que la relación con Cunqueiro, y el manejo por parte del autor gallego de los temas reclamados por la revista, hicieran que pronto le ofreciese unas páginas. Aparecieron así, en esta revista divulgativa, textos sobre personajes curiosos y hechos históricos extraños, así como apuntes sobre gastronomía.

Primera Plana

Tanto los artículos de esta cabecera, publicados entre 1977 y 1978, como los de la siguiente -de los mismos años-, se recopilaron en el volumen *La bella del dragón*⁸³⁴. Uno de sus fundadores fue Xavier Vinader, periodista de Sabadell, amenazado por indagar sobre

⁸³⁴ CUNQUEIRO, Álvaro, *La bella del dragón. De amores, sabores y fornicios* (ed. de César Antonio Molina), Barcelona: Tusquets, 1991.

tramas fascistas y que dejó algún tiempo -cinco meses- la dirección de la revista en manos de Manuel Vázquez Montalbán, que lo retrata en una crónica antológica⁸³⁵.

La revista nace como un semanario de información general, para ir derivando poco a poco hacia contenidos eróticos, sin perder su carácter inicial. El plantel de colaboradores se cuenta entre lo más granado de la transición, y encontramos junto a Cunqueiro –que se encargaba de la sección “Sal y Pimienta”- a Juan Marsé, Vicente Molina-Foix, Adolfo Marsillach, Jesús Torbado o Romà Govern.

Bazaar

Una insólita publicación para Cunqueiro que, en tiempos de transición política, tuvo que colaborar en páginas que compartía con reinas del destape y relatos eróticos. Sus artículos también poseen este espíritu, aunque de una manera más primorosa y culta. Sus directores, José Ilario y Ángel Montoto, atrajeron a numerosos intelectuales de la transición, como Manuel Vázquez Montalbán, por las generosas remuneraciones que ofrecía Ediciones Formentera, perteneciente al Grupo Zeta, empresas con exitosas cabeceras como *El Jueves*.

Sábado Gráfico

Es otra de las cabeceras barcelonesas en las que Cunqueiro colabora durante los años de la transición, y de nuevo podemos suponer ahí la mano de Néstor Luján, que pertenece a su redacción desde 1971 a 1983. *Sábado Gráfico* se encuentra en los kioscos desde finales de la década de los 50, como intento de crear un periodismo de aire prestigioso, de la mano de Eugenio Suárez, el fundador de *El Caso*. En esencia, está marcada por la personalidad de este periodista y ello la hace singular, de manera que podía combinar artículos que denunciaban la corrupción en la selecta Marbella, colaboraciones de la Iglesia, reportajes sobre bodas reales, entrevistas con exiliados ilustres como Rafael Alberti o Federica Montseny, o aceptar artículos de José Bergamín tras su vuelta del exilio, aun cuando un texto suyo de 1978, “La confusión reinante”, hace que sea procesado y la revista deje de publicar sus artículos.

El primer número había aparecido el 6 de octubre de 1956, con redacción en Madrid y Barcelona, amplio formato de maquetación y 32 páginas. En un principio, fue compañera de viaje de lo que actualmente se denomina “revistas del corazón”, así que

⁸³⁵ VÁZQUEZ MONTALBÁN, Manuel, *Mis almuerzos con gente inquietante*, Barcelona: Mondadori, 2004, pp. 317-328.

compartía espacio periodístico con *Hola* o *Semana*, entre otras. En todo caso, la conexión más intensa fue con la francesa *París Match*, con la que se intercambiaba material gráfico y redactores, entre ellos el mismo Eugenio Suárez, que fue corresponsal en España de la revista gala.

Causas judiciales abiertas por las continuas informaciones sobre estafas inmobiliarias -junto a dificultades económicas- son las que llevan a su desaparición el 14 de septiembre de 1983, cuando había llegado al número 1360.

Hubo un epílogo, en el que se intentó recuperar la cabecera años después. En 2003 la revista constaba como embargada en un juzgado de Madrid; sin embargo, en marzo de 2004 se anuncia que saldría al mercado en los próximos meses. Hemos de esperar hasta 2005 para que haya de nuevo noticias, que avisan que muy probablemente la revista aparecerá en los kioscos en enero del año siguiente. Pese a este y otros anuncios, el proyecto no llegó nunca a llevarse a cabo⁸³⁶.

La participación de Cunqueiro en la cabecera se desarrolla en dos etapas:

- a) Una primera muy breve y sumamente irregular que va desde el año 1964 a 1972. En este periodo publica una miniserie titulada “Tiempo vario” que cierra con nueve artículos, y tres más que van sin referencia de la serie.
- b) Una segunda que recoge los artículos que aparecen en la sección “Los otros rostros”, que de inmediato analizaremos. De hecho en el primero de ellos - “De la sardina y el gallego”- hay un claro y breve paréntesis que indica que se encuentra «reanudando esta colaboración mía en *Sábado Gráfico*»⁸³⁷.

“Los otros rostros” inicia su andadura el 5 de julio de 1975, su último artículo se publica el 11 de marzo de 1981, días después de su muerte, en un ejemplar dedicado fundamentalmente al golpe de estado del 23 de febrero. De hecho, son dos los artículos publicados a título póstumo, no solo “El uruguayo parlante”, el del día 11; sino también el del 4 de marzo, “Exportación de agua”.

Algunos de los textos de este semanario están recopilados en la edición preparada para Tusquets por Néstor Luján, *Fábulas y leyendas de la mar*, y en *Viajes imaginarios y reales*, edición de César Antonio Molina. Otros, los de carácter más erótico, aparecen en *La bella del dragón*, preparado también por César Antonio Molina para la misma editorial. El

⁸³⁶ Las páginas que incluyen estas revelaciones aparecen en “*Los otros rostros*”, p. 38.

⁸³⁷ *Ibid.*, p. 55.

inventario de artículos se encuentra en las páginas 48 y 49 de la referencia que hemos citado de Follas Novas. Con la edición preparada por esta librería y editorial compostelana de la integral de esta cabecera, concluye felizmente uno de los más curiosos y laberínticos intentos de publicación de una de las series periodísticas fundamentales en el mindoniense que, por otra parte, ya había sido proyectada para aparecer en libro.

Una curiosa historia nos revela cómo pudieron ser publicados todos estos artículos para *Sábado Gráfico* con anterioridad, pero su edición se disgregó en numerosos libros temáticos y parciales que fueron los que publicó posteriormente Tusquets. Cuenta Diego Martínez Torrón que César Cunqueiro le mando una ingente cantidad de artículos fotocopiados provenientes de esta sección, “Los otros rostros”; el hijo de don Álvaro le encargaba la edición y que gestionase alguna editorial que estuviese interesada en su publicación. Martínez Torrón observa que el volumen de fotocopias está bastante incompleto, acude durante muchos meses a la redacción de la revista, ya a punto de cerrar, y consigue entonces recopilar más del doble de los artículos que originalmente le habían llegado. Tras la ordenación de todo el material, Diego Martínez le propone a diversas editoriales la publicación del libro, pero la crisis económica de los años 70 y la extensión del volumen retuvo a las editoriales. Por aquellos años, Tusquets ofreció a César Cunqueiro dar a la luz los artículos de su padre en volúmenes temáticos, que mezclasen textos de diversas procedencias, hecho que -según Diego Martínez- hacía que se perdiese la sintonía «entre os textos de Cunqueiro e o momento histórico en que se redactaban»⁸³⁸. Este hecho abortó definitivamente la recopilación de *Sábado Gráfico*.

Afortunadamente, la editorial compostelana Follas Novas retomó no solo el proyecto, sino la recuperación de textos de otras cabeceras que hasta el momento estaban inéditos; así que un libro que se creía definitivamente olvidado ha llegado, definitivamente, a buen puerto.

Hoja del Mar

Se trata de la revista del Instituto Social de la Marina, la entidad que gestiona el régimen de Seguridad Social de los trabajadores del mar. Los artículos que Cunqueiro escribió para ella aparecen recopilados en el citado *Fábulas y leyendas de la mar*. Una rocambolesca historia está en el origen de esta publicación.

⁸³⁸ MARTÍNEZ TORRÓN, Diego, *O outro rostro de Álvaro Cunqueiro*, Santiago: Fundación Alfredo Brañas, 1996, p. 15.

Adolfo Suárez, futuro presidente de gobierno, había ganado una oposición para dicho Instituto. Su nombramiento tuvo lugar el 15 de abril de 1964, y tomó posesión de su plaza de oficial técnico administrativo de tercera clase tres días más tarde. Estaba destinado al Departamento de Información y Publicaciones, donde se elaboraba una revista de apenas una docena de páginas titulada *Hoja Informativa del Pescador*. El futuro presidente, a pesar de su adscripción oficial a la información pesquera, no se sentaba en la mesa que le correspondía más que cuando las otras ocupaciones de su incipiente carrera política se lo permitían.

En enero de 1965, la *Hoja Informativa* se transformó en una publicación de veinticuatro páginas con otro título: *Hoja del Mar*. Adolfo intentó capitalizar este nuevo proyecto sustrayéndoselo a su creador -que llegaría a ser un mítico periodista taurino, Joaquín Vidal-, y haciéndolo pasar por suyo. Apenas hizo otra cosa que intentarlo, porque el 16 de enero de 1965 pasó al Ministerio de Información y Turismo con carácter de “agregado”, es decir, con derecho a seguir cobrando de ambas casas⁸³⁹.

Ronsel

Ronsel fue una revista mensual dirigida por Evaristo Correa Calderón, un lugueés de Baralla, también miembro de las *Irmandades da Fala*. Su labor periodística comenzó como colaborador de *A Nosa Terra*, continuó como redactor-jefe de *El Pueblo Gallego*, y concluyó como director de *Resol*. Como otros intelectuales galleguistas, desde los primeros momentos de la guerra civil participó de forma activa en las filas de Falange. Reside desde entonces en Salamanca y entra en las filas del hispanismo con ensayos y ediciones críticas de Baltasar Gracián. Es conocido de cualquier alumno español de educación secundaria, puesto que escribió en colaboración con Fernando Lázaro Carreter numerosos libros sobre prácticas de comentario de texto.

De la revista, con cierto carácter ultraísta, aparecieron seis números entre mayo y noviembre de 1924. Colaboran en ella, entre otros, Antoniorrobes, Ramón Gómez de la Serna, Manuel Antonio, Luis Pimentel y Guillermo de Torre. En el apartado gráfico, las ilustraciones eran de artistas punteros del momento como Castelao o Benjamín Palencia.

Existe una reedición facsimilar editada por la editorial Sotelo Blanco en 1982, que incluye un número conmemorativo del cincuentenario, que Correa Calderón había editado en 1974. También el Centro Ramón Piñeiro editó en 2010 los seis números de la revista, con la inclusión asimismo del número especial del cincuentenario.

⁸³⁹ MORÁN, Gregorio, *Adolfo Suárez: ambición y destino*, Madrid: Debate, 2009, pp. 376-377.

Cunqueiro no participa en sus páginas, apenas tenía trece años cuando se editaba la revista, pero sí en este número especial del cincuentenario con un texto enormemente emotivo, en el que recoge todos los hitos que han conformado su vida luguesa y que ha ido explayando a lo largo de su obra: el mapa de Fontán y su dedo que seguía los caminos gallegos, las lecturas de novelas de caballerías o de Galdós -habla de él y de su adolescencia de lector en la Biblioteca Provincial de Lugo, «canto frío non pasei nela lendo os *Episodios Nacionales* de Galdós»-, las tabernas, la chiquita de Palas de Rey de la que se enamoró. La cita de un párrafo -a la espera de que lo retomemos en los apartados en que se precisen sus referencias literarias- puede dar cuenta de la honda sensibilidad que se adivina, la exaltación de la juventud evocada, la imagen final de aliento garcilasiano.

Na miña memoria, Lugo é pois unha miranda dende a cal eu ollaba o meu país, con ese gosto que tiven dende rapaz de facer estampas coas cousas vistas, adeprendidas ou soñadas. Adeprendía, tamén sí, o que é un vaso de vino na tardiña, nunha taberna, e o seguir polas rúas una muller fermosa, diante da que caseque pasmaba. Era o tempo dos primeiros versos, algún poema que unha vez se me ocorreu lérlle a Fole, quen me mirou de esguello, despectivo. Andaba eu triste porque me saíran uns furunchos, e gustaría de facerme invisible. Un día arroubéi una rosa no xardín da Plaza Maior, pra darlla a una rapaza roiba, de Palas de Rei. Donde quer que ela estivera, o vento buscaba os seus cabelos.⁸⁴⁰

El País

Puramente episódica y mínima es su aparición en el diario *El País*, concretamente con el artículo “En el centenario de un soñador”, que apareció el 8 de julio de 1979.

A Fondo

El programa *A fondo*, que se emitía los domingos desde la segunda cadena de Televisión Española, ha quedado como un ejemplo de buen hacer televisivo, y su conductor, Joaquín Soler Serrano, es valorado como un hábil comunicador en un ámbito tan difícil como los programas de entrevistas culturales. En contraste con las emisiones actuales, la paciencia, la mesura y la morosidad con que se permitía explayarse al entrevistado y ofrecer respuestas interesantes e inteligentes, hacían del programa algo excepcional. La entrevista con Cunqueiro fue emitida el 5 de febrero de 1978 y ha sido editada en diversos formatos como video VHS y DVD⁸⁴¹.

⁸⁴⁰ Ambas citas en *Viaje a Lugo*, p. 192. También recogido en *O mundo que teño de meu*, pp. 260-261.

⁸⁴¹ SOLER SERRANO, Joaquín, *A Fondo: Grandes Personajes 16. (Camilo José Cela, Gonzalo Torrente Ballester, Álvaro Cunqueiro)* [registro de vídeo], Madrid: Gran Vía Musical, 2005, 1 DVD, 133 minutos. Existe transcripción en GALICIA DIGITAL [en línea], *Transcripción de entrevista televisiva a Álvaro Cunqueiro*, Fernando Andrade [transcriptor], 23 de junio de 2003.

Disponible en:

<http://www.galiciadigital.com/opinion/opinion.356.php>

<http://www.galiciadigital.com/opinion/opinion.357.php> [Consulta: 2 de septiembre de 2019]

y

El año 1976, Radio Televisión Española publicó, por primera vez, un anuario en el que desbrozaba todo lo que había sucedido en sus instalaciones en el transcurso de ese mismo año. Por supuesto, programas; pero también cuestiones industriales, relación de los profesionales que trabajaban en decorados, corresponsalías o doblaje, principios éticos y cuestiones técnicas -sorprende un primer intento de televisión por cable- o artísticas, con un capítulo dedicado a la orquesta de RTVE. En todo este batiburrillo destaca la reseña de *A fondo*: «El difícil género de la entrevista exige, como se sabe, sagacidad, hábil conversación, cultura y otras muchas cualidades. Se malversa quizás el valor del tiempo. En esta larga sesión del director-presentador-entrevistador Joaquín Soler Serrano se hace una semblanza de la personalidad de una persona de gran relevancia, una síntesis biográfica y un análisis de su trabajo, sus opiniones, su manera de ser»⁸⁴².

El director de la cadena SER, en la fecha de la muerte de Soler Serrano, publicó una necrológica en la que destacaba que «siempre será recordado como un maestro de la entrevista»⁸⁴³, y David Trueba, por su parte, apunta en una rememoración del programa que «el entrevistado ponía rigor en las respuestas, precisión en el lenguaje, sentido del ritmo, porque todo estaba dispuesto para escucharlo, para dejarlo expresarse. No había prisa»⁸⁴⁴.

Guiones de películas

Recientemente, se han descubierto algunos documentales en los que Álvaro Cunqueiro participó, bien haciéndose cargo del guion, bien apareciendo en pantalla como presentador. Dichas películas o bien permanecían inéditas, o bien se desconocía su existencia. El Centro Galego das Artes da Imaxe las está recuperando y acondicionando para su exhibición.

La primera de ellas es un mediometraje dirigido por Claudio Guerín, malgrado director fallecido en febrero de 1973 al caerse desde el campanario de la iglesia de San Martín de Noia, en pleno rodaje de su película *La Campana del Infierno*. La película, con guion de Cunqueiro, se titula *Galicia* y está rodada en 1966 con la producción de X Films. Actualmente, los derechos están en manos de Video Mercury. Puestos en contacto con ellos, nos comentan que no tienen planteado editarlo. Se conservan también algunas copias, en deficiente estado, en la Filmoteca Nacional.

⁸⁴² — , *RTVE 1976. Nuestro libro del año*, Madrid, RTVE, 1976, p. 66.

⁸⁴³ GIRONA, Josep María, «Joaquín Soler Serrano, maestro de la entrevista y de la radio» en *El País*, 8 de septiembre de 2010, p. 45.

⁸⁴⁴ TRUEBA, David, “No es eso” en *El País*, 9 de septiembre de 2010, p. 45.

La segunda fue emitida por televisión, dentro de la serie «Conozca usted España», alentada por el naciente turismo. El episodio se titula *Xantares* y está dirigido por Pedro Olea con guion de Álvaro Cunqueiro. Contó también con la presencia de Edgar Neville, que aparece en la presentación y el cierre del documental, con dos escenas rodadas en la mesa de un restaurante gallego de Madrid, ante un plato lleno de ostras. La fecha de emisión fue el viernes 5 de agosto de 1966.

El capítulo se desarrolla en Santiago, A Toxa, O Grove –con especial atención al marisco-, Bouzas, Samos y Vilalba, entre otros lugares, además de A Coruña, ciudad que causó un problema con la productora. Olea presentó el resultado a TVE, pero le reprocharon la ausencia de escenas de la Galicia del momento y, cuando le pidieron rodarlas, el director bilbaíno se negó. Sería su amigo Juan Antonio Porto quien regresaría a la ciudad de A Coruña para rodar algunos planos en tascas y otros restaurantes considerados más selectos.

El tercer documental es *Verde y mar*, filmado por José Grañena García, en el año 1966, con numerosos paisajes de la provincia de Pontevedra, especialmente de las Rías Baixas. En el reportaje, Cunqueiro se limita a hacer una introducción, desde su despacho, que despliega las excelencias de Galicia, para dar paso posteriormente a las imágenes. La película está en poder del Centro Galego das Artes da Imaxe. Las dos primeras tienen su guion transcrito en el Centro Virtual Cervantes⁸⁴⁵.

Aún podemos encontrar, ya en 1968, un programa no registrado entre su filmografía, pero cuyo guion se debe también a la pluma de Cunqueiro. Se trata del especial dedicado a la festividad de Santiago, que quizá por su carácter puntual ha quedado en el olvido. Por suerte, la *Hoja del Lunes* de Madrid, el 29 de julio del mismo 1968, publica no solo una extensa reseña, sino también parte del guion de la emisión. Se nos anuncia que la voz en off que trasladó el texto es la de Francisco Valladares, que la producción es de Ramón Díez y que el contenido musical fue la base de las imágenes «la mejor y más depurada obra de arte que en esta modalidad musical vimos nunca en televisión...», sobre todo canalizadas por el Ballet Rey de Viana.

El prólogo que recoge el artículo está tan lleno de los motivos, del tono, de la palabra de Cunqueiro, que adivinaríamos su procedencia aún sin tenerla explícita. Lo

⁸⁴⁵ CENTRO VIRTUAL CERVANTES [en línea], *Álvaro Cunqueiro*, Madrid: Instituto Cervantes, [Consulta: 2 de septiembre de 2019]. Disponibles en:

http://cvc.cervantes.es/actcult/cunqueiro/quehacer/periodismo_05.htm
<http://cvc.cervantes.es/actcult/cunqueiro/galicia/xantares/xantares.htm>

copiamos en estas páginas con el objetivo de rescatar un texto que, hasta ahora, nadie había recuperado.

En la esquina verde de España; en uno de los “finisterres” de Europa, punto final de la tierra conocida hasta que un día las carabelas colombinas vencieron el terror milenar al Océano y hallaron tierra firme a Occidente...; en la esquina verde de España, constantemente lamida la roca por la onda marina, terminaron todos los caminos del mundo una vez. Las legiones romanas vieron con religioso terror morir el sol en la inmensidad oceánica... y cuando fue descubierto el sepulcro del señor Santiago se abrieron por toda Europa vías de peregrinación. Desde Polonia y desde Croacia a través de la selva germánica; de los ricos condados de Flandes; de la dulce Francia; de la fuerte Navarra; de la ancha y solitaria Castilla; del cortés y palaciano León... Nació así una de las venas mayores de la cristiandad. Y en esta última región de Europa se escucharon todas las lenguas, y la que hablaban los gallegos naturales se transformó, en boca de los claros y enamorados trovadores, en la más gentil de las flores de aquel tiempo... Los peregrinos se arrodillaban ante la tumba apostólica y curan del alma y del cuerpo. Y mientras dispensa sus gracias en Compostela el Apóstol, al mismo tiempo monta a caballo y ayuda a los fieles hispanos en la reconquista de las tierras... Y porque Galicia fue el final de todos los caminos, el gallego no teme las distancias... Y sale de su pequeña patria para los 32 vientos de la rosa por tierra y por mar. ¡Galicia marinera y agraria...! Las navegaciones y las cosechas las reduce a canción, porque es un pueblo soñador y, pese a la morriña, esperanzado.

La más pura de sus danzas tiene su nombre del molino donde el grano de trigo se hace alba de pan. “Moe, moe, prodigio do sol”, dijo el poeta... Y los puntos en los pies de los bailarines son tantos como granos por moler... ¡En la esquina verde de España está uno de sus pueblos más fieles, inventor de danzas, creador en misterios, generoso y sonoro...!⁸⁴⁶

Guiones radiofónicos

Álvaro Cunqueiro fue un hombre de radio: un escritor que sentía especial atracción por lo oral no podía dejar pasar la calidez de las ondas, que le proporcionaban un contacto directo con sus oyentes. Había empezado su andadura en el medio con unos comentarios en Radio Nacional de España de A Coruña, y su colaboración allí abarcó veinticinco años y cuatro etapas.

- a) La primera, bajo el epígrafe de “Cada día tiene su historia”, comienza el 4 de enero de 1956 y llega hasta el 25 de septiembre de 1957.
- b) La segunda, “El mundo y sus ventanas. Novedades de todo tiempo y lugar”, ocupa desde el 8 de agosto de 1960 al 26 de agosto de 1963.
- c) La tercera, “Andar y ver por Galicia”, cubre el periodo del 3 de agosto de 1979 al 16 de octubre de 1980.
- d) La cuarta se inicia el 8 de enero de 1981 y concluye el 1 de marzo de ese mismo año, ya póstumamente.

Si bien el grueso de los guiones radiofónicos de Cunqueiro se emite en la edición de Radio Nacional de España en A Coruña, también se difunde su voz en otra emisora

⁸⁴⁶ VIRIATO, «Galicia, en un programa extraordinario» en *Hoja del Lunes de Madrid*, Madrid, 29 de julio de 1968, p. 6.

pública: La Voz de Vigo. Allí, su ciudad de residencia, era un habitual comentarista de la actualidad, pero también guionista de espacios como «Leyenda y música», que se emitía a las once de la noche y devino un clásico para la audiencia nocturna de la ciudad.

No hay grandes diferencias temáticas respecto a sus artículos escritos; si acaso, una mayor abundancia de técnicas orales. Así la sorpresa, el asombro o lo maravilloso entran con mayor fundamento, como en el registro coloquial. Aparte de esto, su ámbito de actuación es esencialmente similar: el santoral, la gastronomía, la magia popular o la cultura europea. Por otra parte, la oralidad está siempre presente: la distribución de voces o papeles masculinos y femeninos, las músicas de fondo, los ruidos, incluso acotaciones de dicción o alusiones al oyente, aunque los efectos mencionados fuesen diseñados por los técnicos de sonido. Las colaboraciones radiofónicas fueron recogidas en dos volúmenes: Lino Braxe y Xavier Seoane publicaron en 1991 *A máxia da palabra. Cunqueiro na rádio*, y ese mismo año la Fundación Barrié de la Maza editó *Cada día tiene su historia y otras series*, con el material íntegro que atesora el Museo Provincial de Pontevedra.

La primera de las antologías recoge todo el material complementario de Cunqueiro en la radio; es decir, todo lo que queda fuera de sus secciones radiofónicas. Aparecen, pues, entrevistas, algún discurso con ocasión de un día celebrado, una crónica, una adaptación teatral, ... Incluso se cierra el breve volumen –poco más de ciento cincuenta páginas– con un guion perteneciente a “El mundo y sus ventanas”, que se acababa de descubrir en los sótanos de RNE en A Coruña, y que posteriormente pasaría a formar parte de *Cada día tiene su historia*, que en ese momento estaba empezando a preparar Filgueira Valverde. La edición incluye una grabación que recrea dos colaboraciones de Cunqueiro en las series “Cada día tiene su historia” y “Andar y ver por Galicia”, puesto que no se conserva la emisión original de ninguno de los guiones escritos para este medio por el autor mindoniense. Quizá la aportación más importante de la obra sea recuperar una adaptación de *El sueño de una noche de san Juan*, que revisa el texto de Shakespeare y se sitúa entre la traducción, el homenaje y la recreación.

El segundo volumen, como hemos advertido, contiene material que el Museo de Pontevedra rescató y compró en 1983. Manuel Lombao, el que fue director de Radio Nacional de España en Galicia, expone, en una breve síntesis introductoria, el proceso de recuperación de todo este material. En sus charlas, Cunqueiro sabía sacar el deje fantástico de la actualidad, retorcer la noticia de un periódico; pero, a la vez, acudir a obras extravagantes, añejas, olvidadas –incluso por él, muchas veces nos muestra sus esfuerzos por recordar dónde ha leído determinada historia– y conectarlas con la actualidad.

En la introducción al libro, Filgueira Valverde ofrece varias listas de los autores citados por Cunqueiro y, en líneas generales, coinciden con aquellos que estamos observando en estas páginas. Como clásicos, alude a «Shakespeare, la poesía oriental, o los ciclos medievales: Merlín, el Graal, Tristán, Carlomagno; las cantigas de Alfonso X, Codax, Fernand'Esquio; las “sagas”; los cronistas como Froissard; los poetas del Renacimiento italiano; el teatro barroco»⁸⁴⁷. Lo cierto es que los motivos, los temas, las anécdotas y las lecturas son exactamente las mismas que en sus artículos escritos, pero aquí lo organiza en pequeñas estampas, en breves difusiones orales de poco más de cinco minutos. Es muy dado en ellas a regalarnos con poemas inéditos.

Las diversas series que integran sus comentarios radiofónicos se acercan, según pasan los años, a Galicia. En un primer momento, aparecen recreaciones de libros, de lecturas exóticas con las que forma pequeños cuentos, delicados, que tienen como escenario los países bálticos, orientales, hindús, escoceses,... Ejemplo de estas recreaciones, que conformarían un perfecto libro de relatos, aparece la historia en la que muere el hada de los tréboles, la narración que desvela el origen del ópalo o cuentos africanos de los *ekóí*⁸⁴⁸.

Como anécdota, se ha señalado que Cunqueiro siempre tardaba mucho en entregar sus series. Ramiro Martínez-Anido Baldrich, amigo íntimo y uno de los profesionales de Radio Nacional de España en A Coruña, era, aparte del encargado de telefonarlo para refrescarle la memoria, quien escogía la música que acompañaba a los guiones, gracias a su exquisita cultura musical; su desesperación, en ocasiones, se transformaba en pánico, «nalgũa ocasión, a carta, coa colaboración no seu interior, ten chegado minutos antes da emisión do espazo»⁸⁴⁹.

Aparte de esto, Cunqueiro participa de forma puntual en emisiones radiofónicas de otras ciudades. Por ejemplo, el sábado 21 de abril de 1973, pleno Sábado Santo, interviene en una escueta serie de Radio Nacional de España, en la que reconocidos literatos ofrecen su visión sobre esas fechas; la serie se titula “La Semana Santa, vista por los escritores españoles”, y Cunqueiro se hace cargo del tercer y último programa⁸⁵⁰.

⁸⁴⁷ La lista, junto a otra de personajes ficticios y reales aparece en la introducción de Jose Filgueira Valverde a la obra. Las páginas de esta introducción están sin numerar.

⁸⁴⁸ Respectivamente en las páginas 81, 93 y 95.

⁸⁴⁹ *A máxia*, p. 14.

⁸⁵⁰ La programación de ese día se puede encontrar en *Mediterráneo*, Castellón de la Plana, 18 de abril de 1973, p. 7.

Las seis etapas de su periodismo

Desarrollados los medios periodísticos en los que trabajó Álvaro Cunqueiro, podríamos establecer una clasificación que los organice por etapas vitales –más que históricas, aun cuando en ocasiones coincidan- que puedan tener características comunes en tonos o motivos. También podremos observar que, sobre sus artículos, actúan consideraciones de sociología literaria, derivadas del hecho de que, en las cabeceras donde escribe, su colaboración sea esporádica o fija, de los cargos que asume o de la presencia de la censura. Visto esto, contamos con seis etapas:

1ª etapa Previa a la guerra	<ul style="list-style-type: none">- Colaboraciones esporádicas- Escritos en gallego- Tema galleguista- Tono de vanguardia- Fuerte componente político- No tiene cargos
2ª etapa Primera postguerra	<ul style="list-style-type: none">- Colaboraciones fijas y esporádicas- Gran diversificación de cabeceras- Cambio constante de residencia- Temática variada: cine, religión, temas femeninos- Asume cargos
3ª etapa Marginación	<ul style="list-style-type: none">- Retirada del carnet de periodista- Colaboraciones muy esporádicas- Vuelta a los medios gallegos: <i>Finisterre, Posío, Xistral</i>.- Textos en pequeñas revistas de poesía- Presencia progresiva del idioma gallego
4ª etapa Vuelta a Mondoñedo	<ul style="list-style-type: none">- Colaboraciones fijas (<i>La Noche</i>)- Textos en revistas del exilio- Textos en revistas locales, sobre todo recogiendo fiestas patronales o celebraciones académicas.
5ª etapa Dirección de <i>Faro de Vigo</i>	<ul style="list-style-type: none">- Cargos directivos- Colaboraciones muy esporádicas en otras cabeceras

<p>6ª etapa</p> <p>Transición</p>	<ul style="list-style-type: none"> - Colaboraciones fijas y esporádicas - Semanarios de información general (<i>Sábado Gráfico</i>,...) - Semanarios especializados (<i>Historia y vida</i>, <i>Tribuna médica</i>, revistas eróticas,...) - Variedad de cabeceras - No asume cargos
--	---

3.2 Las recopilaciones

Sería conveniente precisar, en un breve recorrido, las obras que recopilan los artículos de estas publicaciones que hemos ido desgranando. Un recorrido escueto, por no cargar de información innecesaria este trabajo, pero esencial para que, cada vez que citemos, podamos conectar con la referencia, que aparece desgranada en la bibliografía final o en notas a pie de página. En forma de breves apuntes, pues, estas son las obras que recogen la labor periodística de Cunqueiro.

El envés, Laberinto y Cía, El descanso del camellero

Estudiamos juntas estas tres obras porque conforman una especie de trilogía y guardan una perfecta continuidad: fueron publicadas las tres por la editorial barcelonesa Táber, fundada por Joan Perucho. El mismo Álvaro Cunqueiro se preocupó de recuperar estas obras periodísticas publicadas, en primera instancia, en las secciones “El Envés” y “Laberinto y Cía” del diario *Faro de Vigo*. Las antologías aparecieron en la colección Ciempiés, las dos primeras en 1970 y la última en 1971.

Fábulas y leyendas de la mar, Tesoros y otras magias, Viajes imaginarios y reales, Los otros caminos, El pasajero en Galicia, La bella del dragón, Papeles que fueron vidas

A partir de 1982, la editorial Tusquets inició la publicación de una serie de recopilaciones de artículos, con agrupaciones que intentaban ser temáticas. Prácticamente todos aparecieron bajo la selección de César Antonio Molina, excepto el primero, *Fábulas y leyendas de la mar*, que aparecía en edición de Néstor Luján, y el que cerró la serie y acogía artículos de *El Noticiero Universal*, preparado por Xesús González Gómez en 1994. La

datación del resto de los volúmenes, en el orden en que aparecen en el epígrafe fue la siguiente: 1984, 1986, 1988, 1989 y 1991.

Fábulas y leyendas de la mar acogía los artículos que habían aparecido en la ya citada *Hoja del mar* -por tanto, giran alrededor de océanos, lagos y ríos-, y algún otro que apareció por esas fechas finales de su producción en *Sábado Gráfico*; entre ellos, el que resultó ser póstumo.

Esta misma editorial valoró editar dos nuevos volúmenes titulados *Libro de prólogos y epílogos* -tantas veces reclamado- y *Ensayos y conferencias*, hoy ya obsoletos, puesto que este material está recogido por otras editoriales.

Escritos recuperados

Breve volumen editado por la Universidad de Santiago con motivo del décimo aniversario de su fallecimiento. Tiene el mérito de recuperar escritos de revistas con carácter local -*Pregón Mindoniense, As San Lucas*- que resultan de difícil acceso.

Xosé Filgueira Valverde, Álvaro Cunqueiro

A pesar de encabezarse con el nombre de Filgueira Valverde, se trata de la recopilación de algunos textos entonces inéditos. La labor del profesor pontevedrés se limita al prólogo, en el que hace un recorrido por la obra de Cunqueiro, para después dar paso a tres discursos pronunciados en la Real Academia Galega -que es quien edita el volumen- y una pequeña selección de poemas.

Encuentros, caminos y noticias en el reino de la tierra

Aparece en una colección distribuida por el periódico *El Correo Gallego*, dentro de la serie *Biblioteca 114*. La selección fue preparada por su hijo César, que es quien redacta un breve *limiar*. Se trata de una breve recopilación de artículos publicados en dicho periódico en los años 50. El volumen, de apenas cien páginas, combina fundamentalmente apuntes literarios y visiones de paisaje.

O reino da chuvía

Una extensa obra, que recopila prácticamente todos los artículos publicados por Cunqueiro en *El Progreso*. Esta labor, tan necesaria, se ve empañada por lo defectuoso de la edición, no solo lejana de cualquier protocolo filológico, sino también plagada de fallos, erratas y delirios ortográficos.

Cunqueiro en El Progreso

Se trata de una obra en edición no venal, que se proporcionaba con el diario lugués *El Progreso* y recogía una selección de artículos que Cunqueiro había publicado en sus páginas. Todos los que aparecen estaban incluidos en la edición que reseñamos en la nota anterior, que se había publicado diez años antes; así es que no tiene más valor que la mera curiosidad completista.

100 artigos

En este caso, nos encontramos con la obra que recoge las crónicas para *La Voz de Galicia*, obsequio de la cabecera. En casi doscientas páginas la compiladora, Dorinda Rivera Pedrero, sabe escoger una muestra enormemente representativa, pero no diferenciada de otras selecciones, en las que ya aparecen muchos de estos artículos.

Por el camino de las peregrinaciones

Alrededor del centenario del nacimiento de Álvaro Cunqueiro, se acrecentaron las recopilaciones de sus textos. Algunos de ellos podrían haberse englobado en el capítulo de guías para el viajero y obras turísticas. No hay mejor ejemplo que *Por el camino de las peregrinaciones*⁸⁵¹; una serie de artículos aparecidos originalmente en *Faro de Vigo*, entre el 14 y el 24 de octubre de 1962, bajo el título de «Por el camino de las peregrinaciones. De Piedrafita a Compostela». El escritor se plantea realizar el Camino de Santiago desde el mismo límite de Galicia hasta la tumba del apóstol y, para ello, se acompaña de un fotógrafo –Magar-, de un Seat 600 y de un delicado cariño por su tierra. Magar es el seudónimo de Manuel García Castro, nacido en 1935, el más reputado cronista de la historia gráfica de Vigo, a través de las páginas del periódico *Faro de Vigo*, desde 1961 hasta su jubilación en 2000. Así es que Cunqueiro enrola en su viaje a un joven fotógrafo –veintisiete años entonces y recién contratado-, que años después se desvelará como perfectamente urbano, pero que aquí sabe captar una esencia de siglos.

Durante todo el viaje, entra en las tabernas, pernocta, habla con paisanos y con niños, alguna nota costumbrista, leves apuntes sobre el paisaje,... No son crónicas muy alejadas de esos reportajes de carretera que Cela en *Viaje a la Alcarria* o Goytisolo en *Campos de Níjar* habían dado a la imprenta una década antes. Quizás las de Cunqueiro manejen un ritmo y un lenguaje más periodístico; pero también tienen un objetivo más

⁸⁵¹ CUNQUEIRO, Álvaro, *Por el camino de las peregrinaciones*, Barcelona: Alba Editorial, 2004.

claro y directo: lamentar, denunciar incluso, la dejadez con que las administraciones tratan el recorrido, y dolerse por la ausencia de peregrinos; hecho que, en palabras de Belén Martín Franco, da a la serie “un ton máis melancólico”⁸⁵² que en los artículos de viaje anteriores. En muchas ocasiones, casi adquiere un regusto detectivesco en su búsqueda de la exactitud del itinerario. Y, desde luego, las alusiones eruditas, las conexiones intertextuales y las citas, predominan y se esparcen por doquier –sobre todo en las primeras etapas-. Viene a ser una exacta mezcla entre sus retratos de tipos populares y sus obras turísticas.

Universo Cunqueiro

También pertenece a la bibliografía reciente un decepcionante volumen titulado *Universo Cunqueiro*. Tras un prólogo del periodista gallego Fernando Ónega, se recopilan una serie de textos cunqueirianos sobre literatura. Sin una línea clara, ni en el periodo ni en los motivos temáticos, con pocos textos inéditos, si resulta interesante es por descubrir alguna conferencia desconocida. El resto se resuelve en algún artículo para *Grial* o *Escorial*, sus últimas colaboraciones en *Los Cuadernos del Norte*, y únicamente un prólogo, uno solo entre todos los que preparó, algunos llenos de maestría como veremos: el que apareció para la edición de *La Odisea* en la colección “Grandes Clásicos Universales” de Círculo de Lectores.

Viajes y yantares por Galicia. Obra periodística olvidada en Vida Gallega, 1954-1963 y Viaje a Lugo

La editorial Alvarellos está prestando, en los últimos años, especial atención a la obra de Álvaro Cunqueiro; así, ha publicado un volumen que recopila artículos que Cunqueiro escribió para *Vida Gallega*, y otro que establece una antología de textos sobre Lugo. El primero se compone de treinta y siete artículos, de los cuales treinta y cuatro nunca habían salido de las páginas de la cabecera. Un prólogo de Anxo Tarrío Varela y un breve recorrido por la historia de la revista completan la recopilación. El segundo no descubre apenas nada nuevo, pero sí es un agradable paseo por los escritos que el escritor mindoniense dedicó a la mencionada ciudad. Los textos no derivan solo de sus artículos periodísticos, sino también de las guías de viaje que ya hemos estudiado. De todos ellos, quizá sea el “Discurso de apertura del Bimilenario”, pronunciado en el *Círculo de las Artes de*

⁸⁵² MARTÍN FRANCO, Belén, *Na procura do paraíso perdido. Viaxes imaxinarias e reais na obra xornalística de Álvaro Cunqueiro*, Lugo: Diputación de Lugo, 2010, p. 26.

Lugo, el 25 de octubre de 1975, con motivo de esta conmemoración, el que ha tenido menor difusión, únicamente publicado en el libro que recopilaba los actos de dichas efemérides. Se trata de una composición erudita y laudatoria, con abundantes referencias culturales, que presenta la fundación de Lugo como «el resultado de una paz tras larga y cruenta guerra»; y recrea, tras ello, pasajes de la romanización de Galicia, cuyo origen sitúa precisamente en la fundación de la urbe⁸⁵³.

El laberinto habitado

Obra que abarca, casi en su totalidad, la producción de Cunqueiro en la revista *Destino*, si exceptuamos los artículos ya publicados en libro, de los que se ofrece referencia. Los textos se concentran, básicamente, en la sección “Laberinto y Cía” y algún otro artículo esporádico.

Ortigueira vista por Álvaro Cunqueiro. Tres artículos desconocidos del escritor mindoniense

Editado por un diario local de Ortigueira, este breve folleto recoge los artículos publicados en los programas de la fiesta mayor del municipio, en los primeros años 50. Están también recogidos en el volumen -más amplio- que referenciamos a continuación.

Álvaro Cunqueiro en Ortigueira

Con motivo del centenario del nacimiento de nuestro autor, el Consello de Cultura Galega edita un volumen que recoge los artículos publicados en el diario *Era Azul* -gracias a la colaboración de Feliciano Crespo, heredero del director de la publicación-, junto a tres colaboraciones escritas años después para acompañar los programas de fiesta de la villa. El prólogo se reserva para Claudio Rodríguez Fer, que expone perfectamente las circunstancias vitales de Cunqueiro en ese periodo, y hace un análisis sucinto pero especialmente ilustrativo de los textos.

De santos y milagros

Obra editada de forma muy cuidadosa por la Fundación Banco Santander para su colección “Obra Fundamental”, que intenta recuperar la producción de autores que, por diversas circunstancias, han sido poco valorados u olvidados; así, Rafael Dieste, Benjamín Jarnés o Mauricio Bacarisse comparten colección con Cunqueiro. En el caso de la obra que

⁸⁵³ *Viaje a Lugo*, p. 20.

nos ocupa, podemos encontrar casi ciento cincuenta artículos, prácticamente todos inéditos, que recogen circunstancias y hechos cercanos a la religión. El abanico es amplio y despliega textos de todas sus épocas, desde los testimoniales *Era Azul* o *La Voz de España*, hasta las últimas crónicas de la sección “El envés”.

Mención especial merecen los artículos recuperados de la revista *Catolicismo*, porque entre ellos aparecen seis cuentos inéditos, en los que Cunqueiro imita estilos y ambientaciones exóticas, historias chinas, leyendas africanas o cuentos hindúes.

Prólogos, epílogos y otros escritos dispersos, “Los días” en La Noche (Santiago de Compostela, 1959-1962) y “Los otros rostros” (1975-1981) en Sábado Gráfico (Madrid, 1956-1983)

La pulcra y bien abastecida librería compostelana *Follas Novas*, que se ha iniciado recientemente en el negocio editorial, ha tomado a su cargo la edición de artículos de Cunqueiro nunca publicados en libro. El primero de los volúmenes recoge el material complementario expuesto en su título; son veinte textos, la mayoría de difícil acceso, junto a una introducción, que Cunqueiro publicó en el libro colectivo *La Universidad de Santiago*, del año 1980, que da cuenta de los recuerdos de su época de estudiante universitario.

El segundo, incluye los artículos que produjo para el diario *La Noche*, colaboración que supuso, en los años 50, su vuelta al periodismo y su definitivo asentamiento en la vida y la cultura gallega. Por último, “*Los otros rostros*” es una definitiva compilación de la producción para la revista *Sábado Gráfico*, en la sección que titula el libro, con el añadido de alguna colaboración suelta anterior.

Remuíño de prosas

En este caso, se nos presenta material complementario en gallego. Se trata de una excelente compilación que aporta escritos destinados a catálogos de exposiciones, discursos, prólogos; obras perdidas, en definitiva. Una cuidada y bien anotada edición, a la que únicamente salpica una tacha: que el artículo “Imaxinación e creación”, que ya hemos citado, puntal absoluto de su estética y que sirve como plantilla cartográfica de su obra, aparece fragmentado, y se pierde así -presentándolo como citas- su ejemplar diseño estructural.

Epistolarios

Cabe destacar también los epistolarios que en los últimos tiempos han ido apareciendo por ofrecernos no solo una indagación en la faceta más íntima de nuestro autor, sino también en la gestación de su obra y su posición ante ella. Cronológicamente, el primero es el que recoge la correspondencia con Francisco Fernández del Riego. Ambos escritores habían coincidido antes de la guerra en el instituto de Lugo, a la hora de examinarse del bachillerato elemental, y en las páginas de la revista *Vallibria*; pero las cartas recopiladas en el volumen comprenden desde el otoño de 1949 hasta los primeros días de 1961, el momento en el que Cunqueiro se instala en Vigo como colaborador del periódico de la ciudad. Es el periodo de mayor desánimo vital en su espíritu y, a la vez, el de mayor producción literaria; apoyada, sin duda alguna, por Fernández del Riego, que fue su primer sostén cuando Cunqueiro hubo de reinventar una carrera literaria. Veremos, cuando analicemos sus cartas, que pasa momentos de desánimo; que proyecta obras que materializa de inmediato, que aún pueden tardar cuatro lustros o que no llegan a ver la luz; que pide anticipos de *Galaxia*; o que muestra altibajos anímicos. En esencia, son un impresionante documento, que revela como un escritor puede rehacerse de nuevo desde perspectivas opuestas a su obra anterior, y acabar con un corpus mucho más denso y potente.

Tan interesantes como estas, resultan las cartas intercambiadas con su amigo Alberto Casal, editadas por la Fundación Ramón Piñeiro. Confluyen en ellas, con mayor abundancia, noticias de la situación anímica de Cunqueiro, también de su trabajo como escritor, de la relación con su hijo mayor, de sus divergencias con la industria cultural. Es el Cunqueiro a pie de calle, no el de las celebraciones gastronómicas, sino el que pasa un momento por la taberna Elixio, de Vigo, tan bien retratada en las novelas actuales de Domingo Villar. Un Cunqueiro que abre las cortinas de su corazón. Podemos asistir a sus dificultades económicas, cuando le comunica al notario vigués que los gastos de la escuela de su hijo no le permiten asistir a una boda en la que coincidiría con todas sus amistades, «teniendo que pagar por adelantado el trimestre de allí, no podía gastar ni un céntimo en mis gustos»⁸⁵⁴. También observamos las dificultades de su trabajo, sus problemas de salud y la rutina cotidiana: «Aquí estoy, que parece que tengo la mano atada a la pluma, escribiendo a destajo, y utilizando más arena que piedra, esperando que salgan esos libros míos, que ya ni me acuerdo de haberlos escrito alguna vez. He tenido que ponerme faja de lana por mor de los lumbagos, pero el dulcísimo tiempo me permite largos paseos solitarios»⁸⁵⁵.

⁸⁵⁴ *Saiban*, p. 83.

⁸⁵⁵ *Ibid.*, p. 88.

También nos comenta sus preferencias futbolísticas, con una alusión a Antonio Crusat Pardiñas, presidente de su equipo en los años 1963 y 1964: «Aquí andamos cada domingo suspirando por mor del Celta, -Mondoñedo es unánimemente celtista-, y viendo como el joven y sombrerista Crusat no logra enderezar la nave»⁸⁵⁶. Cabe decir que la temporada 1958-59, en que está fechada la carta, el Celta descendió a segunda división. Es también revelador de su interés por la actualidad que Cunqueiro, que durante estos años estaba rematando y buscando productores para su *Don Hamlet*, se fije en la figura de un joven activista teatral, que en el año 1959 en el que está fechada la carta ya pertenecía a la nómina de Radio Televisión Española. Se trata de la posibilidad de traducir al castellano el drama de Cunqueiro, para ofrecer su representación, y le pide a Alberto Casal, «si te parece bien, se la mandas a Gustavo Pérez Puig. Es un director joven pero experto, que sabe mucho de teatro y que por su posición en Madrid podría orientarte. Mi amistad con él data del año 36, pese a su juventud y no dudo de que se interesaría por ese original que, en realidad, supongo llegarán los directores a disputarse».⁸⁵⁷

Gustavo Pérez Puig, uno de los más brillantes directores teatrales españoles en el siglo XX, difícilmente pudo trabar ninguna amistad con Álvaro Cunqueiro en 1936; nacido en 1930, tendría a la sazón seis años y su precocidad no llegaba a tanto. La confusión en el año es sumamente incomprensible, 1936 es un año en el que se podría recordar con fidelidad a los nuevos conocidos, las circunstancias excepcionales anclan la memoria. Lo que sí es cierto es que en los años cincuenta, Pérez Puig era el más prometedor director de escena español, había creado el Teatro Español Universitario y había convencido, con apenas veintiún años, a Miguel Mihura de la oportunidad de estrenar *Tres sombreros de copa*. Desde mediados de los cincuenta del pasado siglo entró a desempeñar cargos en televisión: regidor, ayudante de dirección y realizador, sobre todo en el sector de las producciones dramáticas, donde destacó como impulsor de *Estudio 1*. En la época en la que se escribió la carta, Pérez Puig es sobre todo quien difunde los primeros programas musicales de Televisión Española.

⁸⁵⁶ Ibid.; p. 94.

⁸⁵⁷ Ibid.; p. 104.

O mundo que teño de meu. Artigos en lingua galega. Prensa e revistas. 1930-1980 y No obradoiro do fabulador. Artigos en lingua galega. Faro de Vigo, 1963-1971.

La editorial Galaxia ha publicado, en los últimos tiempos, dos recopilaciones de artículos en lengua gallega que -como indican los epígrafes- recorren medio siglo de su producción. Por razones obvias, la cantidad de artículos disponibles es mucho menor que la de los textos escritos en castellano, así que el primero de los volúmenes solo recoge una docena de cabeceras, con un corpus de crónicas bastante escaso. No presenta las conferencias, prólogos y demás paratextos que, en parte, son recogidos en *Remuíño de prosas*; siguen quedando perdidos programas de fiestas u octavillas turísticas, que merecerían aún un breviario.

En el tomo IV de las *Obras Completas*, editadas por Galaxia en 1980, ya aparecía una antología de publicaciones en gallego, escritas para *Faro de Vigo* y *Grial*, pero el espacio con el que se contaba era limitado, para no romper con la regularidad en las páginas de los cuatro volúmenes. La segunda de las antologías que presentamos, recoge todos los textos de Cunqueiro, escritos en gallego, para la cabecera de la que fue director; si se exceptúan los que, a pesar de tener su impronta, van sin firmar y aquellas reseñas de libros que cuentan únicamente con un par de líneas. La selección se abre con dos artículos de 1963, el primero en una fecha significativa -el 25 de julio-, y el segundo también significativo, pero por el tema, al recrear la figura de Ánxel Fole, con motivo de la lectura del discurso de ingreso de este último -no olvidemos que eran amigos desde la adolescencia- en la Real Academia Galega.

En todo caso, se trata de ediciones necesarias, sin las que cierta parte de la producción política de Cunqueiro o apuntes sobre las inquietudes de sus últimos años -bellísimos despliegues de sus devociones- seguirían ocultos para el público. Asimismo, el investigador de su narrativa, podrá tender puentes más firmes entre todos los caminos del macrotexto cunqueiriano, puesto que la edición de *Faro de Vigo* aporta algunos poemas o traducciones nunca recogidas anteriormente, o versiones primigenias de los retratos de sus libros de semblanzas con significativas variaciones, especialmente en los finales. Como señalan los editores al cuidado de quien está la selección, Iago Castro Buerger y Xosé-Henrique Costas, «pensamos que a obra xornalística en galego que presentamos aquí non funciona como un apéndice simpático e erudito de curiosidades e teimas variadas, senón como unha outra parte ben significativa -cualitativa e cuantitativamente- do macrotexto

cunqueiriano, fundamental por residiren intactas nela moitas das claves interpretativas e evolutivas da súa obra»⁸⁵⁸.

Biografías

En cuanto a las biografías disponibles de Álvaro Cunqueiro –esenciales, pues aportan material que nunca había visto la luz-, disponemos de varias, redactadas desde diversos focos y, por tanto, complementarias. Contamos, en principio, con una espléndida fotobiografía, llena de sustancia en cada página, que hace lindar sus mundos estéticos -hay fotos de una lamprea y de paisanos gallegos- y personales -nos deja perplejos abrir una página y ver su Documento Nacional de Identidad-. Dividida en breves secciones de entre siete y diez fotografías cada una, y con unos textos cuidadosamente preparados para servir de apoyo a las imágenes, lo importante es que incluye testimonio sonoro de dos conferencias de nuestro autor: la famosísima y citada “Mil primaveras”, en su investidura como doctor honoris causa por la Universidad de Santiago, y otra menos conocida, pero igualmente importante: “Cunqueiro lee a Cunqueiro”, para la Universidad Nacional de Educación a Distancia, en la que expone su mundo poético, leves apuntes de su educación literaria y algunas constantes de su estética. Se trata de uno de los pocos registros audiovisuales que poseemos del autor de Mondoñedo, que se concretan en la entrevista para el programa *A fondo* de Joaquín Soler Serrano en Televisión Española, alguna otra no editada pero que está disponible en línea y una conferencia a la que enseguida aludiremos para la Fundación Juan March. Se completa el volumen con una recopilación de los poemas de Cunqueiro, musicados por cantantes gallegos, desde Amancio Prada hasta Jei Nogueiro.

Parecido enfoque posee el catálogo complementario a la exposición que el Círculo de Bellas Artes de Madrid dedicó a la figura de nuestro autor⁸⁵⁹, bajo el comisariado de Xosé Luis García Canido, periodista y filólogo, que ha ocupado en los últimos tiempos cargos como gestor cultural en diversos entes como el Instituto Cervantes, la Fundación Autor o la Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales. La muestra ocupó la sala dedicada a la galerista Juana Mordó desde el 22 de abril al 1 de junio de 2003, y aportó – financiada en parte por la Diputación de Pontevedra- más de cien fotografías del archivo familiar y algunos documentos inéditos, como un artículo sobre Valle-Inclán y otros para “El pasajero en Galicia” que nunca llegaron a publicarse. Una primera parte abunda en artículos que vienen de la pluma de los biógrafos oficiales –Armesto Faginas, Fernández

⁸⁵⁸ Álvaro Cunqueiro, *No obradoiro*, p. 20.

⁸⁵⁹ VV.AA., *Álvaro Cunqueiro. 1911-1981*; Madrid: Círculo de Bellas Artes/Diputación de Pontevedra, 2003.

del Riego- o amigos –Luján o Perucho-, pero también de admiradores como Francisco Umbral o Fernando Valls, profesor de la Universidad Autónoma de Barcelona. El volumen se completa con dibujos juveniles, manuscritos de *Xan, o bo conspirador*, *Las mocedades de Ulises* y algunos otros de conferencias, artículos o guiones de radio, junto a hojas mecanografiadas con media docena de poemas.

Son un buen complemento a la biografía canónica de Armesto Faginas, que iremos utilizando en este trabajo, y al volumen -también una fotobiografía pero sin documentos sonoros- que Xerais editó en 1991, y que recoge en su prólogo, a cargo de Fernández del Riego, una sucinta andadura vital de Cunqueiro. Las fotografías que acompañan al volumen son extremadamente reveladoras y a un tamaño destacado, de lujo. Aparece un Cunqueiro de unos nueve o diez años en una merienda campestre con otros niños, de mozo en un baile del Casino de Mondoñedo o en tascas de Vigo, los lugares que su memoria traspasará a sus escritos, ilustraciones y páginas de revistas y folletos, el programa de mano del *Don Hamlet*. En cuanto a los textos, son básicamente conocidos y se desprenden de las obras de Armesto, de artículos y de entrevistas.

Como biografías canónicas, aparte de la de Armesto, ya citada, encontramos dos más. En 1991, el ya citado Fernández del Riego nos ofrece una que pasa muy por encima de la andadura vital e incluso de las anécdotas, para enfocar el fondo del decorado. Así, aparece una detallada visión de Mondoñedo, de Galicia y de sus viajes, de mindonienses ilustres, de conversaciones y de correspondencia postal; es, más que otra cosa, una biografía de su amistad. Las novelas las refleja al desgaire y no hay ni una sola línea sobre su etapa en *Faro de Vigo*. Si nos guiáramos por ella, no sabríamos que Cunqueiro residió en esa ciudad. Se ha de valorar en lo que tiene de ambiental y complementarla con las otras obras, especialmente con la más académica de Manuel Gregorio González, que en 2007 ganó el IV premio de biografía Antonio Domínguez Ortiz, concedido por la fundación José Manuel Lara, y que sí que ofrece, sin llegar a ser exhaustiva, bastantes más datos.

Un recorrido menor por su vida aparece en el libro de María Isabel Mato, una edición no venal que repartía el periódico lugués *El Progreso*, en una colección de ilustres de la provincia titulada “Fillos de Lugo”⁸⁶⁰. Se trata de cien páginas exactas, de contenido neutro, que combinan los escenarios en los que se fue desarrollando su vida y la mención de los libros que iban apareciendo en cada etapa. Las citas ocupan un buen porcentaje de

⁸⁶⁰ MATO, María Isabel, *Os días de don Álvaro: unha aproximación á vida de Álvaro Cunqueiro*, Lugo: El Progreso, 2002.

las páginas, algunas inéditas, y quizás lo único relevante sea la impresión que ofrece la autora de alguna conferencia de Cunqueiro a la que la asistió.

Para concluir, como curiosidad, reseñamos una conferencia que no se encuentra en ninguna obra escrita, pero a la que podemos sin dificultad acceder. Se trata de la pronunciada en la Fundación Juan March, el 4 de diciembre de 1975, con motivo del ciclo *Literatura viva*, en el que un escritor y un crítico literario mantenían una conversación sobre la obra del primero. El acompañante de Cunqueiro en esta ocasión fue José María Alfaro, un poeta y político burgalés que había tomado parte en la fundación de Falange y que había sido director de algunas publicaciones de la primera postguerra en las que había participado Cunqueiro, como *Arriba*, *Vértice* o *Escorial*.

Seguramente es lo mejor que se ha conservado en este género. Tenemos la inmensa suerte de que su parlamento haya sido digitalizado por la Fundación, de poder asistir al moldeado de la palabra de Cunqueiro desde la oralidad, porque queda bien patente la sabiduría mágica con que formaba las figuras de sus elocuciones. Las risas de los asistentes son argumento de autoridad que lo demuestra. De la misma manera, la importancia de este coloquio se basa en que, en los sesenta minutos en que Cunqueiro hace uso de la palabra, despliega todas sus bases temáticas, analiza su obra, apunta los escritores que le sirven de andamiaje, lo llena todo de citas y, en definitiva, es una perfecta síntesis de todo lo que su mundo encierra, esconde y envuelve.

Comienza precisando la situación de Galicia, entre el finisterre y el río del olvido, su nacimiento en Mondoñedo, la búsqueda de tesoros ocultos, Pardo de Cela y los romances carolingios que aún se conservan en el valle. Tras ello, aborda otro tesoro que es la lengua gallega, su bachillerato en Lugo y la lectura asombrada de los surrealistas y de Paul Éluard. Unos minutos para comentar los cancioneros galaico-portugueses y François Villon, y enseguida se traslada al papel de los sueños y la imaginación, con palabras idénticas a las que empleó en uno de sus artículos fundamentales, “Imaginación e creación”; y de ahí a los cuentos de lobos, a las historias tradicionales y a cómo le sirvieron estas para conseguir alcanzar sus técnicas narrativas; con Dante, ya aborda el final de una conferencia en la que también ha citado a Lorca, Valle-Inclán, Cervantes y Guevara. Como vemos, todo el sustento de su literatura en poco más de una hora. Por ello, será esencial encajar citas significativas de dicha conferencia en este trabajo⁸⁶¹.

⁸⁶¹ <http://www.march.es/conferencias/anteriores/voz.aspx?p1=2674&l=1> En notas anteriores aparece la referencia

3.3.- Los artículos

3.3.1.- La cultura popular

La palabra del pueblo

Ya observamos, al hablar de las obras geográficas de Cunqueiro, que la poesía de aire tradicional, la que está en boca de las gentes gallegas, tiene una presencia activa en sus libros geográficos. Con más razón en estos, claro está, puesto que la voz popular sirve como anotación de carácter, como apunte de paisaje; pero, en este mismo sentido, aparece también en los textos periodísticos. Lo va a proclamar, de manera tajante y clarividente, en un apunte estético que va a ejercer como marca de estilo: Cunqueiro, en una noche de San Lorenzo, relata a su interlocutor una historia fantástica, la historia de la isla que estaba frente a Rianxo, tuvo que apartarse al paso de la virgen y desapareció en el mar y en el olvido. El arnegueiro al que se lo explica le pregunta desde la perplejidad «¿I-el, entonces, a “rianxeira” é verdá?». La respuesta de Cunqueiro mana desde la más pura melancolía: «Todas las canciones, amigo arnegueiro, son verdad: tanta verdad como esas lejanas, hermosas, brillantes estrellas que ahora soñamos en los cielos»⁸⁶².

Cunqueiro siente verdadera devoción por las canciones tradicionales, que le parecen un depósito de siglos; por ello, sus artículos se ven salpicados en ocasiones por crónicas de su experiencia directa o sus lecturas de los poemas populares; y cuando así ocurre, el artículo se empapa de verdadera emoción. Está hablando del cancionero que Eduardo Martínez Torner había recogido como trabajo de campo, y Cunqueiro transcribe, con unos precisos cambios de focalización, las palabras de un paisano que se acerca a Torner para ofrecerle unos versos. No se pueden leer sin un estremecimiento. El investigador, en Muxía, está transcribiendo melodías que un mozo le va cantando,

alalás de melodía lenta, tranquila, severa, como de canto llano. Del corro de curiosos que se ha formado alrededor de Torner, se acerca a este un anciano.

-Viene hacia mí y sin más se echa a cantar. Su voz es débil, pero segura.

Nosa señora da Barca
Velahí vai pola ribeira,
Collendo conchiñas d'ouro,
Meténdoas na faldriqueira!

-“Este -le dice el anciano a Torner- es el alalá más viejo de Muxía. ¡Ya nadie lo recuerda!”

“Y en la barbilla de aquel anciano”, nos dice Torner, “temblaba una íntima emoción, había salvado del olvido eterno uno de los más antiguos cantos de su raza”⁸⁶³.

⁸⁶² *El pasajero*, p. 319.

⁸⁶³ *Papeles*, pp. 66-67.

Esta anécdota, relativa al estudioso ovetense, le hace recordar a Cunqueiro su productiva adolescencia, esos momentos en los que recorría las aldeas vecinas a Mondoñedo en busca de antiguos romances. Es también un párrafo tocado por esa honda y misteriosa magia en la que las palabras se transforman en emoción.

Ahora mismo yo me veo, a mis dieciséis años, sentado en una paredilla, en la vecindad de mi Mondoñedo, donde sube todavía un ancho monte la calzada romana, escuchando a una anciana que llamaban a Lebre, La Liebre, un romance. Me miró primero, durante un minuto largo, con sus ojos claros, y posó en el suelo la cañada de latón llena de espumosa leche, pues venía de ordeñar. En el enorme silencio de la tarde, recitó, seria, levantando en el aire la mano derecha, la izquierda posada sobre el vientre, que había sido muy fecundo. Yo bebía sus palabras porque estaba asistiendo a la resurrección del mundo. Pasaba por allí don Carlos, hijo del emperador, tocando en una guitarra, cantando esta canción.

Deseara blanca niña
deseara blanca flor
dormir contigo esta noche
sin que lo sepa tu amor.⁸⁶⁴

Demuestra todo esto lo cercano y maravillado que se siente Cunqueiro ante la poesía del pueblo. De hecho, la refleja en sus artículos periodísticos desde el primer momento: en los que escribe para *El Pueblo Gallego* aparecidos antes de la guerra civil. Se trata de la primera ocasión en que Cunqueiro recoge un poema de alma popular, y se trataría también, si trabajáramos de forma exacta las cronologías de sus temáticas, de la primera vez que dedica un artículo a cuestiones geográficas, un leve apunte de paisaje que tiene como centro Mondoñedo y como destino final el cercano monasterio de Vilanova de Lourenzá. Frente a tanta poesía vanguardista en este su primer periodo, frente a tanto lirismo, al enfrentarse a las reseñas periodísticas, destaca el aire fresco de sus pinceladas, el puntillismo cromático de tono innegablemente azoriniano: «Hoxe a mañán fun a Vilanova de Lourenzá. O día ledo e o ceo, un ceo mezcrado de branco e azul, deixábase levar polo fresor do áer. A mañán era outísima. A fermosura da terra, a min asolágame sempre. O amarelo da frol dos nabos é unha color nova, algo estridente e non mui fina. En troques, ista pequena e branca frol que está a nacer nas pereiras, nas cerdeiras, nos mazaeiros, nos pexegueiros, é coma un mencer a rubir, lixeiro e de vidro, polas ponlas».

Tras esta introducción, enfoca la literatura popular. No es solamente que por primera vez utilice versos del catálogo tradicional, sino que también -bajo la fórmula de un narrador indirecto, «cóntanse diversas historias»- recoge una leyenda del monasterio de Lourenzá, aquella que dice que en su jardín crecía un cerezo que daba como único fruto una cereza al año, vigilada constantemente y con suprema atención por los monjes; pero un día, el guardián del fruto se despistó y un pájaro la tomó en su boca. Los frailes

⁸⁶⁴ *Papeles*, p. 67.

persiguieron al pájaro, preguntando pueblo a pueblo por un pájaro con una cereza en la boca hasta que, pasando la raya de Asturias, el pájaro descrito ya vuela sin la cereza. Los versos que incluye el artículo son los siguientes:

Mondoñedo está nun baixo
Vilanova nun baixiño,
Nosa señora do Carmen
mesmo a beira do camiño⁸⁶⁵

También acoge, en su articulismo, trazos costumbristas y oficios perdidos, que son completados con ilustraciones poéticas. Cuando quiere hacer el elogio del carro gallego, que ve en un viaje a su ciudad natal, lo acompaña de unos versos que proclaman: «se queres que o carro cante/móllalle o eixe no río», recogido en algún refranero como presente en toda Galicia⁸⁶⁶. También, en un apunte de paisaje e histórico a la vez, al pasar por la misma comarca, en una delicada y plácida tarde, recuerda los versos que el pueblo dedicó a la puente Nafonso, casi en la desembocadura del río Tambre, y que aludían a lo prolongado de su construcción:

trinta anos me levaches,
frol da miña moxedá.⁸⁶⁷

Uno de los temas constantes de Cunqueiro -dentro de la atracción que despiertan en él las faenas propias del campo- es la vendimia. Cada septiembre, aprovecha para enfocar -aunque sea una digresión del tema principal del artículo- la recolección de las uvas, el punto cero de uno de sus productos gastronómicos más queridos. El 4 de septiembre de 1980, su charla radiofónica ya ajustaba el tema a la época agrícola: versa sobre los toneles, las barricas, las cubas y su fabricación. Aprovecha entonces para recoger una cancioncilla popular afín a esos trabajos:

Lévame no carro, lévame
carreteiriño das uvas.
Lévame no carro, lévame,
comereiche as máis maduras!⁸⁶⁸

⁸⁶⁵ El artículo, y por tanto las citas, se encuentran en *O mundo que teño de meu*, pp. 122-124. El poema popular aparece registrado, por ejemplo, en JOSÉ RAMÓN Y FERNÁNDEZ OXEA: «Dichos referentes a pueblos y gentes» en *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, Madrid: CSIC, tomo XI, cuaderno 3, 1955, p. 333. Cabe decir que los dos versos primeros del cantarillo aparecen como lema en el capítulo “Gonzalo, obispo” de su *San Gonzalo*, en *Obras literarias I*, p. 762.

⁸⁶⁶ *El laberinto habitado*, p. 57. Puede verse una buena selección de su ámbito de difusión en XAQUÍN LORENZO FERNÁNDEZ, «El carro en el folklore de Galicia» en *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, Madrid: CSIC, tomo XXX, cuadernos 1-2, 1974, pp. 43-76.

⁸⁶⁷ *El pasajero*, p. 166. La historia aparece por ejemplo en MANUEL MURGUÍA, *Galicia (vol. 2)*, Vigo: Galaxia, 1982, p. 624.

⁸⁶⁸ *Cunqueiro na radio*, p. 648. También en “*Los otros rostros*”, p. 682. El cantar se puede encontrar en FERMÍN BOUZA-BREY, *Etnografía y folklore de Galicia*, Vigo: Xerais, 1982, p. 116.

Relacionados también con el mundo campesino -en este caso con la ganadería- y con los cantos de matrimonio son los versos con los que subraya el hecho de que, en ciertos matrimonios de Galicia, es el marido quien acude tras el matrimonio al domicilio familiar de la esposa, así que ahorra la dote al suegro con el ofrecimiento que proclama el cantar.

Heiche de dar un boi mouro
e máila vaca marela.
e máila filla máis nova
pra que te cases con ela.⁸⁶⁹

Es una copla que aparece registrada en antologías de lírica tradicional, aunque evidentemente en variantes. Así, en un repertorio de Francisco Rodríguez Iglesias, el buey es blanco y se permite que el pretendiente sea escogido por el tropel de féminas de la casa.

Heiche de dar un boi blanco
e máis a vaca marela,
e máis a filla máis nova
si non che quer a máis vella.⁸⁷⁰

En otra versión -existen más variantes- el buey es rubio y, sobre todo, es el varón a quien se le plantea la posibilidad de escoger entre las hijas en cuestión.

Heiche de dar o boi louro,
e máis a vaca marela,
e máis a filla máis nova
si non queres a máis vella.⁸⁷¹

También aparece la Galicia marinera cuando, ante una de esas noticias curiosas que él recoge -como en las misceláneas del Siglo de Oro, en este caso el nacimiento en una camada de un cerdo con cabeza de elefante-, recuerda, desde el pueblo del suceso, Estribela, un cantar escuchado en boca de las gentes de la ría de Marín.

Marín ten bos mariñeiros,
tamén os ten Estribela.
Para rapazas bonitas,
a vila de Pontevedra.⁸⁷²

De la misma manera, al citar al cuco -el ave de dotes adivinatorias-, recoge un cantar efectivo en todo el norte peninsular, con versiones del Bierzo o asturianas. La

⁸⁶⁹ “*Los otros rostros*”, p. 377.

⁸⁷⁰ RODRÍGUEZ IGLESIAS, Francisco y PÉREZ NEGREIRA, María del Mar (eds.), *Galicia. Antropología. Imaginario, literatura popular*, A Coruña: Hércules de Ediciones, 1997, p. 325.

⁸⁷¹ FABEIRO GÓMEZ, Manuel, «Cancionero de Muros» en *Cuadernos de estudios gallegos*, Pontevedra: Diputación de Pontevedra/Instituto Padre Sarmiento de Estudios Gallegos, nº 39, 1958, p. 115.

⁸⁷² *El laberinto habitado*, p. 179. Una versión del cantar y de su utilidad para buscar compañera aparece en CORRAL, Esther, *A mi dizen quantos amigos ey. Homenaxe ao Profesor Xosé Luis Coiceiro*, Santiago: Universidade de Santiago de Compostela, 2008, p. 232.

primera llegada del ave le permite citar la canción de las enamoradas -«cuco rei, rabo d'escoba, cantos días faltan para a miña boda?»⁸⁷³-. De este valor mágico habla Vitor Vaqueiro: «Contando, a seguir, o número de veces que canta saberemos os anos da nosa vida. Análogo proceso seguese para coñecer os anos que han de pasar até a data do casamento, entendendo o silencio do cuco como equivalente á soltería»⁸⁷⁴.

Ya había utilizado una conocida canción gallega -popularizada por el grupo Fuxan os Ventos- en sus obras gastronómicas, para conectar el mareo que produce la danza con el que produce el vino. Pero si Cunqueiro escribe en plena transición en revistas eróticas -en este caso *Bazaar*- forzosamente había de utilizarla de nuevo, puesto que le proporciona simiente para cuatro de sus preocupaciones principales: el mundo popular, Galicia, la andadura de personajes importantes o curiosos -aquí, *La Bella Otero*- y la libidinosa temática que exigía la cabecera. En el artículo -llamado simplemente “La saya de Carolina”⁸⁷⁵-, se intenta indagar en la vida de la bailarina desde que sufrió una violación, a los catorce años, hasta su muerte. Poco es lo que apuntan los documentos, pero Cunqueiro conjetura, y ofrece un par de anécdotas de acento hilarante en el marco general de un artículo que resulta, en general, de tono descorazonador, entre lo más triste que escribió Cunqueiro.

Pero no solo lo popular le sirve para apuntalar el espíritu gallego; y así, no desdeña las coplas que surgen desde otras tradiciones: por ejemplo, al hablar de Shakespeare, destaca que el primer canto de Ofelia es una canción dedicada a un peregrino a Santiago, e indaga incluso en su primer verso, una tonada popular de autor desconocido que comienza: “Viniendo yo de lejana tierra”⁸⁷⁶.

En otra ocasión, el canto se presenta como argumento del valor que poseen los rezos -sean estos católicos o de otras encarnaciones de lo religioso-; de esta manera, señala que «se puede hacer llover con la oración», y, para ello, expone cómo una tribu americana, los indios navajos, atesoran una letanía para atraer la lluvia, cercana a cualquier responso de las religiones europeas, y sobre todo plena de belleza: «La canción del ritual navajo de la lluvia es muy hermosa: “Desde lejanos tiempos/viene la lluvia/viene la lluvia conmigo/desde la montaña del Agua/la más alta/viene la lluvia conmigo...”»⁸⁷⁷.

En un curioso artículo que sirve, asimismo, para demostrar su capacidad de sincretismo y atemporalidad, al regalar al lector unas coplas francesas, hace presente un

⁸⁷³ *El laberinto habitado*, p. 335. También aparece en *El pasajero*, p. 371.

⁸⁷⁴ VAQUEIRO, Vitor, *Guía da Galiza*, p. 156.

⁸⁷⁵ *La bella*, pp. 185-187.

⁸⁷⁶ *Laberinto y cía*, p. 83.

⁸⁷⁷ “*Los otros rostros*”, p. 569. Cunqueiro recoge todos los versos del breve ritual, que se puede encontrar también en VV.AA., *Antología de la poesía norteamericana*, México: UNAM, 1988, p. 27.

camino de Santiago lleno de peregrinos de las más diversas épocas y orígenes. Todos los personajes que conforman sus mundos estéticos coinciden en las diversas etapas, y es deslumbrante ver como aquellas referencias literarias que iban salpicando de tanto en tanto su obra, se concentran en un artículo jugosamente descriptivo.

Y no solo me gusta hacer peregrinar a los penitentes ofrecidos que buscan perdón o el milagro -que igual cosa es-, que a mí mismo me place contarme que allá va, en una vuelta del camino, por Antígona guiado, el santo ciego aquel de los griegos que se llamó D. Edipo, o que viene don Merlín de Bretaña, o que a Fausto le traen tentaciones de dialogar con el Apóstol, o que antes de ir a cortar la bajada del turco viene a velar armas vera de la tumba apostólica el señor don Quijote; noticias me llegan de que ha hecho noche en Triacastela el rey don Hamlet, y de que han visto pasar el Miño, por Portomarín, a don Juan.⁸⁷⁸

El romance que rescata en el artículo, cercano al castellano de los *peregrinitos* que recogió Lorca, lo extrae «de la traducción de Holguín, una antología de poesía francesa aparecida en 1954», el mismo año en que lo escribe. Comienza así:

La niña se levanta
con el primer albor,
y hace girar su rueca
al son de una canción.
La niña a cada vuelta
da un suspiro de amor.⁸⁷⁹

De igual manera, recoge, en otras ocasiones, coplas de aire castellano. Al recordar la historia de San Gendalón, por ejemplo, el santo bretón cuya alma se convirtió en golondrina y emigró al sur, Cunqueiro siente ese septiembre del artículo, al verlas marchar desde su ventana de Vigo, que también le llevan su alma. Puede decir por ello, y tomarlo como poesía popular, «me duele el alma, el corazón y el sombrero/me duele el alma/ por querer como te quiero»⁸⁸⁰, versos que no son sino recreación y cita deformada del poema “Es verdad”, de Federico García Lorca.

Es capaz, incluso, de sentirse atrapado por unos versos y no poder abandonar la melodía que ha inventado, llevado por algo tan cotidiano como una breve alusión en un periódico: «El otro día leí una noticia en los periódicos, en la que se hablaba de la villa de Jódar, y después anduve todo el día tarareando aquel cantarillo antiguo que empieza: «En la fontana de Jódar, vi a la niña de ojos bellos...»; claro que la musiquilla se la ponía yo con mi poca gracia, a aquella canción que ya cumplió quinientos años»⁸⁸¹.

⁸⁷⁸ *Los otros caminos*, p. 196.

⁸⁷⁹ *Ibid.*, p. 196. En la misma página recoge las dos citas anteriores. El libro de Holguín que maneja Cunqueiro tiene esta referencia; ANDRÉS HOLGUÍN, *Poesía francesa*, Madrid, Guadarrama, 1954. El poema que Cunqueiro destaca se encuentra en la página 40 de dicha antología.

⁸⁸⁰ *Laberinto y cía*, p. 391.

⁸⁸¹ *El envés*, p. 269.

Es difícil saber de dónde procede el conocimiento, por parte de Cunqueiro, de este cantar, que aparece constantemente reflejado en obras de todo carácter; por señalar una que sí había leído, porque en ocasiones alude al personaje, podemos encontrarlo en la obra de Pero Tafur, un curioso viajero español que relata sus aventuras por tres continentes en uno de los escasos libros de viaje publicados en castellano en la Edad Media: *Andanças e viages de Pero Tafur por diversas partes del mundo*. En él, se recrea el mismo cantarcillo que escoge Cunqueiro:

En la fontana de Xódar
vi á la niña de ojos bellos
e finqué ferido dellos
sin tener de vida un hora.⁸⁸²

Sí que es posible conocer, sin embargo -sin tener más que argumentos cronológicos-, de dónde proviene el conocimiento por parte de Cunqueiro de otro cantar popular. Se trata de un artículo sobre la repoblación -perjudicial para el campo gallego, según Cunqueiro- de pinares; y con ello divaga sobre presencia de estos bosques en la ambientación folclórica:

La imaginación gallega ha asociado el rumor del pinar con el roncón de la gaita nuestra. Entonces, el número folklórico consiste en que cerca del pinar va el gaitero tocando la gaita, y los pinos, al oírlo tocar, lo acompañan.

Alá vai o gaitero
por detrás do pinar,
e ata os pinos lle axudan
ao sentilo tocar.⁸⁸³

Se ha de jugar con datos y coincidencias temporales, pero no sería una interpretación exagerada considerar que la llegada de Cunqueiro a estos versos fuese por la vía de la radio o la reproducción discográfica. El artículo aparece publicado el 16 de julio de 1977. En 1972 se había formado, en el ámbito del Colegio Menor del Santísimo Sacramento de Lugo, el grupo de música tradicional Fuxan os Ventos, al que ya hemos aludido, que llega a conseguir popularidad en toda la Península. Su primer disco llega en 1976 y, justo al año siguiente, graban su segunda referencia, *O tequeletequele*, cuya cuarta canción se titula “Foliada de Nadela”, que en los créditos aparece como de letra popular y con música compuesta por todo el grupo. La segunda estrofa de la canción coincide, letra a letra, con el poema recogido por Cunqueiro; casi con total seguridad, se puede deducir que Cunqueiro escuchó la tonada, que sonaba en ese lejano 1977, en el disco de los lugueses.

⁸⁸² Aparece en PERO TAFUR, *Andanças e viaxes de un hidalgo español*, Madrid: Miraguano, 1995, p. 343.

⁸⁸³ “*Los otros rostros*”, p. 330.

También en un artículo periodístico de tema político -los fanatismos, refrendados por síndromes de pueblo escogido-, indica que, al estudiar la historia militar del mundo, «Dios está siempre con los batallones más nutridos», y apoya su hipótesis en una cancioncilla popular, que aparece frecuentemente en alusión a la batalla del Guadalete, y que Cunqueiro recoge en versión de Unamuno:

Vinieron los sarracenos
y nos molieron a palos,
que Dios ayuda a los malos
cuando son más que los buenos.⁸⁸⁴

En todo caso, al exponer muestras de lírica popular en castellano, la emoción no suele acudir tanto a Cunqueiro como en sus equivalentes gallegos. La espoleta suele ser un mero argumento, el subrayado de una estampa o un episodio, no una vivencia más emocional. Sin embargo, a veces sucede el milagro; así, cuando al hablar de una monja poseída en la que el demonio había provocado «un gran sueño de erótica recepción», usa como conexión literaria una copla en la que se despliega el tema de la malmonjada; el mismo, al fin y al cabo, que en el episodio que comenta. Y se emociona con ello.

Yo me quería casar
con un mocito barbero
y mis padres me querían
monjita en un monasterio.⁸⁸⁵

No puede haber más feliz conjunción para alguien devoto de la poesía popular, como era Cunqueiro, que el observar encarnados en su contexto esos poemas que para él únicamente han sido carne de biblioteca. Viene a ser lo que para un naturalista el descubrimiento de una especie rara en pleno hábitat. A nuestro autor le ocurre -y lo desvela conmovido- con el cantar que acabamos de reproducir: «Hacía muchos años que no veía niñas jugando al corro en una plaza, bajo las acacias. Eran unas ocho, a la rueda cantando, en la soleada mañana sanjuanera. Me detuve escuchándolas, estaban con aquel tan

⁸⁸⁴ Ibid., p. 309. En la obra de Unamuno se puede encontrar, por ejemplo, en MIGUEL DE UNAMUNO, *Vida de don Quijote y Sancho*, Madrid: Cátedra, 1943, p. 233.

⁸⁸⁵ Ibid., p. 246. Quizá le llegara noticia del cantar por la antología preparada por Eduardo Martínez Torner -a quien, como vimos en una cita anterior, parece conocer bien-, puesto que este lo incluye en la recopilación que edita: EDUARDO MARTÍNEZ TORNER, *Lírica Hispánica*, Madrid: Castalia, 1966, p. 187. Por supuesto, el cantar goza de otras versiones como la recogida en DIEGO CATALÁN, *El romancero vulgar y nuevo*, Madrid: Fundación Ramón Menéndez Pidal, 1999, p. 54. Lo curioso es que el romancillo pasa a México y allí es tomado como literatura infantil; se puede observar en VICENTE T. MENDOZA, *Lírica infantil de México*, México: Fondo de Cultura Económica, 1980, p. 148. También aparece como propio del juego en ANA PELEGRÍN, *La flor de la maravilla: juegos, recreos, retahílas*, Madrid: Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 1996, p. 331.

conocido romancillo, y tan dolorido, que comienza: “Yo me quería casar/con un mocito barbero/y mis padres me querían/monjita en un monasterio”⁸⁸⁶.

En un artículo sobre la Pascua hace una precisión metatextual, basada en un viejo cantar -que había sido recogido por Ángel del Río en una antología publicada una década antes-, del que destaca también su sentido. La poesía popular aquí no es más que un subrayado que, al citar que ya están «pasados los días de penitencia y dolor de la Pasión y Muerte de Nuestro Señor Jesucristo, resucitado el señor de la vida», le hace recordar el término que se emplea en antiguos versos, «robado, advertía el viejo cantar de las Castillas a los judíos: “Velay, velay / aljama de los judíos / que non vos roben / el Fijo de Dios”, y me parece hay que tomarlo como burla a los de las juderías»⁸⁸⁷.

Estas son las manifestaciones de lo popular que Cunqueiro abarca en su discurso periodístico; pero, en alguna que otra ocasión, se acerca a otro tipo de presencia popular: con la excusa de que una compañía de guiñol visita el pueblo, desarrolla un delicioso artículo en el que pone de relieve el valor del teatro infantil, y expone bien a las claras sus virtudes. La crónica comienza con la llegada de la compañía al pueblo: «Ha venido el guiñol, el bululú galaico-portugués, siempre el mismo, con sus tres ejemplos: el barbero celoso, el toro burlado y el alcalde vencido. Tres “ejemplos clásicos”»⁸⁸⁸. Y a partir de aquí, relaciona el esquema fosilizado de estas obras con la *Poética* de Aristóteles, con la catarsis, la peripecia y el reconocimiento. Estas son las sensaciones con que Cunqueiro vuelve al mundo tras la función: «Salgo de la barraca del guiñol con la emoción de haber asistido al Gran Teatro del Mundo; de haber visto como el terror y la piedad purgan las pasiones, y por un instante, he contemplado el reverso del tapiz donde está tejido el extraño destino del hombre»⁸⁸⁹.

Para concluir este apartado, otro de los mundos que pertenece al ámbito de lo popular y con el que Cunqueiro comparte cierta similitud de estéticas e intenciones, es el de los cuentos infantiles. En alguna ocasión, aborda la creación de Charles Perrault. Cunqueiro publica su artículo un 26 de marzo, y la finura del aire -que anuncia el nuevo tiempo- le permite recrear el momento en el que el francés -funcionario gubernamental, bibliotecario

⁸⁸⁶ Ibid., p. 653.

⁸⁸⁷ Ibid., p. 296. El poema está recogido en ÁNGEL DEL RÍO y AMELIA AGOSTINI DEL RÍO (eds.), *Antología general de la literatura española. Vol. 1. De los orígenes hasta 1700*, Nueva York: Dryden Press, 1954, p. 39.

⁸⁸⁸ CUNQUEIRO, Álvaro, «El Gran Teatro del Mundo», recogido en *Boletín de la Fundación*, p. 85.

⁸⁸⁹ Ibid.; p. 87.

de la Academia, poeta erudito e imperial- decide trasladarse al mundo de la fantasía con un sonoro «¡Messieurs, huele a hadas!»⁸⁹⁰, proclamado ante sus compañeros.

La música moderna

Es curiosa, sin embargo, la postura de Cunqueiro frente a las manifestaciones populares de nuevo cuño; por ejemplo, la canción melódica, a la que no se siente estéticamente afín un Cunqueiro de cuarenta y muy largos años, que no parece entender la evolución musical que exponían los medios de comunicación de masas -el de carácter más colectivo fue en esos años, evidentemente, la radio-, y que escribe sus artículos sin atender más que levemente a cómo en los años cincuenta la copla domina las ondas, cómo van apareciendo cantantes italianos o franceses, a la explosión del rock, al folclore globalizado o a las múltiples tendencias de los años setenta. Solo, en ocasiones muy esporádicas, cita a The Beatles, Alan Stivell o *Jesucristo Superstar*; sin embargo, es capaz de imaginar un encuentro entre lord Byron -«el acento de los héroes antiguos»- y Geórgios Papadópoulos⁸⁹¹ -«sin emoción ni sueños»-; para, de súbito, contarnos una ocurrencia que le asalta con este pensamiento, y que demuestra que estaba al tanto de la canción europea y de las actitudes de sus intérpretes: «Tentado estuve, un día, de enviarle a Melina Mercouri la letra de una canción...».⁸⁹²

En contrapartida, hay una tonada contra la que dirige toda su irónica artillería, y ni siquiera necesita tener sintonizado ningún receptor, es «la criada de la casa vecina» quien «canta eso de “la salsa del pomodoro”. Ella dice “del panodioro”...»⁸⁹³. El artículo es del 30 de agosto de 1960. Quince días después, el 13 de septiembre, vuelve a aparecer la joven, y se pregunta si, en vez de esa canción banal, cantará otra cuya letra es de un poeta italiano, que es al fin y al cabo a quien dedica el artículo: «Esa muchacha de la casa vecina, que está lavando desde las ocho de la mañana, y cesó de cantar el “mustafá” ese, ¿cantará para septiembre próximo “Las guitarras muertas”, de Salvatore Quasimodo?»⁸⁹⁴. Lo curioso es que dicha melodía -«Mustafá»- parte de un tema tradicional egipcio, que fue popularizado por el cantante libanés -de adopción, pero nacido en El Cairo- Bob Azzam en 1959. Así que su origen es verdadera poesía popular.

⁸⁹⁰ *El laberinto habitado*, p. 108. La misma escena se puede encontrar en “*Los días*” en *La Noche*, p. 390.

⁸⁹¹ El coronel que lideró el golpe militar de 1967 en Grecia.

⁸⁹² Melina Mercouri fue una actriz y cantante griega significada contra la dictadura militar, debido a lo cual tuvo que exiliarse a Francia. Llegó a ser ministra de cultura en 1981.

⁸⁹³ “*Los días*” en *La Noche*, p. 250.

⁸⁹⁴ *Ibid.*, p. 258.

La canción, en todo caso, fue grabada en Italia, donde se había instalado con su orquesta a finales de los años 50, y el epé español fue editado por el sello Barclay en 1959. Tras él, numerosas orquestas y artistas de música ligera o de rock acogieron la canción en su repertorio: la Topolino Radio Orquesta, José Guardiola, Rudy Ventura, hasta el componente de Led Zeppelin, Jimmy Page, la interpretó en una sesión para la BBC con el título de “White Summer/Black Mountain Side”. Cunqueiro demuestra tener una especial obsesión por esta pieza musical, puesto que en 1979, cuando ya nadie recordaba el tema - otros intereses musicales y sociales animaban al país-, él apunta en un artículo para *Sábado Gráfico* que la canción fue prohibida «en los días de la insurrección argelina»⁸⁹⁵.

En todo caso, el artículo del que partimos está dedicado al cantante italiano Domenico Modugno, que en 1960, y en su disco homónimo, publicó la canción «Le morte chitarre», que no es más que un poema de Salvatore Quasimodo que el poeta siciliano le había autorizado a musicar. No tiene mucho aprecio Cunqueiro por este poeta, que llegó a alcanzar el Premio Nobel en 1959, o por lo menos su postura es ambivalente; por un lado, le defiende de los comentarios poco halagüeños que determinados medios católicos le dedican, por haber compuesto un poema al “Spuntnik” soviético -los elogios son continuos, lo califica de «alto poeta» y de «gran señor»⁸⁹⁶ de las palabras-; pero, a la vez, le reprocha que desprecie los signos de puntuación, pues en los veinte versos del poema «utiliza cinco comas, seis puntos, dos veces dos puntos»⁸⁹⁷. En todo caso, veremos posteriormente que lo traduce en bastantes ocasiones.

Álvaro Cunqueiro también parece conocer el tango; por lo menos, hace un apunte lingüístico que no demuestra que domine el lunfardo, sino únicamente que ha escuchado la canción y ha retenido un verso. La cita del mindoniense se incluye en un comentario sobre uno de los diablos que suele exponer en sus artículos, Abinrael, que suele disfrazarse de gallo y que corre así el peligro de acabar algún día dentro de una *capoeira*: «da suerte, que es *grela*, como dice el tango»⁸⁹⁸, señala Cunqueiro. Lo cierto es que es este un término que aparece incluso en algún título, como en «La última grela», el primer tango compuesto por Horacio Ferrer, uruguayo de Montevideo, aunque nacionalizado argentino, compositor de más de doscientas canciones -excelentes, llenas de giros inesperados y de ambientes oníricos-, autor de varios libros sobre la historia del tango y presidente de la Academia Nacional del Tango desde su fundación en 1990. En él, la grela es la prostituta, y en su

⁸⁹⁵ “*Los otros rostros*”, p. 530.

⁸⁹⁶ COCHÓN, Luis (ed.), *Cunqueiro, destinatario*, Santiago: Xunta de Galicia, 2014, p. 26.

⁸⁹⁷ “*Los días*” en *La Noche*, p. 257.

⁸⁹⁸ *Laberinto y Cía*, p. 184.

primera estrofa ya se la presenta «fatal, canyengue y sola»⁸⁹⁹. La versión canónica es la del autor de la melodía, Astor Piazzolla.

Evidentemente, hay más tangos en los que aparece el término como «Farolito viejo», escrito por José Eneas y Luis Teisseire para Carlos Gardel en 1927, que habla de «la grela traidora»⁹⁰⁰ en uno de esos escenarios de ruina sentimental propios del género. Incluso lo encontramos en poemas en lunfardo como el de Felipe Fernández -que escribía con el seudónimo de Yacaré-, en una estrofa en la que despliega todos los valores semánticos de “mina”, o sea, mujer, en esa lengua con escasez de vocabulario y extensión de sinónimos.

Yo a la mina le bato paica, feba, catriela,
percanta, cosa, piba, budín o percantina,
chata, bestia, garaba, peor es nada o fémina,
cusifai, adorada, chiruza, nami o grela.⁹⁰¹

Sin embargo, el tango que ha llevado la palabra hasta Cunqueiro es, sin lugar a dudas -por la extensión de su fama y porque hace a la palabra “grela” atributo de “suerte”-, el de Enrique Santos Discépolo, «Yira, yira». Con Discépolo estamos ante el mayor poeta del tango y ante uno de los mejores escritores argentinos del siglo XX; autor teatral y director cinematográfico, le costó entrar en el mundo de la música y triunfar en un ambiente tan conservador. Se han señalado en sus letras dejes horacianos y un moralismo casi medieval asaltado por la modernidad, lo cual da una especial tensión a sus palabras. En el tango citado, la fortuna adopta el formato de rueda, como tradicionalmente se ha pintado. Los versos que buscamos son los iniciales.

Cuando la suerte que es grela,
fayando y fayando
te largue parao;⁹⁰²

En realidad, la palabra “grela” alude originalmente a la mujer, como hemos indicado y, en la ambientación de las canciones, a la mujer de mala vida, así lo indican algunos glosarios⁹⁰³. Por una rebuscada y canallesca metáfora amplía su significado a

⁸⁹⁹ MANDRINI, Eugenio, *Los poetas del tango*, Buenos Aires: Colihue, 2005, p. 133.

⁹⁰⁰ CENTEYA, Julián, *Primera antología del tango lunfardo*, Buenos Aires: Astral, 1967, p. 80.

⁹⁰¹ Recogido en MARIO E. TERUGGI, *Panorama del lunfardo: Génesis y esencia de las hablas coloquiales urbanas*, Buenos Aires: Sudamericana, 1978, p. 220.

⁹⁰² MANDRINI, Eugenio, *Los poetas del tango*, p. 108.

⁹⁰³ Por ejemplo en FEDERICO CAMMAROTA, *Vocabulario familiar y del lunfardo*, Buenos Aires: Peña Lillo, 1970, p. 113.

realidades sucias e inmundas, los desechos y putrefacciones⁹⁰⁴. Es este último el sentido del vocablo en el tango de Discépolo y seguramente el que le quiere dar Cunqueiro.

Con título de tango, pero dentro de otro género –o, por lo menos, de otra estética-, Cunqueiro también cita en una ocasión unos versos del «Tango de los lunares», que no es tal ritmo, sino un ejemplo preclaro de cuplé, esa canción de doble fondo en el sentido de sus letras, típica de los primeros años del XX. Se trata de un artículo de su última etapa, a principios de 1978, para su sección “Los otros rostros”, en *Sábado Gráfico*. Ahí, en medio del análisis de la margaritomancia -método de adivinación por medio de una perla-, y de la necesidad de piel humana para cumplir uno de los ritos de este arte secreto, avisa que es más valorada la piel con lunares; es entonces cuando incluye la breve melodía: «el uno junto a la boca/ y el otro donde tú sabes»⁹⁰⁵.

Serge Salaün, en un artículo en el que investiga sobre la presencia de la iconografía andaluza en obras cuya trama no se desarrolla en el sur, nos da las claves para reconocer los versos.

El famoso “Tango de los lunares”, en *El género ínfimo* (libreto de los Quintero, música de Quinito Valverde y Tomás Barrera. 1901) interpretado por una despampanante tiple andaluza, la Bella López, es un modelo de cantable-cuplé que tuvo un éxito duradero:

Tengo dos lunares,
el uno junto a la boca
y el otro donde tú sabes.⁹⁰⁶

El género ínfimo no es más que una parodia -como tantas otras veces en los hermanos Quintero- del género de *varietés*. En un único acto, don Anselmo y Don Teodoro se descuelgan por el *Salón Verde Botella* para llenar de comentarios despectivos los números de las Hermanas Pichichi, la Bella López -aquí entra nuestra tonada-, un adivinador y la bailarina Guiños.

La canción fue interpretada por la sevillana Amalia Molina, artista en quien se inspiraron los mismos hermanos Quintero para escribir *Mariquilla Terremoto*, cuyo éxito fue considerable en los primeros años del siglo XX -incluso llegó a cantar unas temporadas en Broadway-, aunque fue olvidada en su madurez. Lo curioso es que los versos que recrea Cunqueiro, aparecen con cierta frecuencia recordados en obras menores de la segunda mitad del siglo XX, lo cual indica que la canción supera su género y entra ya en la autoría

⁹⁰⁴ Como “mujer de medio ambiente. Mugre. Suciedad” aparece en MERCEDES ARRIAGA ET AL., *Literaturas comparadas, tradiciones y traducciones. XI Congreso de la Sociedad Española de Italianistas (vol. II)*, Sevilla: Arcibel, 2006, p. 124.

⁹⁰⁵ “Los otros rostros”, p. 387.

⁹⁰⁶ SALAÜN, Serge, «Lo andaluz en la escena nacional» en YVAN LISSORGUES y GONZALO SOBEJANO, *Pensamiento y literatura en España en el siglo XIX: idealismo, positivismo, espiritualismo*, Toulouse: Presses Universitaires du Mirail, 1998, p. 217.

colectiva de la memoria popular. El hoy olvidado Noel Clarasó, barcelonés, autor de amables novelas humorísticas, en su *Historia de una familia histérica: novela de malas costumbres*, hace aparecer a un personaje que tararea la canción⁹⁰⁷ y uno de los volúmenes de la serie de *Nancy*, de Ramón J. Sender, nos presenta a la americana protagonista analizando en su tesis estos versos: «Tengo dos lunares tengo dos lunares el uno junto a la boca y el otro donde tú sabes...» Esta rondeña quiere decir redonda y también de Ronda (ciudad famosísima desde antes de Cristo, porque allí se dio la famosa batalla de Zama, según creo, o al menos en sus llanuras por la parte sur) nos muestra una mujer enamorada⁹⁰⁸. Incluso se utiliza como apoyo argumental para la entrada correspondiente a la Bella Otero -tan querida a Cunqueiro, por otra parte- en la *Enciclopedia del erotismo* de Cela⁹⁰⁹.

Sin salir de la América hispana, también guarda recuerdos Cunqueiro para la canción mexicana. En un par de ocasiones, en artículos donde se indaga sobre el Arca de Noé, aparece la figura del cuervo y su vida sexual, eso le lleva a argumentar que «ciertos pueblos tienen al cuervo por un tipo amoroso», y a partir de ahí encajar una canción de aire tradicional.

En una ladera un cuervo
lloraba su soledad,
porque una cuerva hermosa
le negaba su amor y amistad...⁹¹⁰

En esta retahíla de músicas populares, acabamos con la zarzuela, de la que utiliza una cita que, al fin y al cabo, ha pasado al acervo popular. El artículo versa sobre una plaga de pulgas que ha asolado Londres, y Cunqueiro deriva hacia la paradoja de que, pese a los avances tecnológicos del siglo, las antiguas plagas parecen estar en la sombra siempre. Para reafirmarlo acude a *La verbena de la paloma*, en cuyo libreto se encuentra esta sentencia, a medio camino en esos años 70 -hoy seguramente ha pasado al olvido- de los géneros populares y del refrán: «las ciencias adelantan que es una barbaridad»⁹¹¹.

⁹⁰⁷ CLARASÓ, Noel, *Historia de una familia histérica: novela de malas costumbres*, Madrid: Taurus, 1956, p. 120.

⁹⁰⁸ SENDER, Ramón J., *Nancy, doctora en gitanería*, Madrid: Magisterio Español, 1974, pp. 149-150.

⁹⁰⁹ Camilo José Cela, *Enciclopedia del erotismo (vol. 1, Aachen-Cirene)*; Barcelona: Destino, 1982, p. 537.

⁹¹⁰ “*Los otros rostros*”, pp. 221-222, p. 272 y p. 640, tres artículos separados por apenas seis meses los dos primeros y por tres años el último, y con párrafos idénticos en la historia de Noé y en el cantar mexicano. También en *El laberinto habitado*, p. 533. Se puede encontrar en cancioneros una versión levemente diferente: “Un cuervo en una ladera/lloraba su soledad,/porque la cuerva no quiso/quererlo con pasión” en Álvaro Ochoa Serrano, *Cancionero Michoacano (1830-1940)*; Zamora (México): El Colegio de Michoacán, 2000, p. 156.

⁹¹¹ *Ibid.*, p. 167.

Los refranes

Cunqueiro no suele ser hiriente en sus apreciaciones estéticas o literarias. Como mucho, dedica a las obras que le desagradan un leve apunte irónico o una opinión argumentada. Por eso, extraña que en un artículo para *La Voz de Galicia* use unos términos tan acusadamente despectivos contra los refranes. Tanto más, si sabemos que es uno de sus géneros más valorados, como enseguida vamos a observar. El comentario parte de un amigo que utiliza refranes a destajo, y ello le lleva a ver que «aparte de cierta socarronería inmoralista, un algo de experiencia de oficio o agrario-meteorológico-pecuniaria, y la posible gracia del consonante, todo lo que resta, en la universal creación paremiológica, es sesuda estupidez, torpe rutina, doblemente torpe, pues presume de avisada, pedantesca suficiencia y probada carencia de imaginación»⁹¹².

¿Cuál es la razón, pues, de tanto desprecio hacia un género que, como ya sabemos por estas páginas, no solo utilizaba, sino que lo hacía con exaltación? Pues, con total seguridad, lo que critica no son los refranes sino su uso, un uso urbano y ya alejado de su sustrato de nacimiento, donde eran reales y necesarios. En la ciudad del siglo XX, entiende Cunqueiro que ya no son esenciales; es más, son innecesarios. Así pues, solo entiende el refrán en determinado ámbito: el geográfico, esencialmente su tierra, y el literario: «Digo todo esto de los refranes yo, persona a quien place el hablar refranero de Sancho en el “Quijote”, y los refranes y sentencias que me encuentro en el libro del arcipreste Juan Ruiz, y los refranes con que escribió una balada François Villon»⁹¹³.

Ya vimos, a la hora de analizar las obras geográficas, que el paso por determinadas tierras -este es su marco adecuado: la tierra- lo llevaba a citar esa pequeña cuña de lírica popular que son los refranes. Es curioso que, en sus artículos periodísticos, también los recoja, incluso sin que el tema sea propiamente la geografía. En una exaltación de la fertilidad de la naturaleza y de la diosa Deméter, alcanza a vislumbrar el valle de Fragoso que califica -en palabras tomadas del pueblo- como «moi fermoso»⁹¹⁴. También recoge en otra ocasión los tres versos de una sentencia popular, en un artículo andariego sobre Bayona de Miñor, y nos ofrece, al mismo tiempo, un símil que sirve para afirmar la equivalencia entre los refranes y la belleza y sugerencia de la canción popular: «[el valle Miñor] viene en refranes que valen una cantiga»⁹¹⁵.

⁹¹² *100 artigos*, p. 152.

⁹¹³ *Ibid.*, p. 152-153.

⁹¹⁴ CUNQUEIRO, Álvaro, «De cosechas y de estrellas» en *La Vanguardia*, 12 de septiembre de 1971, p. 15.

⁹¹⁵ *El pasajero*, p. 228.

En otras ocasiones, toma refranes de otras culturas y, por ello, señala que en un libro sobre judíos encontró un refrán similar al que escuchó un amigo suyo en Burgo de Osma: “hay cuatro pensamientos en cama de divorciado que casó con divorciada”⁹¹⁶.

En todo caso, también las alusiones culinarias llevan engarzadas refranes; así que actúa, al recoger estos proverbios, de la misma forma que en las obras que estudiamos en la primera parte de este trabajo, movido por el tema: la cocina o el paisaje; al recordar el *martes lardeiro*, lo asocia al refranero y lo recuerda con las mismas palabras que en *A coziña galega*: «alegría, alegrote, o rabo do cerdo xa está no pote!»⁹¹⁷. Del mismo modo, personajes históricos que tienen presencia activa en sus obras turísticas, que se recuerdan en sus páginas y que se cantan, vuelven a aparecer en sus artículos periodísticos: «Viva la palma, viva la flor...» sirve para presentar a Pedro Madruga, en un apunte en el que también da cuenta de la prueba de las primeras lampreas⁹¹⁸.

Encontramos también un par de artículos, prácticamente inéditos, plagados de refranes, y que nos revelan un Cunqueiro obscuro, en un despliegue casi pornográfico. Ambos artículos están vinculados a la convocatoria de un concurso para premiar el mejor refranero gallego, convocado por la Editorial de Bibliófilos Gallegos. Esta empresa, fundada en 1949, y por tanto anterior a Galaxia o Monterrey, fue una de las pioneras de la resistencia cultural gallega en la posguerra. El primer artículo, de 1951, coincide con el anuncio de la convocatoria, y el segundo, 1955, con el fallo, que, como se ve, tarda varios años. En un breve de ABC aparece dicha convocatoria: «La Editorial de los Bibliófilos Gallegos ha convocado, desde Santiago de Compostela, su tercer concurso destinado a galardonar una obra de interés para la cultura gallega. El premio, único e indivisible, de 8000 pesetas, se otorgará a la mejor colección de refranes gallegos, en número no inferior a cuatro mil, y los trabajos deberán estar en poder de la mencionada Editorial antes del 1º de junio de 1952»⁹¹⁹.

Dicho premio fue alcanzado por Vicente Llópiz Méndez, comandante del ejército y autor de varias obras de paremiología, que a los diez años había venido a vivir a El Ferrol desde su Argentina natal. El primer artículo de Cunqueiro se titula “Por sí ou por non” y, tras una introducción donde justifica su escritura por el olvido en que quedarían sumidos esos refranes, despliega la carga escatológica del refranero: «Convocado un concurso para premiar la mejor colección de refranes gallegos, puede sospecharse que de esta Summa

⁹¹⁶ *Laberinto y Cía*, p. 393.

⁹¹⁷ Álvaro Cunqueiro, *El laberinto habitado*, p. 384. También se cita en *Cunqueiro en la radio*, pp. 607 y 671, repasos radiofónicos a la cocina gallega del Carnaval.

⁹¹⁸ *El laberinto habitado*, p. 429. También aparecen los versos en *Cunqueiro en la radio*, p. 538.

⁹¹⁹ ABC, 11 de febrero de 1951, p. 26.

Philosophica del galaico, quedarán, porque el pudor moderno así lo exige, dos o tres docenas de refranes, precisamente aquellos que forman el fondo del saber amoroso del gallego»⁹²⁰.

De este texto se conservan dos versiones: una original manuscrita y una copia escrita a máquina. La original le fue proporcionada al autor del artículo que acabamos de referenciar por Miguel Anxo Seixas Seoane, historiador gallego y actualmente coordinador del Arquivo da Emigración Galega, quien la recibió de Armesto Faginas, que debió acceder a ella de mano del propio Cunqueiro; no se conoce en qué fecha, probablemente cuando sustituyó al mindoniense en las páginas de *Faro de Vigo*. En dicho original, hay una pequeña nota manuscrita y una firma que César Cunqueiro reconoce como propia de su padre.

El segundo de los artículos que enfocan de manera amplia el mundo de los refranes, fue publicado pocos días antes de que se produjese el fallo del concurso de refranes de Bibliófilos Gallegos, el 3 de marzo de 1955. El resultado del concurso se desveló el 21 del mismo mes. El artículo fue publicado en *Faro de Vigo*, en la sección “Las Crónicas”. Lo curioso, o no tanto, vista la capacidad de refundición de temas y fragmentos del escritor mindoniense, es que dos años más tarde, exactamente el 31 de julio de 1957, Álvaro Cunqueiro publica en *La Voz de Galicia* una reelaboración del mismo artículo que hemos citado al inicio del capítulo, esta vez bajo el título “Sobre los refranes”, en la sección “El mundo y su sombra”. Esta segunda versión es más completa y matizada que la primera, lo que implica un trabajo de pulido sobre un texto propio. Prescindamos de esta reconstrucción del texto para atender únicamente a su opinión sobre los refranes y a las posibles calas intertextuales que utiliza.

En primer lugar, deja clara Cunqueiro la idea que barajamos anteriormente: los refranes —y por extensión las personas refraneras— son pobres de imaginación, ineptos en lo moral y eruditos sin esencia: «Me extraña que alguien haya visto en el refranero una posible sustitución del pensamiento filosófico, aquí y en cualquier otra parte»⁹²¹.

Al mismo tiempo, se siente fascinado por los refranes que se toman como literatura, sea en boca del pueblo con un aire de copla popular o sea realmente en obras literarias. Inmediatamente después de la diatriba contra esta versión pedante de los refranes, elogia la versión poética, con palabras similares a las que hemos mencionado en el artículo para *La Voz de Galicia* citado al principio del capítulo.

⁹²⁰ Recogido en XESÚS FERRO RUIBAL, «Álvaro Cunqueiro e a paremioloxía» en *Cadernos de fraseoloxía galega*, Santiago: Centro de Estudios Ramón Piñeiro, nº 13, 2011, p. 78.

⁹²¹ *Ibid.*, p. 92.

Y digo todo esto yo, persona a quien gusta el hablar refranero de Sancho en el *Quijote* y los refranes y sentencias que me encuentre en el *Libro del Buen Amor* del Arcipreste y los refranes con que escribió una balada François Villon. Uno del arcipreste Juan Ruiz lo oí, vivo como una flor, en el toledano Viso de San Juan, y se lo decían a un mozo impaciente: *Quien amores tiene no les puede celar*.

*Madre ¿vos non podedes conocer u Osmar
si me ama la dueña, o si no querrá amar?
Que quien amores tiene non los puede celar,
en gestos o en sospiros, en color o en hablar*⁹²².

Es frecuente en él, como vemos, la cita de refranes extraídos de obras literarias, en maneras que van desde un mero subrayado de sus ideas hasta apuntes geográficos. Otro ejemplo del Arcipreste que atiende a este último caso: Cunqueiro hace un viaje de Madrid a Barcelona y, al pasar por el pueblo de Espinosa de Henares, observa que el río iba «lodanero y medrado» y que las orillas están sembradas de nieve; la estampa le hace recordar un refrán que el Arcipreste usa al intentar seducir a una mujer arisca: «Cogí avena loca riberas del Henares»; por supuesto la seducción resulta inútil, y la explicación del significado del refrán -patente, por otra parte- aparece desvelada en la misma estrofa: «quien en'l arenal siembra no trilla pegujares»⁹²³.

Pero también, tras la visión literaria, elogia la visión popular que aporta fresca, auténtica emoción y sentimiento, todo aquello que «en el refrán una lengua condensa de expresión, vivacidad y claro decir significativo. Quisiera yo tener el contar prieto, medido y vivo del refrán, o siquiera algo de paciencia para ejercitarme en ello»⁹²⁴.

En un artículo sobre el día de San Jorge, conecta el refranero con los modernos concursos de belleza -en los que el dragón aparece encarnado en un personaje poderoso-, con las “bodas del siglo” y las mujeres hermosas «venidas de lejanas islas y de ducados de ultramar». Así pues, Jorge ya no es necesario, y hace bueno el refrán de «las mañanitas de abril son muy dulces y placenteras de dormir». Cambiando tiempos de verbo -“eran” en Lope- o afijo diminutivo -“mañanicas” en la obra póstuma de Cejador- el refrán está sumamente documentado⁹²⁵.

De igual modo, siente fascinación por un refrán que ha escuchado de boca de uno de sus amigos en la primera postguerra: Luys Santa Marina, «uno de los mayores entre los

⁹²² Ibid., p. 93. La estrofa del *Libro de buen amor* es la 806.

⁹²³ “Los días” en *La Noche*, p. 312. Los versos del Arcipreste -es la estrofa 170- se pueden encontrar en JUAN RUIZ, *Libro de buen amor* (ed. de Alberto Blecua), Barcelona: Crítica, 2001, p. 38. Eso sí, Cunqueiro se equivoca en la cita, cuyo verbo realmente es “sembré”.

⁹²⁴ Ibid., p. 93.

⁹²⁵ Las citas de Cunqueiro aparecen en *La bella*, pp. 192-193. Lope de Vega la utiliza en uno de los múltiples estribillos corales de campesinas en *La ocasión perdida*: se incluye en LOPE DE VEGA, *Comedias de Lope de Vega. Parte 2. Volumen 1* (ed. de Alberto Blecua y Guillermo Serés), Lleida: Milenio, 1998, p. 358. Lo encontramos también en JULIO CEJADOR, *Refranero castellano*, Madrid: Hernando, 1929, p. 12.

escritores españoles contemporáneos», quien repetía un refrán que Cunqueiro da por hecho -desde un enunciado de modalidad dubitativa- que podría ser de plena Reconquista, y aparece, por ejemplo, en *La Celestina*, obra que no suele citar en demasía. Según Cunqueiro, se trata de «un refrán militar, que será de cuando andaban los españoles al moro en la línea del Tajo, y lo corrían: “ajuar de frontera, tres estacas y una estera”». En el acto decimoctavo de la obra de Fernando de Rojas aparece en boca de Centurio, que se excusa ante Areusa de no poseer dinero: «Las alhajas que tengo es el ajuar de la frontera...»⁹²⁶, con lo cual se precisa que el refrán se empleaba para indicar la falta de posesiones, como un soldado en campaña.

De la obra de Rojas también cita, en un artículo sobre astrólogos y brujería, que Celestina «tenía tierra de una encrucijada en su arsenal»; pero, con ello, se establece de nuevo un gazapo, propio de ese citar memorístico que en ocasiones traiciona al autor mindoniense. Desde luego, la encrucijada es un lugar en que se alían y conectan -para el gallego- fuerzas de mundos opuestos, Vítor Vaqueiro dedica un capítulo a sus poderes en una guía de Galicia y señala que «la encrucijada aparece como lugar maldito, pudiendo, los que se encuentran condenados en el infierno para toda la eternidad, aparecer en ellas»⁹²⁷. Ciertamente, pues, que las encrucijadas son lugares de aporte bruñido, y que aparecen en *La Celestina*, pero solo como argumento para destacar que la madre del joven -y antiguo mancebo- Pármeno, no quedaba muy lejos de estas cuestiones. Se dice de ella -no de Celestina- en el séptimo auto que «le levantaron que era bruja, porque la hallaron de noche en unas candelillas, cogiendo tierra de una encrucijada, y la tuvieron medio día en una escalera en la plaza puesta»⁹²⁸.

De tesoros y vidas santas

Otro tipo de tradición popular, ajena a los refranes y a la lírica, es la Galicia de los tesoros escondidos. Ya vimos en la primera parte de esta tesis que, en conferencias y entrevistas, Cunqueiro no dejaba de proclamar que el gallego posee un carácter que acepta lo sobrenatural y lo arraiga a la tierra. Lo demostraba la creencia continuada en *Ciprianillos*, *tesouros* y *mouros*. También vimos como Esperanza, la criada de la casa, aprovechaba las noches, al calor de la cocina, para revelar inventados cuentos de tesoros, que iban calando en nuestro autor desde niño. En su obra periodística, también apunta al fenómeno y le

⁹²⁶ “Los días” en *La Noche*, p. 165. En la obra de Rojas se puede encontrar en FERNANDO DE ROJAS, *La Celestina*, Madrid: Edaf, 1976, p. 270.

⁹²⁷ VAQUEIRO, Vítor, *Galicia Mágica*, p. 82.

⁹²⁸ ROJAS, Fernando de, *La Celestina*, p. 166.

dedica algún artículo en el que deja claro que es un conocimiento exclusivamente popular - «El país gallego es un país de tesoros escondidos, y esto se sabe sin necesidad de leer *El Ciprianiillo* y oyendo solamente a las gentes en las aldeas»⁹²⁹-, y no del todo gallego, puesto que lo completa con cuentos irlandeses y árabes. Al mismo tiempo, descubre veladas tradiciones que afectan también al mundo de los tesoros: «A la araña que está en su tela a la puerta de una cueva puede preguntársele si dentro hay un tesoro escondido»⁹³⁰.

Desde esta misma asunción de los hechos mágicos como definidores del carácter de un pueblo, Cunqueiro dedica algún artículo a rescatar conjuros y encantamientos, efectivos frente a ciertas dolencias populares como la paletilla: «el enfermo se cansa, adelgaza, empalidece, escucha ruidos dentro del cuerpo [...]»⁹³¹. La autoalusión a su *Escola de menciñeiros* y la cita de un sortilegio popular le permiten defender una armonía universal, un cierto orden cósmico, que depende más de las circunstancias que de la magia, al igual que en sus obras sobre tesoros defiende la figura de la bruja como mediadora, y no como detentadora de ningún poder.

El *continuum* que es la obra de Cunqueiro recoge también, como parte de la tradición popular, las historias sobre las vidas de los santos gallegos, y retorna entonces -cercano y terrenal- al patrón, a San Froilán. *Destino*, lo hemos advertido, es la publicación en la que Cunqueiro está más atento a la actualidad, así que una noticia sobre el ataque de lobos a niños en diversos pueblos orensanos le sirve de excusa para acudir de nuevo a la historia del santo que perdió su asno a dientes de un lobo y consiguió que este último le transportara sus posesiones⁹³². Un breve párrafo de sus charlas radiofónicas también relata de forma muy sucinta el milagro: «Un lobo vino callado y se echó sobre el asno del santo, le dio muerte y lo devoró. Saliendo el santo de sus asombros, es decir de sus filosofías, halló al lobo en el banquete asnal y le reconvino, y en castigo por su hazaña le obligó a servirle desde entonces de asno, y cargó en el lobo sus alforjas, nada pesadas»⁹³³.

Ya hemos analizado también, en sus obras geográficas, la leyenda del monje de Armenteira, el abad don Ero, que se extasió ante el canto de un pájaro hasta quedar fuera del tiempo y dentro del Paraíso. Para *La Noche*, volverá a surgir otra cita: imagina a María

⁹²⁹ *El laberinto habitado*, p. 239.

⁹³⁰ *Laberinto y cía*, p. 444.

⁹³¹ *El laberinto habitado*, p. 258.

⁹³² La noticia sobre los ataques se puede encontrar, por ejemplo, en la página 12 de *La Vanguardia* del 11 de julio de 1974, Cunqueiro la reseña el 13 del mismo mes como se puede comprobar en *El laberinto habitado*, p. 243.

⁹³³ *Cunqueiro en la radio*, p. 576. La historia –con motivo de la celebración el 5 de octubre de las fiestas patronales de Lugo- aparece expuesta con detalle en un artículo para *Faro de Vigo* –«San Froilán a la jineta»- recogido en *Los otros caminos*, pp. 152-154.

recorriendo el camino de Santiago, la ve dormida en el puente del barco y con sus pies refulgiendo como pequeñas estrellas, estrellas que «se verían desde Mostar, donde como en Armenteira, hay monjes dormidos escuchando pájaros, durante cientos de años, cabe un limonero...»⁹³⁴. También aparece en el *San Gonzalo*: en Lugo, desde la habitación que le han destinado en el Palacio Episcopal, el santo baja a la Catedral a ver la imagen de la Virgen de los Ojos Grandes; es noche cerrada y parece salir una música de la piedra; Gonzalo se pregunta «¿Será la música que adormeció cien años san Ero de Armenteira?»⁹³⁵.

3.3.2.- Los orígenes clásicos.

Toda la erudición de Cunqueiro empieza a desplegarse en sus artículos publicados tras la guerra. Ya hemos advertido que en *ABC* escribe, justo al final del conflicto, textos encomiásticos a Franco; pero, poco después, pone sus miras en una común condición europea y, para ello, principia con la anécdota según la cual Julio César resbaló al llegar a África y, obviando el accidente, lo tomó por buen presagio⁹³⁶. El episodio aparece en Suetonio y -ya en la literatura hispana- en Gracián, Feijóo y hasta en el *Quijote*.

En el temprano año de 1946, se permite, a la hora de buscar lazos genealógicos de una familia normanda, una alusión a Jasón, el Argonauta, y a los Tolomeos de Egipto⁹³⁷. El mismo Jasón -a su vuelta con Medea, guiado por el cielo, quizás en un fragmento recogido de Eurípides- aparece en una poética visión de las estrellas desde el Vigo en el que residía⁹³⁸. El viaje de los Argonautas y su imaginada presencia en Galicia son también objeto de uno de sus últimos artículos, aquellos que escribe para *Hoja del mar*. En él habla «no como erudito en el asunto, sino como un escritor de imaginación»; así, compara una pequeña joya que es descubierta en Ribadeo, un *castrón de ouro*, con la lana dorada del vellocino. Cunqueiro continúa el artículo indicando que la presencia griega en Galicia domina en la leyenda, pero no en las pruebas -sus obras geográficas precisan solo desde la emocionada fantasía la fundación de ciudades-; sin embargo, los eruditos afirman que el descubrimiento de la joya da que pensar. El mindoniense, siempre afín a su estética, apunta: «Y digo yo que a imaginar». E imagina a Jasón en «larga navegación, saliendo por las columnas de Hércules al Tenebroso, con peligro de llegar a su borde, donde sus aguas se precipitan en enormes abismos [...]». Imagina también que el rey Eetes de los gallegos tenía

⁹³⁴ “Los días” en *La Noche*, p. 239.

⁹³⁵ *Obras literarias I*, p. 769.

⁹³⁶ CUNQUEIRO, Álvaro, «Vísperas europeas» en *ABC*, 11-07-1939, p. 3.

⁹³⁷ *Posío*, s/p.

⁹³⁸ CUNQUEIRO, Álvaro, “De cosechas y de estrellas”, p. 15.

una hija –«unha meiga»- llamada Medea, una Medea gallega a la que Jasón «ciñe con su fuerte brazo la estrecha cintura». «¿Imposible?», se pregunta Cunqueiro. Y resulta una interrogación retórica que responde él mismo: «Yo no diría tanto»⁹³⁹.

En sus artículos para revistas y periódicos no se ve condicionado a hablar de la fundación de ciudades o de conexiones gastronómicas entre Galicia y Roma, así que goza de mayor libertad para desplegar sus conocimientos y sus preferencias del mundo clásico. Así, tomando como plantilla las páginas de la revista *Destino*, podemos encontrar menciones a Ovidio y al Ponto -el exilio en el que escribió sus *Tristia*-; a la *Farsalia* de Lucano, de la que escoge el episodio del “Libro I” en el que César cruza el Rubicón; o citas de Plinio, como el «piscis audire palam est» y de Herodoto, a raíz de un asunto tan crucial entonces - y ahora- como la guerra del Yom Kippur⁹⁴⁰. En todo caso, las alusiones de autores clásicos abundan muchísimo menos en sus artículos que en sus obras geográficas.

Sigue habiendo cierta conexión, eso sí, entre gastronomía y latinidad. En determinadas ocasiones, Cunqueiro apunala sus opiniones con el recurso de citas clásicas. En la revista cultural *Vida Gallega*, al recordar una receta de rodaballo, apunta que acaba de leer un verso del poeta etrusco Aulo Persio que cita dicho pescado. Persio, tachado de excesivamente riguroso por la condición moral de su poesía, y también de oscuro, tuvo gran predicamento durante la Edad Media y su influencia llegará hasta Francisco de Quevedo: «Ahora mismo acabo de leer en Persius Flaccus -poeta a quien San Agustín reprocha oscuridad, pero no parece que pueda reprochársele apetito-; acabo de leer, digo, de un romano *rombos libertis ponere lautus*, generoso tanto, que ponía en la mesa de los libertos rodaballo»⁹⁴¹.

No impide esta mayor amplitud de miras de sus artículos que, al tomar como espacio su Galicia natal, aluda a autores clásicos que estuvieron relacionados con ella. Pueden aparecer, al hablar del oro que aún conserva el noroeste peninsular, citas de Plinio, o una alusión a un fragmento de Silio Itálico en que este alaba el escudo de Aníbal⁹⁴². Curioso personaje también Silio Itálico: amigo del bilbilitano Marcial, fue el último cónsul escogido por Nerón y se dedicó, durante su propecta vida, a la adquisición de villas y de obras de arte y al estudio erudito de la poesía clásica. Se le atribuye una *Iliada latina*, aunque su gran obra es *Púnica*, donde encontramos las conexiones entre Aníbal y Galicia, puesto

⁹³⁹ *Fábulas*, pp. 150-153.

⁹⁴⁰ Esta, considerada la cuarta guerra árabe-israelí, comenzó en octubre de 1973; el artículo de Cunqueiro es de noviembre del mismo año, así que es patente que la tomó como referencia para la cita de Herodoto.

⁹⁴¹ *Viajes y yantares*, p. 41. Los versos originales, pertenecen a la sátira sexta, son realmente –la cita tiene una errata- «nec rhombos ideo libertis ponere lautus».

⁹⁴² *El laberinto habitado*, p. 235.

que recoge un arma psicológica propia de los guerreros del noroeste peninsular: «Silio Itálico, en su poema épico sobre las guerras púnicas, al referirse a los jóvenes guerreros de Galicia que formaban en el ejército de Aníbal, dice que solían hacer resonar sus escudos al propio tiempo que herían acompasadamente el suelo con los pies [...]»⁹⁴³.

También aparece Horacio entre sus citas: una jornada de caza le autoriza a sentarse en una fuente a leer la traducción que puso en gallego Aquilino Iglesia Alvariño, el máximo exponente del neovirgilianismo, pintando el paisaje del norte de Lugo con expresiones propias de la literatura clásica.

a tua xuvenca
ten os ollos nos prados verdecidos
e mata a sede nos regueiros...⁹⁴⁴

Pero, en todo caso, la figura del poeta de Venusia es poco productiva frente a la de los historiadores; tan escasa resulta su presencia como la de Virgilio, del que solo recuerda algún verso aislado; eso sí, en una ocasión alude a «la más perfecta poesía: Ibant obscuri sola sub nocte per umbram»⁹⁴⁵ y, en otra, celebra la Nucedalia, esa fiesta romana en la que «participaban belas mulleres que circulaban facendo unha especie de espiral cos pés descalzos, e probabelmente ese verso de Virxilio nas *Xeórxicas* que di “Nudo ara, nudo semina” (“Traballa espido, sementa espido”) non se refira a una nudez total de labrego, senón á nudez dos pés, ao pé descalzo»⁹⁴⁶.

⁹⁴³ RIQUER, Martín de y VALVERDE, José María, *Historia de la Literatura Universal (Tomo II)*, Barcelona: Planeta, 1984, p. 122.

⁹⁴⁴ *100 artigos*, p. 26.

⁹⁴⁵ *O reino*, p. 387. El verso de Virgilio se trata de la conocida hipálage del Canto VI de La Eneida.

⁹⁴⁶ *A máxia*, p. 85. El verso de Virgilio se encuentra en Publio Virgilio Marón, *Geórgica Primera*, México: UNAM, 1995, p. 39. También en *El año del cometa*, la obra en la que las conexiones con los clásicos aparecen más escondidas, encontramos un curioso caso de cita. El anuncio de los efectos de cometa se encuentra en un sobre lacrado, que se abrirá en el momento oportuno para darse a conocer «en primera página de la Gaceta». El redactor-jefe quiere publicar las consecuencias fatales del paso del astro, y lo hace con «un trozo de las Geórgicas» que aludía a la muerte de Julio César y que se había aprendido de memoria para recitar en el pregón de unas fiestas: «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 a las tinieblas nocturnas, y hablaron animales, indecible prodigio. Se detuvieron los cursos de agua, y las tierras se entreabrieron...» en *Obras literarias II*, p. 420. El texto no es más que una traducción literal de los versos que discurren entre el 475 y 480 del primer libro de la obra citada de Virgilio.

Armorum sonitum toto Germania caelo
Audiit, insolitis tremuerunt motibus Alpes.
Vox quoque per lucos vulgo exaudita silentis
Ingens, et simulacra modis pallenta miris
Visa sub obscurum noctis, pecudesque locutae,

Sin embargo, un artículo sí nombra con frecuencia a Virgilio, hasta convertirse en el eje fundamental, no solo del texto, sino también del modelo fundamental del ser gallego, encarnado en un Camino de Santiago que, más adelante, se convertirá en un género en sí mismo dentro de su obra, en un *continuum* de referencias, libros y proyectos fallidos. Sin embargo, en el primer artículo que le dedica, escrito para las páginas de su revista local, *Vallibria*, no hace desfilar a Gaiferos, a Galaz, a Germán Nouveau, como ocurrirá en sus artículos escritos tras la guerra civil, sino que vuelca la esencia de ese río de peregrinos en un bucolismo que ya no volverá a aparecer en este ámbito. En esencia, se trata de conectar el europeísmo de Virgilio y el del camino, ambos intensos constructores de Europa: «a primeira obra conxunta da civilización de Oucidente foi o camino de Sant-Iago, nascido no voltar homérico de Virgilio». Así pues, el papel del autor latino es descubrir la esencia del camino como aglutinante de gentes y pueblos, de comunidad: «Galicia, e o camino dos feitos imborrables, Virgilio e o camino do Este Oucidental ao oucidente puro»⁹⁴⁷.

Dedica, por último, un apartado a la figura de Esopo, con motivo de una traducción al gallego realizada por Armando Vázquez Crespo, periodista que llegó a ser director del centro de RTVE en Galicia⁹⁴⁸. Destaca Cunqueiro, en este comentario, que la imagen que se tenía de Esopo en la antigüedad era la de un pícaro, alguien que no era el autor de las obras que aparecían bajo su nombre, sino el transmisor de unas enseñanzas antiguas y rurales, conectadas con las primeras nociones agrícolas del hombre, que derivan de «unha remota sabencia popular, e de feito, unha sabencia rústica, dun pobo agrario e gandeiro, que ben coñece o raposo e o lobo, o can e o burro, a cerva e a viña». Destaca, tras esto, que los campesinos gallegos han llegado a este mismo entendimiento, a la misma conciencia de la psicología animal. Son dos tradiciones unidas por la base, por sabidurías antiguas que perviven en la actualidad: «Algún esculcador fino do noso, ben podería atopar no movemento das invencióis exemprares esópicas, moitas cousas que, nos labregos e pegureiros, temos en común cos vellos gregos agrarios [...]»⁹⁴⁹.

Hasta ahora, hemos tratado del arte poético, pero también la prosa y los textos geográficos, gastronómicos y narrativos pueden recoger alusiones en sus escritos, bien con el objetivo de apuntalar informaciones geográficas, bien con el de ofrecer una nota de

Infandum!, sistunt amnes terraque dehiscunt,
Et maestum inlacrimat templis ebur aeraque sudant.

⁹⁴⁷ *O mundo que teño de meu*, pp. 25 y 26 respectivamente.

⁹⁴⁸ La traducción se encuentra en las mismas páginas de la revista: ARMANDO VÁZQUEZ CRESPO, «Escolma de Fábulas de Esopo - Verquidas ó dereito do grego» en *Grial*, nº 15, 1967, pp. 73-78.

⁹⁴⁹ Todas las citas en *O mundo que teño de meu*, pp. 185-186.

elegancia al paisaje. Una mezcla de ambos objetivos puede ser posible también; por ejemplo, en un artículo en el que visita Finisterre y, al ver el empuje del mar, lo asimila al empuje de las descripciones griegas: «La carretera bordea el golfo oestrimnio, y esas poderosas olas que el sudeste empuja y vienen a morir al costado de la tierra nuestra, son versos de la *Oda Marítima* de Avieno»⁹⁵⁰.

El autor latino es realmente el autor de la primera fuente escrita sobre Hispania y, aunque en sus primeras páginas la localización geográfica es incierta, incluye versos que bien podrían corresponder a las costas de Galicia, aunque se han dado otras interpretaciones como que aluden a la Bética o a Britannia. Así ocurre, por ejemplo, en este fragmento:

Avanza a continuación en dirección a los abismos
marinos, el cabo de Venus, y el mar ladra alrededor
de dos islas despobladas por la estrechez de sus parajes.⁹⁵¹

El editor del texto -el catedrático de Historia Antigua, Domingo Plácido Suárez- considera, tras indagar en otras posibilidades, que «se puede pensar en el cabo Finisterre, *Nerium* de los antiguos, en cuyo caso los islotes serían Lobeira Grande y Carrumeiro en la ría de Corcubión»⁹⁵².

Igual que en sus obras geográficas, Cunqueiro apuntala en fundamentos griegos la fundación de ciertas ciudades de Galicia, Pontevedra y Tuy fundamentalmente; son, en este caso, charlas radiofónicas que unen estas dos particulares devociones suyas: la tierra y los mitos clásicos:

[...] yo me voy preguntando por qué se han imaginado, para la fundación de ciudades nuestras en esta costa, héroes griegos, y quien ha sido el primero que se ha imaginado la existencia de los que alguien llamó greco-galaicos. No soy nada erudito en estas cuestiones y no sé quién invento que Diomenes, joven héroe, fundó Tuy, y le dio el nombre de su padre, Tyde.

Ignoro también cuándo salió a la luz que Teucro -lo dice el primer verso de un poema “Fundote Teucro valiente”- fue el fundador de Pontevedra, llegando a la placidez de la ría tras de pasar las columnas de Hércules y de navegar por las costas occidentales y finales del mundo conocido.⁹⁵³

Homero y *La Odisea* son especialmente queridos por Cunqueiro, y la figura de Ulises es tomada como mentora de sus pasos literarios —«la fascinación que sobre mí ejerció y ejerce la figura de Ulises vagabundo, hace que, como llevado de la mano, vaya a su

⁹⁵⁰ *El pasajero*, p. 240. El gentilicio 'oestrimnio' se refiere a los habitantes del extremo occidente, según Avieno.

⁹⁵¹ AVIENUS, Rufius Festus, *Ora marítima: descriptio orbis terrae phaenomena* (ed. De Domingo Plácido), Madrid: Historia 2000, 1994, p. 66.

⁹⁵² *Ibid.*, p. 68.

⁹⁵³ *Cunqueiro en la radio*, pp. 617-618.

encuentro cada día»⁹⁵⁴ - en varios artículos. La mayor parte de ellos son anteriores a la publicación de *Las mocedades de Ulises*, lo cual demuestra el interés que el personaje suscitaba en el escritor mindoniense desde su juventud. Por ejemplo, alude constantemente al epíteto que se aplica en la obra al mar, «sembrado de peces»; pero, en una ocasión, va más allá y convierte el paisaje gallego -sus islas- en una recreación del mundo homérico, que viene a colación de un prólogo que le han encargado para una nueva traducción de *La Odisea*⁹⁵⁵. Si no estuviese planteado en forma de pregunta, sería sin duda una descripción llena de intertextualidad agregada: «¿Estaría en la cima el bosque de Perséfone, poblado de sauces y de álamos negros, y andaría por allí Tiresias, dispuesto a enseñarme, como a Ulises, el camino de regreso y como podría retornar a Ítaca sobre el Océano abundante de peces?»⁹⁵⁶.

También visita los recetarios del mundo clásico, y dedica todo un artículo a discutir el verdadero carácter de un pez que cita Apicio en *De re coquinaria*. El romano habla del *thursio*, parece ser que no se tiene verdadera constancia siquiera de la familia a la que pertenecía. Cunqueiro cita alguna fuente en la que se asimila a los delfines, y otros autores están convencidos de que es «una mena d'esqual no ben determinat»⁹⁵⁷. El gastrónomo gallego da una solución también lógica y original, e imagina si «no serán error los acusativos *patellam* y *siccam*, y el pez *thursio* en la patela no sería pez seco, curado, como el pulpo o el congrio...»⁹⁵⁸.

En sus artículos, también trata del vino. Destaca de nuevo el de Amandi y la pasión que sentían por él los emperadores -estampa tantas veces repetida-; pero, en una ocasión, utiliza una cita de erudición y describe los ritos vendimiarios, para detenerse, en especial, en el salto sobre el odre: «se hinchaba de aire un odre, y se embadurnaba al exterior, con aceite, y los jóvenes saltaban a pata coja sobre él, intentando sostenerse en el resbaloso cuero con solo un pie, lo que no era fácil. Si el odre estaba lleno de vino se le concedía por premio al vencedor. No se discute el origen campesino de este juego y Aristófanes, en su comedia “Pluto” lo alude»⁹⁵⁹.

Aristófanes hace una breve referencia a esas fiestas juveniles en la última comedia que conocemos a su nombre. En ella, Crémilo, un anciano respetable, pero pobre, encuentra a Pluto, el dios romano de la riqueza y lo arrastra a su casa. Pluto es ciego y

⁹⁵⁴ *Viajes imaginarios y reales*, p. 170.

⁹⁵⁵ Se trata, con toda seguridad, del que apareció en HOMERO, *La Odisea*, Barcelona: Círculo de Lectores, 1981.

⁹⁵⁶ *El pasajero*, p. 262.

⁹⁵⁷ Aparece en APICIUS, *L'art de la cuina* (ed. de Joan Gómez i Pallarès), Barcelona: Fundació Bernat Metge, 1990, p. 71, nota 7.

⁹⁵⁸ *El laberinto habitado*, p. 437.

⁹⁵⁹ *100 artigos*, p. 172.

Crémilo decide devolverle la vista; a partir de entonces, el dios solo da riqueza a los virtuosos, con lo cual germinan protestas y comentarios rencorosos entre los ricos de Atenas, y también entre los dioses. Hermes llama a la puerta del protagonista y le abre su criado Carión. El dios se queja de que ya no le ofrecen ni le sacrifican alimentos, licores, dulces. Ante la queja de que los buenos tiempos han huido, el criado le aconseja irónicamente: «Salta en un pie a la intemperie/sobre los pellejos llenos». Anuncia, evidentemente, el ritual de las fiestas que Cunqueiro ha descrito⁹⁶⁰.

En ocasiones, la cita es brevísima, apenas unas palabras que subrayan el tema del artículo. Una de las recurrentes es la degollación de los inocentes -hemos visto esos momentos en que aparece en Galicia el emisario de Herodes-, y en uno de los artículos que recrea el episodio se descubren, casi al azar, sin marcar la cita, unos versos de Marco Aurelio Prudencio, nacido no se sabe muy bien si en Calahorra o en Zaragoza, a mediados del siglo IV, y poeta tardío, a los cincuenta años, tras haber discurrido su vida como alto funcionario del Imperio. Su escasa obra asimila la visión vital del cristianismo y se compone de una serie de himnos que cantan a los mártires o a la divinidad de Cristo. Del primer grupo incluye Cunqueiro el verso «Ceum turbo nascentes rosas...»⁹⁶¹.

Y concluimos con una de esas curiosidades con que a veces nos sorprende la erudición de nuestro autor, un texto olvidado que pertenece a esta tradición, pero no a este mundo. Se trata de una de las obras de Primitivo Rodríguez Sanjurjo, el único integrante de la generación Nós con obra dramática en castellano. En este caso, cita *Escenas de gigantomaquia*, y la enlaza con el tema de la huida de los dioses del Olimpo al haber perdido su función: «Rodríguez Sanjurjo no tiene ningún problema en que los dioses helenos hiciesen la peregrinación de Santiago, y pasasen bajo el pórtico de la Gloria, ya luminosos, ya sombríos, según su condición profunda, y en un intento de recobrar algo de su autoridad»⁹⁶². El libro es alabado también por Borges y resulta de casi imposible adquisición en la actualidad, incluso en librerías de viejo. En su día, la primera edición la patrocinó la cabecera orensana *La Región*⁹⁶³.

⁹⁶⁰ «Salta a la pata coja sobre el odre al aire libre», se traduce en la edición más reciente en castellano: ARISTÓFANES, *Las nubes. Las ranas. Pluto*, Madrid, Cátedra, 2001, p. 259.

⁹⁶¹ *De santos*, p. 197. También en “*Los otros rostros*”, p. 487. El verso del calagurritano, el cuarto del “Himno a los santos inocentes”, se puede encontrar en AURELIUS PRUDENTIUS CLEMENS, *Obras Completas*, Madrid, La Editorial Católica, 1981, p. 166.

⁹⁶² *El laberinto habitado*, pp. 485-486.

⁹⁶³ RODRÍGUEZ SANJURJO, Primitivo, *Escenas de gigantomaquia*, Orense: Imprenta de La Región, 1923.

3.3.3.- La Galicia artúrica.

Es común, en los artículos periodísticos de Cunqueiro, la recreación del mundo artúrico y de los escenarios caballerescos. En ocasiones, dedica todo su artículo a precisar el tema; en ocasiones, es una leve alusión o referencia. Metatextualidad –o hipertextualidad si el enfoque del artículo es narrativo- e intertextualidad son los dos caminos.

El primero de los casos se ve representado por artículos como “Viaje a la tumba de Arturo”⁹⁶⁴, en el que comenta los hitos fundamentales de la tradición y expone también la vida de Harold Godwinson, el último rey sajón, aunque solo durante un corto periodo de dos meses. Relacionado con este, también se encuentra una autoalusión al poema “Recoñecimento de Harold Godwinson”, un texto que presenta varios problemas textuales. En principio, se sitúa dentro de un libro que permaneció inédito, aunque Cunqueiro lo anuncia en repetidas ocasiones: *Cantos de Hastings*. Cuatro de los poemas de este libro vieron la luz en 1966 en las páginas de *Faro de Vigo*. También formaría parte del libro el poema “Falecemento de Harold Godwinson”, que fue publicado por primera vez en 1975 en la revista *Nordés*, y después se recoge en *Herba aquí e acolá*, junto al resto de textos en los que se relata la despedida de Harold de su enamorada Edith Swanehals, la encarnizada lucha con los invasores, la escena del reconocimiento del cuerpo deformado de Harold por parte de Edith, así como la muerte de su caballo.

Cunqueiro recrea, en el artículo, los hechos que llevaron a la muerte de este último rey sajón a manos del normando Guillermo el Conquistador; pero el escritor de Mondoñedo no asume del todo los aconteceres históricos, sino que se inclina más bien por los elementos románticos que envuelven el conflicto; sobre todo, fija su atención en la figura de Edith Swanehals, en otro tiempo amante de Harold, a quien este abandonó para casarse con la viuda del rey de Gales, su íntimo amigo, con el objeto de aumentar sus dominios. Cunqueiro llena de patetismo la imagen de la amante buscando a Harold por el campo de batalla.

La idea le viene a nuestro poeta de un viaje a Gran Bretaña, para el cual llevó como compañero a Francisco Fernández del Riego; la visita al campo de batalla en el que falleció el breve monarca le lleva a plantear esta serie de cantos. Una crónica de este viaje apareció en la revista *Grial*, de la pluma de Salvador Lorenzana, que también los acompañaba⁹⁶⁵. El mismo Cunqueiro escribe unas pequeñas notas de recuerdo, en las que se ve «facendo una pelegrinaxe desde os outeiros de Hastings, na illa británica -onde hai novecentos anos o

⁹⁶⁴ *El laberinto habitado*, pp. 86-88.

⁹⁶⁵ LORENZANA, Salvador, «Lembranza dunha “romería normanda”» en *Grial*, nº 72, abril-maio-xunio de 1981, pp. 227-233.

bastardo de Normandía, que tiña una nube bermella no ollo esquerdo, derrotou a Harold Godwinson, e nunha longa e sanguíñenta xornada púxose por señor rei de Inglaterra»⁹⁶⁶.

Vuelve a aparecer la historia de la invasión normanda en relación a una plaga de pulgas que asola Inglaterra, y que Cunqueiro relaciona con dicha incursión. En este caso, la despliega de manera mucho más detallada y con digresiones que enlazan la leyenda y la trama, hasta focalizar la conclusión en el personaje de Edith, depositaria de la verdadera tragedia emocional.

En Hastings murió el último rey anglosajón Harold Godwinson: había derrotado en la costa este a un rey noruego, Harald Hardrada, es decir, el Pelorrubio, quizá el más alto de todos los Reyes que haya habido en las Europas -aunque no tanto como Aupiel, que es el más alto de todos los ángeles del Señor-, y tuvo que salir corriendo hacia el sur, que llegaba el bastardo de Normandía. Sabía que iba a perder el trono y la vida, porque el Cristo Crucificado de Waltham Abbey, estando arrodillado Harold ante él, había inclinado la cabeza. Y así fue: tan alanceado quedó, que solamente pudo ser reconocido por la mujer que más lo amó: Edith Cuello de Cisne.⁹⁶⁷

Otro de los artículos dedicados en su totalidad a la literatura artúrica, y su despliegue en el mundo caballeresco posterior, es “Del rey Arturo y de sus nobles caballeros”, publicado en *Sábado Gráfico* en enero de 1977. En él, hace una referencia a una obra de John Steinbeck, que desarrolla su propia versión de las hazañas del rey Arturo, y comenta que esa ambientación está dando últimamente algunos best sellers. A partir de ahí, se centra en su caso personal e indica que le han solicitado un artículo para una revista de historia y una conferencia, ambos sobre el tema, en la que le sorprendió «el interés que despertó mi charla, especialmente entre la asistencia femenina». Tras una digresión que lo lleva hasta el *Quijote* y el *Amadís*, concluye recreando el nacimiento de Arturo y aconsejando la lectura de *La muerte de Arturo* de Thomas Malory.

De hecho, un breve texto que, sin embargo, establece un concienzudo estudio y un apéndice -con citas de todos ellos- de los artículos de Cunqueiro que tienen en su desarrollo episodios tomados de la tradición artúrica, concluye que la mayor parte de ellos derivan de la lectura del autor de Mondoñedo de la obra de Thomas Malory *La Morte d'Arthur*.

Como hemos visto, Cunqueiro dirige al lector hacia un viaje de referencias culturales de todo tipo, antiguas, presentes y futuras, unas referencias que no pueden ser entendidas sin la labor de Thomas Malory y su *Morte d'Arthur*. Estas referencias presentes en su obra *Merlín e familia* despuntan no obstante en su obra periódica, donde la fantasía y la realidad se entremezclan en un universo paralelo en el que todo tiene cabida para el autor y la materia de Bretaña, el universo de Cunqueiro.⁹⁶⁸

⁹⁶⁶ Álvaro Cunqueiro, «Os cantos de Hastings» en *Grial*, nº 98, octubre-diciembre de 1987, p. 455.

⁹⁶⁷ “*Los otros rostros*”, pp. 165-166.

⁹⁶⁸ JARAZO ÁLVAREZ, Rubén, «La influencia de Thomas Malory y la figura de Merlín en la obra periódica de Álvaro Cunqueiro». Se puede encontrar en en SOCIEDAD ESPAÑOLA DE ESTUDIOS LITERARIOS DE CULTURA POPULAR [en línea], *La influencia de Thomas Malory y la figura de Merlín en la obra periódica*

También dedica espacio a este mundo, con verdadera emoción, en una charla radiofónica en la que da noticia de la celebración del milésimo quingentésimo aniversario de la muerte de la reina doña Ginebra, y aprovecha para resumir en cinco minutos sus amores con Lanzarote; llega, incluso, a abarcar el posterior episodio de Francesca de Rimini⁹⁶⁹. Es una escena recurrente en él, casi obsesiva, e incluso, con la llegada a Vigo del Real Ballet Holandés que pone en escena la obra *Francesca de Rimini*, llega a decir que «los primeros versos italianos aprendidos fueron los del canto quinto del infierno», antes de resumir el episodio: «Estaban leyendo en el jardín los amores de Lanzarote del Lago con doña Ginebra: “*soli eravamo e senza alcun sospetto*”. Y cuando leyeron “la deseada sonrisa ser besada”, Paolo, por ejemplo del caballero artúrico, dijo: “*la boca mi bacciò tutto tremante*”. Y dice Francesca enamorada: “Aquel día ya no leímos más”. El marido mató a la esposa y al hermano»⁹⁷⁰.

En otro artículo, esta vez para la revista *Sábado Gráfico*, estudia la influencia de la literatura en la vida –más bien su persistencia–, y para ello pone el ejemplo de la historia de Paolo y Francesca, la comenta con detalle y desarrolla la ligazón con el *Lanzarote* que les impulsó a descubrir sus amores. El cierre, como en alguna otra ocasión, deshace el entramado de la fuerte carga sentimental, y tras la sugerencia de «Aquel día, ya no leímos más...» comenta «¿Cómo iban a seguir leyendo, si estaban solos y sin ser vigilados? Y estos Calixtos como Paolo, ya se sabe que van al grano enseguida»⁹⁷¹.

La segunda manera de abordar estos temas –una breve referencia al mundo artúrico–, se encuentra, por ejemplo, al hablar del bosque de Silva, presente en su ventana de Mondoñedo. Su descripción es exquisita y exacta; pero se duele de que operarios municipales lo hayan ido talando y, frente a esa pérdida, intenta recuperar la imaginación y recordar la «Brocelancia de Arturo y Merlín»⁹⁷², el bosque del Santo Grial. También, utiliza esta técnica en los artículos que hablan del camino y que vuelven a recoger los mismos hitos que en los libros de viajes. La alusión a un poeta gallego que imagina «en aquella

de Álvaro Cunqueiro, *Oceánide*, Palma de Mallorca: Sociedad Española de Estudios Literarios y Cultura Popular, nº 2, 2010. Disponible en: <http://oceanide.netne.net/articulos/art2-8.php> [Consulta: 2 de septiembre de 2019]

⁹⁶⁹ Cunqueiro en la radio, pp. 186-187.

⁹⁷⁰ *Los otros caminos*, p. 219.

⁹⁷¹ “*Los otros rostros*”, p. 186. Una breve coda a un artículo sobre la historia del beso también recoge la historia para la misma cabecera, en la página 630: «Lo más hermoso que se haya dicho nunca de un beso está en el Dante. Cuando Paolo y Francesca se disponen “a besar la deseada sonrisa”».

⁹⁷² *El laberinto habitado*, p. 403.

montaña [O Cebreiro] el paso del Santo Grial»⁹⁷³ no puede señalar más que a “O Cabaleiro do *Sant Grial*” de Ramón Cabanillas, tantas veces usado por Cunqueiro como construcción cultural de Galicia.

Otra imagen recurrente en Cunqueiro, de aquellas que traspasan todos sus textos, es la tenue calidez de la luz en A Coruña, que siempre conecta con el mundo artúrico y con las villas sumergidas: «Yo me atreví a pensar que la luz coruñesa es la luz de las ciudades sumergidas, de los Avalon de la “matérie de Bretagne” (sic), de los palacios de ámbar gris y cristal de roca de las sirenas. Es la luz de los mediodías submarinos en los países que al fondo del Atlántico llevó la fantasía de antaño...»⁹⁷⁴.

Personajes del ciclo de Arturo aparecen también en su obra, hemos visto a Galahad en el Cebreiro, por ejemplo, pero también en una ocasión encontramos a Percival - Cunqueiro se refiere a él a la manera wagneriana como Parsifal-. Recoge el sombrío desfile de la corte del Rey Pescador que aparece en la obra de Chretien de Troyes y resume todo el episodio. Aparece el regalo de la espada, la punta de lanza sangrante y la envenenada mudez.

Quando Parsifal llegó al palacio del Rey Pescador, este lo recibió tendido al amor de un gran fuego sobre siete cojines de lana tornesa, pues no daba curado de una herida antigua en el muslo derecho, que es la herida ritual de los grandes señores de antaño, siempre mortal. El Rey Pescador le regaló al paladín una espada. Y no bien Parsifal acababa de recibirla cuando fue sorprendido por un extraño espectáculo. Un *valet* vestido de negro y plata -“negro y luna”, dirá en un momento poético Gaston París en su famosa introducción a la edición del *Merlín*- entró en la sala sosteniendo por su centro una lanza blanca cuya punta sangraba. Otros lo seguían con preciosos candelabros, y tras ellos venía una gentil muchacha, portadora de un “grial” de oro, luminoso como un mediodía, ornado de piedras espléndidas, y otra después que llevaba en sus manos un *tailloir* de plata. El cortejo atravesó la sala y desapareció. Parsifal no dijo ni una sola palabra, porque acostumbrado, a aventuras maravillosas, creyó que su calidad le exigía no asombrarse, aparte de la discreción que en visita en casa extraña le era obligada. Varias veces durante la cena que se le sirvió a Parsifal, el cortejo pasó y volvió a pasar. Y Parsifal nada preguntó... Al día siguiente el castillo estaba vacío. Alejándose en su caballo blanco por la selva, Parsifal encontrará una dama que tiene en sus brazos a su amante muerto, quien le explica que si él hubiese preguntado qué significaban aquella lanza y aquel grial, el rey Pescador hubiese curado al instante, y su reino infértil hubiese recobrado la fecundidad.⁹⁷⁵

Esta larga recreación del personaje artúrico también se desarrolla en un artículo que no es más que la lírica disposición de una estampa, un delicioso cuento. Recibe el título de “El vaso” y describe, como materia narrativa, un vaso desgastado, sucio y oscuro, que ha perdido una de sus asas. El viajero entra en la taberna, y percibe que del vaso y de un pan que está cabe él fulgura una especie de luz. Todo el artículo rodea estos rasgos, que

⁹⁷³ *Ibid.*, p. 305.

⁹⁷⁴ *100 artigos*, p. 8. Citas idénticas -cambia únicamente algún tiempo verbal y algún morfema de plural- aparecen en *Los otros caminos* -«es la luz de las ciudades sumergidas, de los Avalones de la matiére (sic) de Bretagne, de los palacios de ámbar gris y cristal de roca de las sirenas»-, p. 31; *Viajes y yantares*, p. 124 y *El pasajero*, p. 207.

⁹⁷⁵ *De santos*, p. 175. Una recreación del episodio aparece en MARTÍ DE RIQUER, *Li contes del Graal*, Barcelona: El Festín de Esopo, 2005, pp. 24-26.

preparan al lector para una sorpresa, en la conclusión, que ilumina el relato: «Y don Parsifal lo conoció. Era el vaso de la última cena. Y el paladín se arrodilló»⁹⁷⁶.

En otra ocasión, con precisión lingüística y salto a la actualidad, considera a una obra anónima del siglo XIV -a la que, sin embargo, se ha tratado como compuesta por un poeta llamado Gawain- como el máximo exponente de la Edad Media. Es un texto recuperado por Tolkien en el siglo XX, un único manuscrito que trata antiguos temas celtas. Cunqueiro habla de la obra y su autor, «Se llamaba Gawayne, es decir Galván, como sir Gawayne, el del anónimo Sir Gawayne y el Caballero Verde, que es, después de los cuentos de Chaucer, la obra maestra de la literatura inglesa medieval»⁹⁷⁷.

Hasta en una ocasión, en que imagina a María peregrina camino de Compostela, hace que la acompañen como escolta, no solo todos los caballeros de la corte bretona, sino también su más famoso imitador siglos después: «Y desde don Galaaz hasta los Doce Pares y el señor don Quijote, pudo llevar a toda la andante, estrepitosa y pura caballería cristiana por escolta»⁹⁷⁸. También en un artículo para *La Noche*, aparecido el 25 de julio de 1960, día de Santiago, vuelve a iluminar la figura de Gaíferos como paradigma de la paz del camino, una paz de cansancio, de recomposición de uno mismo: «Hay la paz del cansado, alegre anciano de ojos garzos, solemne moribundo don Gaíferos de Mormaltán. ¡Llorad, flor de la caballería!»⁹⁷⁹.

Y, por supuesto, recrea a Merlín, adaptado el mito a los caminos gallegos, en el inventado paisaje de la selva de Esmelle -de su *Merlín e familia*, sí, pero de clara topografía gallega e íntimamente conectada con el valle de Esmelle ferrolano-; el mago es el maestro de las palomas mensajeras: «las manda al castillo diciendo quien pasa el puente, si don Gaíferos o don Montesinos camino de París, un peregrino desconocido o la simpár doña Oriana»⁹⁸⁰.

Cabe destacar que, en estos artículos periodísticos, abarca de forma más extensa el mundo de Merlín; incluso dedica algún artículo a Melusina, la hija del mago. En 1392 apareció la primera versión escrita sobre la leyenda de Melusina, el *Roman de Melusine*, compuesta por Jean d'Arras, con una historia conocida por la tradición popular antes de esta época. Jean d'Arras solo recopiló distintas tradiciones y escribió su propia formulación. La trama es la siguiente: «Una ondina que se casó con un humano (según la

⁹⁷⁶ «Los días» en *La noche*, p. 360.

⁹⁷⁷ *Los otros caminos*, p. 173-174. Una edición de la obra se encuentra en ANÓNIMO, *Sir Gawain y el Caballero Verde*, Madrid: Siruela, 1983.

⁹⁷⁸ «Los días» en *La Noche*, p. 239.

⁹⁷⁹ *Ibid.*, p. 230.

⁹⁸⁰ *100 artigos*, p. 77.

leyenda originaria, probablemente francesa y recogida en el *Roman de Melusine* de Jean d'Arras, 1392, era un sobrino del conde de Poitiers) pero al verse engañada por él regresó a las aguas»⁹⁸¹.

La leyenda narra la tragedia debido a la cual, a causa de una maldición familiar, hacía que se transformase en serpiente. Esta versión es la que recoge Cunqueiro: «Melusina, como ustedes saben, era hija de mi amigo el mago Merlín, y casó con un Lusiñán, con un príncipe de esta estirpe que llegó más tarde a ceñir las coronas de Jerusalén, Armenia y Chipre. Era mujer serpiente, y por veces, en señalados días, se convertía en serpiente, e iba al río próximo, donde se bañaba lentamente»⁹⁸².

Incluso llega a establecer lazos matrimoniales entre el rey Arturo y una descendiente de estos Lusiñán, por lo tanto de Melusina, en un artículo en el que describe la estirpe: «Quizás el rumor esté relacionado con el viaje a Francia de Melusina, la hija de Merlín, que vino a ser tronco de la casa de Lusignan, matrimoniando con uno de estos príncipes, de donde salieron más tarde reyes de Jerusalem, de Chipre y de Armenia. La esposa de Arturo sería una Lusignan. Eran altas, delgadas, rubias, muy blancas, los ojos negros. No sabemos si tuvieron hijos ni si estos fueron cuervos o humanos. Misterios...»⁹⁸³.

En alguna otra ocasión, tiende, a partir de un hecho de la actualidad, al reino de la fantasía; es un texto que celebra la aparición de Melusina en un tampón del servicio de correos luxemburgués: «El filatélico Lago me obsequia con un matasellos luxemburgués para el cual, ignoro por qué razones, ha sido elegida la extraña dama Melusina -uno de los más prodigiosos seres de la leyenda europea, mujer y serpiente, hija de Merlín y acaso de un hada, aunque haya quien opine que de una palabra del mago transformada en fémina, [...]»⁹⁸⁴.

Es evidente que recoge todas estas transformaciones del *Baladro del Sabio Merlín*, una adaptación castellana de la segunda sección de uno de los grandes ciclos artúricos en prosa -el ciclo de la Post-Vulgata-, la cual se muestra respetuosa «con la tradición heredada a la par que proclive a una novedad que se manifiesta en la supresión, alteración y adición de pasajes, muchas veces anecdótica, pero que en otras supone una transformación profunda del original»⁹⁸⁵.

⁹⁸¹ BECKER, Udo, *Enciclopedia de los símbolos*, Barcelona: Robinbook, 2003, p. 209. Este nombre de Melusina es el que recibirá también la doncella que ve al unicornio en *El año del cometa con la batalla de los cuatro reyes*, en *Obras literarias II*, p. 466.

⁹⁸² *Los otros caminos*, p. 181.

⁹⁸³ *Laberinto y Cía*, p. 273.

⁹⁸⁴ *El envés*, p. 38.

⁹⁸⁵ GRACIA, Paloma, *Baladro del sabio Merlín (Guía de Lectura)*, Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 1998, p. 7.

Una breve muestra de esta versión española demuestra que Cunqueiro utiliza los mismos elementos en su artículo que los de la genealogía expuesta en el *Baladro*: «Se asegura que de los amores de Merlín y Viviana hubo descendencia: Melusina o Merlusina, la serpiente de quien vinieron los príncipes de Lusiñán, reyes de Chipre o de Jerusalén; cuando esta hermosa estirpe va a sufrir algún infortunio o se aproxima a ella la muerte con su guadaña, vuelve Melusina, la serpiente leonada, al castillo de Lusiñán en el Poitou»⁹⁸⁶.

En otra ocasión, también recuerda y cita el inicio de *La demanda del santo Grial*, la continuación del *Baladro del sabio Merlín*, que fue traducida del francés y publicada en Toledo en 1515. Comenta episodios protagonizados por Lanzarote del Lago y su hijo Galahad y anticipa el fin de la saga. Cunqueiro únicamente atiende al principio de la obra: «En la víspera de Pentecostés, hacia la hora de nona, los compañeros de la Tabla Redonda que acababan de llegar a Camaalot (sic), se sentaban a la mesa, después de haber asistido a los oficios, cuando una hermosa dama entró a caballo en la sala. Y se veía que había galopado continuamente, porque el caballo estaba cubierto de sudor»⁹⁸⁷.

También llega a establecer un estrecho paralelismo entre Arturo y un personaje propio de la mitología mindoniense: el rey Cintolo. Esta figura da nombre a unas cuevas,

⁹⁸⁶ GARCÍA MORALES, Justo (ed.), *Baladro del sabio Merlín*, Toledo: Joyas Bibliográficas, 1956, p. 198. Recogido también en *Prólogos...*, p. 35. El nombre de Merlín aparece por primera vez en 1134 dentro de la *Prophetia Merlini*, obra de Geoffrey de Monmouth, un texto que pasará a formar parte como libro sexto de la *Historia Regum Britanniae*, datada al año siguiente. Su recreación como figura novelesca central del universo artúrico se debe a Robert de Boron –del que ya hemos hablado–, que redacta hacia finales del siglo XII una trilogía alrededor de las leyendas del Grial, con una trama que se inicia en los orígenes del cáliz y llega hasta su reconquista en tiempos de la caballería artúrica; Merlín es ahí consejero de Arturo, profeta e inspirador de la sus caballeros, un rango que después toma Cunqueiro para su *Merlín y familia*. Todos estos trazos pasan al ciclo de la Vulgata, en donde el personaje acaba recluido y embrujado por su amada Viviana, de la que enseguida hablaremos. Alcanza, más adelante, plenitud en la Post-Vulgata con *La suite de Merlín*, de 1240, que es el texto de donde proviene la versión castellana de *La demanda del Santo Grial*, también aludida en este trabajo. De todas estas obras y de las de Chretien de Troyes, de las continuaciones de la leyenda celta de *Tristán e Isolda* (desde Eilhart von Oberg y Gottfried von Strasburg en el siglo XII hasta Joseph Bédier a principios del XX) e incluso de Richard Wagner extrae el marco narrativo de su primera novela. También podemos encontrar como hipotexto las obras que reciben en castellano esta tradición: los cinco “Lais de Bretonha” del Cancionero Colocci-Brancuti, el *Baladro del sabio Merlín* del que tratamos y el *Libro del muy esforzado caballero Don Tristán de Leonís y de sus grandes hechos en armas*, impreso en Valladolid en 1501 y con varias ediciones en Sevilla en el mismo siglo (M^a LUZDIVINA CUESTA TORRE (ed.), *Tristán de Leonís*, Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 1999). Otro de los personajes de la *matière de Bretagne* que aparece –como vemos– es Viviana, la Dama del Lago, la enamorada de Merlín, madre y madrina de Lanzarote y personaje no del todo bien definido en la tradición artúrica. En la novelística de Cunqueiro es Gallos, el celta, marinero de La joven Iris quien la cita al repasar la historia de su familia. Cuenta que en Irlanda su padre era rey, y el camino de entrada a su reino pasaba por un vado en el que los pobres no pagaban portazgo, pero los señores tenían que cumplir un ritual entre cuyas ceremonias estaba entrar a saludar y mantener conversación con su tía doña Viviana. Los nobles, viendo que Viviana a los ciento y pico años aún no había muerto, y molestos por el retraso que les suponía, «llenaron un caldero con monedas variadas y pagaron a quienes abrieron un camino por la banda derecha de nuestro reino» en *Obras literarias I*, p. 387.

⁹⁸⁷ *Laberinto y Cía*, p. 28.

situadas a las afueras de Mondoñedo, cuyo recorrido explorado alcanza los seis kilómetros. La presencia en su interior de caprichosas figuras, moldeadas por la humedad, da a las cuevas un aspecto muy misterioso. Durante el mes de agosto de 1954, el diario *Faro de Vigo* patrocinó una expedición espeleológica a la que asistió como reportero Cunqueiro, quien dio a la imprenta tres artículos: “El rey Cintolo”, “Diálogo con el espeleólogo” y “Epístola de Cintolo a los espeleólogos”. En el primero de ellos, deja desplegarse a la imaginación y lo sueña rey de una nación «nocturna y encantada», aunque no puede decidir «si el señor Cintolo pertenece a la grosera paganía o está entre los soberanos bautizados»⁹⁸⁸.

Cunqueiro había de conocer muy de primera mano la leyenda que gira en torno de esas cuevas, así que se plantea la expedición cuando la fantasía ya había sido abierta. Eladio Rodríguez González, en un diccionario gallego-castellano, recoge la tradición sobre ellas con opiniones de Murguía o Vicetto, y acaba señalando que «tiene también esta cueva sus fabulosas leyendas de damas encantadas, de gigantes y dragones y de tesoros escondidos»⁹⁸⁹. ¿Por qué, pues, el mindoniense no utiliza esas leyendas que sin duda conoce? Pues porque ya tiene construida su propia imagen, que le permite llevarlo a su mundo, hacerlo suyo. Ya no es el rey suevo Hermengario, ni hay princesas separadas de su amante que pasean a media noche. No, el rey Cintolo se convierte en un nuevo Arturo, escondido hasta su regreso. Es un rey de la estirpe de su mundo mítico: «imaginaba que Cintolo fuese otro Artús, el rey de una nación nocturna y encantada, esperando, con secretos ejércitos, la hora mágica de la reconquista de un reino feliz. [...] Creo en su calidad real, legítima su dinastía y soberano su título, céltico su nombre y tristemente artúrico su destino»⁹⁹⁰.

También César Antonio Molina, editor de *El pasajero en Galicia*, nos ofrece otra razón por la cual Cunqueiro se permite obviar las leyendas ya existentes. Quizá, con ello, pueda confrontar ciencia e imaginación; no como razón frente a nebulosa mítica, sino como dos visiones de la realidad que comparten el mismo plano y la misma contemporaneidad. Así, los espeleólogos encuentran «únicamente pasadizos solitarios, caminos subterráneos; mientras que el escritor se dedica a describir los jardines, palacios, lagunas en las que habita ese monarca secreto»⁹⁹¹.

Otro personaje recurrente en sus textos periodísticos -aunque solo con referencias, nunca le dedica un artículo- es Amadís, que considera el autor mindoniense que representa

⁹⁸⁸ *El pasajero*, p. 47.

⁹⁸⁹ RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, Eladio, *Diccionario Enciclopédico Gallego-Castellano*, Vigo, Galaxia, 1961, p. 667.

⁹⁹⁰ *El pasajero*, p. 53.

⁹⁹¹ *Ibid.*, p. 14.

como nadie el alma de Galicia. Desde sus primeros tiempos en Madrid, en la primera postguerra, alude a él; en *ABC*, como despedida a los soldados portugueses que participaron en la guerra, incluye al «señor Amadís, corcel del Atlántico, según Ulises es corcel del Mediterráneo»⁹⁹². Mucho tiempo después, casi al final de su producción, rememora la figura de Amadís como el «Ulises del Atlántico»⁹⁹³; el mismo título con que etiqueta uno de los artículos del suplemento literario de *El Noticiero Universal*, en el que reseña las *Lecciones de literatura portuguesa* de Manuel Rodrigues Lapa -una reedición de 1973 del libro; en primera edición de 1955- y resuelve, con argumentos antiguos y otros proporcionados por la pluma del erudito portugués, un origen gallego del *Amadís*⁹⁹⁴.

La figura de Amadís vuelve a resultar productiva en el artículo ya citado para *La Vanguardia*, en el que exaltaba la frondosidad de Deméter: “De cosechas y de estrellas”; en él, compara el castillo de Pambre con Vindilisora que en la geografía fantástica del *Amadís* coincide con el británico Windsor, como ha señalado algún investigador⁹⁹⁵.

Más tarde, en la revista *Destino*, considera el de Perión y Elisenda, los padres del héroe, el mejor enamoramiento súbito de toda la historia de la literatura. Actúa el comentario en el justo medio que divide la hipertextualidad, la narración de los hechos, con la crónica periodística⁹⁹⁶. También recoge ese episodio -que seguramente le fascinaba- en esos mismos años y para *Sábado Gráfico*. Viene trenzado con un suave cambio de focalización: se inicia desde el *Quijote* y concluye en una perfecta fusión entre ambas obras y su criterio como lector. Un perfecto ejemplo de estructura de párrafo periodístico.

¡Cómo le gustaría a Maritornes que le leyese cómo fue a la cama de don Perión de Gaula la infanta Elisenda de Bretaña, y como antes de meterla en ella la astuta doncella Darioleta le apartó a la infanta el manto que la cubría -y debajo solo llevaba la camisa-, “y católe el cuerpo y díjole riendo que en buena hora había nacido el caballero que iba a tenerlo aquella noche”! Sabido es que los amores aquellos eran súbitos como el relámpago, y esto fue lo que más me gustaba de estas historias en mi adolescencia, y es seguro y era también lo que más gustaría a Maritornes y a la hija del ventero, que no entendía cómo había crueles señoras que tanto tardaban en acceder a las súplicas de los enamorados caballeros.⁹⁹⁷

En otro artículo, hacia el final de su producción, resume este episodio del súbito brote de amor entre los padres de Amadís, a cuenta de la presencia del cuerpo femenino

⁹⁹² CUNQUEIRO, Álvaro, «Legionarios portugueses» en *ABC*, 4 de junio de 1939, p. 3.

⁹⁹³ *El laberinto habitado*, p. 338. También aparece la imagen en *Los otros caminos*, p. 273 y en una de sus obras geográficas: ÁLVARO CUNQUEIRO, «Galicia. Rincón verde de Europa y meta de peregrinos», p. 215.

⁹⁹⁴ *Papeles*, p. 45-47.

⁹⁹⁵ Véase, por ejemplo, RAFAEL RAMOS, «Adiciones en la edición zaragozana del *Amadís* (1508)» en BADIA, Lola (ed.), *Literatura i cultura a la Corona d’Aragó*, Barcelona: Curial-Abadia de Montserrat, 2002, p. 197.

⁹⁹⁶ *El laberinto habitado*, p. 130.

⁹⁹⁷ “*Los otros rostros*”, p. 261. También recuerda el episodio en *La bella del dragón*, pp. 50-51. En la obra de Montalvo, las palabras que recoge Cunqueiro se encuentran en GARCÍ RODRÍGUEZ DE MONTALVO, *Amadís de Gaula I*, Barcelona: Red Ediciones, 2012, p. 23.

expuesto sin tapujos en los medios de comunicación de la transición. Cunqueiro precisa que es una presencia turbadora que ha tenido su reflejo en literatura, «como saben los que han leído el “Amadís”, la doncella que acompaña a la que he de ser madre del paladín a la cama del rey Perión de Gaula, le mira a esta el desnudo cuerpo, y se extasía pensando en cómo va a gozarlo el Rey»⁹⁹⁸.

Incluso lo sitúa, en una extraña composición, con personajes de su estirpe, pero con los que nunca se había mezclado. Ahí aparecen Avalon y Arturo. En la isla «está el palacio de los Leales Amadores, y allí están, paseando por galerías de mármoles blancos y cristales azules el señor don Amadís y aquella serena y leve pluma, esa mata de aroma que la brisa menea, que llamamos doña Oriana. Y en un bosque que hay a trasmano del palacio, y que es como un jardín, y en unas eras de pan, está el cuervo, el grave y dolorido rey»⁹⁹⁹.

También imagina a Oriana junto a Isolda, en un episodio en el que, bajo el manto de la cuestión del Grial, las dos heroínas asientan la cabeza del unicornio en su regazo: «En el otoño de la Edad Media todavía era visto el unicornio en la selva de las Ardenas y en las landas de Bretaña. Lo vieron los paladines de la Demanda del Santo Grial. Y dicen que Isolda, siendo niña. Vírgenes de dorado cabello lo recibieron en la soledad de sus jardines, y le permitieron que posara su cabeza sobre sus rodillas. Una de ellas fue doña Oriana, la enamorada de don Amadís de Gaula, el Ulises del Atlántico»¹⁰⁰⁰.

Tristán e Isolda es también objeto de un comentario periodístico, derivado de un suceso de actualidad entonces, en el que unas meretrices brasileñas eran ofrecidas a un grupo de leprosos ricos. De inmediato, recuerda un episodio de la obra reformulada por Joseph Bédier, que lo había «llenado de terror y quitado el sueño» cuando lo leyó, siendo adolescente. Se trata del momento –que resume en el artículo– en que Tristán rescata a Isolda del grupo de leprosos a los que la había entregado el rey Marco¹⁰⁰¹.

Sin embargo, Cunqueiro no considera que Tristán sea un personaje que pueda adscribirse a las novelas de caballerías. A partir de su lectura de una obra de Pierre Gallais¹⁰⁰², en la que el medievalista francés postula orígenes orientales para el texto medieval, Cunqueiro acepta la tesis de esta heterodoxia del protagonista dentro de la casuística caballeresca: «Trátase duns ensaios sobre a novela *Tristán e Isolda*, e o seu modelo

⁹⁹⁸ Ibid., p. 537.

⁹⁹⁹ *100 artigos*, p. 73.

¹⁰⁰⁰ “*Los otros rostros*”, p. 489-490.

¹⁰⁰¹ *El laberinto habitado*, pp. 315-316. El episodio de la novela se puede encontrar en JOSEPH BÉDIER, *Tristán e Isolda*, Bogotá: Norma, 2004, pp. 68-70.

¹⁰⁰² Se trata sin duda de PIERRE GALLAIS, *Genèse du roman occidental. Essai sur Tristan et Iseut et son modèle persan*, Paris: Ed. Tête de Feuilles et Ed. du Sirac, 1974.

persa, que para Gallais é, sin dúbida, o gran poema novelesco, ou novela versificada, *Wis e Ramin*, composto entre 1050 e 1055, por Fajr al-Din Asad Gurgani».

El relato está escrito sobre una historia tradicional de Oriente, que Gallois expone muy por extenso para que se vean las coincidencias de su argumento con las del *Tristán* europeo, y concluye calificando a su protagonista como un antihéroe, que irrumpe sin pasado y sorprende con una súbita aparición en medio de una tradición caballeresca muy bien definida: «Para Gallais, Tristán non é un héroe de novela inventable en occidente entre 1000 e 1150. Adúltero, fóra da lei, degradado socialmente e físicamente, e aínda psicolóxicamente»¹⁰⁰³.

También Cunqueiro recoge noticias de la obra cuando avisa de que ha pasado la tarde leyendo un fragmento -recién descubierto en 1962- del *Tristán* vertido al gallego. Expone, en primer lugar, la situación y las investigaciones filológicas que han llevado a esclarecimiento de la cuestión.

Ayer me entretuve más de una hora con ese fragmento de un “Livro de Tristán” galaico-portugués, que tan bien ha estudiado José L. Pensado Tomé, y que cuando lo descubrió don Manuel Serrano y Sanz en el archivo que fue de la casa de Osuna, sirviendo sus hojas de pergamino para encuadernar el testamento del poeta don Iñigo López de Mendoza, Marqués de Santillana, lo tomó por un fragmento de un “Lanzarote del Lago”. Pero la reina que recibe felices nuevas en este texto, y ruega a Giglain -un Tabla Redonda irreprochable, el dulce cabalgador de “Le Bel Inconnu”-, que no las divulgue, no es doña Ginebra de los ojos leonados, sino Isolda de las blancas manos, a quien vienen a decirle que don Tristán de Leonís está vivo en el reino de Logres, donde acaso a aquella misma hora, tocando su arpa, tenga sobre sus hombros ruiseñores atentos [...] ¹⁰⁰⁴

La noticia era bien conocida, y estaba documentada en libros de ensayo de precisión filológica que habían asimilado el fragmento al libro de *Lanzarote del Lago*; adscripción que llega hasta la actualidad, como vemos en una obra de Felipe Mellizo: «Otro texto famoso es el descubierto y estudiado en 1928 por Manuel Serrano y Sanz. Bajo el título *Fragmento de una versión galaicoportuguesa de Lanzarote del Lago*, fue publicado en el «Boletín de la Real Academia Española», LXXIII, 1928». Ciertamente, también, que José Luis Pensado Tomé ha afirmado, con acierto, que el texto en cuestión no pertenecía a *Lanzarote del Lago* sino a un *Libro de Tristán*¹⁰⁰⁵.

Guarda también un recuerdo para María de Francia. El artículo versa sobre casos de licantropía, e incluye en la introducción una referencia a la historia de Bisclavret –la designación del hombre lobo en bretón-, establece un cierto estudio etimológico y va

¹⁰⁰³ Ambas citas en *O mundo que teño de meu*, pp. 209-212.

¹⁰⁰⁴ *El laberinto habitado*, p. 55.

¹⁰⁰⁵ MELLIZO, Felipe, *Arturo, rey*, Madrid: Huega y Fierro, 1997, p. 159. La obra que aclara a Cunqueiro la procedencia del fragmento es la de JOSÉ LUIS PENSADO TOMÉ, «Fragmento de un Livro de Tristán galaico-portugués» en *Cuadernos de Estudios Gallegos (Anejo XIV)*, Santiago de Compostela: CSIC, 1962.

desplegando durante el artículo sus argumentos, con alusiones a trabajos que analizan el *lais*. La historia es también tratada brevemente en *La muerte de Arturo*, de Thomas Malory.

El “*lai*” del *Bliscavaret* ha sido muy estudiado recientemente, Y Pierre Gallais, entre otros, ha subrayado su origen oriental. [...] cuando el hombre lobo se encuentra frente a la mujer que lo ha traicionado y se ha casado con otro, lo primero que hace es dejarla sin nariz. Como la justicia a la adúltera india. [...] Ante el Rey, el hombre lobo se detiene y humilla, y si el Rey lo acepta a su lado, se comporta manso, como si fuese gozquecillo de la favorita del harén. El *Bisclavaret* del “*lai*” de María reconoce en la selva -esas grandes selvas bretonas que parece ser que nunca hubo-, al Rey que había sido su señor cuando era hombre, y, por cierto, muy cumplido y noble caballero, y se le acerca sumiso, y aun dando muestras de contento.¹⁰⁰⁶

En el caso de María de Francia, se trata de un caso de adulterio, en el que la mujer, tras descubrirse que había robado las ropas humanas de su esposo y serle devueltas a este todas sus tierras, es castigada al exilio y a que todos sus descendientes nazcan sin nariz¹⁰⁰⁷.

En todo caso, este mundo de las caballerías, de aventuras en mundos medievales encantados, está presente en sus lecturas desde niño. Un párrafo de un artículo para *Grial* así lo demuestra, y expone los autores que encontró en la biblioteca de sus abuelos y la fascinación por los símbolos, el colorido y las aventuras de las historias. Uno de ellos, le despertó esta fascinación: el *Petit Joan de Saintré*, de Antoine de Lasalle, «que eu atopei na casa dos meus avós, e no que coas miñas primeiras leiciós de francés, lia toda a cabaleiría da cristiandade europea acabalgando contra “les sarrazins”, chea de bandeiras, escudos e alcumes»¹⁰⁰⁸.

Se trata de una obra de caballerías tardía, de carácter satírico, en la que una dama se siente atraída por un bello paje, Jean, y lo educa para que sea el mejor de los caballeros; pero al irse a la guerra Jean, la dama lo engaña con el zafio abad de un monasterio, que llega a apalearla a su joven rival. La venganza final de Jean establece una especie de justicia poética en este relato de iniciación juvenil¹⁰⁰⁹.

También en sus años de instituto en Lugo fue gran lector de novelas de caballerías; da aviso de ello en uno de sus últimos artículos, un recuerdo de esos años lugueses para el cincuentenario de la revista *Ronsel*. Un largo párrafo recuerda el siempre recurrente mapa de Fontán de su instituto y dibuja esas islas atlánticas, en las que nunca había estado, con la textura imaginativa de sus lecturas: «E as illas litorais, que por aquela mesma idea que eu me facía de illa –soedade, aínda hoxe, cando vou as Cíes ou a Ons, e inclusive á Toxa, paréceme estar noutro mundo, en Lonxes ou en Ningures, ou nunha Frolida-, de cuía

¹⁰⁰⁶ “*Los otros rostros*”, pp. 417-418.

¹⁰⁰⁷ Se puede encontrar la historia en MARÍA DE FRANCIA, *Los lais de María de Francia*, Madrid: Espasa-Calpe, 1978, pp. 108-118.

¹⁰⁰⁸ *O mundo que teño de meu*, p. 189.

¹⁰⁰⁹ SALE, Antoine de la, *Le Petit Jehan de Saintré*, París: Trianon, 1926.

existencia eu me enteraba lendo os tomos de novelas de cabaleirías da colección Ribadeneyra na Biblioteca Provincial»¹⁰¹⁰.

La colección Ribadeneyra, citada por Cunqueiro, se denomina realmente «Biblioteca de autores españoles desde la formación del lenguaje hasta nuestros días». Se trata del primer intento sistemático de poner al alcance de un amplio número de lectores, con un tratamiento de rigor filológico, los clásicos españoles. La colección fue impulsada por Manuel Ribadeneyra, de ahí el nombre con el que se la conoce habitualmente, impresor que viajó dos veces a América con el propósito de hacer fortuna para sufragar la obra. Llegó a editar, entre 1846 y 1880, sesenta y tres volúmenes; tras su fallecimiento, su hijo se hizo cargo de los que tenían proyectados, hasta un total de setenta y uno. Con el tiempo la colección sirvió de modelo para que Menéndez Pelayo la ampliase y, más adelante, la editorial Atlas -ya en 1954- llevase las referencias hasta el número de trescientas. En nuestros días, la editorial Castro, de la cual extraemos parte de la obra de Cunqueiro en esta tesis, ha tomado como modelo ese propósito de editar obras sin largas introducciones y con rigor completista para modelar su Biblioteca Castro. A pesar de sus errores y deficiencias, constantemente advertidos por investigadores, el valor de la colección Ribadeneyra estriba en impulsar la edición de obras que sin esta atención hubieran quedado definitivamente enterradas. El volumen de libros de caballerías que cita Cunqueiro es el cuadragésimo de la colección.

Aun así, a pesar de su fascinación por el mundo artúrico, apenas siente interés Cunqueiro -si nos guiamos por las veces que le sirven de referencia- por las novelas de caballerías hispanas, excepto el *Quijote*, claro está, y el *Amadís*, seguramente porque insiste siempre en su carácter gallego y atlántico; si acaso, la novela del siglo XVI por la que manifiesta mayor atracción es la novela sentimental. Pese a ello, en una ocasión, nos desvela el argumento de uno de los libros de caballerías más tardío, que pasa también por ser de los mejores: *Clarisel de las Flores*. Francisco Barahona habla de él, por ejemplo, como de «uno de los libros de caballerías más hermosos e interesantes del todo el siglo XVI»¹⁰¹¹. Escrito por el aragonés Jerónimo de Urrea, la novela ha tenido una lenta reconstrucción, puesto que no llegó a imprimirse en su época, y únicamente se conserva completa en la Biblioteca Apostólica Vaticana, aparte de copias manuscritas incompletas y dispersas, algunas en la Biblioteca de la Universidad de Zaragoza y otras en la *Hispanic Society* de Nueva York, e incluso en bibliotecas particulares. La excusa de Cunqueiro es relatar, dentro

¹⁰¹⁰ *O mundo que teño de meu*, p.260.

¹⁰¹¹ BARAHONA, Francisco, *Flor de caballerías*, Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 1997, p. XII.

de la trama de esta novela, frecuentemente marinera, la peregrinación que hizo Clarisel a Santiago de Compostela¹⁰¹².

En uno de sus *enveses*, Cunqueiro recoge la extraña crónica titulada *Libro del Passo Honroso*, escrita por el notario real de Castilla, Pedro Rodríguez de Leva, que da cuenta, como testigo presencial, de la defensa, por parte del caballero Suero de Quiñones, del puente de la población leonesa de Hospital de Órbigo contra quien se atreviese a cruzarlo. Era el año 1434 y la defensa tuvo lugar entre el 10 de julio y el 9 de agosto, con el paréntesis del día de Santiago. La causa se mostraba todos los jueves, simbolizada por una argolla que ese día se colocaba Suero de Quiñones en señal de cautiverio amoroso por una dama que nunca nombró.

Años más tarde -en 1588-, el monje franciscano Juan de Pineda remozó la obra y la publicó en Salamanca; tras ello, ha sido varias veces reimpressa. Cunqueiro enfoca en su *envés* a cierto caballero que acudía en peregrinación a Santiago aquel 1434; año santo, igual que ese en el que escribe su artículo: «En el “Libro del Passo Honroso” de Rodríguez de L, abreviado por Fray Juan de Pineda -del que se habló en las páginas de letras de “Faro de Vigo” el pasado domingo-, en el capítulo LIX se cuenta del trompeta lombardo que iba peregrino a Compostela»¹⁰¹³.

La alusión de Cunqueiro es exacta, y dicho capítulo se inicia con la presentación de este músico, que más adelante, tomando sus instrumentos, compite, y es derrotado por un trompetista del Rey de Castilla llamado Dalmao: «Después de conclusas las armas de Negrete é de Suero, llegó en la mesma tarde al Passo Honroso un trompeta lombardo, que avia venido en romería a Santiago de Galicia»¹⁰¹⁴.

3.3.4.- Las palabras de Shakespeare.

Cunqueiro escribió dos obras de enorme calado shakespeariano, llenas de nervio intelectual y sentimiento. Una es el *Don Hamlet*; la otra, «As mil caras de Skakespeare»¹⁰¹⁵, un breve ensayo de impresionante erudición, en el que parece haber leído absolutamente todo lo publicado sobre el inglés, y añade a la ortodoxia noticias extrañas, como una

¹⁰¹² Cunqueiro en la radio, p. 350. Una antología actual, con fragmentos de esta y de otras novelas de caballerías, se puede encontrar en JOSÉ MANUEL LUCÍA MEJÍAS, *Antología de libros de caballerías castellanos*, Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 2001.

¹⁰¹³ CUNQUEIRO, Álvaro, «El trompeta lombardo» en *Faro de Vigo*, 11 de febrero de 1971, p. 24.

¹⁰¹⁴ PINEDA, Juan de, *Libro del Passo Honroso defendido por el excelente caballero Suero de Quiñones*, Madrid: Antonio de Sancha, 1783; p. 50.

¹⁰¹⁵ CUNQUEIRO, Álvaro, «As Mil Caras de Shakespeare», en *Grial*, n° 6, octubre-noviembre-diciembre de 1964, pp. 418-36.

conexión de la estructura de sus obras con la doctrina cabalista de la “Rosa-Cruz”. Algunas son de invención propia, como una comparación en la que Cunqueiro establece conexiones astrológicas -le gustaba mucho enfocar la literatura desde esos aspectos- entre el dramaturgo y otros tauro, como Balzac, Marx o Freud. Y lo sorprendente del asunto es que acierta, o por lo menos argumenta con corrección.

De hecho, su amor por Shakespeare emerge en la adolescencia –cuando quiso fundar una sociedad de “Amigos de Shakespeare”¹⁰¹⁶-, y su lectura de *Hamlet* es constante y siempre productiva; a Joaquín Soler Serrano le confiesa, en el programa *A fondo*, que cada año ha de darle un repaso y, de estas habituales paradas, siempre sale con noticias interesantes, con nuevas perspectivas que lo enfrentan a lecturas cada vez más agudas e inteligentes.

Quizá haya que revisar la idea de Hamlet como un espíritu oscuro e indeciso. De una última lectura de la obra de Shakespeare he salido con la impresión de que Hamlet sabe muy bien lo que quiere, y él quiere, en primer lugar, salvar su vida; solamente cuando se siente decididamente amenazado, actúa. Y en lo que respecta a la oscuridad, a la oscura pasión y reflexión de Hamlet, eso ya es Shakespeare, esas sombras que Shakespeare, en el instante de la máxima tensión, construye con vagas y temerosas palabras.¹⁰¹⁷

Respecto a los artículos de formato más periodístico, nos encontramos, en ocasiones, a Ofelia. Una lectura del *Don Hamlet*, en el Palau Guëll de Barcelona, le hace extasiarse ante la obra de Gaudí, ante la sobria y a la vez recargada construcción, y ante el aire que se encaja en su interior, un aire que mientras Cunqueiro recita fragmentos sobre la fuerza del viento en Elsinor, intenta barrerle las cuartillas en el edificio barcelonés. Los personajes aparecen empujados por las turbulencias atmosféricas, que la mente o las manos del mindoniense han de frenar con sutil ambigüedad: «Tuve que apartar más de dos corrientes de aire surgidas súbitas frente a mí, para que no derribasen a Ofelia, cuando pasa lentamente, frágil en delicados pies, del jardín del Buitre a la Cámara del Ajedrez...»¹⁰¹⁸.

De la misma manera que con la figura de Arturo, las palabras que el autor de *Don Hamlet* dedica a Shakespeare pueden adoptar dos formatos: o el artículo desarrolla en toda su extensión la figura del dramaturgo en cualquiera de sus creaciones, o simplemente lo menciona en una cita, en un párrafo, en una alusión a personajes o episodios.

Ejemplo del primer grupo es “Bienvenidos a Elsinor”¹⁰¹⁹, en donde relata la historia de la fortaleza danesa, tomando como excusa un viaje que realiza al castillo de Kronborg, que es donde se sitúa la tragedia. Su decepción, al observar en él únicamente un firme

¹⁰¹⁶ *No obradoiro*, p. 152.

¹⁰¹⁷ *Viajes*, p. 324.

¹⁰¹⁸ “*Los días*” en *La Noche*, p. 148.

¹⁰¹⁹ *El laberinto habitado*, pp. 88-91.

monumento y no un delirio sobrenatural, es patente. Solo permanece -como en el poema de Quevedo- “lo fugitivo”, el viento. Es por ello que en el mismo artículo hay un magistral párrafo final -ya analizado- sobre el poder de la imaginación.

Ejemplos del segundo, la comparación –recurrente en él- entre el canto del urogallo con el de Romeo enamorando a Julieta, conexión de muerte en ambos casos¹⁰²⁰, o un fragmento del discurso de Enrique V, según Cunqueiro, antes de la batalla de las Dos Rosas¹⁰²¹, aunque en realidad se trata de la batalla de Agincourt, que inesperadamente ganaron los ingleses contra sus enemigos franceses. La Guerra de las Dos Rosas es motivo en otra obra de Shakespeare: *Enrique VI*.

Otro de los ejemplos, este muy recurrente, es alabar la fuerza y donosura de los hijos bastardos frente a la debilidad de los legítimos. El argumento y la cita aparecen constantemente en los artículos de Cunqueiro, especialmente en el volumen *La bella del dragón*, que recoge sus palabras de tono más erótico. Discute si la lamprea produce vigor sexual o adormecimiento, defendidas ambas posturas por algunos autores, pero claramente incompatibles: «Estamos en la grave afirmación shakespeariana, cuando un violento bastardo le dice a su medio hermano, el legítimo, aquello de que «los bastardos somos hijos de la ardiente pasión, mientras que los legítimos sois hijos de la rutina y del insomnio».¹⁰²²

La cita es de *El rey Lear*, y aparece en boca de Edmund -enfrentado a su hermano Edgard-, cuando encuentra en una habitación a su padre, el conde de Gloucester: «¿ Por qué me vilipendian con los dictados de ilegítimo, plebeyo, bastardo? ¡Plebeyo, ya que en el acto clandestino y vigoroso de la naturaleza recibí una sustancia más abundante y elementos más fuertes de los que suministra una pareja extenuada que, en el tálamo insípido y tedioso, se ocupa sin placer en la creación de una raza de abortos engendrados entre el sueño y la vigilia»¹⁰²³.

Destaca, asimismo, la figura de *El rey Lear*, que logra definir a partir de una imagen: «aprendí a verlo así en esta fotografía de Charles Laughton». Se trata de la versión teatral que el actor -nacido en el Reino Unido aunque nacionalizado norteamericano en 1950- representó en Stratford en 1959 en uno de sus últimos trabajos. Laughton asume un personaje que siempre le obsesionó, aunque su visión fue considerada heterodoxa por la crítica; precisamente, esa gestualidad fuera de normas teatrales al uso es la que destaca Cunqueiro de manera especialmente remarcable, «todos los que hayan visto una película de

¹⁰²⁰ Ibid., p. 431.

¹⁰²¹ Ibid., p. 481.

¹⁰²² *La bella*, pp. 31-32. Al hablar de un extraño duque de Santiago de Compostela, bastardo de la línea de Carlos VII, expone la misma cita en “*Los días*” en *La Noche*, p. 341.

¹⁰²³ SHAKESPEARE, William, *Teatro II*, Madrid: Edaf, 2004, p. 536.

Charles Laughton pueden imaginar la indecible riqueza de gestos». En todo caso, para Cunqueiro, ya tiene presencia física un personaje shakesperiano cada vez que hojee el libro: «Cada vez que abra mi Shakespeare para leer la “Verdadera Crónica Historia de la Vida y la Muerte del rey Lear y sus tres hijas”, veré al viejo rey sentado en su trono de irreprochable madera de tojo, de bardo vestido, de bardo la imaginación y el fantástico espíritu»¹⁰²⁴

Vimos, en la primera parte del trabajo -para comparar su recurrencia en esos años-, como Puck y Oberón llegaban al último cabo a recoger la hierba de enamorar; su presencia es mucho menor en el periodismo que en las obras geográficas y gastronómicas, a pesar de que Cunqueiro nos explica que, en su etapa en San Sebastián, ya era devoto de *El sueño de una noche de verano* -obra que más adelante será objeto de una adaptación radiofónica-, y que incluso le servía de tema de conversación en los paseos nocturnos con los amigos catalanes que ganó ahí: «A Ignacio Agustí le tengo dicho los versos, paseando a las altas horas de cualquier noche donostiarra, por las rúas de la ciudad vieja. Por veces, en la neblina, se veía brincar a Puck»¹⁰²⁵. En otra ocasión -y en una de esas etimologías que rodean lo fantástico y lo sajón, a las que tan dado es- comenta el origen del nombre: «Por otra parte “Puck” no es el nombre de un duende determinado, que originariamente “puca” es la denominación gaélica de toda una familia de duendes custodios del hombre, visibles solo para aquel a quien escogen como compañero, y son farristas, bebedores estrepitosos y amigos de jarana»¹⁰²⁶.

Una breve alusión, en un artículo para *Vida Gallega* que celebra la llegada de la primavera, va introduciendo versos, personajes y celebraciones que simbolizan este renacer, y entre ellos aparecen los protagonistas de la comedia de Shakespeare como representación de todos los enamorados que «tal no shakespeariano *A Midsummer Night's Dream*, saen de mañá ó bosque “a cumprir os ritos de maio”»¹⁰²⁷. La alusión a estos cultos viene de boca de Teseo, quien, al despertar del sueño, propone ir a buscar al guardabosques para iniciar las festividades: «Go, one of you, find out, the Forester/For now our observation is perform'd»¹⁰²⁸.

También nos ofrece breves alusiones a *Macbeth* y *La Tempestad* al concluir un artículo sobre demonología y brujas; de ahí la conexión, sobre todo con la primera obra: «Piensen en las enseñanzas que osó transmitir en las escenas de brujas en *Macbeth*, donde

¹⁰²⁴ Las tres citas en “Los días” en *La Noche*, pp. 281-282.

¹⁰²⁵ *100 artigos*, pp. 10-11.

¹⁰²⁶ *O reino*, p. 162.

¹⁰²⁷ *Viajes y Yantares*, p. 155. También en *O mundo que teño de meu*, p. 161.

¹⁰²⁸ SHAKESPEARE, William, *A Midsummer Night's Dream*, Boston: University Press of America, 1984, p. 70.

viene todo muy claro, y en detalle. Donde se oculta la filosofía es en la *Commedy of errors*, o en *The Tempest* con aquello de “a unas brazas bajo el agua yace mi padre bajo el coral...”¹⁰²⁹.

La cita, no exacta, corresponde a una canción de Ariel -un espíritu del aire-, que Fernando, hijo del rey de Nápoles, escucha y atiende como un recuerdo de su padre, ahogado en el naufragio.

En lo hondo a cinco brazas,
sepultado está tu padre;
sus huesos se hacen corales,
sus ojos vuélvense perlas.¹⁰³⁰

En general, como estamos observando, aparece Shakespeare con los mismos motivos, personajes y obras que en las citas que tratamos en el capítulo anterior. César, por ejemplo, «como un ciervo alanceado por muchos príncipes, yace ahí, según Octavio en Shakespeare»¹⁰³¹ o Falstaff, de quien señala que le gustaría las guindas «saliendo al campo a enamorar a las alegres casadas de Windsor»¹⁰³².

Esta imagen del ciervo en las obras de Shakespeare es desplegada en un artículo para *La Noche*, que desarrolla esta metáfora -reservada siempre a personajes de raigambre histórica y regia- y la enfoca directamente sobre César: «A Shakespeare le fue siempre muy fácil la comparación de alguien verdaderamente gentil, principal y heroico con el ciervo, el corzo o el venado, en el discurso de Marco Antonio cuando César es muerto en los idus de marzo, y en muchas otras ocasiones»¹⁰³³.

El fragmento que cita Cunqueiro es fácilmente identificable

Aquí fuiste acorralado, valiente ciervo,
aquí caíste; y aquí tus cazadores se levantan,
dueños de tus despojos, en tu sangre teñidos.
¡oh. Mundo! Fuiste el bosque para esta presa,
como ella fue tu corazón. Derribado como un ciervo,
por muchos príncipes herido, ¡aquí yaces!¹⁰³⁴

Pero, en todo caso, y como señala Cunqueiro, la imagen aparece en otras ocasiones. Expongamos una de ellas como ejemplo: en *Tito Andrónico* -el texto más sangriento salido de la pluma de Shakespeare- se alía esta imagen del ciervo herido con estampas que parecen situadas en una cantiga de Pero Meogo. Tito, el gran general vencedor de tribus godas,

¹⁰²⁹ «Sobre ángeles y demonios», p. 20.

¹⁰³⁰ SHAKESPEARE, William, *La Tempestad*, México: UNAM, 1996, p. 82.

¹⁰³¹ *100 artigos*, p. 5. La recurrente imagen, atraída cada vez que se contempla la estampa de un salmón en la orilla, aparece también en *Viajes y yantares*, p. 39.

¹⁰³² *100 artigos*, p. 123. Hay también una alusión a la obra, esta en relación a las filloas, en “*Los días*” en *La Noche*, p. 397

¹⁰³³ *Ibid.*, p. 324.

¹⁰³⁴ SHAKESPEARE, William, *Julio César*, Bogotá: Norma, 1999, p. 84.

conversa con dos de los cuatro hijos que le quedan tras haber muerto el resto en la guerra, uno de ellos -Marco- relata que a su hermana le han mutilado horriblemente las manos y la lengua, y así aparece, errante y comparada con el ciervo.

Así la encontré errando en el campo,
buscando esconderse, como lo hace el corzo
que ha recibido una herida incurable.¹⁰³⁵

También Julieta tiene presencia constante en sus artículos para la prensa. En una ocasión, sin su Romeo, cuando nuestro autor recrea la noche de un día de “As San Lucas”, el mercado ya desvanecido y él cogiendo unas briznas de hierba del suelo: «paseo con ellas en la mano, en el silencio nocturno. No es como pasear, claro está, con Julieta, pero sí es pasear con el olor de Julieta»¹⁰³⁶. En otra ocasión, la incitación es auditiva. Es el camino de Compostela, que recorre el autor desde Roncesvalles hasta la entrada en Galicia; llegando casi a su final, las alondras y las tórtolas -*rulas*- saludan a la mañana. Y ahí se percibe el aire de una de las escenas más famosa de la obra de Shakespeare: «Al alba son alondras donde fueron los ruiseñores. Parece que estamos en la escena del balcón de *Romeo y Julieta*. Las rulas están alegres en la mañana fresca y soleada»¹⁰³⁷.

Es en un artículo sobre *Otelo* donde encontramos otro de los escasos momentos de intertextualidad agregada en sus artículos periodísticos. Recordemos que la intertextualidad agregada consiste en recoger un personaje de otra tradición literaria, o meramente de otra obra, en el pacto de verosimilitud. Cuando se ha creado un mundo propio que derriba la realidad y deja en suspenso la materialidad física, el acoger a un personaje que no pertenece a ese mundo, permite abrir ventanas y absorber otra obra en el pacto. En los artículos periodísticos, el hecho tiene unas trazas levemente diferentes; así que, cuando se asiste desde las páginas de un periódico a una descripción, se da por supuesto que se ajusta a un espacio real, no hay por tanto necesidad de suspender la realidad. En Cunqueiro, esta primera impresión es constantemente derribada -herida en los riñones-, por eso cuando aparece un personaje que pertenece al mundo de la ficción, el golpe es más profundo; con

¹⁰³⁵ SHAKESPEARE, William, *Tito Andrónico*, Bogotá: Norma, 2001, p. 77.

¹⁰³⁶ *El pasajero*, p. 71.

¹⁰³⁷ *Ibid.*, p. 157. Otra conexión entre el ave y el personaje de Shakespeare se produce en su obra lírica, donde la rula aparece embriagando a Julieta, envolviéndola de naturaleza:

Eu son a alegría das mañáns de abril!
decía a rula a Xulieta, dormecida de amor,
e ás rosas das roseiras, molladas polo orballo da noite.

En *Poesía 1933-1981*, p. 261. El poema se recoge inicialmente en *Nordés II*, nº 1, Vigo, junio de 1980, p. 1.

ello se consigue abrir un pacto de verosimilitud en el discurso periodístico que de inmediato arrastra a la alusión literaria.

Es lo que sucede cuando describe, en *Faro de Vigo*, la única torre que sigue en pie en la ciudad de Famagusta, una fortaleza defensiva de la República de Venecia cuando era dueña de la ciudad de Salamina, y que fue utilizada en la guerra contra el imperio otomano. Pues bien, en esa torre -tomada como auténtica y no a la manera de un relato- surge una presencia que convierte el artículo en alta literatura: «En una de sus almenas apoyó una vez su suave mano Desdémona. Estaba al lado de Otelo, el sol matinal hacía brillar el gran aro de oro en la oreja del moro. El capitán Otelo y la feliz y delicada Desdémona despedían al navío de la Serenísima que los había llevado a la isla. El pañuelo con el que Desdémona decía adiós era un regalo de Otelo. Era un pañuelo rojo. Era ese pañuelo rojo que jugará tan importante papel en la tragedia»¹⁰³⁸.

De hecho, Desdémona es un personaje que le resulta especialmente atractivo como motivo de intertextualidad agregada. Si en la anterior cita tomaba la diégesis del drama, ya casi al final de su vida, en un artículo -más bien un pequeño cuento- sobre las andanzas de Quevedo como agente en Venecia, presenta como real la figura de Desdémona, pero se aleja de las coordenadas de Shakespeare y la empuja al marco del relato donde se incluye. Un abisinio por el que se descubre la conjura,

no era tal, sino un nieto de Otelo el Moro y de Desdémona, que había llegado a Venecia por mor de la herencia de su abuelo. El hecho de que Otelo y Desdémona no hayan tenido descendencia en la famosa pieza de Shakespeare, no prueba nada en contra de que de ambos hubiera nacido un hijo. La opinión del que se hacía pasar por Abisinio era que doña Desdémona ya iba preñada al casorio, lo que quizás evitaron decir el Bandello y Shakespeare no tanto por decencia y no proclamar la deshonestidad de la señora como por la romántica del asunto, por decirlo así. También se nos hace pasar a Desdémona por niña inocente, cuando la verdad es que era veintiañera.¹⁰³⁹

También conecta con episodios históricos –pasando por el personaje de Shakespeare- a *Enrique IV*, al comentar que se ha formado una asociación que pide la canonización de dicho monarca. Cunqueiro anuncia que todo lo que sabe de este Enrique es por Shakespeare, y hace un sucinto repaso de su vida, para concluir en el momento de su fallecimiento, mostrado en una cita.

REY: La sala donde me desvanecí hace poco ¿Cómo se llama?
WARWICK: Jerusalén, mi noble señor.

¹⁰³⁸ *El descanso*, p. 285. Recogido el mismo artículo y, por tanto, la cita, en “*Los otros rostros*”, p. 424 y en *Viajes imaginarios*, p. 312.

¹⁰³⁹ CUNQUEIRO, Álvaro, «Quevedo, conjurador en Venecia»; p. 4.

REY: ¡Gloria a Dios! Ahí es donde mi vida debe concluir. Me fue profetizado hace muchos años que moriría en Jerusalén, y supuse que querían decir que en Tierra Santa. Llévame a esa sala ¡Es en ese Jerusalén donde Harry morirá!¹⁰⁴⁰

Shakespeare es, para Cunqueiro, una tela de araña que le permite reforzar los temas de sus artículos más que cualquier otro autor; muchas veces deduce valores literarios a partir de conexiones entre un texto y la obra del inglés. Sucede esto, por ejemplo, en el prólogo a una antología de Edgard Allan Poe, en el que destaca la similitud en sus ambientaciones con las de Shakespeare. Habla Cunqueiro de los fondos y decorados del escritor de Boston como de «escenarios mortuorios, escenarios que recuerdan, más de lo que puede parecer a simple vista, a los de las tragedias shakespearianas»¹⁰⁴¹.

También lo utiliza, en alguna ocasión, para reforzar su estética. Hablaremos en otras páginas del papel del mito, aquí apuntaremos únicamente que pone de ejemplo al personaje de Shakespeare para indicar que la técnica de la intertextualidad tiene como objetivo final ahondar en la condición del hombre, de todos los hombres. Se trata de un artículo que apareció en la revista *Nordés* en 1976, y que tenía como propósito subrayar su propia poética. Y lo hemos utilizado, con más desarrollo, en la nota 823, pero aquí se presta también al argumento: «Coido que arrastro connigo muita xente antiga, que eu conozo cando a encadeo nunha fábula, Arturo, Hamlet ou Ricardo Corazón de León. Muitas veces só uso o seu nome para decir unha cara da condición humán, val decir para crear unha realidade»¹⁰⁴².

Incluso, en una ocasión, llega a juntar en una misma trama a sus dos modelos literarios favoritos: despliega un pequeño ensayo metatextual sobre la única aparición del rey Arturo en boca de un personaje de Shakespeare. Se trata de la muerte de Falstaff en *Enrique IV* y, entre varias suposiciones, Cunqueiro aprecia que la referencia a Arturo puede ser una burla, o un dicho popular en el mundo de la soldadesca¹⁰⁴³.

Otras miradas son las del leve apunte, una frase que subraya el tema principal o que recrea un pensamiento, una idea, no se sabe si imaginada desde sus lecturas o reafirmada por ellas. Uno de sus artículos para *Sábado Gráfico* despliega un decálogo de los sentimientos de las flores, los momentos en los que estas se sienten incómodas y aquellos en los que su

¹⁰⁴⁰ *De santos*, p. 112. Lo curioso es que Cunqueiro se equivoca al situar el fragmento: lo da como perteneciente a la parte segunda, acto quinto, escena quinta, pero se trata de la escena cuarta del acto cuarto, como se puede comprobar en WILLIAM SHAKESPEARE, *Tres dramas históricos*, México D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México, 1980, p. 506.

¹⁰⁴¹ *Prólogos*, pp. 93-94.

¹⁰⁴² *O mundo que teño de meu*, p. 262.

¹⁰⁴³ *El laberinto habitado*, p. 85. Las palabras exactas de Falstaff son: “When Arthur firts in court”, aparecen en la cuarta escena del acto segundo del segundo volumen de la obra; WILLIAM SHAKESPEARE, *Henry IV. Part II*, Minneapolis: Filiquarian, 2007, p. 65.

ánimo es tranquilo. Entre estos últimos, se encuentra aquel que lleva directamente a las palabras del dramaturgo inglés:

Mujeres hermosas sin maquillar son muy del gusto de las flores, lo mismo que las esposas apacibles y calladas, que disfrutan en silencio de la contemplación del mundo. Ésta es cosa que forma parte de muy antiguas artes de seducción. Recuerden en el “Ricardo III” de Shakespeare lo que el monstruo dice a la que quiere que sea su suegra que diga a su hija, cuyo marido mató el propio Ricardo:

-¡Revélale esas horas silenciosas del matrimonio feliz!¹⁰⁴⁴

De la misma manera, cualquier paisaje –lo hemos visto en Puck llegando a Finisterre– puede ser traspasado por la visión y las obras de Shakespeare; así, en la torre de homenaje A Cal da Loba, único resto que queda en pie de una fortaleza que perteneció al mariscal Pardo de Cela en el municipio lugués de Cospeito, «las piedras conservan el natural violento, shakesperiano, de quienes aquí construyeron y conservan también el miedo»¹⁰⁴⁵.

En definitiva, para Cunqueiro, Shakespeare representa toda la esencia del teatro, la síntesis de todos sus géneros, motivos, tradiciones. Incluso su futuro.

O dramaturgo inglés é o home-orquestra do teatro, e todo o teatro está na súa obra, e ás veces todo o teatro nunha soa peza: a poesía e a prosa, a farsa e a traxedia, a psicoloxía e a intriga, noite, a metafísica e a política, os asasinatos e os berros do melodrama e a decadencia, a trivialidade e o refinamento, a sensualidade incendiaria e a pureza seráfica, o pobo e os grandes, o novelesco e o imaxinario, a preciosidade e o lóstrego, a maxia e a razón, a ambición, a venganza, a adoración, a máis tenra doazón de si á vontade humana é as fadallidades cósmicas nadas da terra e da noite, a vella lenda precristiá e as máis modernas tentacións da intelixencia, a luxuriosa vida e a tolemia devastadora, o Todo e a Nada...¹⁰⁴⁶

A esta misma idea apunta Rubén Jarazo, quien destaca que la presencia de Shakespeare en la obra periodística del escritor mindoniense supone, más que afán de erudición, un correlato firme en las creencias personales de su propia estética.

En definitiva, puede decirse que la relación intra e intertextual creada por Cunqueiro está relacionada no solo con su obra periodística, sino también con su recepción de William Shakespeare. Estos vasos comunicantes sirven a Cunqueiro para profundizar sobre la psique y naturaleza de los personajes shakesperianos que recicla, para ensayar futuros proyectos literarios, sopesando el interés que el público lector de los diarios gallegos tiene por un tema o personaje concreto. Personajes y tramas que sirven en un momento dado como ejemplos de erudición en un discurso enciclopédico, y vasos comunicantes que, en ocasiones, funcionan como escudo ante las acusaciones de la crítica y el público además de cómo reflexión ante una cuestión de plena actualidad, medio para publicitar sus trabajos presentes y futuros, o divertimento sin más.¹⁰⁴⁷

¹⁰⁴⁴ “*Los otros rostros*”, pp. 370-371, también aparece la cita en la página 424 de la misma obra. La frase, que se introduce como argumento en un largo discurso del rey, se encuentra en WILLIAM SHAKESPEARE, *Ricardo Tercero*, Santiago de Chile: Andrés Bello, 1998, p. 157.

¹⁰⁴⁵ *El pasajero en Galicia*, p. 309.

¹⁰⁴⁶ *Obra en galego IV*, pp. 222-223.

¹⁰⁴⁷ JARAZO ÁLVAREZ, Rubén y DOMÍNGUEZ ROMERO, Elena, «El discurso shakesperiano en la cultura popular gallega: el papel de la prensa periódica de Álvaro Cunqueiro en “El Envés” (*Faro de Vigo* 1961-1981)» en *Espéculo* [en línea], Madrid: Universidad Complutense de Madrid, n° 45, 2010 [Consulta: 2 de septiembre de 2019]. Disponible en: www.ucm.es/info/especulo/numero45/elenves.html

3.3.5-La Edad Media

Los Cancioneros

En sus artículos periodísticos, Cunqueiro también recuerda a todos los poetas de los cancioneros galaico-portugueses. Incluso a veces les dedica todo un artículo: a sus implicaciones, a su historia, a sus ritos. La escasa presencia de la primavera en sus obras -al contrario que en los provenzales- como semilla que hace germinar la canción, la presencia de las aves o de ciertos árboles se va engarzando en uno de los últimos textos que escribió para Radio Nacional de España. Comenta en él -con el apoyo de un poema de Airas Nunes- el misterio que envuelve la presencia del avellano, con un perfil evidentemente erótico, pero sin que se encuentre una conexión clara, como sí ocurre en el caso de las aguas o los ciervos. Podemos aludir, para interpretarlo, a la presencia, aún latente, del priscilianismo y su culto por fuerzas naturales, pero ello no explicaría la presencia de este mismo árbol con las mismas connotaciones en otras tradiciones poéticas que no recibieron su influjo:

Un tópico de la poesía medieval gallega es el bailar las mozas bajo las ramas floridas, “so o ramo verde froldo!” Algunas veces el ramo florido, las ramas floridas, son las del avellano, “sob as avelaneiras froldas”:

¡So aquestes ramos destas avelanas
bailar hemos, irmanas!”

Aquí sí que hay novedad, porque el ramo florido de avellanas es con frecuencia lugar de condición amorosa evidente. Todavía en Francia, ir un muchacho con su chica al campo, escondidos de las gentes, se dice “ir a las avellanas”. Y lo mismo acontece en la poesía germánica de los minnesinger, de los poetas medievales. Nadie ha sabido explicar muy bien el significado erótico del avellano en flor. Pero los poetas gallegos del siglo XIII lo supieron, evidentemente.¹⁰⁴⁸

Estos vestigios mágicos, depositados en los árboles y la naturaleza, Cunqueiro siempre los asimila a los antiguos ritos que San Martín de Dumio recogió en su respuesta al obispo de Astorga, Polemio, que le solicitó en el siglo VI un manual que ayudara a atajar las supersticiones de los campesinos del noroeste peninsular. Quizás el párrafo de su obra que resume con mayor claridad las circunstancias de este sermón aparezca en una charla radiofónica.

San Martín de Dumio é un monxe, logo abade fundador de Dumio, cerca de Braga, en Portugal, que convertiu aos suevos cristianos da herexia arriana ao catolicismo, á fidelidade na fé romana. Deixou-nos un libro incomparable. Sen precedente no mundo europeo para esa época. O libro titula-se *De correctione rusticorum*. De cómo hai que correxir aos rústicos, á xente do campo. Enumera todas as supersticións que tiñan os galegos daquel tempo, e di cómo hai que correxilas. Dá a doencia e dá a medicina. Polo tanto, sabemos moi ben cómo era o mundo máxico do habitante de Galicia no século VI. Sabemo-lo como ningún outro pobo de Europa o sabe así. San Martín de

¹⁰⁴⁸ *Cunqueiro en la radio*, p. 619. También cita estos versos en *Laberinto y Cía*, p. 324. El poema del trovador gallego se encuentra en FERNANDO CARMONA (ed.), *Lírica Románica Medieval*, Murcia: Universidad de Murcia, 1986, p. 374.

Dumio, entre as cousas que proibe aos galegos é escoitar ás arbres, escoitar aos animais, escoitar ás fontes, porque tanto un arbre como un animal como una fonte pode decirlle ao que escoita algo ou dunha veracidade que lle dé poderes que ninguén ten no mundo, ou que lle conte algunha mentira de tal calidade, cuia divulgación pode levar á destrucción do mundo.¹⁰⁴⁹

También de Airas Nunes, recoge un cantar de romería -ya citado en sus obras geográficas- en uno de los múltiples artículos destinados a repasar el alma de los peregrinos, su presencia medieval y sus ritos:

Ven el rei en romería madre,
prazme de corazón...¹⁰⁵⁰

No es común, sin embargo, que despliegue textos extensos sobre poesía de cancionero –con algunas excepciones que iremos viendo-, pero las alusiones intertextuales sí que son numerosas. A veces, una breve cita sin marcar. Cunqueiro se enerva, ante la pretensión, en un congreso de Trípoli, de que la Mezquita de Córdoba sea de nuevo un templo dedicado al culto musulmán, y para rechazarlo acude a las viejas canciones de amigo en las que el enamorado se encontraba en la guerra de Andalucía. El breve sintagma «as torres de Xeén»¹⁰⁵¹ aparece en un emocionante poema de Paio Gómez Chariño, el almirante y poeta que en el siglo XIII conquistó Sevilla remontando el Guadalquivir.

¡ Ai Santiago, padrón sabido,
vós me adugades o meu amigo!
Sobre mar ven quen frores de amor ten.
¡ Miraréi, madre, as torre de Xeén!

¡ Ai Santiago, padrón probado
vós me adugades o meu amado!
Sobre mar ven quen frores de amor ten.
¡ Miraréi, madre, as torre de Xeén! ¹⁰⁵²

Es uno de sus trovadores más queridos. Para *El Noticiero Universal* expone una crónica en la que habla con un paisano de Zamora, en la salmantina Ciudad Rodrigo, y Cunqueiro le comenta la muerte del Almirante del Mar; tras ello, recuerda y estima su

¹⁰⁴⁹ *A máxia*, p. 65.

¹⁰⁵⁰ *De Santos*, p. 144. El poema se recoge en ANTONIO FRAGUAS, *Romerías y Santuarios de Galicia*, p. 26.

¹⁰⁵¹ *El laberinto habitado*, p. 36. Eugenio López Aydillo afirma que esta cita alude «a los episodios desarrollados cuando en 1278 reunió don Alfonso una gran armada en Sevilla para el bloqueo de Algeciras» en EUGENIO LÓPEZ AYDILLO, *Los Cancioneros gallego-portugueses como fuentes históricas*, p. 127.

¹⁰⁵² MARTÍN GAITE, Carmen y RUIZ, Andrés, *Ocho siglos de poesía gallega: antología bilingüe*, Madrid: Alianza, 1972, p. 71.

poesía. Es una curiosa conversación en que Cunqueiro divaga, poético, y el paisano acaba sin entender nada. Mundos diferentes.¹⁰⁵³

Como tantas otras veces, «as súas alusións e apuntamentos sobre os trovadores galegos están inspiradas por un determinado lugar que visita e co que o trovador estivo dalgunha maneira vinculado»¹⁰⁵⁴. Ocurre sobremanera en sus obras geográficas, pero también en las series periodísticas en las que refleja viajes por Galicia; así, una visita a Rianxo nos revela la misma escena, la pregunta a un desconocido sobre los datos biográficos del trovador: «Refrescando en Rianxo con un vino blanco, alegre y suelto, frutal, por más señas -las que dio el tabernero- de Catoira, le preguntamos por don Payo Gómez al huésped, añadiéndole que tenía un castillo, era almirante de la mar, hacía versos y había ganado los privilegios de la villa. “Matárono”, le digo yo, “d’unha cuchillada en terras de León, onde chaman Ciudad Rodrigo”»¹⁰⁵⁵.

También lo recuerda en Pontevedra, donde probablemente nació el trovador y donde está su sepulcro.

Cada vez que voy a Pontevedra me digo que hay que ir a ver los muelles de los mareantes, y los veleros anclados, y me resisto a creer que todo haya desaparecido y que Pontevedra tenga que repetir los versos de su Paio Gómez

Xa non é oxe meu amigo almirante do mar.¹⁰⁵⁶

Al hablar de las mareas de Galicia, es evidente que la pluma casi está obligada a ir hacia las olas que envuelven a la muchacha del poema de Mendiño, del que incluso despliega su argumento. Pero si en las obras de ambientación geográfica está rozando -o entra de lleno- en la intertextualidad agregada, aquí solo es una nota erudita apuntalada por el «hizo pensar»¹⁰⁵⁷. También, en uno de los artículos publicados para el suplemento literario de *El Noticiero Universal* –donde una visita a un petroglifo le hace distinguir a lo lejos la isla de San Simón- recrea el argumento y utiliza un verso del *Polifemo* de Góngora para ilustrar la caída de la tarde: «Y bajo el viento y la lluvia, pisando la dudosa luz del día, llegamos al fin a las rocas»¹⁰⁵⁸.

La presencia y la evocación son constantes: Cunqueiro puede reservar algún párrafo, en cualquier circunstancia y publicación, para hablar de sus poetas y sus

¹⁰⁵³ *Papeles*, pp. 91-93. Idéntico episodio, aunque solo el apunte inicial, ya aparecía en las páginas de *El Progreso* casi veinte años antes: *O reino*, p. 157.

¹⁰⁵⁴ MARTÍN FRANCO, Belén, *Na procura do paraíso perdido*, p. 44.

¹⁰⁵⁵ *El pasajero*, p. 321.

¹⁰⁵⁶ *Ibid.*, p. 169. El verso del trovador pontevedrés se puede encontrar en XOSÉ FILGUEIRA VALVERDE, *Estudios sobre lírica medieval*, Vigo: Galaxia, 1992, p. 90.

¹⁰⁵⁷ *El laberinto habitado*, p. 387.

¹⁰⁵⁸ *Papeles*, pp. 48-50.

cancioneros. En *Vida Gallega*, por ejemplo, el recuerdo de Vigo no tiene otro soporte que el tono de evocación de Mendiño —«da mar mayor y sus ondas las llevaba Mendiño consigo en el corazón y en los sueños»- y Martín Codax —«una secreta alegría carnal de amor»¹⁰⁵⁹.

Su gusto por los Cancioneros se demuestra, bien a las claras, cuando Cunqueiro hace propósito de escribir unos “Retratos imaginarios” -sección de *La Voz de Galicia* iniciada el 15 de marzo de 1953 y concluida a finales de 1954- a la manera de Walter Pater. No representa más que un juego periodístico que toma la plantilla de este decadentista, editado por Ayma en los años 40, donde seguramente lo había leído nuestro autor. De hecho, Cunqueiro valora a Walter Pater como uno de sus escritores preferidos, de los releídos con mayor frecuencia, que apunta que son «“Las cartas de mi obispo Guevara” y los “Retratos Imaginarios” de Walter Pater»¹⁰⁶⁰. Entre las biografías que se figura que formarán parte del libro aparecen textos «con el Mestre Mateo, un ilustrado, un cervo ferido por monteiro maior»¹⁰⁶¹, alusión esta última a la ambientación lírica de Pero Meogo. Aunque no llegó a aparecer nunca en libro, sí es cierto que una sección de *La Voz de Galicia* —como decimos- llevaba este nombre, y en ella se dedicó a evocar al Mestre Mateo, a Rosalía —con la copia de un diario escrito al margen en la edición de *Follas Novas*, edición de 1880, impresa por Alaria en Madrid-, a los condes locos, al pintor Maside o a Fernando Esquíu. Nunca apareció Pero Meogo¹⁰⁶².

Sin embargo, sí que encontramos un breve retrato elogioso de dicho poeta integrado dentro de un artículo sobre Monfero, el municipio coruñés situado en las fragas del Eume, al que Cunqueiro acude por primera vez. Pertenece a la serie “El pasajero en Galicia”, que fue publicando en los primeros años 50 en *Faro de Vigo*, y sale a colación por las relaciones del poeta con el monasterio de la localidad.

Pero Meogo es aquel poeta de los ciervos y las fuentes cuyas cantigas, de las más hermosas de nuestra lengua, vienen en el cancionero de la Vaticana (¡Qué sorprendente, misterioso y vivaz ballet de ciervos, cazadores, mozas enamoradas y sabrosas fuentes hay en las cantigas de Pero Meogo! Unas ondinas de blanco y húmedo manto “*van lavar cabelos na fontana fría*”. *Esta fonte seguídea bem, pois o namorado y ven.*” Todo está en esas canciones: luz, color, movimiento, y se sueña una música mágica y amorosa...).¹⁰⁶³

¹⁰⁵⁹ *Viajes y yantares*, pp. 99-100.

¹⁰⁶⁰ SUEIRO, Jorge Víctor, «Contéstenos por favor. Álvaro Cunqueiro» en *Hoja del Lunes*, Madrid, 14 de abril de 1958, p. 8.

¹⁰⁶¹ *100 artigos*, p. 23.

¹⁰⁶² Aparecen recogidos en *100 artigos*, pp. 48-60.

¹⁰⁶³ *El pasajero*, pp. 238-239. Son canciones que él también ensaya. En *Herba aquí e acolá* cita, en un título, al poeta —«Pero Meogo no verde prado»- y desarrolla en el texto imágenes de ciervos, aunque aquí el simbolismo, la traza poética, está únicamente en el papel de una cantiga.

-Dime a onde vas, miña cervo ferida,
dime a onde vas, polo meu amor!
-Vou para o verso dunha cantiga,
meu cazador!

Precisamente, la figura del ciervo en los cancioneros es el objeto de todo un artículo, publicado en *El Noticiero Universal*. Analiza en él su presencia en una decena de versos de Pero Meogo - incluso con autoalusiones- y su simbología, que ahora entendemos claramente erótica. Es un artículo de clarividencia filológica, a la manera de los que establecía el profesor Blecua, que atrapaba un solo verso o una imagen para desarrollarla hasta el límite en tres páginas. Cunqueiro admite aquí, incluso, la idea de Filgueira Valverde de que -y esto es argumento cunqueiriano- igual que los leones que aparecen en Shakespeare proceden de Ovidio, los ciervos de los cancioneros y su conexión con el agua - nunca hubo ciervos en Galicia y sí corzos- proceden de «Sicut cervus desiderat ad fontes aquarum, ita desiderat anima mea ad te Deus», un salmo que tuvo manifestación en el canto gregoriano¹⁰⁶⁴.

Fernando Esquío es objeto de un retrato, en el que disemina los versos que mayor emoción le provocan, y los rodea con lirismo e imaginación, para acabar concluyendo que el poema posee «uno de los más hermosos y turbadores estribillos de canción que haya sido suspirado alguna vez: “Que me querés, Amor?”»¹⁰⁶⁵.

Esquío es un poeta recurrente, sobre el que María Xesús Nogueira, en el prólogo que dedica a los artículos de Cunqueiro sobre Lugo, señala que «el caso más singular, por reiterado y por lo que supone de ejercicio de reconstrucción imaginativa, es el del ya mencionado Fernando Esquío»¹⁰⁶⁶. De él aprecia Cunqueiro, por ejemplo, su descubrimiento de la primavera -«asistía a la invención de la primavera en un amanecer gallego del mil trescientos...»- en esa estrofa en la que no quiere lanzar su arco sobre las aves que cantan

en *Poesía 1933-1981*, p. 103. Hay una autoalusión a este poema en un artículo para *La Noche*, de enero de 1961, con un leve cambio: el pronombre de primera persona -“meu”, en su primera aparición- se convierte en una llamada directa -“teu”- (*“Los días” en La Noche*, p. 325.). Los versos se publican también en 1962, insertos en el libro *Viaje por los montes y chimeneas de Galicia*. En esta versión hay notables diferencias, como el uso de la palabra “corza” en vez de “cerva” en la primera estrofa, e importantes variantes en la tercera. No existe una cuarta estrofa como en el poema recogido en su obra poética (ÁLVARO CUNQUEIRO Y JOSÉ MARÍA CASTROVIEJO, *Teatro venatorio y coquinario gallego*, p. 50). En todo caso, la estructura formal se toma de la cantiga IX de Pero Meogo, tanto el ciervo como el fondo misterioso que envuelve la escena; lo que ocurre es que la transformación intertextual convierte el diálogo entre madre e hija en un diálogo entre el enamorado, transformado en cazador, y la amiga transformada en cierva, cambiando así la situación: es el amor del amigo el que hiere a la cierva, un cambio que encierra una alteración fundamental respecto al género, puesto que jamás, o en escasísimas ocasiones, un trovador puede reconocer que fue capaz de enamorar a su dama.

¹⁰⁶⁴ *Papeles*, pp. 191-193. El salmo aparece con su notación musical en FRANCISCO GUERRERO, «Los textos en la composición musical» en *Opera Omnia*, Madrid: CSIC, 1997, pp. 33-50.

¹⁰⁶⁵ *100 artigos*, p. 54.

¹⁰⁶⁶ *Viaje a Lugo*, p. 29.

Seu arco na man, ás aves tirar,
ás que cantaban non as quer matar,
ás aves meu amigo.¹⁰⁶⁷

Es la cantiga que sirve de base para uno de sus más hermosos artículos, “O arco na man”, publicado en julio de 1954 en *Alborada*, la revista del Centro Gallego de Barcelona. En un tono líricamente descriptivo imagina el arco posado en la hierba y las hermanas de otra de las cantigas: «Védelas correr pola mañanciña, cara as “ribas do lago”, algo branco e rosa e ditoso», para pasar de inmediato a las estrofas

Vaiamos irmana, vaiamos dormir...
Vaiamos irmana, vaiamos folgar...¹⁰⁶⁸

Recuerda, asimismo, unos versos del mismo trovador que ya había utilizado en sus obras geográficas,

Tengo a la mano, a ojos vistas, el Lugo de hogaño, pero tengo también, en el alma, el Lugo del recuerdo. Mi Lugo sentimental casi cabe en aquella cantiga 803 del *Cancionero de la Vaticana*, que Fernando Esquio trovó por los años floridos de mil y doscientos.

-Que atopastes, amigo, alá en Lugo, onde andastes
ou cal é esa fermosa de que vos namorástes?¹⁰⁶⁹

En referencia a este poema, se permite Cunqueiro, en un artículo para *El Progreso* que dedica en su totalidad al poeta medieval, pedir al ayuntamiento de Lugo una placa que celebre la más significativa alusión a la ciudad en los *Cancioneros*, que propone situar en la puerta de la muralla por la que entró el trovador para llegar hasta su enamorada. Llega incluso a proponer un lema: «Por esta porta entrou, vindo enamorado de Santiago a Lugo, o trovador Fernando Esquíu, polo ano de mil e douscentos e pico»¹⁰⁷⁰. Al fin, el ayuntamiento lugués cumple con la propuesta del poeta mindoniense: fue el 16 de abril de 1961, cuando la Asociación de Prensa de Lugo ofrece a Cunqueiro un homenaje. Está situada en la puerta del Carmen, en la muralla, y la leyenda es ligeramente diferente a la propuesta en el texto de *El Progreso*: «Por esta porta entrou namorado o trovador Fernando Esquíu polo ano mil douscentos»¹⁰⁷¹.

¹⁰⁶⁷ *100 artigos*, p. 2. La misma relación con Lugo y el mismo poema aparecen en *Papeles*, p. 143. El poema se puede encontrar en MARGIT FRENK ALATORRE (ed.), *Lírica española de tipo popular*, Madrid: Cátedra, 1977, p. 62.

¹⁰⁶⁸ *O mundo que teño de meu*; p. 157. El poema se puede encontrar en *Ocho siglos de poesía gallega: antología bilingüe*, p. 43.

¹⁰⁶⁹ *El pasajero*, p. 161.

¹⁰⁷⁰ *O reino*, p. 25. Parecida fórmula propone en el artículo citado de la revista del Centro Gallego de Barcelona: «Por ista porta entrou vindo de Santiago en romaría co amor o trovador Fernando Esquíu nunha primavera do ano mil douscentos e pico», en *O mundo que teño de meu*, p. 158.

¹⁰⁷¹ ARMESTO FAGINAS, Xosé Luis, *Cunqueiro Unha biografía*, Vigo: Xerais, 1991, p. 237.

También cita en una ocasión a Johán García de Guillade, trovador portugués del siglo XIII que inicia el tópico de los ojos verdes en la poesía peninsular, tan activo en la lírica popular de todas las épocas; recoge precisamente estos versos en un artículo que se conforma alrededor del monasterio de Vilar de Donas y del poema que Cunqueiro le dedica a sus pinturas: “Rondeau das Señorras Donas Pintadas no Ouso do Vilar, no Século XIX, cheirando unha Flor”. Es únicamente una nota cromática para rodear el misterio de los frescos del monasterio: «os ollos verdes que eu vi/me fazen ora andar así»¹⁰⁷².

Otro de los trovadores galaico-portugueses que utiliza en varias ocasiones es Julián Bolseiro, preciso cantor de la noche. En uno de sus artículos acumula ejemplos del tratamiento de los espacios nocturnos en literatura, Rosalía -de hecho ella da el título, “Cantan os galos pra o día”- o *Romeo y Julieta*, pero a quien destaca como perfecto relevador del tema es a Bolseiro, de quien cita «Aquestas noites tan longas/que Deus fez en grave día...»¹⁰⁷³, para después pasar a traducir toda la estrofa.

En otra ocasión, alude a Bolseiro muy al través, puesto que lo recrea en un artículo dedicado a las sagas del norte de Europa y al tema del incesto y las relaciones entre suegras y yernos. Esto lleva a Cunqueiro a recordar que en la cantiga 777 de la *Vaticana* «una madre quiere tener amigo, y no lo tiene por culpa de la hija», un motivo extremadamente raro para un trovador del siglo XIII¹⁰⁷⁴.

Entre todos los poetas medievales gallegos, parece tener también una especial devoción por Afonso Eanes. Ya vimos, en sus obras geográficas, que recuerda su muerte en una taberna de la recién fundada Ciudad Real. Entre sus artículos para *La Voz de Galicia* encontramos uno dedicado en exclusiva al trovador coruñés. Una visita al castillo de Negreira le lleva a una lírica descripción del paisaje; recuerda también algunos de sus versos, pero sobre todo parece sentir verdadera emoción con las palabras con que evoca su muerte: «Naciendo estaba Ciudad Real. Sería un áspero campamento de fortuna. Y en taberna de vino gordo y ajo regoldador, dos poetas nuestros, y uno de ellos poniendo por obra el refrán: “al maestro, cuchilladas”, [...] Él está, hasta el fin, en el pleito mayor de la tahuería. No vuelve el rostro, ni galopa con los ojos cerrados»¹⁰⁷⁵.

¹⁰⁷² *O mundo que teño de meu*, p. 214. El poema se puede encontrar en ELVIRA FIDALGO, *De amor y de burlas: antología de la poesía medieval gallego-portuguesa*, Vigo: Nigratrea, 2009, p. 42.

¹⁰⁷³ *El laberinto habitado*, p. 376. El poema aparece en *Ocho siglos de poesía gallega: antología bilingüe*, p. 59.

¹⁰⁷⁴ *Papeles*, p. 271. La cantiga de Julián Bolseiro aparece en FERNANDO CARMONA, *Lírica románica medieval*, Murcia: Universidad de Murcia, 1986, p. 385.

¹⁰⁷⁵ *100 artigos*, p. 111.

El rey Dom Denis «un dos máis fecundos poetas nosos»¹⁰⁷⁶ - es citado en media docena de ocasiones. Fue el sexto rey de Portugal, nieto de Alfonso X, y tan preocupado como su abuelo por la cultura, preocupación que le llevo a fundar la primera universidad portuguesa. Fue también uno de los más excelentes trovadores de su tiempo, y uno de sus estribillos es citado en un artículo de Cunqueiro que despliega una breve historia del Portugal de la Edad Media y recuerda la muerte del rey: «Todavía había lágrimas en las flores del verde pino, y la brisa en los limoneros del Mondego, y en los almendros del Alemtejo no había olvidado el secreto estribillo: “¡Alba é, vai liero!”»¹⁰⁷⁷.

Lo recuerda de nuevo en las páginas de la revista *Vida Gallega*: al hablar de las señales de la primavera -rosas, lirios, naves en el mar- indica que bien se podrían haber tomado como muestra de revitalización los versos de una cantiga que compuso el rey portugués: «Coma nun verso do noso señor rei don Dinís: “vede la fror do pino e guisade de andar!”»¹⁰⁷⁸.

A él están dedicadas las palabras más apasionadas, el párrafo en el que con mayor exaltación analiza no solo la belleza de la obra del rey, sino de toda la poesía de cancionero, puesto que utiliza imágenes que abarcan motivos de otros poetas con una prosa que parece volar. Cunqueiro es un articulista que empapa su palabra de emoción; y se nota, al leer, húmeda y reluciente.

Don Denis foi un dos máis fecundos poetas nosos, na hora mesma na que desaparecen os grandes trobeiros dos cancioneros, cos avelaneiros froridos e as cervas, as ondas do mar e as pastoras “ben ensinadas”. Pero de don Denis son algunhas das máis belidas “cantigas de alba”, como a 172 do Cancioneiro da Vaticana, a amiga perseguindo polo campo as súas delgadas camisas, que ten lavado, posto a secar, e agora o vento, súpeto e irado, esparéxas: “o vento llas desvía/meteuse alba en ira/eno alto!”¹⁰⁷⁹.

Otro de los citados en puntuales ocasiones -en su obra turística sobre Lugo y en un homenaje lírico, con un poema que ya hemos comentado- es Xoan de Requeixo, el poeta de Chantada que en el siglo XIII mejor cantó a las romerías. Como en el caso anterior del rey portugués, utiliza una técnica habitual en él: es la naturaleza la que conserva las antiguas voces, las viejas y delicadas palabras que conformaron la Galicia de la Edad Media. Y es en el aire donde aún reposan.

¹⁰⁷⁶ *Obra en galego* IV, p. 273.

¹⁰⁷⁷ *La bella*, p. 15. El poema del rey portugués se puede encontrar en MANUEL JUSTO GIL, *La literatura en lengua gallega*, Madrid: Cincel, 1981, p. 89.

¹⁰⁷⁸ *Viajes y yantares por Galicia*, p. 155. También en *O mundo que teño de meu*, p. 161. La cantiga se recoge en MARGIT FRENK ALATORRE, *Lírica Hispánica de tipo popular: Edad Media y Renacimiento*, México: Fondo de Cultura Económica, 1966, p. 30.

¹⁰⁷⁹ *O mundo que teño de meu*, p. 206. El poema se puede encontrar en *Ocho siglos de poesía gallega*, p. 83.

Quizás el viento del Faro chantadino nace cuando sacuden el manto de Nuestra Señora en la ermita del monte, y al bajar el viento al Ulla y al Pambre, a la arboleda de las riberas todavía le cantará aquella cantiga de Juan de Requeixo

Fui eu madre en romería
A Faro con meu amigo,
e veño dél namorada
por cuanto falóu connigo:
Ca mi xuróu que morría
por mín, tal ben me quería!¹⁰⁸⁰

Idéntico trato recibe Pedro Amigo, parece que natural de Betanzos, aunque pasó buena parte de su vida en la corte de Alfonso X en Sevilla; al glosar Cunqueiro la única pastorela que el poeta compuso, nos da después una breve noticia biográfica en la que lo considera

de nuestros más claros trovadores, que fingía encontrar en el camino de la romería de Santiago a una pastora, a la que pedía amor, y ella se lo daba. Pedro Amigo le ofrecía a la pastora buenas tocas de Estella, buenas cintas de Rocamador, y una túnica. Pedro Amigo remató su vida como canónigo de Oviedo y “compañero” de la iglesia de Salamanca, ciudad en la que en 1302, poco antes de morir, hizo testamento y legaba “a súa viola a Pedro Loçano, joglar, e que diga un paternoster por mi alma cada día que con ella violar”.¹⁰⁸¹

En dicha pastorela, y por primera vez en la literatura peninsular, el poeta participa como personaje activo en el encuentro. Un estudio de Francisco Nodar sobre la narrativa galaico portuguesa así lo apunta y ofrece una versión del texto.

Quand'eu un día fui en Compostela
en romaría, vi ùnha pastor
que, pois fui nado, nunca vi tan bela,
nen vi outra que falasse milhor
e mandei-lhi logo seu amor
e fiz por ela esta pastorela.

Dixi-lh'eu logo: «Fremosa poncela,
queredes vós mín por entendedor,
que vos darei boas toucas d'Estela
e boas cintas de Rocamador
e doutras dōas, a vosso sabor
e fremoso pano pera gonela?».

E ela disse: «Eu non vos quería
por entendedor, ca nunca vos vi,
senón agora, nen vos filharía
dōas, que sei que non son pera mín,
pero cuid'eu, se as filhass'assí,
que tal ha no mundo a que pesaría.»¹⁰⁸²

También sitúa, a partir de su clasificación en los *Cancioneros* -en este caso la 735 del *Colocci-Brancutti*-, una cantiga de Pero de Vivíez. Se trata de un poeta del que apenas

¹⁰⁸⁰ *El pasajero*, p. 265. También en *Viajes y yantares*, p. 55. Los versos del poeta de Chantada se pueden encontrar en *Ocho siglos de poesía gallega: antología bilingüe*, p. 107.

¹⁰⁸¹ *Papeles*, p. 39.

¹⁰⁸² NODAR MANSO, Francisco, *La narratividad de la poesía lírica galaicoportuguesa*, Zaragoza: Reincherberger, 1985, p. 76.

tenemos datos biográficos, apunta Cunqueiro que algunos investigadores creen que era de San Esteban de Camoira -una pequeña aldea muy cercana a la ciudad de Lugo-, y que José María Álvarez Blázquez lo sitúa en el siglo XIII. El tema del artículo es relativo al día de la Candelaria, así que el texto combina una cantiga de romería, en que las madres acuden a devoción, con la sensualidad del baile de las hijas.

Pois nosas madres van a San Simón
de Valdeprados candeas queimar,
nos, as meniñas, puñemos de andar
con nosas madres, e elas entón
queimen candeas por nos e por sí,
e nos, meniñas, bailaremos i.

Nosos amigos todos la irán
por nos ver, e andaremos nos,
bailando ante eles, fremosas, en cos,
e nosas madres, pois que aló van,
queimen candeas por nos e por sí,
e nos, meniñas, bailaremos i.

Nosos amigos irán por cousir
como bailamos, e poden ver
bailar mozas de bon parecer,
e nosas madres, pois la queren ir,
queimen candeas por nos e por sí,
e nos, meniñas, bailaremos i.¹⁰⁸³

Cunqueiro también aborda, con alguna alusión, los cancioneros castellanos; por ejemplo, en una de sus digresiones sobre la etimología de las palabras, no solo precisa el origen del arabismo berenjena, sino que va apuntando todas las ocasiones en las que aparece en la literatura castellana: «El nombre berenjena es de origen persa, y en lengua castellana la primera documentación de la palabra está en el Cancionero de Baena, y berenjenal, según el maestro Coromines, en 1438, en el *Corbacho*. Del catalán *albergina* procede el francés *aubergine*»¹⁰⁸⁴.

Del *Cancionero de Baena* también utiliza un poema de Fray Diego de Valencia, poeta converso de la segunda mitad del siglo XIV que, pese a sus orígenes hebreos, llegó a ser franciscano y doctor en Teología. Su obra combina delicados poemas amorosos -Menéndez Pelayo llega a decir que su composición “En un vergel deleitoso” es «la mejor poesía erótica del *Cancionero*»¹⁰⁸⁵ - con crudas sátiras, sobre todo situadas en las tierras leonesas de

¹⁰⁸³ *El envés*, p. 11. También hay una breve alusión en “*Los otros rostros*”, p. 734. El poema se puede encontrar en *Ocho siglos de poesía gallega*, p. 114.

¹⁰⁸⁴ *Los otros caminos*, p. 324. El verso del Cancionero de Baena, de Diego de Estúñiga, señala «Mucha buena berenjena/el qual han por buen manjar» y se encuentra en JUAN ALFONSO DE BAENA, *El Cancionero*, Madrid: Rivadeneyra, 1851, p. 470.

¹⁰⁸⁵ MENÉNDEZ Y PELAYO, Marcelino, *Edición nacional de las obras completas de Menéndez Pelayo. XXVI. Antología de poetas líricos castellanos*, Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1946, p. 383.

las que era originario. En el caso que ocupa a Cunqueiro, este se extraña porque la final del Mundial de Fútbol de 1978 hace que las calles de España estén desiertas, tanto es así que una invasión extranjera conquistaría el país sin problemas, tal como ya ha ocurrido en alguna ocasión: «También España se perdió una vez por estar ocupados los godos en arduas discusiones. Lo asegura fray Diego de Valencia, un converso, poeta del “Cancionero de Baena”, quien no estaba a favor de que se anduviesen con muchas “theologías”, pues por andar con ellas, con muchas sutilezas sobre la Santísima Trinidad, perdieron los godos a España»¹⁰⁸⁶

El poema al que se refiere es una respuesta a Ferrán Sánchez de Calavera, que participa en el *Cancionero* con dieciséis poemas de tipo moral y tono reflexivo. La idea que el poeta de León le quiere mostrar es la de justicia y el necesario contacto entre pensamiento y acción:

Por tal fundamento en esto me fundo
que vos alongués de la teología,
ca es muy más fonda que la poetría
e caos es su nombre é lago profundo: [...]
En España fiso mal e daño tanto
por lo cual perdieron los godos corona,
ca no puso más de una persona
en la Trenidat que fué grant espanto:¹⁰⁸⁷

También aparecen en sus páginas los trovadores provenzales. Ya sabemos que constantemente presume de la lectura del manual de Martín de Riquer, de él parece sacar todos los datos y citas. En una ocasión pone en contacto ambas tradiciones y destaca una muy sutil diferencia entre ambas.

A los trovadores gallego-portugueses medievales nunca se les escucha decir, y vive Dios que suelen ser sueltos de lengua, que les gustaría tener a sus amigas desnudas en el lecho, cosa que en cambio están solicitando con gran frecuencia los trovadores occitanos, dándose el caso de que una trovatriz, Beatriz, condesa de Die, por no ser menos que sus colegas, quiere ver en su cama a su amigo desnudo:

Ben voltría mon cavallier
tener un ser en mos bratz nut...¹⁰⁸⁸

También dedica un artículo entero -y parte de otros dos- a ensalzar la figura de Jofré Rudel, aquel enamorado de la condesa de Trípoli que emprendió una larga andadura marítima para acabar muriendo en manos de su dama. Traduce en él una de las canciones del trovador a la lengua gallega. El artículo está publicado el seis de enero de 1957, así que

¹⁰⁸⁶ “*Los otros rostros*”, p. 437.

¹⁰⁸⁷ BAENA, Juan Alfonso de, *El Cancionero*, pp. 586-587.

¹⁰⁸⁸ *La bella*, p. 188. La cita de la Comtessa de Dia aparece en MARTÍ DE RIQUER, *Los trovadores: historia literaria y textos*, Madrid: Ariel, 1992, p. 798.

Cunqueiro lo toma como un regalo de Reyes para sus lectores¹⁰⁸⁹. La historia es suficientemente conocida, la extraemos en fragmentos de los otros artículos; el primero, sobre princesas lejanas.

Otro enamorado de oídas fue el trovador Jofre Rudel. Se enamoró, por bien que de ella había oído decir, de la princesa de Antioquía, y la cantó en una deliciosa balada. Un día, se embarcó en Marsella para Tierra Santa, y cuando la nave en que iba palmero llegó a Jaffa, Jofre Rudel se moría, herido de ala de corazón, que es gravísima cosa. Preguntaba, gastando los últimos alientos, por la princesa Lontaine ¡Ay, la había! La fueron a buscar, y bajó a la playa, donde estaba en las arenas, protegido del sol por una vela de barca el trovador. Llegó la princesa y tocó su mano, y Jofre Rudel la contempló en su espléndida belleza y se murió.¹⁰⁹⁰

Y el segundo, sobre temas políticos: retrata una manifestación que asalta al poeta en su ventana de Mondoñedo -el texto se publica en junio de 1977- y que le lleva a consideraciones sobre los himnos y sobre la afición que sentía por las cosas lejanas. Encaja aquí perfectamente un párrafo sobre Jaufré Rudel, casi calcado al anterior -con una década de diferencia-, excepto por la alusión cristiana del final.

Otro enamorado de oídas fue el trovador Jaufré Rudel, príncipe de Blaye. Se enamoró de la princesa de Antioquía por lo que oyó decir de ella. Y escribió una hermosísima balada dedicada al amor lejano. Y un día se embarcó para Ultramar, que no quería morir sin verla. Llegó a Jaffa moribundo. Preguntó por la princesa Lointaine, y la había. La avisaron, le dijeron la canción de Jaufré, y ella bajó a la playa. La princesa tocó con su mano derecha la izquierda del trovador, el cual pudo contemplarla en toda su espléndida belleza. Se murió, y la princesa de Antioquía mandó que Jaufré Rudel fuese enterrado entre los barones del Temple, los amigos del Señor.¹⁰⁹¹

Es a Jaufré Rudel a quien le dedica -en las páginas literarias de la cabecera *La Noche*- una de las primeras traducciones en gallego tras la guerra. Completa la traducción un texto que la introduce y que resulta algo diferente del anterior: añade al texto en gallego el nombre de la princesa de Antioquía, Melisenda, que en el otro artículo es condesa de Trípoli. Hay otras divergencias: lo que era una «hermosísima balada» es, en gallego, «moitas cantigas», si en castellano la condesa toca la mano del trovador, en gallego «tomouo nos seus brazos»; aparte de ello, en castellano, tras la muerte del trovador, la condesa «meteuse a monxa». El artículo en gallego es más ajustado a la tradición. Tras ello, traduce al gallego el poema: «Lanquan li jorn son lonc e may», que en su versión resulta: «Como os días son longos...»¹⁰⁹².

¹⁰⁸⁹ *O reino*, pp. 15-16.

¹⁰⁹⁰ *El envés*, pp. 303-304.

¹⁰⁹¹ «Los otros rostros», p. 317. La obra del trovador, en todo caso, está editada en JAUFRÉ RUDEL, *Canciones Completas* (ed. de Luis Alberto de Cuenca y Miguel Ángel Elvira), Madrid: Editora Nacional, 1978.

¹⁰⁹² *O mundo que teño de meu*, pp. 152-153. El poema del trovador en JAUFRÉ RUDEL, *Canciones Completas*, pp. 152-153.

Otras voces medievales

Si por algo destaca la visión de la Edad Media en Álvaro Cunqueiro es por un repetido y secreto placer al registrar los casos de *ubi sunt?*; se trata de su *topos* más amado, el que coincide, quizás de forma más exacta, con su concepción de la literatura: una nostálgica manera de difuminar el tiempo. Si en las obras de carácter geográfico y gastronómico es presencia constante, en las periodísticas es materia angular. En sus colaboraciones en prensa recuerda a Manrique o a Villon únicamente por su utilización del motivo clásico. Y, aunque no los cite directamente, sus pensamientos, siempre traducidos en lírica y melancolía, recogen términos, imágenes, de ambos poetas. Una visita a la iglesia coruñesa de Santa María del Campo le hace exclamar: «¿Podría yo, acariciando los labrados rostros, y posando las puntas de mis dedos en el cuenco de los ojos, reconocer en la piedra el celeste azul de las miradas medievales? ¿Podría acaso, reconocer los azules ojos de un Andeiro y ver en ellos todo aquel linaje de amores y aventuras? ¿Qué fue de tanta gala e invención como trajeron?»¹⁰⁹³.

Es un tópico, repetimos, especialmente presente en su obra, casi como un personaje más. Y cuando no alude a Villon o a Manrique, lo hace a estudios críticos, como el espléndido de Pedro Salinas sobre las *Coplas*, de las que destaca que anteponen, a las alusiones clásicas, los personajes cercanos al lector: «Estos mismos días yo aprendía leyendo un gran estudio de Pedro Salinas sobre las *Coplas* de Jorge Manrique, como este lo ha despejado, en la enumeración de los que fueron, de la lista pedante, que reuniendo griegos y romanos, solía servir para enseñar que todos fueron, y somos “como verduras de las eras”, tan presto se va el vivir»¹⁰⁹⁴.

Recordemos que el momento en que se alían dos de los núcleos básicos para Cunqueiro, el aroma del tiempo pasado y la recreación de vidas en el justo límite de la historia y la fantasía -«contamos la historia algo libremente»¹⁰⁹⁵-, es *Balada de las damas del tiempo pasado*. Cunqueiro se propone contar quiénes fueron esas damas en las que Villon depositó su melancolía: «varias veces pensé declarar las verdaderas historias de estas señoras antiguas»¹⁰⁹⁶, nos dice. Para ello, en primer lugar recorre la biografía del poeta parisino, está atento a la cuestión textual y traduce las tres estrofas y el envío del “Gran

¹⁰⁹³ 100 artículos, p. 64. Otra alusión, también en una visita a la misma iglesia románica, aparece *El pasajero*, p. 206.

¹⁰⁹⁴ *Papeles*, p. 107. El libro que lee y aprecia Cunqueiro es PEDRO SALINAS, *Jorge Manrique o tradición y originalidad*, Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1947. Probablemente el mindoniense manejó una edición de las que Seix Barral fue reeditando a partir de 1952.

¹⁰⁹⁵ *Obras literarias I*, p. 697.

¹⁰⁹⁶ *Ibid.*, p. 691.

Testamento”. De la misma manera, en “La botica de Mahaut d’Artois”, expone una estrofa de dicha obra en la que menciona a Jean Buridan, el filósofo francés al que se atribuyen numerosas aventuras amorosas apócrifas.

En la *Balada de las damas del tiempo pasado*, de Villon, queda el eco de las orgías, con Buridan echado dentro de un saco al Sena. Buridan, el filósofo, el nominalista:

*Semblablement, où est la royne
qui commanda que Buridan
fust jetté en ung sac en Seine?
Mais où sont les neiges d’antan?*¹⁰⁹⁷

También utiliza un párrafo para reseñar un poema de Villon y enlazarlo -ya es común que aparezcan los dos nombres a la par- con Jorge Manrique: «Melancólica es esta balada que canta las nieves de antaño y que nos recuerda aquellos versos de las *Coplas de Jorge Manrique*»¹⁰⁹⁸. De la misma manera, vuelve a insertar una alusión al poeta palentino al hablar de Berta la del gran pie, la madre de Carlomagno, a la que vio nacer el condado de Champaña. Una alusión hidrográfica a la provincia francesa le sirve para importar una de sus citas más queridas: «Sena y Marne, dos ríos de agua y de historia, pasan Champaña abajo, camino de París y del mar, que es el morir»¹⁰⁹⁹.

En otra ocasión, ofrece un curioso e indirecto vuelco a su asunción del tópico; como tantas veces lo hace suyo, pero de una manera especial, instantánea e inesperada, entre dos polos casi opuestos que le son dados. El artículo versa sobre el discurso inaugural del año académico 1975-1976 en la Universidad de Santiago de Compostela, pronunciado por el profesor Carlos Alonso del Real. El arqueólogo deslumbra a Cunqueiro con un análisis de los restos humanos encontrados en excavaciones y su capacidad de comunicación con el presente. Un aparentemente frívolo comentario sobre estos aspectos hace despertar la reflexión del mindoniense: «Un ejemplo muy hermoso es este: la belleza de Ursula Andress presenta exactamente las mismas medidas que un esqueleto de Cromagnon»; tras ello, Cunqueiro se reafirma en el especial valor del tópico -su lector «sabe lo que me ha importado siempre uno de los grandes temas de la literatura universal: el tema del *ubi sunt*», para concluir con un sucinto repaso a su formulación, integrando así todos los autores que despliega siempre con tanto afán y delectación: «“¿Dónde van las nieves de antaño?, de François Villon, o “los infantes de Aragón/que se hicieron?”, del señor Jorge

¹⁰⁹⁷ *Obras literarias II*, p. 738. Si se quiere acudir a la obra de Villon, la estrofa se puede encontrar en FRANÇOIS VILLON, *Poésies*; Paris: Gallimard, 1973, p. 69.

¹⁰⁹⁸ *Obras literarias I*, p. 694.

¹⁰⁹⁹ *Ibid.*, p. 704. A Berta la del gran pie, en su conexión con Villon, también la recrea al hablar de la botica de Aquisgrán -*Obras literarias II*, p. 708- y en Sábado Gráfico: “*Los otros rostros*”, p. 723.

Manrique». Como coda reitera que la pregunta está en su memoria -tras la conferencia- «y hasta si quieren en mi corazón»¹¹⁰⁰.

Uno de sus artículos para el suplemento literario de *El Noticiero Universal* es titulado directamente “*Ubi sunt?* y otras notas”. En él, una estampa campesina le lleva también al recuerdo de Villon. Una excursión al río Masma le hace detenerse en una panadería para comprar pan de segunda, el *pain bis*, que avisa de que viene en el poeta francés y que consiste en hogazas hechas con harina del segundo cernido. Cita también la “Balada de Margot”, donde Villon -Cunqueiro reclama el verso, afín a la lluvia y granizo que caía ese día en el camino hacia Vigo- señala que “Vente, gresle, gelle j’ay mon pain cuit!”. Por supuesto, la panadera ya no cuece pan de segunda, y esto lleva a Cunqueiro a pasar el camino de vuelta, en el coche, sumido en la tristeza:

De golpe me encontré sumergido en la melancolía de “¿los infantes de Aragón, que se fizieron?”, y en la balada de las damas del tiempo pasado, donde se pregunta “¿dónde van las nieves de antaño?”. Me meto en el coche y emprendo el regreso a Vigo, callado dándole vueltas en la imaginación a todas las cosas que han sido antaño, y que ahora saudosamente recuerdo. Así, el *ubi sunt?* que tanta parte tiene en la poética universal, nunca es trágico, sino hijo de una profunda melancolía”¹¹⁰¹

Es en los viajes donde Cunqueiro se siente asaltado por la presencia casi amenazante del *ubi sunt* y de la imagen de Villon, que se transforma en una estampa física de vuelta de uno de los lugares de Galicia más queridos por él, hasta el punto de dedicarle un *rondeau*: el monasterio de Vilar de Donas y las pinturas de las dueñas en sus paredes.

Allí estaban, rosa, azul, Giocondas más, asomadas a la ventana de una antigua primavera, contemplando una extraña flor, un barroco lírico colorado. Estas son, me dije, aquellas por quienes cantaron los enamorados trovadores. Estas son las nieves de antaño. Todo quedó dicho, desde François Villon, de estas damas del tiempo pasado [...] Termina uno imaginándose un enorme y melancólico deshielo, trocarse en agua de fuente y de río aquellos blancos cuerpos, en niebla los dorados cabellos, en brisa...¹¹⁰²

E igual que lo aplica a la melancolía de los viajes, lo puede aplicar, en una especie de imitación burlesca, a los capones de la villalbesa feria de navidad, «a uno le sale del alma el *ubi sunt* y se pregunta: ¿dónde van los príncipes de agudo canto que hacían salir el sol, los infantes del alba qué se hicieron?»¹¹⁰³.

Al final de su vida, sobre todo para la revista *Sábado Gráfico*, parece ir recopilando los temas y motivos que ha ido desgranando en sus cincuenta años de labor literaria, y así lo hace con los tópicos, al construir un revelador párrafo, claro ejemplo de síntesis, en el que

¹¹⁰⁰ “*Los otros rostros*”, p. 105.

¹¹⁰¹ *Papeles*, pp. 214-216. Las citas de Villon se pueden encontrar en FRANÇOIS VILLON, *Oeuvres completes*, París: P. Janet, 1854, pp. 153 y 163 respectivamente.

¹¹⁰² *El pasajero en Galicia*, p. 255. Nótese que con la imagen de las Giocondas establece una autocita.

¹¹⁰³ “*Los otros rostros*”, p. 117.

conviven los *topoi* más estimados junto a los autores que conforman el mejor crisol para acogerlos. Parte del análisis de la literatura oriental para desplegar su resumen.

Parece que aquella gente también tenga en su poética el “ubi sunt?” y el “carpe diem”, y según Villon preguntaba, “¿dónde van las nieves de antaño?” –y un trovador nuestro, amante de las mañanas grises, preguntó cien años antes: “¿dónde van las nieblas de antaño”, y don Jorge Manrique por “los infantes de Aragón, qué se hicieron y qué fue de tanta invención como trujeron”, los japoneses se preguntan por las camelias del tiempo pasado. Que más de una vez, las rojas, son las cabezas de grandes guerreros decapitados. El “ubi sunt?”, el ¿dónde van?, trae consigo el “carpe diem”; aprovecha esta hora, que la alegría moza es fugitiva; ahora no quieres entregarte, pero cuando seas bien vieja, y descansando al amor del fuego, dirás doliéndote de no haber aprovechado los días de la sangre cálida e impetuosa: “¡Ronsard me celebró en los días en los que yo era hermosa!”. O Yeats, tan cercano a nosotros, en aquel su poema “When you are old...”, “Cuando ya seas vieja y gris, y llena de sueño/dormites junto al fuego, cogiendo este libro lee/y sueña un poco con aquel mirar tan tierno/y aquellas hondas sombras que tuvieron tus ojos”...¹¹⁰⁴

Las mismas ideas, pero sin una demostración tan palpable, son expuestas a Elena Quiroga, que reproduce en su discurso de ingreso en la Real Academia Española las conversaciones con Cunqueiro que tenía grabadas en cinta magnetofónica.

De pronto, un día me cae en las manos algo que me va a producir verdadero estupor: François de Villon, especialmente la “Balada de las damas del tiempo pasado”. Esto, de todos los temas que he podido tocar en la literatura, en mis obras, en mis libros, el “ubi sunt”, donde van las damas de antaño, donde van las damas... a mí me ha quedado de tal manera... que, apenas sin darme cuenta, todos mis libros, sin que inicialmente hubiera pensado otro final, van a terminar con una nota, por otra parte muy humana, un melancólico final, como un fracaso¹¹⁰⁵

Y ese algo que cae en sus manos, casi por azar, ya no va a dejar nunca de estar con él, incluso en el sentido físico y literal, pues nos confiesa que un ejemplar gastado y viejo reposa siempre en su americana: «tengo a Villon por uno de los mayores poetas que hayan sido, y durante mucho tiempo su libro –una vieja edición ordenada por Clement Marettlo lo llevaba en el bolsillo como breviario»¹¹⁰⁶.

En otra ocasión, alude a una visión de Villon que no es la canónica para él; ante la creencia popular de que si una embarazada sufre un antojo no resuelto, la criatura nace con una mancha con la forma del objeto deseado, se pregunta qué pasaría con ese rey escocés que aparece en Villon con esta particularidad

Qui demi face ot, ce dit-on,
vermeille comme une ématiste.¹¹⁰⁷

¹¹⁰⁴ Ibid., p. 626. Todas las referencias son citadas por Cunqueiro en otras ocasiones, así que aparecen en notas a pie de página, excepto el poema de Yeats, que se puede encontrar en WILLIAM BUTLER YEATS, *The Collected Works of W. B. Yeats. Volume I: The Poems* (ed. de Richard J. Finneran), New York: Simon&Schuster, 2010, p. 41.

¹¹⁰⁵ Elena Quiroga, *Presencia y ausencia de Álvaro Cunqueiro*, pp. 41-42.

¹¹⁰⁶ *El pasajero en Galicia*, p. 238.

¹¹⁰⁷ Se trata de Jacques II, de quien realmente se decía que tenía el rostro rojo como sangre desde el vientre de su madre. En el capítulo XIII de las *Memorias* de Jacques du Clercq encontramos la circunstancia histórica. La alusión de Cunqueiro aparece en *El laberinto habitado*, p. 440 y en “*Los días*” en *La Noche*, p. 422, el poema de Villon en FRANÇOIS VILLON, *Poésies*, Paris: Gallimard, 1973, p. 71.

Lo curioso es que estos mismos versos le sirven para caracterizar a uno de sus tipos populares, uno de esos vecinos de Mondoñedo que están descritos en el punto justo entre la lírica y la caricatura. De él señala que

era pequeno e gordo, e tiña coma o rei de Escocia que ven en Villon, bermella media cara.

*Onde vai el rei escotista
que media cara tivo, dixeron,
bermella como una amatista
dende a fronte ata o mentón?*¹¹⁰⁸

También aprovecha a Villon como fuente para relatar la historia de Abelardo y Eloísa, que por otra parte surge constantemente en las páginas de sus artículos para *Destino* y constituye un capítulo añadido a su versión en castellano de *Merlín y familia*. Tras contar el desolado final de la pareja, advierte que Villon incluye a la heroína en su *Balade*.

Où est la très sage Héloïse
Pour qui fut châtré et puis moine
Pierre Esbaillart à Saint-Denis ?¹¹⁰⁹

Un Villon que Cunqueiro revela que desde joven sigue, admira e incluso traduce. Un artículo sobre la relación de Cunqueiro con los refranes recoge palabras suyas que precisan cuál es la obra del francés que le sirve de guía: «En François Villon, en la *Ballade des proverbes*, en el *envoi*, viene por primer verso que yo oía en gallega lengua cuando muchacho: *Tanto ve o tolo, que encorda. Prince tant vit fol qu'il s'advise*»¹¹¹⁰. En el prólogo a la edición de sus poesías en castellano, habla también de la huella que le deja el poeta francés, al que Cunqueiro halaga como verdadero maestro en el arte de mezclar el sentimiento amoroso con el melancólico. Lo sobrepone incluso a los trovadores, tan citados y de los que realmente tanto aprendió: «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»¹¹¹¹.

En otra ocasión, utiliza la “Ballade des femmes de París” para elogiar el gusto de Casanova por las francesas; una visita al pasado le hace señalar que «como había dicho el

¹¹⁰⁸ *Semblanzas*, p. 277.

¹¹⁰⁹ *El laberinto habitado*, p. 422. A Villon se lo puede consultar en FERNAND DESONAY, *Villon*, Paris: E. Droz, 1947, p. 132.

¹¹¹⁰ FERRO RUIBAL, Xesús, «Álvaro Cunqueiro e a paremioloxía», p. 94.

¹¹¹¹ CUNQUEIRO Álvaro, *Antología poética*, Barcelona: Plaza y Janés, 1983, p. 106.

pobre Villon trescientos años antes “il n’y a bon bec que de París”: el mejor pico -beso y parla- es el de París...»¹¹¹².

Pero tanto o más que a Villon, aunque no en tantas ocasiones, elogia al Arcediano de Toro -probablemente de origen gallego- como iluminador de «esperanzas, memorias, dolores y solaces»¹¹¹³, y recuerda un poema incluido en el *Cancionero de Baena*, imaginado en el momento de su fallecimiento, en el que todo se cubre de dulce y triste evocación.

Iamays de mi non oyeran
Amor loar, [...] ¹¹¹⁴

De hecho, del Arcediano de Toro destaca siempre su delicada melancolía. La estrofa que acabamos de citar -“Esta cantiga fiso e ordenó el dicho Arcediano de Toro al tiempo de su finamiento”- le sirve para utilizarlo como representante de una poesía que ha ido desvaneciéndose tras los trovadores que la llevaron a su esplendor. Son imágenes de hondo lirismo y encantador pesar.

Con las ciervas se había ido Pero Meogo, con las ondas del gran Martín Codax, Mendiño había muerto ahogado en San Simón, Ayras Nunes estaba enterrado en Compostela. De los claros trovadores de antaño no quedaba ni un verso en los labios. Eran sonoros como flautas, pero se perdieron en el silencio. Parece que aquel Arcediano de Toro se había despedido de todos y para siempre:

*Adens, Amor, adens el Rei
A quem serví,
Adens las damas a quem loei
E obedescí... ¹¹¹⁵*

También hay una alusión al Arcediano de Toro en un recuerdo a los poetas de los cancioneros castellanos del siglo XV. Los menciona: «Pero González de Mendoza, Afonso Álvares de Villasandino, o Bachelor de Salamanca, o Arcedián de Toro, Garci Fernánides de Jerona, o Marqués de Santillana, Afonso X El Rei...»; gentes que, según Cunqueiro cantaron «amigas de corpo delgado e amigos de corpo belido, coitas queixosas de amor estraño e até adeuses de se morrer, [...]»¹¹¹⁶.

No solo el tema, sino también imágenes y enunciados, los recoge en otro artículo para la misma cabecera publicado poco después, apenas cuatro meses, en el que expone los mismos poetas -les añade, eso sí, un calificativo a cada uno-, usa los mismos versos del Arcediano de Toro y los motivos líricos abandonan la figura de la amada y encaran el

¹¹¹² “Los días” en *la Noche*, p. 228. Los versos de Villon se pueden encontrar en François Villon, *Le lais, le testament et les ballades*, Turín: Chiantore, 1944, p. 182

¹¹¹³ *100 artigos*, p. 38.

¹¹¹⁴ BAENA, Juan Alfonso de, *El Cancionero*, p. 344.

¹¹¹⁵ *Laberinto y Cía*, p. 304. Los versos del Arcediano en el *Cancionero de Baena* ya citado, p. 344.

¹¹¹⁶ *O mundo que teño de meu*, 104.

simbolismo natural: «branca a lúa, amigo o mar levado, decidoras como aves as cervas do monte, galanas de frautas as pastoras, lozano son e canzón e o áer da lingua»¹¹¹⁷.

La presencia constante, sin embargo, es la de Dante. Ya vimos en el capítulo anterior que era uno de sus autores más queridos, y este hecho se ve corroborado por un artículo de Dorinda Rivera, en el que destaca –con objeto de estudiar las figuras de Pia de Tolomei y Francesca de Rimini en Cunqueiro– la importancia en su obra de todo lo italiano, especialmente del poeta de Florencia: «As referencias a personaxes e situación relacionados coa cultura e a literatura italiana son múltiples na obra poética de Álvaro Cunqueiro, así como en boa parte da súa narrativa. Se intentamos establecer unha orde de autores e obras máis citados, sen dúbida algunha a *Divina Commedia* de Dante Alighieri ocupa un lugar privilexiado neste maremágnum de mencións culturais»¹¹¹⁸.

Cada vez que despliega como tema el Camino de Santiago, introduce la cita en que el florentino describe al peregrino como «aquel que va a la tumba de Jacobo»¹¹¹⁹. En *San Gonzalo* vuelve a aparecer; es la llegada del obispo peregrino a Santiago, y el narrador la adelanta con una nota erudita: «En la *Vita Nuova* (sic) escribió Dante florentino estas palabras: “Non s’intende pellegrino si non chi va verso la tomba de S. Jacope, o viede”». Y, al igual que en sus obras turísticas, esta cita se presenta aliada a la de famosos peregrinos; en *San Gonzalo* despliega la lista y, como siempre, aparece Gaiferos de Mormultán (sic), «que murió ante el altar de Santiago...»¹¹²⁰.

Otra cita de Dante, que aparecía con frecuencia al hablar del mar de su tierra –«el dulce tremolar de la marina»–, es usada en el programa de las fiestas de Ortigueira en 1952, en su discurso de respuesta al de Trapero Pardo al ingresar este en la Real Academia Gallega, y en sendos artículos sobre viajes a Vivero y a Cambados. En este último compara el tono de los vinos y el de la música: Cambados sería un «*allegretto*»¹¹²¹.

De igual manera, recuerda su *Comedia*, e incluso le dedica a una pequeña escena del Canto II del Purgatorio todo un artículo para el suplemento literario de *El Noticiero Universal*. A pesar del aviso de Cunqueiro, «cito de memoria», el recuerdo en el autor mindoniense es exacto, y sabe precisar el episodio: las almas se agolpan en el purgatorio y,

¹¹¹⁷ Ibid., pp. 104 y 113.

¹¹¹⁸ RIVERA PEDREDO, Dorinda, «Pia, Francesca e As damas do tempo pasado. De Dante Alighieri a Álvaro Cunqueiro» en *O mundo de Cunqueiro. A Nosa Terra. Nova edición ampliada*, Vigo, noviembre de 1991, p. 44.

¹¹¹⁹ Ya ha aparecido la cita en diversas ocasiones en sus ensayos de viaje. En los artículos periodísticos, lo podemos encontrar en *El laberinto habitado*, p. 306. También en *La Voz de Galicia* -recogido en *100 artigos*, p. 3-; *El Noticiero Universal*, -en *Papeles*, p. 134-; *Sábado Gráfico* -en *Viajes imaginarios*, p. 57-; y *Faro de Vigo* -en *De Santos*, p. 143-.

¹¹²⁰ Ambas en *Obras literarias I*, p. 771.

¹¹²¹ *El pasajero*, p. 280 y *Álvaro Cunqueiro en Ortigueira*, p. 51.

en su revoloteo, una de ellas se acerca a Dante; es Casella, músico y gran amigo de juventud. El asombro y la alegría son intensos en ambos, y Dante le pide a su amigo que recuerde y cante una de aquellas canciones que en su común pasado les alegraban. Todo preciso y exacto. Incluso Cunqueiro recuerda que son tres las veces que Dante quiere abrazar a Casella, pero se encuentra únicamente la sombra de una niebla.¹¹²²

En la revista falangista *Era Azul*, de la que fue director, recuerda a Dante en una proporción mucho más elevada que en el resto de sus obras. Señala, por ejemplo, en el artículo «Diversas historias», que no querría morir sin escuchar el rumor del agua al manar de las fuentes más famosas del mundo, una de ellas la «“fonte branda” de Siena, que Dante poeta glorificó»¹¹²³. Se trata del Canto XXX del Infierno, el círculo de los impostores y falsarios, a los que Dante encuentra agrediéndose a golpes y mordiscos. Uno de ellos es maese Adam, falsificador de moneda en Florencia. Fue descubierto y, tras su proceso, se le quemó vivo en la hoguera. En la estrofa que cita Cunqueiro maese Adam no anhela otra cosa que calmar su sed.

Ma s'io vedessi qui l'anima trista
di Guido o d'Alessandro o di lor frate,
per Fonte Branda non darei la vista.¹¹²⁴

También, en la última etapa de su articulismo, recoge una cita de la *Comedia*, que confunde, si no en su significado, sí en sus términos. Se trata de un artículo para *Sábado Gráfico* sobre la presencia del diablo en la política europea -esencialmente la francesa- de los años setenta del pasado siglo. Las fuerzas satánicas, activas en ella, son tanto más temibles porque su actuación no está basada en el impulso -maléfico, pero impulso- sino en la razón: «Eso que hay que ver lo difícil que es discutir con el diablo porque es un dialéctico implacable, un lógico en cuyos razonamientos no aparecen fisuras. Ya el Dante se dio cuenta de que el Diablo era un lógico: “Io non sapera que voi loico fosse” (“Yo no sabía que tú fueras un lógico”»¹¹²⁵.

En realidad, la cita no está tomada, como hemos dicho, con exactitud; el terceto pertenece al canto vigésimo séptimo del infierno, y el diablo se jacta de su capacidad de pensamiento, que en el fondo es lo que quiere destacar Cunqueiro.

¹¹²² *Papeles*, pp. 172-174. El fragmento de Dante se puede encontrar en DANTE ALIGHIERI, *La Divina Comedia*, San Juan: Universidad de Puerto Rico, 2005, pp. 178-179. Más adelante, en *El año del cometa con la batalla de los cuatro reyes*, también utilizara una cita del episodio del músico Casella, en *Obras literarias II*, p. 412.

¹¹²³ Álvaro Cunqueiro en *Ortigueira*, p. 26.

¹¹²⁴ Dante Alighieri, *La Divina Commedia* (ed. de Giuseppe Vandelli), Milán: Ulrico Hoepli, 1989, pp. 251-252.

¹¹²⁵ “Los otros rostros”, p. 565.

Oh me dolente! Come mi riscossi
Quando mi presse dicendomi: “Forse
Tu non pensavi ch’io loico fossi!”.¹¹²⁶

Por último, en una ocasión en la que es testigo de una conversación de café en la que los parroquianos intentan buscar los males históricos de España -y le recriminan a Cunqueiro, a quien reconocen, «que haya colaborado en unas celebraciones del tercer centenario del nacimiento del padre maestro Feijóo», por causante de esa decadencia-, el autor mindoniense se extraña de que no citen en toda la retahíla de actantes de nuestra debacle secular a ninguna mujer, y para esta reflexión utiliza una alusión a Dante, sin marcar el autor -se trata de un fragmento del segundo terceto del “Infierno”-; pasa primero por la traducción al castellano y después por las palabras del toscano entrecomilladas: «Lo que no les oigo a mis contertulios en busca de culpables de que estemos entrando en una selva salvaje “ed aspra e forte”¹¹²⁷, es que citen a una mujer como autora, por decirlo así, de la pérdida de España».

En ocasiones, Cunqueiro también apunta al género del romance para ilustrar con una nota erudita. En un artículo que expone la tradición literaria del ciervo, acaba derivando hacia el mundo de las aves en literatura, modélico y espléndido cierre, bien engarzado al cuerpo del artículo, pero a la vez dejando en el aire las últimas notas.

Todos somos prisioneros y tenemos un ave que nos canta al albor: corzo o calandria, ruiseñor o faisán. Cuando nos la matan, con el prisionero del romancillo dolemos y maldecimos:

-“¡Matómela un balletero:
dele Díos mal galardón!”¹¹²⁸

En otro momento, al hablar de tradiciones orientales en que se establecían rituales para celebrar la virilidad de ciertos bebés, recuerda un romance castellano donde los presentes se extrañan de que el recién nacido defienda a su madre, a la que acaba de asesinar el padre con falsas sospechas de adulterio, con estas palabras: «¡Me espanta que hable este niño/tan chiquito y de pañales!»¹¹²⁹. También apuntalan los romances su mundo estético: si en un artículo para la revista *La hoja del mar* evoca la presencia de las sirenas y,

¹¹²⁶ Dante Aligheri, *La Divina Commedia*, p. 228.

¹¹²⁷ “*Los otros rostros*”, p. 275. La cita de Dante se puede encontrar en Dante Aligheri, *La Divina Commedia*, p. 3.

¹¹²⁸ “*Los días*” en *La Noche*, p. 325. El romance se puede encontrar en ANÓNIMO, *Romancero Viejo (ed. de María de los Hitos Hurtado)*, Madrid: Edaf, 1997, p. 170.

¹¹²⁹ *El laberinto habitado*, p. 374. También en “*Los otros rostros*”, p. 712 y p. 333, en este último caso lo cita y lo atribuye erróneamente al «Romance de don Bueso». Se trata de los últimos versos de un romance que se presenta en ocasiones como el «Romance de Carmela» y ha sido recolectado por Rodríguez Marín en pueblos de Sevilla. Sus primeros versos son: «Carmela se paseaba/por una sala adelante». Ya en nuestro siglo, también se ha recogido en VIRTUDES ATERO, *Manual de encuesta del Romancero andaluz*, Cádiz: Universidad de Cádiz, 2003, p. 39.

con ellas, trae de inmediato a colación al conde Olinos y a su enamorada en uno de los días del calendario más gratos a su personal estética: «Contra lo que pueda suponerse, las sirenas dejan oír su voz en otoño con más frecuencia que en primavera, aunque la enamorada del conde Olinos creyera escucharla, la sirenica del mar, en la mañanita de San Juan»¹¹³⁰.

También recuerda al conde Arnaldos el último día del año 1960, y utiliza con variantes su verso más representativo: «¡solo dice su canción a aquel que con él val!»¹¹³¹. De la misma manera hablando de la nave de Brendán, el santo navegante, señala que podía llevar un vigía como el infante Arnaldos que gritase

¡Yo no digo mi canción
mas (sic) que a quien conmigo va!¹¹³²

Esta leyenda de Brendán pertenece al entramado carolingio -Cunqueiro alude en muchísimas ocasiones a ella- y aparece recogida en *El Viaje de Brendán*, una obra del siglo XII, cuyo texto está redactado por el monje Benedeit. Cunqueiro no describe la historia, sino que evoca las sensaciones que esta provoca en la reina Alix de Inglaterra, segunda esposa de Enrique I, a la que el monje ofrece el texto y que queda impresionada por la belleza de las islas del Paraíso; así, «en un rincón de la sala, junto al fuego, borda una clara mañana del Paraíso, de abril, cuando florece el abedul»¹¹³³.

Vemos, pues, que aparecen personajes del mundo carolingio, pero en menor medida y entidad que en sus obras geográficas. En uno de esos laberintos temporales que Cunqueiro maneja y que arrastran todo un mundo, habla de uno de los caballeros de Carlomagno, Gerardo del Rosellón,

Tan amigo de él que soy, que tenía un palomar y una flauta, y conocía él solo el atajo que va de Roma a París, que lo hacía en tres horas, y llegaba siempre a tiempo de ver como llamaba a las puertas Montesinos

“Cata Francia, Montesinos,
cata París, la ciudad”¹¹³⁴

Hay otra pequeña puerta que abre un paso completo a todo el mundo carolingio y lo conecta directamente con el Quijote. Un artículo de Cunqueiro para *Sábado Gráfico* se titula significativamente “El bálsamo de Fierabrás”, y desglosa el argumento de una novela

¹¹³⁰ *Fábulas*, p. 22.

¹¹³¹ “*Los días*” en *La Noche*, p. 314.

¹¹³² *Fábulas*, p. 63.

¹¹³³ *De Santos*, p. 266. La obra está editada en castellano, pero su primera edición es muy posterior al artículo de Cunqueiro: BENEDEIT, *Viaje de San Brandán*, Madrid: Siruela, 1983.

¹¹³⁴ *Viajes imaginarios*, p. 156. El romance es suficientemente conocido; para quien lo desee leer completo, ofrecemos la versión de PALOMA DÍAZ MAS (ed.), *Romancero*, Barcelona: Crítica, 1994, p. 239.

con tal título, que resulta ser una de las obras que Cunqueiro planteó y no llegó a escribir. Allí señala que la traducción castellana de la historia, escrita por Nicola de Piamonte, «fue la que leyó don Quijote de la Mancha para enterarse del famoso bálsamo»¹¹³⁵.

La historia es extensísima, hasta el punto de ser casi imposible plantearse un resumen. Fierabrás es un personaje de ficción protagonista de varios cantares de gesta franceses. Es hijo del emir Balán, gobernador de Al-Ándalus, que mantiene frecuentes conflictos con Roldán y los doce pares y que, tras convertirse al cristianismo, pelea en las filas de Carlomagno. Su hijo Fierabrás es un gigante de extraordinaria fuerza y generoso corazón. Una versión libre y prosificada, redactada por el suizo Jehan Bagnyon, se publica a finales del siglo XV, con diversos títulos a partir del original de *Fierabrás*.

Dicha novela se traduce en castellano de la mano de Nicolás de Piamonte dentro de la *Historia del emperador Carlomagno y de los doce pares de Francia*, impresa en Sevilla en 1521. La obra tuvo un gran éxito y ha sido reeditada hasta nuestros días, por ejemplo en esa misma Biblioteca Castro que usamos como referencia para Cunqueiro. Aparte del cantar de gesta se recogen en ella la crónica pseudohistórica de Turpín y una biografía de Carlomagno y los doce pares. El hecho de que Cervantes conociera la obra no es tan evidente, frente a lo que afirma Cunqueiro, pero Carlos Alvar señala que, si no esta, algún otro volumen del ciclo carolingio manejó, con la ventaja para la traducción de Piamonte de que atiende por extenso a la historia de Fierabrás: «Fuera esta la fuente manejada por Cervantes o cualquier otra, el hecho es que conocía bien todo lo relacionado con el ciclo carolingio, cuyos motivos principales asoman, por aquí y por allá, a lo largo y ancho del *Quijote*»¹¹³⁶.

La historia se inicia cuando Balán y Fierabrás regresan a Al-Ándalus en barco, tras haber participado en el saqueo de la ciudad de Roma. Llevan con ellos las reliquias de la Pasión -la corona de espinas, los clavos de la crucifixión,...- y dos barriles con el aceite que ungió el cuerpo de Jesús, un aceite que tenía la virtud de sanar de sus heridas y sus dolencias a quien lo bebiera. Es evidente que este es el hecho que conecta directamente con el bálsamo de Cervantes. El episodio concreto en que se mencionan los óleos sagrados en la traducción de Nicolás de Piamonte es el momento en el que se enfrentan Fierabrás y Oliveros, y el cuerpo de este último no deja de manar sangre, lo que hace que Fierabrás se preocupe e intente ayudarlo: «decirte he como sanarás en un punto, aunque más llagas tuvieses: llégate a mi caballo, y hallarás dos barrilejos atados al arzón de la silla, llenos de bálsamo, que por fuerza de armas gané en Jerusalén; de este bálsamo fue embalsamado el

¹¹³⁵ “*Los otros rostros*”, p. 422.

¹¹³⁶ ALVAR, Carlos, *Cervantes. Cultura Literaria*, Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 1997, p. 76

cuerpo de tu dios quando le descendieron de la Cruz, y fue puesto en el Sepulcro; y si de ello bebes, quedaras luego sano de tus heridas»¹¹³⁷.

Como hemos señalado, dicho artículo ofrece, con todo lujo de detalles, el argumento de una novela de caballerías canónica, basada en Fierabrás, que Cunqueiro había proyectado. La historia la recupera desde una carpeta que guarda «desde hace treinta largos años», aunque avisa que nunca llegó a terminarla.

En mi versión Fierabrás era moro y negro, pero cuando cayó prisionero del señor Carlomagno y se convirtió al cristianismo, llegó a aclarar hasta ponerse blanco de piel, y el pelo le creció de un rubio de oro, [...] Siendo Fierabrás negro, su hermana de padre y madre, Floripás, era una delicada doncella de blanquísima piel, los ojos veros, y si decía adiós con las dos manos desde la alta torre del castillo de su padre Balán, parecía que comenzaba a nevar. Cuando Oliveros y los otros carolingios caen prisioneros de Balán, la dulce Floripás -que estaba escondida detrás de un tapiz que representaba a don Ovidio latino haciéndole el amor a una dama- solo tiene ojos para la barba trigel de Guy de Borgoña, caballero muy mozo, amigo de cabalgadas nocturnas, y caso insólito en la caballería medieval, se lavaba todos los días la cara y las manos. Carlomagno amaneció un día sobre el reino de Balán y lo venció de un mazazo tal, que la cabeza de Balán se le metió en el cuerpo y fue a parar en el vientre del Rey pagano, abultándose como el de mujer preñada.

Yo mistifique mucho en mi relato. Por ejemplo, hacía que Balán degollase a los prisioneros francos, dejando libres a los celtas, y distinguía unos de otros por la geada, que es en gallego variedad dialectal que hace pronunciar la g como j. Los celtas decían gato, y los francos jato. [...] También, pues la mía pensaba ser una novela cristiana de caballerías, ponía a Fierabrás cristiano logrando su bálsamo con el añadido de unas gotas de un licor que se remontaba a María Magdalena y a los ungüentos que María vertió sobre los pies del Señor.¹¹³⁸

La riqueza de la Edad Media está siempre presente en Cunqueiro y, a diferencia de otras épocas, su criterio estético es magistralmente amplio, puede hablar de todas las escuelas literarias que hemos citado sin cortapisas. Ya ha quedado señalado en el capítulo anterior que el mundo de los trovadores provenzales es también gestor de intertextualidad. Como también hemos señalado, no acude a los textos originales, sino a un conocido libro de Martín de Riquer que estudia este mundo. Cunqueiro -lector incansable- ofrece pocas reseñas de libros completos en sus páginas periodísticas; pero, en esta ocasión, lo comenta: alude a Guillermo de Aquitania, cita a Bernat de Ventadorn¹¹³⁹ y toma nota de los pasajes que ofrecen erotismo de manera más manifiesta¹¹⁴⁰.

En otra ocasión, cita un poema de Guillermo de Aquitania. El que se considera el primer trovador aparece en un artículo de Cunqueiro con una de sus canciones de claro

¹¹³⁷ PIAMONTE, Nicolás de, *Historia del emperador Carlomagno y de los doce pares de Francia*, Madrid: Viuda de Marco López, 1806, pp. 37-38.

¹¹³⁸ “*Los otros rostros*”, pp. 422-423.

¹¹³⁹ En el poema “Deica abril” se sirve de un verso de Bernat de Ventadorn para abrir su última parte.

O tempo vai e vén e vira
eu feito de sonhos
sen saber quen ha de morrer primeiro.

En *Poesía 1933-1981*, p. 98. El verso de Bernat de Ventadorn -«Le temps vai e ven e vire»- se encuentra en MARTÍ DE RIQUER, *Los trovadores*, p. 353.

¹¹⁴⁰ *El laberinto habitado*, p. 398.

contenido obsceno. Es la que se inicia «Farai un vers, pos mi sonelh», en la que se encuentra a la mujer de Garí y a la mujer de Bernart, y plantea una pícaro estrategia para seducirlas. Cunqueiro sigue glosando el poema:

Guillermo otra cosa no respondió más que “¡Babariol, babariol, babarián!”, haciéndose pasar por mudo. Para ver las alegres casadas si lo era de verdad, y no iría propalando sus triunfos, lo desnudaron y llamaron a su gato, el cual arañó al trovador en la espalda. Y este callado, lo dieron, pues los arañazos fueron de veras, por mudo, y lo gozaron al duque durante ocho días. Y el duque sin fallo: “Tant las fotel com auzirets/cent et quatre-vints et ueit vetz”. Va en provenzal por no alarmar...¹¹⁴¹

En todo caso, el trovador más citado por el escritor gallego en sus artículos periodísticos es Raimbaut de Vaqueiras. Alude a él en varias ocasiones; por ejemplo, al hablar del vino del Var, menciona su historia de amor con Beatriz, «que se durmió sobre el pecho del trovador»¹¹⁴². Dicha Beatriz fue hija de Bonifacio de Monferrato, quien guio la Cuarta Cruzada tras la muerte de Teobaldo III de Champaña, y del que Vaqueiras fue principal caballero, e incluso lo llegó a acompañar a tierras orientales. El marqués de Monferrato también había protegido a otros numerosos trovadores¹¹⁴³. Era pariente de Francisco de Sales, y aprovecha este dato Cunqueiro para, en otro artículo, recoger la misma alusión a sus amores y a su final «en Salónica, adornándose con títulos bizantinos»¹¹⁴⁴. Este final, y un nuevo recuerdo a Beatriz, se integran -los artículos son para Cunqueiro un juego de caminos que se dispersan- en un texto que tiene como marco el recuerdo a Francisco de Sales, ahí utiliza para evocar los ojos de la amada un cantarillo popular: «¡Mis ojuelos, madre, valen una ciudad!»¹¹⁴⁵.

En la *Balada de las damas del tiempo pasado*, despliega también esta figura. Beatriz es una de las damas a las que alude Villon en su balada, así que Cunqueiro se ve obligado a dedicarle unas páginas y, por tanto, a volver a la figura del trovador y repasar su historia, de forma más extensa que en los artículos periodísticos posteriores y con incidencia especial en la alegría del amor.

Rimbaud de Vaqueiras aprendió en Orange y en las terrazas de Aviñón las *Leys d'Amors*, y toda Provenza, que estrenaba por aquellos días el amor y la primavera, le oyó trovar. Entre todos los

¹¹⁴¹ “*Los otros rostros*”, p. 121. El poema del trovador se puede encontrar en GUILLERMO DE AQUITANIA, *Poesía Completa* (ed. de Luis Alberto de Cuenca), Sevilla: Renacimiento, 2007, pp. 38-45.

¹¹⁴² *El laberinto habitado*, p. 453.

¹¹⁴³ Toda la información que Cunqueiro aporta la toma, evidentemente de la obra de Martín de Riquer que acabamos de citar. Un estudio excelente de las alusiones de Cunqueiro al trovador se encuentra en MERCEDES BREA, «Missignora Beatriz (Lembranzas de Raimbaut de Vaqueiras en Álvaro Cunqueiro)» en ESTHER CORRAL DÍAZ (ed.), *A mi dizen quantos amigos ey: homenaxe ao Profesor Xosé Luis Coiceiro*, Santiago: Universidade de Santiago, 2008, pp. 85-94.

¹¹⁴⁴ *El laberinto habitado*, p. 470.

¹¹⁴⁵ Estos versos de vuelta y todo el poema aparecen publicados en MARGIT FRENK ALATORRE, *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica, siglos XV a XVII*, México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2003, p. 126. Cunqueiro los recoge en la página 270 de *El laberinto habitado*.

que trovaron en Provenza, desde Marcabré a Mistral, Raimbaud es el que más se acerca a la dulzura del aire lemosino.[...] Tanto y tan bien trovó aquel mocito de ojos claros, que el marqués Bonifacio de Monferrato, que había ido a Aviñón a besarle la sandalia al papa, se lo llevó consigo para que alegrara con sus canciones y baladas las soledades piemontesas.

Un día, el trovador, que paseaba por el castillo, vio tras unos ventanales una hermosa mujer que se desnudaba de una armadura milanesa y se vestía de seda. En ese momento, Raimbaut quedó enamorado. Se trataba de Beatriz, que queda transfigurada como personaje, puesto que ya no es la segunda hija del marqués y Helena de Bosco como en las crónicas, sino que se convierte en la hermana del señor, prometida a Arrigo del Caretto, señor de Savona. Lo cierto es que doña Beatriz casó realmente con Enrique II de Caretto, que fue realmente marqués de Savona, pero la continuación del relato bebe de la fantasía del mindoniense. Imagina este un amor entre Raimbaut y Beatriz, lícito según las *Leys d'Amors* -un manual de poética provenzal redactado por un jurista de Tolosa, Guilhem Molinier, en el que aparece Raimbaut como ejemplo de buen trovador-; imagina también un encuentro de Bonifacio de Monferrato con los amantes enlazados entre la hierba y una peregrinación del amante como palmero junto a su señor. La relación viene acompañada de poemas del trovador que sirven como muestra erudita de su amor por Beatriz.

Mais que Tisbe non amet Pirusus. [...]
Anc Persavals, quant en la cort d'Artus
tolc las armas al cavalier vermelh...¹¹⁴⁶

Esta amplitud de criterios intertextuales le lleva incluso a citar unos versos de la *Danza de la Muerte*; el motivo es erudito y lingüístico, no temático ni moral. Ante la palabra gallega *esquivio* -ardilla, quizás la misma raíz que el *esquirol* catalán- habla de su posible parentesco con el *esquivo* castellano y apunta que en la obra medieval aparece con el significado de siniestro, oscuro en los versos

Ya la muerte encomienda a ordenar
una dança esquiva de que non puedes
por cosa ninguna que sea escapar...¹¹⁴⁷

¹¹⁴⁶ *Obras literarias I*, pp. 714-718. También cita a Beatriz en “*Los otros rostros*”, p. 540. Señala «que viene en François Villon en las nieves de antaño», a raíz de un comentario sobre cosmética medieval. Los versos de Raimbaut de Vaqueiras se pueden encontrar en FRANÇOIS MARIE JUST RAYNOUARD (ed.), *Choix de poésies originales des troubadors. Tome Troisième*, Paris: Firmin Didot, 1818, p. 258.

¹¹⁴⁷ *El laberinto habitado*, p. 554. Los versos originales aparecen recogidos en FRANCISCO LÓPEZ ESTRADA, *Poesía Medieval Castellana*, Madrid: Taurus, 1984, p. 235. Es la única alusión directa en sus artículos, pero lo cierto es que esta mezcla de lo macabro y lo carnavalesco está por lo menos en los orígenes de *Las crónicas del sochantre*. No es un hipotexto completo, pero varios aspectos -no solo la aparición de una hueste de difuntos- siguen esta manifestación medieval; por ejemplo, la representación de diversos estratos sociales, las condiciones grotescas o la leve crítica social; lejana, pero existente. Según Ana María Spitzmesser, la segunda novela de Cunqueiro es la que más se identifica con esa «función de denuncia risueña», en ANA MARÍA SPITZMESSER, *Álvaro Cunqueiro: la fabulación del franquismo*, A Coruña: Do Castro, 1995, p. 96.

Siguiendo con los autores medievales de carácter moral, Cunqueiro descubre en la década de los 70, en una edición de García Calvo, los proverbios de don Sem Tob. Le fascinan de ellos dos aspectos; el primero, lingüístico, que sea uno de los últimos poetas castellanos que usaron el gallego como lengua de cultura lírica; el segundo, descubrir unos versos con delicada sensibilidad erótica en un autor cuyas apariencias desde fuera son de sequedad y reconvención. El judío de Carrión retrata un sueño en el que se besa con una doncella y señala “Hallé boca sabrosa, saliva muy templada”. Así que Cunqueiro lo apunta en una libreta -su método de trabajo era este, el de la anotación de citas, clasificaciones, curiosidades- en la que inscribe los moralistas que tratan sobre las sensualidades de la carne¹¹⁴⁸.

También en una ocasión recoge unos versos que le parecen espléndidos, compuestos por Yehuda Halevi, uno de los más excelsos poetas nacidos en la Península durante la Edad Media, escritor en hebreo, parece ser también que en castellano, y Cunqueiro apunta en el artículo que incluso en gallego. Los versos que recuerda son «cuando le decía a su amada que le permitiese abrazarla de tal modo, que pudiese reconocer sus huesos el día último, en el Valle del Juicio»¹¹⁴⁹. Pertenecen a un poema que traduce enteramente en una de sus charlas radiofónicas -a petición de un oyente, apunta- y nos ofrece entonces más datos sobre él: que iba dedicado a Ussia ibn Baniel, de Córdoba, que él tenía 22 años y ella era casi una niña, que jugaba con una paloma en la ventana, que su padre la casó con un rico rabí toledano y que «Yehuda Taleví (sic) lloró de amor a orillas del Guadalquivir»¹¹⁵⁰. Esta sensualidad de las tradiciones no católicas también le llama la atención en *El collar de la paloma*: al hablar en un artículo sobre las peregrinaciones, comenta un episodio en el que cinco damas vuelven de una peregrinación a la Meca, y al navegar por el mar Rojo, un marinero se va metiendo, a oscuras, en silencio, cada noche en el lecho de cada una de ellas sin que ellas protestaran; excepto la última, que intenta defenderse, pero ante la mirada entre asustada y plena de deseo del marinero, lo invitó «a que cumpliera la

¹¹⁴⁸ *El laberinto habitado*, p. 508. También en *La bella...*, p. 93; en “*Los otros rostros*”, pp. 113-114 y 159; y en *Papeles*, pp. 169-171. Todos acogen los mismos versos. El original puede encontrarse en JOSÉ MARÍA VALVERDE (ed.), *Antología de la poesía española e hispanoamericana. Volumen 1*, Barcelona: Anthropos, 1986, p. 70.

¹¹⁴⁹ *O reino...*, p. 243. Los versos originales —«¡Oh amada! A través de tu carne palparé tus huesos/para reconocerte en el día de la resurrección»- aparecen recogidos en FELIPE TORROBA BERNALDO DE QUIRÓS, *Historia de los Sefarditas*, Madrid: Editorial Universitaria, 1968, p. 47.

¹¹⁵⁰ *Cunqueiro en la radio*, p. 151.

tarea nocturna que se había impuesto». Cunqueiro, aunque dice citar de memoria de la edición de Emilio García Gómez, recuerda todos los detalles con precisión¹¹⁵¹.

En sus obras de tipo más periodístico -frente a las gastronómicas, en las que veíamos que aparece en contadas ocasiones- apunta al Arcipreste de Hita con bastante frecuencia. En los artículos de *Destino* de carácter culinario, señala que la cocina del Renacimiento sufrió una auténtica revolución de sabores, una delicada y nueva estilística coquinaria, y en esa revuelta gastronómica tuvo especial importancia la pimienta, que recuerda que en palabras del Arcipreste, «conforta y calienta»¹¹⁵². De igual manera, en la estrofa 1334 -Trotaconventos aconseja en ella el amor de las monjas- aparece el «letuario de diacitrón», una simple confitura de cidra, fruto similar al limón, que aparece también en *La Celestina* y que en *Merlín e familia* recupera en el capítulo en que Maese Hairy vuelve a la vida a lady Tear¹¹⁵³. También en *Sábado Gráfico*, en unas páginas que se duelen por el invento - que años después vemos que no ha tenido ninguna resolución- de un ingenio robótico que era capaz de extraer leche del forraje, indica que es aficionado a los lácteos, también a «los batidos varios, que serán parecidos a aquellos *lectuarios* de las diversas frutas y del diacitrón, que la monja enamorada hacía para refrescar al membrudo Juan Ruiz, arcipreste de Hita»¹¹⁵⁴.

Es, precisamente, en este tipo de artículos, entre la gastronomía y lo erótico, donde más referencias aparecen al autor del *Libro de buen amor*. El propio carácter de su obra se ajusta estrechamente a los temas que trata Cunqueiro en ellos. Alude, por ejemplo, al carácter afrodisíaco del puerro y, de inmediato, señala que «quizás porque Trotaconventos andaba en menesteres de la *porra*, el Arcipreste Juan Ruiz le llama eso, *porra*»¹¹⁵⁵. También dedica un artículo casi completo a estudiar las conexiones del *Libro de buen amor* con los arrebatos carnales de las monjas, a raíz de otro texto de Américo Castro sobre la depravación de las costumbres en el monasterio agustino de Santa María de Zamora¹¹⁵⁶. Y,

¹¹⁵¹ La cita de Cunqueiro aparece en *Viajes*, p. 103. El mismo artículo se recoge en “*Los otros rostros*”, p. 633. La traducción del arabista madrileño tiene como referencia a IBN HAZM, *Tratado sobre el Amor y los amantes de Córdoba. El Collar de la Paloma. Traducido del árabe por Emilio García Gómez, con un prólogo de José Ortega y Gasset*, Madrid: Sociedad de Estudios y Publicaciones, 1967, p 280.

¹¹⁵² La nota de Cunqueiro aparece en *El laberinto habitado*, p. 420. El Arcipreste lo incluye en su estrofa 1611, la búsqueda en cualquiera de sus ediciones -Alberto Blecuá las tiene extraordinarias en Planeta o Crítica- servirá para comprobarlo.

¹¹⁵³ Para el Arcipreste, la estrofa 1334; para Fernando de Rojas, *La Celestina*, p. 186; para *Merlín y familia, Obras literarias I*, p. 52.

¹¹⁵⁴ “*Los otros rostros*”, p. 56.

¹¹⁵⁵ La denomina así entre un montón de calificativos para las mensajeras en la estrofa 926. En *La bella del dragón* aparece en la página 43.

¹¹⁵⁶ *La bella*, pp. 94-96.

desde luego, recuerda siempre los versos dedicados a doña Endrina, una descripción que aún resulta inquietante y sensual.

¡Ay, Dios, e cuan fermosa viene doña Endrina por plaza!
¡Qué talle, qué donaire, qué alto cuello de garza!¹¹⁵⁷

Otro artículo -“De la armada piscícola contra Don Carnal”- recrea el famoso episodio de la batalla contra doña Cuaresma; allí estudia cada uno de los peces que van en su ejército con innumerables citas. Le sirve para hacer un estudio de los pescados que llegaban en el XVI a las pescaderías de Toledo¹¹⁵⁸.

Es significativa, también, la radical quiebra de ambientación que a veces establece Cunqueiro. Puede iniciar un artículo hablando de las tabernas inglesas y de Chaucer y, de golpe, ante el amago de seducción por parte de Rochester sobre madama Englantina, indica que los mejores versos para piropoarla son de nuestro Arcipreste, «y en siguiendo con aquello de “Como en chica rosa está mucha color”, miraría a la pequeña y delicada boca, a los húmedos labios...»¹¹⁵⁹. En otra ocasión, ya por último, expone un caso que Juan de Malara despliega en la *Filosofía vulgar*: una joven viuda murciana, doña Sol Fajardo, rompe el luto ante el escándalo de toda la sociedad de Murcia. Un caballero amigo suyo, don Pedro de Gomara, fue quien la colmó de atenciones que la sedujeron, y para esta seducción, utiliza la estrofa 612 de *El libro de buen amor*.

Don Amor a Ovidio leyó en la escuela
que non á mujer en el mundo nin grande nin moçuela,
que trabajo e servicio non la traya a la espuela...

Entre los de *clerecía*, también se apunta en alguna ocasión su gusto por el *Libro de Alexandre*: «me ha interesado siempre, no la historia verdadera de Alejandro Magno, sino la fábula del famoso libro del Alexandre medieval». Y a partir de aquí, apunta a una obra inédita, escrita por él, «en la mocedad y en *quaderna vía*», en la que fantasea sobre su descenso a los océanos, el lenguaje sirénico, hombres submarinos,... Es uno de sus últimos textos -para *Sábado Gráfico*- con un revelador mensaje final: «Me siento en un nivel que podemos llamar de inocencia, en el cual la preocupación mayor pueden ser los problemas políticos, sociales, amorosos de Alejandro submarino»¹¹⁶⁰.

¹¹⁵⁷ *O reino*, p. 54. Con alguna errata, los versos del Arcipreste son los dos primeros de su estrofa 653.

¹¹⁵⁸ *Fábulas*, pp. 264-265.

¹¹⁵⁹ *Los otros caminos*, p. 67. Los versos que cita se pueden encontrar en la estrofa 1612 de *El libro de buen amor*.

¹¹⁶⁰ *Fábulas*, pp. 154-157.

En otra ocasión, utiliza el *Libro de Alexandre* -él lo titula como Poema- para una de esas precisiones etimológicas de las que tanto parece disfrutar cuando se enfrasca en ellas. Se trata de una plaga de pulgas que tiene preocupados a los londinenses, a partir de ahí indaga en el origen de la palabra pulgar, y encuentra -sorprendido- en Corominas que constituye el símbolo de la fuerza humana; ahí es donde utiliza la obra anónima como argumento de autoridad: «en el “Poema de Alexandre”, hablando de dos de los mejores combatientes del ejército griego, se dice que “non exieron de Grecia mejores dos polgares”»¹¹⁶¹.

La presencia de Berceo -recordemos que, en entrevistas, destacaba siempre su especial fascinación ante el riojano- es muy abundante. Incluso en sus secciones de contenido más erótico, recoge muestras de su obra como argumentos de autoridad. Habla, en *Primera Plana*, de las propiedades afrodisiacas de la mostaza y señala que «en Gonzalo de Berceo hay un milagro de la Virgen, que lo hizo a favor de una abadesa que apareció preñada. La preñez, según Gonzalo, y según el manuscrito Toth de Copenhage, se debió a que pisó, en el jardín de la abadía, “una hierba muy enconada”. Yo me pregunto si no sería la planta de la mostaza, [...] La vaina susodicha es fálica. Deduzcan ustedes lo que quieran»¹¹⁶².

Seis meses después, en la misma cabecera, dedica al caso de la abadesa preñada todo un artículo. Formula su argumento, expresa consideraciones subjetivas e investiga cuál puede ser la planta enconada¹¹⁶³.

Este mismo milagro lo recoge, por esas fechas, en otro artículo, este para *Sábado Gráfico*. El tema no puede estar más alejado del poeta medieval: se trata del balance, diez años después, de la llegada del hombre a la Luna y de los problemas psiquiátricos que Armstrong y Aldrich padecían. Cunqueiro intenta buscar una explicación y da con «las hierbas enconadas que pudieron haber pisado en sus paseos lunares», esto le lleva a evocar el episodio de Gonzalo de Berceo que acabamos de citar.

Recuerden el milagro que rimó Gonzalo de Berceo, el de la señora abadesa que quedó preñada, con gran susto de toda la comunidad que regía. ¡La de chismes que corrieron por el convento! Tanto que llegaron al obispo, el cual decidió hacer de tocólogo y ver lo que de verdad le estaba pasando a la abadesa. Pero ella era muy devota de Santa María, a la cual dijo su inocencia, y que no sabía de hombre, y que todo era debido a haber pisado una hierba muy enconada. Santa María se apiadó de la abadesa, la cual en breve hora dio a luz un niño, y cuando llegó el obispo, la abadesa estaba como si nada, y sin señal de parto.¹¹⁶⁴

¹¹⁶¹ “*Los otros rostros*”, p. 167. La cita del texto medieval se puede hallar en JUAN CASAS RIGALL (ed.), *Libro de Alexandre*, Madrid: Castalia, 2007, p. 378.

¹¹⁶² *La bella*; p. 36. La cita de Berceo se puede encontrar en GONZALO DE BERCEO, *Milagros de Nuestra Señora*, Madrid: Crítica, 2002, p. 124.

¹¹⁶³ El artículo se titula «Las hierbas muy enconadas». Aparece en *La bella*, pp. 115-117.

¹¹⁶⁴ “*Los otros rostros*”, p. 556.

Por última vez, y en un artículo póstumo ya citado, aparece el mismo milagro. Se trata de un largo esbozo para una obra sobre ángeles y demonios que nunca llegó a editar. En ella, traída por el tema, se encuentra también la historia referida, pero en esta ocasión indaga en sus fuentes literarias.

Habrán leído en Gonzalo de Berceo aquello de la abadesa que quedó en estado sin haber tenido contacto con hombre alguno, pero que pisó una hierba muy enconada. Es una versión española de uno de los *milagros* de Cesáreo de Colia, que no solo están en el origen de los *Milagros de Nuestra Señora* de Berceo, sino también de las *Cantigas de Santa María* de Alfonso X el Sabio. El caso fue que san Fernando, rey de Castilla, mandó como embajador suyo al Imperio al abad benedictino de San Pedro de Gumiel, este llegó a Colonia cuando Cesáreo estaba redactando su colección de *Milagros*, así que trajo una copia, con los finales de renglón muy floreados, y de ahí que en muchos textos de Berceo, o en las *Cantigas* se diga tan frecuentemente “un alemán” o “en Alemania”.¹¹⁶⁵

En otra ocasión, Berceo aparece con el milagro XXIV, el del clérigo Teófilos, «que habiendo vendido el alma al diablo para llegar a obispo fue salvado *in extremis* por la Virgen María»¹¹⁶⁶. Es traído a colación por su paisano San Expedito, a quien se dedica en realidad el artículo; la conexión es que ambos habían nacido en Adana, cerca de la llanura de Cilicia, en la actual Turquía. En otro artículo sobre la presencia del diablo en la política europea de finales del siglo XX, cita que en ocasiones sus pretensiones son abortadas: «Como en el asunto del clérigo Teófilos, que quiso ser obispo de Adana. El Diablo se arregló de modo que lo sentó en la silla episcopal de aquella ciudad bizantina, pero Teófilos, pese a la venta de su alma a Satán, seguía siendo devoto de la Virgen. Así que cuando llegó la hora de dar su alma al príncipe de las tinieblas, compareció Santa María y lo libro “*in extremis*” de las llamas infernales»¹¹⁶⁷.

El milagro también se apunta en la introducción a su monografía sobre las vírgenes románicas, cuyas imágenes son recreadas por la palabra de Cunqueiro. Así, Berceo y el Rey Alfonso despliegan:

Un conjunto increíble de prodigios que van desde las tres flores en boca del clérigo muerto en pecado mortal pero rezador cotidiano de las tres avemarías, hasta las verónicas con que Santa María se lleva al toro que acosaba a un devoto suyo y que su ayuda pide, pasando por horas dialécticas, como cuando polemiza para salvar el alma del obispo Teófilos, que la vendiera al diablo por ponerse de mitrado en Adana, o interviniendo para que un solomillo robado a unos peregrinos en Rocamador se delate a sí mismo en la arca en la que fue escondido.¹¹⁶⁸

¹¹⁶⁵ «Sobre ángeles y demonios», p. 14.

¹¹⁶⁶ *Laberinto y Cía*, p. 131. También se recoge en *De santos*, p. 130. La ciudad de Adana aparece en *Un hombre que se parecía a Orestes* y se cita a Teófilos como «el clérigo que vendió el alma al diablo», en *Obras literarias II*, p. 78. El milagro se puede encontrar en Gonzalo de Berceo, *Milagros de Nuestra Señora*, pp. 163-192.

¹¹⁶⁷ “*Los otros rostros*”, pp. 564-565.

¹¹⁶⁸ *Laude de vírgenes románicas*, p. 5.

No abandona tampoco el recuerdo de su admirado Rey Sabio. De hecho, sabemos que al final de su vida estaba trabajando en confeccionar una antología de Alfonso X, lo cual hace que en esos años lo cite profusamente en sus artículos. El que apunta al trabajo sobre esta antología es de abril de 1980, y allí comenta: «Llevo varios días trabajando en una antología de las *Cantigas de Santa María*, del Rey Alfonso X, porque este año ha decidido la Real Academia Gallega, que el día 17 de mayo, “Día das Letras Galegas” –aniversario de la publicación del libro *Cantares Gallegos*, de Rosalía-, sea dedicado al Rey poeta»¹¹⁶⁹.

En otra ocasión, lo celebra por extenso y dedica todo un comentario de fantasía crítica -imagina los ropajes, las ciudades,...- a la *General Estoria*, que tiene a bien obsequiarle su editor, Ramón Martínez-López. Se trata de la versión gallega del siglo XIV, tomada del manuscrito O.I.1. de El Escorial. De él, Cunqueiro admira en primer lugar la palabra: «¡Qué idioma! ¡Qué ancho y sabroso río!»¹¹⁷⁰; tras ello, se dedica a recrearse en uno de esos artículos que aprovecha en su totalidad para un único autor.

No deja por ello de contemplar las cantigas de escarnio del Rey, de carácter más obsceno y hasta pornográfico. El artículo aparece en la revista *Primera Plana* y recoge un curioso episodio. Cunqueiro cena con alguien al que le han concedido la Encomienda de la Orden de Alfonso X el Sabio hacía un par de años. El artículo se publica la primera semana de diciembre de 1977, así que la horquilla se concreta entre 1975 –este año se lo dieron a Otero Pedrayo- y 1976. Cunqueiro, educadamente, no cita el nombre y, por tanto, es difícil adivinar, entre el casi centenar de premiados con una distinción que valora los méritos en la investigación cultural y la docencia, a quien se refiere. El caso es que, sea quien sea, demuestra una pobre defensa de su galardón al no conocer –«con la confianza y el franco hablar del que gusto» se lo expone Cunqueiro- las cantigas de maldicer del monarca. Al recitarle el escritor mindoniense –«mirando para el palmito de la camarera»- algunos de esos versos, la personalidad lo mira «extrañado, creyendo que le tomo el pelo, que para él don Alfonso X era solamente el autor de las *Cantigas de Santa María*». La conversación, según cuenta Cunqueiro en el artículo, se va volviendo poco a poco más picante hasta que el amigo lo mira confuso y Cunqueiro le advierte que la encomienda «no le obliga a irse de

¹¹⁶⁹ *Viajes imaginarios*, p. 116. Recogido también en “*Los otros rostros*”, p. 624. La edición citada - contiene veintitrés poemas únicamente y estos son trasladados por el autor mindoniense al gallego moderno- es ALFONSO X, *Cantigas de Santa María*; Vigo: Galaxia, 1980. El prólogo de la obra es meramente informativo y no posee mayor interés: alude Cunqueiro a algún estudio que indaga en sus fuentes, algunas anécdotas, la frescura en el tono que procede de que sean textos para cantar y la presencia en su obra de tonos líricos de sentido más obsceno. Nada que no haya aparecido sus textos periodísticos.

¹¹⁷⁰ *El laberinto habitado*, p. 324. El facsímil que debió de leer Cunqueiro es indudablemente ALFONSO X, *General Estoria, versión gallega del siglo XIV: Ms. O.I.1 del Escorial* (ed. de Ramón Martínez López), Oviedo: Universidad de Oviedo, 1963.

juerga». El artículo es antológico, y más su final, cuando, pasando la conversación al tema de María Balteira, el comensal le pregunta «¿Y cuántos le echaría Alfonso el Sabio?». La respuesta de Cunqueiro es un furioso y perfecto anticlímax y un claro ejemplo de su estética: «¡Y yo que sé! Habría que decirle a los historiadores que aprendiesen a escribir la historia teniendo en cuenta los humanos apetitos y los sueños»¹¹⁷¹. La historia de María Balteira, por cierto, la despliega Cunqueiro en uno de los artículos de su última etapa, “Fábula de moriscos”¹¹⁷², escrito para *Sábado Gráfico*.

Otra cantiga de escarnio ilustra, de manera muy tangencial, unas disquisiciones sobre el carácter del verano en Shakespeare y en Cervantes. Tiempo de fiesta y juglares, y también de guerra, de ello viene la cita de Alfonso X,

Mayo, pues, es la guerra en la cantiga de escarnio del rey don Alfonso:

*O que con medo fuxiu da fronteira
Pero traguía pendón sin caldeira,
Non ven al maio!*¹¹⁷³

También del Rey Sabio, pero mucho más acerada, e incluso esperpéntica, es una cantiga que Cunqueiro analiza, estrofa a estrofa, en un artículo en el que encadena fragmentos de autores árabes que comentan los provechos y desventajas del coito. Apunta así, que la cantiga 76 del Cancionero de la Vaticana habla de un deán de Cádiz que acudía a la astronomía para que le favoreciera en sus búsquedas amorosas y, además de esto, «alquilaba libros en los que aprendía el arte de hacer el amor, y además libros de magia, que ponían en su poder las mujeres que deseaba, a las cuales, con tanto uso que de ellas hacía, dejaba secas como cuervos en celo».

Se extasía Cunqueiro ante la cuarta y penúltima estrofa, en la que el deán, al acostarse con una mujer que tiene el diablo en el cuerpo, «lo echa de allí sin más». «Es una cantiga obscenísima»¹¹⁷⁴, concluye el mindoniense.

Esta misma cantiga, junto a un buen repertorio de otras composiciones del Rey Sabio, podemos encontrarlas en un artículo monográfico que le dedica, también al final de su vida. La historia del deán de Cádiz, «que fornicaba por astronomía», se trata en forma muy escueta; pero, de inmediato, se celebra otra cantiga con un tema asimismo

¹¹⁷¹ El artículo se titula «Del sabio Alfonso y sus cantigas» y aparece en *La bella*, pp. 106-108. Los poemas que recoge Cunqueiro se pueden encontrar en JUAN PAREDES NÚÑEZ, *El cancionero profano de Alfonso X el Sabio*, p. 213 y 268.

¹¹⁷² “Los otros rostros”, p. 110-113.

¹¹⁷³ *Laberinto y Cía*, p. 324. La cita de Alfonso X se puede hallar en JUAN PAREDES NÚÑEZ, *El cancionero profano de Alfonso X el Sabio*, p. 288.

¹¹⁷⁴ Todas las citas en “*Los otros rostros*”, p. 100. También hay una pequeña alusión en la página 681 de la misma obra. El poema de Alfonso X se puede encontrar en JUAN PAREDES NÚÑEZ, *El cancionero profano de Alfonso X el Sabio*; p. 266.

enormemente impudoroso, «una soldadera que se vio acometida por un excitado varón en el día de la Pasión del Señor; ella se resistió y se queja de lo que sufre por no poder echarse con el hombre, [...]»¹¹⁷⁵. Lo cierto es que el inicio del poema es enormemente obsceno,

Fun eu poer a mão noutro día
a ûn soldadeira no conon
e disse-mela. Tolhedela don.¹¹⁷⁶

Contrasta esta con las dos cantigas que reseña más adelante en el artículo. En la primera, encontrándose el rey en Vitoria, muy enfermo, le pusieron encima el libro de las *Cantigas* «y curó al instante»; la segunda es el milagro de Rocamador, en el que el hurto de un solomillo en una posada, responsado en oración ante la Virgen, se resuelve al aparecer en un arca «en la que pegaba brincos y chocaba contra las tablas»¹¹⁷⁷. Todo ello conforma un artículo en el que se despliegan todas las artes y temas de un autor admirado siempre por Cunqueiro.

La cantiga referente a la *soldadeira* vuelve a aparecer en un artículo para la revista *Grial*. Fusiona en él el argumento, la cita de algunos versos y la opinión de Rodrigues Lapa, quien señala que se trata una cantiga

“de extraordinario atrevimiento de ideas”. Un home querese deitar cunha soldadeira nada menos que o día da Paixón. A soldadeira resístese, pola santidade do día, no que tanto sofriu Noso Señor; pero resístese doéndose, que ela, en verdade, tiña ganas de se ir ao leito co pretendente, e comenta que así como Xesús sofriu por todos nós e por ela na cruz, agora sofre ela tamén.

Nunca delo día en que nacín/fuí tan cuitada, se Deus me perdón;/ e con pavor esta oración,/ comecei logo e dixee a Deus así:/ -Fel e acedo heviste, Señor;/ por min, mais muito é aquesto peor;/ que por ti bevo, e nen que recibidí./ E poen, ai Xesucristo, Señor, en xuicio, cando ante ti for./ némbreche esto que por ti padecí.

Rodrigues Lapa sinala as libertades que se poderían tomar, naqueles tempos, en materia de relixión; pero pesie a todo non deixa de sorprender que esta cantiga seña da mesma man que escribiu as *Cantigas de Santa María*.¹¹⁷⁸

En otra ocasión, alía la obra de Alfonso X con su mundo artúrico. Se trata del epílogo al *Baladro del sabio Merlín*; allí recuerda que en la *Cantiga* CVIII, «[Merlín] discutirá con un judío alfaquí que no tenía par en saber, en Escocia»¹¹⁷⁹, es la cantiga con la que el rey entra en materia bretona. El protagonista es el mago Merlín de Caledonia, compañero de los príncipes de Bretaña y consejero del rey Arturo. Merlín, milagroso adivino y profeta, sabio cosmólogo, tiene una disputa con el alfaquí de los judíos sobre la Encarnación de

¹¹⁷⁵ “*Los otros rostros*”, p. 571.

¹¹⁷⁶ Juan Paredes, *El cancionero profano de Alfonso X el Sabio*, p. 213.

¹¹⁷⁷ “*Los otros rostros*”, pp. 571-572. El episodio de la curación milagrosa del rey también se recoge en *Laude de vírgenes románicas*, p. 9, y, para abundar en su constante idea de que un rito rectamente cumplido siempre tiene efectividad, en *Viajes imaginarios y reales*, p. 18, por ejemplo: “la propia narración de un milagro de Nuestra Señora escuchado con piadosa atención tiene fuerza curativa”.

¹¹⁷⁸ *O mundo que teño de meu*, p. 257. La cantiga de Alfonso X, en la edición de Juan Paredes que ya hemos citado.

¹¹⁷⁹ Recogido en Álvaro Cunqueiro, *Prólogos*, p. 35.

Nuestro Señor en Santa María. Ante la incredulidad del judío, Merlín le predice que le nacerá un hijo con el rostro hacia atrás y que será muestra del error de los judíos.

No es común la alusión, pero, en algún momento de su obra periodística Cunqueiro, cita a Gil Vicente. Está escribiendo un artículo sobre el terror atávico que causa la encrucijada en el ámbito gallego -con alusiones a ensayos de antropología- y entonces utiliza dos versos del conjuro -«más bien confuso», señala Cunqueiro- que Genebra Pereira realiza ante la corte al principio del *Auto das fadas* para invocar a un diablo, que enseguida aparecerá hablando un incomprensible y cómico francés de Picardía: «No tenemos a mano a la Genebra Pereira del *Auto das Fadas*, de Gil Vicente, que sabía expulsar todo lo maligno e infeliz de las encrucijadas y con sus hechizos dar *bonas fadas/nas encruzilhadas*»¹¹⁸⁰.

El ferviente catolicismo de Cunqueiro está fuera de toda duda; en consonancia, utiliza fragmentos de la *Biblia* al observar a una joven en unos soportales del barrio judío de Ribadavia: «Non erit meretrix de filiabus Israel»¹¹⁸¹, no habrá prostituta entre las hijas de Israel. También otro motivo bíblico, la historia de Noé, se desarrolla en varias ocasiones, y en una de ellas se añade la visión del cuervo -importante en la trama del diluvio- como ejemplo de sutileza erótica: «en el “Cantar de los Cantares”, 5, 11, se elogian los rizos de Salomón por ser negros como las alas del cuervo: “Su cabeza es de oro, del más puro, sus rizos son racimos de palmera, negros como los cuervos”»¹¹⁸².

En otra ocasión, incluso, conecta las Escrituras Sagradas con circunstancias políticas. Estamos en plena transición y uno de sus amigos se queja de que, a pesar de solicitarlo y de atender a todo el entramado burocrático, no aparece en las listas del censo electoral. Tiempos de confusión que llevan a Cunqueiro a recordar aquella alusión bíblica en la que el registro censal era visto como instrumento diabólico: «Le explico, Biblia en mano, lo poco que le gustó a Jehová el que el Rey David hiciese un censo del pueblo de Israel. Del texto, Crónicas I, 21, 1-18 le leo el comienzo, el versículo que dice que “Satán se alzó contra Israel y sugirió a David que hiciese un censo de Israel”, y la cólera de Dios cuando lo supo. David se dio cuenta de que había cometido una locura al ordenarle a Joab que hiciese el censo, y pidió perdón»¹¹⁸³. Tras ello, continúa la historia con la resolución de los castigos a David y los ritos del antiguo Lacio para censar a sus habitantes.

¹¹⁸⁰ *Viajes imaginarios*, p. 59. El mismo artículo, para *Sábado Gráfico*, se recoge en “*Los otros rostros*”, p. 226. La cita del autor portugués se puede encontrar en GIL VICENTE, *Obras de Gil Vicente. Das farças. Das obras varias*, Hamburgo: Langhoff, 1834, p. 97.

¹¹⁸¹ *El pasajero*; p. 202.

¹¹⁸² “*Los otros rostros*”, p. 272. La cita bíblica se puede encontrar en -, *Biblia*; Barcelona: Herder, 2004, p. 230.

¹¹⁸³ “*Los otros rostros*”, p. 303. El episodio de la Biblia se puede encontrar en la edición recién citada, p. 477. Incluso la figura bíblica de David lo tentó como un proyecto, según él perfectamente documentado:

No es muy dado, sin embargo, a utilizar las figuras de los pensadores cristianos, de los Padres de la Iglesia. Que observemos, en un par de ocasiones cita a San Agustín: «Sero te amavi, pulchritudo tam antiqua et tam nova». La excusa es un rosal que florece tardíamente, ya en el cabo del estío, y que podría suscribir perfectamente la sentencia. Y le sirve para calificar al santo africano de hombre esencialmente moderno por «esa su manera apasionada y tantas veces confidencial de decir», que le lleva a expresar «una belleza verdadera»¹¹⁸⁴. Algo similar observa en los elogios que, de inmediato y en el mismo párrafo, le dedica a la escritora francesa Colette.

Utiliza la misma cita de San Agustín para explicar las sensaciones que le producen los cuadros de Manuel Colmeiro. En el artículo dedicado al pintor de Silleda, apunta un recuerdo muy recurrente y revelador en él: el mapa de Fontán, colgado en las paredes de su instituto de bachillerato de Lugo. Un mapa al que le falta lo esencial, «había quedar insatisfeito, e en verdade nunca acadaba componer a paisaxe», hasta que lo logra completar en las pinturas de Colmeiro, amigo desde que compartieron pensión en Compostela, estudiantes ambos universitarios. Es entonces cuando contempla por primera vez su obra que, recordemos, le supone un viaje a Barcelona para presentar una exposición, y el contacto con los poetas catalanes de la República. Más tarde, logra comprender como afectan a su sentido estético esos lienzos, y lo explica mediante las palabras de San Agustín: «Pois esa paisaxe tan percurada, ese ordeado e formado rostro, sobre do que vagan bosques, ríos, labregos, milleiráis, mozas, montañas e séculos, está en Colmeiro, estivo para min aqueles longos meses naqueles cadros; e á por cabo encontrada explicación e beleza, repetíalle as palabras de San Agostiño, que tamén, como un mandamento amoroso, remataba de adeprender: “Sero te amavi [...]”»¹¹⁸⁵.

Por otra parte, Cunqueiro vuelca una parte de su innata curiosidad en los *Manuscritos del Mar Muerto*, y confiesa que está atento a ellos, buscando noticias en las revistas de nuevas interpretaciones bíblicas, de «la belleza de Sara»¹¹⁸⁶, por ejemplo.

«E máis, gustaríame incluso escribir un libro sobre él. Teño moita documentación. Teño tres ou catro libretas cheas de notas, as máis inverosímies, tomadas do Talmud, da Remara do Berachó de Babilonia, do de Xerusalen... (Recogido en RAMÓN NICOLÁS, *Entrevistas con Álvaro Cunqueiro*, p. 141). De hecho, la figura del rey David aparece en un capítulo de *El año del cometa con la batalla de los cuatro reyes* –es uno de los reyes a los que Paulos pide ayuda–, y como sombra en un poema de *Herba aquí ou acolá*: “Eu son Paltiel”.

¹¹⁸⁴ *100 artigos*, pp. 90-91. También en su discurso al recibir el doctorado Honoris Causa por la Universidad de Santiago, recogido en *Remuíño*, p. 61. La cita se puede encontrar en SAN AGUSTÍN, *Confesiones*, Madrid: Editorial San Pablo, 1986, p. 445.

¹¹⁸⁵ *O mundo que teño de meu*, p. 217.

¹¹⁸⁶ *Cunqueiro en la radio*, p. 93.

De entre los autores medievales que cita, ofrecemos unas últimas curiosidades. En una ocasión, alude a Giolla Caimhghin, al que Cunqueiro califica como «el más antiguo poeta coruñés de nombre conocido». Y se refiere a su obra *Leabhar Gabhala*. En realidad, el poema *-El libro de las invasiones de Irlanda-* es la más antigua obra conocida que expone la mitología celta. En ella, se despliega la historia de Irlanda desde sus orígenes hasta que Mile –hijo de Breogán, el antiguo rey celta de Galicia- llega a Eire para conquistarla y llevar su cultura del otro lado del mar.

Cunqueiro conocía el poema por haber sido traducido los capítulos XI al XIII en varios números de la revista *Nós* -concretamente los números 86, 88, 92 y 95, todos de 1931, y recibidos por él a los veinte años- y escoge pasar al castellano la estrofa en que Breogán -tras salir de Egipto, donde había emparentado con los faraones- se establece en Galicia.

Mantuvieron combates y batallas
contra las huestes numerosas de España.
Breogán venció, que era el campeón.
Por él Brigancia fue fundada.¹¹⁸⁷

También, en el ámbito hispano, utiliza en una ocasión las *Coplas de Mingo Revulgo*. Alude a ellas al tratar un tema de resonancias galaicas como es la figura del Meco: una especie de burlador de los gallegos, que «se acostaba con nuestras mujeres y les hacía hijos, con lo cual, los gallegos quedábamos cornudos, además de hijos de las cuatro letras». Dicha figura aparece desde tiempos antiguos en las letras castellanas, una de las primeras ocasiones, en la obra citada, que dirige sus ataques contra Enrique IV. Allí el Meco se le califica de «moro agudo»¹¹⁸⁸.

Hemos observado que, en bastantes ocasiones, Cunqueiro acude a las literaturas nórdicas; salvando el hecho de que pudiera tener otras fuentes de información, en muchas ocasiones recalca en ellas mediante los libros de Jorge Luis Borges y, de hecho, lo proclama. No lo hace así en la recreación de la historia de la muerte del dios escandinavo Odín, pero lo cierto es que la historia que expone Cunqueiro como pequeña narración está tomada

¹¹⁸⁷ *100 artigos*, p. 89. Una versión más accesible del poema, vertido al gallego, eso sí, se encuentra en ALBERTO ÁLVAREZ LUGRIS, *A identidade galega e irlandesa a través dos textos*, Santiago: Universidade de Santiago, 2005, p. 121. La traducción dice así: «Rifaron moitos combates e batallas/contr'as numerosas hostes de Hespaña./Breoghan venceunas, qu'era o campeón/por il Brigantia foi fundada». Alude a la historia en otras ocasiones, como en *Cunqueiro en la radio*, p. 202; *Viajes imaginarios*, p. 232 y *O mundo que teño de meu*, p. 171; en esta última, establece una traducción al gallego: «Mantiveron combate e loitas/ contra as abondosas hostes da España./Breogán venceu, que era campeón./ Por il Brigancia foi fundada».

¹¹⁸⁸ *Papeles*, p. 266. El fragmento se puede encontrar en RODRIGO COTA, *Coplas de Mingo Revulgo* (ed. de Luis de la Cuadra), Madrid: Luis de la Cuadra, 1963, p. 36.

directamente de *Antiguas literaturas germánicas*. Se expone en el artículo titulado “El visitante de Antruejo”, en el que llega a establecer una conexión entre la figura que representa el carnaval gallego y la muerte de Odín. El monarca y sus consejeros están sentados, en una cruda noche de invierno boreal, al amor del fuego; de pronto, llega un anciano viajero, que, como pago por los víveres ofrecidos, cuenta la historia del nacimiento de Odín, en la que un hada a la que no habían esperado le ofrece una vela que augura, encendida esta, que será el cabo de la vida del dios: este morirá cuando esta se consuma. Incrédulo, el Rey acusa al viajero de inventar la historia; entonces Odín, sacando de su zurrón una vela casi consumida, la enciende y se pierde en la noche. Lo encontraron muerto, helado, a media legua de distancia.

La historia sigue en sus líneas fundamentales el relato de Borges que copiamos aquí, y que presenta idéntica diégesis que el artículo de Cunqueiro; las diferencias son, esencialmente, de apuntes secundarios.

Se refiere que a la corte de Olaf Tryggvason, que se había convertido a la nueva fe, llegó una noche un hombre viejo, envuelto en una capa oscura y con el ala del sombrero sobre los ojos. El rey le preguntó si sabía hacer algo, el forastero contestó que sabía tocar el arpa y contar cuentos. Tocó en el arpa aires antiguos, habló de Gudrun y de Gunnar y, finalmente, refirió el nacimiento de Odín. Dijo que tres parcas vinieron, que las dos primeras le prometieron grandes felicidades y que la tercera dijo, colérica:

-El niño no vivirá más que la vela que está ardiendo a su lado.

Entonces los padres apagaron la vela para que Odín no muriera. Olaf Tryggvason descreyó de la historia, el forastero repitió que era cierto, sacó la vela y la encendió. Mientras la miraban arder, el hombre dijo que era tarde y que tenía que irse. Cuando la vela se hubo consumido, lo buscaron. A unos pasos de la casa del rey, Odín había muerto.¹¹⁸⁹

Lo que en Cunqueiro son setenta y siete hadas, en Borges son tres parcas; el viajero del escritor porteño sabe tocar el arpa, mientras que el autor mindoniense no cita fondos musicales, pero sí el menú que se le ofrece; el narrador argentino señala que la muerte de Odín se produce a unos pasos de la casa del rey, mientras que para el articulista gallego se trata de media legua. Pese a ello, podemos afirmar que la fuente de Cunqueiro es el libro de Borges, y que es su imaginación la que adorna la historia hasta hacerla más extensa.

La narrativa de la Edad Media

Como en sus obras de tema vario, Álvaro Cunqueiro siente un especial interés en divagar sobre crónicas medievales en su producción para la prensa; aunque, si en las obras de aquel grupo se utilizaba su mención para marcar la historia de un territorio, en las revistas y periódicos las conecta con asuntos de actualidad. Así, coinciden, en el mismo año

¹¹⁸⁹ En Cunqueiro se puede encontrar en “*Los otros rostros*”, p. 737-738; en Borges, aparece en JORGE LUIS BORGES, *Antiguas literaturas germánicas*, p. 58.

1975, la marcha verde y la publicación de la traducción gallega de *La Crónica General y Crónica de Castilla* que, por esas fechas, Cunqueiro lee, a tenor de lo expuesto en un artículo para la cabecera *Sábado Gráfico*, donde señala que representa, para él, «la lectura que voy haciendo a trozos», y elogia con admiración su prosa: «¡Qué lengua más sabrosa!».

Pues bien, un episodio de espionaje, narrado en el códice alfonsí, entre el rey Alfonso X y el moro Ali Maimon, estando ambos en Toledo, le sirve al mindoniense para quejarse de la poca finura diplomática española para tomar conciencia de las maniobras marroquíes¹¹⁹⁰.

En otro momento, despliega la descripción del conde García Fernández, hijo de Fernán González, y de sus manos, que han pasado a la leyenda, «nunca en otro hombre fueron vistas manos semejantes», tanto que, en muchas ocasiones, «había vergüenza de haberlas descubiertas», y así «cuando entraba en lugar donde estuviese mujer de su amigo o de su vasallo, se calzaba guantes»¹¹⁹¹.

Apunta, a veces, hacia otro tipo de obras del Rey Sabio, en concreto a los textos jurídicos, cuando comenta las reglas de etiqueta imperantes en Europa a lo largo de los tiempos. Destaca así que, como norma en la Edad Media, «no se le debe permitir a los infantes que tomen el bocado con los cinco dedos a la vez»; infantes como hijos de reyes, puesto que en las partidas aparece el consejo en la Ley Quinta de la Segunda Partida: “Que cosas deben acostumar a los hijos de los reyes para ser apuestos e limpios”¹¹⁹².

También es recurrente en sus escritos periodísticos -como en los geográficos- el *Victorial*. En *Faro de Vigo* incluye por extenso el argumento de un episodio, del que incluso indica el capítulo. El vendaval, *ventus validus*, sopla desde hace días por toda su comarca y - como siempre- un hecho cercano hace que acuda a referencias literarias; así que remite a

El *Victorial*, cuyo autor, el escudero Gutierre Díez de Games quizás sea gallego de nación, en el capítulo LXXXVIII, el viento habla, respondiendo a quejas que se le han hecho comparándolo con la mudable fortuna y doliéndose de sus hazañas, que más parecen locuras. La respuesta del viento es misteriosa y extraña confesión. El viento declara cual sea su *dyke*, su modo, su recto hacer, su poderosa condición. No conozco de otro texto, en toda la literatura universal, en el que hayan sido recogidas del viento palabras semejantes, y tan reveladoras de su naturaleza. “La mar es el mi

¹¹⁹⁰ *El laberinto habitado*, p. 34. La obra que estaba consultando Cunqueiro se trata sin lugar a dudas de la siguiente: RAMÓN LORENZO, *La traducción gallega de la «Crónica general» y de la «Crónica de Castilla»*. Edición crítica anotada, con introducción, índice onomástico y glosario, Orense: Instituto de estudios orensanos «Padre Feijóo», 1975.

¹¹⁹¹ “*Los otros rostros*”, pp. 106-107. El fragmento que describe al conde castellano se encuentra en *La traducción gallega de la «Crónica general» y de la «Crónica de Castilla»*, p. 166.

¹¹⁹² *El laberinto habitado*, p. 185. Una edición contemporánea a Cunqueiro que contenga fragmentos de las *Partidas* y la cita que recoge puede ser esta: GUILLERMO DÍAZ-PLAJA, *Antología mayor de la Literatura Española (Volumen I)*, Barcelona: Labor, 1961, p. 301.

nacimiento, e allí ca el mi primero oficio [...]” Parece que hable uno de los sangrientos héroes de Esquilo. Pero no, que es el viento.¹¹⁹³

Más que por otro tipo de obras, Cunqueiro apunta en sus artículos un gusto por el teatro medieval, en ocasiones con un asombro que vacila entre la erudición y la sorpresa. Es lo que sucede al descubrir, en una lectura de las obras de Lucas Fernández, el nombre que una bruja portuguesa daba a un príncipe de los infiernos con el que tenía tratos: Bisodie. La obra teatral es *Egloga o farsa del nacimiento de nuestro redemptor Jesucristo*, y Cunqueiro resume el episodio, al mismo tiempo que ofrece unas anotaciones sobre el “sayagués”, para el que *bisodia* significaba realmente demonio (opuesto a *almario*, corrupción de “ave maría”, que sería cristiano)¹¹⁹⁴.

De hecho, en otra ocasión, también utiliza un apunte de carácter léxico para este término y amplía su uso para otros autores. Su ámbito es más general y no se concreta en los ángeles infernales con que había pintado el concepto en el anterior artículo para *Destino*. Las leyendas sobre lobishomes de la portuguesa Serra da Estrela le llevan a recordar una invocación:

Una bruja de por aquellos pagos, en la Inquisición, declaró que Bisodie era tan poderoso príncipe que el propio sacerdote tenía que nombrarlo en la Misa. Se fingió una, para que ella dijese cuando era nombrado el gran señor infernal. Al llegar al “pater noster”, la bruja dijo: “¡Ahora!”. Era el momento del noBIS HODIE... Caro Baroja nos ha enseñado que Bisodie era el nombre de Diana, como protectora de rebaños, en el Pirineo. En Juan del Encina y Lucas Fernández viene, en boca de rústicos, como sinónimo de monstruo...¹¹⁹⁵

La referencia es exacta. Juan del Encina utiliza el término en la *Representación sobre el poder del amor*, donde el pastor Blas señala:

Mas, mal de tales cordojos
no sé por qué causa sea,
ques una bissodia fea.¹¹⁹⁶

¹¹⁹³ *Los otros caminos*, p. 47. El fragmento se puede encontrar en GUTIERRE DÍAZ DE GÁMEZ, *El Victorial*, pp. 612-613. También alude al episodio en *El envés*; p. 135, y señala que le sirvió de inspiración para la escena de los vientos en *Las Mocedades de Ulises*. En dicha obra, la presencia del viento es constante y significativa, aunque podemos saber exactamente qué episodio está inspirado en la obra medieval, puesto que el mismo se autoalude en otro artículo, y dice explícitamente que de *El Victorial* extrae el episodio en el que Alción y Odiseo dialogan: «Los vientos son gentes muy libres, fanfarrones señores, y algunos son grandes, asombrosas justicias [...]»; se puede encontrar en *Obras literarias I*, p. 382; el artículo, en *Viajes imaginarios*, p. 34.

¹¹⁹⁴ Las divertidas consideraciones aparecen en *El laberinto habitado*, p. 191. Pero es que incluso nos habla de la edición que está leyendo y que, por fechas, no puede ser otra que esta: Lucas Fernández, *Teatro selecto clásico* (ed. de Alfredo Hermenegildo), Madrid: Escelicer, 1972.

¹¹⁹⁵ “*Los otros rostros*”, p. 562. En la misma obra aparece otra referencia en las páginas 734 y 735. Idéntico proceso aparece relatado en su artículo sobre demonología, «Sobre ángeles y demonios», p. 14.

¹¹⁹⁶ ENCINA, Juan del, *Obras Completas* (ed. de Ana María Rambaldo), Madrid: Espasa-Calpe, 1983, p. 132.

En Lucas Fernández lo podemos encontrar, como hemos señalado, en *Egloga o farsa del nacimiento de nuestro redemptor Jesucristo*; en ella, el autor salmantino hace que el pastor Gil pregunte al prepotente Bonifacio.

¿Rezais'n ese calendario?
¿Sois bisodia o sois almario?¹¹⁹⁷

La etimología de la palabra sigue abierta; en los textos citados parece tener más el significado de “adefesio” que de “monstruo”; pese a todo, los investigadores aún recogen diferentes posibilidades.

“Bissodia” parece ser una palabra formada sobre las palabras del padre nuestro: “da nobis hodie” y entendida por los rústicos como un ser mítico: Doña Bisodía (cf. Corominas 1, p. 465), Joseph Gillet en “Donna Bisodía y Santo Ficeto”, H. R. X., 1942, págs. 68-70 propone que “bisodía” podría significar visión. En todo caso, el sentido es derogatorio.¹¹⁹⁸

El vocablo ya había sido estudiado profusamente por Menéndez Pidal o Américo Castro; el primero indica que «habrá que tener en cuenta los chascarrillos sobre latinajos estudiantiles, de donde vienen la bisodia de los pastores de Encina y Lucas Fernández, o doña Bisodia («da nobis hodie»)); el segundo, que «el vocablo bisodia tuvo vida, pues lo usa Juan del Encina: “No sé por qué causa sea / ques una bisodia fea”»¹¹⁹⁹.

Hemos visto que el *Amadís* resulta recurrente para Cunqueiro. Al calificarlo como «el Ulises del Atlántico»¹²⁰⁰, incide sobremanera en la cuestión sobre la que tenía una firme seguridad: la absoluta galleguidad de la obra, su espíritu cercano a la melancolía de su tierra. El carácter gallego también es el escogido cuando ha de recordar la novela sentimental, y siempre dirige su pluma a Juan Rodríguez del Padrón. Al hablar de la primavera, que acaba de estallar en su huerto, comenta que dicha estación la han inventado los trovadores; unas rosas que ocupan con su color el jardín, le hacen pensar que pueden ser emblema de «las grandes compañías de los amadores»¹²⁰¹. Otro fragmento que ya habíamos analizado cuando lo usaba en sus obras geográficas -en *Ollar Galicia*, por ejemplo-, y vuelve a aparecer en las periodísticas es «el rostro amado de “la pequeña Francia» que el escritor de Padrón «iba

¹¹⁹⁷ FERNÁNDEZ, Lucas, *Farsas y églogas al modo y estilo pastoril y castellano*, Madrid: Real Academia Española, 1867, p. 155.

¹¹⁹⁸ ENCINA, Juan del, *Obras Completas*, p. 132.

¹¹⁹⁹ Respectivamente en RAMÓN MENÉNDEZ PIDAL, *Historia de la lengua española*, Madrid: Fundación Ramón Menéndez Pidal, 2005, p. 704 y AMÉRICO CASTRO, *Aspectos del vivir hispánico*, Madrid: Alianza, 1970, p. 158.

¹²⁰⁰ *El laberinto habitado*, p. 436.

¹²⁰¹ *100 artijos*, p. 1. La cita de Juan Rodríguez del Padrón se puede encontrar en *Siervo libre de amor*, p. 14.

buscando de monte a monte, de valle a valle y de orilla a orilla, bajo la dulce caricia de la lluvia de mayo; [...]»¹²⁰².

También recuerda del autor de novela sentimental la historia que ha sido expuesta, en el anterior capítulo, sobre la siembra de palmeras traídas de Jerusalén en el huerto de Herbón, y se pregunta, al oír las campanas de dicho monasterio, «¿qué voz extraña canta en el alma de las campanas de Herbón? ¿No será el eco de las campanas de Jerusalén? ¿Quizás lo trajo, en la misma bolsa que los dátiles de las palmeras palestinas, aquel poeta Rodríguez del Padrón?»¹²⁰³.

Es evidente que, tras aparecer el pueblo de Herbón y la imagen de las campanas, de inmediato tendría que surgir la figura de Rosalía de Castro. Era obligado, pero no solo despliega, en el mismo artículo, las campanas de Bastabales, sino que también recoge las campanas de Allóns, a las que interpela, en el paisaje, Eduardo Pondal¹²⁰⁴.

En otra ocasión comenta un episodio de la tradición provenzal; se trata de una novela llamada *Flamenca*, la máxima expresión en prosa de las claves del amor cortés, escrita hacia mediados del siglo XIII. Cunqueiro reproduce un hermoso diálogo diferido: Flamenca y Guillem de Nevers, el sacristán, se citan para verse en los baños, pero las palabras que se dirigen están dispersas en el tiempo, y cada día al llegar a la iglesia uno de ellos contesta la palabra anterior del otro. También se recrea el posterior episodio de los baños; allí se citan Flamenca y el sacristán, y despliegan sus amores a partir de una invención de Flamenca: ella se hará la enferma y así tendrá la excusa para poder acudir a verse con su amante.

E soven si fara malauta
quar tals malautia l'asauta
que.l cor li reven tot e.il sana.
al meins .IIII. ves la semana
retornera, si pot, als bains
ans que a glesia ni a sants¹²⁰⁵

No es muy dado el periodista mindoniense a citar la épica española; así y todo, el *Cantar de Mio Cid* se muestra en algunas ocasiones, siempre algo menos que la figura de

¹²⁰² *El pasajero*, p. 242. También recuerda la cita en *Los otros caminos*, p. 30, con el juego de poner en conexión ciudades gallegas y francesas. En el *San Gonzalo* utiliza la cita como presentación del país ante Norberto de Marmoutier, abad francés de San Salvador de Lorenzana, «de Galicia dicen que es una pequeña Francia» -en *Obras literarias I*, p. 766-, proclama orgulloso San Gonzalo.

¹²⁰³ *El pasajero*, p. 226.

¹²⁰⁴ PONDAL, Eduardo, *Poesía Galega Completa (vol. I Queixumes dos pinos)*, pp. 165-170.

¹²⁰⁵ COVARSI CARBONERO, Jaime, *Le Roman de Flamenca*, Murcia: Ediciones de la Universidad de Murcia, 2010, p. 79. El famoso diálogo se puede encontrar en dicha edición acudiendo a la página 71. El artículo de Cunqueiro se encuentra en *Laberinto y Cía*, pp. 199-201, también aparece en un par de crónicas para Sábado Gráfico: «Abundancia de sirenas» y «La astucia de Aconcio», en *“Los otros rostros”*; pp. 69 y 581.

Roldán, en todo caso. Sin embargo, en un artículo para la revista *Sábado Gráfico*, ilustra la historia de su amigo Chispo de Cobas, al que el mar le devolvió un sombrero con tres onzas de oro. Para dar empaque a la descripción, utiliza una cita comparativa: «El Chispo era un terco, siempre irascible, aun cuando acababa de comer, lo que se le notaba en lo colorado que se ponía. Como aquel personaje del Poema del Cid del que se dice *bermejo venie ca era almorzado*»¹²⁰⁶.

Es una cita repetida en varios artículos, como de inmediato veremos. En otra ocasión, dentro de las escasas citas relativas al héroe castellano -«no me es simpático»¹²⁰⁷, llega a decir-, repite dos veces la misma escena, aquella en que, tras la conquista de Valencia, el Cid manda traer a su mujer y a sus hijas, y desea que lo vean luchar. Equipara este rasgo de humanidad y calor familiar al de un personaje ubicado en una novela de José María Castroviejo, que posteriormente trataremos con detalle: «Benito Soto, además, se gana la vida a abordaje limpio. Quisiera que lo viesen los suyos, como quería el Cid, - salvando alguna distancia-, que lo viesen mujer e hijas en la batalla, para que aprendiesen cómo se gana el pan»¹²⁰⁸.

Ofrece incluso la cita en el colofón que escribe para el libro sobre Pedro Madruga, escrito por Gaspar Massó: «El Cid quiso una vez que le viesen pelear contra el moro su mujer y sus hijas, para que aprendiesen “como se gana el pan”»¹²⁰⁹. La estampa aparece situada justo antes de la subida al Alcázar, en Valencia, donde exhibe ante su familia todas las riquezas que ha conquistado.

mis fijas e mi mugier verme an lidiar,
en estas tierras ajenas verán las moradas cómo se fazen,
afarto verán por los ojos cómo se gana el pan.¹²¹⁰

Son siempre, las del Cid, citas sueltas que ilustran una semblanza, una escena. En otro artículo, que versa sobre el papel de Maquiavelo en una embajada ante Luis XII, enfrentado a los cardenales del Concilio de Pisa, al llegar, descorazonado, a Blois, cerca del rey, su corazón se llena de alegría «porque ha escuchado el cuco en ayunas [...] por la

¹²⁰⁶ *Tesoros*, p. 186. Idéntica cita en *Los otros caminos*, p. 358 y en “*Los días*” en *La Noche*, p. 70; en este último caso, con objeto de retratar a los tratantes de ganado que acuden a Mondoñedo en As San Lucas para comprar los potros traídos de A Pastoriza, de la tierra brava y cunqueiriana de Miranda. El personaje del Cid es Asur González, se puede encontrar el verso en RAMÓN MENÉNDEZ PIDAL (ed.), *Cantar de mio Cid: texto, gramática y vocabulario. Volumen 5*, Madrid: Espasa-Calpe, 1980, p. 1006.

¹²⁰⁷ “*Los otros rostros*”, p. 466.

¹²⁰⁸ *Prólogos*, p. 85.

¹²⁰⁹ *Ibid.*, p. 90. También en “*Los otros rostros*”, p. 695.

¹²¹⁰ MENÉNDEZ PIDAL, Ramón, *Cantar de mio Cid: texto, gramática y vocabulario*, p. 1087.

virtud del augurio». Así, la palabra se le desplaza hacia una escena idéntica en el *Cantar*: «El Cid en la mañana en que *ixía*, tuvo la corneja diestra, como Maquiavelo el cuco»¹²¹¹.

El agüero medieval también se traslada al urogallo desde la memoria cultural del pueblo finlandés en su epopeya mayor; hablamos de un artículo que trata de la adivinación por medio de las aves: «Resulta que entre las gentes que cantan el ‘kalevala’, salir temprano de viaje y escuchar el urogallo a diestra es señal de buena fortuna. Como para el Cid de Vivar el escuchar la corneja diestra»¹²¹².

En uno de sus últimos artículos, hace un repaso de diversos episodios del *Cantar* a raíz de una lectura: está repasando una reedición, «la reciente de mi amigo de Cambridge Colin Smith»¹²¹³. Es significativo que la percepción que tenga al revisarlo sea que los episodios secundarios se han soldado más a su memoria que la gesta y el héroe protagonista, «apenas si me acuerdo del Campeador y sí de las otras gentes que aparecen en él»¹²¹⁴.

Lo curioso es que comenta algún episodio sin atender más que a su recuerdo, y señala que, excepto en los que apunta, el resto se ha borrado de su memoria. Uno de los que glosa es el relativo a las palabras de Asur González que ya hemos citado, y le sirve para indicar que apenas puede reflejar ningún otro: «me acuerdo de aquella entrada en el juicio de Asur González: *jbermejo viene, ca era almorçado!* Y poco más»¹²¹⁵. También hace alusión en este mismo artículo a la escena, ya recordada en otros textos que acabamos de reseñar, en la que al Cid le complace que su mujer y sus hijas vean cómo se gana el pan¹²¹⁶. Lo revelador, quizás, es que la escena que destaca más por extenso, y que avisa de que es su preferida, no la había citado en ninguna otra ocasión: la afrenta de Corpes, el momento en el que el primo de doña Elvira y doña Sol las encuentra, deshonradas y con cicatrices, en el robledal. No deja de dar iluminación literaria al manantial que cita, llevando la imaginación a los boques de otras tradiciones:

De todos los personajes del “Poema de Mío Cid”, de quien conservo más memoria es de aquel sobrino de Rodrigo que se llamaba Féliz Muñoz, y era muchachito, y fue quien encontró en el robledal de Corpes a doña Elvira y doña Sol maltratadas y abandonadas por los infantes de Carrión. Ambas damas se morían de sed, y al primo salvador le piden agua. Y Féliz Muñoz va a buscarla, el poema no dice si a fuente o a regato -sería a una de esas fuentes que hay en los claros de todas las

¹²¹¹ Las dos últimas citas aparecen en “*Los otros rostros*”, pp. 172-173. La del poema medieval en RAMÓN MENÉNDEZ PIDAL, *Cantar de mío Cid: texto, gramática y vocabulario*, p. 1025.

¹²¹² *Ibid.*, p. 540.

¹²¹³ *Ibid.*, p. 467. La edición que cita y maneja Cunqueiro es COLIN SMITH, *Poema de mío Cid*, Madrid: Cátedra, 1976. El artículo está fechado en octubre de 1978.

¹²¹⁴ *Ibid.*, p. 467.

¹²¹⁵ *Ibid.*, p. 467. También lo cita en la página 507.

¹²¹⁶ Poco después, y en la misma cabecera, utiliza esta misma cita para contrastar con el carácter «de cuerpo entero» castellano con que siempre se ha vestido al Cid, *Ibid.*, p. 529.

selvas carolingias y artúricas-, y el recipiente es un sombrero nuevo que Félez Muñoz compró en Valencia.

Con un sombrero que tiene Félez Muñoz,
nuevo era e fresco, que de Valencia sacó,
cogía del agua en el e a sus primas dio...¹²¹⁷

Tampoco cita en demasía la obra del Arcipreste de Talavera; pero, en una ocasión, recuerda una página del escritor toledano y la califica diciendo que es una de las «más vivas, más coloreadas, más ricas y uno osa decir más perfectas, y desde luego sabrosísima es aquella, en el Arcipreste de Talavera, en que una mujer se queja porque perdió una gallina»¹²¹⁸.

Del Arcipreste de Talavera recuerda también un macabro episodio en una obra de otro género. En “La botica de la marquesa de Brinvilliers” menciona un caso sucedido al verdugo de Barcelona, del que «cuenta el Arcipreste de Talavera -quien al parecer estuvo presente-, el cual, habiendo ahorcado a una mujer muy hermosa llamada la Argentera, no bien la ahorcó, apasionado, quería usarla, ya muerta, y a la vista del público. Costó trabajo el impedirselo»¹²¹⁹. Se trata del capítulo XXIV de la primera parte de la obra que, recordemos, no es más que un sermón contra la lujuria: «Yo vi una muger que se llamaba la Argentera, presa en Barçelona, que afogo a su padre e metió al amante en casa e le robaron, e dixeron otro día que era afogado de esquinancia. Después la vi colgar por este crimen que cometió, e era una de las fermosas mujeres de aquella çibdad. La historia de cómo fue, de cómo se sopo é cómo fue sentençiada sería luenga de contar; e aun en postremo el verdugo cuando la descolgó se echó con ella, [...]»¹²²⁰.

En mayor medida, como acabamos de señalar, aparece reflejado en sus artículos el mundo carolingio, especialmente en sus obras geográficas. En las periodísticas, en una serie publicada en *Faro de Vigo* sobre el Camino, se obliga inexcusablemente a evocar a Roldán a su paso por Roncesvalles. Recrea el episodio más valorado, por su sensibilidad melancólica, y así describe la muerte del héroe y el lugar donde se produce: «Es un prado cuadrado, vestido de flores. Las primeras amapolas de España aparecen allí. Allí cayó el paladín. Allí tocó el cuerno que sobresaltó a Carlomagno, que estaba jugando al ajedrez»¹²²¹.

¹²¹⁷ Ibid., p. 467. El episodio aparece en RAMÓN MENÉNDEZ PIDAL, *Cantar de mio Cid: texto, gramática y vocabulario*, p. 1131.

¹²¹⁸ *O reino*, p. 231, también lo cita en *El envés*, p. 230 o en “*Los otros rostros*”, p. 117 y p. 171. Las páginas –hilarantes, es cierto- del Arcipreste de Talavera se pueden encontrar en ARCIPRESTE DE TALAVERA, *Corbacho*, Madrid: Castalia, 1984, pp. 134-136.

¹²¹⁹ *Obras literarias II*, p. 749.

¹²²⁰ TALAVERA, Arcipreste de, *Corvacho o Reprobación del amor mundano*; Madrid: M.Tello, 1901, pp. 71-72.

¹²²¹ *El pasajero*, p. 132.

También, entre los medievales, siente especial afecto por las sagas escandinavas, como hemos reflejado. A veces extrae leyendas, e incluso nos comenta en *La Voz de Galicia* -en sus páginas nos revela frecuentemente cuáles son las lecturas que inicia en los días en que escribe- que «después de muchos años de una primera y reveladora lectura, he vuelto a ver las antiguas sagas y la “Crónica” de Snorri Sturluson, y otra vez sentí en el corazón la compañía de aquella gente antigua, heroica y lacónica»¹²²². Es otro de los grandes autores queridos por él, «comparable a Shakespeare e a Cervantes»¹²²³. De igual manera, en *El Noticiero Universal*, con motivo de la promesa de un amigo de repartir con él trozos de la carne de un tejón, se le va la memoria a la *Heimskringla*, esos dieciséis relatos sobre los reyes de Noruega, y evoca desde ese recuerdo antiguas historias de vikingos¹²²⁴.

3.3.6.- Siglos de Oro

Uno de los primeros artículos publicados por Cunqueiro en *ABC* expone una visión de Quevedo en trances políticos. Es el momento de composición del *Memorial a Felipe IV*, que cita en el artículo: «Francia nos acomete por mar y por tierra, y don Francisco hace que se consuela escribiendo que don Felipe IV atiende a todo con mucho valor, lo que no le priva de llevar la pluma a un terrible memorial contra el monarca»¹²²⁵.

Son muy comunes, cuando observa al poeta del XVII, las estampas de conspiraciones. En otro artículo, muy posterior, presenta a don Francisco en el momento de contratar a siete relatores -pagados por el duque de Osuna, virrey de Nápoles- con el encargo de extender por la ciudad el rumor de que los franceses les iban a introducir la peste¹²²⁶. El episodio no está del todo demostrado; aunque es cierto que Quevedo, con ayuda de la fortuna, logró escapar de alguna que otra muerte bastante segura. En todo caso, a raíz de ciertas acusaciones sobre la administración Nixon, que le sirven para desplegar su afición a la demonología, inventa un verso en un claro ejemplo de lo que Martínez Fernández llamó pseudo-intertextualidad, y lo atribuye precisamente al escritor conceptista: «¡Temprano empezó el siglo del cuerno!»¹²²⁷.

Vuelve en alguna otra ocasión a este tema del espionaje, para las páginas de la revista *Sábado Gráfico*, y en relación a un tema de actualidad: había saltado a los periódicos

¹²²² *100 artigos*, p. 121.

¹²²³ *Obra en galego IV*, p. 299.

¹²²⁴ *O reino*, p. 95-96.

¹²²⁵ CUNQUEIRO, Álvaro, «Carta de otro mayo» en *ABC de Sevilla*, 17 de mayo de 1939, p. 6.

¹²²⁶ *El laberinto habitado*, p. 25.

¹²²⁷ *Ibid.*, p. 197.

que en España había tres mil agentes de otros países. Es marzo del 77, en plena transición, y Cunqueiro se traslada a la República de Venecia, donde parece ser que habían conseguido «una tabla de olor de orines y por ella acertaban la nación del espía que descubrían». Entra de nuevo en juego la figura de Francisco de Quevedo, enredado en tramas que nunca se han logrado confirmar.

Si cuando la famosa y nunca bien explicada “conjuración” hubiesen detenido a don Francisco de Quevedo, ¿hubieran averiguado, haciéndole orinar, que era castellano? Pues quizás sí, por la afición del autor de “Política de Dios y Gobierno de Cristo” a los garbanzos. En una de sus cartas, publicada por Astrana Marín, le da las gracias por unas libras de garbanzos al conde o marqués de Fuentesauco: “Ya sabe vuestra merced que los garbanzos son mi mejor golosina”, dice¹²²⁸.

Todo ello se encaja en un artículo que publicó un año antes de morir. Es abril de 1980, y cita como fuente de sus informaciones el entonces reciente libro de Manuel Durán sobre Quevedo¹²²⁹, que le aporta nuevos datos sobre sus labores de espionaje. La sorpresa asalta cuando observamos que el artículo tiene poco de periodismo cultural y mucho de relato: una breve estampa en la que se ve a don Francisco saliendo de una taberna, un espía convertido en perro dálmata, la elección de vestuario para esconder su carácter de confidente, una reunión de conjurados, dos agentes disfrazados de rinoceronte y la huida de Quevedo, en un buque mandado por un catalán de Tortosa, escondido en un barril de berenjenas en vinagre. El ambiente de sus últimas novelas pero con un personaje histórico y llevado al extremo de lo absurdamente inusual.

En alguna otra ocasión, menciona sus sonetos; en especial, uno de carácter moral y político a la vez, se trata del titulado «Memoria inmortal de don Pedro Girón, duque de Osuna, muerto en la prisión». Cunqueiro hace caso omiso del carácter de advertencia de los cuartetos y se sitúa en los tercetos, que cantan las exequias del duque, para extraer el verso en que los ríos que conforman Europa fluyen con llanto y, entre ellos, escoge el Mosa, el río que muere en los Países Bajos y comparte delta con el Rhin; del Mosa indica Cunqueiro que el poeta del XVII determina en femenino, precisa eufonía del lenguaje: «¡Qué bien les va el femenino a algunos ríos, según pide la lengua francesa, a la Loira dicha, o como en el soneto de don Francisco de Quevedo a la Mosa!»¹²³⁰

¹²²⁸ La cita de Cunqueiro se puede encontrar en “*Los otros rostros*”, pp. 289-290. La carta de Quevedo, la pudo encontrar el autor mindoniense en el epistolario del autor de *El Buscón*: LUIS ASTRANA MARÍN, *Epistolario completo de don Francisco de Quevedo-Villegas*, Madrid: Instituto Editorial Reus, 1946, p. 415.

¹²²⁹ El ya citado, «Quevedo, conjurador en Venecia». El libro de referencia es MANUEL DURÁN, *Francisco de Quevedo*, Madrid: Edaf, 1978.

¹²³⁰ “*Los otros rostros*”, p. 204. El verso –«la Mosa, el Rhin, el Tajo y el Danubio»- se encuentra en FRANCISCO DE QUEVEDO, *Obra poética* (ed. de José Manuel Blecua), Madrid: Castalia, 1999, p. 425.

También alude Cunqueiro a la polémica que sostuvo con Luis de Góngora, no para desarrollarla, sino -como tantas otras veces- para apoyar con un argumento literario el tema que le ocupa en ese momento. Se trata en este caso de los conversos, y de las dificultades que tuvieron para sobrevivir en la España de los siglos XVI y XVII: «“Untarle los versos con tocino” fue decir de don Francisco de Quevedo aludiendo a los puros, cristalinos, luminosos, bellos versos de don Luis de Góngora, sospechado de ascendencia hebrea»¹²³¹.

Es curiosa, en todo caso, la polémica que suscitó Cunqueiro tomando como excusa a Quevedo, en uno de esos juegos de engaño a los que fue dado en su poco conocida etapa en Madrid: «Cunqueiro publicó en un diario madrileño una carta inédita de Quevedo, hallada casualmente en los archivos de no sé dónde. Se publica la carta y al otro día los inevitables sabios arman un gran revuelo y quieren ver el original. Cunqueiro no puede enseñárselo por la simple razón de que se ha inventado la carta desde la fecha hasta la firma, lo que produce un cierto escándalo y mucho mar de fondo»¹²³².

Por último, la figura de Quevedo, que como vemos maneja con profusión, le sirve para dar un pequeño apunte sobre uno de sus temas favoritos -en novelas y artículos periodísticos-, el de los monstruos y seres míticos. Está tratando de la figura del basilisco, y acude a la opinión del autor de *El Buscón* para darle carta de naturaleza literaria y negarle la existencia objetiva.

Don Francisco de Quevedo no creía en el basilisco. En un romance, que le gusta citar a Borges, Quevedo le niega el derecho de ciudad en la zoología al basilisco porque

Si está vivo quien te vio
toda tu historia es mentira,
pues si no murió, te ignora,
y si murió, no lo afirma.¹²³³

La conexión entre vino y literatura clásica despunta en el recuerdo de Garcilaso, siempre presentado con soberbio cariño; pero esta relación entre gastronomía y poesía no se da en sus obras del género, sino en uno de los artículos periodísticos preparados tras su vuelta a Galicia para el diario *La Noche*. Cunqueiro enfoca la “Epístola a Boscán” y destaca, en primer lugar, que es «la carta más bellamente fechada que se conozca»; se fija, tras ello, en la descripción del camino hecho por el toledano, del que rememora la parada en Aviñón

¹²³¹ “*Los otros rostros*”, p. 442. Los versos, en este caso conocidísimos, se encuentran en Francisco de Quevedo, *Obra poética* (ed. de José Manuel Blecha), p. 519.

¹²³² ARMESTO FAGINAS, Xosé Luis, *Cunqueiro. Unha biografía*; p. 151.

¹²³³ “*Los otros rostros*”, p. 337. El fragmento puede encontrarse en FRANCISCO DE QUEVEDO, *Obra Poética. Volumen II*, p. 337. Ciertamente es también que Borges cita los versos, lo podemos encontrar en JORGE LUIS BORGES, *Obras Completas en colaboración*, Buenos Aires: Emecé, 1979, p. 594.

y la mención a los «vinos acedos» de la descripción, adjetivo que le parece poco acertado si se toman en consideración las comarcas por las que ha ido discurriendo.

Y hay que sorprenderse en la epístola del señor Garcilaso de la Vega de eso de los vinos acedos; visto que no cruzaba ni la Aquitania ni la Borgoña, y que de entrada en Francia, Rosellón adelante, topaba con el negro Aramón, que es poca cosa o nada en la familia real de los vinos de Francia, pero en Aviñón, tendría el gentil hombre toledano en la tabla el Chateau-neuf-du-Pape, cuyas viñas maternas están a ambos lados de los caminos blancos polvorientos bajo el cielo demasiado azul de Vaucluse, [...] ¹²³⁴

En otra ocasión, cita simplemente esos versos que antes ha elogiado. Señala que Petrarca sufrió por Laura con una hermosa llama y, con este hilo, llega a Garcilaso, que sitúa su “Epístola a Boscán” en Aviñón, donde recientemente habían descubierto la tumba de Laura, y alude de nuevo a su muerte: «La reconoció aquel buen caballero don Garcilaso de la Vega, que escribiéndole al señor Boscán desde la Italia -iba el toledano a la guerra del César y a la muerte-, fechaba así: “Doce del mes de octubre de la tierra do fue el claro fuego del Petrarca, y donde aún son del fuego las cenizas” ¡Nunca se rompió en la guerra frasco de más fino albafor y más suave!» ¹²³⁵.

Asimismo, en una charla radiofónica, al recordar la presencia en Barcelona de Carlos V, afirma que entre los caballeros acompañantes se encontraba el poeta toledano. Cunqueiro lo evoca, y evoca también su muerte, emocionada la palabra: «Fue la más hermosa flor que se le haya muerto a España en una guerra. Tenía treinta y tres años, el cabello rubio, los ojos azules y las manos largas y finas» ¹²³⁶. La estampa de la muerte de Garcilaso es, para él, constante ejemplo de desolación, puesto que ya había descrito la escena en *La Voz de España*, justo al acabar la guerra, no tanto llevado por la corriente garcilasista que estallará de inmediato, como por el estilo de lírica grandilocuencia política.

El emperador hace la guerra por la Provenza, en un asalto malhieren a su caballero Garcilaso. Garcilaso de la Vega se moría en Niza, una tarde de octubre, dorada y silenciosa. El mar azul se tornaba a verde en aquella soledad del poniente. La vida mana a raudales por la frente de Garcilaso. A su lado está Francisco de Borja, marqués de Lombay. Francisco no se ha separado del lecho del herido, no ha trocado su ropa militar por traje de corte. Los últimos huelgos abandonan el pecho del soldado poeta ¿Dónde se refugia la luz de sus ojos? ¿Dicen sus labios una oración o musitan acordes inmortales? ¹²³⁷

Observemos que, al hablar de Garcilaso, destaca, más que sus versos, su biografía. En las páginas de la falangista *Era Azul* lo asume devotamente como propio, como modelo de un poeta soldado que tendría que servir de ejemplo en los nuevos tiempos: «Nuestro

¹²³⁴ “Los días” en *La Noche*, p. 92. La alusión de Garcilaso se encuentra en GARCILASO DE LA VEGA, *Obra Completa* (ed. de Guillermo Suazo Pascual), Madrid: Edaf, 2004, p. 220.

¹²³⁵ *Viajes imaginarios*, p. 237.

¹²³⁶ *Cunqueiro en la radio*, p. 189.

¹²³⁷ *De santos*, p. 14.

Garcilaso de la Vega era aún una flor de mocedad cuando se murió allá en Niza después de haber querido ganar para el emperador Don Carlos la torre de Muy, castillo de cortesías y trovadores de doña Juana la Dulce de Borgoña»¹²³⁸.

Se adelanta, pues, Cunqueiro a la consideración del poeta toledano como numen de cierta poesía fascista en la primera postguerra, un poeta que será tan evidente como modelo de cultura y poesía que incluso da título a la revista *Garcilaso. Juventud creadora*, fundada por José García Nieto en 1943.

Aparte de las menciones que despliega de Garcilaso, Cunqueiro no es muy dado a aludir a Boscán; sin embargo le dedica por completo otro artículo de sus primeros tiempos como periodista en Madrid. Se titula “El cortesano Boscán” y, en él, volvía a citar los versos de Garcilaso y elogiaba la traducción que el barcelonés preparó de *El cortesano* de Castiglione, «y vale alabar aquí la lengua castellana del señor Boscán, que encierra en su gravedad y concisión el italiano original; es una de las más hermosas traducciones de que goza nuestro español»¹²³⁹, para concluir poniendo en esa traducción el origen de ese tono melancólico, ese dolorido sentir, de nuestro primer Renacimiento.

De la misma manera que Cunqueiro tiene autores que devienen iconos y apoyo de su estética y sus motivos, también posee un repertorio de citas recurrentes, repetidas continuamente por su verdad o su belleza. Ambas cosas vienen a ser lo mismo para Cunqueiro, ya hemos notado, al hablar de la literatura popular, que los cantares siempre son verdad, y además lo expone él mismo en otro lugar de manera sencilla y evidente: «La hermosura es, en cuanto el hombre crea y puede contemplar, el resultado de una certeza sentimental»¹²⁴⁰. Entre ellas se encuentra un verso de Pedro de Espinosa, antequerano, poeta y antólogo, amigo de Quevedo y de Góngora. Con estilo alejado de los rebuscamientos barrocos, se retiró a la ermita de la Magdalena, en su villa natal, y allí es donde escribió salmos, en la mejor tradición de la poesía religiosa. De ellos Cunqueiro siempre recuerda una interrogación de elogio a Dios, llena de carga emocional y comunicativa: «¿Quién te enseñó el perfil de la azucena?»¹²⁴¹.

De Góngora, lo hemos visto en alguna ocasión en sus obras geográficas, cita el soneto que escribió al conde de Lemos, con motivo de su viaje a Galicia y su estancia en Monforte «rayos ciñe de luz, estrellas pisa»; pero, en una ocasión resulta especialmente interesante constatar que alude a que él mismo ha compuesto un soneto a la localidad, e

¹²³⁸ Álvaro Cunqueiro en *Ortigueira*, p. 37.

¹²³⁹ Álvaro Cunqueiro, «El cortesano Boscán» en *Imperio*, Zamora, 27 de febrero de 1942, p. 3.

¹²⁴⁰ *100 artigos*, p. 71.

¹²⁴¹ Por ejemplo en *100 artigos*, p. 47; *El pasajero...*, p. 46; o *Fábulas*, p. 132. Los versos aparecen en PEDRO ESPINOSA, *Poesías Completas*, Madrid: Espasa-Calpe, 1975, p. 114.

incluso cita un verso: «molido como trigo en las aceñas»¹²⁴², verso y poema que, excepto en el artículo en donde aparecen, son rigurosamente inéditos. Resulta ser el culteranismo, asimismo, si no una escuela estética para su prosa -que en ocasiones es cierto que tiene algo de culterano en la adjetivación, obsérvese el “mercurial” de la cita posterior-, sí una exquisita argumentación para sus descripciones. Bebe de él más como asombro que como imitación. Así, un charco helado de una fuente cercana a Monfero guarda un indudable aire gongorino. Cunqueiro lo ilustra con uno de sus versos: «En Monfero no corría el agua en la fuente, pero a un helado charco, un espejo caído entre la hierba mercurial, pude decirle el verso aquel de don Luis de Góngora: “cristal, agua al fin dulcemente dura”»¹²⁴³.

También, en alguna ocasión, emergen las *Soledades*, la batalla del halcón y la paloma, lo que le lleva a señalar a Cunqueiro que «quedarían unas plumas “en los anales diáfanos del viento”»; para, de inmediato, establecer una jerarquía literaria al señalar que «nadie, en ninguna lengua, dijo nunca mejor esta batalla, en ninguna lengua del mundo»¹²⁴⁴. También las *Soledades* aparecen en un artículo en el que unos paisanos de Mondoñedo, emigrados a Colombia, fundan una ganadería de reses bravas a la que dan el nombre de Mondoñedo; al imaginar a un diestro de aquellas tierras -el Ñito-, en la plaza, señala: «Mírenlo, pues, al Mondoñedo en plaza, medialuna los rayos de su frente, y al Ñito por verónicas...»¹²⁴⁵.

Incorre, eso sí, Cunqueiro, en un constante gazapo, pues considera cada vez que ha de citar el verso que describe el cisne, «que dulce muere y en las aguas mora», que se trata de un fragmento de Garcilaso y no del *Polifemo*, donde realmente lo podemos encontrar: «Comentando a Garcilaso de la Vega y eso del cisne que decía el caballero toledano, que “dulce muere y en las aguas mora”, [...]»¹²⁴⁶.

Incluso en una ocasión apostilla los comentarios de El Brocense a dicha imagen. El recorrido que efectúa Cunqueiro -para, tras ello, concluir que unos de Tordesillas no pueden derribar toda la tradición poética- es el siguiente: «Comentando a Garcilaso de la Vega y eso del cisne que decía el caballero toledano, que *dulce muere y en las aguas mora*, apostilla el Brocense -le llegaría la noticia a Salamanca llevada por un montado- que unos

¹²⁴² *El pasajero*, p. 216. También citado en *Viajes y yantares*, p. 75, donde incluso imagina una conversación con el racionero de la catedral de Córdoba, llena de devoción por la imagen culterana.

¹²⁴³ *El pasajero*, p. 326. El verso aparece en LUIS DE GÓNGORA Y ARGOTE, *Soledades* (ed. de Dámaso Alonso), Madrid: Revista de Occidente, 1927, p. 108.

¹²⁴⁴ “*Los otros rostros*”, p. 425. La cita, de la «Soledad Segunda», se encuentra en LUIS DE GÓNGORA Y ARGOTE, *Soledades* (ed. de Dámaso Alonso), p. 91.

¹²⁴⁵ “*Los días*” en *la Noche*, p. 335. El verso se puede encontrar en la edición citada: LUIS DE GÓNGORA Y ARGOTE, *Soledades* (ed. de Dámaso Alonso), p. 43.

¹²⁴⁶ *Fábulas*, p. 226. El verso, evidentemente, pertenece al *Polifemo* de Góngora, como se puede comprobar en JOSÉ LUIS AGUIRRE, *Góngora; su tiempo y su obra. Estudio crítico sobre Polifemo*, Valencia: Estudio y Vida, 1960, p. 164.

de Tordesillas se congregaron junto a un lavajo a ver morir a un cisne, y contra lo previsto el cisne no murió dulce, garcilasianamente, sino dando “unos graznidos”, con lo cual el Brocense apuntó que el cisne no canta al morir¹²⁴⁷.

Realmente, el catedrático salmantino apunta tal anécdota, pero se trata de un comentario a los versos que van del 554 al 559 de la *Égloga II*, que describen realmente la muerte del cisne.

Entonces, como cuando el cisne siente
el ansia postrimera que l'aqueixa
y tienta el cuerpo mísero y doliente,
con triste y lamentable son se quexa,
y se despide con funesto canto
del espirtu vital que d'él s'aleja: [...] ¹²⁴⁸

Sobre ellos, el Brocense apunta que «en Tordesillas oyeron muchas gentes entre los juncos del río unos graznidos espantosos, tanto que pensaron ser alguna cosa monstruosa y algunos se atrevieron a llegar allá y hallaron un cisne que avía venido de otra parte y murió muy presto»¹²⁴⁹.

Del *Polifemo* también procede un conocidísimo verso -da título incluso a un poemario de Camilo José Cela-, que le sirve para caracterizar a Isabel de Médicis, «mujer de una extraña palidez, como si su piel estuviera hecha de aquella luz que el poeta castellano dijo “la dudosa luz del día”»¹²⁵⁰.

Entre los barrocos, alude en una ocasión -con una perífrasis, se trata simplemente para él de «un amigo de Quevedo»- a Luis de Ulloa y Pereira, poeta de Toro, protegido en los círculos de corte por el Conde-Duque de Olivares y devoto -contradiendo el tópico de la vida urbana, como expone en la “Epístola a un caballero amigo que vivía en Sevilla”. Seguidor de Góngora y del culteranismo, era seguramente más amigo del poeta cordobés -que le dedicó el soneto “A don Luis de Ulloa, que enamorado se ausentó de Toro”-, y solo lo fue de Quevedo cuando el autor de *Política de Dios* adulaba a cara descubierta al omnipotente Olivares¹²⁵¹. En un artículo en que Cunqueiro revisa su gusto por los relojes, pone como ejemplo de comparación extravagante el poema “A las cenizas de un amante puestas en un reloj de arena”, pero el mindoniense se equivoca de género puesto que señala que es la doncella quien llena el vaso del reloj. No hay poemas en que sea ella la que presta

¹²⁴⁷ “*Los otros rostros*”, p. 64.

¹²⁴⁸ Garcilaso de la Vega, *Obra Completa*, p. 270.

¹²⁴⁹ BOSCÁN, Juan y VEGA, Garcilaso de la, *Obras Completas*, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 1995, p. 1058.

¹²⁵⁰ *Tesoros*, p. 185. Aparte de que Góngora es cordobés y no castellano, el verso se puede encontrar en DÁMASO ALONSO, *Góngora y el Polifemo*, Madrid, Gredos, 1961, p. 79.

¹²⁵¹ ULLOA Y PEREIRA, Luis de, *Memorias familiares y literarias*, Madrid: Sociedad de Bibliófilos Españoles, 1925, p. LXXVIII.

sus cenizas, y si bien varios poetas de la época trataron este motivo –Quevedo, Francisco López de Zárate, Bernardino de Rebolledo-, de todos ellos, el más cercano al autor de *Los Sueños* es Ulloa. El fragmento dice así: «No hacía falta que un amigo que tenía don Francisco de Quevedo, afilando la comparación como quien un cuchillo afila, llenase el vaso de su reloj con las cenizas de una hermosa mujer: ¿acaso le iba a poner, al tiempo que pasa, la dulce y amorosa sonrisa?»¹²⁵².

Un poeta que solo puede ser tildado de menor -y ni aun así- por comparación con sus contemporáneos es Francisco de Rioja; sevillano, llegó a ser bibliotecario de Felipe IV y cultivó un tono elegante y sensorial, más cercano a Herrera que a sus contemporáneos del Barroco, en sus melancólicas silvas que enfocaban la belleza de la naturaleza. Su poema -y también su verso- más conocido, viene a Cunqueiro tras uno de sus elogios al tratamiento de las flores en la literatura china. Cierra el párrafo el mindoniense y todo lo transporta a nuestro Siglo de Oro: «¡Esa es la rosa, émula de la llama!»¹²⁵³.

En ocasiones, recupera obras escondidas, textos que solo son conocidos desde la erudición, pero siempre en breves citas que aluden a su tierra, y en la mayoría de ocasiones con un apoyo para su descubrimiento en la *Guía de Galicia* de Otero Pedrayo. En ella, el autor orensano coloca como lema para presentar su capítulo sobre A Coruña unos versos del poema épico *El Bernardo*, escrito por Bernardo de Valbuena. Pues bien, esos mismos versos le sirven a Cunqueiro para iniciar un artículo sobre la misma ciudad, aunque nos avisa el autor mindoniense que conoce de memoria el poema desde la adolescencia: «Ya estamos en “la alta torre del encantado y cuidadoso espejo”: tal los versos del obispo de Puerto Rico en su *Bernardo*, que yo de rapaz aprendía de carrerilla, con otros de *La Araucana*, [...]»¹²⁵⁴.

Bernardo de Valbuena acabó su vida -tras varios viajes a México donde residió, y una vuelta a la Península para preparar su carrera eclesiástica- en Puerto Rico. El *Bernardo*, también conocido como *Victoria de Roncesvalles*, es un larguísimo poema, con versos llenos de una extraña perfección formal, que relata la vida del imaginario Bernardo del Carpio, y lo contamina todo con misceláneas, genealogías, anécdotas, episodios maravillosos, en una imaginería cercana a la estética de Cunqueiro. Los versos que este escoge como descripción de A Coruña pertenecen al libro decimosexto, cuando Malgesí va describiendo las ciudades

¹²⁵² *100 artigos*, p. 74. El poema de Ulloa se puede encontrar en BLECUA, José Manuel (ed.), *Poesía de la Edad de Oro, II, Barroco*, Madrid: Castalia, 1984, p. 258.

¹²⁵³ “*Los días*” en *La Noche*, p. 232. El poema de Rioja se puede encontrar en BLECUA, José Manuel (ed.), *Poesía de la Edad de Oro, II*, p. 250.

¹²⁵⁴ *El pasajero*, p. 204. Otras referencias al poema se pueden encontrar en *Fábulas*, p. 137 y en *Viajes y yantares*, p. 121.

que recorre en un viaje por Italia, Francia y otros países. En la pintura de Galicia apunta que

La Coruña es aquella y la alta torre
del encantado y cuidadoso espejo
que al Brigantino puerto da y socorre
con tempranos avisos y consejo;¹²⁵⁵

Aunque hay alguna alusión en sus novelas a Calderón de la Barca -personajes que han actuado en sus comedias, como ese sargento de milicias que «había salido de duque en una comedia de Calderón de la Barca»¹²⁵⁶-, no es un autor al que aluda con frecuencia, pero escondida en sus obras periodísticas hay alguna pequeña mención. En unos de sus artículos para *La Noche* viene a emplear una referencia muy activa en las obras del dramaturgo barroco: Cunqueiro señala, en una visita a Barcelona para leer parte de su *Don Hamlet* en el Museo del Teatro -el Palau Güell-, que se siente absorbido por la cúpula de la sala y habla de «gentes que forzosamente habrán tenido que subir, aspiradas por la vertiginosa espiral, y perderse allá arriba, por entre las saeteras, en el golfo del aire»¹²⁵⁷. Es imagen calderoniana: en *Fieras afemina amor* -el drama mitológico representado en celebración cortesana, la primera tras la muerte de su mecenas Felipe IV- aparece en varias ocasiones la misma imagen, de Pegaso se espera que

en los golfos del aire
sea alado bergantín

En otra ocasión -y en la misma obra-, Hércules, aliado con el domador de Pegaso, exclama:

Ya, alado Belerofonte
que Bucentoro velero,
huyendo escollos de tierra,
navegas golfos de viento; [...] ¹²⁵⁸

Es en sus obras de semblanzas donde cita la más famosa sentencia de Calderón. Se trata de la historia de Herdeiro de Vintes, un paisano que compra en Cacabelos un jarro que se emborrachaba y tiraba los otros jarros de la alacena. Cunqueiro conoce la historia por el primo de aquél, Cachazas, que señala que el jarro le recordaba a un actor de teatro, pero no logran dar con el parecido. El Cachazas muere en Caracas en casa de una hija suya,

¹²⁵⁵ VV.AA., *Poemas épicos (Biblioteca de Autores españoles, XVII)*, Madrid: Rivadeneyra, 1851, p. 311.

¹²⁵⁶ *Obras literarias II*, p. 417.

¹²⁵⁷ “Los días” en *La Noche*, p. 147.

¹²⁵⁸ Ambas citas en PEDRO CALDERÓN DE LA BARCA, *Fieras afemina amor (ed. de Edward M. Wilson)*, Kassel: Edition Reichenberger, 1984, pp. 161-162 y 172.

y Cunqueiro, personaje en el relato, yendo a conferenciar a esa ciudad, visita a la hija que, entre lágrimas, imita a su padre con una sentencia: “*¡Que toda la vida es sueño, y los sueños, sueños son!*”¹²⁵⁹.

Es curioso que Cunqueiro, en toda su producción periodística, nunca cite a fray Luis de León y, sin embargo, al final de su vida, le dedique un artículo emocionado y casi completo al conquense, en concreto a *La perfecta casada*. La idea de que la mujer ha de poner especial cuidado en la limpieza corporal le lleva a varias consideraciones: su falta de actualidad en una época de relieve del feminismo, el carácter converso del agustino o los comentarios del doctor Marañón sobre el libro, que señala que «solía colocarse en la canastilla de las presuntas esposas *La perfecta casada* de fray Luis de León»¹²⁶⁰.

Aunque, de todas formas, no rechaza el acudir a autores extranjeros de estos siglos para ornamentar con erudición sus textos periodísticos. Cuando comenta, en una crónica, la compra de un ramo de rosas para una amiga enferma que está en el hospital, argumenta su regalo con una referencia a Ronsard, señalando que «desde Ronsard sabemos lo que la contemplación de una bella rosa en un búcaro supone para el alma humana»¹²⁶¹. Es cierto, en el poema del francés dedicado “A Cassandre”, cuando se la invita «allons voir si la rose [...]»¹²⁶² - a observar si la rosa se ha marchitado, no es más que una invitación a capturar la juventud. En ocasiones, lo cita en relación al paso del tiempo, cuando habla de «aquella anciana, una noche, al amor del fuego, recordaba que Ronsard la celebraba, “au temps de j'étais belle”»¹²⁶³. También es constante la presencia de Du Bellay, que siempre le ofrece las mismas citas -ya las estudiamos en el capítulo sobre los ensayos-, algunas relacionadas con su tierra como efecto soñado, como regreso. Galicia siempre es, para él, «la douceur angevine»¹²⁶⁴.

¹²⁵⁹ *Obras literarias II*, p. 660.

¹²⁶⁰ MARAÑÓN, Gregorio, *Obras Completas. Ensayos*, Madrid: Espasa Calpe, 1972, p. 265. Cunqueiro lo cita en *La bella del dragón*, p. 200. Se recoge el mismo artículo en “Los otros rostros”, p. 671.

¹²⁶¹ *El laberinto habitado*, p. 141.

¹²⁶² HAMBURSIN, Maurice (ed.), *Anthologie de littérature en langue française*, Bruselas: De Boeck Diculot, 2000, p. 476.

¹²⁶³ “Los otros rostros”, p. 633. El poema de Ronsard en VV.AA., *Anthologie de littérature en langue française*, p. 111.

¹²⁶⁴ *El pasajero*, p. 229, también en *Viajes imaginarios*, p. 170 y en *La Noche*, como reflejo de una cuestión aún más interna para el hombre que el espacio: «la lengua de uno es, para uno mismo, “la douceur angevine”», en “Los días” en *la Noche*; p. 239. En esta misma cabecera, y para celebrar una fiesta del albariño, utiliza el primer verso del poema, «Heureux qui, comme Ulysse, a fait un beau voyage», “Los días” en *La Noche*; p. 255. Asimismo, y anunciando la llegada del otoño, ofrece un pequeño desarrollo narrativo en uno de los artículos que recrea la vuelta a Modofeño: «lo que a uno le viene a la memoria es el soneto aquel de du Bellay: “Heureux qui, comme Ulysse, a fait un beau voyage”, e imagina que regresa a su aldea en la madura edad, y ve el humo de la chimenea de la paterna casa, y puede, en fin, derramar el vaso de la nostalgia...» (“Especial 9. Cunqueiro no *Faro de Vigo*: outono”, *Faro de Vigo*, 30 de octubre de 1991, p. 6). En todo caso, el antecedente de todas estas citas se encuentra

Otro de los franceses, hoy olvidado, a los que Cunqueiro dedica su interés, es Honorat de Bueil, el señor de Racan. Contemporáneo de nuestros barrocos, fue un gentilhomme de la corte de Enrique IV cuya vida militar no impidió que, en sus poemas palpitase una verdadera devoción bucólica, y que las odas y el *beatius ille* floreciesen hasta convertirlo en uno de los mejores poetas franceses que representan lo pastoril. Cunqueiro viaja al país del Limia, llega a él desde el Arnoya y Allariz, y recuerda que Valéry Larbaud constata que unos versos de Racan son «los dos más hermosos de la lengua de Francia»¹²⁶⁵. Los versos en cuestión son los siguientes:

Et vous, eaux qui dormez sur des lits de pavots,
Vous qui suivez toujours vous-mêmes fugitives.¹²⁶⁶

También contemporáneo de nuestros barrocos es Jean de la Fontaine, a quien Cunqueiro únicamente cita en un artículo -dedicado, eso sí, a él por completo- publicado en el número decimoquinto de *Grial*. Se trata de celebrar una edición de sus fábulas, prologadas por el escritor Jean Giraudoux¹²⁶⁷, sobre todo dramaturgo y creador de un teatro amable y lleno de fantasía. Destaca del prólogo la consideración de que las obras fabulísticas del escritor del XVII contravienen la moral imperante, aquella que cree que hay un diseño del bien y de la justicia en el mundo siempre presente. Cunqueiro ampara las palabras de Giraudoux, y considera que, tras leer las fábulas, es patente que la injusticia reina en el mundo y que la muerte es algo cotidiano y absurdo que «non ven de nemigos segredos ou abertos, senón da mala sorte»¹²⁶⁸.

Un apartado de la visión del Renacimiento se abre a autores portugueses, en ocasiones presentes en sus obras periodísticas y siempre ausentes de sus otros géneros. Con su retranca habitual, ante el aviso de que ha aparecido un descendiente del rey don Sebastián que podría asumir la corona de Portugal, Cunqueiro avisa de que podría seguir la guerra contra el moro y retornar, ganada la batalla, a escuchar las «ninfas camoesianas», esas ninfas que aparecen en algún soneto del portugués, apañando saetas de Cupido o llorando

en su época madrileña; ahí publica, en la cabecera zamorana *Imperio*, un artículo que se abre con esta referencia: «Quizás estaba ya el otoño inventado -reconocido- en el bello soneto de Joaquin du Bellay, aquel en que añorando a Ulises que retorna al hogar tras un largo viaje, prefiere du Bellay, a todo, la dulzura angevina», en Álvaro Cunqueiro, «Cuando llega el otoño», p. 2. El poema se puede encontrar en la edición bilingüe de una pulcra editorial: JOACHIM DU BELLAY, *Sonetos*, Madrid: Visor, 1985, pp. 42-43.

¹²⁶⁵ *El pasajero*, p. 344. Realmente, Larbaud señala: «Les deux vers français qui me paraissent les plus beaux sont ceux-ci de Racan» en *Cahiers des amis de Valéry Larbaud*, Vichy: Association internationale des amis de Valéry Larbaud, n° 36, 1999, p. 116

¹²⁶⁶ BUEIL DE RACAN, Honorat de, *Œuvres Complètes. Vol. 2*, Paris: P. Jannet, 1857, p. 254.

¹²⁶⁷ Se trata de JEAN DE LA FONTAINE, *Les fables de La Fontaine présente per Jean Giraudoux*, Paris: Gallimard, 1964.

¹²⁶⁸ *O mundo que teño de meu*, p. 183.

tiernas elegías¹²⁶⁹. También recoge parte de *Os Lusíadas* -«en una octava del verso “Alta generación, ínclitos infantes”»¹²⁷⁰-, que es el remate de la estrofa 50, perteneciente al canto IV, y que Cunqueiro hace alusiva a los hijos del rey Juan II. Poco más, a pesar de que Portugal sea un tema al que recurre con alguna frecuencia, sus escritores no son pasto de sus páginas: una mención tangencial a «aquel pariente de Eça de Queirós»¹²⁷¹ en *Destino* y apenas ninguna alusión más.

También se manifiesta en los artículos periodísticos su gusto por lo japonés. Descubre, una noche de lectura, un drama japonés que no conocía, *Suicidas por amor en Sonezaki*, una breve obra que en principio fue pensada para marionetas, pero que enseguida, debido a su profundidad trágica pasó al *kabuki*, ese teatro japonés de maquillajes tan elaborados. La obra, estrenada de forma contemporánea a los últimos estertores de nuestro barroco, en 1703, posee estrofas muy famosas en Japón; de la versión inglesa, Cunqueiro recuerda haber hecho una traducción tiempo atrás.

Adiós mundo, noche adiós.
¿A qué se comparan
los que caminan hacia la muerte?
¿Al rocío en los campos de Adashi
que desaparece bajo nuestros pasos cuando sale el sol?
Este sueño de un sueño cosa triste es.
¿Escuchas conmigo las campanadas?
De las siete del alba ya sonaron seis.
La que falta será el último canto del mundo que escuchemos.
Será el canto de la bienaventuranza de la nada...¹²⁷²

La narrativa del Siglo de Oro

Lope de Vega aparece en la obra de Cunqueiro como autor de *El caballero de Olmedo*. Así, tras recrear, a partir de los anales de Juan Antonio de Montalvo y su *Memorial histórico de Medina del Campo* -1633-, lo ocurrido al caballero Juan de Viveiro -«después de salir de los toros de Medina, y un cuarto de legua antes de llegar a su casa, salió a él Miguel Ruiz, también vecino de Olmedo, mozo barbiponiente, y le mató»-, se muestra extasiado ante la copla que refleja el suceso y que sirve de base al texto de Lope. Lo cierto es que las alusiones a las causas de la disputa -una afrenta, unos galgos no prestados,...- se recogen en un par de artículos que indican que la erudición de Cunqueiro estaba bien modelada¹²⁷³.

¹²⁶⁹ *El laberinto habitado*, p. 330. Los sonetos que Camões dedica a las ninfas se pueden encontrar en las páginas 72 y 74 de LUIS DE CAMÕES, *Sonetos*, Cotie: Atelié Editorial, 2001.

¹²⁷⁰ *Ibid.*, p. 144. El verso, en Luis de Camões, *Os Lusíadas. Comentarios e estudo crítico. Volumen IV (ed. de Reis Brais)*, Lisboa: Libraria Distrivuidora, 1965, p. 226.

¹²⁷¹ *Ibid.*, p. 321.

¹²⁷² *El descanso*, p. 144.

¹²⁷³ CORTIJO OCAÑA, Antonio, «La leyenda del Caballero de Olmedo en una versión desconocida de la Historia de Medina del Campo de López Ossorio» en *Criticón*, Tolouse: Presses Universitaires du Midi,

Es con *El caballero de Olmedo* con quien nos alcanza otro de los escasos momentos de intertextualidad agregada en sus artículos. Ya hemos visto que, por su propia tipología, el género periodístico no suele aceptar este tipo de intertextualidad, las alusiones a elementos provenientes de la literatura pueden servir como argumento, como modelo o como estudio, pero no como entes que arrastran sus ficciones para hacerlas vivir en la que está abierta. Sin embargo, no es imposible. Pensemos en que la libertad o la apertura de una crónica, o de la sección de opinión, puede acoger muy diversas formas estilísticas, entre ellas la narración y, dentro de la narración, la ficción. Es posible que todo el artículo relate una historia, es posible una digresión que solo ocupe un fragmento, y hasta es posible que en dos o tres enunciados se nos apunte algún espacio o personaje que de golpe abra las puertas de la imaginación. Tanto más en Cunqueiro, donde cada artículo se convierte en «un microcosmos de novela»¹²⁷⁴. En ese caso, el lector deja en suspenso el tono ensayístico, la realidad, y pasa a firmar un pacto de verosimilitud. Y firmado este pacto, puede sorprenderlo, herirlo, la aparición de un personaje que emerja, iluminado de realidad, convertido por mediación del lenguaje en un ente de existencia probada.

Sucede esto en un artículo en que va imaginando, poco a poco, cómo serían los almuerzos con destacados humanistas y escritores: Erasmo, Rabelais, los creadores de la *Políglota*. Imagina platos y sabores, y podemos afirmar que cada una de las pequeñas escenas es una narración. Así sucede con la recreación de unas noticias que llegan a Medina del Campo sobre las modas gastronómicas de Normandía. El lector imagina la vitalidad de la ciudad ferial, sus calles y gritos de venta, sus tabernas, los extranjeros llenándolas. Nada que no pertenezca al estricto campo de la historia. Y cuando el lector ocupa su mente con el decorado, de súbito, aparece.

Y el caballero de Olmedo, habiendo oído estas nuevas de un criado de los Fúcares que tenía a cambio en la plaza, frente mismo a la casa del físico que le curaría las bubas a Bernal Díaz del Castillo, se iba a trote corto hacia su casa, donde esperaba al galán un conejo guisado con lentejas.¹²⁷⁵

Así don Alonso pasa a tener una existencia tan real como la ciudad castellana, se cuela como una flecha en la verosimilitud y, con él, hace real toda su historia. No es simplemente que tenga orígenes probados, como acabamos de ver, es la imaginación hiriendo en los mismos riñones a la realidad.

nº 68, 1996, pp. 101-111. Cunqueiro recoge el episodio en *El laberinto habitado*, p. 131 y en *Los otros caminos*, pp. 349-350.

¹²⁷⁴ ÁLVAREZ POUSA, Luis, «Álvaro Cunqueiro, xornalismo de autor» en *Álvaro Cunqueiro. Actas do congreso celebrado en Mondoñedo entre os días 9 e 13 de setembro de 1991*, Santiago: Xunta de Galicia, 1993, p. 590.

¹²⁷⁵ *El laberinto habitado*, p. 420.

La figura del Lope histórico también le provoca una especial atracción, especialmente ese hondo poeta religioso, que escribe cuando «vivía con una casada y llevaba el fruto de los amores a bautizar en una carroza del duque de Sessa»¹²⁷⁶. Es evidente que se está refiriendo a los amores del dramaturgo -ya ordenado, ella casada- con Marta de Nevares, y al nacimiento de su hija Antonia Clara, que realmente recibió el padrinazgo del duque de Sessa, aunque para evitar maledicencias, este se hizo representar por su hijo Antonio, Conde de Cabra¹²⁷⁷.

En este mismo texto sobre almuerzos literarios introduce, aunque no de forma tan marcada, retratos de *La Celestina* –«Quizás aquel día, en casa de Melibea -¿no tenía barcos su padre?-, habían espolvoreado, por vez primera, con canela en polvo las torrijas o la leche frita»- o de “El licenciado Vidriera”, que «en una taberna de Génova encontrará Toro, San Martín de Valdeiglesias y el gallego Ribadavia»¹²⁷⁸.

La estampa del personaje cervantino en una taberna de Génova es constante en su obra; en otra ocasión, en la que -con la excusa de un libro recién aparecido que estudia el uso de las posadas en Dickens- se dedica a indagar sobre las tabernas en la literatura española, acude a Cervantes e incurre en otro de sus lapsus de memoria: «Cervantes es otro espléndido inventor de ventas y tabernas. Baste recordar aquella venta de Alcudia donde se saludan Rinconete y Cortadillo; el encuentro de los pícaros en la venta es una de las páginas más coloreadas y felices de las letras españolas. Sin contar las ventas de las salidas quijotescas, y la taberna de Génova donde al licenciado Vidriera se le ofrece todo vino, sin olvidar el Ribadavia...»¹²⁷⁹.

La venta en la que Rincón y Cortado traban conocimiento no es la de Alcudia, sino la del Molinillo¹²⁸⁰, una venta real situada a unas cuatro leguas de Almodóvar del Campo, entre Toledo y Córdoba. Alcudia es un valle y una fértil comarca recorrida por el río del mismo nombre, al sur de la provincia de Ciudad Real.

En otras ocasiones, Cunqueiro tiene dudas sobre la obra cervantina; se concretan estas en preguntarse por un sombrero, «aquel de toquilla que viene en Cervantes y que no

¹²⁷⁶ Ibid., p. 418.

¹²⁷⁷ Es un episodio conocidísimo y bien estudiado por todos los biógrafos de Lope. Un ejemplo, casi al azar: MARÍA ÁNGELES FERNÁNDEZ, *Tradiciones e innovaciones en las "Novelas a Marcia Leonarda" de Lope de Vega*, Madrid: Proquest, 2008, p. 26.

¹²⁷⁸ *El laberinto habitado*, p. 420.

¹²⁷⁹ *Los otros caminos*, p. 32.

¹²⁸⁰ Como se puede comprobar en MIGUEL DE CERVANTES SAAVEDRA, *Obra Completa II* (ed. de Florencio Sevilla Arrollo y Antonio Rey Hazas), Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 1994, p. 559.

recuerdo ahora mismo si lo usaba Rinconete o lo lucía Cortadillo»¹²⁸¹. Se trata de una duda irresoluble por dos motivos; el primero porque ambos amigos llevan tocado, en segundo lugar porque se especifica que el sombrero es «sin toquilla», es decir, sin aquella cinta o gasa que adorna su copa. El párrafo exacto es el siguiente: «Traía el uno montera verde de cazador, el otro un sombrero sin toquilla, bajo de copa y ancho de falda»¹²⁸².

Otro lapsus, en este caso también sobre el contenido, le asalta a Cunqueiro cuando señala que «en una novela ejemplar de Cervantes se lee que, en Sevilla, había *obligado de carne*; [...]»¹²⁸³. El obligado de carne era la exigencia que caía, sobre ciertos puestos, de ofrecer determinadas piezas de segunda categoría ciertos días a la semana, a un precio convenido de antemano con el municipio. Lo cierto es que Cervantes en “El coloquio de los perros” lo que afirma es lo contrario.

Todas las mañanas que son días de carne, antes que amanezca, están en el Matadero gran cantidad de mujercillas y muchachos, todos con talegas, que, viniendo vacías, vuelven llenas de pedazos de carne, y las criadas con criadillas y lomos medio enteros. No hay res alguna que se mate de quien no lleve esta gente diezmos y primicias de lo más sabroso y bien parado. Y, como en Sevilla no hay obligado de la carne, cada uno puede traer la que quisiere; y la que primero se mata, o es la mejor, o la de más baja postura, y con este concierto hay siempre mucha abundancia.¹²⁸⁴

El mismo error le había asaltado a Cunqueiro en *A cocina galega*, donde incluso ofrece la cita, que él atribuye a Cervantes, pero que realmente no aparece en la obra del autor de las *Novelas ejemplares*. En ella, se cuenta que un pariente de uno de los personajes «tenía en Sevilla un obligado de carne»¹²⁸⁵.

En relación a “El coloquio de los perros”, Cunqueiro hace una precisión casi filológica relativa a dicha novela ejemplar cuando introduce en el artículo el tema de los arbitristas, su validez en el siglo XVII y la posible persistencia de sus ideas en la España contemporánea. No puede dejar de abrir la introducción con dicha presencia filológica, que estudia la aparición del término con un sentido paródico o negativo: «Parece ser que fue Cervantes quien primero empleó la palabra arbitrista en sentido peyorativo, por boca de los perros “Cipión y Berganza”, que hablaban de un internado en el famoso hospital de la Santa Cruz de Valladolid, el cual había pensado que si los españoles ayunasen una vez al

¹²⁸¹ “*Los otros rostros*”, p. 325.

¹²⁸² CERVANTES, Miguel de, *Rinconete y Cortadillo*, Madrid: Alianza, 1996, p. 20.

¹²⁸³ *El laberinto habitado*, p. 435.

¹²⁸⁴ CERVANTES, Miguel de, *Novelas ejemplares* (ed. de Jorge García López), Barcelona: Crítica, 2001, pp. 546-547.

¹²⁸⁵ CUNQUEIRO, Álvaro, “Prólogo” a *Cocina gallega*, p. 14. También aparece el error en *Galicia Eterna*, p. 831.

mes, dando al rey el dinero que ese día iban a gastar en alimentos, podía la católica majestad construir una gran flota con la que detener de una vez para siempre la bajada del turco»¹²⁸⁶.

El episodio lo presenta Cervantes en boca de Berganza, y se adivina la ironía que empapa sus mejores páginas, esa tensión entre un cierto tono grave y deseos absurdos, que pone en evidencia su impresión sobre los nuevos contextos históricos.

Yo, señores, soy arbitrista, y he dado a Su Majestad en diferentes tiempos muchos y diferentes arbitrios, todos en provecho suyo y sin daño del reino; y ahora tengo hecho un memorial donde le suplico me señale persona con quien comunique un nuevo arbitrio que tengo: tal, que ha de ser la total restauración de sus empeños; pero, por lo que me ha sucedido con otros memoriales, entiendo que éste también ha de parar en el carnero. Mas, porque vuestas mercedes no me tengan por mentecapto, aunque mi arbitrio quede desde este punto público, le quiero decir, que es éste: Hase de pedir en Cortes que todos los vasallos de Su Majestad, desde edad de catorce a sesenta años, sean obligados a ayunar una vez en el mes a pan y agua, y esto ha de ser el día que se escogiere y señalare, y que todo el gasto que en otros condumios de fruta, carne y pescado, vino, huevos y legumbres que han de gastar aquel día, se reduzga a dinero, y se dé a Su Majestad, sin defraudalle un ardite, so cargo de juramento; y con esto, en veinte años queda libre de socaliñas y desempeñado¹²⁸⁷

De Cervantes, evidentemente, también menciona el *Quijote*. Una extravagancia gastronómica, la compota de membrillo con malvasía de Chipre, lo lleva a recordar que se bebía con fruición en nuestro Siglo de Oro, «antes de salir a averiguar “la bajada del turco”, novedad esta que, léase el *Quijote*, interesaba en el español XVI en las ventas manchegas»¹²⁸⁸. En realidad, la ocasión en que se alude en el *Quijote* a los ataques turcos con dicho sustantivo no ocurre en ninguna venta, sino en la conversación que tienen el cura y el barbero con el hidalgo, ya recuperado, en el primer capítulo de la segunda parte de la obra, cuando estos quieren comprobar si la cordura del protagonista es firme. Es entonces cuando «[el cura] dijo que se tenía por cierto que el Turco bajaba con una poderosa armada, y que no se sabía su designio, ni adónde había de descargar tan gran nublado»¹²⁸⁹.

Sí que se trata de una interpretación acertada -y realmente inteligente- la referencia al episodio en el que Sancho se encuentra con su vecino Ricote. La alegría del encuentro y la hora hacen que lo celebren extendiendo unos lienzos y paños en el suelo para entregarse a un completo almuerzo. Cunqueiro da una explicación al hecho de que Ricote –morisco al fin y al cabo- lleve unos huesos de jamón mundos, lo que sirve como apoyo literario del artículo, enfocado hacia la trabajosa vida de los conversos en el siglo XVII, y la importancia de la carne de cerdo como fe de pertenencia al catolicismo: «Recuerden el encuentro de Sancho Panza en “El Quijote” con su vecino, el morisco Ricote, que iba de criado de unos

¹²⁸⁶ “*Los otros rostros*”, p. 453.

¹²⁸⁷ CERVANTES, Miguel de, *Novelas ejemplares* (ed. de Jorge García López), p. 620.

¹²⁸⁸ *El laberinto habitado*, p. 423.

¹²⁸⁹ CERVANTES, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*, p. 627. También se alude al propósito de don Quijote en un artículo que reclama una fuerza militar internacional que regule los excesos terroristas y territoriales de aquel final del siglo XX, en “*Los otros rostros*”, p. 405.

extranjeros, y la compañía llevaba en el zurrón unos huesos de jamón, tirando a mondos y lirondos, con lo cual probaban ser de familia cristiana»¹²⁹⁰.

También Cervantes le sirve si quiere tratar de estrategias bélicas; al hablar de tácticas militares señala que «hay combates que no son para ejércitos regulares, sino para caballeros andantes. En definitiva, tendrían que ser estos los que decidieran las grandes contiendas, [...]», para concluir que «tenía razón don Quijote sugiriendo la armada de andantes contra la bajada del turco»¹²⁹¹.

Estos elementos de milicia están presentes en otro de los artículos que publica Cunqueiro, combinando peripecias vitales de Cervantes y reflejos en *El Quijote*.

Cuando la flota cristiana de la Liga Santa salía de la Mesina, el 16 de septiembre de 1571, el soldado Miguel de Cervantes iría haciéndose en la memoria la imagen aquella en la que veía las galeras embanderadas como “un jardín en el mar”. Se ve que le va a durar esta impresión de mocedad, porque será la imagen que use cuando, escritor maduro, espíritu vivaz, pero desilusionado, lleve a su don Quijote, visitante de Barcelona, a las galeras reales que en aquellas aguas mojan.¹²⁹²

Se refiere Cunqueiro a la visión que tiene Cervantes de las galeras que están en el puerto de Barcelona, llenas de ornamentos que el articulista relaciona con los que Cervantes pudo ver, embarcado como soldado en la batalla de Lepanto: «vieron las galeras que estaban en la playa, las cuales, abatiendo las tiendas, se descubrieron llenas de flámulas y gallardetes, que tremolaban al viento y besaban y barrían el agua; [...]»¹²⁹³.

En otra ocasión, y en un artículo dedicado al rey Arturo y a las novelas que recrean su mundo, comenta que el público femenino de una conferencia que ofreció estaba especialmente atento, sobre todo al llegar a un fragmento que pareció interesarles especialmente: «Cité aquello de Maritornes en el capítulo XXXI del *Quijote*, cuando dice lo que le gusta escuchar leer aquellas cosas que “son muy lindas, y más cuando cuentan que se está la otra señora debajo de unos naranjos, abrazada con su caballero, y que les está una dueña haciéndoles la guarda, muerta de envidia y con mucho sobresalto. Digo que todo esto es cosa de mieles»¹²⁹⁴.

¹²⁹⁰ “*Los otros rostros*”, p. 443. El episodio se puede encontrar en MIGUEL DE CERVANTES, *Don Quijote de la Mancha*, p. 1070.

¹²⁹¹ *Ibid.*, p. 89. Se refiere, evidentemente, al fragmento del capítulo I de la segunda parte, en el que, a instancias del cura y el barbero, el caballero manchego define su posición, «¿Hay más sino mandar su Majestad por público pregón que se junten en la corte para un día señalado todos los caballeros andantes que vagan por España, que aunque no viniesen sino media docena, tal podría venir entre ellos, que solo bastase a destruir toda la potestad del Turco?» en MIGUEL DE CERVANTES, *Don Quijote de la Mancha*, pp. 628-629.

¹²⁹² CUNQUEIRO, Álvaro, «Las naves en el mar» en *Hoja del Lunes*, Madrid, 4 de octubre de 1971, p. 24.

¹²⁹³ CERVANTES, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*, p. 1130.

¹²⁹⁴ “*Los otros rostros*”, p. 261.

También en el diario *La Noche* recoge un episodio del *Quijote*, aquel del capítulo XIII de la Segunda Parte, en el que unos familiares de Sancho Panza notan en el vino sabor a hierro y a cordobán, y posteriormente se desvela que en el odre había caído accidentalmente una llave con una correa de ese cuero de cabra. El artículo, sobre catadores, lo plantea así: «Los primeros catadores del mundo fueron aquellos tíos o abuelos de Sancho Panza que reconocieron, en vino de pellejo, el uno sabor a hierro, y el otro a madera, y aconteció que lavando el odre salió una llave que tenía atada una tablilla, en la que estarían letras diciendo qué puerta abría aquella»¹²⁹⁵.

En todo caso, Cervantes es una presencia recurrente y -como hemos comprobado en sus obras gastronómicas- presto a la intertextualidad agregada. Un pequeño relato, en el que Cunqueiro recuerda un festín con Pedro Murlane Michelena, concluye con un punto de comparación en el que la figura de don Quijote aparece tan real como el banquete vivido por Cunqueiro. Y así presenta, sin transición, al periodista irunés «estando ambos dando fin a unas perdices manchegas, que no las comió mejor escabechadas mi señor don Quijote en las ventas de Puerto-Lápiche»¹²⁹⁶. También lo acompaña de forma continua, hasta el punto de convertirse en su alusión más usada, su salida por el campo de Montiel. Habla Cunqueiro de las sagas del norte de Europa, y de repente imagina reunirse con sus héroes, «amanecer con ellos en mayo, es como amanecer con Alonso Quijano por el antiguo y conocido campo de Montiel cantando -como dijo don Quijote que le gustaba hacer-, octavas del Ariosto, [...]»¹²⁹⁷.

No deja de aparecer, junto a Cervantes, la otra presencia recurrente en estos siglos: su admirado obispo de Mondoñedo, Fray Antonio de Guevara. En una ocasión, de manera indirecta y tratando de la escondida belleza de la comarca castellana llamada Tierra de Campos, se refiere a él y a las epístolas que se intercambiaba con el almirante mayor, don Fadrique Enríquez de Velasco, con puesto de mando en Medina de Rioseco. Enríquez, cuarto Almirante de Castilla, llegó a tener cierta intimidad con Guevara, la prueba estriba en que se detectan en sus escritos ciertos dejes de cercanía, y que el almirante «llamó a Guevara a Medina de Rioseco hacia finales de 1520, y esto arguye un trato bastante

¹²⁹⁵ “Los días” en *La Noche*, p. 169. La escena se puede encontrar en MIGUEL DE CERVANTES, *Don Quijote de la Mancha*; 1998, p. 733. La salvedad es que Cunqueiro alude a un sabor a madera en el vino, cuando realmente el Quijote señala que el regusto que había en el vino era de cordobán, piel curtida de ganado caprino. Vuelve a nombrar el episodio para *Sábado Gráfico* y vuelve a equivocarse, pero en esta ocasión avisa de que no tiene el libro delante: «[...] los tíos de Sancho Panza, quienes probando un vino, uno de ellos dijo que sabía a hierro y el otro que a esparto, y, efectivamente, en la barrica, cuando la lavaron, hallaron una llave a cuya mano iba atado un trozo de cuerda», en “*Los otros rostros*”, p. 469.

¹²⁹⁶ *100 artigos*, p. 14.

¹²⁹⁷ *Ibid.*, p. 121.

anterior. Las epístolas de Guevara, sin embargo, son todas posteriores a esa fecha, el año del estallido de las Comunidades»¹²⁹⁸. Alude Cunqueiro a que el obispo contaba a ese almirante historias como la de las de Lamia, Flora y Laida que «fueron las tres hermosas y más famosas rameras que nacieron en Asia y se criaron en Europa, y aun de quienes más príncipes se perdieron. Destas tres se dice y escribe que fueron dotadas de todas las gracias, es á saber: hermosas de rostros, altas de cuerpos, anchas de frentes, gruesas de pechos, cortas de cintura, largas de manos, diestras en el tañer, suaves en el cantar, polidas en el vestir, amorosas en el mirar, disimuladas en el amar y muy cautas en el pedir»¹²⁹⁹.

Toda la historia, en una clave de leve ironía que Cunqueiro adivina, le hace recrear la imagen del almirante, en el balcón de su palacio «por ver si alguna de esas locuras blancas pasaba en secreto, [...]»¹³⁰⁰. La imaginación actuando sobre la realidad, unas epístolas de siglos atrás mediante las cuales vuelve a aparecer el «dolorido sentir».

De igual manera, aparece Flora en uno de sus artículos sobre temas eróticos; apunta ahí que era una «bella romana, reservada a los grandes solamente, tanto que en el dintel de su puerta había puesto este letrero: REYES, PRÍNCIPES, DICTADORES [...]». También avisa de que aparece en el prólogo del *Quijote*. Y es cierto, no solo aparece sino que la alusión de Cervantes -también intertextual-, remite a Guevara. Habla el autor de Alcalá de la erudición necesaria para pasar por sabio en cualquier tema, y anota que cualquier motivo tiene reflejo en los antiguos: «si de mujeres rameras, ahí está el Obispo de Mondoñedo, que os prestará á Lamia, Laida y Flora, cuya anotación os dará gran crédito»¹³⁰¹. Nótese, por tanto, que la fuente de Cervantes no son los clásicos, sino el obispo de Mondoñedo, al que seguramente había leído con admiración.

Es una figura curiosa esta Flora, homónima de la diosa de los jardines y la primavera. Precisamente, algunos autores destacan la confusión entre la divinidad y la humanidad de la prostituta, con conexiones en las ideas de fertilidad y de amor. De hecho, las *Floralia* eran fiestas en que participaban activamente las prostitutas, con desnudos y bailes, y que derivaban después por caminos licenciosos. Ya Lactancio creía que el culto a la diosa procedía de las fiestas dedicadas a una prostituta que posteriormente se divinizó.

Flora, tras haber conseguido gran cantidad de riquezas en su profesión de meretriz, nombró como heredero suyo al pueblo y le dejó una cantidad de dinero: los intereses anuales de este

¹²⁹⁸ AVALLE-ARCE, Juan Bautista, *Cancionero del almirante don Fadrique Enríquez*, Barcelona: Sirmio, 1994, p. 220.

¹²⁹⁹ OCHOA, Eugenio de, *Epistolario Español*, Madrid: M. Rivadeneyra, 1850, p. 178.

¹³⁰⁰ *El laberinto habitado*, p. 591.

¹³⁰¹ La cita de Cunqueiro aparece en la ya citada *La bella*, corresponde a la página 59. La de Guevara al *Epistolario español*, ya citado, en su página 180. Para Cervantes, búsqese en la página 16 de la edición de Francisco Rico, también citada.

dinero son destinados a la celebración de su cumpleaños en unos juegos que reciben el nombre de “Floralia”. El senado, a quien esto le parecía vergonzoso, decidió tomar como excusa el propio nombre de la diosa para adosar cierta dignidad a una tradición tan irreverente: inventaron que se trataba de una diosa que protegía las flores y que convenía tenerla contenta para que los frutos, árboles y vides florecieran abundante y prósperamente¹³⁰².

La relación entre ambos autores -Cunqueiro y Guevara-, paisanos separados por cuatrocientos años, se proclama en sus técnicas narrativas; como señala Dorinda Rivera:

[...] todas as referencias sobre o seu contorno e sobre a súa propia vida chégannos desde unha poderosa imaxinación fabuladora, mais sempre partindo dunha migalla de verdade, como novelara frei Antonio de Guevara, bispo de Mondoñedo alá polo século XVI, a quen o noso creador declara deberlle en boa medida a súa afección fabulístico-adulteradora. Guevara foi un excelente imaxinativo: inventou reis que non houbo, sabios que ninguén coñeceu e sucesos de que non había noticia. O prelado mindoniense, igual que Cunqueiro, inventabase a si mesmo coas súas fantasías.¹³⁰³

Incluso sus mismas palabras, en uno de los pocos momentos en los que se abre a definir una estética, dejan claro el valor que le da a este ahondamiento en la fantasía. Se trata del prólogo a *El descanso del camellero*, unos artículos que publicó en la editorial que fundó su amigo Joan Perucho. Allí expone una doctrina que, en cada palabra, hace patente como respira Cunqueiro a partir de textos ajenos: «Quizás no invente tanto como mi difunto obispo de Mondoñedo, pero, si sale por ahí un criticón Rhua, verá que no voy a la zaga. Además, aprendí en él a decir solazado y sabroso, con cierto regodeo de meandros»¹³⁰⁴. En una de sus colaboraciones radiofónicas reitera la misma idea.

Había imaginado que este libro fuese iniciado con una carta dedicatoria al que allí, en el siglo XVI, fue obispo de Mondoñedo, Fray Antonio de Guevara. Y no solamente por lo que aprendí de él, aprendí a escribir, sino porque conforme van pasando los años, me encuentro muy fiel a él - como a Borges, por ejemplo- en la invención de erudiciones, sin temor a ningún bachiller Rhua que salga diciendo que no hay tal griego, que tampoco sabio chino dijo tal verso, y que en la “Heimskringla” no muere de amor ninguna doncella rubia...¹³⁰⁵

Este bachiller, Pedro de Rhua –humanista soriano-, escribió tres *Cartas censorias sobre las obras históricas del obispo Fr. don Antonio de Guevara*, publicadas en Burgos en 1549, en las que corrige la falsa erudición, el estilo, los errores,... del obispo mindoniense, una década después de haber dado a la luz Guevara sus obras más significativas. En definitiva, lo que critica es la modernidad de su estilo, en aras de una pulcritud documental que *El Quijote*, medio siglo después, va a echar por tierra. Son jugosas, en todo caso, las advertencias de Rhua, y el lector que tenga curiosidad podrá descubrir cómo echa por tierra técnicas que son las que acabarán triunfando, muchos años después, en literatura. Su finura al analizar es evidente, pero también su pétrea posición estética. Un ejemplo: achaca al autor de las

¹³⁰² SÁNCHEZ SALOR, Eustaquio, *Polémica entre cristianos y paganos a través de los textos*, Madrid: Akal, 1986, p. 120.

¹³⁰³ RIVERO, Dorinda, “Limiar”, p. VII.

¹³⁰⁴ *El descanso del camellero*, pp. 7-8.

¹³⁰⁵ *Cada día*, p. 12.

Epístolas familiares que «da fábulas por historias, y ficciones propias por narraciones ajenas»¹³⁰⁶. No percibía, con el reproche, que Guevara estaba anticipando lo que pocos años más tarde iba a ser la gran revolución en literatura: la libertad narrativa sin corsés.

Anxo González Fernández descubre otra línea, en este caso más vital que narrativa, de influencia del obispo de Mondoñedo en la trayectoria personal de Cunqueiro, estableciendo así una doble vía: aquella que se traslada a sus relatos aprovechando técnicas de intertextualidad que tienden a esa fabulación “adulteradora”, y esa otra que le proporciona un modelo teórico y clásico de sosiego -el menosprecio de corte y alabanza de aldea- necesario para él tras los acontecimientos con que concluyó su malogrado periplo de periodista en Madrid.

Ó noso entender, o influxo é sobre todo vital-conceptual ou de orde propiamente temática. O Cunqueiro retirado, (retornante) á aldea, a Mondoñedo, desde o tráfego atafegante da corte, atopa en Frei Antonio de Guevara, xunto con un indubidable paralelismo biográfico, una clara consonancia espiritual que, sobre servirle tamén de consolo, contribúe a darlle asentamento conceptual e vital: hai todo un profundo contaxio de actitudes existenciais que Cunqueiro adopta e doadamente asume, pasando, como consecuencia, a inspira-las súas creacións literarias.¹³⁰⁷

Como en todas las épocas, también aquí hay recogidas citas que ya ha utilizado en sus obras ensayísticas: se trata de la *Soldadesca* de Torres Naharro, «lectura en días juveniles y universitarios»¹³⁰⁸, que aparecía en sus obras de viaje al pasar por la geografía navarra y en la que se alaba a César Borgia -el Valentino, se le vuelve a llamar¹³⁰⁹-.

De la misma manera, y ante la noticia de actualidad de que el Papa Pablo VI va a disolver su Guardia Suiza, señala que quizás esta compañía únicamente tuviese como motivo mercenario aquello a lo que el autor extremeño aludía en la *Soldadesca*: «que suelen poco durar aquestas guerras del Papa»¹³¹⁰.

También alude, en todas sus obras de carácter ensayístico -sean artículos u obras de carácter gastronómico-, a la picaresca, pero no al *Lazarillo*, sino a *La vida y hechos de Estebanillo González*. Concretamente, al episodio del relleno imperial aovado, que consistía en «meter un huevo dentro de un pichón, el pichón dentro de una perdiz, la perdiz dentro de un pollo, el pollo dentro de una oca, la oca dentro de un carnero, el carnero dentro de

¹³⁰⁶ VV.AA. *Epistolario español colección de cartas de españoles ilustres antiguos y modernos recogida y ordenada con notas y aclaraciones históricas, críticas y biográficas por Don Eugenio de Ochoa*; Madrid: Rivadeneyra, 1836, p. 237.

¹³⁰⁷ GONZÁLEZ FERNÁNDEZ, Anxo, *Hamlet e a realidade cunqueirana*, Santiago, Xunta de Galicia, 1997, p. 132.

¹³⁰⁸ *Papeles*, p. 146.

¹³⁰⁹ *El laberinto habitado*, p. 435. También en *100 artigos*, p. 164 y en *La bella*, p. 35.

¹³¹⁰ *El descanso del camellero*, p. 328. También para *Sábado Gráfico*, en “*Los otros rostros*”, p. 502. Los versos de Torres Naharro se encuentran en BARTOLOMÉ DE TORRES NAHARRO, *Comedia Soldadesca (ed. de Teresa Cirillo Sirri)*, Alinea: Florencia, 2009, p. 72.

un ternero, el ternero dentro de un buey, más o menos estos son los ingredientes; no tengo el *Estebanillo* a mano, y se hacía un foso donde se echaba un carro de leña y se metía el material, que se asaba lento»¹³¹¹.

A pesar de que Cunqueiro acierta en los ingredientes de forma básica, como demuestran sus palabras, nos tropezamos con alguna errata, puesto que la novela picaresca aporta en lugar de la oca un capón, un faisán, un pavo y un cabrito. Sí acierta en la cocción en un foso, puesto que el protagonista de la obra -que quiere engañar al patrón de una venta- le exige que traiga para ello «dos carros de carbón, y mandase llamar a un zapatero de viejo, con alesna y cabos, y un sepulturero con su azada, y que sabría todo lo que se había de buscar para empezar a trabajar en hacerlo»¹³¹².

Otra de las novelas picarescas que cita es el *Guzmán de Alfarache*, aunque por motivos puramente etimológicos, lejanos de lo literario. Es habitual que Cunqueiro quede extasiado antes los orígenes de las palabras y sus cambios semánticos, y aquí intenta desbrozar -al comentar un ensayo de Isidro López Nistal sobre la gente maragata- la aparición del pimentón y el origen incierto de la palabra “chorizo”, que en todo caso está documentada anteriormente en gallego que en castellano. En la lengua de Castilla aparece en 1604 -«Si sus madres les envían un barril de aceitunas portuguesas, cumplen con darnos un platillo y nos quiebran los ojos con los chorizos ahumados de la montaña»¹³¹³, mientras que en gallego, según Cunqueiro señala en el artículo, la encontramos ya en el siglo XIII.

Escritor de diversos géneros, y considerado de segunda fila en todos ellos, es Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo, a quien Cunqueiro alude en varias ocasiones, pero nunca con tanto detalle como en una crónica para *Sábado Gráfico* sobre una noticia de actualidad que le extraña, pero que, al fin y al cabo, no desentona en aquellos tiempos -el artículo es de noviembre de 1976- de convulsión política, social y moral: «esos maridos que salen estos días en los papeles, y que han denunciado a sus mujeres por adulterio, y algunos de los cuales piden muy buenos dineros de indemnización». Compara esta actitud con la que asumen los personajes del autor madrileño que acabamos de citar. Salas Barbadillo, de agitada vida, plagada de pendencias, amores y destierros, amigo de Cervantes y prolífico escritor, cultivó sobre todo la novela cortesana de ambiente madrileño, de la que conservamos varias colecciones. Su obra más conocida es *La hija de Celestina*; aunque la comedia citada en el artículo se titula *El saqax Estacio, marido examinado*, editada en 1620 en

¹³¹¹ *La bella...*, p. 61. También en *Viajes y yantares*, p. 51 y *El laberinto habitado*, p. 420.

¹³¹² GONZÁLEZ, Esteban, *La vida y hechos de Estebanillo González, hombre de buen humor*, Madrid: Castalia, 1978, p. 285.

¹³¹³ ALEMÁN, Mateo, *Guzmán de Alfarache*, Barcelona: Planeta, 1983, p. 832. La referencia de Cunqueiro se encuentra en *Cunqueiro en la radio*, p. 569.

la imprenta de Juan de la Cuesta. Su argumento lo refleja fielmente y por extenso Cunqueiro. La prostituta Marcela, obligada por pragmática a contraer matrimonio,

decidió buscar esposo “que no sea marido entero, sino un leño, un árbol digo, que me defienda con su sombra contra la fuerza deste sol, que yo le habilitaré para ello poniéndole ramas sobre la cabeza”. Y de la mano del casamentero Sánchez llegó el pretendiente Estacio, cargado de méritos, y hubo que examinarlo, no fuera que doña Marcela, tan linda, metiese en su casa a un despreocupado que llevaba en mente hacerse con las rentas de aquella alegre, donosa, gentil, perfumada, experta y suave señora. Estacio demostró en las oposiciones a consentido que era el candidato ideal, y que en cien años no se encontrara otro. Traía de “currículum vitae” que había sido casado, y viudo; “una señora toledana que tiene muy buen ojo en esto de escoger novios con mansedumbre”, daba diez mil ducados por tenerle, que además en las rayas de la frente le conocían a Estacio cuanto peso, lease astas, podría llevar sobre ella. Casado, quieto y pacífico en primeras, Estacio aseguraba que si su mujer no tenía bastantes galanes y primos, se los buscaba. Estaba destinado al cuerno, porque ya de niño lo que más le apetecía era jugar con los cabritos en los campos, y aun hacerse uno de ellos... Examinado y aprobado, caso con Marcela, y no bien hubo bodas, Estacio, al que le importaba un pito el pasado de su mujer, y lo que quería era gozarla en exclusiva, cerró las puertas de la casa, se impuso, y la Marcelita se dejó retirar.¹³¹⁴

Si pasamos a la Comedia Nueva, utiliza la obra de Tirso para hablar de los vinos; concretamente de los vinos gallegos, «[...] los blancos que bebió Tirso de Molina en el convento de la alta colina militar de Monterrey, cuando escribió su “Mari-Hernández la Gallega” y escuchó, y transcribió muy bien hermosas letras de canciones gallegas»¹³¹⁵.

En toda su producción periodística no abandona, pues, en unas circunstancias o en otras, su devoción por los autores clásicos en castellano. Al final de su carrera como periodista sigue recuperando a los mismos autores; así, aparece Tirso de Molina por escribir «de las cosas más hermosas que hayan sido dichas en mi lengua, dos versos que salvarían el nombre de un poeta, si conociéramos el autor». Cunqueiro, pues, imagina que fray Gabriel Téllez escuchó los versos que adornan su obra entre los aldeanos en alguno de los viajes que realizó a Galicia. Los versos en cuestión son los siguientes:

Ai! Miña nai, pasáime no río
Que le levan as augas os lirios!¹³¹⁶

De estos mismos siglos, son algunos franceses que asoman a veces en su obra periodística. Rabelais lo hace con alguna frecuencia; por ejemplo, en la introducción de un texto sobre el Arcipreste de Hita cuyo epígrafe –“El arcipreste más arciprestante de toda la arciprestería”- le lleva de inmediato a indicar de dónde saca la plantilla del título, revelando así que la intertextualidad se dirige desde una frase del escritor del XVI hacia el título de una crónica en el periodista del XX: «Rabelais dijo del hermano Juan des Entommeurs,

¹³¹⁴ Ambas citas en “*Los otros rostros*”, p. 250 y p. 252. Quizás Cunqueiro -por fechas- manejase esta edición: ALONSO JERÓNIMO DE SALAS BARBADILLO, *La hija de Celestina; El sagaz Estacio*, Madrid: Círculo de Amigos de la Historia, 1974.

¹³¹⁵ CUNQUEIRO, Álvaro, «Fábula y peripecia de los vinos gallegos» en *La Vanguardia*, 24 de noviembre de 1978, suplemento.

¹³¹⁶ *Papeles*, p. 138. También en *O reino*, p. 56. El baile en que se reflejan dichos versos aparece en Tirso de Molina, *Mari Hernández, la gallega*, p. 143.

“vary moine, si onques en feut depuis que le monde moinat moina de moinerie”, y que tan bien y graciosamente tradujo Américo Castro en su breve y sutil ensayo cuando el cuatrocientos aniversario del autor de “La vida de Gargantúa”, amostrando así: “verdadero fraile si jamás los hubo desde que el mundo fraileante fraileó de frailería”¹³¹⁷.

Con este artículo, se produce un curioso caso de intertextualidad, una autoalusión que no solamente cita el artículo propio, sino también la influencia de Rabelais, a la que califica de parodia, empleando el sentido popular del término y no la terminología de Gennette. Está tratando de una película que, en otras ocasiones, ha avisado que no es de su agrado: *Libro de Buen Amor*, «de la que no guste nada, ni creo que haya gustado a quien haya leído el libro; ya lo dije en estas mismas páginas, hará un año, en un artículo titulado “El arcipreste más arcipreste de toda la arciprestería”, parodiando a Rabelais»¹³¹⁸.

También, en el terreno francés, dedica, en un artículo de *Destino*, un análisis metatextual a una obra de Molière. Se trata de un texto erudito y de carácter casi académico: se fija en el estreno de *El Misántropo*, en sus personajes, comenta alguna cita de ciertos investigadores,...¹³¹⁹.

Acude también, en alguna ocasión, a los historiadores de Indias. Uno de esos personajes de raigambre popular que a veces sale de su pluma es Cabo de Lonxe, feriante. A Cabo de Lonxe lo conoció de niño, y le viene a la memoria su poca paciencia de vendedor al leer un pasaje de López de Gómara. Francisco López de Gómara, sacerdote natural de Soria, fue un cronista de Indias singular, puesto que nunca atravesó el Atlántico y sus obras las escribió a raíz de entrar como capellán al servicio de Hernán Cortés. Describe Gómara el mercado de Méjico y su orfebrería como punto de divergencia con la inquietud de Cabo de Lonxe.

Y son los *indios tan oficiales desto*, que hacen de pluma una mariposa, un animal, un árbol, una rosa, las flores, las yerbas y peñas tan al propio que parece lo mismo que está vivo o natural. Y aconteceles no comer en todo un día, poniendo, quitando y asentando la pluma y mirando a una parte y a otra, al sol, a la sombra, a la vislumbre, por si dice mejor a pelo o a contrapelo o al través, de la haz o del envés, y en fin, no la dejan de las manos hasta ponerla en toda perfición. Tanto sufrimiento pocas naciones lo tienen, mayormente donde hay cólera, como en la nuestra.¹³²⁰

También encontramos una breve alusión a la primera novela pastoril publicada en la Península, un prodigio de delicadeza cuyo título en el siglo XX deriva de sus primeras

¹³¹⁷ “*Los otros rostros*”, p. 76. El fragmento que Cunqueiro cita se encuentra en AMÉRICO CASTRO, *De la España que aún no conocía*, México: Finisterre, 1972, p. 177.

¹³¹⁸ “*Los otros rostros*”, p. 251.

¹³¹⁹ *El laberinto habitado*, pp. 122-124.

¹³²⁰ *Viajes imaginarios*, p. 109. La cita de Gómara se puede encontrar en FRANCISCO LÓPEZ DE GÓMARA, *Historia de la conquista de México*, Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1979, p. 127. Cabo de Lonxe es, como decimos, un personaje de sus libros de tipos populares, concretamente aparece en *Escola de Menciñeiros* y se puede encontrar su filiación en *Semblanzas*, pp. 95-99.

palabras: *Menina e moça*. Fue escrita por Bernardim Ribeiro, editada en la localidad italiana de Ferrara en 1554 y, tres años después, en Évora, con el título de *Saudades*. Con sus nostalgias, su pura introspección y el fatalismo con el que se considera el sufrimiento, tiene mucho que ver con la novela sentimental. Cunqueiro se encuentra alojado en un hotel de Vigo y, al despertar una mañana, escucha en la habitación contigua una voz femenina que suspiraba un ¡ay! en portugués, la imaginación de Cunqueiro se dispara hacia la literatura y hacia la mujer del cuarto vecino: «Un ¡ay! de “menina e moça” en la boca de una señora pequeña, el pelo teñido de un claro celeste, inquietos, apasionados ojos negros»¹³²¹.

Entre los italianos, ya hemos citado indirectamente a Petrarca, pero también se encuentra entre sus autores más estimados Boccaccio. A él le dedica, con motivo del sexcentésimo aniversario de su fallecimiento, una conferencia pronunciada en Vigo a principios de 1976. Recuerda del escritor su último año en Certaldo y pasa, tras describir su muerte, a sus inciertos orígenes, parece ser que en París, y a su infancia y juventud. Se detiene especialmente en comentar la *Fiammetta* y la suprema novedad que representa el *Decamerón*, «una obra nueva, en el mismo sentido en que ya no es un libro sobre temas clásicos, ni es una narración en la que los protagonistas son caballeros. Es un relato de burgueses y para burgueses, y no hay prototipo clásico para su esquema»¹³²².

Pero ante todo, la visión del Quattrocento es la de un decorado; Italia, más que cuna de autores, es un contrapeso a las brumosas fantasías septentrionales, ya desde los primeros tiempos de su escritura hasta *Vida y fugas de Fanto Fantini della Gherardesca*. El mismo Cunqueiro lo explicita, afirmando conscientemente que también hay una fantasía de la claridad.

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.¹³²³

Por otra parte, la crítica ha indicado sobradamente que la conexión entre Cunqueiro y la cuentística occidental es evidente, al adoptar el escritor gallego plantillas que ha conocido en las obras que cita -Boccaccio, Chaucer- y que han fluido hasta su narrativa,

¹³²¹ “Los días” en *La Noche*, p. 229. Hay edición castellana: BERNARDIM RIBEIRO, *Menina y moza*, Madrid: Cátedra, 1992.

¹³²² CUNQUEIRO, Álvaro, «Sobre Giovanni Boccaccio de Certaldo» en *Boletín Galego de Literatura. Monografías*, n. 1, enero de 1992, p. 151. Damos esta referencia, aunque también está recogida en el citado *Universo Cunqueiro* y sirve de prólogo a la traducción gallega del *Decamerón*: GIOVANNI BOCCACCIO, *Decamerón* (ed. y trad. de Moisés Rodríguez Barcia), Pontevedra: Rinoceronte, 2006, pp. 7-23.

¹³²³ QUIROGA, Elena, *Presencia y ausencia de Álvaro Cunqueiro*, p. 99.

llena de relatos engarzados y de polifonías. Estos mismos nombres los señala Anxo Tarrío Varela en su ilustrativo ensayo sobre el mindoniense, «hai na obra de Cunqueiro unha multiplicación da función narradora, por medio de multitude de narradores secundarios, como ocurría en Bocaccio ou en Chaucer»¹³²⁴.

Cerramos este apartado del Siglo de Oro con una cita de Erasmo; suele Cunqueiro aludir a él en contadas ocasiones y, en esencia, siempre utiliza la misma referencia: el tema del artículo acostumbra a estar relacionado con las Islas Británicas, lo que le permite retrotraerse a la época y comentar el asombroso placer que experimentó el holandés al observar sus mujeres y sus costumbres. En *Sábado Gráfico*, por ejemplo, aparece de la siguiente forma.

El propio Erasmo, que anduvo por allí en tiempos de esa moda, la gozó en grande. Además que los besos eran “open mouth”. Erasmo, unas décadas antes de la llegada de Felipe, le escribe a su amigo -el humanista Fausto Andreelino- pidiéndole que se convierta en Dédalo, pase los Alpes y corra a Inglaterra. “Hay aquí unas ninfas divinas, blandas, fáciles... y hay una costumbre nunca alabada suficientemente -numquam satis laudatus-, pues ya vengas a algún lugar serás recibido con besos, o ya te apartes de él serás despachado con besos; vuelves y te dan tiernos besos; vienen a ti, y te propinan besos; se separan de ti, y son los besos los que te separan; adonde quiera te muevas, todo está lleno de besos. Los cuales, Fausto amigo, si una vez los saboreas, experimentarás cuán suaves son, cuán fragantes, con lo que ciertamente desearías no estar por diez años solamente -ut Solon fecit-, sino peregrinar a Inglaterra y morar en ella hasta la muerte”¹³²⁵.

3.3.7.- El siglo XVIII

Cunqueiro -buen conocedor de la obra del fraile asturiano- retorna siempre a Feijóo. Le interesa, de este, el caudal de noticias curiosas e intrascendentes que iluminan la otra cara de la realidad, aunque el objetivo de Cunqueiro no sea como el beneditino destruir las supersticiones. El primer caso que analizamos opone la cultura china del agua a cierta tradición occidental, que «creía que natación e inteligencia andaban un poco reñidos. Se refería el padre maestro, y me refiero yo, a casos excepcionales como el peje Nicolao o al hombre-pezu de Liérganes, en la Montaña»¹³²⁶.

Cierto es, Feijóo analiza la historia de un vecino de dicho lugar que, aprendiz de carpintero en Bilbao, se interna en la ría de Portugalete la noche de San Juan con unos compañeros, y no se encuentran más noticias de su existencia hasta cinco años después,

¹³²⁴ TARRÍO VARELA, Anxo, *Álvaro Cunqueiro ou os disfraces da melancolía*, Vigo: Galaxia, 1989, p. 23.

¹³²⁵ “*Los otros rostros*”, p. 83. También la encontramos en las páginas 158 y 629; la referencia también aparece en *El envés*, p. 334 y *El laberinto habitado*, p. 508. La traducción probablemente es del propio Cunqueiro y se ajusta al original: «Sunt hic nimphae divinos vultibus, blandae, faciles, et quas tu tuis camoenis facile anteponas. Est praeterea mos quam satis laudatus. Sive quo venias, omnium osculis excipieris; sive discendas aliquo, osculis dimitteris; [...]»; recogido en GIOVANNI SANTINELLO, *Studi sull'umanesimo europeo*, Roma: Antenore, 1969, p. 78, nota.

¹³²⁶ *El laberinto habitado*, p. 69. La misma relación entre agua y cretinismo aparece en *Laberinto y Cía*, p. 288.

cuando un barco de pescadores que faena en la Bahía de Cádiz logra capturar a un hombre que parece habitar entre las olas¹³²⁷. Es este también un tema afín a las historias populares gallegas.

Xerónimo del Hoyo, que foi coengo-cardeal de Compostela por volta da primeira década do século XVII, refire que se teñen visto nos arredores da Coruña certos peixes semellantes a homés, agás no feito de ter mans e pés lixeiramente tortos por culpa da rotación que practican arreo. Estes exemplares, a quen chaman *homes mariños*, posúen, nas súas costas finas e pretas, espiñas que semellan pelos e deles din os mareantes que a súa presenza nas augas é sinal de boa pesca, alén de seren amigos dos humanos, que costuman darlles pan. Conta igualmente que, en certa ocasión, un home que ía de pesca viu un destes peixes que, botando o corpo e as mans fóra da auga, tentaba subir ao seu batel. O pescador comenzou a aflixirse e, entón, o home mariño, como se estivese provido de entendemento, afastouse do barco e tornou para o mar. O coengo santiagués continúa o seu relato dicindo que, noutra ocasión, uns mariñeiros viñan coas súas lanchas e viron un corpo aboiando no mar, crendo que se trataba dun afogado. Achegáronse a él para levalo a terra e soterralo. Ao sentir a presenza dos humanos, o home mariño mergullouse nas augas.¹³²⁸

No deja Cunqueiro, aun en medio de historias sobre hombres pez, de acudir a la cita, tantas veces desenvuelta en sus obras geográficas -«solo ve las estrellas cuando las logra verticales»-, cada vez que ha de aludir en alguna crónica al Monasterio de Samos; incluso es la única escogida cuando, en un par de reseñas, comenta el libro en el que Ramón Otero Pedrayo, muy por extenso, despliega la vida, la doctrina y las influencias del monje de Casdemiro¹³²⁹.

En una ocasión, también utiliza a Feijóo como aportador de metáfora erudita; delicada metáfora, por cierto. Cunqueiro dedica su artículo a las setas y recoge, como siempre, sus utilizaciones en literatura; en este caso, un episodio del renacentista francés Pierre de Bourdeilles, militar, escritor de estilo tosco y ligereza en sus memorias, pero ágil al narrar anécdotas como la que Cunqueiro recoge: «Pierre de Bourdeilles, señor de Brantôme, cuenta una historia galante que terminó en envenenamiento por boleto azulado, rotundo y dulce: la dama salió a la terraza a ver morir al caballero envenenado, y pues era noche clara de luna llena y la dama estaba ligera de ropa, mostraba el [sic] aire aquello que el padre maestro Feijóo, hablando de la hermosa Friné de los griegos, “escándalos de nieve” llamó»¹³³⁰.

Es cierto, Feijóo dedica uno de sus textos a una “Declamación contra las modas escandalosas de las mujeres”, y en él narra el episodio de Friné, acusada de impiedad por su constante comparación con la diosa Afrodita, modelo como era de artistas para representarla, debido a su belleza. Hipérides, incapaz de despertar espíritu de clemencia en

¹³²⁷ Aparece, por ejemplo, en FRAY BENITO JERÓNIMO FEIJÓO, *Obras escogidas del padre fray Benito Jerónimo Feijoo y Montenegro*, Madrid: M. Rivadeneyra, 1863, pp. 338-340.

¹³²⁸ VAQUEIRO, Vitor, *Guía da Galiza Máxica*, pp. 136-137.

¹³²⁹ *Papeles*, p. 31 y *El laberinto habitado*, p. 209.

¹³³⁰ *Viajes*, p. 68.

el tribunal con su discurso, hizo desnudar a Friné, lo cual conmovió a los jueces. Cunqueiro quizá conociera el episodio de forma indirecta por alguna de las obras dedicadas al monje de Samos por Otero Pedrayo¹³³¹.

Cometió Friné, dama hermosísima de Atenas, que floreció cerca de los tiempos del grande Alejandro, un delito que merecía pena capital; y siendo acusada ante los Jueces del Areópago, compareció a ser juzgada en aquel severo tribunal. Hizo oficio de abogado suyo Hipérides, orador famoso de aquella edad, el cual jugó con esquisito primor todas las piezas de la Retórica, para lograr la absolución de Frine. Mas como el hecho fuese constante, y el delito gravísimo (algunos lo capitulan de impiedad), todos los jueces permanecieron inexorables, mostrando en el ceño del rostro la severidad del dictamen. Advertido esto por Hipérides, que era no menos sagaz que facundo, cuando ya veía inútil toda su elocuencia, apeló a otra elocuencia más eficaz. Acercóse intrépido a la bella acusada, y rasgando prontamente la parte anterior de su vestido desde el cuello a la cintura, puso patentes aquellos escándalos de nieve a los ojos de todo el concurso. No, como si vieran la cabeza de Medusa, se convirtieron aquellos senadores de hombres en estatuas; antes de la rigidez de estatuas pasaron a la sensibilidad de hombres.¹³³²

Del Padre Fray Martín Sarmiento valora el libro ya citado que relata su viaje a Galicia. En uno de sus artículos de los años 50 recrea, casi pueblo a pueblo, el itinerario, salpicando todo de citas y de comentarios personales¹³³³. Recoge posteriormente -en 1971- este mismo itinerario para modelar un artículo para la revista *Grial*, también con peso en la toponimia, a la que pone en relación con noticias botánicas, gastronómicas y enológicas, los vinos de Chantada y la pesca de río acompañan el itinerario del benedictino¹³³⁴. También apunta, en alguna ocasión, que el Padre Sarmiento indica etimologías precisas sobre accidentes gallegos: «Sil, según el P. Sarmiento, quiere decir *tierra colorada*»¹³³⁵. No viene a ser del todo cierta la aseveración; realmente el monje, cuyo lugar de nacimiento aún no está aclarado aunque pasó su infancia en Pontevedra, apunta únicamente en su *Viaje a Galicia*, justo al entrar: «Izquierda Quereño, pasado el Sil en un valle entre dos montecillos de tierra colorada, en cuyas faldas y ribera se coge el oro»¹³³⁶.

También Jovellanos es objeto de una especial estima. Su estancia en Galicia, siempre recordada, le sirve, igual que en las obras geográficas, para evocar la visión de un hombre agotado por el peso de su siglo. En un viaje a Muros, reflejado en uno de sus artículos, aprovecha para pintar una pequeña estampa -casi un relato, un pequeño cuadro descriptivo- de las mañanas, paseos y aficiones en Galicia del ilustrado. Concluye el cuadro con unas palabras enormemente desesperanzadas: «Bellver, el Paular, Muros: destierro y

¹³³¹ OTERO PEDRAYO, Ramón, «Estudios sobre Feijóo»; en *Arbor. Revista general de investigación y cultura*, Madrid: CSIC, n° 229, 1965 pp. 5-48.

¹³³² FEIJÓO, Benito Gerónimo, *Teatro crítico universal. Tomo II*, Madrid: Ayguales de Izco, 1852, p. 270-271.

¹³³³ Su título es precisamente este: «El viaje a Galicia». Se puede encontrar en *El pasajero*, pp. 42-44.

¹³³⁴ El artículo, en este caso en gallego, se titula «A viaxe a Galicia» y aparece recogido en *O mundo que teño de meu*, pp. 191-193.

¹³³⁵ *Viajes y yantares*, p. 76.

¹³³⁶ SARMIENTO, Fray Martín, *Viaje a Galicia (1754-1755)*, Madrid: CSIC, 1950, p. 124.

soledad de cada día de una de las más nobles, apasionadas y melancólicas figuras de la inteligencia española»¹³³⁷. Cunqueiro siente un hondo respeto -quizás menos conexión que con Feijóo, pero más comprensión-, por Gaspar Melchor de Jovellanos, que para él no es tanto una figura política sino una muestra de desencanto vital.

Es patente, por último, la devoción que Cunqueiro siente por Laurence Sterne y el *Tristram Shandy*: lo cita en repetidas ocasiones, lo señala como modelo e incentivo de su prosa y le dedica artículos enteros. Uno de ellos, para *Destino*, celebra la aparición de una correcta edición de la novela, tras su insistencia constante ante las editoriales españolas para que la traduzcan. El artículo se llama como el texto que glosa, “La vida y opiniones del caballero Tristram”: «En varias ocasiones, charlando con editores españoles, les había sugerido que encargasen una traducción de la obra de Laurence Sterne: mi sugerencia no tuvo el menor eco. Pero hete aquí que una mañana de otoño me trae el correo un ejemplar de una traducción del Tristram Shandy al castellano, con un prólogo de mi ilustre amigo el profesor Francisco Yndurain»¹³³⁸

No es extraño que recree episodios de la novela, incluso muy por extenso. En un artículo para *Sábado Gráfico* resume las primeras páginas de la obra y las conecta -al fin y al cabo son años de transición- con cuestiones sociales candentes, sobre todo con los métodos educativos y la preeminencia de la libertad o de la disciplina. Esto le da pie para recordar el nacimiento de Tristram Shandy, no sin antes aprovechar para afirmar la excepcional perfección de la obra y ponerla en contacto con otros dos referentes en su poética: «Tristram es protagonista de un libro excepcionalmente divertido, y que coloca a su autor a la altura de Cervantes y de Dickens»¹³³⁹.

Recrea la noche en que fue engendrado el protagonista -la del domingo al primer lunes de marzo de 1718-; incluso con el apunte de picardía del texto de Sterne, pues señala que el padre, al cumplir con las leyes de la reproducción, «prestaba al asunto más atención que en otras ocasiones; acaso tuviese la culpa la vecindad de la primavera». Y, de golpe, su mujer le pregunta si ha atendido a dar cuerda al reloj, con lo cual el episodio de alcoba fue interrumpido por el murmullo del varón: «¿Es que desde que existe el mundo hubo mujer alguna que interrumpiera a un hombre con tan estúpida pregunta?». Con ello, cuenta que

¹³³⁷ *El pasajero*, p. 341.

¹³³⁸ *El laberinto habitado*, p. 91. La edición que Cunqueiro recibe es, evidentemente, la siguiente: LAURENCE STERNE, *Vida y opiniones del caballero Tristram Shandy*, Madrid: Ediciones del Centro, 1975. La obra fue reimpressa, por parte de la editorial Akal, con el prólogo de Francisco Yndurain que cita Cunqueiro, en 1986.

¹³³⁹ “*Los otros rostros*”, p. 432.

Sterne creyó firmemente que el ejercicio de los espermatozoides había sido dificultado, y con ello el pequeño Tristram adquiriría una personalidad especial¹³⁴⁰.

También en sus libros de semblanzas hay alguna mención a la obra de Sterne; por ejemplo, en el capítulo de «Tertulia de boticas prodigiosas» dedicado a “La botica de la marquesa de Brinvilliers”. El texto está dedicado a la Voisin, una historia que también Cunqueiro trata en algún artículo periodístico. Dicha Voisin era «una bruja ducha en magia negra, “hacedora de ángeles”, como se llamaba a las mujeres dedicadas a prácticas abortivas, que tenían mucho cuidado, eso sí, de bautizar a lo que estaba en su vientre, quizás por medio de una cánula, como aquel comadrón cuya petición a la Sorbona viene en el *Tristram Shandy*, de Sterne»¹³⁴¹.

Catherine Deshayes, conocida como la Voisin, fue una famosa hechicera de la corte de Luis XVI. Tras el fracaso de su marido en el negocio de la joyería, decidió convertirse en curandera y vidente, cada vez con mayor éxito, según iba teniendo difusión que sus sortilegios conseguían el efecto deseado. Pero poco a poco ciertas personas, acusadas por sus clientas de intentar influir negativamente en sus vidas, iban falleciendo en extrañas circunstancias. La Voisin fue detenida y confesó haber hecho abortar a un número elevado de mujeres, haber envenenado a muchas otras y haber practicado misas negras en las cuales se sacrificaba a recién nacidos. El juicio arrastró a más de trescientas personas, incluso a madame de Montespán, la favorita del rey. Muchas de ellas fueron quemadas vivas; entre ellas, evidentemente, la Voisin. Fue el 22 de febrero de 1680¹³⁴².

El episodio del *Tristram Shandy* al que alude Cunqueiro se encuentra en el vigésimo capítulo de la primera parte; en él, tras la aventura que supuso el nacimiento de Tristram, se estudia el bautizo en caso de peligro para el feto. Los rituales católicos lo aconsejan si surgen dificultades antes del nacimiento, pero únicamente si el sacerdote puede observar alguna parte física del *non nato*. Los doctores de la Sorbona admitieron que el bautizo pudiera ser administrado por inyección. Con afán de sarcasmo, Sterne incluye en su obra la memoria de uno de los doctores de la Universidad de París que defiende este ritual. De ahí esa alusión de Cunqueiro, que hemos comentado, a un comadrón que solicita dicha

¹³⁴⁰ Ibid., p. 433. La traducción de estas palabras no coincide exactamente con la edición que Cunqueiro dice manejar, aunque en otras citas del mismo artículo sí parece seguirla. Se puede encontrar en Laurence Sterne, *Vida y opiniones del caballero Tristram Shandy*, p. 24.

¹³⁴¹ *Obras Literarias II*, p. 746.

¹³⁴² Un estremecedor y documentado estudio sobre el caso, del que extraigo estas breves indicaciones, se encuentra en «La Voisin, reina de las brujas» en SUSANA CASTELLANOS DE ZUBIRÍA, *Mujeres perversas de la historia*, Bogotá: Norma, 2008, pp. 257-264. Cunqueiro también expone el caso en «Sobre ángeles y demonios», p. 9.

intervención a la Sorbona, aunque realmente en la obra se trata del informe de un médico sobre la existencia de estos casos más que de una solicitud.

Un cirujano ginecólogo presenta a los señores Doctores de la Sorbona una comunicación según la cual existen casos, aunque muy raros, en los que la mujer no es capaz de dar a luz o en los que el niño está tan encerrado en el seno materno que no muestra ninguna parte de su cuerpo, lo que, según los ritos, justificaría bautizarle aunque fuese condicionalmente. El cirujano informante pretende que por medio de una pequeña cánula es posible bautizar de inmediato al niño sin causar mal alguno a la madre. Pregunta que este método que acaba de proponer se permite y se legitima y si es posible utilizarlo en los casos que se expresaron.¹³⁴³

Concluye Sterne, tras la retórica respuesta de la Universidad, que lo fácil sería bautizar a todos los “homunculi” entre el momento del matrimonio y el de la consumación. Posteriormente, Cunqueiro vuelve a recoger el episodio y, en esta ocasión, acierta en adscribirla a un cirujano, se ajusta más al proceso y habla de

el método de aquel cirujano ginecológico que se dirigió a la Sorbona en el año 1733, y viene en el “Tristram Shandy” de Sterne, el cual proponía el bautismo con una cánula de los críos que son tardos en nacer o están tan encerrados en el vientre materno que no muestran ninguna parte de su cuerpo: ya que de mostrarla podían ser bautizados condicionalmente. Sterne, en su gran libro, reproduce la comunicación del ginecólogo, y el informe sobre ella de tres doctores de la Universidad, los cuales citan a Santo Tomás y a otros teólogos, y concluyen que para dictaminar el asunto no hay que recurrir al Papa.¹³⁴⁴

3.3.8.- El siglo XIX

Románticos y simbolistas

Álvaro Cunqueiro se siente fascinado por la estética y el espíritu románticos; por ello, disemina con profusión citas, autores y personajes. No posee, es cierto, ninguna novela ambientada en el periodo, pero podemos decir que se trata de una de las columnas de sus artículos periodísticos. Lo deja bien claro al dedicar unos párrafos al jardín de San Carlos, de A Coruña: «Me gustaría una pintura en que lady Stanhope, como un gran manto negro que el viento arremolina -concretamente el viento de la oda al salvaje viento del oeste, de Shelley-, volase desde el mar hasta las altas ventajas (sic, por ventanas) por ver el perfil helénico, fino y traslúcido como un verso de Keats, de sir John Moore»¹³⁴⁵.

Sigue, tras ello, una evocación de bordados líricos sobre la nostalgia de la aristócrata inglesa, aventurera, soñando al llegar a las ruinas de Palmira que, al fin y al cabo, ella había descubierto para Europa. No deja de ser una recreación de la plantilla que le supone la *Guía de Galicia* de Otero Pedrayo, la cual, en unas páginas dedicadas a dicha ciudad, juega con las mismas imágenes del jardín de San Carlos, las ventanas, lady Stanhope y el viento del oeste.

¹³⁴³ STERNE, Laurence, *Vida y opiniones del caballero Tristram Shandy*, p. 64.

¹³⁴⁴ “*Los otros rostros*”, p. 659.

¹³⁴⁵ *100 artigos*, p. 46.

Así, nos encontramos en la tumba de Moore «con ventanas enrejadas hacia la entrada de la bahía y el puerto. Se piensa en Shelley, cantor del viento del oeste y en las desesperanzas de la juventud romántica. Lo presiden la muerte y la poesía»¹³⁴⁶. Incluso el propio Cunqueiro establece una conexión con esta misma página, desde la que le han quedado grabadas las imágenes: «Don Ramón Otero Pedrayo, en aquellas bellísimas páginas que a La Coruña dedicó en su Guía -cito de memoria-, recordando a Shelley convocaba para presidirla a la muerte y a la poesía»¹³⁴⁷.

Las imágenes de poetas románticos en sus artículos son, en muchas ocasiones, quizás en mayor medida que en otros periodos o géneros, similares a las que ha utilizado en sus ensayos de cocina y viaje. Vuelve a repetir, por ejemplo, la imagen de Shelley que le había servido para ilustrar la dura geografía de su tierra –y que acabamos de citar-, en un artículo ligado a la llegada del otoño -su estación preferida, aquella en la que ve el alma de occidente-, que al arrastrar las hojas secas se comporta como el viento del oeste «tan puntualmente shellyano»¹³⁴⁸. Ese viento vuelve a ser imagen del otoño en un artículo titulado con el nombre de la estación y situado en su Mondoñedo natal: «tal en la oda de Shelley, el viento del oeste, rumoroso como el mar, amanece sobre el mundo, y arremolina las secas hojas en las rúas y en la plaza de la catedral»¹³⁴⁹. En otra ocasión, servirá de ambientación a una estampa típicamente gallega, la delgada esencia de los cancioneros puesta en la selva de Gabor: «En Gabor siempre es otoño, y las hojas secas las arremolina el viento de Shelley, el viento del oeste; en un claro del bosque, la cierva se mira en el agua cristalina de una fuente»¹³⁵⁰. De hecho, la imagen de este viento ya había asaltado un artículo del lejano año 1947, para una cabecera zamorana, en el que habla de la llegada del otoño: «Todos los viajes que se emprenden en otoño, tienen un único y sorprendente destino: la Primavera. El poeta Shelley, cantando al viento Oeste, ya lo dijo»¹³⁵¹.

De Keats traduce un poema para las páginas de *Faro de Vigo*. Se trata de “Lines on the Mermaid Tavern”, que traslada como “Versos na taberna da sirea”; quizá le atrajera de él la mención a los vinos de Canarias, tan estimados en Gran Bretaña y con alusiones en Shakespeare o Pepys, al que también recuerda en otras ocasiones. Se dirige Keats a los poetas que han muerto, e imagina que todos se reúnen en la Taberna de la Sirena, ubicada

¹³⁴⁶ OTERO PEDRAYO, Ramón, *Guía de Galicia*, p. 195.

¹³⁴⁷ *El pasajero*, p. 205.

¹³⁴⁸ *El laberinto habitado*, p. 291. También aparece la imagen en una evocación del jardín de San Carlos, a Cunqueiro le gustaría ver la tumba de sir John Moore peinada por ese viento, en *El pasajero*, p. 45.

¹³⁴⁹ Recogido en «Especial 9. Cunqueiro no outono», *Faro de Vigo*, 30 de octubre de 1991, p. 7.

¹³⁵⁰ *Viajes imaginarios*, p. 231.

¹³⁵¹ CUNQUEIRO, Álvaro, «Cuando llega el otoño», p. 2.

en el barrio de Cheapside, cerca de la catedral de San Pablo y famosa hasta su destrucción en el incendio de Londres de 1666. Y así, les pregunta:

¿Bébedos caedes catando algo máis fino
que o viño de Canarias do meu hospede?¹³⁵²

En otras ocasiones, las citas son de William Blake, el pintor y escritor inglés preocupado por la trascendencia y la eternidad. Así, Cunqueiro señala que «en los “Proverbios del infierno” dice Blake que hay trozos de eternidad demasiado grandes para los ojos del hombre»¹³⁵³. Los aforismos que constituyen los “Proverbios del infierno” forman parte de *El matrimonio del cielo y del infierno*, un catálogo de sus creencias revolucionarias y religiosas, cercano al género de la profecía bíblica, influido por la intensidad social que se estaba viviendo en Europa tras el estallido de la Revolución Francesa. La cita que Cunqueiro toma es más extensa en Blake y también más lírica: «El rugido de los leones, el aullido de los lobos, la cólera del mar tempestuoso y la espada destructora son porciones de eternidad demasiado grandes para el ojo del hombre»¹³⁵⁴.

También acoge la tradición literaria francesa, aunque en una ocasión incurre en un lapsus intertextual: atribuye unos versos a lord Dunsany que el irlandés, amigo de Yeats y cercano a Cunqueiro en la recreación de mundos celtas y tradiciones populares, nunca escribió. La cita en cuestión es la siguiente:

Je n'ai jamais vu Carcassone!
Je ne verrais pas Carcassone!

Recoge en ella dos versos de un poema de Gustave Nadaud, uno de esos poetas franceses de menor calado, contable en la empresa familiar y productor de textos poéticos para la prensa, *L'Illustration* y *Le Figaro* esencialmente. El poema se titula “Carcassone” y es una reflexión sobre el tiempo y la muerte, que tiene como centro inexpugnable la ciudad occitana, feudo de los cátaros¹³⁵⁵. Sin embargo, hay un puente entre ambos autores:

¹³⁵² CUNQUEIRO, Álvaro, *Flor de diversos. Escolma de poetas traducidos* (ed. de Xesús González Gómez), Vigo: Galaxia, 1991, p. 56. Se puede encontrar el poema de Keats en John Keats, *Complete Poems* (ed. de Jack Stillinger), Cambridge: Harvard University, 1978, p. 166.

¹³⁵³ “Los días” en *La Noche*, p. 367.

¹³⁵⁴ En Cunqueiro la cita se puede encontrar en “Los días” en *La Noche*, p. 367. Para la original, podemos acudir a WILLIAM BLAKE, *El matrimonio del cielo y del infierno*, Sevilla: Renacimiento, 2007, p. 26. También hizo aparecer un par de crónicas sobre la estética de Blake –con algunas traducciones– en *Faro de Vigo*: «William Blake: Dos cantos de inocencia aos cantos de experiencia» y «William Blake no ceo e na terra» en *No obradoiro*, pp. 338-341 y pp. 376-378 respectivamente.

¹³⁵⁵ El poema se puede encontrar en GUSTAVE NADAUD, *Chansons*, Paris: F. Henry, 1865, p. 463. Cabe decir que, el 6 de octubre de 1974, aparece en las páginas de *Faro de Vigo* la traducción del poema de Nadaud, traducción efectuada por Cunqueiro. La relación entre trabajo periodístico, traducción y creación poética parece, de nuevo, evidente. Se puede encontrar en *Flor de diversos*, pp. 33-34.

Dunsany recoge esta misma visión mágica de la villa francesa en un cuento incluido en *A Dreamer's Tales* titulado precisamente así, «Carcassonne». En el cuento, todo un poblado, maravillado por las referencias mágicas a la ciudad amurallada, decide ir en su busca y acaba desvanecido en medio de bosques pantanosos¹³⁵⁶. Este mismo cuento aparece ligado a los proyectos de Cunqueiro -y a una imagen muy recurrente de Luis Cernuda-, cuando comenta su deseo de seguir, desde Lugo, Miño abajo, para escribir después un catálogo de barcas y de puentes; Orense, lugar lejano y casi mítico en el que al ir, «me parece que voy a la más lejana de las ciudades, a la Carcasona de lord Dunsany, a una alta torre sola en el Sur, [...]»¹³⁵⁷. Como en los mejores momentos de sus artículos periodísticos, deseo, experiencia, mito y literatura se unen en definida y sólida amalgama.

Esas torres, y ese anhelo por llegar a una ciudad que no es más que un sueño, también aparecen en un artículo en que la excusa de un viaje a Francia sirve para dar un pequeño apunte sobre los españoles que han acudido a la vendimia francesa y emergen, tristes, a ambos lados del camino. Recuerda entonces el lugar donde, por contraste, se ha extasiado: «esa Carcasona de las altas torres a la que tantos quisieron llegar y no pudieron, y a lord Dunsany pongo por testigo soñador»¹³⁵⁸. También le escribe un epitafio en uno de los poemas que se recogen en *Herba aquí e acolá*. Destacan en él referencias al mundo mágico y la presencia sobrenatural de sombras.

-¡Bós días!, decíanlle as fadas
que dormen da outra banda do mar.
Boas noites!, decíanlle as fantasmas
que despertan cando canta a curuxa.
E no camiño de Carcasona saudábano
os que endexamáis chegarían acolá.
Soñou todas as cousas invisibles
e no que toca ao home, veu indiferente
pasar aos que non se lle asemellaban...
E cando lle chegou a hora, soñando estaba
un país onde chovían volvoretas
pra que se fixese a luz. E a luz foi feita.
Agora el mesmo, na sombra perdido,
fada é, e fantasma e vagabundo
por quen aprenden a guiarse as estrelas.¹³⁵⁹

De hecho, Lord Dunsany es una referencia común en su poesía, uno de los autores que más alusiones, homenajes y recuerdos provoca. Tanto es así, que este poema sufrió

¹³⁵⁶ Recogido en LORD DUNSANY, *A Dreamer's Tales*, Whitefish: Kessinger Publishing, 2004, pp. 62-71.

¹³⁵⁷ «Los días» en *La Noche*, p. 218. En esta misma cabecera y en el artículo que dedica a la obra de José María Castroviejo -Galicia. Guía espiritual de una tierra- cita unas palabras de su compañero de redacción Borobó, en las que decía que Galicia es el lugar «al que uno -¡oh, soñada Carcasona!-, al que uno quisiera viajar». La mención se encuentra en la página 349.

¹³⁵⁸ «Los otros rostros», p. 234.

¹³⁵⁹ *Boletín de la Fundación Federico García Lorca*, p. 109. En libro se encuentra, con alguna variante, en *Poesía 1933-1981*, p. 102.

alguna que otra revisión y podemos encontrar una versión diferente con prácticamente las mismas imágenes.

Este home que aquí xaz decía:
Bos días, miñas señoras as fadas,
as que pasades as noites no mar
e as que ides de camino deica o sur
onde florecen as viñas, Carcasona
e a alegría moz e fuxitiva nos beizos das mulleres!
Nos curros do ceo, recoñecía como súas
as nubes que semellaban poldros e naves.
Nas trebas abría as portas para que entrasen
as fantasmas cheirando a sangue e desesperación.
E sorría, como se nada,
Diante de todo o que morre e non resucita.¹³⁶⁰

El decorado, observamos, refleja el mismo mundo fantástico, aunque con una mayor oscuridad, hondo pesimismo y mejor pulso lírico en el segundo. Las hadas que se alimentan de la cercanía del mar, el camino de Carcasona, los fantasmas, la luz del cielo - mariposas en el primer caso, nubes en el segundo- llegan hasta el final desolado que en el primer poema es alegórico y en el segundo cruda antítesis.

También se siente muy ligado al irlandés por un descubrimiento casual. Cunqueiro, que siempre está ideando obras inéditas, aunque después las abandone sin comenzarlas, descubre que una idea para un cuento que había bullido en su cabeza, ya había servido para sostener una pequeña composición teatral de Dunsany. El episodio lo recoge en una de sus charlas radiofónicas:

Hace años que yo imaginaba una historia. Pasaba en un tiempo en el que había reyes en Galicia. Para decir verdad, yo me inventaba una dinastía que, nacida de los suevos, se prolongaba a lo largo de los días medievales. [...] Un niño, en mi cuento, que nunca llegó a estar escrito de todo, le pedía al rey de entonces un caballito de madera, un caballito para jugar, como el que el gran rey de los gallegos usaba para las revistas militares y para ir de caza. Por una serie de circunstancias que no son del caso, el rey se veía obligado a abandonar su caballo ante su puerta de plata, haciendo penitencia así de su tremendo orgullo y de su gran soberbia, [...] El niño de mi cuento creyó verdaderamente que el rey había respondido a su petición regalándole aquel caballo que yo había imaginado bermejo, el único caballo bermejo del mundo...

Mi cuento, un borrador, quedó olvidado entre mis papeles. Y días pasados cayó en mis manos una pequeña pieza teatral, original del escritor irlandés de lengua inglesa lord Dunsany, titulada "La sentencia dorada". El asunto pasa en una lejana Babilonia, donde los sacerdotes consultan los astros, pero el asunto es el mismo que el de mi cuento. Un niño, con una pepita de oro, escribe en la puerta del palacio real, una puerta de hierro, unos versos que ha inventado una niña. El niño se había acercado a la puerta de hierro para pedirle al gran rey, el más poderoso de la tierra, un aro para jugar. A la puerta de hierro del rey nadie podía acercarse sin pena de vida. Pero los centinelas, en un mediodía caluroso, y mientras comían algo, no se fijaron en los niños.

En definitiva, el rey, consultados los estrelleros, percibe que es un aviso del cielo para que abandone su corona y su cetro a la puerta de palacio. A la noche, el niño los encuentra y se marcha, jugando con su aro. Cunqueiro queda fascinado con el cuento —«Me

¹³⁶⁰ *Poesía 1933-1981*, p. 257.

dio un vuelco el corazón cuando yo la leí»- e incluso se apresta a traducirla, aunque su versión no aparece sino de forma póstuma¹³⁶¹.

Incluso en alguna entrevista, ante la tan traída y llevada similitud de Cunqueiro con los procedimientos técnicos de los autores hispanoamericanos del *boom*, se pone de relieve, en primer lugar, que *Merlín y familia* es anterior, pero además, que dicha disposición narrativa tiene unos antecedentes bien claros en el procedimiento seguido por autores de temática “céltica”. En todo caso –qué curioso- García Márquez confiesa a Plinio Apuleyo Mendoza que «mis abuelos eran descendientes de gallegos, y muchas de las cosas sobrenaturales que me contaban provenían de Galicia»¹³⁶². Ambos escritores llegaron a conocerse, y en un artículo publicado en *El País*, el 11 de mayo de 1983, el autor colombiano comenta: «Hace ahora muchos años, en un restaurante de Barcelona, le oí hablar de la comida de Galicia al escritor Álvaro Cunqueiro, y sus descripciones eran tan deslumbrantes que me parecieron delirios de gallego»¹³⁶³. En la entrevista a la que hemos aludido, señala Cunqueiro:

Bom, pero eu escrevim antes que eles, claro. A mina influencia era em certo modo Lord Dunsany, como os *Contos de um sonhador*, e todos os outros libros dele influenciaram bastante em mim, na maneira de ver as cousas e demais... Quero dizer, se hai umha influencia de procedemento previo, é Lord Dunsany, e nom os hispano-americanos. Som quicá os irlandeses do Abbey Theatre, Synge, Lady Augusta Gregory, e Lord Dunsany, que eu lim antes que ninguém os lesse neste país, o que mais ou menos me influíu.¹³⁶⁴

La importancia, pues, de lord Dunsany es inexcusable como puntal de la obra de Cunqueiro, no solamente por las referencias y las entrevistas que hemos ido citando, sino también porque, en un artículo enteramente dedicado a él -“Lord Dunsany, el soñador”, para el suplemento “Los días” del diario *La Noche*-, apunta el deslumbramiento que supuso descubrirlo y la fascinación de su lectura: «Cuando allá por el año veinte la “Revista de Occidente” publicó el librito de lord Dunsany *Cuentos de un soñador*, muchos encontramos allí un licor precioso, del que bebimos hasta embriagarnos. Lord Dunsany murió hace dos años en su Irlanda natal, y ahora van apareciendo aquí y allá estudios sobre su obra poética y teatral, y se publican traducciones»¹³⁶⁵.

¹³⁶¹ *Cunqueiro en la radio*, pp. 603-604. La traducción de Cunqueiro se puede encontrar en Lord Dunsany/Álvaro Cunqueiro, «La sentencia dorada» en *Cuadernos del Norte*, Oviedo: Caja de Ahorros de Asturias, números 35-39, 1986, pp. 26-30.

¹³⁶² Plinio Apuleyo Mendoza, *El olor de la guayaba*, Bogotá: Norma, 2005, p. 85.

¹³⁶³ Recogido en GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ, *Notas de prensa: Obra periodística 5 (1961-1984)*, Barcelona: Random House, 1999, pp. 485-487.

¹³⁶⁴ MORÁN FRAGA, César Carlos, «Entrevista con Álvaro Cunqueiro» en VV.AA., *Homenaxe a Álvaro Cunqueiro*, Santiago: Universidade de Santiago, 1982, p. 382.

¹³⁶⁵ “Los días” en *La Noche*, p. 58. La edición a la que se refiere es LORD DUNSANY, *Cuentos de un soñador*, Madrid: Revista de Occidente, 1924.

Cierra el artículo Cunqueiro con unos conceptos que exponen con soberbia claridad la construcción de la obra del irlandés: con la argamasa de la imaginación. Son palabras que Cunqueiro podría hacer perfectamente suyas, y que nosotros podríamos haber incluido perfectamente en el apartado que dedicamos a la estética del mindoniense, no de otra forma entiende el autor de *Merlín y familia* su labor: «Lord Dunsany nos enseñó a soñar a muchos. Su lema fue: “Lo inverosímil es verdad, la verdad es inverosímil”. Enseñó a ver la realidad como un sueño maravilloso. Hizo resplandeciente lo más cotidiano y lo puso lejos, difícil, ígneo como piedra preciosa. Fue uno de esos pocos que cada siglo o diez sueñan el corazón del mundo, los tesoros imposibles, los paraísos secretos, e iluminan todo lo que sueñan»¹³⁶⁶.

Si abordamos las alusiones menos productivas, tenemos, en primer lugar, la destinada a Alfred de Musset. Cunqueiro está expectante ante la llegada de la primavera, puesto que le traerá el sonido del cuco, siempre esperado; duda sobre dónde ir a escucharlo, y, mientras tanto, sueña con «estos días de las flores», para irse directamente al verso del escritor parisino: «Au temps des fleurs le monde est un enfant!...»¹³⁶⁷.

Entre los autores italianos, recoge a Leopardi con una cita geográfica, como es común en él. Una gran proporción de citas de autores exponen pequeñas impresiones de paisaje, así ocurre con Shelley, con Du Bellay o con el conde italiano, del que se absorbe un verso del poema “L’infinito”, que precisa el lugar donde posteriormente aparecerá, descarnada, la obsesiva condición de la muerte que acompaña al poeta italiano: «Sempre caro mi fu quest’ermo colle, [...]». Cunqueiro lo utiliza para sentir como suya la dureza del paisaje de Palas de Rey: «un paisaje que, no obstante su dureza y soledad, yo por tan gallego lo tengo y tan entrañablemente nuestro; la importuna memoria mía sopla al oído, ayudada por el viento, versos de Leopardi»¹³⁶⁸.

Ya habíamos visto, en sus obras gastronómicas, que Cunqueiro siente una especial atracción por la obra pictórica de Dante Gabriel Rossetti y de los prerrafaelitas, y que también citaba a su hermana, la singular y delicada poetisa que cultivo ese tono menor del XIX -escritora de poemas infantiles de especial luminosidad y simbolismo-, común a Heine o nuestro Bécquer. En sus charlas radiofónicas, recuerda Cunqueiro a Christina Rossetti, más bien a la escucha de sus poemas, porque avisa de que en una emisión de radio inglesa, que sintonizó el día anterior, le dedicaban un espacio y recitaban uno de sus poemas,

¹³⁶⁶ “Los días” en *La Noche*, p. 59.

¹³⁶⁷ *El descanso del camellero*, p. 166. El verso de Musset aparece en ALFRED DE MUSSET, *Œuvres complètes*, Londres: McMillan, 1963, p. 167.

¹³⁶⁸ *El pasajero*, p. 230. El verso de Leopardi se puede encontrar en GIACOMO LEOPARDI, *Poemas escogidos* (ed. de Milagros Arizmendi), Madrid: Rialp, 1998, p. 54.

“Mirage”. Cunqueiro destaca que es un poema «muy triste y muy hermoso» y aprovecha para dejar claras sus coordenadas literarias y su estética: «Es una de las revelaciones de la tristeza, y verdaderamente más triste que la casi totalidad de esa poesía de la angustia que anda por ahí»¹³⁶⁹.

En otra ocasión, cita los versos de otro poema de la autora, una delicada miniatura llamada “Song” que, desligada de su contexto, pierde todo su impacto lírico. La poetisa británica escribe varios poemas de tema fúnebre, imagen muy cara a los prerrafaelitas, de especial sensibilidad; son poemas que se articulan entre la memoria y el amante, y en los que las imágenes tétricas se suavizan y a la vez se hacen angustiosas por la reiteración de la duda, del dolor de la ausencia y del olvido. Las escenas son comunes a todos ellos. El que cita, uno de los varios que lleva como título “Song”, se inicia con un certero y directo verso: “When I am Dead, My Dearest”; el fragmento que recuerda Cunqueiro es: «Y si quieres recuerda,/y si quieres olvida...», traslación de «And if thou wilt, remember,/And if thou wilt, forget»¹³⁷⁰.

También prerrafaelita es Robert Browning, poeta de obra extensa y de rara erudición, alimentada por su padre desde su niñez. Browning tuvo una bella historia de amor con la poetisa Elisabeth Barrett, a la que sabía enclaustrada por su familia -de severa rectitud- en su habitación, pero a quien consiguió hacerle llegar cartas en las que le testimoniaba su admiración. Tiempo después, se casaron en secreto y se instalaron en Florencia. El poema al que Cunqueiro se refiere -apunte culto en un texto dedicado a lamentarse de que los ratones, en 1979, ya son inmunes a los medios tóxicos con que se los pretende exterminar- está publicado en 1842 y recoge una antigua leyenda alemana que es principalmente conocida por la versión de los Grimm: «El flautista de Hamelín», que «está muy bien contada en versos de Robert Browning»¹³⁷¹.

De la misma manera, los autores españoles están presentes, pero en pequeñas dosis y para el subrayado, no para el elogio. Así sucede con el duque de Rivas, del que destaca su

¹³⁶⁹ Cunqueiro en la radio, p. 305. El poema de Christina Rossetti puede consultarse en: CHRISTINA ROSSETTI, *Selected Poems of Christinna Rossetti*, Londres: Wordsworth, 1994, p. 130.

¹³⁷⁰ ROSSETTI, Christina, *Selected Poems of Christinna Rossetti*, p. 136. La cita de Cunqueiro aparece en “Los otros rostros”, p. 621. Lo curioso es que las palabras exactas que dan pie a esta cita vuelven a aparecer poco tiempo después, apenas cinco meses, en una especie de autoplagio que permite deducir que Cunqueiro, de alguna manera, guardaba fichas con comentarios de sus citas. Las palabras son: «Soñar para recordar. La cosa más estúpida que suele escucharse por ahí, es que se bebe para olvidar. Mal bebedor quien tal pretende. Se bebe para recordar, esto es lo propio y más humano. Y quien lo supo muy bien y lo dijo en un hermoso poema fue Cristina Gabriel Rossetti. El refrán canta como una alondra en su poema: “Y si quieres recuerda/y si quieres olvida...”». Se encuentra en la página 670 de la misma edición, e incluso comete el mismo error en los signos de puntuación.

¹³⁷¹ “Los otros rostros”, p. 496. Podemos destacar una bella edición en inglés: ROBERT BROWNING, *The piper pied of Hamelin*, Chicago: Rand McNally Company, 1910, y traducciones castellanas como ROBERT BROWNING, *El flautista de Hamelín y otros cuentos*, Barcelona: Bruguera, 1984.

poema sobre el faro de Malta en el artículo “Los grandes faros”, faros que «han tenido una época de exaltación en la época romántica»¹³⁷².

Son escasísimas las ocasiones en las que Álvaro Cunqueiro cita a Bécquer, parece bastante alejado de su concepto de poesía, y simplemente lo ignora, sin ponerle ni restarle mérito. Sin embargo, en un par de ocasiones, en su juventud, tiene presencia destacada. En primer lugar, como articulista que se desborda en elogios hacia el poeta sevillano, en un pasaje lleno de delicadeza, de honda ternura.

Naceu no sul cando a rula aniña nas oliveiras, Gustavo Adolfo Bécquer. Días denantes de Bécquer nacer aínda escribía Heine

Tráigame bo cavaleiro
frol da neve branca

Cando Gustavo Adolfo nasceu eran doces no mundo versos fermosos coma en ningures. Il foi un verso malencónico e pausado e a súa imaxe páleda tiña unha aza recollida de pomba, ave viciosa e purísima. Bécquer foi unha ilusión feminina e doente, deletreada na diástole confusa de moitos corazóns máis ben nenos.¹³⁷³

En segundo lugar, lo escoge, quizás lúdicamente, como uno de los poetas de referencia. En una hoja de papel trazada el año 1936 con el título de “Ensono dos sete cores” -casi una infografía en la que aúna dibujos, texto y juegos de caligrafía-, expone lo que parece ser un «índice da conferencia» en el que combina tonos cromáticos y figuras de pintores y escritores. Estos últimos se ven representados por Shelley -el rojo-, Rosalía -el verde-, Blake -el añil- y Bécquer, con el violeta y una leyenda que indica “Estampa. Rima. Cazón romántica”. Un poeta, pues, que parecía en su juventud que iba a ser definidor de su mundo, pero que se quedó simplemente en esa juventud, en esa tristeza que -como señalaba el autor mindoniense tantas veces- «es un lujo que solo se pueden permitir los jóvenes»¹³⁷⁴.

Tampoco es muy dado, por otra parte, a recoger a autores hispanoamericanos en su obra, sea esta del género que sea. Un perfil básicamente europeo -que no le impide aludir a lo estadounidense, por otra parte-, una estética alejada en ideología y forma de los proyectos de renovación literaria del cono sur y una obra ya forjada en el momento de aparición del *boom* hacen que no preste atención más que al autor del continente más europeo: Borges, claro está. Por eso, extraña que dedique un artículo entero al *Martín Fierro*, un artículo de contenido y estilo desacostumbrados, tomando al gaucho como caballería

¹³⁷² *Fábulas*, p. 137. El retórico poema del duque de Rivas aparece en ÁNGEL SAAVEDRA, *Obras Completas*, Madrid: Sucesores de Rivadeneyra, 1895, pp. 71-74.

¹³⁷³ *O mundo que teño de meu*, p. 117.

¹³⁷⁴ El dibujo aparece en VV.AA., *Álvaro Cunqueiro. 1911-1981*, Madrid: Círculo de Bellas Artes/ Diputación de Pontevedra, 2003, s/p. La cita, sobre los oropeles de juventud, aparece en la página 108 de la misma obra.

cristiana, viendo en él a un Santiago, con una profusión de citas inusual en sus textos y una disposición voluntariamente incoherente. Veamos, como muestra, un ejemplo del cierre del texto.

Hijo del Trueno: este es el nombre y le obliga a una conducta. El nombre hace a la cosa. Pues trueno, truena: ha de tronar hasta el fin. Ya lo dice también un refranito gaicho que el Santo Apóstol habrá oído a algún su encomendado, allá en la gracia lejana, en el gritito o ciudad que dicen Jujuy: *Al que nació barrigudo, es el ñudo que lo fajén*. Es al ñudo, pues, que lo hagan pacífico, ni en la Pampa, a don Santiago Matamoros. *¡Santiago y cierra! ¡Pampa mía!* Y al que dios le dé en la cabeza las bolas, San Pedro se las bendiga.¹³⁷⁵

Extraño, cuanto menos. Este mismo artículo, sirve para señalar una nueva devoción: apunta en él que Leopoldo Lugones es «para mí, primero de los escritores argentinos de todo tiempo». De él cita un poema en él que puso «a los de su sangre, probados, que habían hecho la Argentina»¹³⁷⁶.

En otra ocasión destaca de Lugones una nota de paisaje, como tantas veces con otros autores:

Tanta parte como este valle natal, estas colinas coronadas de desnudos bosques, este viento cuyo silbo desde la infancia me es familiar, estas campanas, esta casa, este silencio vespertino. Aún están sobre la mesa los libros de Lugones, los “Romances de Río Seco”

“En la villa de María del Río Seco,
al pie del Cerro del Romero nací,
y esto es todo cuanto diré de mí,
porque yo no soy más que un eco,
del canto natal que traigo aquí”.¹³⁷⁷

Valoración un tanto extraña la de Lugones -primero de los escritores-, para un Cunqueiro que a la mínima ocasión, como vimos, no duda en aliarse con Jorge Luis Borges. Incluso en una de esas obras marginales, perdidas en su producción, lo pone como modelo de estilo. Se trata de presentar el Tarot Sarry, una idea del artista lugués Ulises López Sarry, inclasificable, que tanto destaca en el mundo de la pintura como en el de la fotografía, dirige revistas infantiles, como *Papaventos*, o produce extrañas películas, como *A Volta y O home y a vaca*. En este caso, se trata de unas cartas de tarot con motivos y personajes genuinamente gallegos: o gaitero, a meiga, o espantallo...; nada podía ser más grato a Cunqueiro, que escribe para él una hoja de presentación. Destaca en ella el autor mindoniense los pareados que acompañan a los arcanos mayores y, en uno de ellos, el del

¹³⁷⁵ *Viajes y yantares*, p. 137.

¹³⁷⁶ *Ibid.*, p. 134. El poema de Lugones –«Dedicatoria a los antepasados (1500-1900)» se puede encontrar en LEOPOLDO LUGONES, *El payador y antología de poesía y prosa*, Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1979, pp. 363-364.

¹³⁷⁷ *100 artigos*, p. 104. El poema de Lugones se encuentra en LEOPOLDO LUGONES, *Antología poética (ed. de Carlos Obligado)*, Buenos Aires: Espasa-Calpe, 1944, p. 242.

Laberinto, «eu son o camiño certo, que leva ó lonxe ou ó perto», recuerda al argentino al señalar que esta frase «non lle disgustaría a Borges»¹³⁷⁸.

Su defensa de autores olvidados, maltratados incluso, abre un nuevo capítulo con Germain Nouveau. Uno de los criterios políticos del autor mindoniense establece una firme conexión con el poeta francés: «Europa y Cristiandad, para él como para Novalis, eran la misma cosa»¹³⁷⁹. Su escuela era la poesía, también declara; pero lo que recoge de él con más emoción es su peregrinación a Santiago, que algún aldeano aún recuerda, y el don de lenguas que se abría en su auditorio al oír como recitaba sus poemas en francés. En un artículo que recrea las tabernas de Galicia, el paisano que habla con Cunqueiro señala: «Entender, entendíasen. En castelán non eran»¹³⁸⁰. Quizá fuera cierto, puesto que Nouveau -cercano a Rimbaud y Verlaine, de hecho fue quien corrigió y consiguió publicar *Illuminations*- muere en 1920, según Cunqueiro «a poco de regresar de Compostela», aunque la peregrinación la realizó diez años antes de su muerte. En todo caso, el afecto que Cunqueiro siente por Nouveau a raíz de estos episodios –o que siente por estos episodios- es constante y evidente.

De hecho, entre sus proyectos nunca acabados, Cunqueiro anunció una trilogía de peregrinaciones: «Me gustaría escribir tres peregrinaciones: la fantástica de Carlomagno guiado desde Aquisgrán por una estrella; la misteriosa de don Gaiferos de Mormaltán, y la real, en nuestro siglo, del poeta mendigo francés Germain Nouveau... Uno de los últimos milagros que yo sepa: el poeta leía en Triacastela, al amor del fuego, sus versos en francés, y los paisanos gallegos los entendían»¹³⁸¹.

La anécdota completa –con detalles que dan la impresión de realmente sucedida- la presenta Cunqueiro en un elogioso artículo sobre Compostela aparecido en la revista *Grial*.

Recordé más de una vez que pasando por Triacastela paré en una posada donde cebaban un capón con sopas de vino de Málaga para don José Benito Pardo, y me contó el tabernero que hacía unos años había dormido allí un francés, que iba peregrino a Santiago pidiendo por puertas y que calentándose en la cocina, sentado donde estaba ahora enjaulado el capón, recitó sus versos. -¿En qué falaba?- le pregunté al tabernero. -Non lle sei –me respondió-. Falaría en francés, pero eu, entender, entendinlle todo.¹³⁸²

Sin apartarnos de los poetas franceses de devoción católica, hemos de citar la figura de Charles Péguy, nombrado en varias ocasiones e, incluso, plagiadas sus palabras para una

¹³⁷⁸ Remuiño, p. 47.

¹³⁷⁹ 100 artigos, p. 3.

¹³⁸⁰ *El pasajero*, p. 32. También aparece la historia en *Papeles*, pp. 135-136; en *Los otros caminos*, pp. 59-60 y 108; y en “*Los otros rostros*”, p. 719.

¹³⁸¹ Recogido en RAMÓN NICOLÁS, *Entrevistas con Álvaro Cunqueiro*, p. 144.

¹³⁸² Álvaro Cunqueiro, «Compostela» en *Grial*, n. 32, julio-agosto-septiembre de 1971, p. 354.

de sus obras teatrales¹³⁸³. Católico, pasional y heterodoxo, místico al fin y al cabo, y socialista acérrimo en una época en que era más una postura intransigente y extremada que una opción política, asumió la marginalidad en todos los frentes. Los *Misterios*, la trilogía que siempre cita Cunqueiro, sintetizan su angustia en personajes perseguidos, inocentes y llenos de férrea convicción: los Santos Inocentes o Juana de Arco. Del dedicado a la heroína de Orleans extrae una cita, relativa a su asombro -y su alegría- al conocer que se ha fundado un monasterio del Nuevo Claraval en Sacramento, estado de California, en el momento en que Galicia cuenta únicamente con dos casas bernardas: «Charles Péguy le hacía decir a Juana de Arco una frase patética: “¡Es preciso que la cristiandad continúe!”»¹³⁸⁴.

También otros poetas son citados por Cunqueiro como apoyo a sus impresiones líricas. Un artículo de *La Voz de Galicia* en que la lluvia sirve de espiral poética no puede dejar de utilizar los versos más famosos que se han escrito sobre su poder sentimental: «Llueve dulcemente sobre la ciudad», dice Rimbaud, y Verlaine, quejándose de un dolor que no sabe, se atreve a sollozar: “Il pleure dans mon coeur (sic) comme il pleut dans la ville”»¹³⁸⁵.

Cierra también Cunqueiro uno de sus últimos artículos con una cita no literal, y sin marcar, de estas palabras de Verlaine, pero en esta ocasión resulta estremecedora su melancolía -«llueve en la ciudad y llueve en mi corazón»- si la conectamos con una palabras que han aparecido unas líneas antes. Es el 31 de diciembre de 1980, a Cunqueiro le quedan menos de dos meses para fallecer y su ánimo se encuentra dolorido, cansado; es consciente de que ya no va a poder disfrutar de esa sensualidad de la vida que tanto ha amado, y se

¹³⁸³ Péguy está presente en su drama *Rogelia en Finisterre*. El alcalde, Don Agustín, debe hacer ejercicios sobre Charles Péguy, el apasionado y combativo escritor cristiano; para ello, lee unas palabras sobre el examen de conciencia, que son una traducción exacta de la obra del escritor de Orleans *Le Mystère des Saints Innocents*, de 1912: «Comprendo muy bien, dijo Dios, que uno haga examen de conciencia. Es un ejercicio excelente, pero no debemos abusar de él. Hasta os lo recomiendo, dijo. Está muy bien. Todo lo recomendado está muy bien. Pero al fin, estabais en vuestro lecho. ¿Qué es lo que llamáis vuestro examen de conciencia, hacer vuestro examen de conciencia? Si es pensar en todas las necesidades que hicisteis durante el día, está muy bien, acepto vuestra penitencia. Sois buena gente, sois buenos muchachos», en *Obras literarias II*, p. 1020. El texto del francés se puede encontrar en CHARLES PÉGUY, *Le Mystère des Saints Innocents*, Paris: Gallimard, 1929, p. 26.

¹³⁸⁴ “*Los otros rostros*”, p. 518. También en *Viajes y yantares*, p. 107 y *El pasajero en Galicia*, p. 220. El mensaje aparece en Charles Péguy, *Los tres misterios*, Madrid: Encuentro, 2011, p. 341.

¹³⁸⁵ *100 artigos*, p. 29. En “*Los otros rostros*”, p. 210, utiliza la cita -traducida al castellano- como ejemplo de educación sentimental cuando era adolescente: «los recuerdo, una veracidad adquirida para mi vida sentimental». También aparece la cita en su guion para el mediodrama *Galicia*, de Claudio Guerin, que ya hemos citado, conectada con la Galicia tópica, y con una deformación que la lleva hasta la referencia: «Existe, además, la Galicia romántica. Como en el verso del poeta, llueve en la ciudad y llueve en los corazones». CENTRO VIRTUAL CERVANTES [en línea], *Álvaro Cunqueiro*, Madrid: Instituto Cervantes, [Consulta: 2 de septiembre de 2019].

Disponible en: http://cvc.cervantes.es/actcult/cunqueiro/quehacer/periodismo_05.htm.

duele de ello sin rabia pero con honda tristeza; no pueden leerse estas palabras sino con un temblor del alma: «Ya quizás no pueda nunca atravesar por el estrecho sendero del bosque en una mañana de lluvia, ni salir a coger unas camelias en el huerto cuando comienza a llover [...]»¹³⁸⁶.

De hecho, una de las primeras lecturas de Cunqueiro habían sido poemas parnasianos; en una necrológica, publicada en *Era Azul* tras la muerte de Elisa Bote Camarasa, una cosmopolita dama, esposa de un diplomático, a la que Cunqueiro visitaba en su juventud, nos cuenta que esta le obsequió con un volumen de sus poesías: «Un día me regalo *Los Parnasianos*, aquellos tomitos que editaba Lemerre y que fueron mi primer gran borrachera de poesía»¹³⁸⁷. Se trata, sin duda, de unas de las antologías que dieron comienzo al movimiento, tituladas *Le Parnasse contemporain*, editadas por Lemerre en 1866, 1871 y 1876.

Baudelaire es también utilizado en sus crónicas. Recuerda, en un artículo lleno de magia lírica, a soñados reyes de las colinas de musgo en Mondoñedo, o los hace personajes en una alusión a un verso del poema “El viaje”, que enfrenta a los deseos con la realidad: «De soñar reyes para estos países de musgo, hay que soñarlos poetas, músicos, calígrafos, vagabundos. Un geógrafo niño, enamorado de mapas y de estampas, como en el verso de Baudelaire, podría ir dando nombres»¹³⁸⁸.

También acoge a Baudelaire como una referencia, sin nombre de autor, en una de sus últimas charlas radiofónicas. Se trata de la organización en Galicia de la “Semana del Mar”, y ahí Cunqueiro aprovecha para destacar la presencia del mar en literatura, las jergas del oficio marinero o las islas inventadas. Cierra con una sentencia que parte de un verso de Baudelaire: «Por otra parte, el poeta ya dijo: “¡Hombre libre, siempre amarás el mar!”. Y es una de las cosas más bellas que hayan sido dichas nunca»¹³⁸⁹.

¹³⁸⁶ “*Los otros rostros*”, p. 693.

¹³⁸⁷ *Álvaro Cunqueiro en Ortigueira*, p. 22.

¹³⁸⁸ *Laberinto y Cía*, p. 225. Ya había sido destacado en un artículo de su época oscura de periodista, sin carnet, aún en Madrid y sosteniéndose de colaboraciones marginales; aunque, en este caso, el artículo dedicado a los pescadores portugueses es sentido y se adivina en él la oscura nostalgia de quien sabe que se acaba una etapa y se ve ya en su tierra: «José irá a la verbena, pero yo tengo hambre y sueño. Y mi morriña también» (ÁLVARO CUNQUEIRO, «El viaje a Portugal: los Lugres» en *Falange*, Las Palmas de Gran Canaria, 28 de agosto de 1946, p. 4). En él, utiliza idéntica alusión a Baudelaire -«para un niño que sueña entre mapas y estampas, el universo es igual a su enorme apetito»- cuyo poema aparece recogido en una edición bilingüe: CHARLES BAUDELAIRE, *Obra Poética Completa*, Madrid: Akal, 2003, pp. 291.

¹³⁸⁹ *Cunqueiro en la radio*, p. 653. El poema de Baudelaire aparece recogido en CHARLES BAUDELAIRE, *Obra Poética Completa*, pp. 62-63.

La novela del siglo XIX

Contemporáneo del Simbolismo, pero enfocando otras perspectivas literarias, se podría situar a Julio Verne. Si ya en las obras geográficas había aparecido la recreación de un episodio de *20000 leguas de viaje submarino*, en sus artículos periodísticos encontramos alguna alusión que conecta una escena de la novela con ciertos estudios científicos de la época. De hecho, el cuerpo del artículo se inicia en el cine de catástrofes de los setenta y, a raíz de esas circunstancias de actualidad, Cunqueiro acude de inmediato al autor francés. Parte, eso sí, de un libro de Willy Ley, paleontólogo que impulsó el desarrollo de los vuelos espaciales como ingeniero y como escritor divulgativo y que escribió también algún libro de ciencias naturales como el hermoso *El pez pulmonado, el dodó y el unicornio*, donde habla de criptozoología, de serpientes marinas y animales descritos en antiguos códices: «Es en ese libro de Ley donde yo me enteré de que el treinta de noviembre de 1861; a unas ciento veinte millas al NO de Tenerife, una corbeta de guerra francesa, la “Alecton”, cañoneó el más gigantesco pulpo nunca visto. El cuerpo medía veinticinco metros de largo y los tentáculos otros tantos o más».

Desde luego, Verne no pudo conocer la obra de Ley, puesto que el investigador berlinés nació en 1906, pero sí que conoció el episodio de la corbeta, y ello le llevó directamente a la estampa que refleja en su novela. Cunqueiro lo da por supuesto: «parece ser que Julio Verne se inspiró en el relato del capitán y los tripulantes de la “Alecton” para la famosa escena del pulpo atacando el “Nautilus” del capitán Nemo».¹³⁹⁰

No deja de aludir Cunqueiro, en diversas ocasiones y con variadas excusas, a la figura de Chateaubriand, que tan querido fue para él en los libros turísticos, hasta el punto de convertirse en un eje intertextual cada vez que aparecía el motivo de las ruinas. En sus artículos, amplía el campo de referencias y, por ejemplo, indaga en su vida. En un breve texto sobre la relación entre existencia disoluta y sensibilidad religiosa -en que también pone como argumento a Lope-, nos relata un episodio de su biografía: su relación con Pauline de Beaumont -ambos casados, retirados a Savigny-sur-Orge como amantes- en los meses en que estaba escribiendo *El genio del Cristianismo*. De la exaltación carnal piensa Cunqueiro que vienen sus páginas más vibrantes; en este sentido, la descripción que hace el francés de su amada no puede ser más delicada: «son visage était amaigri et pâle. Ses yeux coupés en amande auraient peut-être jeté trop d'éclat si une suavité extraordinaire n'eût éteint à demi ses regards en les faisant briller languissamment, comme un rayon de lumière

¹³⁹⁰ Ambas citas en “*Los otros rostros*”, p. 306. El episodio de la novela de Verne se desarrolla en un capítulo completo de la segunda parte de la obra, se trata del XVIII, con el título de “*Les poulpes*”.

s'adoucit en traversant le cristal de l'eau. Son caractère une sorte de raideur et d'impatience qui tenait à la force de ses sentiments et au mal intérieur qui l'éprouvait»¹³⁹¹.

En alguna otra alusión vuelve a aparecer la figura del escritor francés, captado casi siempre por imágenes de ruinas, y así en una visita a Sargadelos habla -con un apunte de estética literaria- de que ciertos temas necesitan determinado tempo, no por el objeto en sí, sino porque existe ya una plantilla sobre la que desplegar las imágenes: «Parece como si desde la memoria me impusiese un tono al escribir que no es el mío habitual; este paisaje tiene un modelo literario; pongamos al señor vizconde de Chateaubriand (sic)»¹³⁹².

También alude a sus orígenes en la bretona y resoluta Saint-Malo, donde nació, conectada con el mar desde el estuario del Rance y cuyo faro casi parece invadir el océano. Es el faro del escritor romántico, la semilla de su espíritu: «El faro es un tema romántico, de enorme seducción. [...] El faro de Saint-Malo es el faro de Chateaubriand. Pero Chateaubriand niño amó aquella gran hoguera amarilla que los frailes de Saint-Michel encendían en la altísima terraza, y el viento -el viento que viene del mar de Dover y es como un personaje de Shakespeare-, esparciría mil estrellas por el aire y la noche»¹³⁹³.

Incluso, en una ocasión, Chateaubriand -o más bien su fantasma- es el protagonista de una curiosa estampa, de esas que aparecían en sus charlas radiofónicas, en la que participa activamente su amigo José María Castroviejo. El señor de Tirán, en una visita al castillo de Camburg, en Bretaña, pide permiso a los conservadores para mirar bajo el lecho del vizconde; de golpe, este se le aparece en forma de espectro. Se comunica con él y, en ese momento, fuerzas sobrenaturales rompen un espejo, con lo cual acaba Castroviejo perseguido por los vigilantes del castillo armados de sables. El simple rezo de un padrenuestro los hizo desvanecerse, «que también ellos eran fantasmas»¹³⁹⁴. Como vemos, en muchas ocasiones la radio se convierte en difusora de pequeños cuentos fantásticos.

Más allá de Chateaubriand, Cunqueiro reparte su admiración por el Romanticismo europeo esparciendo sus preferencias por diversos países. De Alemania escoge, por ejemplo, a Novalis. Lo señala explícitamente: «he sido novaliano desde la adolescencia, desde la lectura de *Enrique de Ofterdingen*». Aprovecha, pues, su bicentenario y una conferencia sobre el novelista para relatar, en un artículo, la relación del poeta con Sofía Von Kühn, de quien se enamoró cuando ella tenía trece años. Comenta también que en los

¹³⁹¹ Se encuentra en las *Memorias de ultratumba* pero aparece también recogido junto con la historia de Pauline en Jacques Georgel, *Chateaubriand, dix-neuf femmes et un fils américain*, Paris: Le manuscrit, 2004, p. 84.

¹³⁹² *El pasajero*, p. 212.

¹³⁹³ *Ibid.*, p. 296.

¹³⁹⁴ *Cada día*, p. 75.

papeles de Novalis se encuentra esta frase: «El estupro... el único placer»¹³⁹⁵. También lo recuerda como «el poeta da frol azul, que constituíu o prototipo dunha época literaria, o romanticismo»¹³⁹⁶.

De Alemania, también cita a Heinrich Heine; en este caso, el asunto gira alrededor de Paganini, más concretamente alrededor del aura demoníaca que la leyenda atribuye a sus ejecuciones. Cunqueiro recurre a las *Noches florentinas* como argumento para demostrar que el violinista hacía surgir alrededor de él «toda la selva menuda e infernal, los pequeños demonios enredadores y sutiles...»¹³⁹⁷. Recoge la experiencia del poeta alemán, por extenso, en otro artículo posterior: «Para Heine, cuando Paganini tocaba, se veía surgir alrededor de él toda la selva menuda e infernal, pequeños demonios enredadores y sutiles, fauna sensual y danzante, hija de la más secreta y oscura parcela del espíritu humano, y tantas veces señora de él»¹³⁹⁸.

En otra ocasión, dedica un artículo completo a los hermanos Grimm en el diario compostelano *La Noche*. No escatima los elogios y dice de ellos que conforman «uno de los más bellos libros de la literatura universal», atina con el análisis de sus desenlaces, donde el misterio anticipa un orden que sospechamos como último y prodigioso, e incluso se permite recomendar una edición para los hijos de sus amigos: la que en 1955 -cuatro años antes del artículo, la permanencia en librerías contaba con mayor margen que en el siglo XXI- publicó editorial Labor, traducida por Francesc Payarols y con introducción de Eduard Valentí Fiol. El primero, traductor de interesante vida¹³⁹⁹; el segundo, profesor de instituto y universitario desde antes de la guerra civil, excelente traductor a su vez, y autor de manuales por los que han pasado todos los estudiantes de latín de este país. Cunqueiro es explícito: «recomiendo a los amigos que me preguntan qué libro le van a regalar a sus hijos, la traducción castellana de los cuentos, por Francisco Payarols, que es más que excelente»¹⁴⁰⁰.

Otro autor por el que Cunqueiro también demuestra interés, aunque no encaja en sus guías y obras culinarias, es Walter Scott. Una breve temporada, a principios de los años 70, nuestro autor se dedicará a recrear, conformando pequeños relatos, obras literarias. A

¹³⁹⁵ *El laberinto habitado*, p. 228.

¹³⁹⁶ *Obra en galego completa. IV. Ensaíos*, p. 128.

¹³⁹⁷ *El laberinto habitado*, p. 393. La ensoñación del alemán se puede encontrar en HEINRICH HEINE, *Noches florentinas*, Madrid: Cátedra, 1992, pp. 201-207.

¹³⁹⁸ “*Los otros rostros*”, p. 401.

¹³⁹⁹ Recogida en PILAR ESTELRICH I ARCE, «Francesc Payarols, traductor» en *Quaderns. Revista de traducció*, Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona, nº 1, 1998, pp. 135-151.

¹⁴⁰⁰ “*Los días*” en *La Noche*, p. 118. La obra elogiada es realmente excelente y se encuentra en JACOB Y WILHELM GRIMM, *Cuentos Completos*, Madrid: Labor, 1955.

este grupo pertenecería la recreación del escocés, que no lo es tanto de su obra como de un episodio de su vida que refleja la pasión por la Edad Media y su método de trabajo, más cercano a la ensoñación que al realismo¹⁴⁰¹. Cree Cunqueiro que Walter Scott es uno de los más grandes escritores de su época; quizás olvidado o relegado a un nivel secundario, incluso juvenil, pero que también atesora esas grandes virtudes que han sido elogiadas en los autores que, canónicos, impulsan y dan prestancia a la época, y que esas virtudes las tiene con su mismo nivel de calidad literaria. En primer lugar, la creación de personajes: «mozo xentil, triste e segredo, gardador do que leva na alma, ocultador do que busca, sombríos fillos do romanticismo, a quen o vento das tempestades desleitan, e que levan, tamén sí, ventos terribles no corazón»¹⁴⁰².

También en la creación de escenarios, Scott es uno de los autores que marcan la escenografía romántica; esas ruinas que tan queridas le son en Chateaubriand, como marca de estilo, también aparecen -sin que los investigadores le den valor alguno- en el escocés: «Sir Walter Scott ensináranos a amar as ruínas ¡Castelos de Escocia, onde desde máis aló de Macbeth correu o sangue suplicando polo aceiro, e onde hoxe, aínda vagan pantasma que lembran as grandes traxedias de noutroa!»¹⁴⁰³.

Por otra parte, muestra también admiración por Dumas padre y, con motivo de una serie en la televisión francesa -comenta que hojea la prensa del país vecino diariamente- sobre el conde de Cagliostro, apunta Cunqueiro que está basada en los tres tomos de la biografía que le dedicó el escritor galo. Recuerda, entonces, una referencia estética, al comentar que en la televisión se citó una frase, modelo y lema de la novela y la biografía, en la que Dumas calificaba a la Historia como «el clavo del que yo cuelgo mis novelas»¹⁴⁰⁴.

De la misma manera, se muestra fascinado desde su juventud por los cuentos de Ernst Theodor Hoffmann. Apunta sobre “El hombre del saco de arena” que «cuando yo leí este, adolescente, me impresionó muchísimo», hasta llegar a enamorarse de su protagonista femenina, Olimpia; y a pesar de señalar que recuerda «imprecisamente» el relato, sabe desarrollar el argumento. Lo reseña así: el estudiante Nataniel se enamora de la bella Olimpia, e inicia un noviazgo con ella, hasta que una tarde va a su casa y asiste a una disputa entre su amante y su padre, Coppello, quien se la lleva, puesto que no es más que una autómatas. Logra incluso Cunqueiro recordar al detalle el robo de la muñeca. Las palabras del artículo son: «¡Qué no se escape! ¡Me ha robado! ¡Se la lleva a Olimpia, la más

¹⁴⁰¹ *El laberinto habitado*, pp. 98-101.

¹⁴⁰² *Obra en galego IV*, p. 226. Recogido también en *No obradoiro*, p. 385.

¹⁴⁰³ *Ibid.*, p. 227.

¹⁴⁰⁴ *El laberinto habitado*, p. 166.

hermosa de mis autómatas!»¹⁴⁰⁵; las del cuento, «¡Corre tras él! ¡Corre! ¿A qué esperas? ¡Coppelius me ha robado mi mejor autómatas! ¡Veinte años de trabajo! ¡He sacrificado mi vida! Los engranajes, la voz, el paso, eran míos; los ojos, te he robado los ojos, maldito, ¡corre tras él! ¡Devuélveme a mi Olimpia! ¡Aquí tienes los ojos!»¹⁴⁰⁶. El mismo argumento le sirve a Cunqueiro para estructurar un cuento para la revista *Lecturas*, que ya hemos analizado, y ha sido base de otros muchos relatos, como “El muñeco”, de Daphne du Maurier, recuperado recientemente¹⁴⁰⁷.

En otra ocasión, y en un curioso artículo de esos en los que Cunqueiro hace un retrato levemente irónico de personajes que va conociendo, hay también una breve alusión a Hoffmann. Enfoquemos la cuestión: Cunqueiro se encuentra a un señor de Palencia, veraneante en Vigo, que dice estudiar los secretos del *Quijote* y le presenta estrambóticas teorías; pero más estrambótica es su relación con las mujeres: ha conseguido, por una módica cantidad, que una viuda que vive frente a él ponga su cuarto de baño en una ventana que alcance a su vista y allí, al asearse, le enseña escote y piernas. La ligazón de un sorprendido Cunqueiro con la literatura es casi inmediata: «yo me quedo boquiabierto ante tales amores del hidalgo. Embebido en la aparición de Dulcinea, que es bien carnal, carnalísima, y no la muñeca de Spallanzani, en el cuento de Hoffmann»¹⁴⁰⁸.

Demuestra también Cunqueiro un sólido conocimiento de la literatura de vampiros, no solamente de Bram Stoker, sino también de autores más escondidos. A raíz de la edición de *Botánica oculta o el falso Paracelso*, que Juan Perucho publica en su propia editorial, Táber, Cunqueiro se detiene a hablar de la planta bebé, una tierna especie que anhela el calor maternal. E indica seguidamente que el autor de la historia más conocida de vampiros sabía de su existencia; pero a continuación cita a Charles Robert Maturin, un predicador protestante, gran amigo de Walter Scott y escasamente editado en España, que pasa por ser el último gran escritor de novela gótica. De él, escoge la novela *Melmoth el errabundo*, que presenta el viejo tema de la inmortalidad y el pacto diabólico -ha sido comparada al *Fausto* de Goethe- bajo una capa de dandismo a lo Byron¹⁴⁰⁹. Recrea, tras ello, una sesión de la

¹⁴⁰⁵ Todas las últimas citas en *El descanso del camellero*, pp. 68-69.

¹⁴⁰⁶ HOFFMANN, Ernst Theodor Amadeus, *Antología de cuentos*, Madrid: Hermida Editores, 2011, p. 70.

¹⁴⁰⁷ MAURIER, Daphne du, *El muñeco*, Madrid, Fábulas de Albión, 2011.

¹⁴⁰⁸ “*Los otros rostros*”, p. 214.

¹⁴⁰⁹ Poco citado por Cunqueiro, pero destacado en una ocasión como lectura inicial y mentor de cuestiones políticas: «Yo he sido un lector precoz, por circunstancias que no son del caso explicar aquí, de lord Byron, y de él heredé la pasión por la libertad de Grecia y en Grecia», en «Días inútiles», “Especial 9. Cunqueiro no outono”, *Faro de Vigo*; 30 de octubre de 1991, p. 8. Lo curioso es que en su artículo de implicaciones más políticas, el que escribió para *El Sol* en defensa del Estatuto de Galicia, aparece Byron: «are not the mountains, waves and skies, a part of me and of my soul as I of them?»

Golden Dawn, una sociedad secreta de magia y ocultismo a la que pertenecieron Yeats, Bram Stoker y en general todos los escritores europeos de género fantástico durante los primeros años del siglo XX¹⁴¹⁰.

Con motivo de la publicación de *Les Històries Naturals*, también de Joan Perucho, despliega el argumento del libro, para pasar de inmediato a relatar un espeluznante caso que ocurrió en el Sarajevo de principios del siglo XIX¹⁴¹¹. Elogia, asimismo, esta obra sobre vampiros en una crónica que relata una visita del autor catalán a Vigo, y precisa que es el texto que prefiere entre todas sus novelas, «un libro de rara erudición, del que todavía no estoy persuadido que no sea el resultado de una profunda y extraña investigación histórica»¹⁴¹².

El escritor catalán es una presencia muy querida para Cunqueiro. En un artículo, común en él cada agosto, sobre los monstruos de verano –en este caso, 1979–, toma la obra de Perucho como argumento de la actuación de los vampiros, y expone también la trama de la novela.

Está probado por Juan Perucho en sus “Historias Naturales” que si un catalán quiere hacerse vampiro ha de ir a aprender el arte en los Cárpatos. Un caballero catalán se casó con una vampiresa de allá y pasó a vampiro. Un día quiso recobrar unas propiedades que tenía en su Cataluña natal y apareció por ella. Eran los días de la primera guerra carlista, y en un momento dado se puso a chupar la sangre del general Cabrera, el tigre del maestrazgo. Cabrera podía transformarse en un vampiro o morir simplemente debido a las chupadas de sangre del caballero catalán. En un momento dado, Cabrera ya no se veía en los espejos, cosa que les acontece a los vampiros.¹⁴¹³

En otra ocasión, califica al libro de «obra mestra», y destaca de él que «engade humor, sabiduría máxica»¹⁴¹⁴. Todavía en otro artículo, titulado “El erudito Juan Perucho”, amplía la historia que acabamos de comentar en la cita y destaca en el catalán el perfecto manejo de la zoología fantástica, genero también tratado por el mindoniense.

Perucho nos cuenta toda la primera carlistada, y especialmente del general Cabrera, el tigre del Maestrazgo, el cual estuvo, por influencia del Mussol, a punto de convertirse en vampiro. Con decir que cuando se miraba en un espejo, ya apenas se veía, envuelto en nieblas pálidas... Este es uno de los síntomas de que uno va para vampiro. Pero nos cuenta la Barcelona intelectual y la Cataluña de aquellos días. Y nos habla de libros raros y curiosos, de plantas extrañas, de animales insólitos. La botánica y zoología fantásticas tienen en Perucho un conocedor que hubiese sorprendido a Jorge Luis Borges.¹⁴¹⁵

(ÁLVARO CUNQUEIRO, «En principio fue el verso», p. 6). El poema de Byron se encuentra en BYRON, *Selected Poetry and Prose* (ed. de Donald A. Low), London: Routledge, 1995, p. 51.

¹⁴¹⁰ *El laberinto habitado*, pp. 199-200.

¹⁴¹¹ *Cunqueiro en la radio*, p. 270. Lo vuelve a relatar en esta misma obra, pp. 355-356.

¹⁴¹² *El envés*, p. 342.

¹⁴¹³ “*Los otros rostros*”, pp. 562-563.

¹⁴¹⁴ *No obradoiro*, pp. 183-186.

¹⁴¹⁵ *El envés*, pp. 343-344.

Otra pequeña alusión a uno de los motivos de la obra aparece en un curioso artículo –“Manipulando genes”-, en el que Cunqueiro está atento, a las alturas de 1979, a experimentos de la Universidad de Yale que parecen anticipar la clonación de especies: «es previsible, como resultado final de sus experiencias, la posibilidad de crear nuevos seres que, en principio, debemos aceptar como nuevos monstruos». Al llegar al reino vegetal, recuerda la obra del catalán que «en su extraordinario libro “Las historias naturales”, había inventado alguna planta carnívora capaz de devorar, sin dejar rastro, a un ser humano, o a un perro y al mismísimo caballo del general Cabrera, si se pusiese a su alcance»¹⁴¹⁶.

En otro de sus artículos periodísticos, Cunqueiro cita mal -y en incorrecto catalán- una obra del que era su amigo; se refiere a un inexistente *El llibre dels maravelles* y lo considera «una delicia de la catalana lengua»¹⁴¹⁷. Suponemos que se refiere a su libro de poemas *El país de les maravelles*¹⁴¹⁸, casi contemporáneo del artículo e ilustrado por Joan Josep Tharrats.

Los relatos de misterio y terror fueron, como decimos, una de las preferencias lectoras de Cunqueiro. Reseña, por ello, la edición que Alianza Editorial publicó de la obra de Howard Phillips Lovecraft: el ciclo de sagas cósmicas que impulsó su pluma bajo el título de *Los mitos de Cthulhu*¹⁴¹⁹. Elogia Cunqueiro, en primer lugar, el trabajo introductor de Rafael Llopis, su planteamiento sobre la evolución del género y su clara visión respecto a las claves que sustentan el terror moderno, ya no cimentado en fantasmas, sino en presencias que no se dejan ver, pero que se adivinan exageradamente vivas. Da, tras ello, eruditas noticias sobre los libros canónicos de la religión lovecraftiana, y acaba aludiendo a la necesidad humana de imaginación y, por tanto, a la necesidad de este tipo de relatos, relatos en que lo importante es descubrir «poboación e reinos escusados nas sombras e na soterra, pero capaces de acaroarse a nós, no lugar e na hora máis impensada»¹⁴²⁰. También lo encontramos en “La botica del obispo Diego Peláez”, de sus obras de semblanzas, en donde comenta que «en las actividades nigrománticas, especialmente en las que se relacionan con el despertar de cadáveres antiguos, antes de que abran los ojos y hablen, aparecen nubes bajas rojizas, de origen terrenal, y los relámpagos iluminan el lugar de la

¹⁴¹⁶ “*Los otros rostros*”, p. 679. Perucho dedica el segundo capítulo de su obra a la planta, se puede observar en JUAN PERUCHO, *Las historias naturales*, Madrid: Edhasa, 2003. El capítulo, «La planta carnívora», se encuentra entre las páginas 23 y 28.

¹⁴¹⁷ “*Los días*” en *La Noche*, p. 316.

¹⁴¹⁸ PERUCHO, Joan, *El país de les meravelles*, Barcelona: Joaquim Horta, 1956.

¹⁴¹⁹ LOVECRAFT, Howard Phillips y otros, *Los mitos de Cthulhu* (ed. de Rafael Llopis), Madrid: Alianza Editorial, 1969.

¹⁴²⁰ *Obra en Galego IV*, p. 262.

acción, y caen chispas que hienden los árboles próximos. Donde se leen muy bien estas tormentas súbitas, con gran aparato eléctrico, es en Lovecraft»¹⁴²¹.

Es cierto, en alguna ocasión se desarrollan tormentas como las que el mindoniense considera tan bien formuladas por Lovecraft en sus relatos. En “El morador de las tinieblas”, por ejemplo, se narra que

La gran tempestad se desencadenó el 18 de agosto, poco antes de medianoche. Cayeron numerosos rayos en toda la ciudad, dos de ellos excepcionalmente aparatosos. La lluvia era torrencial, y la continua sucesión de truenos impidió dormir a casi todos los habitantes. Blake, completamente loco de terror ante la posibilidad de que hubiera restricciones, trató de telefonar a la compañía a eso de la una, pero la línea estaba cortada temporalmente como medida de seguridad. [...]

En Federal Hill había también muchas personas tan expectantes y angustiadas como él; en la plaza y los callejones vecinos al templo maligno se fueron congregando numerosos grupos de hombres, empapados por la lluvia, portadores de velas encendidas bajo sus paraguas, linternas, lámparas de petróleo, crucifijos, y toda clase de amuletos habituales en el sur de Italia. Bendecían cada relámpago y hacían enigmáticos signos de temor con la mano derecha cada vez que el aparato eléctrico de la tormenta parecía disminuir. Finalmente cesaron los relámpagos y se levantó un fuerte viento que les apagó la mayoría de las velas, de forma que las calles quedaron amenazadoramente a oscuras.¹⁴²²

El conocimiento de Lovecraft deriva de Juan Perucho; su relato «Amb la tècnica de Lovecraft»¹⁴²³, el primer cuento que escribió, fue conocido por Cunqueiro con toda seguridad y, aún antes, el novelista catalán, en sus viajes a Galicia, le iba desvelando la pulcritud en lo sobrenatural del escritor de Providence: Fernando Valls lo revela en un excelente artículo sobre la relación entre ambos: «Perucho ha contado que solían hablar de literatura fantástica, y que él les llamó la atención sobre el interés de la obra de Lovecraft»¹⁴²⁴. También ayudó el hecho de que, en 1969, Rafael Llopis preparase esa antología que hemos mencionado, con relatos del autor de Providence y seguidores que comparten su cosmogonía.

Anterior, y maestro de Lovecraft, es Edgard Allan Poe. La obra de Poe aparece con cierta frecuencia en sus artículos, tanto desde perspectivas poéticas como narrativas. El argumento de un cuento de lord Dunsany, en el que la voz de un barquero imita a un cuervo, le lleva a recordar, por ejemplo, que el cuervo «además de decir de dieciocho maneras diferentes *cras* –es decir, mañana-, dice también a veces *Never more*, nunca más»¹⁴²⁵.

¹⁴²¹ *Obras literarias II*, p. 731.

¹⁴²² LOVECRAFT, Howard Phillips y otros, *Los mitos de Cthulhu* (ed. de Rafael Llopis). Había reseñado la obra en diciembre de este mismo 1969 para *Faro de Vigo*: «Lovecraft e *Os mitos de Cthulhu*. Dende Lord Dunsany a Joan Perucho» en *No obradoiro*, p. 186.

¹⁴²³ Aparece en *Amb la tècnica de Lovecraft*, Barcelona: Atzavara, 1956.

¹⁴²⁴ VALLS, Fernando, «De Cunqueiro a Perucho y viceversa» en VV.AA., Álvaro Cunqueiro. 1911-1981, Madrid: Círculo de Bellas Artes/Diputación de Pontevedra, 2003, p. 68.

¹⁴²⁵ *Los otros*, p. 25. El poema de Poe, «The Raven», se puede encontrar en EDGARD ALLAN POE, *The Raven and Other Favorite Poems*, New York: Dover Publications, 1991, pp. 26-27.

Lo que sí es cierto es que Cunqueiro escribe un estupendo e interesante estudio sobre el escritor de Boston, lúcido a más no poder, para el prólogo de un libro de 1977 que acoge una selección de su obra. En él, por ejemplo, conecta la mansión Usher con uno de los mitos que construyen su imaginario gallego: «Para un gallego como el que estas líneas escribe, el derrumbamiento de la casa de los Usher tiene un vivo parentesco con aquellas ciudades de la mitología popular de Galicia, que a causa de un gran pecado, un parricidio alguna vez, un incesto otras, son cubiertas por una laguna, desde cuyo fondo llegan al visitante vespertino dolorosos lamentos, y a veces el sonido de campanas funerales»¹⁴²⁶.

De la misma manera, la ascendencia irlandesa de Poe -su bisabuelo había emigrado de Irlanda- y la conexión de esta con sus fantasmas aparecen en otro artículo también excelente¹⁴²⁷ que le sirve para preguntarse si, a pesar de no haber escuchado nunca una historia irlandesa, puesto que desde los dos años no volvió a ver más a su familia biológica, llevaba estas inscritas en la sangre. El caso es que Cunqueiro conecta relatos como “El retrato oval” con «aquellas amadas lejanas que los cantores amaban en la verde Erín por lo que habían oído decir de ellas»¹⁴²⁸.

Concluye con un recuerdo infantil y con una defensa de la lectura ingenua, desnuda, de sus relatos, para obtener sensaciones más puras: «Pero uno quisiera leer a Edgard Allan Poe sin esas anteojeras, ni otras, como cuando adolescente se encerró por vez primera en su habitación con las *Narraciones extraordinarias* y la *Narración de Arthur Gordon Pym*, o leyó *El cuervo*. Verdaderamente Poe era un alimento nuevo para el alma, que descubría entonces misteriosos paisajes nunca sospechados»¹⁴²⁹.

Sin salir del mundo anglosajón, y curiosamente en uno de sus artículos de juventud para *El Pueblo Gallego*, destaca la obra de Kipling, especialmente el *Jungle Book*, juvenil colección de relatos escrita en Vermont, en los Estados Unidos, y quizá contagiada por el reciente matrimonio de Kipling con Carrie Balestier y el nacimiento de su primera hija, Josephine, que contaba con tres años cuando la obra salió a la luz: «Eu teño lido e relido - lembro ao meu Xurxo Lourenzo- *O libro da selva*, tan antigo, tan amoroso e sabio, coas súas doces bestas, cos seus arbres mañíficos e Mowgli entre todo, como unha herba. Poucas máis fermosas estampas hai, con tan natural profundo, con tanta luz, adrentado un douba

¹⁴²⁶ *Prólogos*, p. 95.

¹⁴²⁷ *No obradoiro*, pp. 54-57.

¹⁴²⁸ *Prólogos*, p. 100.

¹⁴²⁹ *Ibid.*, p. 103.

milenaria frolesta, engádego, que vai golpexando os ollos a docísima e rubindo como sangue ao suco dunha nova voz»¹⁴³⁰.

Entre los italianos, cita apenas de refilón una figura que aparece en *I promessi sposi*, de Alessandro Manzoni. El artículo versa sobre un club de ociosos que se ha puesto a disposición de un patrón, «un vago italiano famoso llamado Michelaccio», antropónimo que en italiano se toma en frases hechas como encarnación de la pereza y la ociosidad. Y de inmediato recuerda haberlo leído en la novela del escritor milanés, de la que indica incluso el capítulo y consideraciones sobre el sentido de la expresión: «Pero yo había encontrado en “Los Novios” de Manzoni, en el capítulo XXIII, la frase “far l’arte de Michelaccio”, que era darse a la vagancia perpetua, ir y venir sin motivo, perder el tiempo en naderías, y beber en compañía de jocundos y despreocupados amigos»¹⁴³¹. Recupera la cita poco después, en la misma cabecera, idéntica en algún enunciado y un tanto más desarrollada en general: «Significaba darse a la pura vagancia perpetua, ir y venir sin motivo bajo el sol y la lluvia, no trabajar, perder las horas de mirón en una partida, y si alguien convida, beber y beber hasta caer al suelo y dormir»¹⁴³².

También acude a la novela española del periodo. En esencia, si ha de recoger alguna, se centra en *El señor de Bembibre*, de Enrique Gil y Carrasco; quizás por la cercanía geográfica entre el Bierzo y Galicia, quizás simplemente porque es la más delicada de la época. Destaca que esta obra «nos dará una admirable descripción de este extraño monte»¹⁴³³, refiriéndose a Las Médulas, lo cual no viene a ser del todo cierto. En su novela, Gil y Carrasco presta poca atención a la descripción de esa explotación de oro romana, únicamente acompaña meras alusiones con sintagmas como «encarnados picachos» o «cárcabas y pirámides». Más atención le dedica en la leyenda de trazos becquerianos titulada “El lago de Carucedo”, donde señala que eran «famosas en tiempos de los romanos por las minas abundantísimas de oro que abrieron y explotaron en su término, y de las cuales se conservan maravillosos restos [...]»¹⁴³⁴.

Retrata, en ocasiones, obras menores, y así cita una novela de Agustín de Letamendi, *Josefina Commerford o el fanatismo*, que había leído en su juventud. Señala que «me lo había prestado un republicano federal que había en mi ciudad natal, D. Cándido

¹⁴³⁰ Todas las citas en *O mundo que teño de meu*, p. 111.

¹⁴³¹ Ambas citas en “*Los otros rostros*”, p. 393. La expresión se puede encontrar en ALESSANDRO MANZONI, *I promessi sposi: storia milanese del secolo XVII*, Florencia: D’Anna, 1964, p. 508.

¹⁴³² “*Los otros rostros*”, p. 469.

¹⁴³³ *El laberinto habitado*, p. 235.

¹⁴³⁴ GIL Y CARRASCO, Enrique, “El lago de Carucedo” en BORJA RODRÍGUEZ GUTIERREZ, *Trece cuentos del Romanticismo español*, Madrid: Stockcero, 2009, p. 92.

Carreiras, [...]». Agustín de Letamendi fue un curioso escritor barcelonés que cayó prisionero en la guerra de la Independencia; también político y militar, fue nombrado cónsul en San Agustín, en el estado de Florida, y allí colaboró en periódicos defendiendo las ideas revolucionarias en España. A su vuelta al país, coincidió en su destierro de Bayona con Espronceda. La obra a la que alude Cunqueiro, de 1849, alía paisajes románticos con noticias de la situación española contemporánea, no en vano se anuncia como “Novela original, histórica y contemporánea”. El caso es que la noticia de Letamendi viene traída porque en la lectura de un libro de Miguel de Aresty, *La vida a salto de mata*, encuentra la figura de Antonio Marañón, el Trapense, y recuerda que aparecía en la obra del barcelonés. El Trapense fue uno de esos exaltados guerrilleros, a la par que frailes, que participaron en la guerra contra el francés con especial virulencia y fanatismo. Actuaba en la zona que va desde la ribera del Ebro hasta el Moncayo, aunque también hacía cruentas incursiones en los Pirineos y en Cataluña, animando a la población a entrar en la lucha. Su presencia es constante en la novela de Letamendi¹⁴³⁵.

Si hay algún autor del periodo realista del cual Álvaro Cunqueiro es devoto, que recorre transversalmente sus obras de ensayo o periodísticas, es Stendhal. En concreto, cada vez que aparece como referencia, apunta a *La Cartuja de Parma*. Le sirve, por ejemplo, para una evocación de su imaginación infantil, de la que pasa sutilmente a un análisis estructural de la obra.

Desde que me vi mozalbete, y por no recuerdo qué lectura, solía imaginarme las grandes batallas bajo la lluvia (sic). Quizás, me digo, por “La Cartuja de Parma”. No la tengo a mano ahora. ¿Llovía en Waterloo? Sería entonces por el recuerdo de aquellas páginas, Fabrizio jovenzuelo, entre la madre y la tía, en Grianta, con aquel famoso intermezzo de Waterloo, que trae, precisamente, del punto de partida y de llegada una tan extraña y apasionante fascinación.¹⁴³⁶

Una simple ojeada a la novela confirma que, efectivamente, Stendhal hace que el cañón que estrena la batalla dispare en medio de un aguacero: «Sur le midi, la pluie à verse continuant toujours, Fabrice entendit le bruit du canon; [...]»¹⁴³⁷. Así pues, realmente la conexión imaginativa entre batallas y lluvia que desde su mocedad atesora Cunqueiro, le vino desde una temprana lectura de *La Cartuja de Parma*.

También recoge unas palabras muy citadas del autor francés sobre la experiencia de la muerte, que Cunqueiro encaja en sus condicionantes estéticos, para señalar sobre ellas

¹⁴³⁵ *Laberinto y Cía*, pp. 174-178. La novela de Letamendi tiene la siguiente referencia: AGUSTÍN DE LETAMENDI, *Josefina Commerford o el fanatismo*, Madrid: Martín, 1849. La obra que llevó a Cunqueiro a Letamendi fue MIGUEL DE ARESTY, *La vida a salto de mata. Guerrilleros, bandoleros y contrabandistas*, Barcelona: Emporium, 1962.

¹⁴³⁶ *100 artigos*, p. 30.

¹⁴³⁷ STENDHAL [Beyle, Henry], *La chartreuse de Parma* (ed. de Ernest Abravanel), Levallois-Perret: Cercle du Bibliophile, 1969, p. 66.

que «una buena historia, una buena novela, será, más o menos, aquello que Stendhal explicaba, refiriéndolo él a la muerte, al instante en que el hombre muere»¹⁴³⁸. La cita en concreto es la siguiente: «¿Ha pasado alguna vez en barco por debajo del puente Saint-Esprit que cruza el Ródano, cerca de Aviñón? Se habla mucho de él de antemano, se le tiene miedo, al fin aparece a cierta distancia, ahí delante; de pronto la corriente se apodera del barco y, en un abrir y cerrar de ojos, el puente ya está detrás»¹⁴³⁹.

De otros autores del periodo, apenas comenta nada. Cita, por ejemplo, los aforismos de Jules Renard en alguna ocasión, aquellos tan admirados por Ramón Gómez de la Serna: el bosque, en otoño, le hace recordar que el pájaro es «el fruto nómada del árbol»¹⁴⁴⁰. Esta misma imagen la recoge en el primer artículo que publicó en la sección “Los días”, del periódico compostelano *La Noche*, el 22 de septiembre de 1959, en referencia a una leyenda que se atribuye a la figura de Gingiz -Gengis Kan- al que había dedicado un poema que apareció un lustro antes en la revista *Cántico*. Allí cuenta Cunqueiro que uno de los jefes del ejército del fundador del imperio mongol creyó que un árbol ofrecía, además de hojas, aves cantoras y así «se anticipó en siete siglos a Jules Renard», cuando el francés llamó a los pájaros «esos frutos nómadas del árbol»¹⁴⁴¹.

Otro francés del que hay una leve referencia es Alphonse Daudet. Ya habíamos visto en sus obras gastronómicas que citaba el *Tartarín de Tarascón* del escritor provenzal. En uno de sus artículos periodísticos vuelve a aparecer, pero esta vez la alusión es a otra de sus obras: *Lettres de mon moulin*, relatos aparecidos en el periódico *L'Événement*, como folletín, a partir de 1866 y en forma de libro en 1869. Describen estos relatos deliciosas escenas de su Provenza natal, a la cual sigue acudiendo con frecuencia desde París y a la cual defiende, al entender que está amenazada por las transformaciones industriales del siglo XIX. Su presencia en el artículo no es más que una precisión geográfica, Cunqueiro habla de una sobrina de Melchor que se traslada a un castillo en Provenza y, para situarlo, en vez de topónimos o medidas, señala que se encuentra «donde llega, pues no hay más de una legua de distancia, el aire que baten las aspas del molino de Alfonso Daudet»¹⁴⁴². Molino que existe realmente, puesto que, en el invierno de 1864, Daudet pasa una temporada en

¹⁴³⁸ “Los días” en *La Noche*, p. 94.

¹⁴³⁹ Se trata de un fragmento de la novela inacabada *Una posición social*, iniciada tras *Le rouge et le noir*. Seguramente el hecho de estar protagonizada por personas con las que se codeaba a diario, fácilmente reconocibles, hizo que considerara no publicarla y, por tanto, no seguir escribiéndola. Se puede encontrar la cita en STENDHAL [Beyle, Henry], *Œuvres romanesques complètes*, Paris: Gallimard, 2007, p. 61.

¹⁴⁴⁰ *100 artigos*, p. 69. El aforismo –“L’oiseau, ce fruit nomade de l’arbre”- aparece en JULES RENARD, *Journal*, Paris: Gallimard, 1935, p. 421.

¹⁴⁴¹ “Los días” en *La Noche*, p. 53.

¹⁴⁴² *Ibid.*, p. 316. De la obra de Daudet existe edición en ALPHONDE DAUDET, *Cartas desde mi molino*, Madrid: Espasa-Calpe, 1947.

Fontvieille, cerca de Arlés, en casa de unos primos. Frente a su castillo el autor descubre un molino abandonado, el molino Tissot, que toma como un símbolo de esa Provenza maltratada.

En otra ocasión, recupera a un autor ruso, del que señala que «ahora ya no habla nadie». Se trata de Alejandro Kuprin que, según Cunqueiro, «escribió deliciosos cuentos»¹⁴⁴³ y del que destaca “El brazalete de rubíes”. Viene a colación de una anécdota en la que un cuerpo suizo del ejército, que entra en Arezzo, bebe el agua de dos grandes tinajas, que resulta ser esencia de lirios. También, en el cuento del escritor ruso, unos soldados derraman esencia de rosas en la sopa, lo cual le da un sabor repugnante. Lo cierto es que Kuprin fue profusamente editado antes de la guerra: el cuento que destaca apareció en la colección “Universal” de Espasa-Calpe, en la “Enciclopedia Pulga” y en la colección “Novelas y Cuentos” de *La Revista Literaria*. Tras la guerra, solo hay constancia de una edición en la colección “Austral” de 1968, posterior en todo caso al artículo de Cunqueiro.

Ruso es también Turgueniev, al que utiliza en un artículo sobre trenes. Cunqueiro sentía una especial afición por las estaciones y los ferrocarriles nocturnos; en su habitación de Lugo, durante los años de bachillerato, escuchaba los largos silbidos de los expresos y, con ellos, evocaba versos de Luis Cernuda, como señalaremos posteriormente: «Yo he llevado durante años el tren en la imaginación, luces nocturnas que corren, y un largo pitido. [...] Viviendo yo en Lugo, en la calle de San Roque, estudiante de quinto de bachillerato, oía los trenes de la noche, camino de Castilla».

Es entonces cuando enlaza con las novelas del autor ruso y de Maupassant, que reflejan literariamente este recuerdo: «Los trenes de los cuentos de Turguenieff y de Maupassant: esos que van en la noche, en la nevada noche, cargados de misteriosas vidas insomnes»¹⁴⁴⁴. En Turgueniev, por ejemplo, encontramos al protagonista de *Aguas Primaverales* tomando el tren y «gracias a los ferrocarriles que surcan toda Europa, llegó a los tres días de haber salido de Peterburgso. Era su primera visita a Fráncfort desde 1840»¹⁴⁴⁵. En cuanto al escritor francés, podemos encontrar que cuentos como “De Viaje”¹⁴⁴⁶ transcurren íntegramente en un tren, o fragmentos que evocan «el silbido de un tren, que se acercaba a toda marcha, o que huía, cruzando la provincia hacia el océano»¹⁴⁴⁷.

Vuelve a aludir a este mundo en un artículo para *Sábado Gráfico*, y distingue en él un hálito de romanticismo que le atrae. En este caso, no recuerda su habitación de estudiante

¹⁴⁴³ 100 artigos, p. 86.

¹⁴⁴⁴ Ambas citas en “Los días” en *La Noche*, p. 242-243.

¹⁴⁴⁵ TURGUENIEV, Iván, *Aguas Primaverales*, México: Siglo XXI, 2000, p. 150.

¹⁴⁴⁶ MAUPASSANT, Guy de, *El cordel y otros cuentos*, México: Siglo XXI, 2000, pp. 61-68.

¹⁴⁴⁷ MAUPASSANT, Guy de, *Bola de Sebo y otros cuentos*, Santiago de Chile: Andrés Bello, 1993, p. 80.

en Lugo, sino el centro termal donde acompañaba a su madre a tomar las aguas a principios de septiembre, en Guitiriz: «Desde la ventana de nuestra habitación del balneario vi pasar en la noche, todas las luces encendidas, el tren, que iba hacia Madrid. Con la emoción, no pude dormir en toda la noche. Más tarde me enteré de la emoción del primer tren en algunos rusos, Turgueniev y Kuprin, y de Nicomedes Pastor Díaz, paisano mío, en Inglaterra. La mía y la de los citados fue una emoción que puedo llamar romántica, y aún me dura en la memoria»¹⁴⁴⁸.

Añade en esta cita a Kuprin, del que acabamos de hablar y del que podemos destacar, entre sus cuentos de tema ferroviario, “Una confusión”, historia de una soberbia broma en que se deja a un amigo durmiendo en el tren, sin avisarle de la parada, y que contiene escenas de palpables frialdades en las estaciones -«Mis compañeros de viaje no estaban en el coche; habían bajado del tren a las seis de la mañana»-, de movimiento dentro de los vagones -«a veces, cuando el tren se detenía en una estación, nuevos viajeros buscaban asiento apresuradamente, e insistían con el conductor para que les abriera la puerta de nuestro departamento»¹⁴⁴⁹-, para concluir con el protagonista en el manicomio.

Por último, como continuador de esta saga de rusos situados estéticamente en el Romanticismo, destaca a Yuri Kazakov y lo califica de «herdeiro por liña dereita dos grandes románticos rusos». Precisa conscientemente que los personajes de Kazakov están solos, frente a los héroes de los novelistas rusos al uso por aquellos tiempos, a los que les gustaba moverse entre muchedumbres. Así pues, en certera comparación, realiza una analogía entre las aventuras de estos seres con las que concebían los autores del *Amadís* o de *El caballero del León*: «Non é absurdo comparar as fisonomías deste universo mítico ás fisonomías tan verídicas e modernas dun funcionario en misión e dunha rapaza do control nunha estación de radio na ribeira do Mar Branco. Ámbolos dous están tan separados do mundo coma os viaxeiros da selva de Brocelandia do Román antergo, e o seu amor pode entón adequirir unha potencia de goce e de dor aguda, chea, desesperada...»¹⁴⁵⁰.

No es muy dado Cunqueiro a citar a realistas y naturalistas españoles: de Galdós, un leve apunte que ya hemos expuesto sobre los *Episodios Nacionales*, cuando señalaba que los leía de adolescente en la Biblioteca de Lugo; de Emilia Pardo Bazán, el elogio de alguna página. Si es cierto que no la cita con profusión, también lo es que en sus escasas referencias demuestra una especial estima literaria por ella; la escritora coruñesa representa

¹⁴⁴⁸ “*Los otros rostros*”, p. 94.

¹⁴⁴⁹ El cuento se puede encontrar en VV.AA., *Antología de cuentos rusos*, Madrid: Akal, 2004, pp. 295-304.

¹⁴⁵⁰ Ambas citas en *No obradoiro*, pp. 52-53.

para él la más depurada prosa, la más excelsa pintura de la realidad gallega. A su maestría le dedica unas hondas y elogiosas palabras: «Pero sin duda, la cumbre intelectual de la familia literaria gallega sea la señora condesa de Pardo Bazán, dejando ver como por debajo de la “civilización femenina” iba viva una corriente de ironía y de sutileza, de capacidad de diálogo con el cosmos, que tiene su punto extremo y casi esperpéntico en la capacidad para el insulto y la burla de una peixeira descocada en un muelle de un puerto de pescadores»¹⁴⁵¹.

Es evidente que Cunqueiro hace una alusión a alguna escena de alguna obra de la autora que no marca; vistas las coordenadas –una ciudad costera, una pescadora, insultos y burlas- podría tratarse del cuento “La guiija” en el que una sardinera, la Camarona, «mesándose a puñados las greñas incultas, pedía justicia, misericordia...» ante la desaparición de su hijo Tomasiño. La Camarona sospecha, y así se lo indica al juez, que es una tribu de húngaros nómadas, errantes, que esas noches ha acampado cerca del pueblo, quienes han raptado a su hijo; es más, se dirige al campamento ya abandonado, y entre la hierba pisoteada y los restos de hogueras encuentra una pequeña piedra de río, la guiija, con la que el pequeño Tomás solía jugar. El juez no la acepta como prueba inculpatória y la pobre Camarona, cada tarde, en el muelle, libera su dolor frente a las vecinas. Quizá sea este párrafo final el que Cunqueiro encuentra afín al esperpento, hermano menor del llanto de la madre del niño muerto en *Luces de Bohemia*.

Así es que la infeliz pescadora, con su guiija siempre en la mano, se sienta por las tardes en el muelle, a la espera de las lanchas, y dice a las comadres preguntonas:
-¡Sí pasa el juez..., se la tiro! ¡Y le acierto en la sien, malaña!¹⁴⁵²

Estas últimas palabras son comentadas con una trimembración que podría aplicarse perfectamente a toda la obra de la autora, su literatura es «una mirada desengañada pese a su enorme carga sentimental, una burla frente a la conciencia del dolor, una fe en la victoria del corazón pese a todos los fracasos»¹⁴⁵³.

Acabamos con una leve curiosidad. En sus artículos periodísticos no suele Cunqueiro tomar como referencia -aunque sí como subtema- libros de cocina. Apenas los cita y, si lo hace, es siempre con una leve alusión. Sin embargo, en una ocasión, hablando del hielo que acumulaban los monjes en pozos para sus refrescos veraniegos, el regalo de un amigo le hace reseñar el *Llibre de gelats i quemnyars*. Se trata de una obra editada hacia 1885, en la que Mateo Jaume -desde la heladería más antigua de Europa, Ca'n Joan de S'Aigo, fundada en 1700 y aún en activo- expone un manual culinario en tres partes: una

¹⁴⁵¹ “*Los otros rostros*”, p. 740.

¹⁴⁵² PARDO BAZÁN, Emilia, *Obras Completas. Novela. Cuentos. Teatro*, Madrid: Aguilar, 1973, p. 1557.

¹⁴⁵³ “*Los otros rostros*”, p. 740.

tabla de pesos y medidas, el recetario de helados, pastas y dulces y, para concluir, recetas medicinales¹⁴⁵⁴.

3.3.9.-Poesía Gallega

El modelo de poesía gallega vuelve a ser Rosalía. En sus artículos periodísticos, la poetisa de Padrón aparece siempre como un ideal de sensibilidad lírica, un ideal que llegó a él desde sus primeros conatos de lector, y que le hace proclamar que suyos fueron «los primeros versos gallegos que supe de memoria y con el corazón»¹⁴⁵⁵. Y no solamente la acoge en las cabeceras que afectaban al ámbito gallego, sino también en las que se distribuían por toda España. En las páginas de *Destino*, por ejemplo, observa que Castelao «en la práctica gallega, ocupa un lugar inmediato a Rosalía, con lo cual parece haberse dicho todo»¹⁴⁵⁶. Es patente, pues, que Rosalía se sitúa en el puesto preferente de las letras gallegas, y su aparición casi entra en el terreno del milagro, una delicada imagen así lo evoca: «Habrá que explicar siempre la aparición de “Cantares Gallegos” de Rosalía como un milagro. Dios debió echar de menos los buenos días del ángel gallego y acercar su oído a la tierra nuestra. Y fue en aquel momento cuando la alondra que llamamos Rosalía cantó»¹⁴⁵⁷.

De hecho, una de las últimas charlas radiofónicas que ofreció para Radio Nacional de España parece ser una emocionante despedida a la poetisa compostelana y una defensa desesperada de su importancia para Galicia. Se conmemoraba, a la sazón, el centenario de la publicación de *Follas Novas*, y Cunqueiro aprovecha la efeméride para recrear pequeñas estampas de su muerte y su sufrimiento por la abandonada tierra que estimaba, y también para defenderla frente a las acusaciones de dureza y de mal genio, e incluso de fealdad. Parece amparar con ello la hermosura de toda una tierra.

Hace poco tiempo, en un ensayo ilustrado con toda la iconografía rosaliana que se conserva, hablaba del rostro de Rosalía, de que no era una mujer hermosa, de su rostro carirredondo, de nariz ancha, los pómulos salientes, los labios gordozuelos. Un rostro aldeano, nos venía a decir. No gruesa, tenía mucho pecho, y más bien ancha de cintura. Sabemos que tenía las manos pequeñas y gruesas, el pie grande. No, no era hermosa, nos dicen todos los que se han ocupado del asunto. Y yo acostumbro a disentir. Sus contemporáneos la juzgaban con arreglo a criterios estéticos de entonces: no era sonrosada, ni tenía boquita de piñón, ni talle de avispa. [...] Yo he tenido siempre a Rosalía por una mujer hermosa.¹⁴⁵⁸

¹⁴⁵⁴ *El laberinto habitado*, p. 427. Hay una edición del mismo año del artículo que, evidentemente es la que manejaba Cunqueiro: MATEO JAUME, *Llibre de gelats i quemuyars*, Palma de Mallorca: Luis Ripoll, 1973.

¹⁴⁵⁵ *El pasajero*, p. 242.

¹⁴⁵⁶ *El laberinto habitado*, p. 268.

¹⁴⁵⁷ *Laberinto y Cía*, p. 305.

¹⁴⁵⁸ *Cunqueiro en la radio*, pp. 649-650. Veremos enseguida que el ensayo que cita Cunqueiro es el de Marina Mayoral.

La utiliza, asimismo, para apuntalar las descripciones geográficas. Si en algún momento describe Padrón, es casi obligado que se detenga en versos de la autora de *En las orillas del Sar*:

Viene manso y lento el Sar compostelano buscando las aguas mayores del Ulla, y le pone una dulce cintura de moza a la villa de Padrón que tal es y está como dice el hermosísimo verso de Rosalía

Padrón, ponliña verde,
fada branca o pé dun río...¹⁴⁵⁹

Por ello, no podemos estar más en desacuerdo -con todo el respeto que nos merece, que es supremo- con Francisco Fernández del Riego, cuando señala que Cunqueiro no era un buen lector de Rosalía. Quizás fuera un lector pasional y el cariño no le permitiera entender a Rosalía de manera neutra, filológica; pero eso no supone la presencia de un mal lector, sino simplemente de un lector de corazón y no de mente. Además, las pruebas inscritas en esta tesis demuestran que el mindoniense citaba a Rosalía en abundancia, no como señala Fernández del Riego: «Era Cunqueiro un mal leitor de Rosalía, porque era un leitor turbado, emocionado, sorprendido, abranguido na soedade doorosa, no pranto e no canto humano e solitario. Por eso apenas falou nunca da autora de *Follas Novas*, apenas a citaba...»¹⁴⁶⁰.

Si no fueran suficientes argumentos los que hemos ido deslizando en estas páginas, valdría, para rechazar la idea de Fernández del Riego, con la conferencia que el autor mindoniense pronuncia el día del entierro de Ramón Otero Pedrayo, el 12 de abril de 1976. La breve disertación se programa con la finalidad de presentar dos cortometrajes documentales sobre Rosalía dirigidos por Guillermo de la Cueva. En ella, Cunqueiro atiende a las difíciles circunstancias de la vida de la escritora de Padrón y dedica unas palabras a la saudade. Hasta aquí, nada fuera del tópico; pero, de súbito, Cunqueiro da un golpe de timón y expone ideas de mayor finura, como la conexión de ciertos poemas de *Follas novas* con la poesía mística. También demuestra estar al tanto de la actualidad de los estudios rosalianos al mencionar el libro de Marina Mayoral, *La poesía de Rosalía de Castro*¹⁴⁶¹, aparecido dos años antes. No solo eso, sino que Cunqueiro coincide con la visión que domina en nuestros días sobre la autora de *En las orillas del Sar*: «Es mucho más que la mujer morriñosa que llora. Nada de suavidad por la suavidad. El dolor la ha endurecido. Tiene un carácter difícil, áspero, propio de un espíritu fuerte. En Rosalía ha habido muchas

¹⁴⁵⁹ *El pasajero*, p. 242.

¹⁴⁶⁰ Francisco Fernández del Riego, *A vida e a obra dun gran fabulador*, p. 144.

¹⁴⁶¹ Marina Mayoral, *La poesía de Rosalía de Castro*, Madrid: Gredos, 1974.

cosas, incluso odio y resentimiento, violencia, rudeza e incluso irreligiosidad, porque combatía consigo mismo entre la fe y la duda»¹⁴⁶².

Pongamos, como ejemplo de esta consideración actual, una cita de un volumen reciente, que coincide con la idea de Cunqueiro de un Rosalía poliédrica y mucho más enérgica de lo que se había considerado en el siglo XX. Inês Rodo habla de “umha Rosalía de Castro transgresora e luitadora, umha Rosalía de Castro, ademais, plural e complexa, com as suas correspondentes contradicións”¹⁴⁶³. Por tanto, ni Cunqueiro habla poco de Rosalía, ni es un mal lector. En todo caso, es un lector ambivalente que, cuatro años después de avanzarse con esta visión contemporánea, publica un artículo sobre el mismo tema, y en él vuelve a anudarse la visión superficial, tópica quizá, de una Rosalía comida por el dolor, asustada entre sombras, herida por la soledad; lejos del carácter poderoso, impetuoso incluso, con que nos la había presentado: «Y no podrá jamás desprenderse de esta pesadumbre, que la agota y no la abandona nunca»¹⁴⁶⁴, sentencia.

Ya había aparecido una reseña periodística hecha por Cunqueiro sobre el libro de Marina Mayoral al que acabamos de aludir; resulta más cercana a la publicación del estudio -es para *Grial*, en 1975¹⁴⁶⁵-, pero se limita en ella a analizarlo sin apenas verter opiniones personales. Comienza destacando que, en el prólogo del maestro Lapesa, se comparte esta visión novedosa de Rosalía y que el libro en sí «marca un fito nos estudos rosalianos». En realidad, la mitad del artículo expone los títulos de los capítulos de la monografía y los aspectos retóricos que estudia, y la otra mitad se dedica a analizar la fealdad de la poetisa - aspecto que hemos visto que Cunqueiro rebate- y su idealización por parte de los lectores, que evitan los rasgos de carácter más oscuro de su obra.

También para *Grial* comenta un libro que le lleva a exponer consideraciones sobre la presencia de esa imagen, tan recurrente y tan estudiada, de las sombras. Se trata de un volumen que el profesor zamorano Agustín García Calvo dedica a la poetisa de Padrón¹⁴⁶⁶, lo que representa, según Cunqueiro, «unha investigación dunha grande finura e sotileza». Cita después, de forma extensa, algunos pasajes del libro, los que precisan de forma más acertada el sentido de esas sombras, hasta que llega a un punto que considera la inquisición

¹⁴⁶² Álvaro Cunqueiro, «Sobre Rosalía de Castro», recogido en *Boletín Galego de Literatura. Monografías*, p. 159.

¹⁴⁶³ RODO MONTES, Inês, «Rosalía de castro aún está viva» en CORRAL DÍAZ, Esther; FONTOIRA SURIS, Lydia; y MOSCOSO MATO, Eduardo (coord.), *A mi dizen quantos amigos ey. Homenaxe ao profesor Xosé Luís Couceiro*, Santiago: Universidade de Santiago, 2009, p. 318.

¹⁴⁶⁴ CUNQUEIRO, Álvaro, «Más que negras sombras», p. 30.

¹⁴⁶⁵ CUNQUEIRO, Álvaro, «A poesía de Rosalía de Castro» (reseña) en *Grial*, nº 50, outubro-novembre-decembre de 1975, pp. 272-273.

¹⁴⁶⁶ GARCÍA CALVO, Agustín, *Acerca de la sombra de Rosalía*, Barcelona: La Gaya Ciencia, 1975.

de García Calvo «moi difícil de resumir»¹⁴⁶⁷ y anima a los interesados en Rosalía a abordarlo. No hay detalles personales ni opiniones de Cunqueiro más que sobre la prestancia del ensayo.

Sí que hay aporte personal cuando utiliza a Rosalía en el enfoque de algún tema de carácter social. La cuadrillas de segadores que regresan a Galicia tienen inmediato reflejo en el poema que incluye en el artículo, quizás el más famoso de toda su obra: «“Castellanos de Castilla/tratade ben aos galegos”, iban como rosas y venían como negros»¹⁴⁶⁸. Sin embargo, es en otro artículo con contenido reivindicativo donde Cunqueiro se implica en cuestiones que llegan hasta lo político.

El 5 de marzo de 1977 publica en *Sábado Gráfico* una crónica sobre el conflicto de As Encrobas, un hecho que se convirtió en un referente simbólico de la lucha en ámbitos rurales al iniciarse la transición política, y defiende, con ello, los derechos del campesinado. As Encrobas es una parroquia del interior de la provincia de A Coruña, un pequeño enclave de treinta aldeas y de población dispersa que, en uno de los últimos consejos de ministros del franquismo, sufrió un expediente de expropiación que ordenaba el desalojo del valle, para que la empresa Fenosa explotase el lignito pardo que se encontraba en el subsuelo de lo que hasta entonces habían sido las tierras labrantías -el medio de subsistencia, por tanto- de las familias de las aldeas. Los periódicos, sobre todo *La Voz de Galicia*, no solo dieron cobertura al conflicto, sino que tomaron partido por las protestas campesinas y ayudaron con ello a que el Estado ofreciese nuevas propiedades y viviendas a los expropiados¹⁴⁶⁹.

La primera frase del artículo ya conecta la actualidad con referentes literarios: «Coincide el grave problema de As Encrobas, en A Coruña, con el ciento cuarenta aniversario del nacimiento de Rosalía. En la mente de la cantora gallega iba a vivir durante años y años la obsesión por la casa propia. La misma obsesión de Rosalía la tienen todas las gentes nuestras, las campesinas especialmente, y es posible que la tengan labriegos de muchas otras naciones, pero quizás nosotros la hayamos mostrado más».

Y, de inmediato, apunta a una fácil investigación literaria que él no va a llevar a cabo -el libro del que extraemos los datos, reciente entonces, seguro que estaba en su biblioteca- sobre cuestiones textuales y vitales de la poetisa: «No tengo ahora mismo ni

¹⁴⁶⁷ Las citas en *O mundo que teño de meu*, pp. 249-251.

¹⁴⁶⁸ “*Los otros rostros*”, p. 440. También cita los versos en la página 529.

¹⁴⁶⁹ Un completo estudio de la situación, en las vertientes política, económica y periodística, se encuentra en DANIEL LANERO TÁBOAS, «Una relación compleja: comunidad rural, conflicto socioambiental y organizaciones políticas en la Galicia de la Transición. El caso de “As Encrobas» en VV.AA., *XII Congreso de la sociedad española de historia agraria*, Córdoba: SEHA, 2008, pp. 160-196.

tiempo ni humor para comprobar si el poema de Rosalía titulado “¡Miña casiña, meu lar!” fue escrito cuando Rosalía soñaba con tener casa propia, o cuando llegó a tenerla, la casa donde había de morir, y que lo era tanto de la realidad como de la imaginación, [...]»¹⁴⁷⁰.

El poema al que Cunqueiro alude pertenece a *Follas Novas*, publicado en 1880. El primer dato que deberíamos tener en cuenta para dilucidar la cuestión que plantea Cunqueiro es cuándo fueron escritos los poemas, si su redacción es cercana a la fecha de publicación o, por el contrario, hay un margen de tiempo que nos lleva a periodos anteriores de la vida de Rosalía. La respuesta la sintetiza Xesús Alonso Montero en su estupendo estudio sobre la vida y la obra de la poetisa.

Editado el libro en 1880, ¿de cuándo data la redacción de sus poemas? La propia Rosalía, en el prólogo, nos lo resuelve: “Más de diez años pasaron -tiempo casi fabuloso, a juzgar por la prisa con que hoy se vive- desde que la mayor parte de estos versos fueron escritos...”. Una nota de Murguía coincide casi plenamente con la afirmación de su esposa: “Su composición ¡Padrón, Padrón! La escribió, como casi todo el tomo de *Follas Novas*, en Simancas, de 1870 a 1871, tanto que en la segunda edición de los *Cantares* (1872) se anuncia la suscripción de *Follas Novas*, que no vio la luz hasta años después”.¹⁴⁷¹

Es conocido que Rosalía cambió de domicilio con asiduidad, y también que en 1870 se encontraba en Simancas, donde Manuel Murguía ejercía de director del archivo. También que en 1871 ya reside en Galicia, de donde no se moverá, aunque sí habita varias casas. El dos de julio de 1871 ya vive en Lestrove, en casa de sus parientes, los Hermida de Castro, y a partir de ahí en Dodro, en Santiago y en Padrón, donde se instala en 1875, en la casa de A Matanza, convertida hoy en la Casa-Museo de la que hablamos en la introducción a este trabajo.

Así pues, la investigación que no puede realizar Cunqueiro por falta de tiempo es fácil de resolver. Rosalía no tenía casa propia cuando escribió *Follas Novas*, pasan escasos meses entre la génesis del libro y su regreso a Galicia, así que podía ser factible que anduviera en tratos para su compra, pero en todo caso nada resultó de ello, porque acude a vivir a casa de sus parientes y no se asentará en A Matanza hasta cuatro años después. En cuanto a si soñaba con ella, también es muy probable, si no fuera así quizás no hubiera acabado por vivir en Padrón.

También, igual que en su libro sobre las *Rías Bajas Gallegas*, utiliza el poema en que Rosalía elogia a las muchachas de Muros. Y de nuevo los versos sirven como técnica de modelar paisajes: «Hay en Rosalía de Castro unos versos a las mozas de Muros que valen, a un tiempo, para las mozas y para las frágiles columnas de la mañana»¹⁴⁷².

¹⁴⁷⁰ “*Los otros rostros*”, p. 281.

¹⁴⁷¹ ALONSO MONTERO, Xesús, *Rosalía de Castro*, p. 63.

¹⁴⁷² *El pasajero*, p. 340.

No deja, en un par de ocasiones, de elogiar la obra narrativa de Rosalía; concretamente *El caballero de las botas azules*, que lee en edición entonces reciente¹⁴⁷³. El prólogo de Domingo García Sabell le permite celebrar a una Rosalía «ante una realidad muy emparentada con la de los surrealistas». Y, con ello, se aleja de la imagen de una Rosalía sentimental y llorosa, la imagen superficial que la acoge como símbolo poco certero del carácter gallego, para revitalizar su estética como derivada de «una mente rica e inquisidora, un poeta que interroga el destino que se cumple»¹⁴⁷⁴. En una segunda ocasión, la novela que elogia es *El primer loco*, su última obra narrativa, cuatro años anterior a *En las orillas del Sar*, aunque el artículo del que se extrae dedica casi todo el texto a *El caballero de las botas azules*. Toma continuas citas de Otero Pedrayo; una de ellas señala que, para el crítico orensano, «*El primer loco* é a máis fermosa, profunda, sentida e expresiva das novelas de Rosalía e significa a altura icárida, trémula sobre abismos, a máis alta lograda na novela romántica galega»¹⁴⁷⁵.

Por otra parte, siempre que en sus artículos recuerda los orígenes de Galicia, su brumoso pasado celta, nos asalta con citas de Eduardo Pondal; poesía y naturaleza se alimentan, pues el poeta es «imitante en la voz a la vez a Ossían y al océano que rompe en la frente rocosa de la patria suya»¹⁴⁷⁶. En el mismo artículo recuerda unos versos del poeta:

!Parece un pino leixado do vento,
parece botado do mar de Niños!¹⁴⁷⁷

Es evidente la importancia que le concede Cunqueiro a Pondal como constructor mítico de Galicia: «Nunca me cansaré de repetir que la historia de un pueblo es obra de imaginación, la más imaginativa y fantástica obra que se pueda soñar y escribir. Eduardo Pondal ha escrito un capítulo de la historia del pueblo gallego, un capítulo intemporal, y en su última raíz, solamente una nostalgia»¹⁴⁷⁸.

Incluso expone de forma clara su preeminencia sobre el resto de escritores en lengua gallega: «Ya dije en otras ocasiones que tengo a Eduardo Pondal por el primero de nuestros poetas»¹⁴⁷⁹. Y dedica el resto del artículo a evocar la eufónica toponimia gallega, como muestra de arcana visión de la tierra.

¹⁴⁷³ CASTRO, Rosalía de, *El caballero de las botas azules*, Madrid: Novelas y Cuentos, 1973.

¹⁴⁷⁴ *Papeles*, p. 43.

¹⁴⁷⁵ *Obra en galego IV*, p. 72.

¹⁴⁷⁶ *El laberinto habitado*, p. 322.

¹⁴⁷⁷ PONDAL, Eduardo, *Poesía Galega Completa (vol. I Queixumes dos pinos)*, p. 13.

¹⁴⁷⁸ *100 artigos*, p. 57.

¹⁴⁷⁹ *El pasajero*, p. 219. Idéntica cita, palabra a palabra, aparece en *Viajes y yantares*, p. 105.

En alguna otra ocasión, también adopta la técnica, tan común en él, de desvelar y mostrar el paisaje como una invención literaria: es la literatura, la poesía, la que construye nuestra forma de percibir el mundo:

toda la mañana estaba llena del verso pondaliano, si no era ese mesmo verso tendido sobre la tierra, de tan reposada y madura beleza. El verso de Pondal pasa el río Xallas por la puente Arantón:

Uces da ponte Arantón,
non toqués os seus vestidos
qu'eles para vos non son.¹⁴⁸⁰

De hecho, uno de sus primeros artículos, en las revistas galleguistas de los años 30, está dedicado enteramente al centenario del nacimiento del poeta de Ponteceso. Se trata de un brevísimo texto, prácticamente en su totalidad destinado a comentar fragmentos de un poema de *Queixumes dos pinos*. Los versos inician la crónica en un *introito* que abarca la mitad del artículo y ofrece el tono:

Que barba non cuidada!
Que pálida color!
Que vestido que longa
Noncuranza afeou!

Grandeza máxica e fatal da misión do poeta. Extraño e vago de xentes, levado por un poderoso vento do espírito, [...]¹⁴⁸¹

El texto es significativo, por demostrar que Cunqueiro tiene, desde el primer momento, un aprecio por la figura de Pondal, y porque sabe ver en él esa palabra cósmica, ese don de la divinidad que observamos en los comentarios del artículo.

En la misma cabecera, expone con vehemencia lo que considera una actitud de menoscabo, casi de deshonor, contra la poesía de Pondal, por parte de la Real Academia Galega. En 1935 esta institución edita un volumen con textos del poeta -*Queixumes dos pinos* y *Poesías Inéditas*-, en conmemoración del centenario; a Cunqueiro le parece una edición ramplona, poco cuidada y que hace un flaco favor a la calidad de su obra, mejor representada por el silencio que por este descuido.

A Academia Galega publica as súas obras. Pondal merecía unha edizón limpa, honorábel. Non pedimos zarabandas estéticas. Falamos de decoro, de limpeza. A edizón da Academia é probe, fea, impresentábel. Tanto o prólogo de Murguía como o estudio de LUGRÍS veñen fóra de tempo e lugar. Pondal é outra cousa moi diferente; o seu valor é outro significado moi distinto. No discurso de ingreso de Otero Pedrayo na Academia, a figura de Pondal acada xa perfís xustísimos. A Academia puido encarregar a alguén un estudo serio da obra pondaliana, si ela non se coidaba capaz de o facer. Calquer cousa, até o silencio, estarían millor, moito millor, que ista edizón.¹⁴⁸²

¹⁴⁸⁰ Ibid., p. 292. La cita se puede encontrar en EDUARDO PONDAL, *Poesía Galega Completa (vol. I Queixumes dos pinos)*, p. 36.

¹⁴⁸¹ *O mundo que teño de meu*, p. 49. En este caso la cita se puede encontrar en EDUARDO PONDAL, *Poesía Galega Completa (vol. I Queixumes dos pinos)*, p. 13.

¹⁴⁸² *O mundo que teño de meu*, p. 89.

De la triada de poetas gallegos del *Rexurdimento*, se encuentra más alejado de Curros Enríquez. Lo cita en mucha menor medida e, incluso en una ocasión, al comentar a posteriori una entrevista en la que le preguntan por su opinión de ciertos gallegos, se reafirma -desgajando la cuestión histórica de la poética- en que «yo estoy plenamente consciente del gran papel del Curros Enríquez en nuestro renacimiento literario, lo cual no impide que, al mismo tiempo, yo afirme que Curros no fue un gran poeta»¹⁴⁸³. En todo caso, aparte de su mención a la leyenda de la Virgen del Cristal citada en el texto geográfico que comentamos, de Curros se citan un par poemas: el primero aparece en un artículo que Cunqueiro dedica al sapo; allí parte de la premisa de que lo único que conoce de dicho animal es su croar porque había leído en el poema del escritor de Celanova que así contestaba «al campesino nuestro cuando este se echaba al mundo tras haber vendido bacelos e hortas para pagar las contribuciones»¹⁴⁸⁴. Se trata, evidentemente, de su más famoso texto, “O vello e o sapo”¹⁴⁸⁵; un poema que se inicia con una placidez balsámica, pero que, de golpe, pasa a encarnar la desolación más inabarcable, el monólogo de un campesino que ha perdido todo y como única compañía encuentra la voz de un sapo bajo una piedra, una imagen del mendigo errante que parece abarcar toda la existencia humana. Le sirve este poema, asimismo, para ofrecer una pincelada en la pintura del otoño, cuando tras la vuelta de una cacería describe las lejanas aldeas: «Desde el atrio de Beiral se ven humear todas las chimeneas de los lugares de la rilleira de Mondín. Como en el verso de Curros, fumegan as tellas; [...]»¹⁴⁸⁶.

También en un artículo para *Sábado Gráfico*, en un párrafo dedicado a los trenes en literatura, no puede menos que recordar el poema que Curros dedica a la llegada a Ourense de la primera locomotora, que inauguraba la línea férrea Arbo-Ourense: «saluda a la locomotora que trae la hartura y trae el progreso, y la titula, exaltado, “una Nosa Señora de ferro”»¹⁴⁸⁷.

No deja de mencionar otro de sus autores más estimados, al que hemos visto retratado en todos los géneros como uno de los conformadores de la personalidad artúrica de Galicia: Ramón Cabanillas. Con motivo de su muerte, le dedica un emocionado artículo

¹⁴⁸³ *El laberinto habitado*, p. 278.

¹⁴⁸⁴ “*Los días*” en *La Noche*, p. 225.

¹⁴⁸⁵ El verso que recrea Cunqueiro, «vendín prós trabucos bacelos e hortas», se puede encontrar en MANUEL CURROS ENRÍQUEZ, *Obras Completas*, Madrid: Aguilar, 1979, p. 84.

¹⁴⁸⁶ Se trata de «El cazador en Beiral», recogido en “Especial 9. Cunqueiro no outono”, *Faro de Vigo*, 30 de octubre de 1991, p 6.

¹⁴⁸⁷ “*Los otros rostros*”, p. 94. El poema de Curros se puede encontrar en MANUEL CURROS ENRÍQUEZ, *Obras Completas*, pp. 114-115.

en el que parte de una cita del poema “Sono dourado”, de *Vento Mareiro*, una cita que sitúa con pinceladas de color la estación del año en que el poeta fallece, «os asíos mestos no dourado outono», para después desplegar su prosa hacia el valor fundamental de Cabanillas, su presencia como poeta que recoge palabras de majestuosa gravedad casi religiosa: «Era un poeta de una calidad más antigua de lo que ahora se lleva. Fue el último, entre los grandes poetas gallegos, en usar para decir la poesía voces casi sacramentales, modos solemnes y vaticinios»¹⁴⁸⁸.

La influencia de Cabanillas sobre el autor de Mondoñedo es evidente, él mismo se encarga de ponerla en claro en un artículo para *Grial*, que, en primera instancia, hace un recorrido por su vida y su obra: su nacimiento en Cambados, su paso por el seminario de San Martiño Pinario de Santiago, de donde procede su conocimiento de los poetas clásicos, y la aparición, en La Habana, de *No desterro. Visións Galegas*, lleno de imágenes de regusto modernista y celebrado como relevo de la obra poética de Eduardo Pondal. También acude a sus obras posteriores, que tantas veces le sirven como motivo periodístico, especialmente *Da noite estrelecida*, por la introducción del mundo celta en Galicia. Las palabras que destacan su influencia, no solo en la obra del autor del artículo, sino también en toda la literatura gallega, se reservan para el último párrafo.

Hai intres nos que todas as voces dun pobo pasan pola dun poeta. Daquela este axigántase e transfórmase nunha presenza case sagra. Isto pasou con Ramón Cabanillas. A min, que reconecín tantas cousas galegas nos seus poemas, que saudei nelas os meus irreprochabres amigos da Tãboa Redonda, Merlin e Taliesín e adeprendín que o espadeiro amante val a rosa vermella, e a rosa vermella a vida, decir en voz alta versos seus unha mañá de maio, é verdadeiramente cantar. Éo para moita xente galega. É decir, a poesía de Cabanillas é unha fonte viva e fresca, existe en Galicia, forma parte da terra, e coñecena todos os que teñen sede¹⁴⁸⁹.

Desde luego, otro de sus referentes en las obras que poseen tipología de ensayo - sean del género que sean- es Nicomedes Pastor Díaz. No solamente es citado¹⁴⁹⁰, sino que también se comentan los estudios sobre su poesía que Cunqueiro lee, o se hacen pequeños monográficos que funden el rigor -la adscripción al poeta de Vivero de la *Egloga de Belmiro e Benigno*- con el lirismo: «Las aguas arrastran las hojas secas. Todo Nicomedes Pastor Díaz es otoño: es el poeta de ese río autumnal y lento: [...]»¹⁴⁹¹.

Incluso llega a tanto la asunción, como modelo de Galicia, de Pastor Díaz, y la vivencia de la literatura de Cunqueiro, que en uno de sus artículos más estrictamente

¹⁴⁸⁸ “Los días” en *La Noche*, p. 86. La cita del poeta de Cambados se puede encontrar en RAMÓN CABANILLAS, *Vento Mareiro*, Madrid: Galatea, 1921, p. 9.

¹⁴⁸⁹ *O mundo que teño de meu*, pp. 235-236.

¹⁴⁹⁰ Una alusión a su río, el Landro, le hace recordar dos de sus versos: «Donde la lira de Albión/hallé perdida», en *Fábulas*, p. 20.

¹⁴⁹¹ *El pasajero*, p. 215. Recogido también en una colección de suplementos de Faro de Vigo: “Especial 9. Cunqueiro no outono”; *Faro de Vigo*, 30 de octubre de 1991, p. 7.

políticos, el que publicó en *El Sol* para alentar la participación en el referéndum que iba a aprobar el estatuto de autonomía de Galicia en 1936 -ni el tono es panfletario, ni el contenido es político-, se dedica a tomar la figura del poeta de Viveiro como hombre de su siglo y como gestor de las esencias de Galicia.

Nicomedes Pastor Díaz, un gran celta, vocado (sic), como todos, a llegar demasiado cedo o demasiado tarde. El ser de Galicia -Ramón Otero lo explicó maravillosamente- aún no estaba precisado. Los orígenes y el porvenir estaban igualmente lejanos. Como Chateaubriand, Pastor Díaz fue un moderado y un legitimista en política, un agudo entendedor de la realidad europea, un poeta, hombre de Estado y diplomático, un enamorado de Italia sin perder la *saudade* del Norte. Del Norte, de donde viniera su música.¹⁴⁹²

La conexión entre geografía y cita poética es obligada casi siempre. El artículo que exalta una localidad, ha de ir acompañado de la recreación de un poeta de la localidad. Viveiro es la patria natal de Nicomedes Pastor Díaz y la adoptiva de una poetisa, Luz Pozo Garza, que realmente nació en Ribadeo. La pleamar, bajo la mirada de Cunqueiro, se asocia a sus versos: «Me hallarás bajo vibrante pleamar de luz»¹⁴⁹³.

Otro de sus preferidos -hemos visto que lo destaca en entrevistas -es Manuel Antonio. Ya desde el primer momento, desde sus artículos de joven e impetuoso activista cultural -eso era, entre muchas otras cosas, el Cunqueiro de antes de la guerra-, defiende la figura del poeta de Rianxo. No solo es que publique un homenaje en su *Papel de Color*, sino que en un breve comentario, inmerso en un artículo de 1935 para *El Pueblo Gallego*, se duele de que, desde su muerte, Manuel Antonio haya pasado a ser una figura casi maldita, o peor aún, despreciada como poeta. Es Cunqueiro quien rompe lanzas en su defensa: «Fai cinco anos que se finou Manuel Antonio. Soio Papel de Color se lembrou dil. Pode haber moitas cousas importantes, pode haber moito que facer, mais, novos na Galiza, non tanto! Era un poeta. Era un poeta craro e quebrado, tan de vidro como o vidro mesmo. Moitos estamos con il. Fai cinco anos que se finou e cada vegada debía ser máis pequeno o silencio, máis amprias e redondas as voces. É difícil de comprender porque isto non é eisí»¹⁴⁹⁴.

Al pasar por Vigo, en alguno de sus artículos de carácter geográfico, destaca también su figura, y la visión de Vigo se apoya en sus versos y en los de Martín Codax -imagen común, en su guion para el mediometraje *Galicia* señala: «Vigo, tendido a los pies del castro en los versos de Martín Codax»¹⁴⁹⁵-, con la salvedad de que el trovador era utilizado de forma continua en sus obras estrictamente geográficas, mientras que Manuel

¹⁴⁹² Álvaro Cunqueiro, «En principio fue el verso», p. 6.

¹⁴⁹³ *El pasajero*, p. 177. El verso se puede encontrar en ROSALÍA DE CASTRO (y otros), *Extranjera en su patria: cuatro poetas gallegos*, Madrid: Galaxia Gutenberg, 2006, p. 321.

¹⁴⁹⁴ *O mundo que teño de meu*, p. 72.

¹⁴⁹⁵ En línea, disponible en un enlace ya citado:

http://cvc.cervantes.es/actcult/cunqueiro/quehacer/periodismo_05.htm

Antonio se citaba en escasísimas ocasiones, aunque vemos ahora en sus artículos para prensa una presencia más abundante. Por eso, resulta enormemente significativo que, en un artículo titulado “Vigo” y publicado para la cabecera más importante de esa ciudad, lo acoja y hable del refugio que le proporcionaba el puerto de la ciudad, inspirado por estos versos.

Vigo está tan lonxe
que se desourentaron as cartas mariñas.¹⁴⁹⁶

De la misma manera, en un viaje a Rianxo, sacraliza la obra del autor de *De catro a catro* y establece una comunión con el paisaje que lo carga de un sentimiento de tristeza.

Debaixo dos meus pasos
xurde o ronsel da Vila natal

Para un poeta gallego, decir en Rianxo estos dos versos de Manuel Antonio, caminando de vagar por la villa, es como comenzar a rezar una oración extraña y dulce, la inquieta oración de la melancolía.¹⁴⁹⁷

Incluso se lamenta por no poder acudir a la invitación que recibe para inaugurar la “Plaza de Manuel Antonio” en Rianxo -ha de estar ese 23 de agosto del 60 en los Juegos Florales de Betanzos-; aprovecha, eso sí, para hacer una crónica de su estima por el autor de *De catro a catro*, «fui fiel al poeta de Rianxo, a su sueño, a la inmensa melancolía, a la grave voz, al naufragio antiguo» y, copiar, tras ello, unos versos que pertenecen al poeta rianxeiro,

Que se vai no veleiro,
Para sempre, coma un morto,
Co peso eterno de tódolos adeuses.

Concluye el artículo con un semillero de citas, relativas al ámbito marino, constantes en él y ampliamente estudiadas en este trabajo; aparecen ahí el «fértil en peces» de Homero y la «asesina inocencia del mar» de Yeats, que más adelante utilizaremos¹⁴⁹⁸.

También cuenta en sus artículos con poetas contemporáneos. Un verso de Noriega Varela es recurrente, tanto como para ser el lema de su libro sobre Lugo. Constantemente está utilizando la imagen del abedul –*bidueira* en gallego- como “una ondeante manteliña verde”. Cunqueiro mismo lo reconoce: «Este es el hermosísimo verso del soneto de Noriega que siempre cito»¹⁴⁹⁹. A Noriega Varela también le dedica unas delicadas palabras, que elogian el valor de su poesía en un artículo para *La Estafeta Literaria*: «De Noriega

¹⁴⁹⁶ *El pasajero*, p. 171. Los versos se pueden encontrar en MANOEL ANTONIO, *De catro a catro*, Barcelona: Robrenyo, 1979, p. 113.

¹⁴⁹⁷ *Ibid.*, p. 321. Los versos de Manuel Antonio se pueden encontrar en MANOEL ANTONIO, *De catro a catro*, p. 125.

¹⁴⁹⁸ Todas las citas en “Los días” en *La Noche*, pp. 240-241. El poema de Manuel Antonio en MANOEL ANTONIO, *De catro a catro*, p. 127.

¹⁴⁹⁹ *100 artigos*, p. 81.

quedan, en *Do Ermo*, algunos poemas bien hermosos, de una melancolía propiamente virgiliana, vagamente doloridos»¹⁵⁰⁰.

Ya hemos comentado, en numerosas ocasiones, su amistad con Aquilino Iglesia Alvariño, forjada en la juventud, desde que Iglesia estudiaba en el Seminario de Mondoñedo. Seguidor de la línea neovirgiliana de Noriega Varela y profesor de latín, el poeta de Abadín publica en 1947 *Cómaros verdes*, la primera obra escrita en gallego tras la guerra civil, un poemario, en endecasílabos blancos, en el que el paisaje se convierte en soledad. Para celebrarlo, Cunqueiro también utiliza por primera vez el gallego tras la guerra en el artículo que comenta la aparición del libro. Lo publica en las páginas del suplemento literario de *La Noche*.

Destaca de él, sobre todo, la presencia de una fuerte transparencia en la palabra, un tono que califica de «craridade virxiliana» y que precisa, de forma vaga, cuando señala que «o misterio é máis humilde, vago, feble e inapresábel». El valor simbólico e innovador del libro, en una poesía gallega que había quedado estancada, hace que Cunqueiro fuerce hasta el extremo el elogio de la labor de su amigo. Y lo califica «dun dos máis puros e reveladores poetas que a o noso tempo en calisquer lingua ou lugar lle sexa dado escoitar»¹⁵⁰¹.

De igual manera, con motivo de la publicación de otro poemario de Iglesia Alvariño, el mindoniense celebra la buena salud de la poesía gallega. La aparición de la obra *De día a día*¹⁵⁰² lo lleva a proclamar que Iglesia Alvariño es «la máxima voz que entre nosotros va y viene con la palabra del misterio al misterio», y ello sucede porque su poesía bebe de su misma tierra; poeta y espacio están conectados para dar una luz especial a los poemas: «Los versos, cuando cantan la tierra natal, tienen una hermosa solemnidad, hija, sin duda, de un amor profundo y respetuoso, matrimonial»¹⁵⁰³.

También Luis Amado Carballo -que había sido expuesto como centro de una de las citas de referencia en sus obras geográficas: «a illa de Ons, preñada do mar»- vuelve a aparecer con el mismo verso en la “Historia de las tabernas gallegas”, que se presentó en las páginas de la revista *Finisterre*¹⁵⁰⁴.

Un poeta que goza de una especial conexión con Cunqueiro es Luis Pimentel, paisano por su nacimiento en Lugo, médico y amigo de toda la generación del 27, debido a

¹⁵⁰⁰ *Prólogos*, p. 41. Las mismas palabras, pero en gallego, las utiliza en un artículo para Grial, «Ramón Cabanillas de Cambados», en *O mundo que teño de meu*, p. 232.

¹⁵⁰¹ *O mundo que teño de meu*, p. 150. El poemario tiene la siguiente referencia: AQUILINO IGLESIA ALVARIÑO, *Cómaros verdes*, Lugo: Celta, 1947.

¹⁵⁰² IGLESIA ALVARIÑO, Aquilino, *De día a día*, Vilagarcía, Celta, 1960.

¹⁵⁰³ Ambas citas en “*Los días*” en *La Noche*, p. 321.

¹⁵⁰⁴ *El pasajero*, p. 29. También aparece la misma cita en *Faro de Vigo*, en un artículo sobre las islas gallegas recogido en *El pasajero*, p. 261.

su estancia en la Residencia de Estudiantes. Pimentel -de nombre Luis Benigno Vázquez Fernández-, aparte de colaborador en las mismas revistas que Cunqueiro antes de la guerra, era un amigo cercano y cálido, que lo aconsejó en sus primeras lecturas y lo espoleó a escribir. Así es que la noticia de su muerte lleva a Cunqueiro a publicar en el periódico de su ciudad uno de los más entrañables y tiernos artículos que salieron de su pluma, un artículo que tiene como único tono el dolor real, no aquel marcado por la literatura. «Era mi amigo. Era muy amigo. Me decía siempre que añoraba Mondoñedo, el silencioso campo, las colinas violetas que le vedan el mar, las lentas campanas, la Alameda de los Remedios que lo vio de mozo enamorado»¹⁵⁰⁵.

Aun al final de su vida, Cunqueiro lo recuerda con especial estimación. Una breve alusión en *Sábado Gráfico* -hablando de la tienda de sombreros Pimentel, de Lugo- señala que Luis era familiar de este otro Pimentel, y lo califica como poeta: «uno de los mayores, más finos, profundos, del romance nuestro»¹⁵⁰⁶. Y casi idénticas palabras utiliza en la que sería, a la postre, su última entrevista: «[...] Pimentel, a nivel generacional y creativo, es el paralelo gallego [a los escritores del 27]. Yo tengo un gran aprecio por su poesía. Me parece de una delicadeza y una finura que la colocan en primera fila. Fui, además, un gran amigo de él, le admiraba y le tenía gran respeto; tanto, que cuando me atreví a leerle unos primeros poemas míos en la Alameda de los Remedios, me temblaban las piernas»¹⁵⁰⁷.

Pimentel había publicado sus primeros poemas en la revista *Ronsel*, en 1924; pero su primer libro, *Triscos*, no fue publicado hasta 1950, dentro de la colección Benito Soto. Sus siguientes libros fueron ya póstumos -murió en 1958-: *Sombra do aire na herba*, editado por Galaxia en 1959, y *Barco sin luces*¹⁵⁰⁸, editado en Lugo por la editorial Celta en 1960, aunque recoge poemas de diversas épocas. El poemario en castellano se presentó en 1953 al premio Ciudad de Barcelona y llegó a quedar finalista, aunque con ello no pudo conseguir que se publicase de inmediato. Modelado en diversas etapas, entre 1919 y 1958, y terminado en una primera versión antes de 1936, el libro fue leído a finales de los años 40 por Dámaso Alonso, al que entusiasmó tanto que quiso escribir un prólogo, que publicó en *Poetas españoles contemporáneos*, libro de 1952, aunque algunos de los poemas con los que contó para describir la obra desaparecieron después en la versión definitiva.

¹⁵⁰⁵ *O reino*, p. 129.

¹⁵⁰⁶ “*Los otros rostros*”, p. 188.

¹⁵⁰⁷ MOLINA, César Antonio, «La última visita», pp. 172-173.

¹⁵⁰⁸ Además de la *princeps* luguesa lo podemos encontrar en LUIS PIMENTEL, *Barco sin luces*, Ourense: Linteo, 2001. Enriquecen este volumen, aparte del prólogo de Dámaso Alonso y un estudio de Xesús Alonso Montero, una carta facsímil de Pimentel sobre la obra, dirigida a la editorial Monterrey de Vigo un mes antes de su fallecimiento.

Ese *Barco sin luces* es el que celebra Cunqueiro, y así copia algún fragmento del prólogo de Dámaso Alonso, lo refuta levemente y añade un poema del libro que le había sido enviado en carta para celebrar las Navidades de 1950. En todo caso, el autor mindoniense no considera que -como señala Dámaso Alonso- la poesía de Pimentel sea frágil, bien al contrario, está plena de admiración por la vida: «el poeta y el mundo se sorprenden cansados, salidos ambos de la pereza matinal, y no obstante se asombran el uno al otro con miradas nunca estrenadas»¹⁵⁰⁹.

También en esa colección Benito Soto, dirigida en aquel momento por Celso Emilio Ferreiro, publicó Cunqueiro su *Dona de corpo delgado*. Es un momento en que la honda amistad y mutua admiración que se profesaban ambos poetas favoreció la publicación de su primer poemario en gallego tras la guerra. La colección fue un proyecto personal del impresor Sabino Torres Ferrer, que la componía, imprimía y encuadernaba por su propia mano. Fue una empresa fundamental en la reaparición de la poesía en gallego tras la guerra, y entre 1950 y 1951 publicó nada menos que siete libros de versos; entre ellos, algunos de poetas tan importantes como Luis Pimentel o Manuel María.

De su andadura editorial da cuenta su fundador en un delicioso artículo -recreación de dos conferencias-, en el que aborda cómo el cierre de la revista pontevedresa *Ciudad*, que inició su padre, fue el germen del que nacieron sus proyectos, y cómo, en una de las reuniones que continuaron tras el cierre, expuso su idea de crear -con redacción e imprenta dispuestas, Gráficas Torres, un importante taller de su familia con ediciones que se han convertido en míticas- una colección de libros de poesía: «Vou editar libros de versos. Os nosos libros, os libros dos nosos amigos. Faremos unha colección de libros, sen permisos oficiais, sen dar conta á censura, senón ó noso corazón... como corresponde á verdadeira maneira de entender á poesía ceibe. Será unha colección pirata».

Recuerda también, para esta colección, con lógico nombre de pirata pontevedrés, la preparación de la obra de Cunqueiro, el éxito del propósito y las circunstancias de la edición en gallego: «O noso proxecto tivo un eco extraordinario. A escaseza de editoriais con continuidade na nosa terra e tamén polo anuncio da edición de libros en galego -a seguinte entrega foron os libros dos irmáns Álvarez Blázquez, *Poemas de ti e de min*, en galego, e *Dona do corpo delgado* de Cunqueiro despóis- naquel momento casi inexistente»¹⁵¹⁰.

¹⁵⁰⁹ “Los días” en *La Noche*, p. 279.

¹⁵¹⁰ El artículo en que relata la hermosa travesía de la colección -y del que proceden ambas citas- tiene esta referencia: SABINO TORRES, «A colección Benito Soto» en *Madrygal. Revista de Estudios Gallegos*, Madrid: Universidad Complutense de Madrid, vol. 3, 2000, pp. 105-112.

Despliega, para concluir, las dificultades con las autoridades a causa de una antología de poesía alemana, que no fue autorizada, y en último término, fue quemada en la totalidad de su tirada por falta de espacio en los almacenes de la “Delegación Provincial de Educación Popular”.

Se trata de una figura de esas que encarrilan toda una cultura sin darse a ver; fallecido recientemente, el periodista Manuel Jabois ha comenzado una labor de recuperación de su figura como impulsor de iniciativas culturales en épocas de penuria. Pocos días antes de su fallecimiento, el 23 de mayo de 2016, Jabois le hace una visita en su habitación del hospital Gregorio Marañón, las palabras con que cierra su crónica desprenden inmensa emotividad en sus líneas, en su sintaxis pura: «Lo veía y disfrutaba; había perdido kilos, seguía siendo hermoso y seguía teniendo el brillo de los hombres de talento que se llevan consigo una parte de la historia, la que ocurrió y la que se dedicaron a inventar. Decidí en ese momento que mi aspiración en la vida sería que mis amigos me mirasen como nosotros le mirábamos a él, y que siempre le recordaría muriendo con la misma elegancia, la misma cultura y la misma belleza con la que vivió»¹⁵¹¹.

Entre los poemas que fue desplegando Cunqueiro en diversos medios periodísticos, ya desde sus inicios como redactor, destaca uno que publica en las páginas de *El Pueblo Gallego* y que dedica a Feliciano Rolán, un poeta gallego muerto el 3 de enero de 1935; la elegía aparece el 27 del mismo mes y se abre con un primer cuarteto de impresionante y desesperanzada dureza.

Agora estés inevitável morto
Qué ciprés, qué veleiro, qué outa espada
qué duro medo o sede de qué aoga?
Fina visión de lámpara recordas.¹⁵¹²

Hoy completamente olvidado, Feliciano Rolán, muerto de tuberculosis a los veintisiete años, alcanzó una merecida fama en la España de los años 30. Con solo dos libros publicados –*Huellas* y *De mar a mar*– recibió elogios de Juan Ramón Jiménez o Federico García Lorca. Este último dejó escrito

La angustia de Feliciano Rolán nos va llegando cada vez con más intensidad, a medida que su cuerpo se va disolviendo entre los brazos definitivos de nuestra madre la tierra.

Yo he visto noticia de su muerte escrita con sangre blanca sobre las hierbas de Galicia, por donde bogarán ahora sus zapatos de poeta ahogado en niebla y apretada espuma.

De mar a mar hemos oído una voz pura cuyas últimas sílabas son ya secreto del agua. *De mar a mar* hemos visto huir un cuerpo que llevaba un tesoro para la muerte.....¹⁵¹³

¹⁵¹¹ JABOIS, Manuel, «Sabino» en *El País*, 25 de mayo de 2016, p. 2.

¹⁵¹² Recogido en XOSÉ FRANCISCO ARMESTO FAGINAS, *Cunqueiro. Unha biografía*, p. 89.

¹⁵¹³ GARCÍA LORCA, Federico, *Obras VI. Prosa I (ed. de Miguel García-Posada)*, p. 454.

Por último, y en uno de esos productivos artículos literarios de sus últimos años para *El Noticiero Universal*, celebra la segunda parte de *Os Eidos*, publicada por Uxio Novoeyra, el poeta de los altos riscos, que no necesita inventarlos -lo pone en relación con Noriega Varela que sí precisa de la imaginación- porque «los tiene, como dijimos, ante él, los de la enorme y silenciosa tierra del Caurel»¹⁵¹⁴. Concluye con Novoeyra un recorrido intenso y preciso por los poetas gallegos que él considera definitivos o cercanos.

3.3.10.- El siglo XX

La poesía del XX

Como en toda su obra ajena a la novelística, Cunqueiro muestra una especial devoción por los poetas del siglo XX. Le sirven de apoyo sentimental y filosófico, y anota cada verso leído que apunte sus ideas o le emocione; es un sistema de trabajo que desvela en un artículo dedicado a la llegada del otoño, en el que avisa de que cada año, al llegar la estación, recopila los cuadernos de trabajo, notas y pequeñas referencias que le sirven como ideas para sus artículos. Así, proclama que conserva fichas con cualquier imagen que se refiera al movimiento de la mente humana, y dentro de estas encuentra unos versos de Yeats que muestran a César, ante su tienda, con un mapa extendido. Lo compara con el tejedor, ese insecto que avanza y retrocede sobre el agua.

el pensamiento de César va y viene
en silencio, como el tejedor en el río...¹⁵¹⁵

En su obra novelística acude a esta imagen en un par de ocasiones. La primera, en *Vida y fugas de Fanto Fantini della Gherardesca*. El protagonista es hecho prisionero; aislado en una arisca torre, recuerda los consejos que su tutor, el señor Capovilla, le había dado para llegar a solventar cualquier acontecimiento problemático: «Sosegado, con los ojos cerrados, extender ante uno el acontecimiento, como un mapa, y sin prisa, ir reduciendo el laberinto a sus líneas esenciales, dejando el pensamiento ir y venir por él, hasta hacerlo tan familiar y cotidiano como la casa propia, en la que conoces todos los rincones, y sabes de donde

¹⁵¹⁴ *Papeles*, p. 179.

¹⁵¹⁵ *El laberinto habitado*, p. 271. También aparece en *Papeles*, p. 30 y p. 237. El poema de Yeats lleva el título de «Long-legged fly»; los versos originales son estos: «Like a long-legged fly upon the stream His mind moves upon silence». Se pueden encontrar en W. B. YEATS, *The Collected Works of W.B. Yeats. Volume I: The Poems* (ed. de Richard J. Finneran), New York: Simon&Schuster, 2010, p. 339.

vienen todos los ruidos, y si la tabla que cruje es de las escaleras o del pasillo, cuando alguien sube o baja, o pasa silencioso. Como Julio César solía»¹⁵¹⁶.

También en su última obra, *El año del cometa con la batalla de los cuatro reyes*, aparece un remedo de la imagen del poema de Yeats, en la que es el propio Julio César quien mueve el dedo sobre el mapa, como el tejedor en el río. La primera imagen que Paulos tiene del emperador lo refleja mirando «el mapa de la gran llanura surcada por un ancho río. César, con el índice de la mano derecha, seguía el curso del río. Al tacto, la línea sinuosa, azul, se ahondaba, se llenaba de agua, y César sumergía la mano entera, calculando la velocidad de la corriente».

De golpe, hace emerger los versos originales sin aludir a su autor: «semejante al mosquito tejedor en el río/su pensamiento va y viene en silencio»¹⁵¹⁷. En esta recurrencia de citas, que hila toda la producción de nuestro autor, es necesario acudir a otras obras de Cunqueiro —o a un perfecto conocimiento de Yeats— para interpretar de forma correcta la referencia final; en caso contrario, se haría extremadamente complicado relacionarla con Yeats y entender la conexión que tiene con la figura de Julio César.

También en *Don Hamlet* acoge la imagen. No hay alusión directa al autor, pero la reina Gerda utiliza la misma comparación —«pensando no que é e no que non é, e no que pode e non pode ser, deixando ir e vir o pensamento tal como vai na tona da auga o tecedor no río, preferiría ser dona de ti por amor»¹⁵¹⁸—, para llegar desde aquí a sus necesidades incestuosas.

Incluso en alguna ocasión, en textos originales en castellano, incluye traducciones del poema al gallego: por ejemplo, en un artículo que es perfecta ejemplificación de cómo, en un mismo texto, las citas y los tejidos literarios están unidos por hilos invisibles. La crónica está dedicada a Parsifal, al mundo artúrico, al Grial. De súbito, nos encontramos en el consabido paraje de la tradición, el bosque con una laguna en la que flota el tejedor. El insecto directamente le lleva a Yeats y al poema.

César está na sua tenda
con mapas abertos dediante dil.
Olla para iles sin ver,
a man pecha sostendo a cabeza.
Somellante ó tecedor no río
vai e ven o seu pensamento en silencio.¹⁵¹⁹

¹⁵¹⁶ *Obras literarias II*, p. 259.

¹⁵¹⁷ Ambas citas en *Ibid.*, p. 521.

¹⁵¹⁸ *Don Hamlet e outras pezas*, p. 80.

¹⁵¹⁹ *De Santos*, p. 218.

Puede, asimismo, llegar más allá y dedicar absolutamente todo el artículo a la traducción del poema: los treinta versos aparecen trasladados al gallego y ocupan básicamente todo el cuerpo del texto, excepto la introducción, una estampa que refleja una caminata al lado de un río en que el insecto se le aparece a Cunqueiro, le sorprende y le alegra. Tras la pequeña introducción, traduce al completo el poema: «He ido de paseo por la orilla de un río y he visto, por vez primera este año, ese mosquito de largas patas que continuamente se desliza, yendo y viniendo, a flor de agua. Aquí le llaman “tecedor”. Su aparición quiere decir que ya llegó el verano...»¹⁵²⁰.

De Yeats, también traduce otro poema, una miniatura que preparó como epitafio para Jonathan Swift. Es una muestra de cómo los poetas -Swift lo fue, correoso y florido, aun escribiendo en prosa- extienden líneas secretas entre ellos. Se trata de la única mención que hace Cunqueiro de dicho poema, que incluso traduce, en su obra.

Han sido los poetas como Yeats los que han advertido mejor la pasión swiftiana, su dolorido escepticismo, y la acritud de su combate por sociedad más justa y más libre. Yeats había escrito un epitafio, que pudo haber ido muy bien a la lápida de su tumba.

Swift navega hacia el descanso.
La salvaje indignación
ya no puede lacerar su pecho.
Invítale si te es posible,
viajero mundanal: él
sirvió la humana libertad.¹⁵²¹

En entrevistas -como ya hemos citado- también trae alguna vez a colación a esos autores del Abbey Theatre, a los que el escritor mindoniense les da un peso específico como inductores de sus estrategias narrativas. Ahí están, por ejemplo, lady Isabella Augusta Gregory, directora junto a Yeats de ese Teatro Nacional de Irlanda aún en activo, asociado desde el principio a los escritores que revitalizaron el mundo celta y estrenaron en la mayoría de los casos allí. La dramaturga irlandesa tradujo para el gaélico un gran número de obras de autores extranjeros, y recogió también un ingente número de leyendas y tradiciones célticas. También recopiló leyendas del folclore irlandés John Millington Synge, cuyo estreno de *The Playboy of the Western World*, en 1907, causó disturbios entre el público por creer este que se hacía mofa de las mujeres irlandesas.

En otra ocasión, comenta que el estreno en París de obras de lady Augusta Gregory, John Millington Synge y Yeats no ha agradado ni a público ni a crítica, hace una reseña de cada una de las obras representadas, y acaba con una defensa del mundo del

¹⁵²⁰ “Los días” en *La Noche*, pp. 380-381.

¹⁵²¹ “Los otros rostros”, p. 552. El poema de Yeats -“Swift’s Epitaph”- se puede encontrar en W. B. YEATS, *The Collected Works of W.B Yeats. Volume I: The Poems*, p 245.

sueño y de la necesidad de otra literatura. Y se duele de que estos no sean los caminos de la actualidad: «En fin, los gaélicos no han gustado en París. Preguntemos: ¿es que no asombra el misterio, y que no son tan otras las formas de la pasión en el siglo que ya no dejan ver la desesperada tragedia de los amores antiguos? El que no hayan gustado los tres gaélicos en París hace que uno se pregunte: los de París, ¿en qué creen?»¹⁵²².

Pero el peso específico que le da Cunqueiro a este teatro no deja de entrar en curiosa sincronía con un episodio de *El año del cometa*, que en una entrevista le parece a César-Carlos Morám Fraga derivado directamente, por su carácter onírico, del teatro irlandés, y al que sin embargo Cunqueiro le da una interpretación autobiográfica. Se trata de la bellísima escena en la que Paulos y María salen por la ventana y van volando por el aire. El autor mindoniense lo interpreta así:

E curioso que iso corresponde casi a unha realidade. A min gostábame moito unha rapaza de Mondoñedo e os país non me podían ver, e eu non podía ver ó pai. O pai unha vez saíu á rúa e rompeume -eu fixera un aro para xogar, dun cerco de madeira dunha barrica daquelas que chegaban con louza-, e o paí saíu e ¡pum, pum!: rompeume o aro. Eu non o podía ver, e a rapaza gustábame moito..., e eu soñaba entrar na casa, colle-la rapaza e saír como Supermán pola ventana con ela, e tal..., sí, é curioso eu véxoo coma un soño de infancia, coma case de infancia, eu tería trece anos. Eu o que sei é que me quedou a min na cabeza... O pai era un avaro, un avaro tremendo..., ¡malol!, e como me romperá o aro a min, pensaba robarle a filla e saír polo aire diante dos fuciños deles.¹⁵²³

Queda claro, pues, que, desde el principio, Yeats fue siempre otro de sus poetas favoritos. Está evocando en un artículo la visión de las islas Cíes, y señala que «en Vigo me he pasado muchas horas contemplándolas, al sol o bajo la lluvia, violeta unas veces, siena otras, y les decía -entonces W.B. Yeats era mi poeta favorito- aquellos versos en que el poeta desea, como blanca ave marina, visitar las islas innumerables y todas las orillas “donde el Tiempo se olvidaría de nosotros y las penas no osarían acercarse”. “*I am haunted by numberless islands...*”: el verso de Yeats se lo decía a las gaviotas»¹⁵²⁴.

Llega incluso a traducir este poema -una emocionante visión de la decadencia del amor y del impulso de evadirse con la amada- para presentarlo en las páginas literarias de *Faro de Vigo*, entre otros varios del autor dublinés¹⁵²⁵.

También se siente fascinado por otro verso de aire marino, que presenta para evocar una Galicia de melancólica fantasía. Los puentes que bajan desde el mundo maravilloso hasta la realidad se ven sostenidos por un verso de Yeats: «Dicen que sobre el río cuyo nombre se traduce por Brillante, y que corre en el reino de Galicia desde Selva

¹⁵²² “*Los días*” en *La Noche*; p. 387.

¹⁵²³ MORÁM FRAGA, César-Carlos, «Entrevista con Álvaro Cunqueiro», p. 382.

¹⁵²⁴ *El pasajero*, p. 261. El verso de Yeats pertenece al poema «*The white birds*» y se puede encontrar en WILLIAM BUTLER YEATS, *The collected works of W. B. Yeats. Volume I: The Poems*, p. 42.

¹⁵²⁵ *Flor de diversos*, p. 59.

Oscura al mar, hay tres puentes: uno, aguas arriba, de madera, y otro de piedra más abajo, y finalmente en el estuario, el puente de niebla: “out of the murderous innocence of the sea”, fuera de la asesina inocencia del mar, como explica el verso de Yeats»¹⁵²⁶.

Vuelve a utilizar la cita del irlandés en uno de los escasos artículos en los que afloran asuntos políticos internacionales; en este caso, un atentado terrorista en Belfast, que le lleva a intentar una indagación sobre el carácter de la gente de aquella isla, un carácter que ve reflejado en ese verso, «solemne y compasivo»¹⁵²⁷.

Esta reiteración de citas, presentes en varios géneros, ocurre también en otros casos como el de Paul Valéry, que sale a colación, por ejemplo, en un estudio que compara *El cementerio marino* con la obra de un poeta que Cunqueiro declara como «justamente olvidado»: Pierre Antoine Lebrun. Pues bien, a la hora del elogio de Valéry escoge una cita enormemente recurrente en sus obras geográficas: «*El cementerio marino* es perfecto, con los pinos y cielo tranquilo, y la mar siempre recomenzada»¹⁵²⁸. Entre los franceses, también aparece Mallarmé, al que escoge como poeta propio de la desazón. En una de las tabernas gallegas que visita, en su historia para la revista *Finisterre*, Cunqueiro abate la tristeza en las tazas de bebida y ello le hace recordar los versos de “Brise Marine”:

Fuir! La bas fuir: Il y a des oiseaux que sont ivres
d'être parmi l'écume inconnu et les cieux.

Cita de memoria, probablemente, y de nuevo con alguna errata. Algunos acentos o exclamaciones que no aparecen, el masculino de “inconnu” que no concuerda con su sustantivo,... Sin embargo, el sentido queda preservado¹⁵²⁹. También lo traduce en uno de sus artículos marinos: «hay pájaros que están borrachos por vivir entre la espuma desconocida y los cielos»¹⁵³⁰, más adecuado al original.

¹⁵²⁶ “*Los días*” en *La Noche*, p. 200. En este caso, el poema es «A Prayer for my Daughter» y se puede encontrar en WILLIAM BUTLER YEATS, *The collected works of W. B. Yeats. Volume I: The Poems*, p. 188. La cita también sirve como lema de la “Tercera parte” de *Cuando el viejo Sinbad vuelva a las islas*. En *Obras literarias I*, p. 589.

¹⁵²⁷ “*Los otros rostros*”, p. 137.

¹⁵²⁸ *El laberinto habitado*, p. 401. También toma las palabras de Valéry como alusión en *El pasajero*, p. 285 y en *Viajes imaginarios*, p. 100. Traduce algún poema en sus páginas periodísticas: *Flor de diversos*, pp. 37-38. En *Un hombre que se parecía a Orestes*, Políades, casi un tutor de Laertes, lo lleva a la colina para ofrecerle la palabra de rey, allí el tabernero –la gestualidad es esencial- tiende sus manos hacia delante- «como para recoger en su cuenco el último rayo de sol o el eterno y sonoro recomenzar del mar» (en *Obras literarias I*, p. 307). El mismo instante literario que le sirvió para pintar un apunte gastronómico y para vestir un breve argumento de literatura comparada, traza ahora un aire de tragedia. Las citas, en Cunqueiro, son intercambiables y polivalentes.

¹⁵²⁹ *El pasajero*, p. 30. Lo cita en bastantes ocasiones, otra en *Fábulas*, p. 175. El poema de Mallarmé, para quien quiera comprobar las erratas, se encuentra en STÉPHANE MALLARMÉ, *Poems*, London: Penguin Books, 1965, p. 29.

¹⁵³⁰ Álvaro Cunqueiro, *Fábulas*, p. 63.

Cunqueiro vuelca un recuerdo emocionado hacia quien fue «“príncipe dos poetas” á morte de Mallarmé»: Leo Dierx, nacido en la isla de Reunión, parnasiano y poeta de hondas nostalgias. Los elogios del mindoniense son grandilocuentes, como en los textos de su primera época de periodista en gallego, desbordados por el impulso juvenil: «Amo o seu ser isolado e puro, o seu corazón profundo, a doce elevación do seu sentido. Tiña un ollar sereo e o seu verso acorde é sólido diamante, arbre antiga de perenne follaxe»¹⁵³¹.

También francés, enormemente respetado por Cunqueiro hasta el punto de dedicarle todo un artículo, es Paul Fort; la mayor parte de la crónica se dedica a dolerse de lo que él cree un injusto olvido: «Se le ha muerto a Francia el Príncipe de los poetas, monsieur Paul Fort, en un momento en que los poetas se habían olvidado de que tenían tal príncipe»¹⁵³². Esta denominación de “Príncipe de los poetas” se la había adjudicado Paul Valéry. Fort, conectado con los poetas franceses de los años 20, había fundado con Apollinaire la revista *Vers et prose*; a pesar de ello, el hecho de ser un poeta de rima fácil y extremadamente prolífico hizo que su consideración descendiera tras su muerte en 1960, el año del artículo de Cunqueiro. Este olvido, reiteradamente mencionado por el autor mindoniense, es compensado por un éxito nunca contemplado por los que sancionan el canon de la cultura: «Muchas de sus baladas se convirtieron en canciones de la calle y en refranes de cabaret, [...]»¹⁵³³.

Si atendemos a los anglosajones, en numerosas ocasiones cita a William Henry Davies, pero únicamente con un poema, que enlaza con uno de sus deseos recurrentes: escuchar el primer canto del cuco en primavera. Davies fue poeta y vagabundo galés, pero emigrante a Canadá para buscar fortuna, donde un tren lo arrolló y obligó a amputarle la pierna. Acabo su vida integrado en la sociedad de Londres, feliz y tranquilamente casado. Es el poeta de la naturaleza, del estado de ánimo puro y de la belleza natural; de ahí vienen esos versos que Cunqueiro recuerda en muchos de sus artículos de primavera y que incluso llega a traducir a vuelapluma.

Desde que he leído un poema de William Henry Davies, he podido comprobar que la mayor parte de las veces que he escuchado el cuco por vez primera en primavera, ha sido después de un chaparrón. [...] Davies paseaba fuera de la ciudad, y contemplaba un arco iris cuando escucho cantar el cuco.

¡Qué ricos, grandes, son estos tiempos!
Vacas y carneros que me miráis,
os diré por qué estoy aquí parado,
en la hierba que mojó la lluvia:
un arco iris y un cuco cantando.

¹⁵³¹ *O mundo que teño de meu*, p. 88.

¹⁵³² “*Los días*” en *La Noche*, p. 180.

¹⁵³³ *Ibid.*, p. 181.

quizás nunca más juntos los encuentre,
no los encuentre juntos,
más acá de la tumba.

La traducción es de urgencia, y como tal, descuidada...¹⁵³⁴

Es bastante dado Cunqueiro a aludir a T.S. Eliot. En una ocasión lo hace casi en sentido teológico, como continuador de una tradición que desvela el simbolismo de la figura del Mesías: «Eliot, dentro de esta tradición, nos dirá en un poema, “Cristo es el tigre”,...»¹⁵³⁵. Es un fragmento del complejo poema “Gerontion”, un monólogo dramático, publicado en 1920, en el que se describe la Europa posterior a la Primera Guerra Mundial desde la mirada de un hombre anciano que ha vivido durante el siglo XIX¹⁵³⁶. Se trata de una imagen también destacada por Borges, hecho que conoce el autor de Mondoñedo, «buen lector de bestiarios, a Jorge Luis Borges no le sorprenderá que T.S. Eliot, en un poema suyo, hable de Christ the tiger, Cristo el Tigre»¹⁵³⁷.

Entre los autores que cita en varias ocasiones, tenemos también a Raiker María Rilke. Una de las citas procede de los *Sonetos a Orfeo*, escritos por el checo en 1922, tras el impacto emocional que le produjo la temprana muerte de una bailarina, Wera Ouckama Knoop, a la que admiraba. Un movimiento místico musulmán de la época, que recuperaba la figura del unicornio, hace recordar a Cunqueiro el final de un poema -de tenue ambigüedad- en que el animal, nunca nombrado, se acerca al espejo de una doncella «y fue en el espejo de plata y en ella»¹⁵³⁸. En otra ocasión, cita una traducción del autor al gallego a cargo de Celso Emilio Ferreiro. En la crónica de un viaje de Portomarín a Samos, recuerda dicha versión del poema en una amplia cita: «dentro da armadura do guerreiro, nos sombrizos anelos da coraza, aconchégase a Morte, cavilando». Sirve la visión, casi de cine de Bergman, para una esperanza moral: «Quizás solo los soñadores se salven en los siglos de armaduras»¹⁵³⁹. En un par de citas, aparece también su conocido epitafio, casi un icono en la literatura del siglo XX: «Rosa, oh pura contradicción, voluptuosidad de no ser el

¹⁵³⁴ “*Los otros rostros*”, p. 284. El poema -“The Example”- aparece en el original inglés y en una traducción al gallego en VV.AA., *Poesía inglesa e francesa*, Vigo: Galaxia, 2005, pp. 63-64. También cita el poema en Destino -*El laberinto habitado*, p. 389-; en la radio -*Cada día tiene su historia*, p. 292-; y en las obras geográficas, en contacto con el afilador «que sale a la ventura cuando el cuco canta», en *Ollar Galicia*, p. 199.

¹⁵³⁵ *Ibid.*, p. 489. Aparece otra referencia en la página 677 de la misma obra.

¹⁵³⁶ Traducido en HAROLD ALVARADO TENORIO, *La poesía de T. S. Eliot*, Bogotá: Centro Colombo Americano, 1988, p. 50.

¹⁵³⁷ *Papeles que fueron vidas*, p. 64. El argentino lo cita en JORGE LUIS BORGES Y DELIA INGENIEROS, *Antiguas literaturas germánicas*, p. 44.

¹⁵³⁸ *El laberinto habitado*, p. 201. Una versión del poema se puede encontrar en RAINER MARÍA RILKE, *Sonetos a Orfeo*, Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 2002, p. 107.

¹⁵³⁹ *El pasajero*, p. 195. La versión del poeta de Celanova aparece en CELSO EMILIO FERREIRO, *Obra Completa 3*, Madrid: Akal, 1981, p. 111.

sueño de nadie bajo tantos párpados»¹⁵⁴⁰. Y una cuarta alusión contempla -en una de sus charlas radiofónicas-, la recolección de varios poemas del checo que aluden a la rosa¹⁵⁴¹. De hecho, en su época más oscura, de periodista sin carnet de prensa en un Madrid, pocos meses antes de regresar a Mondoñedo, se publica en uno de los diarios de Falange, el correspondiente a Las Palmas de Gran Canaria, un sentido artículo que celebra la aparición de un volumen de poemas del autor checo «uno de los mayores poetas que han existido»- en nuestro país: la edición de sus *Elegías de Duino* a cargo de Gonzalo Torrente Ballester¹⁵⁴².

Otro poeta europeo es Constantino Cavafis, del que extrañamente no destaca el poema “Ítaca”, como podría deducir el lector poco avisado, pensando en su querencia por Ulises, sino otros versos, seguramente los más conocidos en esos años. Pertenecen a su poema “Esperando a los bárbaros”, que alude al desmoronamiento del Imperio Romano, pero en los que, evidentemente, se refiere al poder, sea cual sea su ubicación, y a la sumisión a su tiranía por temor a lo desconocido. Cunqueiro lo utiliza a raíz de una noticia sobre un comando que incendió la Facultad de Ciencias de Lisboa «en nombre de la civilización occidental». Este atentado, junto a la presencia de otros grupos terroristas en Europa, le hacen pensar que los bárbaros

Ya han llegado, y se deslizan en la sombra, cerca de nosotros. En el poema de Cavafis hay una gran desilusión, porque los bárbaros no llegan, porque la noche cae y no llegan, porque gentes recién llegadas de la frontera dicen que no se ven bárbaros. Y el gran poeta griego se pregunta:

*¿Y qué será ahora de nosotros sin bárbaros?
Esos hombres traían alguna solución, después de todo.*¹⁵⁴³

Si seguimos con los poetas europeos, también cita en una ocasión una traducción de Housman -de gran fama en su época, erudito investigador de clásicos latinos, al que ha favorecido poco el paso del tiempo-, que casi hace a vuelapluma para las páginas de *La Voz de Galicia*. De su poesía, mezcla de odas y baladas inglesas, reflejo de la campiña y del paso

¹⁵⁴⁰ *O reino*, p. 51. También en el título y el cuerpo de un artículo para *La Noche*, “*Los días*” en *La Noche*, p. 417. Cunqueiro también había traducido el poema, *Flor de diversos*, pp. 22-23.

¹⁵⁴¹ *Cunqueiro en la radio*, pp. 173-174.

¹⁵⁴² RILKE, Rainer María, *Elegías de Duino (traducción de Gonzalo Torrente Ballester)*, Madrid: Nueva Época, 1946. La cita se puede encontrar en ÁLVARO CUNQUEIRO, «Rilke y España» en *Falange*, Las Palmas de Gran Canaria, 4 de diciembre de 1946, p. 3.

¹⁵⁴³ “*Los otros rostros*”, p. 407. No es muy desencaminado pensar que Cunqueiro extrae la traducción de la primera edición de Cavafis en castellano, puesto que coincide palabra por palabra: CONSTANTINO CAVAFIS, *Veinticinco poemas (traducción de Elena Vidal y José Ángel Valente)*, Málaga: Caffarena & Leon, 1964, p. 22. La otra traducción que podía tener disponible el año del artículo -aparte de los poemas eróticos que tradujo Lázaro Santana para la editorial canaria Inventarios Provisionales- es la de José María Álvarez para Hiperión, en 1976, que difiere sensiblemente en esos versos finales del poema.

del tiempo, escoge la dedicada a una ortiga –“la innumerable, la solitaria, la que inunda la tierra”-. Piensa Cunqueiro que merece el canto lírico tanto como la rosa¹⁵⁴⁴.

En las escasas ocasiones en las que lo cita, se acompaña siempre de una traducción. En *Sábado Gráfico* publica un artículo en el que se hace eco de que el papa Pablo VI quiere eliminar del Vaticano la Guardia Suiza; pues bien, concluye el texto cediendo la palabra al erudito inglés y traduciendo un epitafio para los mercenarios, «con las prisas obligadas» señala. Dicho poema fue publicado originalmente en *The Times*, el 31 de octubre de 1917, en memoria del *The Shelton Convoy*, integrado por unidades mercenarias de Bélgica, Francia e Inglaterra, que sucumbieron en la primera y decisiva batalla de Ypres, al comienzo de la Primera Guerra Mundial, entre octubre y noviembre de 1914: «Estos, en los días en que los cielos caían/ y los cimientos de la tierra se deshacían,/ cumplieron la tarea mercenaria,/ cobraron la soldada y están muertos./ En sus hombros el peso del firmamento,/ resistieron y contuvieron las bases de la tierra./ Lo que Dios olvidara, defendieron/ y todo lo salvaron por la paga»¹⁵⁴⁵.

También hay sitio en su obra para poetas malditos, como el austríaco Georg Trakl, aunque este fuera recuperado posteriormente para el canon de la lírica europea. Cunqueiro apunta su tormentosa biografía con una mezcla de asombro y piedad. Se trata de un poeta de cauce clásico, pero de imágenes visionarias y desbordadas, como Hölderlin, Baudelaire o Rimbaud, expresionista antes de tiempo y que dota a su palabra de una extraña tensión entre violencia verbal y ternura, entre desbordes carnales e imágenes espirituales. Su infancia, aparentemente plácida, discurrió entre juegos y excursiones al cementerio para «ver cadavres xeados de nenos no depósito». Trabaja posteriormente en una farmacia, donde puede conseguir libremente cocaína, sustancia a la que se hace adicto. Durante esos años, mantiene una relación incestuosa con su hermana Gretl. Gravemente enfermo de depresión, sobre todo desde el inicio de la Primera Guerra Mundial, se suicidó en 1914 con una sobredosis de cocaína. Su hermana Gretl lo hizo tres años más tarde. Habla Cunqueiro de las opiniones de los amigos del poeta: Rainer María Rilke –al recibir *Sebastián soñando*, sus últimas hojas poéticas- señala que le es imposible penetrar en sus poemas; Heidegger habla de lo enigmático de sus imágenes, extranjeros adentrándose en opacos bosques de oscuridad y nihilismo. Resume el mindoniense todas las opiniones que ha ido diseminando

¹⁵⁴⁴ *100 artigos*, p. 123. También traduce el poema para un artículo de *Sábado Gráfico*, recogido en “*Los otros rostros*”, p. 367, y lo cita en *Cada día tiene su historia*, p. 73. El original de la traducción cunqueiriana se puede encontrar en ALFRED EDWARD HOUSMAN, *The Poems of Alfred Edward Housman*, Oxford: Oxford University Press, 1997, p. 133.

¹⁵⁴⁵ “*Los otros rostros*”, p. 502. Se pueden encontrar original y traducción en A. E. HOUSMAN, *50 poemas (traducción de Juan Bonilla)*, Sevilla: Renacimiento, 2006, pp. 102-103.

y concluye con sus impresiones sobre el autor de una poesía «xenial, misteriosa, preto e lonxe, terrible»¹⁵⁴⁶.

También nativo de las Islas Británicas, galés de nación, es Dylan Thomas; la lectura de la crónica de las visitas del autor de *Under Milk Wood* a Nueva York¹⁵⁴⁷ deja a Cunqueiro aturdido por esa vida llena de aspiraciones a la belleza y caídas en el fango de Thomas: «¡Tanta luz dejándose envolver por tan horrible tiniebla!». En todo el artículo, las palabras tienen esa impalpable calidez del dolor, de lo realmente sentido. No cabe más que atender al campo semántico que emplea: “desazonó”, “quitó el sueño” o el “aterrador” que presentamos marcan perfectamente el tono del texto: «El libro de Brinnin es un libro aterrador. Es el relato de un suicidio buscado y continuado a lo largo de una docena de años por alguien que de vez en cuando asomaba la cabeza por entre las nubes para ver que la vida era hermosa, el mundo rico y diverso y habiéndolo comprobado, acariciado como se acaricia una seda, visto que olían las rosas y eran bellas las mujeres, descendía de nuevo al infierno, obscuro borracho incoherente...»¹⁵⁴⁸.

Tras ello, cierra el artículo con un texto de Dylan Thomas. Se trata de “Elegy”, poema póstumo en el que anuncia su propia muerte, Cunqueiro la califica como «la puerta del secreto»:

Ainda que en demasía orgulloso pra morrer
morreu non embargantes cego e pobre,
escuramente, pro sin torcela cara,
valente e frío dediante do seu enterrado orgullo,
aquele, o mais escuro dos días. ¡Ouh!, que viva
pra sempre ledado, no derradeiro outeiro coroado de cruces,
baixo a herba, cheo de amor, i-alí
remocique entre os rebaños e non se sinta perdido
nin inmóvil, durante tódolos lentos días da súa morte...¹⁵⁴⁹

De la misma forma, siempre tiene palabras de admiración -más que eso, de suprema adoración- por la poesía de Robert Graves. Señala que tiene el *Collected Poems* anotado al margen, y que incluso lo ha traducido al gallego, cuando únicamente hacía un año de la aparición de la antología del autor inglés¹⁵⁵⁰. Así, el párrafo deja clara la posición de Cunqueiro ante quien él considera básicamente poeta: «Una poesía rica, variada, flexible, muchas veces habitada por el elemento sorpresa. De vez en cuando voy a su libro a hacer

¹⁵⁴⁶ *Obra en galego IV*, p. 147 y p. 150. Georg Trakl no solo ha sido recuperado para el canon, como decimos, sino que, en los últimos tiempos, su figura ha suscitado un interés entre morboso y admirativo, como lo prueba, por ejemplo, la película de 2011 *Tabú*, dirigida por Christoph Stark (no se ha publicado edición en DVD en nuestro país), o una recientísima y excelente novela, de este mismo año: CLAUDE LOUIS-COMBET, *Hiere, negra espina*, Cáceres: Periférica, 2019.

¹⁵⁴⁷ Hay edición actual en JOHN MALCOLM BRINNIN, *Dylan Thomas in America*, London: Carlton, 2000.

¹⁵⁴⁸ “Los días” en *La Noche*, p. 208.

¹⁵⁴⁹ *Ibid.*, pp. 209-210. Hay edición bilingüe en DYLAN THOMAS, *Muertes y entradas (1934-1953)*. *Antología Poética*, Madrid: Huerga&Fierro, 2003, p. 184.

¹⁵⁵⁰ GRAVES, Robert, *Collected Poems*, London: Cassell, 1959.

una cura de poesía. Entre los ingleses, a él, a Auden, a las traducciones del chino de Arthur Valley, al ya lejano pero querido Yeats»¹⁵⁵¹.

También la América anglosajona será merecedora de sus citas. En *El Progreso* presume de autoridad sobre las historias del lejano oeste por haber escrito su primera novela con una trama de indios y blancos, y lo comenta en varias ocasiones¹⁵⁵². Así que, cuando una compañía americana de ballet se presenta en Madrid y baila el romance de Billy el Niño, rebusca en sus papeles y topa con poemas del oeste. E indica que hay una corriente de literatura en Norteamérica que evoca una edad de oro en las praderas de los indios. Cita entonces un poema de Vachel Lindsay, un poeta que acabó suicidándose con desinfectante y que sigue la estela formal de los versículos de Withman, tono que Cunqueiro asocia a la “melancolía virgiliana”:

Los búfalos apacentados con flores
de las primaveras de antaño [...] ¹⁵⁵³

Otro de sus poetas norteamericanos más queridos –aun cuando la mayor parte de su vida, sus influencias y su educación es europea- es Ezra Pound; lo demuestra dedicándole numerosas traducciones en páginas de periódicos y defendiendo su obra en diversas ocasiones. Un claro ejemplo lo encontramos en las páginas de *La Noche*, en el momento en que encuentra críticas a un poema incluido en uno de sus primeros libros, *Lustra*. El poema se titula “Papyrus” y Cunqueiro lo traduce:

PAPIRO
Primavera...
Demasiado tiempo...
Gongula...

El texto se duele de que «muchos críticos se han burlado de Ezra Pound por haberse atrevido a publicarlo, y otros lo censuraron agriamente». La Gongula del poema es una de las discípulas de Safo, así que el último verso ilumina todo de un aire clásico, un

¹⁵⁵¹ “Los días” en *la Noche*, p. 347.

¹⁵⁵² Un ejemplo: «Cuando yo tenía diez años me puse una tarde de invierno a escribir una novela. Una historia de indios y de rostros pálidos; navajos de doble cinturón, precisamente, contra yanquis de guerrera azul. [...] Mi novela estaba escrita en idioma castellano –eran mis primeras armas con la ancha y clara lengua-, y en castellano –muy influidos por Athos, Porthos, Aramis y D’Artagnan, que yo leía a escondidas “Los tres mosqueteros”-, hablaban los yanquis. Y teniendo yo que poner en la boca de los navajos una lengua diferente, otra cosa no se me ocurrió más que hacerles parolar en mi gallego natural y materno. Y así Bisonte Verde, ante el cadáver de su hijo muerto de bala yanqui, solemne, declamaba: - Vaite co Grande Manítú ós cazadeiros onde nunca se murcha a herba!” en *El envés*, p. 35.

¹⁵⁵³ *O reino*, p. 27. El poema había aparecido el año anterior en el primer número de la revista *Atlántico*, editada por la Casa de América, con casi total seguridad esta fue la fuente de Cunqueiro: *Atlántico. Revista de Cultura Contemporánea*, Madrid: Casa Americana, 1956, p. 36. También aparece en *Cunqueiro en la radio*, p. 152 y en “Los días” en *La Noche*, p. 183, aunque sin citar a su autor.

fragmento perdido en una de las aldeas de Egipto que hablaban griego: Cunqueiro no solo defiende la intertextualidad sino también -con alusión a Juan Ramón Jiménez- la perfecta coherencia de un poema que le parece a la crítica más sería un soberbio engaño: «Es cierto también que Pound ha creado un fragmento de un poema que Safo mismo pudo haber escrito. Las cuatro palabras que eran el poema. No lo toquéis más»¹⁵⁵⁴.

Es además, este poema y esta discípula, materia de algún otro artículo en que los cita de nuevo -«Gongula es el nombre de una muchacha, que aparece por dos veces en los poemas de Safo, que la amaba. En cuatro palabras, Pound nos da un fragmento de un poema que Safo pudo haber escrito»¹⁵⁵⁵-, para después volver a traducir los tres versos. También, en una de sus charlas radiofónicas, se relaciona a ambas amantes, «se sabe que ya los griegos hacían mermelada de membrillo y compota, y que en una canción de Safo, la mejilla de Gongula es comparada a un membrillo colorado de Tristos»¹⁵⁵⁶. Una presencia, pues, la de Safo, numerosa en su obra pero muy poco variada.

También una búsqueda entre sus papeles le lleva a una traducción de otro poeta norteamericano: Allen Tate, un autor sureño acusado de reaccionario, más en la estela de Edgar Allan Poe que en la vitalista de Whitman. La alusión viene al hilo de una conversación que tuvo con Novo do Listeiro, que había dormido en una cabaña del monte, puerta por puerta, con dos lobos, uno de esos carismáticos personajes que aparece en sus obras de estampas de tipos gallegos. Señala Cunqueiro que «A los poetas no nos pasan estas cosas, que estamos metidos en casa, en vez de correr los arduos y solitarios montes... Pero yo recordaba un poema de alguien. Ya en mi cuarto, revuelvo revistas y libros, y doy con el poema “Los lobos”, del norteamericano Allen Tate, y me pongo a traducirlo al gallego para enviárselo a Novo do Listeiro»¹⁵⁵⁷.

Otro poeta que puede parecer extraño, casi opuesto a su estética, vetado para Cunqueiro por su manifiesta ideología, es Bertol Brecht; sin embargo, Cunqueiro evoca -el caso es muy afín a su mundo, cierto es también- un poema de Brecht sobre la trágica historia de Albrecht Ludwig Berblinger, un sastre alemán que en 1592 anunció al obispo que se disponía a volar desde lo alto de la catedral de Ulm. Con víveres para resistir un par de días, probó desde la torre el mecanismo, se despidió afectuoso de sus convecinos, y tras

¹⁵⁵⁴ Todas las citas en “*Los días*” en *La Noche*, pp. 216-217. El poema de Pound se encuentra en EZRA POUND, *Lustra of Ezra Pound with earlier poems*, Nueva York: Alfred A. Knopf, 1917, p. 55.

¹⁵⁵⁵ *Papeles*, p. 202.

¹⁵⁵⁶ *Cada día*, p. 245.

¹⁵⁵⁷ *O reino*, p. 299. También en *Cada día*, p. 72. El poema en su lengua original se puede encontrar en STEVEN GOULD AXELROD, CAMILLE ROMAN, y THOMAS TRAVISANO, (eds.), *The New Anthology on American Poetry, Modernisms: 1900-1950. Vol. 2*, New Jersey: New Rutgers University Press, 2005, pp. 652-653.

hacer algún amago de deslizarse en el aire, cayó en barrena sobre la plaza. Berblinger, huérfano desde los trece años y obligado al oficio de sastre, tenía una especial afición por la mecánica e inventó, por ejemplo, la primera pierna ortopédica articulada. La recreación de Cunqueiro, y su mención del poema de Brecht sobre el personaje, celebran que en la ciudad de Ulm se le haya dedicado un monumento al sastre¹⁵⁵⁸. Reafirma esta opinión con una sentencia: avisa que Bertol Brecht «xa está, con Kafka, con Hesse, con Joyce, con Proust, no palco de honra da literatura deste século»¹⁵⁵⁹. Lo curioso es que ninguno de estos autores que sitúa en el palco es excesivamente citado por él y, en todo caso, de forma muy leve. En relación a Kafka, por ejemplo, indica que unos demonios que tienen los beduinos «son una especie de insectos cuasi kafkianos, gelatinosos: [...]»¹⁵⁶⁰; si desarrolla un texto con mayor enjundia sobre él, lo hace de forma indirecta, basándose en un libro que el filósofo francés Gilles Deleuze dedica al autor checo¹⁵⁶¹ y en el que propone una nueva lectura, que deja de lado el absurdo y la inhumanidad y apuesta por considerar al autor de *El Proceso* un escritor en el que el humor y la realidad política son génesis de su literatura¹⁵⁶². A Proust sí que le dedica en *Faro de Vigo* un elogioso artículo, que conmemora el centenario de su nacimiento, y aprovecha para cotejar su lectura en ese 1971 con la obra de Albert Camus, que representa una estética –se guía por encuestas de lectura- ya superada: «Naide osa meterse con Proust, namentras Camus recibe balas disparadas dos catro puntos cardinás»¹⁵⁶³.

Entre los españoles de la generación del 27, si en las obras geográficas abundaba la presencia de Lorca –por los poemas en gallego-, en los artículos periodísticos, sus menciones son, en proporción, mucho menos abundantes. Incluso llega al punto –siempre más preocupado por el poema que por el poeta- de olvidar la adscripción al granadino de unos conocidos versos, que el lector identifica fácilmente con el poema que abre el *Romancero Gitano*: «¿De quién son los versos estos, –¡Cómo canta la zumaya,/ay, cómo canta en el árbol!...?»¹⁵⁶⁴. En una de sus charlas radiofónicas, va más allá y en un evidente gazapo -

¹⁵⁵⁸ *Cunqueiro en la radio*, pp. 344-345. El poema de Brecht se recoge, con la historia del ingeniero alemán, en JOHN NAISBITT, *Once mentalidades para prevenir el futuro*, Bogotá, Norma, 2007, p. 84. Como curiosidad, el cantautor alicantino Adolfo Celdrán grabó una versión del poema en su primer disco, *Silencio*, de 1970.

¹⁵⁵⁹ *Obra en galego IV*, p. 144.

¹⁵⁶⁰ “*Los días*” en *La Noche*, p. 303.

¹⁵⁶¹ DELEUZE, Gilles et GUATTARI, Félix, *Kafka. Pour une littérature mineure*, París: Les Éditions de Minuit, 1975.

¹⁵⁶² *O mundo que teño de meu*, pp. 239-242.

¹⁵⁶³ *No obradoiro*, p. 346.

¹⁵⁶⁴ *O reino*, p. 338. Los versos del poeta andaluz en FEDERICO GARCÍA LORCA, *Poesía* (ed. de Miguel García Posada), p. 416.

o un lapsus- presenta estos versos y los anuncia como «Alberti dijo una vez»¹⁵⁶⁵. Aunque sí acierta, por ejemplo, en los versos del *Romancero gitano* «las cabezas levantadas y los ojos entornados»¹⁵⁶⁶ que le sirven para hacer plástica una incursión visigoda a la bética, o en la alusión que hace a unos versos de la «Oda a Salvador Dalí», que enfoca desde la noche de San Juan: «hasta tal noche como esa vienen las sirenas a tierra si se les ofrece un vaso de agua dulce...», a pesar de que el poeta granadino no precisa ningún momento concreto de esa venida.

Las sirenas convencen, pero no sugestionan,
y salen si mostramos un vaso de agua dulce.¹⁵⁶⁷

En algún momento, incluso, desarrolla una alusión en la que ensambla la literatura artúrica con una imagen llena de frescura intertextual y a la vez extraña, de difícil pero sorprendente encaje, señala que «llegan de la demanda los paladines artúricos, con el corazón verde como el trigo verde»¹⁵⁶⁸.

De hecho, Cunqueiro, a pesar de alguna alusión o algún verso que adopta el estilo del escritor granadino, no dice ser demasiado devoto de Lorca. Había conocido al autor del *Romancero Gitano* en Lugo, el 22 de noviembre de 1932¹⁵⁶⁹, y disfrutó con otros escritores de una larga velada nocturna junto al poeta andaluz. También se sabe que este conocía y citaba la obra del joven poeta mindoniense, pero los años hicieron que Cunqueiro suavizara su admiración por Lorca: «No soy nada lorquiano; creo que su teatro y su poesía gozan de una consideración internacional debido a la triste muerte del poeta. Para mí el poeta mayor de esta generación es Alberti»¹⁵⁷⁰.

Tanto más contradictorias son estas palabras cuando, en su faceta como poeta -y articulista- de antes de la guerra se exalta su figura, y la emoción que siente ante una visita del granadino a Galicia para presentar sus “Seis poemas galegos”¹⁵⁷¹, le hace llenar dos artículos para *El Pueblo Gallego*, muy cercanos en el tiempo -no llegan a los cuatro meses de diferencia- y plagados de tono lírico y de calado hiperbólico. En el primero, del 13 de

¹⁵⁶⁵ Cunqueiro en la radio, p. 356.

¹⁵⁶⁶ *De santos*, p. 370. La cita se encuentra en FEDERICO GARCÍA LORCA, *Poesía* (ed. de Miguel García Posada), p. 416.

¹⁵⁶⁷ GARCÍA LORCA, Federico, *Poesía* (ed. de Miguel García Posada), p. 458. La alusión de Cunqueiro se encuentra en *Cunqueiro en la radio*, p. 414.

¹⁵⁶⁸ “*Los otros rostros*”, p. 722.

¹⁵⁶⁹ Todas las vicisitudes y estancias de Lorca en Galicia, aparecen perfectamente estudiadas en JOSE LUIS FRANCO GRANDE y JOSÉ LANDEIRA, «Cronología gallega de Federico García Lorca y datos sincrónicos».

¹⁵⁷⁰ SANTIDRIÁN MARTÍNEZ, Tomás, «Entrevista a Álvaro Cunqueiro» en *Sahara*, 29 de octubre de 1969.

¹⁵⁷¹ La relación de Lorca con Galicia se explicita en el imprescindible volumen de José Landeira Yrago ya citado, *Federico García Lorca y Galicia*. Por supuesto, aparece reflejada la cuestión textual de los “Seis poemas galegos”. Una mención a Cunqueiro, junto a otros autores de reseñas, aparece en la página 128.

octubre de 1935, aún no estaban publicados: fue el 27 de diciembre de ese año cuando el editor Ánxel Casal terminaba de imprimir en Santiago de Compostela el volumen LXXIII de la Editorial Nós, que recogía esos poemas bajo la preparación de Eduardo Blanco-Amor. Las palabras de Cunqueiro esperan casi con devoción religiosa al poeta, «Federico García Lorca, quente coma un corazón solio lugar que ensona, verdece seis cantigas con poemas en lingua de Rosalía, e os de lingua galega teremos gozo de tan vivo verso e de tan outo poeta»¹⁵⁷². Tras ello, analiza con cierta profundidad el estilo y el dibujo de los poemas: «Istes seis poemas son finos, profundos. Están escritos nun galego lixeiro, rico, feliz en tanta ricura e lixeireza de romeiría como tan doce poeta lle dou»¹⁵⁷³. Un análisis complementario lo realiza en artículo publicado el nueve de febrero de 1936, donde aparte de la repetida imagen de la ligereza, encara su conexión con las cantigas medievales, con el preciosismo formal del Romanticismo y con la belleza de la lengua gallega: «A lingua anterga il apremia profunda e di con ela a ialma finísima. Aquela agoa que non desemboca, aquel mirar que tanto mira. E a nosa lingua apenas tivo nunca de estraño galano maior. Eu amo no verso de Federico García Lorca a lixeireza do mundo, a lediza das froles, o amor perdido das cantigas, o decir romántico das formas e o antiguo esmerado e fermoso»¹⁵⁷⁴.

Se destaca en muchas más ocasiones, al hilo de lo anterior, la figura de Rafael Alberti. En un elogio a la reina de Saba —y en otras ocasiones—, se apunta con una cita marcada: «¡Oh piernas! Como dos celestes ríos»¹⁵⁷⁵. Se trata del soneto “Malva-Luna-de-Yelo” de *Marinero en Tierra*. Pero también atiende a los menores, Fernando Villalón aparece en algún momento. Un artículo para *La Noche* titulado “De vientos y de estrellas” quiere imaginar cuáles serán las aves de Aldebarán, y se contesta:

Probablemente palomas. Las palomas se posan en los sitios más extraños. Por ejemplo, según Villalón, en un pino verde.

Paloma, ¿qué haces ahí
posada en un pino verde?
¡Eso no te pega a ti!¹⁵⁷⁶

¹⁵⁷² *O mundo que teño de meu*, p. 105.

¹⁵⁷³ *Ibid*, p. 105.

¹⁵⁷⁴ *Ibid*, p. 114.

¹⁵⁷⁵ *El laberinto habitado*, p. 227. El verso de Alberti aparece constantemente en sus artículos. Lo podemos encontrar también en *La bella*, p. 143 o en “*Los otros rostros*”, p. 116. Su referencia bibliográfica es RAFAEL ALBERTI, *Obra Completa I (ed. de Luis García Montero)*, Madrid: Aguilar, 1988, p. 89.

¹⁵⁷⁶ “*Los días*” en *La Noche*, p. 394. El poema de Villalón se puede encontrar en FERNANDO VILLALÓN, *Obras: poesía y prosa*, Madrid: Trieste, 1987, p. 223.

También aparece José Moreno Villa, de quien aprovecha unos versos -que indica que cita de memoria- para ilustrar un día de lluvia y viento en sus vacaciones de Pascua. Y disiente de ellos, que para Cunqueiro el fuego es cosa muy terrenal.

Da la tierra buenos frutos,
agua, centeno y albergue,
pero el fuego no,
el fuego es cosa celeste.¹⁵⁷⁷

Lo rememora en otra ocasión, al recordar un breve texto escrito por Moreno Villa para una revista de la República -*Los cuatro vientos*, en este caso Cunqueiro atina con la memoria- sobre un fertilizador de amas de cría, Paco el Seguro, que cobraba la cantidad de veinticinco pesetas por asegurar la preñez de las nodrizas. *Los Cuatro Vientos* fue la última revista que se conectó con la generación del 27. La fundaron, en 1933, Jorge Guillén, Dámaso Alonso y Pedro Salinas, y en el consejo de redacción aparecían Lorca o Bergamín. En ella se publicó a Rilke, se adelantaron fragmentos de *El Público* y se empezó a prestar atención a autores hispanoamericanos. También aparece este sainete de Moreno Villa, del que Cunqueiro recuerda con bastante precisión el argumento.

Una señora norteamericana escucha a unas amas de cría en el Retiro hablar de Paco el Seguro, pide su dirección y va a su casa a que le haga un niño español. ¡Caprichos que tienen las mujeres! Paco la recibe, y como la señora de Nueva York está de buen ver, se pone en amoroso, pero la americana le corta. Nada de aventura amorosa, que Paco cumpla como profesional y nada más. Paco se pone las barbas postizas, exige el certificado médico, y como la americana no lo tiene, en vez de los cinco duros le cobra creo que dos mil pesetas.¹⁵⁷⁸

En realidad son mil dólares lo que pretende cobrarle Paco, que, al fin, ante las protestas del marido, se quedan en quinientos. Se puede comprobar en la edición que publicó la editorial Renacimiento con los textos de la revista y un estudio sobre ella¹⁵⁷⁹.

Si seguimos con la generación del 27, en una de sus charlas radiofónicas cita -única mención en sus textos periodísticos- a Dámaso Alonso¹⁵⁸⁰, puesto que unos de sus versos le parece que aluden a la reina María Estuardo. Así, lo que era un soneto de delicada evasión elíptica juanramoniana -incluso el título, "Como era", se extrae de uno de los versos del

¹⁵⁷⁷ 100 artículos, p. 136. Cunqueiro muchas veces ciñe la cita desde su memoria. En *La bella*, p. 112, ofrece otra versión: «pero el fuego no, que el fuego/ es cosa celeste...». En otra ocasión -“*Los otros rostros*”, p. 597-, elude la determinación de un término y cambia los signos de puntuación: «pero fuego, no, que el fuego», y hasta lo conecta con la leyenda de San Froilán y el lobo en *El laberinto habitado*, p. 262. Los dos últimos versos realmente son: «pero no es el fuego planta/que por la campiña crece». Se puede comprobar en JOSÉ MORENO VILLA, *La música que llevaba. Antología poética (1913-1947)*, Madrid: Cátedra, 2009, p. 99.

¹⁵⁷⁸ *La Bella*, pp. 112-113.

¹⁵⁷⁹ DÍAZ DE CASTRO, Francisco José, *Los cuatro vientos. Números 1-3*, Sevilla: Renacimiento, 2000, pp. 117-130.

¹⁵⁸⁰ *Cada día tiene su historia*, p. 369.

poeta de Moguer- se convierte en poesía histórica. Aunque lo cierto es que la cita se transcribe de forma errónea y, en realidad, el que fue director de la Real Academia de la Lengua escribió:

La puerta, franca.
Vino queda y suave.
Ni materia ni espíritu. Traía
una ligera inclinación de nave
y una luz matinal de claro día.

Cunqueiro lo resuelve eliminando el primer verso y el tercero. En todo caso, es una composición de *Poemas puros, poemillas de la ciudad*, una década anterior, por tanto, al Cunqueiro de los inicios poéticos, y que este conoció, seguramente, desde su juventud, y valoró entonces por la suavidad heredada de Juan Ramón que hemos apuntado.

Otro de los poetas del 27 que se adivina querido, citado en pocas ocasiones, pero admirado por su versatilidad y su sencillez lírica, es Gerardo Diego. Ya hemos visto que colabora con el escritor cántabro en alguna de las revistas de posguerra, y que en sus obras geográficas cita el poema “El ciprés de Silos” y también “Ángeles de Compostela”. En uno de sus artículos periodísticos utiliza uno de sus versos –del poema “Primavera en Silos”–, para describir el jardín de los caballeros de Malta: «Jardín de los caballeros de Malta en el Aventino romano. Haced, ante todo, el elogio del ciprés, comenzando, si queréis, por el verso que dice: “Ciprés, paraíso del jilguero”»¹⁵⁸¹.

Pero si hay alguien de la generación de la República marcado por una preferencia antigua en él es Luis Cernuda: la predilección por su figura está siempre explícita. De hecho, en un artículo en que recupera los recuerdos del Lugo de su adolescencia, cuenta que el poeta sevillano fue el motor que impulsaba su nostalgia. Es una bellísima página, casi nos hace sentir el frío de la noche mindoniense, de la que emerge el silbido de los trenes que le evocaban viajes, aventuras. Solo pudo comprender este impulso juvenil Cunqueiro, lo que sentía, cuando lo leyó desde la pluma de Cernuda.

Vivía yo entonces en San Roque, casi frente a la Iglesia, y en la noche se oía desde mi cuarto el largo pitido de la locomotora: “ese tren va al sur” me decía ensoñando; ensoñaba “ligeros paisajes dormidos en el aire”, tal y como dice el verso de Cernuda. Cuando por primera vez leí estos versos

“Acaso mis lentos ojos no verán más el sur,
de ligeros paisajes dormidos en el aire”

como un golpe de sangre me encendió el rostro, y a la memoria, siempre ávida de arañar y roer, me vino aquella nostalgia antigua, y volví a oír desde mi cuarto de la calle de San Roque el

¹⁵⁸¹ *Viajes imaginarios*, p. 319.

pitido de la locomotora que arrastraba el tren hacia el sur, a través de la nieve blanca, de la amarilla, de la azul, de la nieve negra de la noche...¹⁵⁸²

En alguna ocasión, aparece la figura de Jorge Guillén. Un artículo sobre las flores en poesía le sirve para introducir un verso del poeta vallisoletano, sin señalar a quien se adscribe: pertenece al poema “La rosa”, de *Cántico*, que dedica a Juan Ramón Jiménez, y donde parece realmente hablar la poesía del poeta de Moguer, sobre todo en los tres últimos versos de la décima. El fragmento que escoge Cunqueiro es «Clausura primera de la armonía», oración que se despliega en los dos primeros versos de la composición¹⁵⁸³.

Un autor también destacado en alguna ocasión es Manuel Machado, cuando evoca «la salada claridad» que asigna a Cádiz al hablar de los barcos que traían la sal desde allí para las salazones del norte¹⁵⁸⁴. De la misma manera, utiliza el cuarto verso del poema “Adelfos” para caracterizar al cocinero de un restaurante gijonés –Cunqueiro ha acudido a ofrecer unas conferencias- «que tiene el alma de nardo del árabe español pasada por León y Quiroga»¹⁵⁸⁵. Junto a él, alude en alguna ocasión a su hermano Antonio; en *La Noche* celebra la entrada del mes de marzo de 1960 y lo hace con unos versos -deformados, de memoria- que no necesitan ubicación ya que se han convertido en estampa popular: «La primavera ha venido, y no sabe cómo ha sido»¹⁵⁸⁶. Las citas de las obras de Antonio Machado son escasas, meros trazos puntillistas que sirven para sugerir una ambientación. Especialmente efectiva es esta canción, que utiliza en varias ocasiones cuando acude el cambio de estación. La cita correcta es: «La primavera ha venido./Nadie sabe cómo ha sido». Lo curioso es que las apariciones de esta sentencia están concentradas en sus artículos escritos en gallego¹⁵⁸⁷.

De todas formas, su autor en lengua castellana más estimado en el siglo XX es Juan Ramón Jiménez. Hay un artículo en el que demuestra su inquebrantable amor por el autor andaluz: lo dedica a la concesión al poeta de Moguer del Premio Nobel de Literatura, y apunta que, de joven, solía leerlo «mucho y todo», pero con los años olvidó frecuentarlo. Al volver a él, el gusto y el impulso son aún mayores, lo demuestran las palabras que sirven

¹⁵⁸² *El pasajero*, p. 253. Enormemente fiel Cunqueiro a la cita, también la recuerda en *Viajes imaginarios*, p. 155; en “*Los días*” en *La Noche*, p. 243; en *Álvaro Cunqueiro en Ortigueira*, p. 51; en “*Los otros rostros*”, p. 529; en *Viajes y yantares*, p. 94; y en artículos no recogidos en volumen como «Al final del verano» en *Hoja del Lunes*, Madrid, 10 de septiembre de 1979, p. 3. Los versos de Cernuda, con el adverbio “quizás”, se encuentran en LUIS CERNUDA, *Poesía Completa*, p. 84.

¹⁵⁸³ “*Los días*” en *La Noche*, p. 417. Los versos del poeta del 27, en JORGE GUILLÉN, *Mecánica Celeste*, Madrid: Huerga&Fierro, 2001, p. 36.

¹⁵⁸⁴ *El laberinto habitado*, p. 385.

¹⁵⁸⁵ “*Los días*” en *La Noche*, p. 159.

¹⁵⁸⁶ *Ibid.*, p. 154.

¹⁵⁸⁷ Por ejemplo, en un artículo para *El Pueblo Gallego* que saluda la primavera de 1936, y en otro para *Vida Gallega*, que celebra la del 1956, aunque el artículo es del número de julio. También en *O mundo que teño de meu*, pp. 131 y 160.

casi de colofón: «[...] volviendo de una larga ausencia a Juan Ramón -una ausencia llena de memorias y nostalgias ardientes; a lo otro, no puede llamársele ausencia-, lo encuentro tan vivo, tan amante, tan humanamente lleno de luz, tan puro y sensible señor de la belleza que se revela con palabras, tan verdadero para Dios y para el hombre, que quisiera que, como regalo de este otoño, fuesen ofrecidos sus versos a las gentes del mundo»¹⁵⁸⁸.

En sus charlas radiofónicas, poco antes de la feliz noticia para la poesía española, ya había apuntado los rumores que comenzaban a circular sobre esta concesión, con palabras más naturales, más afines a *Platero y yo* que, como en la cita de *La Voz de Galicia*, a *Dios deseado y deseante*. Prestemos interés a la conclusión, porque en ella abre su canon de poetas españoles: «Juan Ramón Jiménez trajo agua fresca, clara luz, música y un corazón apasionado a la poesía española. Trajo maneras de decir de una finura incomparable, que eran belleza en sí mismas y creaban belleza en el aire, al viajar de la boca del poeta al humano oído. Con Góngora y con Antonio Machado, es, de los poetas españoles de todos los tiempos, uno de los tres mayores»¹⁵⁸⁹.

Por lo demás, utiliza citas esporádicas, e incluso en una ocasión se confunde y adscribe unos versos que son realmente de Juan Ramón a otro poeta. En un apunte sobre la definición del amor, señala que es «“un león que come el corazón”, que dijo Machado»; en realidad, los versos son un estribillo del poeta de Moguer y no utilizan el artículo determinado.

El amor, un león
que come corazón¹⁵⁹⁰

En otra ocasión, realiza una precisión léxica de género: enfoca al Modernismo y en un caso de metatextualidad alía el tema de su artículo con el vocabulario propio de una estética: «¿Como le gustó la palabra autumnal al modernismo poético! Quizás fuese que hacían así el otoño más vago y antiguo, Rubén y los suyos»¹⁵⁹¹. La alusión al poeta nicaragüense nos lleva directamente a su poema “Autumnal”, pero no descartemos -si además observamos que está destinado a un personaje enormemente querido por él como Valle-Inclán- que también pensase en el juanramoniano “Soneto autumnal al marqués de Bradomín”.

¹⁵⁸⁸ *100 artigos*, p. 143.

¹⁵⁸⁹ *Cunqueiro en la radio*, p. 115. Fijémonos en que rinde pleitesía a Antonio Machado, aunque no lo cite en apenas ninguna ocasión.

¹⁵⁹⁰ “*Los otros rostros*”, p. 653. El poema en JUAN RAMÓN JIMÉNEZ, *Leyenda 1896-1956*, Madrid: Visor, 2006, p. 426.

¹⁵⁹¹ “*Los días*” en *La Noche*, p. 261.

Si enfocamos la poesía de postguerra, encontramos una alusión a un libro de José María Castroviejo, amigo y colaborador de nuestro autor, de quien ya hemos hablado en páginas anteriores. En esta ocasión, Cunqueiro escoge un poema llamado “Romance del mar en Balea” para ilustrar un viaje al Morrazo, que concluye con una extensa enumeración en la que aparecen sus recuerdos

de Ons, del mar de Vigo, esa caracola que cada día repite versos de Martín Codax y del “mar antiguo de Balea” que

“dice canciones de bronce
que dejan un sabor fuerte,
gris, atlántico y salobre”...¹⁵⁹²

El poema pertenece a *Mar del Sol, poemas de un diario a bordo*, publicado en 1940. En 1933, Castroviejo había decidido embarcarse en un barco gallego que iba a la pesca del bacalao en el Gran Sol, para conocer la vida de los marineros; al volver, tras un septiembre tormentoso, ya traía el libro escrito. Se trata de diecinueve poemas que comentan las rutinas y los paisajes con la fuerza de un diario poético. La vida en el mar también le lleva -en un artículo para *Vida Gallega*, con precisa forma de reseña literaria- a elogiar la aparición de la novela de Castroviejo *La burla negra*, la historia del último pirata de las costas gallegas, que fue ejecutado en Gibraltar, tras convertirse en señor de la costa de Pontevedra después de amotinarse en su barco: «Estamos ante una buena novela, excelente, aunque no sea al uso de estos últimos años, escrita por quien sabe la lengua y puede estremecerla en sus más recónditos secretos, llena de vida, de gente que vive, que solicita asuntos a la vida y de la vida»¹⁵⁹³.

En la segunda edición de la novela, Cunqueiro escribe el prólogo y, como buena novela de aventuras que se precie, alude a que hay «reflejos de Stevenson y de Mac Orlan»¹⁵⁹⁴. Stevenson aún se edita y es un autor de tipologías reconocidas, al que incluso Cunqueiro se refiere en alguna otra ocasión aludiendo a la caracterización de personajes - «esto me lo dijo un marinero cojo y fumador en pipa y amigo del ron y de las historias: tal un personaje de Stevenson»¹⁵⁹⁵-; pero es curioso el olvido en que ha caído Pierre Mac Orlan -llamado realmente Pierre Dumarchais-, uno de los miembros del colegio de Patafísica, autor de novelas sociales, eróticas o de aventuras, e incluso letrista de canciones para

¹⁵⁹² *El pasajero*, p. 272. El poema de Castroviejo se puede encontrar en SAINZ DE ROBLES, Federico Carlos, *Historia y antología de la poesía española (en lengua castellana). Volumen II*, Madrid: Aguilar, 1967, p. 2114.

¹⁵⁹³ *Viajes y yantares*, p. 151. La novela tiene la siguiente referencia: JOSÉ MARÍA CASTROVIEJO, *La burla negra*, Madrid: Prensa Española, 1955.

¹⁵⁹⁴ *Prólogos*, p. 86.

¹⁵⁹⁵ *El pasajero*, p. 166.

Juliette Gréco, cuando había sido editado profusamente en el siglo XX, sobre todo *La bandera*, historia de un prófugo de la justicia francesa que se alista en Algeciras a la Legión.

Un poeta al que cita en alguna ocasión es Miguel González Garcés. Nacido en Santiago, cinco años más joven que Cunqueiro, fue durante cuarenta años director de la Biblioteca Pública del Estado en A Coruña. Colabora en alguna de las revistas en que nuestro mindoniense también publica, como *Atlántida* o *Nordés*. Su cultura y sus intereses le llevan también a publicar con frecuencia en *La Voz de Galicia* y a editar diversos ensayos sobre A Coruña, a la par de ser el encargado de recopilar los poemas de Cunqueiro en *Herba aquí ou acolá*. La poesía de su compatriota lo asalta en un viaje que realiza a las fuentes del Miño, y Cunqueiro, como siempre en estos artículos de “El pasajero en Galicia”, utiliza un lenguaje pleno de grandilocuencia y lirismo: «Lo veía marchar, mirándome con sus graves ojos plateados, y me decía, pensaba yo, unos versos de Miguel González Garcés que declaran: “Tú bebes de mis horas, yo bebo de tus horas lentamente...”»¹⁵⁹⁶

También le dedica un par de artículos completos en el diario *La Noche*. Dice en uno de ellos de su amigo que «lleva la poesía en la sangre: en su sangre, cálida, endecasílabo, trascendental». El motivo es la traducción de *El libro y el verso*, por parte del crítico italiano Vincenzo Josia, y un estudio «fino, sutil» que acompaña a la traducción. En todo caso, es la excusa que permite a Cunqueiro hablar de González Garcés con palabras que transpiran un indudable afecto¹⁵⁹⁷, seguramente el afecto que le llevó algunos años más tarde a escribir la nota de solapa de otra de sus obras: *El cuervo en la ventana*¹⁵⁹⁸.

Poco más tarde, saluda la aparición de un nuevo libro, en este caso en gallego, *Bailada dos Anxos*, su primer libro en esta lengua. Cunqueiro vuelve a exaltarse, en su reseña, hace un encendido elogio de la palabra poética —«las palabras, en la poesía, son la piel del mundo»— y, como siempre, ya lo hemos visto en el apartado de estética, de lo revelador de su conocimiento, «cuanta más parte invisible del mundo sea revelada, más profunda, veraz, espléndida es la poesía [...]». Todo el artículo está sembrado de citas que le sirven a Cunqueiro para reafirmar su propia poética; así, la espléndida visión de los dos versos siguientes confirma que sueño y pasado vienen a ser equivalentes.

*Era de ver
A bailada dos anxos polos prados*

¹⁵⁹⁶ Ibid., p. 287. Los versos del poeta de Santiago se encuentran en MIGUEL GONZÁLEZ GARCÉS, *Poesía Gallega Contemporánea: antología*, Barcelona: Plaza & Janés, 1974, p. 315.

¹⁵⁹⁷ Las citas se encuentran en “Los días” en *La Noche*, p. 344. El libro de González Garcés es el siguiente: MIGUEL GONZÁLEZ GARCÉS, *El libro y el verso*, A Coruña: Moret, 1958.

¹⁵⁹⁸ GONZÁLEZ GARCÉS, Miguel, *El cuervo en la ventana*, Vigo: Faro de Vigo, 1967.

Todo ha pasado ya. Ahora el poeta evoca, y la mirada sale lentamente del sueño. Hablo de mi misma experiencia poética, pero lo he visto más claro que nunca en el libro de Miguel González Garcés.¹⁵⁹⁹

Otro de los amigos a los que Cunqueiro dedica palabras de especial cariño es el malogrado Alfonso Alcaraz, «tan prontamente de aquí llevado, aún con sus versos a medio decir, cuando estaba en la mitad de un endecasílabo». Alcaraz nace en Orense, en 1922. Tras la guerra, en la que participa tras escapar de casa a los catorce años, se une al grupo editor de la revista *Posío*, de la que ya hemos hablado. Muere en diciembre de 1957. Su libro más conocido es *Mi vida está callada*, preparado póstumamente por sus amigos tras espigar entre todos sus inéditos¹⁶⁰⁰.

Entre los poetas gallegos en castellano que destaca se encuentra otro olvidado, Eugenio Fernández Granell, coruñés, aunque criado en Santiago, que ha pasado a la historia de la cultura como excelente pintor surrealista. En todo caso, sus inicios en la vida artística se fraguaron como violinista y, en su obligado exilio -era un activo miembro del POUM-, llegó a ser el primer violín de la Orquesta Sinfónica de la República Dominicana. Tras la estancia en dicho país caribeño, recaló en Guatemala y en Puerto Rico. En este último país publicó la obra que Cunqueiro encuentra en una librería de segunda mano de Lugo: *Isla, cofre mítico*. Es también en Santo Domingo donde afianza una amistad con Juan Ramón Jiménez. En 1958 recala definitivamente en Nueva York antes de regresar a España en 1985.

Isla, cofre mítico es un extraño poemario de estética surrealista -lo califica Cunqueiro de «libro muy original»-, que fue publicado en 1951 por editorial Caribe, en una edición de 250 ejemplares firmados por el autor. El escritor mindoniense parece admirado de una forma de escritura que él había practicado casi treinta años antes: «Granell dice cosas muy bellas por su cuenta en este raro libro. Y juega con lo que puede, erudito unas veces y huidobriano otras»¹⁶⁰¹. Está dedicado a Elisa y André Breton, también amigos del autor coruñés; de hecho parece escrito bajo la impronta de otra obra insular del autor francés, así

¹⁵⁹⁹ Las citas de Cunqueiro en “*Los días*” en *La Noche*, p. 389. La de Garcés en MIGUEL GONZÁLEZ GARCÉS, *Bailada dos anxos*, Vigo: Galaxia, 1961, p. 16.

¹⁶⁰⁰ El recuerdo de Cunqueiro se concreta en *O reino*, p. 264. Se trata de un poeta absolutamente olvidado, cercano en su tono a Blas de Otero y del que es casi imposible encontrar datos. Quizás las páginas de un homenaje que le dedico ABC -pequeña biografía, estudio, cuatro poemas- sea lo único que permite un primer acercamiento: «Los Malogrados. Alfonso Alcaraz» en *Blanco y Negro*, Madrid, 14 de julio de 1962, pp. 114-116.

¹⁶⁰¹ Ambas citas en “*Los días*” en *La Noche*, pp. 190-191.

que aparece caracterizado como «un libro mestizo, escrito y dibujado bajo el influjo de las islas, homenaje a otro libro de islas, *Martinique charmeuse de serpents*»¹⁶⁰².

Otro poeta que -a pesar de haberse reeditado recientemente¹⁶⁰³- aún resulta desconocido es Antonio Tovar. Es un poeta de obra callada, con dos libros iniciales en castellano -Cunqueiro habla del primero- y el resto de su producción en gallego. Ya marca en este su primer libro la pulsión que desarrolla después en toda su obra, un tono sentimental y apegado a lo cercano, que Cunqueiro destaca: «El poeta tiene la boca en la boca del hombre, y la canción le sale humanal; se sienten húmedos los sueños del hombre, y las amistades tuyas, algunas muy antiguas, y un quehacer en las orillas de los corazones de otros hombres, de los que el poeta supone, -todo poeta lo supone, este es un dato-, que pasan cerca, como ríos»¹⁶⁰⁴.

En una ocasión, recuerda la obra del poeta ultraísta -fundador de la revista *Grecia*- Adriano del Valle, director posteriormente de varias revistas del régimen en las que coincidió con Cunqueiro y que, por tanto, ya ha aparecido en estas páginas. El verso que el mindoniense evoca es -eso sí- propio del triunfalismo de las revistas falangistas de la guerra civil, en este caso de *Jerarquía*, en cuyo número tres apareció como parte de un soneto a Garcilaso. El artículo está enfocado a argumentar una precisión lingüística, el hecho de que la palabra húsar «no sea voz magyar como quieren algunos diccionarios etimológicos, sino versión húngara de la palabra corsario», por tanto, puede funcionar como adjetivo y concordar con el sustantivo; demuestra Cunqueiro que no yerra Del Valle al emplear la palabra en una concordancia femenina: «las húsares libélulas del viento»¹⁶⁰⁵.

En ocasiones, guarda un recuerdo para la poesía catalana. En uno de los artículos que publicó bajo el título de “Las amistades catalanas” -este en *La Voz de Galicia*-, le sirve de excusa la curiosa amistad entre el médico y poeta Manuel Leiras Pulpeiro y Francisco Ybars, un viajante catalán en Mondoñedo que tuvo algún trato con la familia de Cunqueiro, para mezclar metatextualidad y estética de la traducción en un párrafo que resulta modélico en su perspicacia, al notar que la melodía de una lengua es capaz de construir el paisaje. Trata de la traducción, por parte del médico, del poema “El pi de Formentor” al gallego. Lástima que una descuidada edición presente al poeta mallorquín como Costai Llovera.

¹⁶⁰² LOPO, María, «Juego de islas. La correspondencia de André Breton y Eugenio Granell» en *Logosphère. Revue d'Études Linguistiques et Littéraires*; vol. 6: *Je(ux) et langages*, Montreal: Agence universitaire de la Francophonie, 2010, p. 67.

¹⁶⁰³ TOVAR, Antonio, *El tren y las cosas*, Málaga: Hipocampo Amigo, 2008. La edición original se encuentra en ANTONIO TOVAR, *El tren y las cosas*, Orense: Editora Comercial, 1960.

¹⁶⁰⁴ “Los días” en *La Noche*, p. 242.

¹⁶⁰⁵ *Ibid.*, p. 423.

La verdad es que la lengua supone, lleva en sí misma, un paisaje. El pino de Costai Llovera crece y florece en un paisaje mediterráneo, sujeto a proporción y ritmo: Un mar tranquilo, un horizonte limitado, una breve colina, el olivar, un cielo serenamente azul; todo tiene una medida humana. El pino de Leiras crece hisurto en una roqueda: yo lo veo medrado en Finisterre o lo tomo por aquel pino que en San Andrés de Teixido se asomaba al borde del farallón, roído de la sal marina.¹⁶⁰⁶

Tomàs Garcés es uno de sus poetas predilectos; de hecho, contó con su amistad. Se había establecido esta relación en su visita a Barcelona, el año 1934, invitado por la asociación “Amics de la Poesia” de Carles Riba para hablar de sus poemas. Ignacio Agustí nos desvela a instancias de quien acudió Cunqueiro a desplegar su poesía en la activa Barcelona de la República: «En la junta de “Amics de la Poesia” del año 1933 estaba junto a nosotros María Luz Morales, exquisita mujer y admirable escritora -de la que no se han reconocido en España sus muchos méritos- y fue ella, como gallega de pro, quien propuso al joven Álvaro Cunqueiro como uno de nuestros conferenciantes»¹⁶⁰⁷.

María Luz Morales es otro de los personajes de esta tesis de vida ya olvidada, pero con verdaderos logros en la historia no oficial del siglo XX. Sus artículos cinematográficos para *La Vanguardia* llevaron a que fuera contratada por la Paramount como responsable de la asesoría literaria de sus películas. Esta afición la llevo a participar en el guion de una película de culto durante la guerra civil: *Sierra de Teruel*, de André Malraux, actividad que compaginaba con la dirección de *La Vanguardia*, desde los primeros tiempos de la Guerra Civil, cuando la cabecera fue tomada por un comité obrero, convirtiéndose así en la primera mujer que ocupó la dirección de un diario nacional, aunque en 1921 ya había sido directora de una revista femenina: *El hogar y la moda*.

En esta visita a Barcelona, Cunqueiro tuvo ocasión de conocer a poetas del grupo como el propio Garcés o Joan Teixidor, quizás volviese a Mondoñedo con el libro *Paradís*, del primero, publicado en 1931 -su última obra antes de la visita de Cunqueiro-, de la que utiliza unos versos en un artículo dedicado a san Jorge.

Les bèsties ensonyades no sortiran dels caus:
els ulls del món són blaus.¹⁶⁰⁸

Con motivo de la publicación de las obras completas de Teixidor¹⁶⁰⁹, destaca la pétrea unidad de su producción, con palabras que reafirman la especial desolación del mindoniense ante su libro *El Príncep*¹⁶¹⁰, que según Isidor Cònsul es «una obra esqueixada

¹⁶⁰⁶ 100 *artigos*, p. 11.

¹⁶⁰⁷ AGUSTÍ, Ignacio, *Ganas de hablar*, p. 356.

¹⁶⁰⁸ *El descanso*, p. 313. El poema se puede encontrar en COMAS, Antoni, *Un segle de poesia catalana. Volum 2*, Barcelona: Destino, 1981, p. 247.

¹⁶⁰⁹ Seguramente se trata de JOAN TEIXIDOR, *Una veu et crida*; Barcelona: Edicions 62, 1969.

¹⁶¹⁰ TEIXIDOR, Joan, *El Príncep*, Barcelona, Ossa Menor, 1954.

pel dolor i una de les elegies més intenses de la poesia catalana contemporània. El poeta hi aboca la desolada experiència per la pèrdua d'un fill (el noi gran que morí a set anys)¹⁶¹¹. Las palabras de Cunqueiro son hondas y aportan algo de su ideario poético: desde la experiencia humana de la pérdida de un hijo, pasa sutilmente a un modelo de poesía que convierte la palabra en serenidad y dolor a la vez: «Un grave dominio das súas emocións, sonhos homildosos, nados dunha conciencia serea do camiñar do home polo mundo, sabencia dos segredos pulos da alma, amor polo entorno, pola choiva e o sol –“la tarda de pluja i la fina boirina”...-, capacidade de recibir inmensas cargas de soedade, e non embargantes seguir de pé, ollando a lúa e o mar, [...]»¹⁶¹².

También conoce Cunqueiro la poesía de Sebastià Sánchez Juan, poeta del barrio de Sants, discípulo de Pompeu Fabra y, a día de hoy, nos tememos que totalmente postergado. De impulso vanguardista y amigo de Foix y Dalí, un tremendo giro en la posguerra hará que abrace el régimen, y que pueda publicar un libro de poesías con el mismo título - *Régimen*-, en 1940. Solo vuelve a escribir en catalán a partir de la década de los sesenta. Cunqueiro, hablando del retorno de las aves emigradas, cita un verso suyo: «Entremig dels teus arbres i els foc de Sant Joan, passaran, passaran...»¹⁶¹³. El fragmento forma parte de un poema, a la manera de Salvat-Papasseit, titulado “Oda al Poble Nou”, un industrial barrio de Barcelona, al que se llamaba el Manchester catalán.

Paradójicamente, la cabecera periodística en la que Cunqueiro emplea mayor número de citas en otras lenguas de la península diferentes al castellano es *Era Azul*, el órgano difusor de ideas falangistas en Ortigueira. Allí, en el artículo que dedica a la muerte de Unamuno, cita la primera estrofa de la “Oda a Espanya” de Joan Maragall, como nacida del mismo impulso que la poesía del autor vasco: «Cuantas veces no nos recordó D. Miguel la Oda a España de Maragall. “Lo que importa es el espíritu”, decía él, maestro de lenguas. Y el verso catalán se le hacía claro»¹⁶¹⁴.

En euskera recoge, en medio del duelo por el bombardeo de Guernika -donde por cierto culpa a los propios nacionalistas vascos de la masacre, haciéndose eco de la versión propagada por el franquismo-, unos versos jacobeos.

¹⁶¹¹ CÒNSUL, Isidor, «El príncep, per Joan Teixidor», en *Serra d'Or*, Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, núm. 35, març de 1989, p. 51.

¹⁶¹² *Obra en Galego IV*, p. 119.

¹⁶¹³ *O reino*, p. 390.

¹⁶¹⁴ *Álvaro Cunqueiro en Ortigueira*, p. 23. La estrofa que cita del poema de Maragall, la primera, se puede encontrar en Joan Maragall, *Poesies*, Barcelona: Sala Parés, 1929, p. 102.

Pelegrinak sandoz
Santiago tikan
Atera iriki besa
Ikustiagatikan.¹⁶¹⁵

Para la poesía portuguesa también hay recuerdos. De hecho, dedica todo un artículo de *La Voz de Galicia* a Teixeira de Pascoais, con motivo de su fallecimiento, y afirma que «yo sentía a Teixeira vecino, de Miño a Miño»¹⁶¹⁶. Lo pone en correlación también con sus poetas preferidos -Hölderlin, Rilke- y lo imagina en su bosque de la serra do Marão, donde escribía siempre frente al paisaje.

También dedica una reseña a Fernando Pessoa con motivo de una edición bilingüe de su obra¹⁶¹⁷. Elogia la traducción y, aunque tilda de apasionada la visión del prólogo que indica que su importancia es pareja a la de Dante o Shakespeare, sí que afirma que «ninguén nega a calidade altísima da súa obra poética. Pódese decir que é o grande poeta de Portugal neste século, case un cume isolado...»¹⁶¹⁸

En portugués también escribe la poetisa carioca Cecilia Meireles, de intimismo modernista, palabra menor en tono pero honda en sugerencias. Tradicional, clásica y simbolista a la vez, la crítica -Cunqueiro entre ellos- destaca la falta de encaje estético en su poesía, la dificultad de situar dejes de época, temporalidad: «É anterga e hodierna, de onte e de hoxe. Obviamente esto só acontece cando o poeta é a sustancia mesma da poesía»¹⁶¹⁹. Para demostrar su pureza, copia el “Romance do lenço do exilio”, poema en que su intimidad se derrama en lágrimas pequeñas y alcanza grandeza de océano¹⁶²⁰.

En el ámbito de la literatura francesa, Cunqueiro recurre, con frecuencia obsesiva, a un comentario nada sutil: Françoise Sagan utiliza un hermosísimo verso de Paul Éluard para titular una novela que se ha hecho repentinamente famosa, pero que esconde la peor calidad literaria posible: *Bonjour tristesse*. La noticia de que los herederos de Paul Éluard reclaman a la escritora una indemnización por el uso de ese verso le alegra sobremanera; incluso, en otra ocasión, va más allá y revela que el hecho de observar que uno de los versos más hermosos que se han escrito fuese utilizado para el título de esa novela, le llevó a «uno de los cabreos más grandes que yo he tenido en mi vida»¹⁶²¹. En varias ocasiones

¹⁶¹⁵ *Álvaro Cunqueiro en Ortigueira*, p. 41.

¹⁶¹⁶ *100 artigos*, p. 36.

¹⁶¹⁷ Se trata de FERNANDO PESSOA, *Poemas escogidos* (ed. de Rafael Santos Torroella), Barcelona: Plaza&Janés, 1972.

¹⁶¹⁸ *Obra en galego IV*, p. 282.

¹⁶¹⁹ *Ibid.*, p. 277.

¹⁶²⁰ *Ibid.*, pp. 277-278. Se puede encontrar una versión en CECILIA MEIRELES, *Romanceiro da inconfidència*, Río de Janeiro: Nova Fronteira, 2006, pp. 192-193.

¹⁶²¹ Disponible en línea en la página web ya referenciada:

<http://www.march.es/conferencias/anteriores/voz.aspx?p1=2674&l=1>

aprovecha para defenestrar a la novela: «No se exagera nada si se afirma que el título era muy hermoso, y en veras excesivo para tan pobre novela, uno de esos *bluffs* característicos de la historia francesa de la literatura, que París impone cuando quiere como un éxito mundial».

Analiza, tras estas palabras, el carácter franciscano de la primera poesía de Paul Éluard, ofrece datos bibliográficos y concluye con una versión del poema que recoge de una libreta, la libreta donde anotaba sus traducciones.

Adeus tristeza
Bós días tristeza
Estás grabada nas liñas do teito
Estás inscrita nos ollos da que amo
Tí non és de todo a miseria
pois os beizos máis probes te denuncian
cunha sorrisa
Bós días tristeza
amor dos corpos amantes
potencia do amor
da que o aloumiño xurde
coma un monstruo sin corpo
cabeza desfigurada
Tristeza fermoso rostro.¹⁶²²

Si quisiéramos pasar a la América hispana, pocas alusiones podríamos encontrar, excepto las que mencionan a Borges, del que recoge uno de sus poemas más famosos, aquel que trata del personaje mitológico del Gólem. Ya en “La botica de los rabinos de Jerusalem”, de una de sus obras de semblanzas, era obligado situar este conocido poema. Cunqueiro únicamente refiere el hecho de que el rabino «de enseñó a barrer la sinagoga». Se trata de la undécima estrofa, en la que el argentino señala:

El rabí le explicaba el universo
(esto es mi pie; esto el tuyo; esto la sogá)
y logró, al cabo de los años, que el perverso
barriera bien o mal la sinagoga.¹⁶²³

Su relación con Borges la entiende muy cercana: «Temos moitas preocupacións comúns, o mesmo gusto pola lectura do Talmud, a preocupación polos labirintos, pola zooloxía fantástica e por moitas cousas». Aunque apunta también que «ás veces tocamos

¹⁶²² Las dos citas anteriores en *El descanso*, pp. 145-147. También se recoge en *Flor de diversos*, p. 4. Es un verso que también utiliza para caracterizar a Rosalía de Castro: «Como Paul Éluard, ella podía saludar las brumosas mañanas con un “Buenos días, tristeza”. Su compañera habitual, durante muchos años», en el artículo «Más que negras sombras», ya citado.

¹⁶²³ *Obras literarias II*, p. 760. El poema se puede consultar en JORGE LUIS BORGES, *Nueva antología personal*, Ciudad de México: Siglo XXI, 1968, p. 27.

temas algo parellos, un gusto por certas cousas, pero coído que se equivocan de todo, creo que hai máis relación das miñas historias coas historias de Carpentier»¹⁶²⁴.

Otro artículo, en este caso sobre la historia y los mecanismos literarios de la fabulación hebrea, se inicia con un recuerdo a los mismos versos de Borges, que Cunqueiro considera «quizá el mejor de sus poemas»¹⁶²⁵. Esta combinación citada, la del poeta argentino y los experimentos científicos, la fusiona Cunqueiro en lo que podría ser su artículo definitivo sobre el tema: “El gólem de San Francisco”, escrito para *Sábado Gráfico* en octubre de 1975. Se inicia con un escueto recorrido por las circunstancias de su creación: «amasando arcilla hasta darle forma animal o humana, y usando ciertas palabras de las Sagradas Escrituras como números y ciertos números como palabras, es posible que la figura del animal o de hombre adquiriera vida, una cierta vida, yo no podría decir que la figura de hombre se *animase*, porque supondría atribuirle la posesión de un ánima, de un alma».

Concluye con una valoración de las investigaciones que se están efectuando en la universidad californiana –tratan de conseguir dar vida a un gólem-, a las que considera «satanistas» y, por lo tanto, de especial atracción para los incautos, a los que advierte «pido que no se tomen en serio todo el mundillo satanista, que no satánico, norteamericano, y californiano en general, tanto activo como literario o pelicularo». Entre medias incluye citas del poema de Borges, del que va analizando la trama y el tejido, y un elogio del autor argentino, el escritor «más alto de la lengua castellana en esta hora»¹⁶²⁶.

Hay pocas alusiones más, alguna a Octavio Paz, y otra, en unos de sus últimos artículos, a Pablo Neruda. Recuerda una tarde en Lisieux, tiempo ha, en que le obsequiaron con un calvados, un exquisito aguardiente de manzana, y él decidió entonces modificar en su imaginación el verso del chileno para celebrarlo

¡Quiero hacer contigo
lo que la primavera hace con los manzanos!

Lo interesante es que, por primera vez, elogia unos versos del autor de *20 poemas de amor y una canción desesperada* y los tilda de «una de las más bellas declaraciones de amor, de amor carnal y de amor espiritual, que hayan sido hechas nunca»¹⁶²⁷. En ninguno de sus artículos vuelve a citarlo.

¹⁶²⁴ RISCO, Antón y SOLDEVILA Ignacio, «Entrevista a Álvaro Cunqueiro», p. 119.

¹⁶²⁵ “*Los otros rostros*”, p. 508.

¹⁶²⁶ Todas las citas en *Ibid.*, pp. 101-104.

¹⁶²⁷ *Cunqueiro en la radio*, p. 630.

Traídas por su origen mindoniense, también hay pequeñas alusiones a Vicente Huidobro y a Juana de Ibarbourou. El primero ya había sido objeto de algún elogio, y aquí destaca Cunqueiro que «de Mondoñedo fue vecino el padre del gran surrealista chileno Vicente Huidobro, según este nos recordó en sus Memorias»¹⁶²⁸. También de la poetisa uruguaya destaca sus orígenes gallegos: «era también oriunda de aquel rincón nordeste de Galicia, de Vilanova de Lourenzá, donde su padre, el señor Fernández, tenía un molino»¹⁶²⁹.

Surrealismos

Es conocida la prevención que sintió Cunqueiro contra los experimentos literarios si eran extremos; así es que, en general, ciertas vanguardias suscitaban en él frecuentemente y de primeras un rechazo, pero también una franca curiosidad. De hecho, sus primeros pasos como poeta se integran en esta estética, pero sabe calibrar perfectamente cuándo el surrealismo esconde el vacío. En uno de los artículos para *Destino* de los primeros años 50, expone la hilarante visita de un poeta que, en un lenguaje inventado, tuerce el significado de las palabras. Cunqueiro muestra su total incompreensión hacia los poemas, de correcta eufonía, eso sí; la retranca del texto es totalmente cunqueiriana, pero al mismo tiempo cita a otros cultivadores de este “esperanto lírico” como Joyce, Lewis Carroll y los dadaístas. Es más, le recita al poeta que lo visita los primeros versos de “Le Gran Combat”, de Henri Michaux -surrealista, inventor de mundos imaginarios y uno de los malditos franceses-, y le pide que los interprete. La respuesta del poeta amigo es impresionante y traduce «le manage rape a ri et ripe a rá/ En fin, il l’ecorcobalise» como «y al final, la zumba»¹⁶³⁰.

Este deje sarcástico no impide que, en ocasiones, valore lo que tiene de luminoso el surrealismo al utilizar la metáfora de manera transgresora. Atiende a ilustres antecedentes, como el conde de Lautréamont, en alusión al posterior descubrimiento de la inteligencia de los pulpos, que el uruguayo había intuido al utilizar un tropo para describir sus ojos: «¡Oh pulpo de mirada de seda!»¹⁶³¹. Lo cierto es que, en ocasiones, encontramos en él un gusto por textos claramente de vanguardia: es el caso de *Isla, cofre mítico* de Eugenio Fernández

¹⁶²⁸ “*Los otros rostros*”, p. 712. De hecho, a quien se refiere con especial sentimiento de orgullo el poeta chileno es a su abuelo: «¡Qué grandes en la humildad de ese gallego de Mondoñedo que fue mi abuelo!» en VICENTE HUIDOBRO, *Obras Completas. Volumen 2*, Santiago de Chile: Zig-Zag, 1964, p. 800.

¹⁶²⁹ Ibid., p. 712. El dato -«era hija de Vicente Fernández, un emigrante gallego originario de Vilanova de Lourenzá»- se puede encontrar, por ejemplo, en ALBERTO SARRAMONE, *Los abuelos gallegos en América*, Buenos Aires: Biblos Azul, 2002, p. 221.

¹⁶³⁰ *El laberinto habitado*, p. 294.

¹⁶³¹ Ibid., p. 346. También recoge esta imagen en un artículo en que, con motivo del centenario del escritor, aprovecha para reseñar las novedades bibliográficas sobre él: *No obradoiro*, p. 228. La exclamación de Lautréamont aparece en CONDE DE LAUTRÉAMONT, *Obra completa*, Madrid: Akal, 1988, p. 69.

Granell, del que ya hemos hablado, o de una alusión al excelente “Soneto a Greta Garbo”, del postista Carlos Edmundo de Ory, en un artículo en el que discute sobre la presencia de mundos habitados en el universo¹⁶³².

Parecen entrar en contradicción estas ideas estéticas con su etapa de poeta de la República; de la que es consciente porque, en otro artículo, establece una cierta historia del surrealismo gallego, del que siempre ha pasado por su fundador con *Poemas do sí e non*, y señala que él no ha sido más que un mero continuador.

Creo que los que esto afirman solo aciertan en parte, porque me sería muy fácil el mostrar cómo es posible hallar en los poemas de Manuel Antonio y de Luis Pimentel el conocimiento, por ende la influencia, de los surrealistas franceses. [...] Eugenio Montes, huyendo también del ultraísmo, practicaba un surrealismo *sui generis*, del cual nos ha quedado una muestra en su librito de poemas *Versos de tres cás a neto*, que alborotó el cotarro poético gallego: un libro en el que, además, hay unos cuantos poemas de extraordinaria calidad.

Y tras exponer los nombres de la poesía gallega más afines al Surrealismo, indica que la figura capital en su educación estética es Paul Éluard, «porque algunas de las horas de más intensa emoción poética de mis días mozos, además, fueron las horas de lectura de Paul Éluard. Yo terminaba la lectura de *La rose publique*, y salía al paseo de las rúas, indiferente a la lluvia, y a la soledad de la Quintana, indiferente al viento, desesperando de todo, de la vida, del amor, del olvido, del sueño, creyendo como el poeta que “*mon nom mon ombre sont dels loups*” [...]»¹⁶³³.

Es un recuerdo que lo asalta en múltiples ocasiones: en una conferencia para la Fundación Juan March, de diciembre de 1975, califica a Éluard como «un poeta que para mí fue una verdadera revelación y que lo siento muchas veces como un pequeño peso en el alma»¹⁶³⁴; también en su conferencia de 1976 para la Universidad Nacional de Educación a Distancia, resumen de toda su actividad vital y literaria, destaca a Éluard como foco de creación: «Ya en la línea surrealista con un conocimiento temprano de Paul Éluard, que me deslumbró [...]»¹⁶³⁵.

De idéntico modo, en una de sus entrevistas para la prensa, Cunqueiro nos comenta que la lectura de Paul Éluard fue una de las primeras emociones literarias que le asaltó, y completa las circunstancias de estas lecturas para presentarnos, de paso, un recuerdo a su grupo de amigos: «Sí, anduve un poco a mi aire porque salí de Galicia bastante tiempo, y

¹⁶³² “*Los días*” en *La Noche*, p. 191. El poema de Carlos Edmundo de Ory se puede encontrar en *Poesía 1945-1969*, Madrid: Edhasa, 1970, p. 75.

¹⁶³³ *Papeles*, p. 166-167. Se puede encontrar el aforismo en PAUL ÉLUARD, *El poeta y sus sombra*, Barcelona: Icaria, 1981, p. 31.

¹⁶³⁴ En la conferencia varias veces reseñada:

<http://www.march.es/conferencias/anteriores/voz.aspx?p1=2674&l=1>

¹⁶³⁵ *Fotobiografía sonora*, p. 156.

eso me aisló. Pero mantuve muy buenas relaciones de amistad con todos los que conocí en Santiago: con Seoane, que en 1932 ilustró mi primer libro de versos; con García Sabell, en cuya biblioteca leí libros y escuché discos, una cosa que entonces solo compraban los casinos. En mi literatura influyó mucho Paul Éluard, que leí precisamente en la biblioteca de García Sabell»¹⁶³⁶.

Incluso en la que se tiene por su última entrevista, recuerda la influencia de Paul Éluard en sus años de juventud: «este es con quien me siento más identificado y de hecho influyó en mí, me dio una cierta libertad formal y un cierto sistema de contraste»¹⁶³⁷. Así, destaca más que los temas, la construcción del poema y la libertad como plantilla, la cual le permite encajar temas galaicos o íntimos.

Sin embargo, todo este cauce que le proporciona de Paul Éluard, se ve matizado en un artículo de 1976, dedicado enteramente al poeta bretón con motivo del centenario de su nacimiento, en el que asevera que «en mis años de juventud me sabía los poemas de Max Jacob mejor que los de Paul Éluard, y usaba frases del poeta de Quimper, sin decir que eran de él, para deslumbrar a los oyentes». También establece pautas críticas al decir que «en su fastuosidad verbal, en su ironía, tantas veces en su desmesura, parece primo carnal de los escritores irlandeses de este siglo». Tras ello, dedica el artículo a tratar de la conversión al catolicismo del poeta y de la leyenda que comenta que se le apareció Jesucristo y que, a partir de ese momento, «le hormigueaban en la cabeza, ese mismo ir y venir sin objeto, pero sin un fin, de las hormigas, ideas e imágenes insólitas»¹⁶³⁸.

En todo caso, otra entrevista nos sirve para observar las reflexiones de Cunqueiro sobre la presencia de técnicas literarias de vanguardia, también en su prosa y en sus novelas; en ella, llega a concluir -sin ofrecer ningún ejemplo- que en su obra narrativa también utiliza y se apoya en técnicas surrealistas: «Eu decátome de que algúns surrealistas ou presurrealistas, como Guillermo Apollinaire, por exemplo, pois sí... -Breton, Aragon- tiveron que influir un pouco na miña maneira de contar»¹⁶³⁹. César Carlos Morám Fraga es uno de los críticos que han advertido que la semilla de la posterior narrativa de Cunqueiro se encuentra en sus primeros versos, en unas imágenes desde las que germina todo un mundo literario: «A narrativa de Cunqueiro é em grande medida continuadora ou está

¹⁶³⁶ Recogido en RAMÓN NICOLÁS, *Entrevistas con Álvaro Cunqueiro*, p. 57.

¹⁶³⁷ MOLINA, César Antonio, “La última entrevista” en *Boletín*, p. 169.

¹⁶³⁸ Todas las citas en “*Los otros rostros*”, pp. 203-204. El episodio comentado se narra, por ejemplo, en GUILLERMO SHERIDAN, *Lugar a dudas: Crónicas escogidas*, Barcelona: Tusquets, 2000, p. 13.

¹⁶³⁹ Recogido en RAMÓN NICOLÁS, *Entrevistas con Álvaro Cunqueiro*, p. 86.

íntimamente ligada à própria dinámica estética desenvolvida polo mindoniense na sua primeira etapa vanguardista e esencialmente poética»¹⁶⁴⁰.

También Xoán González Millán apunta, sin argumentar con exemplos, la influencia de las vanguardias en la prosa de Cunqueiro; así «hai que recuperar un dos eidos menos documentados e peor estudiados da súa obra; refírome á posible incidencia de determinadas propostas vangardistas dos anos 20 na súa posterior produción novelística»¹⁶⁴¹.

Prueba de ello, aunque el referente no sea literario sino cinematográfico, es un pequeño pasaje de *El año del cometa con la batalla de los cuatro reyes*. Se trata de uno de los episodios de mayor tensión simbólica, que abarca desde las pulsiones sexuales a la destrucción del mito. Paulos usa una cabeza de ciervo como máscara que, de inmediato, lo convierte en un unicornio, dejemos de lado la capacidad evocadora desde la Edad Media de ambos animales y veamos cómo resuelve el narrador externo, tras un intenso clímax, el final de este episodio: la cabeza del ciervo «comenzaba a ablandar por el hocico, y le había caído uno de los ojos. No obstante, en el cuerno, que Paulos había librado de puntas y palas, aparecían como unos brotes verdes, brotes vegetales, por ejemplo de camelia»¹⁶⁴².

Es imposible, al leer el fragmento, no evocar la imagen -más que un símbolo, un icono instaurado como explicación gráfica de una estética- de *Un chien andalou*. Por supuesto, Cunqueiro no se inspira en la obra de Buñuel y Dalí para su novela, pero es evidente que casi cincuenta años después llegan en parte a las mismas soluciones. Así pues, en la obra de Cunqueiro más alejada temporalmente del Surrealismo, aún se pueden encontrar las asociaciones gestadas medio siglo antes.

Es el mismo esquema técnico que adivina Diego Martínez Torrón, quien, en un párrafo que semeja meramente introductorio a la novelística de Álvaro Cunqueiro, realiza un espléndido ejercicio de análisis en el que marca de manera exacta cuatro características técnicas del surrealismo y las aplica a la obra del escritor mindoniense: «En Cunqueiro posee validez absoluta su fantasía sin freno, y ello conduce en ocasiones a un auténtico delirio narrativo. Se trata de un rasgo esporádico, aunque a veces frecuente y muy

¹⁶⁴⁰ MORÁM FRAGA, César Carlos, *O mundo narrativo de Álvaro Cunqueiro*, A Coruña: Agal, 1990, p. 32.

¹⁶⁴¹ GONZÁLEZ MILLÁN, Xosé, «A poética do discurso narrativo na novelística de Álvaro Cunqueiro» en VV.AA., *Congreso Álvaro Cunqueiro*, p. 315-316.

¹⁶⁴² *Obras literarias II*, p. 476.

significativo: el gusto por el absurdo encadenado, que a veces roza la ‘boutade’, y recorre la narración con su vendaval de ironías»¹⁶⁴³

Así pues, Martínez Torrón expone cuatro mecanismos de las vanguardias: su conexión con los procesos de la locura –“delirio”-; el absurdo; la “boutade”, que podríamos asimilar a los propósitos de escandalizar; y la ironía, componente esencial de determinadas vanguardias dentro del arco del humorismo. Es cierto que, en ocasiones, un simple párrafo de Cunqueiro combina estos cuatro elementos y, aun estando perfectamente alejados ambos escritores, pasaría perfectamente por un fragmento de Gómez de la Serna: «El rey -y ahora tengo que ir cortando por ponerle fin a la novela-, tenía una hija que le saliera negra, y siendo tan blanco y rubio Pablo, pensó de juntarlos, por si aumentaba la fama de la familia teniendo entre ambos un niño a listas blancas y negras, y en las historias estaba que tuviera el rey un abuelo colorado»¹⁶⁴⁴.

En esencia, podemos decir que una de sus más claras opiniones sobre el Surrealismo, sobre sus posibilidades, deriva de unas palabras de Louis Aragon en su *Traité du Style* -un polémico ensayo de 1928 que daba cuenta de las ideas de la nueva generación- que Cunqueiro hace propias, y formaliza con ellas el criterio de que cualquier estética es únicamente un cauce necesario para que se desborden los verdaderos fundamentos de la literatura: «Si usted escribe, siguiendo un método surrealista, tristes imbecilidades, serán tristes imbecilidades. Sin excusa. Y particularmente, si usted pertenece a esa lamentable especie de particulares que ignoran el sentido de las palabras, es verosímil que la práctica del surrealismo no sirva más que para poner de manifiesto su crasa ignorancia»¹⁶⁴⁵.

La narrativa del siglo XX

Abrimos un apartado para estudiar las conexiones del articulismo de Cunqueiro con la narrativa del siglo XX, y en él ya nos emerge una sorpresa, un insólito y extraño experimento que jamás nuestro autor repetirá, ni temática ni formalmente. El 12 de junio de 1971 aparece, en las páginas de *Destino*, un relato en que el mindoniense se instala en la voz de Sherlock Holmes y despliega un caso en forma de breves anotaciones de un diario. Un caso que -en la terminología de Genette- consistiría en imitación seria, puesto que todos los elementos narrativos calcan el estilo y la obra de Conan Doyle sin distorsionar,

¹⁶⁴³ Diego Martínez Torrón, «La lógica del delirio en Álvaro Cunqueiro» en *Camp de l'Arpa*, nº 100, junio de 1982, p. 39.

¹⁶⁴⁴ *Obras Literarias I*, p. 110.

¹⁶⁴⁵ “*Los días*” en *La Noche*, pp. 223-224. Una traducción reciente de estas palabras se puede encontrar en LOUIS ARAGON, *Tratado del estilo*, México DF: Universidad Nacional Autónoma de México, 2007, p. 164.

sin que asome siquiera una punta de sátira o cualquier otro desvío humorístico. También las deducciones están hechas con la estricta lógica del detective, y se desvelan una vez resuelto el caso. La trama explota la utilización de un buchón, para que mate a su cómplice -de hecho, el artículo tiene este nombre: “El caso del palomo buchón”¹⁶⁴⁶-, por parte de un preso que había escondido un alijo de joyas.

Una breve introducción y un epílogo, de mano de Cunqueiro ambos, sitúan las circunstancias de la escritura y demuestran su erudición sobre autores y estilos impensados. Es imposible aseverar si el articulista conoce las cuatro novelas y cincuenta y seis relatos del canon holmesiano, pero sí que es cierto que sabe -y así puede utilizar un narrador en primera persona- que hay relatos en *The Case Book of Sherlock Holmes* que están escritos de mano del propio investigador y no de Watson. Concretamente, se trata de “The Adventure of the Blanched Soldier” y de “The Adventure of the Lion's Mane”.

En todo caso, nos encontramos frente a un magistral experimento -de encargo, casi: apareció en un especial de *Destino* dedicado al personaje-, que lamentablemente no se repite más que en otra leve imitación de Dickens publicada en la misma cabecera un año antes, o en una evocación de la vida de Max Jacob en la que su muerte, en el campo de concentración de Drancy, al noroeste de París, «forma parte de la degollación de los Santos Inocentes»¹⁶⁴⁷.

Tras este extraño -en la obra del autor mindoniense- artículo, podemos analizar sus citas más ortodoxas. Uno de los autores del siglo XX que resulta lejano de su campo estético -el experimentalismo, los nuevos caminos de la novela- y que, sin embargo, Cunqueiro elogia es Samuel Beckett. Aprovecha la aparición de *Primer amor* para ironizar sobre su portada, unas nalgas en forma de corazón. La condición irónica del texto reside en la última frase, en la que se adivina la sorpresa del gran teorizador sobre el amor del XIX: «Stendhal no lo creería»¹⁶⁴⁸. Sin embargo, interesa, más que la cuestión del análisis gráfico, que Cunqueiro defienda un estilo demorado y sombrío, escatológico incluso, tan ajeno al suyo y, así, califique al texto de «cuento triste y desesperante»¹⁶⁴⁹.

A veces, hemos empezado así, Cunqueiro nos sorprende. Nos sorprende bien gratamente al elogiar algún autor u obra que no debería estar ahí, alejado de sus códigos estéticos. Un tercer caso: nada más ajeno a su mundo narrativo que el sainete. Personajes que beben fantasía frente a personajes que beben fuentes castizas; ambientaciones de

¹⁶⁴⁶ *El laberinto habitado*, pp. 79-83.

¹⁶⁴⁷ *Ibid.*, p. 122.

¹⁶⁴⁸ *Ibid.*, p. 87.

¹⁶⁴⁹ *Ibid.*, pp. 79-83.

leyenda frente a ambientaciones de corrala; lirismo contracorriente frente a registro vulgar. Y, sin embargo, al hilo de ciertas representaciones teatrales -los “Festivales de España”, en el parque de Castrelos, en Vigo-, sentencia que Arniches es «para mí y para muchos, el más importante autor de comedias del primer cuarto de siglo, algo excepcional, genial acaso»¹⁶⁵⁰.

No es tampoco amigo Cunqueiro de citar a Baroja. La narrativa del vasco aparentemente se sitúa en el polo opuesto a la del escritor mindoniense, sobre todo si pensamos en la trilogía *La lucha por la vida*. Sin embargo, *Las inquietudes de Shanti Andía*, *Zalacaín el aventurero* o, incluso, sus memorias, no están tan lejanas al mundo estético del autor de *Merlín y familia*. En ambos, todo se llena de aventuras fabulosas, personajes disparatados, atracción por el viaje. En todo caso, lo que destaca Cunqueiro de su novelística es el misterio, la atmósfera casi romántica, la intriga. Lo hace al evocar sus paseos estudiantiles con Ánxel Fole: «Fole caminaba bajo la lluvia, con aquel su impermeable verdigrís, de ese mismo indefinible color barojiano, que en las novelas de Baroja es, por veces, la atmósfera de una ciudad, y otras la sombra del conspirador que pasa, y siempre un extraño telón de fondo, una niebla vaga en la que se pierde todo el enorme e inquieto censo barojiano»¹⁶⁵¹.

En todo caso, Baroja aparece destacado, entre otros, en una entrevista en que se le reclama a Cunqueiro por los escritores que manejan con más precisión la lengua; el entrevistado lo proclama con una lista, a las que era tan aficionado, en la que destaca al novelista vasco. Hasta el final de su vida las está desplegando y, por ejemplo, en un artículo de 1970, celebra el otoño colocando a cada uno de los libros que están revueltos en su mesa un oloroso membrillo, como un galardón por su valor: «Teniendo juntos a Gonzalo de Berceo con sus “Milagros” y a Alfonso el Sabio con sus “Cantigas de Santa María”, ponerles a ambos, es decir, a María, un membrillo, parece obligado. También le concedo un membrillo a Rosalía de Castro, y otro a Renan, y otro a Shakespeare por Julieta, por Desdémona, por Ofelia»¹⁶⁵².

En esta lista, no coincide ninguno de los autores con la de la entrevista en la que sí tenemos a Baroja. Con ambas, casi se podría cubrir el corpus entero de los escritores con mayor presencia en sus artículos.

¹⁶⁵⁰ *O reino*, p. 365.

¹⁶⁵¹ *100 artigos*, p. 64. Aparte de esta imagen, en *La Voz de Galicia*, un recuerdo diacrónico de su amistad con Noriega Varela aparece en *Faro de Vigo*, donde recoge esta misma estampa. Ahí, directamente, el abrigo es «dun verde barojiano feito metade de néboa dunha rúa de Londres e a outra metade de lama da Terra Chá», en *No obradoiro*, p. 30.

¹⁶⁵² «Al final del verano» en *Hoja del Lunes*, Madrid, 10 de septiembre de 1979, p. 3.

Algunos escritores de nuestros días: Ortega, Valle-Inclán, el mejicano Reyes, Concha Espina. Y Pío Baroja. El otro día le obligaba al hijo de un amigo mío a hacer un ejercicio de redacción sobre la descripción barojiana de la playa de las Ánimas. ¡Qué maravilla! Y en otros tiempos Feijóo, Fray Luis de León, el Arcipreste de Talavera, Fernando de Rojas... Y ahora mismo Rafael Sánchez Mazas, Montes y don Ramón Pérez de Ayala. Y el argentino Borges.¹⁶⁵³

Un compañero de generación de Baroja, Azorín, aparece citado también en algunas ocasiones, y siempre con elogios, hasta el punto de que en la misma entrevista se destaca como uno de los escritores españoles que está entre los excelentes de Europa: «Permíteme que prefiera Julio Camba a Paul Morand, que ponga a Azorín al lado de Crommelynck»¹⁶⁵⁴. También se destaca en los artículos que relatan su peregrinar por el camino de Santiago: al parar a comer en Frómista, señala que la posada es «una de esas fondas castellanas o manchegas de las que contó Azorín»¹⁶⁵⁵; o se elogia su estilo, lleno de transparente frescura: «Hay en Azorín las cosas que son blancas, limpias, y hay en Azorín las cosas que son fugaces: pasan como sombras ante un fondo blanco y lejano. Azorín alejaba al mundo de los ojos del lector, un mundo minucioso y veraz, pero que se tornaba fantástico por esa sorprendente lejanía misma. La idea de frescor -la fresca sombra del patio, el pasillo, la sala- en Azorín como un perfume, y a veces como un color o una música»¹⁶⁵⁶.

Dedica también pulcros elogios al escritor alicantino con motivo de su muerte; se trata de breves impresiones que medios escritos piden a la intelectualidad española, y Cunqueiro destaca el amor que demostró siempre el escritor del 98 por la más honda poetisa gallega: «Los gallegos le debemos, especialmente, palabras emocionantes sobre Rosalía, palabras mágicamente escrutadoras sobre nuestra música y una comprensión admirable de nuestro paisaje, tanto psicológico como físico»¹⁶⁵⁷. Ya en uno de sus artículos de juventud, escrito para la revolucionaria *Yunque*, un pequeño ensayo sobre cómo marca el paisaje el alma de los gallegos, citaba una idea de Azorín: «Azorín dixo mal dos homes d'acción, porque somentes podían ser iso: homes d'acción»¹⁶⁵⁸. Es evidente que se refiere a unas palabras del escritor alicantino inscritas en su novela *Doña Inés*, publicada en 1925, y que presentan a uno de los personajes con esa contraposición, tan viva siempre en el

¹⁶⁵³ SUEIRO, Jorge Víctor, «Contéstenos por favor. Álvaro Cunqueiro» en *Hoja del Lunes*, Madrid, 14 de abril de 1958, p. 8. El fragmento que Cunqueiro hace analizar al hijo de su amigo se encuentra en el capítulo IV de *Las inquietudes de Shanti Andía* en PÍO BAROJA, *Obras completas. Volumen 2*, Madrid: Biblioteca Nueva, 1947, p. 1062.

¹⁶⁵⁴ *Ibid.*, p. 8.

¹⁶⁵⁵ *El pasajero*, p. 151. Seguramente se refiere a este capítulo: AZORÍN, «Ventas, posadas y fondas» en *Castilla*, Madrid: EDAF, 1996, pp. 47-53.

¹⁶⁵⁶ *Viajes imaginarios*, p. 72.

¹⁶⁵⁷ «Opiniones sobre el maestro» en *El Eco de Canarias*, 3 de marzo de 1967, p. 2. Un buen estudio de las conexiones entre Azorín y Rosalía se encuentra en JUAN RÍOS CARRATALÁ, «¿Por qué Azorín ‘amó’ a Rosalía?» en *Actas do Congreso Internacional de estudos sobre Rosalía de Castro e o seu tempo (III)*, Santiago: Universidad de Santiago de Compostela, 1986, pp. 245-250.

¹⁶⁵⁸ GIRGADO, Luis Alonso (ed.), *Yunque (periódico de vanguardia política)*, s/p.

novelista alicantino entre pensamiento y vida: «Don Esteban de Silva, el marido de Doña Beatriz, era un hombre de acción. Los hombres de acción, si tuvieran sensibilidad, no serían hombres de acción. No podrían hacer nada. La sensibilidad es el disolvente de la acción»¹⁶⁵⁹.

Un tercer autor de la literatura de principios del siglo XX al que cita en escasos artículos de posguerra -más presencia tiene en sus obras geográficas- es Unamuno. Advierte Cunqueiro la fuerza de la palabra creadora, la tensión y músculo de los estratos que los siglos dejan en el léxico, y así concluye: «Uno dice mayo, ¡y dice tantas cosas! Ya advertía don Miguel de Unamuno que las palabras son metáforas comprimidas a presión de siglos»¹⁶⁶⁰.

Sin embargo, Unamuno aparece sobradamente en sus artículos para la revista *Era Azul*, cuestiones ideológicas obligan a contar con abanderados del régimen, aunque tan *sui generis* como el escritor vasco. Hasta tres veces lo nombra o lo cita: la primera, para hablar de su cercanía a Kierkegaard; la segunda, que es la realmente significativa, para dedicarle un artículo entero, que además titula así, “Miguel de Unamuno”, con motivo de su fallecimiento. En él, lo reconoce como maestro—«nos enseñó España», apunta- y lo hermana con el apóstol Pablo, con Agustín de Tagaste y con los filósofos Pascal y, de igual manera que en el anterior texto, Kierkegaard. Más adelante, en el artículo llamado “Charles Maurras”, lo vuelve a citar como maestro, a la altura de Ramiro de Maeztu¹⁶⁶¹.

Hemos visto, en el apartado de sus criterios estéticos, la importancia que adquiere Eugeni d’Ors entre los maestros contemporáneos, sin embargo no suele mencionarlo en sus artículos. En una ocasión, ya al final de su producción, para *Sábado Gráfico*, destaca el elogio del empuje vital que promulgaba el autor catalán, y que Cunqueiro asimila a la búsqueda de tesoros, de la que trata en dicho artículo: «Bolsitas, pues, como aquellas que tanto admiraba don Eugenio d’Ors -¡qué mal y qué poco se lee en estos tiempos a Xenius!-, y que se tragaba el sabio Spallanzani, para ver el efecto que en ciertos cuerpos hacían los ácidos estomacales. D’Ors decía en vez de usar de prudencia, como Spallanzani se decía: “¡En la duda, adelante!”»¹⁶⁶².

Cierto es que el autor del *Glosario* tenía entre uno de sus personajes de cabecera al este científico italiano de arriesgadas ideas y que, por ejemplo, ya en el siglo XVIII, hizo una primera inseminación artificial. Xènius lo utiliza en sus artículos periodísticos, por

¹⁶⁵⁹ AZORÍN, *Doña Inés*, Madrid: Acento, 1997, p. 87.

¹⁶⁶⁰ *Laberinto y Cía*, p. 325. La cita de Unamuno se encuentra en MIGUEL DE UNAMUNO, *Ensayos I*, Madrid: Aguilar, 1966, p. 559.

¹⁶⁶¹ *Álvaro Cunqueiro en Ortigueira*, pp. 17, 23-24 y 31.

¹⁶⁶² “*Los otros rostros*”, p. 296.

ejemplo, en una serie que tituló “Flos Sophorum”, y que publicó en su “Glosari” para *La Veu de Catalunya*; allí dedica un artículo a “Spallanzani el gay, el valent”¹⁶⁶³. Años después, en una glosa publicada en ABC, vuelven a aparecer los mismos experimentos fisiológicos que destaca Cunqueiro: «¡Cuán deliciosa figura sietecentista la del abate Spallanzani! Hacía sus experimentos sobre la fisiología de la digestión, tragándose paquetitos de alimentos, que le llegaban al estómago, pendientes de un hilo, rigurosamente apretado entre los dientes»¹⁶⁶⁴.

También, en otro artículo para *Sábado Gráfico*, recoge una anécdota expuesta por d’Ors. El artículo versa sobre la imposición de nombres de pila a niños uruguayos. Cunqueiro llega hasta el caso extremo: «Don Eugenio d’Ors hablo una vez de un doctor brasileiro que había conocido, a quien todo el mundo llamaba doctor Epurito, y queriendo el autor de “La bien plantada” saber qué nombre era aquél, si de mártir griego o latino, o anacoreta o estilita, resultó que sus padres lo habían registrado como E Pur Si Muove Galileo de Sousa e Fonseca, y de ahí el diminutivo»¹⁶⁶⁵.

En sus artículos periodísticos, cita también con profusión a su admirado Jorge Luis Borges, más a sus ensayos que a sus cuentos. En un par de ocasiones, alude al *Manual de zoología fantástica* -utiliza este nombre y no la refundición de 1968 como *El libro de los seres imaginarios*-, escrito entre el argentino y Margarita Guerrero, con motivo de su escepticismo ante las apariciones del monstruo del lago Ness¹⁶⁶⁶. De esta obra también recuerda la historia del pez del espejo: «si en silencio se mira con atención durante horas el fondo de los espejos, se ve un pez que allá, en la bruma lejana, se mueve lentamente», él y sus súbditos «derrotados una vez por el hombre, se han sumergido en los espejos, ahora poco a poco van ascendiendo desde el abismo a la superficie»¹⁶⁶⁷.

Una curiosa obra de Cunqueiro sigue la plantilla de los bestiarios medievales, en un claro ejemplo de architextualidad, tomando como hipotexto la obra de criptozoología del argentino. Se trata de una separata de la revista *La Estafeta Literaria*, anexo que recibía el

¹⁶⁶³ D’ORS, Eugeni, «Spallanzani el gay, el valent» en *La Veu de Catalunya*, 30 de septiembre de 1912, p. 1. Aparte de en su *Glosari*, también está recogido en *Flos Sophorum, ejemplario de la vida de los grandes sabios*, Barcelona: Saig, 1914, pp. 29-30. Allí comenta las palabras que cita Cunqueiro: «En la duda...» ¡En la duda, abstente!”, dice el buen consejo. Sí; pero el heroísmo dice: “En la duda, ¡adelante!”. Spallanzani siguió adelante».

¹⁶⁶⁴ D’ORS, Eugeni, «Glosa» en ABC, Madrid, 26 de noviembre de 1924, p. 7.

¹⁶⁶⁵ “*Los otros rostros*”, p. 331. La anécdota se recoge en EUGENIO D’ORS, *Último Glosario*, Granada: Comares, 2002, p. 246.

¹⁶⁶⁶ *El laberinto habitado*, p. 582. También avisa de su lectura en las páginas de *O reino*, p. 119 o *Fábulas*, p. 276. La referencia de Borges es: JORGE LUIS BORGES y MARGARITA GUERRERO, *Manual de zoología fantástica*, México: Fondo de Cultura Económica, 1957.

¹⁶⁶⁷ Respectivamente *Fábulas*, p. 109 y “*Los otros rostros*”, p. 618. La referencia a este pez se puede consultar en la edición de Borges citada en la nota anterior, aparece en las páginas 14 y 15.

nombre de *Pliegos Sueltos*, que en su número 17, del año 1972, aparece bajo el nombre de *Diccionario manual de bestias marinas*¹⁶⁶⁸. Se trata de un pequeño glosario con ocho voces encabezadas por una pequeña introducción, en el que Cunqueiro explica el sentido de la obra: «Reuní algunas noticias sobre ciertas bestias marinas que no acostumbran a figurar en los tratados de zoología, lo cual no supone que estas bestias puedan ser consideradas como fantásticas, aunque tampoco pueda negarse que algunas de ellas ya han desaparecido, como tantas otras especies animales, ya en la tierra, ya en el océano»¹⁶⁶⁹.

Igualmente argentino es Ernesto Sábato, al que cita muy de pasada, traído por un artículo de demonología en que Cunqueiro, por extenso, aborda el tema y lo salpica con referencias literarias, como la que apunta sobre el argentino: «También viene, que sería cuento de nunca acabar, en *Ap 9.11*, otro demonio llamado Abbadón, el Exterminador, de donde el título de la novela de Sábato»¹⁶⁷⁰. En el versículo que cita Cunqueiro, se nombra a esta figura demoníaca, como rey de unas monstruosas langostas, que aparece al tocar el quinto ángel su trompeta: «El rey que los dirigía era el ángel del abismo, que en hebreo se llama Abadón y en griego Apolión»¹⁶⁷¹. Con «la novela de Sábato» se refiere a *Abaddón el Exterminador*¹⁶⁷², su tercera y última obra narrativa, en la que la trama, experimental y fragmentaria, resulta en ocasiones un calco de ese mismo *Apocalipsis* que introduce en su artículo Cunqueiro.

En general, y en los artículos cuya materia no es esencialmente literaria, Cunqueiro parte muchas veces de un hecho de actualidad, un hecho que suele ser nimio, e hilvana a partir de él un delirio de noticias históricas, científicas o literarias que despiertan la sorpresa en el lector. Una estadística sobre las profesiones más desempeñadas por los enanos le lleva a hablar sobre su capacidad agrícola, sobre sus bodas, sobre los enanos del siglo XIII en Castilla, y a evocar un cuento de Francisco Ayala, “El hechizado”, que en sus últimos párrafos contempla la figura de una enana que acompaña al protagonista a la audiencia: «¡Aquella enana de la historia de Francisco Ayala, que lleva a un hidalgo extremeño que regresa con algún dinero de Indias, ante Carlos II, al que va a entregarle un memorial!»¹⁶⁷³.

¹⁶⁶⁸ Recogido en ANTÓN CAPELÁN REI, «O Diccionario manual de bestias marinas, un bestiario esquecido de Álvaro Cunqueiro» en *Boletín Galego de Literatura*, nº 9, Santiago: Universidade de Santiago de Compostela, 1993, pp. 5-21. La transcripción del diccionario ocupa de las páginas 17 a la 21.

¹⁶⁶⁹ CAPELÁN REI, Antón, “O Diccionario manual de bestias marinas, un bestiario esquecido de Álvaro Cunqueiro”, p. 17.

¹⁶⁷⁰ «Sobre ángeles y demonios», p. 7.

¹⁶⁷¹ *Biblia*, p. 1627.

¹⁶⁷² SÁBATO, Ernesto, *Abaddón el Exterminador*, Buenos Aires: Sudamericana, 1974.

¹⁶⁷³ *El laberinto habitado*, p. 575. El cuento de Francisco Ayala ha sido editado desde 1944 en casi todas sus antologías, por ejemplo, FRANCISCO AYALA, *Los Usurpadores. La cabeza del cordero*, Madrid: Espasa-Calpe, 1978, pp. 111-124.

También entre sus artículos para *La Noche* –más ajustados a la crítica literaria tradicional que los de posteriores cabeceras- elogia la figura novelística de Ana María Matute. Comienza el artículo señalando que tuvo que reiniciar la lectura de *Los hijos muertos*, puesto que percibió que era una novela que precisaba más calma. Y a partir de aquí los elogios se refieren a lo humano de su condición: «Una novelista como ella, como Ana María Matute, con los temas que escoge o que la escogen, con su decir, con su carga dramática, con la humana vividura que muestra y su secreto alentar apasionado, hace una constante ostentación de sinceridad, y que sea profundamente sincera es lo que nos obliga a leerla y estimarla, y a asegurar que hemos oído su voz, encendida y esperanzada, [...]»¹⁶⁷⁴.

En la misma cabecera, dedica un artículo a su amigo Luys Santa Marina, por el que demuestra una querencia muy especial. El escritor cántabro publicó en 1959 una novela lírica titulada *Ada y Gabrielle*¹⁶⁷⁵; Cunqueiro ya se encontraba en Galicia, muy alejado del contacto con los escritores falangistas, y aun así dedica palabras elogiosas a su antiguo compañero. Llega a señalar que «es uno de los mayores entre los escritores españoles contemporáneos», antes de divagar sobre su novela, llena de amores decadentes y preciosistas.

Por las mismas fechas, destaca otra novela de un amigo, este sí vigente en su amistad en esa época: José María Castroviejo. Se trata de un desvelar progresivo. El 19 de marzo de 1960 anuncia la llegada a su casa de la reciente novela del escritor compostelano¹⁶⁷⁶: «yo dejaba en Mondoñedo, abierto en mi mesa, el último libro de José María Castroviejo, “El pálido visitante”, del que habrá mucho que hablar [...]»¹⁶⁷⁷. El 29 del mismo mes nos comenta que ha finalizado su lectura: «Ayer mismo terminaba de leer el libro de José María Castroviejo, “El pálido visitante”. Y uno, que está cansado de tanta mala novela amarga, pedestre, chismógrafa, se refocila con estas lozanas, vivas, humanas, fantásticas páginas»¹⁶⁷⁸. El 12 de abril del mismo año vuelve a repasar el texto, una vez asimilado, en un artículo que le dedica por entero y comenta de él, mezclando dos imágenes recurrentes de sus escritos, una de Shelley y otra de Lorca, que es «un libro cuya lectura debiera ir acompañada por el largo mugido del salvaje viento del oeste»; llega a comparar este libro de espectros -su subtítulo “Ejemplares relatos de avisos y apariciones en el Finisterre”, ya da la medida de su contenido- con las obras de los más reconocidos autores,

¹⁶⁷⁴ “Los días” en *La Noche*, p. 125.

¹⁶⁷⁵ SANTA MARINA, Luys, *Ada y Gabrielle*, Barcelona: Pareja, 1959. La cita posterior de Cunqueiro se encuentra en “Los días” en *La Noche*, p. 165.

¹⁶⁷⁶ José María Castroviejo, *El pálido visitante*, Santiago: Porto y Cía, 1960.

¹⁶⁷⁷ “Los días” en *La Noche*, p. 160.

¹⁶⁷⁸ *Ibid.*, p. 166.

a los que incluso cita: «Es tal la seducción de lo imaginado, de tal modo es visto y sentido, tan perfecta es la composición de la estampa, que uno olvida, como leyendo a Poe y a Hoffmann -estos nombres deben ser citados aquí en alabanza de Castroviejo- la hora y el día, la estación y la clara mañana, y se asusta, sumergido en profunda noche, acaso con cuervo en la ventana con agria voz diciendo: ¡Nunca más!»¹⁶⁷⁹.

Otra obra de Castroviejo que Cunqueiro elogia sobremanera, atento a un fragmento que estima prodigioso «ninguén da nosa xeneración foi capaz de facer una descripción semellante dunha paisaxe»- es *La montaña berida*. Se trata del capítulo “El bosque”, un «relato épico dos tristes días do final da guerra civil na alta montaña luguesa». Entre los desmesurados parabienes, las comparaciones con lord Dunsany y con Valle Inclán, y la vivencia casi palpable con que recrea la descripción, un pequeño apunte aborda la causa de tan alta gestación: son los conceptos estéticos más valorados por él, los que vive Castroviejo, para quien «este monte é parte esencial da sua memoria e da sua imaxinación»¹⁶⁸⁰.

Hay una serie de autores que utiliza únicamente en ocasiones muy concretas. Uno de ellos es Italo Svevo -al que Cunqueiro se refiere con su nombre real, Ettore-, de quien da noticia que ha ganado el premio a la historieta más bella del año. Estamos en 1957. El cuentecillo es delicioso:

LOCUTOR 1.-Un día un ratoncito pidió permiso a su madre para subir al desván de la casa deshabitada en la que vivían. Llegó al desván a tiempo de ver cómo un murciélago -caída la tarde- se saltaba de la viga en que había dormitado todo el día y se echaba a volar. El ratoncito lo contempló ir y venir, rauda, por los aires, y corrió a llamar a su madre.
LOCUTORA.- ¡Mamá, mamá!, gritaba. ¡Acabo de ver un ángel, un ángel con alas!¹⁶⁸¹

Se radiaba esta historia el 11 de septiembre de 1957. Lo curioso es que el 28 de mayo de 1962, apenas cinco años después, atribuye exactamente el mismo cuentecillo a un humorista italiano que cada semana cuenta en la televisión un relato; «generalmente son historias de animales»¹⁶⁸², precisa Cunqueiro. Seguramente no recordó nuestro autor cuál era la fuente, pero le volvió a subyugar una presencia ingeniosamente angélica que ya nos había explicado.

Otro ejemplo, también italiano, es Curzio Malaparte, del que hay un apunte de pastiche -según Genette, imitación del estilo de un autor sin ninguna intención satírica- cuando toma como posible modelo la escritura del italiano para describir la primavera *rapa*

¹⁶⁷⁹ Ambas citas en *Ibid.*, pp. 172 y 173.

¹⁶⁸⁰ Las citas aparecieron en el Suplemento Literario de *Faro de Vigo* y se recogen en *Faro de Vigo*, “Especial-I. Cunqueiro periodista”, 27 de febrero de 1991, p. 8.

¹⁶⁸¹ *Cunqueiro en la radio*, p. 212.

¹⁶⁸² *Ibid.*, p. 410.

das bestas: «Podría contar, malapartianamente, la última hora de las *greas*, la sangre nacida de la dentellada lobuna manchando la alba nieve, y otros potros dejándose morir, hundiéndose más y más en la nieve, que volvía a caer espesa y lenta a hora de alba»¹⁶⁸³.

Indudablemente, alude a esos párrafos en los que Malaparte presenta conflictos bélicos por medio de expresiones líricas, atentas a la lentitud y al adjetivo. Mucho más que en *La piel*, este tipo de expresiones aparece en su primera novela, *Kaputt*. En este mismo sentido, hay alguna otra ocasión en que la pluma de Cunqueiro siente la sorpresa de notar, bajo su tinta, una plantilla. Le ocurre con Jean-Paul Toulet -poeta melancólico y mordaz-, cuando se da cuenta de que su artículo sigue las pautas de las contrarrimas del francés, esa estrofa de arte menor inventada por él. Lo cita «vous que revenez de Cataï/par les Messageries»- y apunta que escribe «así como si nada, y de pronto nos damos cuenta de que estamos diciendo una canción, a la manera de Jean-Paul Toulet»¹⁶⁸⁴.

Para ir concluyendo con los italianos, apunta en una ocasión Cunqueiro su gusto por Italo Calvino. Unas vacaciones de Navidad, en su casa de Mondoñedo -son las de 1961, ya está viviendo en Vigo-, escoge al azar tres o cuatro libros, y comenta a los lectores el argumento de *El barón rampante*, al mismo tiempo que destaca lo amable de su lectura: «me tengo que sonreír, aunque no quiera, del juego de destreza de Cósimo, apareciendo, desapareciendo y volviendo a aparecer por los árboles, ya vecino, ya lejano, [...]»¹⁶⁸⁵.

Tres lustros después, inicia uno de sus artículos con el argumento de la nueva novela de Italo Calvino. El artículo es de 1976, así que se refiere a *El castillo de los destinos cruzados*, que además coincide en su argumento con el que muestra Cunqueiro. El comienzo le fascina porque «recuerda al de las novelas artúricas»:

Un viajero perdido en la selva encuentra un castillo en el que penetra. Otros viajeros le han precedido, y están sentados a la mesa comiendo y bebiendo. Terminada la comida, despejada la tabla de platos y copas, uno de los viajeros toma un tarot en sus manos -una baraja de setenta y ocho hojas-, [...]. El primer viajero comienza a echarse las cartas. Cuando él termine, otros le seguirán. [...]. El primer viajero tiende sus cartas y lee en ellas, y a continuación el segundo y el tercero y los otros, y así sobre la mesa se van cruzando los diversos destinos, y así se encuentran, emparejados o disidentes, todos los posibles de la experiencia humana, [...]

Es inevitable pensar en el castillo de “El Rey Pescador”, tanto más cuando el de la novela de Calvino parece poseer un aliento fantástico; según Cunqueiro «por el hecho mismo de la demanda del tarot, queda fuera del tiempo, y aún del espacio»¹⁶⁸⁶.

¹⁶⁸³ *El laberinto habitado*, p. 349.

¹⁶⁸⁴ *Ibid.*, p. 390. Los versos citados en JEAN-PAUL TOULET, *Les Contrerimes: poèmes*, Paris: Émile-Paul Frères, 1949, p. 57.

¹⁶⁸⁵ *De santos*, p. 121.

¹⁶⁸⁶ Todas las citas en “*Los otros rostros*”, pp. 193-194.

La novela que Cunqueiro reseña tiene una primera edición en 1969, pero en 1973 se le añade una segunda parte -*La taberna de los destinos cruzados*- para conformar un único volumen. Realmente, se inicia como retrata el escritor mindoniense: un grupo de viajeros, que han perdido la palabra -hecho al que no alude el artículo-, comunican sus historias utilizando un mazo de cartas, y contemplan así sus vidas como una combinatoria de escasos elementos que generan infinitas vidas pero también infinitos puntos de conexión entre ellas¹⁶⁸⁷.

De hecho, en otra ocasión, incluso llega a considerar, en las respuestas a una entrevista, que su propia prosa y la del italiano tienen estrechas conexiones y pertenecen al mismo mundo: «cando eu tropezo con xente de por aí fora, como Italo Calvino, por exemplo, o italiano, e tal, está a facer máis ou menos o que eu fago e isto está ben, claro, ben...»¹⁶⁸⁸.

Estas conexiones las ha estudiado al detalle Concepción Sanfiz Fernández en un extraordinario trabajo, que considera que el punto de unión entre ambos autores es la intertextualidad con la literatura medieval y renacentista, que transforman desde una estilización paródica. Así concluye que, «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»¹⁶⁸⁹.

También, con una escueta nota, conecta Cunqueiro a la protagonista de una novela de Giorgio Bassani -interesante figura de activista político que paso a ser vicepresidente de la RAI y profesor de Historia del Teatro-, *El jardín de los Finzi-Contini*, con la preponderancia en la Península de los judíos de Aragón, «antepasados estos de la Micol de “El jardín de los Finzi-Contini”»¹⁶⁹⁰. La novela trata sobre el triste destino de esta riquísima familia de Ferrara, judíos, cuyos hijos son Guido -muerto a los seis años-, Alberto y Micol. Las escenas más deslumbrantes las ocupa una emocionante historia de amor, en la que la protagonista citada por Cunqueiro representa el retrato de una joven con exceso de

¹⁶⁸⁷ Hay edición en castellano en ITALO CALVINO, *El castillo de los destinos cruzados*, Madrid: Siruela, 1990.

¹⁶⁸⁸ Recogido en RAMÓN NICOLÁS, *Entrevistas con Álvaro Cunqueiro*, p. 81.

¹⁶⁸⁹ SANFIZ FERNÁNDEZ, Concepción, *Claves para un análisis comparativo de la narrativa de Ítalo Calvino y Álvaro Cunqueiro*, Lugo: Diputación Provincial de Lugo, 2000, p. 251.

¹⁶⁹⁰ “*Los otros rostros*”, p. 64. La novela de Bassani fue traducida el mismo año de su publicación: GIORGIO BASSANI, *El jardín de los Finzi-Contini*, Barcelona: Seix Barral, 1962.

sensibilidad, melancolía por el pasado y temor ante cualquier tipo de relación que vaya más allá de la amistad.

También, aunque aparezca solo en una ocasión, Cunqueiro tiene la perspicacia literaria de elogiar a João Guimarães Rosa y dedicar un párrafo de uno de sus artículos a la mejor novela brasileña del siglo XX: *Grande Sertão: Veredas*. El médico de Minas Gerais le merece una impresionante consideración, y su novela, una de esas obras en las que la tensión entre el lenguaje y la trama produce casi un nuevo nacimiento de la literatura, es elogiada como casi nunca sucede en Cunqueiro: «Para un gallego alcanza una gran importancia en la lectura del brasileiro Guimarães Rosa, el idioma, que nos fue común en los orígenes y durante algunos siglos. Nunca, a primera vista, nuestra lengua estuvo tan lejos del antiguo idioma común como en la obra de Guimarães Rosa»¹⁶⁹¹.

Es conocido, por otra parte, que Cunqueiro se siente alejado de los autores del *nouveau roman*; sin embargo, un escritor que actúa en cierta manera como antecedente - también del surrealismo-, Raymond Russel, atrae hacia él una ciertas palabras de asombro, o de confusión; quizás provenga de ese gusto del mindoniense por los raros del que hemos hablado, a pesar de la distancia que establecía con los experimentos literarios. Roussel provenía de una familia de enorme riqueza y tuvo una educación exquisita; a los dieciséis años hereda una gran fortuna de su padre, lo que le permite costear sin problemas la publicación de sus obras, apenas leídas más que por algunos amigos y curiosos. Agotada su fortuna, se suicidó en un hotel de Palermo con una sobredosis de barbitúricos. Sus obras son de una heterodoxia literaria extrema, y Cunqueiro apunta que quizá se necesite una clave para leerlas. El lector, en ellas, se asombra con juegos de palabras, extrañas máquinas, diamantes gigantes llenos de agua en la que flotan chicas que bailan o *tableaux vivants* representados por cadáveres en movimiento. Se trata de una prosa fría, de laboratorio, que en opinión de Cunqueiro vivía bajo la pluma de «un grande deshumanizador, para él había algo oscuro, onírico e matemático a un tempo, que latexaba no profundo, e era o senso e o nonsenso da vida»¹⁶⁹².

Cita también con aprecio una obra de André Gide, el *Viaje al Congo*. Se trata de un relato de viajes que publicó Gallimard en 1927, una velada crítica al colonialismo y a la dejación de las responsabilidades de los gestores franceses. El artículo es, en realidad, un elogio de La Fontaine, y Cunqueiro se escuda en que el escritor parisino lleva las obras del fabulista para su viaje: «Gide, cando no seu *Voyage au Congo* leva as *Fables* de La Fontaine

¹⁶⁹¹ *Papeles*, pp. 111-112.

¹⁶⁹² *Obra en Galego IV*, p. 167. Se recoge también en *No obradoiro*, p. 44.

como libro de cabeceira, e di que en ningunha literatura do mundo hai nada de máis fino e sutil, sabe que un día istas fábulas “cínicas e duras”, serán descubertas na súa virtude “nociva e inmoral”...»¹⁶⁹³.

Las palabras exactas de Gide no aluden al carácter inmoral que argumenta Cunqueiro, pero sí destacan la sutileza con la que las fábulas desvelan lo oculto para el lector sagaz: «Je reprends, avec délices, depuis la fable 1, toutes les fables de La Fontaine. Je ne vois pas trop de quelle qualité l'on pourrait dire qu'il ne fasse preuve. Celui qui sait bien voir peut y trouver trace de tout; mais il faut un œil averti, tant la touche, souvent, est légère. C'est un miracle de culture. Sage comme Montaigne; sensible comme Mozart»¹⁶⁹⁴.

En el ámbito anglosajón, sorprende que Cunqueiro conozca y valore la importancia del *Orlando* de Virginia Woolf; cierto es que, como en muchas ocasiones, un suceso actual o de tiempos pretéritos -sea de ámbito mundial, o restringido a su Mondoñedo natal- le trae a la memoria una estampa narrativa que lo puede acoger. En todo caso, nuestro autor habla de un fenómeno de cambio de sexo, instigado por un *menciñeiro*, y establece una conexión con una novela que en un principio parece fuera de su mundo habitual. Describe así: «el único caso que yo conozca en la fabulación gallega. Es un caso semejante al del *Orlando* de Virginia Woolf: sin necesidad de operación alguna, ni tratamiento médico. De pronto, unas altas fiebres, un sueño que duró varios días, y el que se acostó varón se levantó hembra. Parece ser que emigró a la Argentina y en Buenos Aires se casó con uno de Santa Marta de Ortigueira y tuvo varios hijos»¹⁶⁹⁵.

También sorprende su valoración de la novelista Flannery O'Connor, tanto por la enorme distancia estética de sus novelas respecto a los criterios literarios de Cunqueiro, como por su poca valoración entre los autores españoles de la época, incluso los afines al más puro realismo o los seguidores de Faulker. Cunqueiro sabe reconocer el talento de una escritora a la que solo los años irán dando consideración literaria. En un principio, se nos avisa de las publicaciones de la escritora: «Hace un par de años que leí un libro suyo traducido al francés, “La sagesse dans le sang”, un libro cruel, que dejaba en la boca un sabor amargo. [...] Ahora se han publicado en Gallimard, en París, unas novelas cortas tuyas con el título de “Los valientes no corren por las calles”»¹⁶⁹⁶.

¹⁶⁹³ *O mundo que teño de meu*, p. 184.

¹⁶⁹⁴ GIDE, André, *Voyage au Congo*, París: Gallimard, 1927, p. 1.

¹⁶⁹⁵ *Cunqueiro en la radio*, pp. 587-588.

¹⁶⁹⁶ *Laberinto y Cía*, p. 268. La edición de la novela es, evidentemente, FLANNERY O'CONNOR, *La sagesse dans le sang*, París: Gallimard, 1959. El libro de cuentos, también con toda seguridad, es FLANNERY O'CONNOR, *Les braves gents ne courent pas per las rues*, París: Gallimard, 1963.

Nos habla después de su extrañeza al saber que la escritora sureña era católica, menciona que un lupus la postró en 1951 y ofrece algún apunte de crítica literaria -en terminología, metatextualidad- sobre personajes y diégesis: «miss O'Connor cuenta espléndidamente, aunque a veces sus personajes sean larvas que salen de una tierra pútrida y maloliente, gusanos de inmensas fauces»¹⁶⁹⁷.

En esencia, el artículo está destinado, como tantos otros, al comentario de un libro leído por Cunqueiro, aunque aquí desde el ámbito de la actualidad literaria y no desde mundos lejanos. En el artículo también destaca una novela corta, de la que explica su argumento: “Buenas gentes del campo”, la historia de una solterona con una pata de palo que es engañada por un vendedor de Biblias, «una historia tristísima, como ven»¹⁶⁹⁸.

Otro autor que en ocasiones cita Cunqueiro es Lawrence de Arabia, el investigador galés que, en la Primera Guerra Mundial, ofreció servicios diplomáticos británicos en los conflictos de la Península Arábiga. Decepcionado por la poca atención que se prestaba al mundo árabe en la Conferencia de Paz de París de 1919, se retiró a Oxford donde escribió *Los siete pilares de la sabiduría*. Esta obra es la que utiliza Cunqueiro para relatar, en un artículo que dedica a los armenios, un tétrico episodio donde Enver Pachá, un oficial turco partidario de la unificación e inductor del genocidio armenio, demuestra su marcial insensibilidad.

[...] Una vez, en el monitor en el que tenía su cuartel general en los Dardanelos, le llevaron a Enver Pachá un supuesto espía. No tengo el libro a mano; creo recordar que un campesino. Se discutió su nacionalidad: si turco de Tracia, si búlgaro. Contra la opinión general, Enver Pachá sostuvo que búlgaro. Para probarlo mandó que lo echasen en la caldera del barco y acercó el oído. Se volvió sonriente hacia sus oficiales y los asesores alemanes, y comentó:
-¡Búlgaro, como yo decía! ¡Le estalló la cabeza!¹⁶⁹⁹

El fragmento de *Los siete pilares de la sabiduría* coincide en gran parte con el recreado en el artículo, excepto en detalles como que no aparece el debate origen de la rígida comprobación, Cunqueiro ha avisado que no tiene el libro a mano y cita de oídas; aun así, los componentes narrativos del episodio son los mismos.

Los búlgaros a su llegada habían asesinado ya a los turcos, y los aldeanos búlgaros se habían retirado con las tropas. Por lo tanto, los turcos apenas encontraron a nadie a quien matar. Uno ya anciano fue conducido al puente del buque para que sirviera de chivo emisario al comandante en jefe. Por fin, Enver se cansó de esto. Hizo una señal a dos de sus ayudantes, asesinos a sueldo, y abriendo la puerta de la caldera, dijo: “Echadle dentro”. El anciano se puso a

¹⁶⁹⁷ *Laberinto y Cía*, p. 268.

¹⁶⁹⁸ *Ibid.*, p. 269.

¹⁶⁹⁹ “*Los otros rostros*”, p. 71. También aparece la misma escena en la página 290 de la obra, aunque el debate sobre las nacionalidades, que de inmediato veremos que es añadido de Cunqueiro, se encuentra en boca del mismo espía capturado que «afirmaba ser griego». En la página 492 de la misma obra vuelve a aparecer, aunque en este caso la duda recae, como al principio, en si era turco.

gritar, pero los oficiales eran más vigorosos y la puerta se cerró de golpe tras su estremecido cuerpo.¹⁷⁰⁰

De la novelística alemana, comenta, para las páginas de la revista *Grial*, que ha leído una obra de Thomas Mann, *Carlota en Weimar*. Cunqueiro cuenta muy por extenso el argumento de la obra, en el que el personaje del *Werther* acude a Weimar para entrevistarse con Goethe; aparece desplegada ahí toda la vida posterior al suicidio de Werther:

[...] remato de ler un libro, una cuasi-novela de Thomas Mann, titulada *Carlota en Weimar*, escrita no ano 1940, pro que deica agora non chegara ás miñas mans. A Carlota de quen falamos é a Carlota de *As penas do xoven Werther*, quen un día do setembro de 1816 chega a Weimar acompañada dunha filla súa, solteira. A dilixencia párase na praza do Mercado, diante do famoso hotel “O Elefante”. Carlota viaxou a Weimar coa excusa de saudar a unha irmá, pro o verdadeiro fin da viaxe é, sin dúbida, o atoparse co conselleiro, S. E. Goethe.¹⁷⁰¹

A raíz de esta novela, Cunqueiro se extasía con el personaje de Werther, cita a Ossian, habla de la última visita de este a Carlota, que evidentemente tiene reminiscencias del episodio de Paolo y Francesca en Dante,... Únicamente cita dicha novela en sus últimos años; pero en cada ocasión en que se introduce en ella no puede evitar dejarse llevar por la exaltación y, de paso, señalar a partir de las dos historias una diferencia fundamental en el tratamiento de las emociones entre dos épocas: «En Francesca hai unha doce serenidade de amor, o gozo do calmo aloumiño, a desexada sorriso, *il disiato riso*, que folga nos beizos, na boca aberta de Xinebra. Amor carnal e non por eso menos puro. Pro en Carlota e en Werther o que se bican son as bagoas e a desesperación»¹⁷⁰².

De la misma manera, en un artículo para *Sábado Gráfico*, pone en conexión las dos historias, con la excusa de observar como la literatura puede influir en la vida, en el frenesí amoroso, en concreto. Tras exponer la de Paolo y Francesca, se centra en el episodio de la lectura de Ossian, en el que, en medio del llanto, ambos amantes «terminaron por besarse»¹⁷⁰³.

En todo caso, posteriormente y en la misma cabecera, recoge una duda sobre el episodio de la muerte de Werther, «no tengo a mano el famoso libro del consejero Goethe, y no recuerdo si el suicidio fue en verano o en otoño». Realmente sucedió en el mes de diciembre. Un leve apunte posterior recoge el mismo episodio, el del beso, que parece atraerlo con una calidez especial: «Werther le había hecho a Carlota su traducción al alemán

¹⁷⁰⁰ Thomas Edward Lawrence, *Los siete pilares de la sabiduría*, Barcelona: Circulo Latino, 2005, p. 849.

¹⁷⁰¹ *O mundo que teño de meu*, p. 225. Traducido en *Viajes imaginarios*, p. 298. El artículo es de 1976, así que con total seguridad la edición que maneja Cunqueiro es THOMAS MANN, *Carlota en Weimar*, Barcelona: Plaza&Janés, 1976.

¹⁷⁰² *Ibid.*, p. 229. Traducido en *Viajes imaginarios*, p. 300.

¹⁷⁰³ “*Los otros rostros*”, p. 187. El fragmento de Goethe que recuerda se encuentra en JOHANN WOLFGANG VON GOETHE, *Los sufrimientos del joven Werther*, Barcelona: Alba, 2011, pp. 162-163.

de los poemas de Ossian, y con los tempestuosos y apasionados versos llegó el imprevisto, y creo que furioso y apasionado, beso»¹⁷⁰⁴.

Abramos un apartado para exponer las obras de novelistas gallegos que aporta Cunqueiro para sus artículos. Ya ha aparecido -ligado en una serie de artículos con Luys Santa Marina- su amigo José María Castroviejo. Hemos visto también que, en ocasiones, la vida y las opiniones de Cunqueiro se cruzaban con las de su paisano Gonzalo Torrente Ballester; sin embargo, no acierta prácticamente nunca a citar sus novelas. Únicamente en una ocasión, con motivo de un extenso artículo dedicado a los ángeles, se entretiene en aludir a una de las obras de Torrente que tiene como motivo este mismo mundo, centrada en la figura de uno de los arcángeles: «Rafael, que se explica como “medicina de Dios” o “Dios es curación”, y que acompañará al joven Tobías hasta Ragea de la Media, viaje que nadie pintó mejor que Claudio de Lorena, el de las grandes sombras, ni nadie contó mejor que Torrente Ballester». Se refiere el autor de Mondoñedo, indudablemente, a *El viaje del joven Tobías. Milagro representable en siete coloquios*, la primera obra escrita por el autor ferrolano, un pequeño drama nunca representado y que tuvo problemas con la censura eclesiástica por la aparición en su trama de un incesto¹⁷⁰⁵.

En todo caso, y entre los autores gallegos, su admiración va hacia Valle-Inclán; la influencia recibida por él la precisa en una entrevista: «En mi poesía creo que no; en mi prosa sí. Don Ramón es un enorme escritor y yo uno de sus lectores más fieles»¹⁷⁰⁶. Incluso, en una ocasión, recuerda un episodio de niñez con aquel que siempre consideró su pariente.

Yo cruzaba, bajo el sol rapazuelo aún, aquella plaza del Mercado, yendo hacia la casa de mi tía abuela doña Concha Montenegro, donde, una tarde, que se aposentó en mi imaginación para siempre, me encontré en la suave penumbra de la sala con mi señor tío don Ramón María del Valle Inclán, con la gran barba de plata dormida, como una mañana, en el remanso de su pecho. Me hizo acercarme a él y posó su mano sobre mi cabeza mientras contaba no recuerdo qué historia familiar...¹⁷⁰⁷

¹⁷⁰⁴ “*Los otros rostros*”, p. 532.

¹⁷⁰⁵ TORRENTE BALLESTER, Gonzalo, *El viaje del joven Tobías*, Bilbao: Jerarquía, 1938.

¹⁷⁰⁶ *Mundo Gallego*, s.p.

¹⁷⁰⁷ *El pasajero*, p. 281. Prácticamente idénticas palabras se despliegan en un artículo que permaneció inédito en manuscrito, hasta que una exposición dedicada a nuestro autor lo recuperó: «Yo cruzaba bajo el sol rapazuelo de calzón corto todavía, aquella plaza del Mercado, yendo hacia la casa de mi tía abuela doña Concha Montenegro, donde, una tarde, que se aposentó en mi imaginación para siempre, me encontré en la suave penumbra de la sala con mi señor tío don Ramón María del Valle Inclán, con la gran barba de plata dormida, como una mañana, en el remanso de su pecho. Me hizo acercarme a él y posó su mano sobre la cabeza mientras contaba no recuerdo qué historia familiar...». (VV.AA., *Álvaro Cunqueiro 1911-1981*; Madrid: Círculo de Bellas Artes/Diputación de Pontevedra, 2003, p. 198). Como vemos, las diferencias entre los textos son: un cambio de puntuación, un artículo en vez de un posesivo y la presencia del “calzón corto” para dar mayor plasticidad a la estampa. La reutilización es completa.

Un episodio, según señala su hijo, que no deriva más que de la imaginación literaria. El parentesco, por otro lado, ha sido discutido, pero el mismo César Cunqueiro aclara la cuestión y revela la genealogía: «A avoa paterna de Álvaro Cunqueiro, doña Carmen Montenegro Borcino, era curma da nai de don Ramón, que se apellidaba Peña Montenegro». Es decir, don Joaquín Cunqueiro era primo segundo del escritor de Vilanova, parentesco, en Galicia, considerado digno de trato muy cercano. E incluso indica que sí que tuvieron trato, pero en una esporádica visita en la que su padre –estudiante de veinticuatro años- subió a la casa de Valle-Inclán acompañado por Dionisio Gamallo Fierros, lo saludó como pariente y, al ver que estaba leyendo una traducción de *La Guerra de las Galias*, le espetó: «Yo sé mucho más latín que usted y no necesito versiones bilingües»¹⁷⁰⁸. Los recuerdos del escritor están mucho más dulcificados por la imaginación literaria.

De hecho, Valle Inclán es uno de los primeros autores presentes en sus textos periodísticos. En la serie de artículos de su juventud para *El Pueblo Gallego*, recoge la noticia de que se ha abierto una suscripción para regalarle un pazo al escritor arosano, iniciativa que en parte nace de la voluntad de Cunqueiro –«Sus amigos santiagueses Victoriano García Martí, Ánxelo Fole, Álvaro Cunqueiro o Julio Sigüenza promovieron un homenaje al escritor, al que se sumó el Ayuntamiento de Santiago, con la promesa de regalarle un pazo»¹⁷⁰⁹–, aunque el proyecto no llegó a prosperar, y apenas llegó para financiar su pobre ataúd. Pero Cunqueiro lo defiende con ardor, «un pazo para don Ramón é agarusa que en tan gran verso longo agasallo xusto, galano que lle cómpre. Cádralle ao seu amor e á súa estampa, e o seu corpo ferido descansará ben tenre nil».

Pero aun antes, había aprovechado para exponer un elogio, que es el primer surco del hondo afecto que le demuestra con constancia en múltiples artículos. En este, va traspasando la esencia de figuras literarias que poseen ligazones con su estética, para concluir que retoma estos viejos hitos con singular frescura: «Tanto saber ou sentir de historia como en Paulo Orosio, tanta canción como en Meogo, Airas Nunes ou Bernal de Bonaval, tantos mundos ou políticas en vela como en Xelmírez, e aínda ise ceñido áer, pantástico, ise frescor, isa ilusión eterna do gran celta, fan diste señor isa imperial imaxe que soio se espella en bronce sonoro de campá maior [...]»¹⁷¹⁰.

¹⁷⁰⁸ CUNQUEIRO, César, «Don Ramón María del Valle-Inclán e Álvaro Cunqueiro» en *Cuadrante. Revista Cultural da "Asociación Amigos de Valle-Inclán"*, Vilavova de Arousa: Asociación de Amigos de Valle-Inclán, nº. 8, enero de 2004, p. 20-24.

¹⁷⁰⁹ ALBERCA SERRANO, Manuel, *Valle Inclán*, Madrid: Espasa Calpe, 2002, p. 246.

¹⁷¹⁰ Ambas citas en *O mundo que teño de meu*, p. 95.

Frecuentemente, es un episodio o una anécdota lo que se refleja en su obra periodística; así, cita a un personaje de *La corte de los milagros* -Pepita Rúa, camarera de la reina- y señala que Isabel II usaba «parches de sebo para las sienes que le ponía la camarera Pepita Rúa»¹⁷¹¹. De esa misma obra, y como subrayado irónico ante la actividad de un grupo que ha quemado la Facultad de Ciencias de Lisboa en 1978 para protestar contra el declive de la civilización occidental, utiliza unas palabras del Padre Claret: «Quedémonos a cero, desde Parménides a Einstein –“la ciencia moderna no ha engendrado más que el ateísmo”, dice en Valle-Inclán el Padre Claret, queriendo ponerle unas sanguijuelas en salva sea la parte a la reina Isabel II-, [...]»¹⁷¹².

En otras ocasiones, aparece el escritor de Vilanova en relación a temas gastronómicos, como cuando toma una intervención de Don Pedrito en *Cara de plata* como prueba de que el gallego no acepta el vino con gusto de cuero; la cita -Cunqueiro, ya sabemos, transcribe de memoria- no es del todo exacta, el mindoniense interpreta «a los vinos castellanos los mata el sabor a la corambre»¹⁷¹³ cuando el diálogo del autor de las *Comedias Bárbaras* apunta

El Maragato.- ¡Buenos mostos, en Castilla!

Don Pedrito.- A los mostos castellanos los mata el gusto a corambre.

El Maragato.- No lo cuento yo como tacha.¹⁷¹⁴

Esta misma reflexión sobre la calidad de los vinos se refleja en *¡Viva mi dueño!* Cunqueiro «retrata las ferias andaluzas y manchegas del tiempo de la calor», y acude como muestra a la “Solana” que aparece en *El ruedo ibérico* y que el escritor de la ría de Arousa retrata así: «Solana del Maestre, famosa por sus mostos y mantenimientos, se halla sobre los confines de La Mancha»¹⁷¹⁵.

Y aunque sea ajeno a este apartado periodístico y entre dentro del género de semblanzas, también aparece la alusión al sabor del vino en las palabras de un *mouro* que Ruzos de Beiral encuentra en su camino de arriero, y a quien le llena una jarra de vino. El guardador del tesoro no le hace ningún asco: «El moro bebió seguido, regoldó y alabó el

¹⁷¹¹ “*Los otros rostros*”, p. 236. Uno de los fragmentos en que aparece dicho personaje en Valle-Inclán indica que «nuestra Augusta Señora se retiró a sus habitaciones privadas, con barruntos de neuralgia. Cerraba un ojo. Olvidados los regios disimulos, llenaba el aire de suspiros y el pañolet de lágrimas. Dócil a las recetas de su camarista, se pudo parches de sebo en las sienes. [...]» en RAMÓN MARÍA DEL VALLE-INCLÁN, *Obra Completa I Prosa*, Madrid: Espasa-Calpe, 2002, p. 1534.

¹⁷¹² *Ibid.*, p. 408. Las palabras son un tanto diferentes: «¿Qué nos ha dado la ciencia moderna? ¡El ateísmo! ¡La demagogía! ¡La perversión de costumbres!», en RAMÓN MARÍA DEL VALLE-INCLÁN, *Obra Completa I Prosa*, p. 1664.

¹⁷¹³ *El laberinto habitado*, p. 459.

¹⁷¹⁴ VALLE-INCLÁN, Ramón María del, *Obra Completa 2 Teatro, poesía, varia*, p. 295.

¹⁷¹⁵ *El laberinto habitado*, p. 464. La descripción de Valle se encuentra en RAMÓN DEL VALLE INCLÁN, *¡Viva mi dueño!*, Madrid: Alianza Editorial, 1971, p. 164.

caldo, sin ponerle la tacha que le ponía don Farruquiño Montenegro, según Valle-Inclán, de la sabor a la corambre cuando soplabla vino castellano»¹⁷¹⁶.

Incluso, aunque haya confesado la poca influencia que le provoca su poesía, recoge algunos versos de *La pipa de Kif*. En los artículos, que hemos comentado anteriormente, en los que asistía a una aventura espeleológica en la cueva del rey Cintolo -y con ello confrontaba ciencia e imaginación-, da en pensar que, al bajar a las profundidades, llevará una tableta de “chokola” que ofrecerá al rey con el acompañamiento de los versos del poeta de Vilanova: «Cacao en lengua del Anahuac/ es pan de dioses, o Cacahuac»¹⁷¹⁷. En otra ocasión, al hilo de una historia llena de sensualidad y belleza situada en la antigua Persia, y al recordar el uso de ciertas sustancias por parte del último Sha, las despliega en la poesía de su paisano y utiliza otra serie del mismo poema: «cannabis índica el (sic) babilónica»¹⁷¹⁸. La presencia de noticias sobre OVNIS -tema en el que a veces se sitúa en sus últimos años- en Argentina, le lleva a recordar un verso de esta misma obra, «la Pampa enorme con su sonsera»¹⁷¹⁹. De la misma forma, en otro artículo, se dedica a evocar unas cabras de pastoreo antiguo, esta escena traslada su imaginación a las aldeas y, de inmediato, a unos versos del poema ‘Bestiario’, de Valle-Inclán.

Era de Judea,
la aldea,
o de Arabia Feliz”¹⁷²⁰

También lo absorbe desde posiciones geográficas. Ya hemos visto que Cunqueiro actúa como cronista para *Faro de Vigo* en un recorrido por todo el Camino de Santiago. Son textos, indudablemente, de tipología narrativa, el viaje se recrea cimentando el recorrido en el tiempo, con narrador en primera persona. Aparecen diálogos y descripciones de aire muy costumbrista; Cunqueiro, más que centrarlo todo en la erudición, escoge la visión de lo popular, de los tipos aldeanos. Así, son comunes las pinturas de los pueblos por los que va pasando. El lector se recrea en la andadura del cronista, acepta sus palabras como realidad. Y de golpe, salta la sorpresa en Estella, corte carlista, foro judío en la Edad Media y objeto de un paseo por los barrios de San Miguel y San Pedro: «Por estas estrechas calles paseó el marqués de Bradomín. Seguramente que su fina mano tomó el aldabón de la gran puerta de

¹⁷¹⁶ *Obras literarias II*, p. 652.

¹⁷¹⁷ *El pasajero*, p. 51.

¹⁷¹⁸ *O reino*, p. 125. También aparece este verso en su *Tertulia de boticas prodigiosas y escuela de curanderos* cuando describe las hierbas de la botica del viejo de la montaña.

¹⁷¹⁹ VALLE INCLÁN, Ramón María del, *Obra Completa. Volumen 2*, p. 1310.

¹⁷²⁰ *Viaje imaginarios*, p. 155. Las tres citas de Valle-Inclán aparecen en RAMÓN DEL VALLE- INCLÁN, *Claves líricas*, Madrid: Espasa Calpe, 1995, pp. 203, 205 y 166. En este último caso no coincide Cunqueiro con la modalidad oracional ni con la disposición de los versos, que realmente son: «¿Es de Judea/la aldea o de Arabia Feliz?»

este palacio y lo hizo sonar. Quizás, en la noche, nos encontraríamos con él, que volvía de un sarao, tarareando un aire, o de un misterioso conciliábulo con obispos y generales en la antecámara real»¹⁷²¹.

El adverbio nos puede hacer tambalear la presencia de Bradomín, no sabemos si pone en duda al personaje o a las acciones, pero lo que es indudable es que el pretérito indefinido coloca al personaje de Valle-Inclán en las calles de Estella. Siendo las calles auténticas, el personaje asalta al lector como una presencia viva, real.

Incluso le dedica una conferencia curiosa, pero afín a su mundo, “Parentes de don Ramón por parte das estrelas”. Ya había utilizado el mismo sistema de análisis literario para la obra de Shakespeare: la astrología. Pone en conexión al escritor de Vilanova con otros afines a su mundo, y la ligazón que establece es que todos son escorpión; a partir de ahí procura estudiar qué rasgos propios del signo zodiacal comparte con ellos, y lo curioso es que acierta siempre. Barbey d’Aurevilly, Villiers de l’Isle-Adam o Picasso -es conocida la calidad cubista de cierta prosa de Valle- comparten conexiones con el Dostoievsky de *Los hermanos Karamazov* -el mismo odio contra la sangre de los Montenegro- o con Edgar Poe, con quien coinciden las *Sonatas* en el tema del amor fúnebre: «Concha, morrendo co sabor de Bradomín na boca, a cabeleira enredada na porta, cando o amante a leva á súa alcoba, o engado terrible da carne funeral, iso está en Poe»¹⁷²².

Cercana a este mundo, podemos encontrar una leve alusión a uno de los motivos de la obra de Valle-Inclán, en un artículo en que Cunqueiro acaba recurriendo al mundo de la brujería y apunta que los ingredientes de sus pócimas continúan inalterables desde tiempos antiguos, «desde Medea hasta las brujas que salen hamletianas en Don Ramón María del Valle-Inclán»¹⁷²³. La presencia de brujas en las obras del autor de las *Comedias Bárbaras* es constante, no como decorado sobrecogedor sino como parte esencial de su mundo mítico y simbólico. Brujas aparecen en el corro que tira del caballo de Montenegro en la apertura de *Romance de Lobos* o en escenas decadentistas de las *Sonatas*. En el primer caso, aunque señala Valle en las acotaciones que la aparición es de la Santa Compañía, las voces, las maldiciones y hasta los conjuros pertenecen al mundo de la brujería, que desde luego se nombra: «¡La madre morueca que hila en su rueca los cordones de los frailes putañeros, y la cuerda del ajusticiado que nació de un bandullo embrujado! ¡La madre

¹⁷²¹ *El pasajero*, p. 138

¹⁷²² *Obra en galego*, p. 311. También se recoge en *O mundo que teño de meu*, p. 182. Un análisis similar sobre la obra de Marcel Proust –«cáncer revélase na natureza mesma da súa obra, no seu clima, na súa construción e no seu estilo»- aparece en un artículo para *Faro de Vigo*: «O horóscopo de Marcel Proust» en *No obradoiro*, 382.

¹⁷²³ «Sobre ángeles y demonios», p. 19.

bisoja, bisoja corneja, que se espioja con los dientes de una vieja! ¡La madre tiñosa, tiñosa raposa, que se mea en la hoguera y guarda el cuerno del carnero en la faltriquera, y del cuerno hizo un alfiletero! ¡Madre bruja, que con la aguja que lleva en el cuerno, cose los virgos en el Infierno y los calzones de los maridos cabrones!»¹⁷²⁴.

En las *Memorias del marqués de Bradomín*, la estampa es la de una hechicera, y en ella se marca el ambiente, el decorado sobrecogedor y oscuro: «La bruja había descolgado el candelil: Alzábale sobre su cabeza para alumbrarse mejor, y me mostraba el centro de su vivienda, que hasta entonces, por estar entre sombras no había podido ver. Al oscilar la luz, yo distinguía claramente sobre paredes negras de humo, lagartos, huesos puestos en cruz, piedras lucientes, clavos y tenazas»¹⁷²⁵.

Podemos encontrar más ocasiones en las que aparecen elementos satánicos, como el macho cabrío que lleva a Mari-Gaila por los aires en *Divinas Palabras*¹⁷²⁶. En definitiva, Cunqueiro, al final de su vida, conecta perfectamente su visión estética con la literatura de Valle-Inclán. Sobre todo en sus novelas, llega a un punto en el que cierta distorsión de personajes convencionalmente heroicos –un rey Arturo enfermo de hemorroides, un Sinbad ciego y triste como Max Estrella, los personajes de la tragedia de Orestes llenos de estulticia- se acerca a las técnicas del novelista de Vilanova de Arousa. En una entrevista realizada por Baltasar Porcel, con motivo de la concesión a Cunqueiro del premio Nadal, el novelista mallorquín deja campo al entrevistado para que se explaye en cuanto a sus parámetros estéticos. Y Cunqueiro deja en ella bien clara esta conexión. Nótese también la puya a otro escritor gallego, no muy estimado por el de Mondoñedo: «Yo creo que en mi literatura he llegado a un límite en cuanto al tratamiento de los temas: al de la deformación. Salvando las distancias, es lo que ocurrió a Valle-Inclán. Pero en Valle lo mejor de su obra son precisamente los esperpentos. Pero no todos somos Valle-Inclán y hay un foso caricaturesco en el que puedes caer. Ahí tienes a Cela, por ejemplo, ese caso tristísimo. Entonces escribir es ya hacer sarcasmo sobre nada»¹⁷²⁷.

Aparte de Valle, siente especial devoción por otros novelistas gallegos. Constantemente -con motivo de su octogésimo cumpleaños, recordando sus obras

¹⁷²⁴ VALLE-INCLÁN, Ramón del, *Obras escogidas*, Madrid: Aguilar, 1971, p. 602.

¹⁷²⁵ VALLE-INCLÁN, Ramón María del, *Obra completa. Volumen 1*, p. 372.

¹⁷²⁶ Un buen estudio sobre el tema se encuentra en EMMA SUSANA SPARATTI-PIÑERO, «Las brujas de Valle-Inclán» en RICARDO DOMÈNECH (ed.), *Ramón del Valle-Inclán*, Madrid: Taurus, 1988, pp. 118-154.

¹⁷²⁷ PORCEL, Baltasar, «Álvaro Cunqueiro, un hombre de nación gallega» en *Destino*, Barcelona, nº 1640, febrero de 1967, p. 24.

geográficas- apela a la figura de Otero Pedrayo. Entre sus narraciones, escoge *Entre a vendimia e a castiñeira*, un libro de relatos que califica de «muy hermosos»¹⁷²⁸.

En uno de sus primeros artículos de juventud, ya había elogiado la figura del intelectual orensano; concretamente, una novela aparecida en 1934, un texto que causó cierta polémica, puesto que Otero no situaba la diégesis en Galicia -como sí hizo en toda su producción- sino que recreaba la vida de Zacarías Werner -un poeta alemán seguidor de Rousseau-, y con ello nos introducía en las primeras estribaciones del Romanticismo. Recogía la obra, asimismo, un afán europeísta muy del gusto del Cunqueiro de aquellos años: «o máis admirábel do *Fra Vernero* de Ramón Otero Pedrayo é a paisaxe, o mundo, a ecúmene desmadexada e tan elegante que ollou a paixón e morte do dramaturgo recriador e inventor de deuses»¹⁷²⁹.

Lo curioso es que muy al final de su vida, en 1976 y para *Grial*, recuerda esta misma novela y la elogia casi con los mismos argumentos; esencialmente, la amplitud de su vocación europeísta, que Cunqueiro centra en el capítulo V de la obra. Para ello, hace un recorrido por el devenir de la historia que alienta en sus páginas, toda la literatura europea envuelta en ellas.

Comeza, inesperadamente, polo Café Pedrochi, de Padua -“Fóscolo, no café, pensa estar arrodado de ruínas”. Cantas veces no café, na tertulia, non pensou o mesmo don Ramón?-, para seguir cunha deliciosa estampa de Mozart neno, e máis aló Xohán Xacobo cun pranto dos salgueiros de Ermenonville; a batalla de Fonteny de 1745 -“messieurs des gardes françaises, tirez!-, ou Hannover cego tocando ao piano, en Windsor, uns temas dunha sonata de Haendel; Voltaire viaxando de Ferney a París; Chateaubriand, o fidalguíño de Combourg adolescente; a alegría milanesa que logo contará e aínda vivirá Stendhal; as mañáns de Tubinga con Hölderlin, Schelling, Heguel; o quatre-vingt-quatorze-, con André Chénier na prisión e na guillotina.¹⁷³⁰

En el artículo sobre Otero con que iniciábamos el estudio de sus menciones, hay también una elogiosa lectura de *Retrincos*, de Castelao, del que destaca el paratexto que dibuja su amigo Carlos Maside en la portada: «non vin ren millor de ningún dibuxante galego». En todo caso, del escritor de Rianxo incide en su prosa, moldeada de forma que dé lugar a un humor frágil: «Castelao ten unha fermosa prosa crara, sinxela, morna, sempre igual a si mesma, prácida. Humor de vidro desangrado é Alfonso Castelao, e por iso unha prosa tan tenre o pon tan docemente en sazón»¹⁷³¹.

Una de sus últimas entrevistas establece un contacto más directo entre su obra y la de Castelao, sobre todo en relación a sus libros de semblanzas, que, en algún sentido, siguen, como hipotexto, a cierto estilo que había iniciado el autor de *Cousas*: «Eu penso que,

¹⁷²⁸ *El laberinto habitado*, p. 357.

¹⁷²⁹ *O mundo que teño de meu*, p. 79.

¹⁷³⁰ *Ibid.*, pp. 221-222.

¹⁷³¹ *Ibid.*, pp. 79-80.

por exemplo, cando escribín *Escola de Menciñeiros, Xente de aquí e acolá* ou *Os outros feirantes*, estaba escribindo un único libro cunha grande unidade. É dicir que estes personaxes que eu saco ahí, incluso cunha certa influencia de Castelao -en *Cinquenta homes por dez réas*, por exemplo-, eu pensó que isto ten unha grande unidade»¹⁷³².

También son elogiosas las palabras sobre su amigo Ánxel Fole, con motivo de la aparición de su primer libro de relatos -si descontamos *Auga Lizgaira*, perdidas las pruebas de imprenta en la guerra civil-, *Á lus do candil*, lleno de estampas montañosas, humor y una ambientación casi oral en escenarios llenos de misterio. Es lo que destaca en su compañero de estudios, «en Fole, además, los personajes son ya, en sí mismos, la historia, la llevan con ellos o la conforman, y su humanidad misma, tan extremada, la limita»¹⁷³³. Dos años después, cubrirá también la reseña de *Terra brava*; aquí el estilo de Cunqueiro -terminología, tono- se mimetiza en una mezcla de crítica de página de actualidad literaria y verdadera emoción: «El arte de narrador de Fole nos lleva, pleno de vivacidad el que cuenta, a esa necesidad final y reveladora, por caminos travesíos, colocados como cuadros de costumbres, pero que van fijando los planos de la acción dramática, hasta alcanzar aquel en que la luz ya no puede ser otra que el relámpago de la sorpresa, que desenlaza y corta el nudo»¹⁷³⁴.

Un homenaje ofrecido al autor lugués en Vigo -reunión de colegas, al fin y al cabo para defender la literatura y la amistad- deviene en un artículo en que el elogio del compañero de juventud supone también una defensa de la lengua gallega: «La prosa gallega actual le debe a Ánxel Fole algunas páginas esenciales, páginas en las que se prueba la inmensa capacidad expresiva de nuestro idioma, su espléndida modernidad»¹⁷³⁵.

Dedica espacio también Cunqueiro a reflejar en sus artículos la literatura más reciente; así, ante la noticia de la captura de una fiera, sin filiación zoológica, que destrozaba el ganado de la zona de Mos, en Portugal, avisa que el tema de los *lobis-homes* ha sido tratado recientemente en una novela -*El bosque de Ancines*- de Carlos Martínez-Barbeito, que ya hemos mencionado en estas páginas. De hecho, *El bosque de Ancines* fue una seria candidata a la primera edición del premio Nadal. Había ya un candidato que se creía ganador, César González Ruano, «pero en *Destino*, donde no se confiaba en Ruano ni se quería tampoco comprometer el premio, ya se había recibido al menos un original alentador -*El bosque de*

¹⁷³² MORÁM FRAGA, César Carlos, «Entrevista con Álvaro Cunqueiro», p. 373.

¹⁷³³ *100 artigos*, p. 66.

¹⁷³⁴ *Viajes y yantares*, p. 158. La edición que Cunqueiro comentaba es ÁNXEL FOLE, *Terra brava (contos da solaina)*, Vigo: Galaxia, 1956.

¹⁷³⁵ *El descanso del camellero*, p. 297.

Ancines-, firmado por el escritor gallego, afincado en Barcelona, colaborador activo de la vida cultural de la ciudad y amigo del poeta Carles Riba, Carlos Martínez Barbeito»¹⁷³⁶.

Carlos Martínez-Barbeito fue uno de esos intelectuales gallegos con múltiples intereses, pero que no llegó a los ruidos de la fama en ninguno, pese a que su novela tiene indudable valor, y fue la plantilla con la que el director Pedro Lazaga diseñó su mejor película: *El bosque del lobo*. Nacido en A Coruña en 1913, estudiante de Filosofía y Letras y Derecho en Santiago -por tanto contemporáneo y vecino de nuestro mindoniense, solo dos años más joven- conoció a Federico García Lorca en la visita que este hizo a Galicia. Es el poeta andaluz quien le convence de trasladarse a Madrid. Tras la Guerra Civil trabajó como crítico literario de Radio Nacional de España en Barcelona y fue secretario general de la Metro Goldwin Mayer en nuestro país. En los años 60 desempeñó diferentes cargos relacionados con la cultura en Televisión Española, y en 1968 fue nombrado director del prestigioso Museo de América, cargo que ocupó durante doce años. Su obra despliega libros de contenido jurídico, histórico, artístico, biográfico y literario, casi todos ellos relacionados con Galicia.

Cuenta Julio Rodríguez-Puértolas algún episodio más oscuro de su vida. Fue quien, en plena guerra civil, «asaltó la casa de Juan Ramón Jiménez junto con Carlos Sentís y Félix Ros»¹⁷³⁷. En todo caso, la novela, aunque Cunqueiro señale que la obra ha aparecido «tan recientemente»¹⁷³⁸, es casi veinte años anterior a su artículo, de 1947. Posteriormente, en uno de los textos de sus últimos años, y como introducción a recientes casos de hombres lobo que destacaron los periódicos en los años 70 del pasado siglo, también se refiere levemente a la obra de Barbeito y señala que el último caso gallego de licantropía «da tema a la tan interesante novela de Carlos Martínez Barbeito “El bosque de Ancines”»¹⁷³⁹.

También destaca como uno de sus autores preferidos a Silvio Santiago, fundador del Centro Galego de Caracas y autor de dos novelas -la segunda póstuma y frenada por la censura franquista-, entre las cuales destaca Cunqueiro *Vilardevós*, líricas estampas rurales en las que recupera su infancia, «uno de los más bellos libros de la lengua gallega en todos estos años»¹⁷⁴⁰.

De los autores de su tierra también elogia al orensano Eduardo Blanco-Amor, que ya ha recibido alguna alusión en estas páginas, de breve obra novelística, entre la cual

¹⁷³⁶ CABALLÉ, Anna y ROLÓN, Israel, *Carmen Laforet. Una mujer en fuga*, Barcelona: RBA, 2010, p. 161.

¹⁷³⁷ Julio Rodríguez Puértolas, *Historia de la literatura fascista española. Volumen 2*, Madrid: Akal, 2008, p. 696.

¹⁷³⁸ *El laberinto habitado*, p. 519.

¹⁷³⁹ “*Los otros rostros*”, p. 417.

¹⁷⁴⁰ *Papeles*, p. 139. El libro puede consultarse en SILVIO SANTIAGO, *Vilardevós*, Vigo: Galaxia, 1982.

destaca la novela que, escrita en Buenos Aires, representa uno de los cauces de renovación de la literatura española de posguerra. Publicada cuando Cunqueiro ya había iniciado también su obra narrativa en gallego, *A Esmorga* es una cruda recreación no solo de los bajos fondos orensanos, sino de la ecuación que se establece entre la irresponsabilidad que se disfraza de libertad y el drama. Cunqueiro destaca su lenguaje, sus diálogos, lo único capaz de dibujar la ambientación en una novela en que la voz de Cibrán no hace más que contestar a las preguntas elípticas de un juez.

O mesmo Rodrigues Lapa considera que se trata dunha pequena obra mestra, De feito, hai una adecuación tan vivaz entre o argumento de *A Esmorga* e a fala dos personaxes, créase tan axiña e tan patentemente o ambiente en que se desenrola a novela, dice todo con tal economía de medios e ao mesmo tempo con tanta morosidade na composición do cadro –do grande o colorista cartel de cego, que tal vén a ser a ventura tola e o crime que Blanco-Amor nos conta-, que non hai dúbida de que é certa a afirmación do grande mestre da filoloxía galego-portuguesa.¹⁷⁴¹

Acierta Cunqueiro en elogiar la perfección de los diálogos, de la palabra de los personajes, chulescos, balbuceantes -los tres amigos y A Raxada-, transmitida por el narrador interno; también en observar la trama como un cantar de ciego de hechos inmorales y final trágico, un esperpento, un grupo de peles que reafirman la piel de tragedia y de farsa de España.

En ocasiones, la referencia a obras de su tiempo sirve para reforzar su estética. Corre el año 1974, los teatros de la época ya bullen esperando la libertad que se atisba tras la muerte del dictador, y estrenan sobre todo dos géneros, que son los que en la segunda mitad de los 70 coparán todo el mercado: uno es la comedia que se activa con componentes eróticos, otro es el teatro de contenido social. Ninguno de ellos atrae a Cunqueiro, que actúa aquí como un crítico: «En los teatros españoles, cuando un día hayan agotado a Brecht, por ejemplo -nos lo harán ver todo, hasta lo que Brecht no quería que viésemos-, y remita la moda de comedias en *deshabillé*, quizás alguien se acuerde de Yeats, [...]». El escritor irlandés, evidentemente, resulta mucho más afín a su mundo de símbolos, de héroes y al estilo que le resulta acogedor: «recuerda más de una vez a los grandes isabelinos: Marlowe, Shakespeare, Kidd,...»¹⁷⁴². Pensemos, en todo caso, que por otra parte hemos analizado elogios de Cunqueiro hacia Brecht en su faceta de poeta.

Como curioso dato final -alejado de componentes literarios-, aludiremos a la tendencia estética de la que Cunqueiro se sentía más alejado, hasta el punto de llegar a verla con un desagrado casi morboso y con un visceral rechazo, lo cual impregna sus páginas de agonía visual: es el movimiento hippie. Es de suponer que en los periódicos que leía

¹⁷⁴¹ *Obra en galego*, pp. 109-110. Recogido también en *No obradoiro*, p. 254.

¹⁷⁴² *El laberinto habitado*, p. 539.

aparecían a menudo noticias sobre su existencia; Cunqueiro no habla nunca de ellos, pero debía de haberlas leído. El problema estriba en cuando ha de sortearlos por la calle, como en un viaje a Suecia que realizó a cuenta de *Faro de Vigo* en 1970: «En el parque, alrededor de un quiosco donde venden refrescos, están tumbados los ciento cincuenta hippies que hay en la ciudad. Son siempre los mismos: una jorobadita, una casi niña, encinta, otra con un niño, un barbudo pálido que toca incansable una quena, otros barbudos semidesnudos que se pasan una naranjada de la que beben en común, eso sí, higiénicamente, cada uno por su paja...»¹⁷⁴³.

Cunqueiro incluso adopta con estos jóvenes posiciones tópicas, clasistas, y no muy alejadas de cierto tipo de novela de los años sesenta que el siempre rechazó. En el artículo, describe así a los jóvenes suecos: «Alguno es hijo de papa, y cuando se levanta, se dirige a un Mercedes o a un Volvo, y se va tan campante, con una prójima desgredada a la diestra»¹⁷⁴⁴, imagen que recuerda el «señoritos de mierda», de la *Últimas tardes con Teresa*, que tanto revuelo causó en su época».

Así pues, Cunqueiro en ocasiones utiliza sus artículos para hablar de sus fobias. Ya hemos visto que todo lo que provenga del existencialismo y la novela social se aleja de sus presupuestos, también guarda una especial inquina ante Françoise Sagan -ya lo hemos observado-, la misma percepción que experimenta ante *Lolita*, de Vladimir Nabokov, cuya valoración deja bien clara: «nadie convencerá al que esto firma que no sea una novela impúdica, incoherente y mediocre»¹⁷⁴⁵. De la misma manera, siente especial animadversión ante la obra de Giuseppe Tomasi de Lampedusa *El Gatopardo*. Estamos en 1959, la novela está siendo traducida al castellano y el novelista mindoniense ya la reseña: «La novela del príncipe don Giuseppe se lee y se olvida; lo que allí se dice de la gente y de la vida es superficial»¹⁷⁴⁶.

3.3.11.- Autoalusiones

Es conveniente, deber casi inexcusable diríamos, abrir un apartado autónomo para desplegar las alusiones a sus propias palabras que Cunqueiro exhibe en su obra periodística. Si en los géneros que tratamos en el capítulo anterior, las autoalusiones eran escasas y siempre centradas en los mismos pasajes, en sus artículos brotan continuamente, casi con cualquier excusa, o sin ella, y son un centro de apoyo medular en algunas ocasiones. Un

¹⁷⁴³ *Los otros caminos*, pp. 298-299.

¹⁷⁴⁴ *Ibid.*, p. 305.

¹⁷⁴⁵ “*Los días*” en *La Noche*, p. 85.

¹⁷⁴⁶ *Ibid.*, p. 108.

ejemplo que ya hemos analizado: Cunqueiro, un día de caza, asiste a una escena que le impresiona: el corzo abatido por uno de sus compañeros de partida. Es un corzo real y no es un corzo real, porque de inmediato, «todas las cantigas, Johán Zorro o Pero Meogo, me venían a la imaginación y a los labios. Con una canción mía: “ciervo, ave feliz que bebes agua limpia”, me preguntaba cómo era posible que tanta vida, que una vida de tan rauda y acabada forma, pudiera ser muerta, sin más, en la dulzura de la mañana»¹⁷⁴⁷.

El tema del ciervo es una constante que está presente en todos los géneros tratados por Cunqueiro: la poesía, en “Ciervo, ave feliz” y “Pero Meogo no verde prado”; los artículos periodísticos que estamos analizando; un poema popular que copia en sus obras culinarias, en las que aparece el mismo y exacto párrafo que mostramos¹⁷⁴⁸; y el episodio de doña Simona en *Merlín y familia*. Podría, a partir de este motivo, plantearse un estudio de la absorción de textos previos o de referencias míticas que se proyectan en todos estos motivos cunqueirianos, y transformar la intratextualidad en intertextualidad. Mencionaríamos, entonces, la trágica conversión de Acteón en ciervo en las *Metamorfosis* de Ovidio, o relatos hagiográficos como los de San Huberto o San Patricio, que según la leyenda adoptó forma de ciervo.

Esta transformación constituye la trama de uno de sus cuentos de otoño, «Huye una dama». En este caso, en las tierras de Sedán, una joven llamada Clemence clamaba por su enamorado -que es ahora el ciervo Lucero-, y este acude a la llamada. Nadie sabe cómo desencantarlo, así que él, con la potestad de modificar la naturaleza de su amada, la convierte en cierva y ambos entran en el robledal al galope¹⁷⁴⁹.

También existen relatos tradicionales sobre este asunto, como «La doncella cierva», recogido en una recopilación de leyendas gallegas editada por Carré Alvarellos y, más allá de ello, nos aparece como tema recurrente en la mitología; así, en *El cuento folklórico* de Stith Tompson, aparece el motivo universal de la princesa transformada en ciervo¹⁷⁵⁰. En la literatura culta, no solo se recoge el motivo en «La corza blanca», de Bécquer, también en «La cierva del bosque» de Madame d'Aulnoy o en el hechizo que aparece en el *Palmerín de Oliva*, uno de cuyos personajes es Malfada, «dueña sabia que vive en la isla de Malfado;

¹⁷⁴⁷ *El pasajero*, p. 298.

¹⁷⁴⁸ *Viaje por los montes*, pp. 229-231.

¹⁷⁴⁹ *Obras literarias I*, p. 684.

¹⁷⁵⁰ THOMPSON, Stith, *El cuento folklórico*, Caracas: Universidad Central de Venezuela, 1972. Aparecen alusiones en varias páginas, esencialmente de la 113 a la 118.

encanta su isla de manera que nada más desembarcar toda persona queda transformada en perro si es hombre, y en cierva si es mujer»¹⁷⁵¹.

Un estudio de conexiones y posibilidades temáticas que, dentro de la literatura comparada, podemos unir con hilos de intertextualidad, como formula Fermín Bouza-Brey en su artículo “El tema romancesco del ciervo del pie blanco en la novelística popular gallega”, donde habla de la leyenda de la mujer cierva de Cervantes (Lugo), que no recupera su primitivo estado hasta que su hermano, que la persigue sin conocerla, le cercena el pie¹⁷⁵². El mito, como decimos, pertenece al folclore de varias comarcas de Galicia. Como indica Fermín Bouza-Brey: «En el país de Cervantes se oye todavía la historia de aquella joven convertida en cierva y perseguida en la caza por su hermano»¹⁷⁵³. En todo este entramado, la historia que Cunqueiro incluye en *Merlín y familia* introduce ironía, junto a la magia de una noche especial: la de San Juan.

Dejando de lado este pequeño estudio, en sus textos periodísticos, como señalamos, utiliza en ocasiones sus propias palabras. Aparece, por ejemplo, en una entrevista para *Mundo Gallego* la recreación de sus versos, captados desde el recuerdo a la adolescencia, igual que había hecho en *Por el camino de las peregrinaciones*: «Catorce años: le escribía versos a una niña rubia de Palas de Rey. Era deliciosa, con largas trenzas de oro»¹⁷⁵⁴. O aprovecha la tradición, activa en Vilar de Donas, de dejar pan en Nochebuena al peregrino, para mostrar los versos del mismo poema que ya aparecía en *Rutas de España*: «Miñas donas Giocondas, en vós ollo...»¹⁷⁵⁵.

Con este poema juega en numerosas ocasiones Cunqueiro; en alguno de sus artículos de *El Pasajero en Galicia*, en algunas de sus charlas radiofónicas y en alguna obra geográfica gusta de citarlo. En una de estas últimas, la visita a Santa María de Vilar de Donas, con la imagen de las pinturas de las donas y sus tocados, le hace recordar este mismo texto:

Minas donas Giocondas, en vós ollo
tódalas damas que foron no país,
unhas brancas camelias, outras frores de lis.¹⁷⁵⁶

¹⁷⁵¹ DEMATTÈ, Claudia, *Palmerín de Oliva. Guía de lectura*, Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 2004, p. 73.

¹⁷⁵² BOUZA-BREY, Fermín, *Etnografía y folclore de Galicia*, pp. 250-251.

¹⁷⁵³ *Ibid.*, p. 250.

¹⁷⁵⁴ *Mundo Gallego*, s/p.

¹⁷⁵⁵ *El laberinto habitado*, p. 601. También en *Cunqueiro en la radio*, p. 448 y 449 o p. 664.

¹⁷⁵⁶ En su obra geográfica aparece en Álvaro Cunqueiro, *Rutas*, p. 117. En su obra poética se trata del envío final de «Rondeau das Señoritas Donas pintadas no Ouso do Vilar, no Século XIV, cheirando unha frolo» en *Poesía 1933-1981*, p. 60.

Dedica incluso todo un artículo, para la revista *Grial*, a recrear el monasterio de Vilar de Donas y a exponer también sus propios versos. Nos indica, en primer lugar, el asombro que supuso su primera visita, el palpito de emoción que le asaltó: «Viaxeiro un día de vagar polas miñas terras luguesas, fiquei coa alma aberta de asombro dediante delas. ¿Cómo sin eu saber nin sospeitar xiquer, aquelas fermosas tiñan sido un verán de nos, Giocondas galegas mirándose os roxos beizos en espellos de prata? Pois elas foron verdade».

Pasa de inmediato, entonces, a trastocar la figura del yo poético, a deslocalizar el entramado lírico, confundiéndose con la figura de los trovadores y dudando si él mismo es uno de ellos: «é don Fernándo(sic) Esquío, ou son eu, quen chegue polo camino de Palas de Rei e di como quen canta a par do galo da mañán», para concluir con la cita de sus propios versos: «Pasaron anos dende a miña primeira visita, e outras veces chegueime acolá. Non máis que por ollalas». Eso sí, destaquemos que el último verso del envío que incluye en el artículo –«brancas camelias, outras frores de lis»- no coincide con el del poema publicado en *Dona do corpo delgado*, donde escribe: «unas brancas camelias, outras flores de lis»¹⁷⁵⁷.

No es extraño que nos encontremos con estas pequeñas variaciones a la hora de convertir sus poemas en textos periodísticos, sin que se pueda saber a ciencia cierta si se trata de un *lapsus* o de una revisión buscada. Al maravillarse con la noticia de que Giancarlo Ricci ha vertido algunos poemas suyos al dialecto friulano, considera cuánto se pierde en ocasiones por no conocer el paisaje en que se apoya la lírica, y certifica que él conocía perfectamente el paisaje por donde cabalgaba

aquel que pasóu polos teus ollos, amiga,
deixóu unha ollada de amor perdida
nos ollos teus¹⁷⁵⁸

Se trata de una versión del poema vigésimo segundo de *Cantiga nova que se chama Riveira*. En él, únicamente cambia el primer verso que en el original dice: «Polos teus ollos quen pasóu, amiga». Quizás el cambio se deba a que el demostrativo es esencial para conectarlo al texto del artículo y conseguir una fluida coherencia.

Sin embargo, en otra ocasión, no existe tal continuidad textual y las variaciones sí parecen deberse a un olvido. Cunqueiro rememora el viaje que dio pie a su artículos de *Por el camino de las peregrinaciones*, recuerda que Galicia padecía esos meses una gran sequía y que,

¹⁷⁵⁷ Las citas en *O mundo que teño de meu*, pp. 213-214.

¹⁷⁵⁸ *El laberinto habitado*, p. 365. Pueden consultarse los versos primigenios en *Poesía 1932-1933*, p. 73.

en el reposo de la siesta, en un hayedo, pensó en el carácter demiúrgico de los poetas y, con ello, escribió “Un poeta esquece os días de chuvia”. Traduce cuatro versos al castellano y nos da la versión original de dos más:

Todo pende en que un poeta esqueza os días
nos que chovía no mundo.

La transcripción es incorrecta, puesto que los versos incluidos en *Herba aquí e acolá* proclaman

Todo pende pra que o mundo morra en que un
poeta esqueza os días
en que chovía no mundo.¹⁷⁵⁹

Más que la cuestión filológica de que existan dos versiones diferentes, es muy significativo el fragmento periodístico, puesto que nos da noticia de la cuestión textual, del método de trabajo de Álvaro Cunqueiro y del proceso germinal que da lugar a la imagen - casi bíblica- de la lluvia.

Hay más ocasiones en las que despliega poemas que posteriormente serán publicados, pero en una primera versión que permanece inédita durante un tiempo. Con ocasión de las navidades de 1957, publica, el 8 de diciembre, en *El Progreso*, un poema con el que felicita las Pascuas a los lectores. Es un villancico que, más adelante, será editado en libro, pero con significativas variantes, sobre todo en los personajes entre los que se establece el diálogo; así pues, en la versión del diario hace hablar a Xosé -más realista-, mientras que en la versión definitiva el contrapunto a María lo lleva el mismo niño Xesús, cargando sobre él la puerta de la fantasía.

Que felepe, felepe na lúa
i-en Santiago i-en Bélem non!
María di: non é neve!
Di Xosé: E fariña de trigo!
Dis os pastores do meu: Señor,
tódalas ovillas do ceo están contigo!
Anxos acenden música na lúa.
María di: que pequeniño él!
Di Xosé: Cabe na zoca dun galeguiño
que tepe pouco pe!
Que felepe, felepe na lúa
i-en Santiago i-en Bélem non!¹⁷⁶⁰

También utiliza unos versos de su *Cantiga Nova que se chama Riveira* en el momento de desplegar una elegía al bosque de Silva, aquel que veía cada mañana desde sus ventanales

¹⁷⁵⁹ *El laberinto habitado*, p. 395, p. 477 y p. 531. En la versión de *Herba aquí e acolá* lo encontramos en *Poesía 1933-1981*, p. 105.

¹⁷⁶⁰ *O reino*, p. 218. La versión en libro se puede encontrar en *Poesía 1933-1981*, p. 184.

y que una disposición municipal hace talar. Recuerda los árboles y el canto de los pájaros, entre ellos el ruiseñor, y recuerda la canción que, tiempo ha, le dedicó.

Quita a monteira, amigo,
que xa o reiseñor
vai cantando no bosque,
ferido de amor!¹⁷⁶¹

En alguna otra ocasión, los versos que nos presenta en sus artículos periodísticos son absolutamente inéditos, y así lo remarca. Su producción en publicaciones periódicas es un verdadero filón de obras que nunca se llevaron a cabo, de pequeños jirones de poemas abortados. En un viaje por el Porto do Son, de camino a Noia, va tarareando versos de una cantiga que acababa de inventar en ese momento.

Viranche, amiga, carnes de seda
Para decire: “D’amore ando leda”,
Corpo d’amor!¹⁷⁶²

También, con motivo de una noche de lluvia, en un viaje a Allariz, recuerda unos versos, restos en una libreta de un poema que resulto finalmente inconcluso:

Sempre tiña froles eisí
na alumiñadora curva do teu brazo esquerdo,
coma quen ten un neno: froldas miniaturas
repetindo o teu rosto (sic) de virxe...¹⁷⁶³

En ocasiones, simplemente alude a una obra de la que no nos recuerda ningún verso, pero nos da cuenta de su existencia, e incluso de su sinopsis. Ocurre con motivo de la festividad de San Jorge de Capadocia, en la que, al escribir el habitual artículo sobre la figura del santo del día, nos menciona una de las primeras obras que compuso: «Siendo muchacho escribí en verso su batalla con el dragón, y un discurso en lengua gallega que Jorge le dirigía a la bestia antes de meterle la lanza entre los ojos»¹⁷⁶⁴.

Hay momentos en que la recuperación es modélica: dedica por ejemplo un artículo de la revista *Vida gallega* a desvelar los poemas que ha presentado a los Juegos Florales de A Coruña. Son poemas de diversas texturas, un par de ellos glosas de cantares que intentan ser de tono popular. No están entre lo mejor de su producción, pero los que toman como

¹⁷⁶¹ *El pasajero*, p. 76 y p. 156. También en *Cunqueiro en la radio*, pp. 163-164. Es un poema de aparición recurrente, en otra ocasión, y también en *Faro de Vigo* lo vuelve a recoger -*El descanso del camellero*, p. 211- y señala que, posiblemente, su germen se encuentra en un cuadro de Alfred William Finch, un pintor belga de paisajes, afín a la técnica del puntillismo. Se puede encontrar, aunque con las variaciones que reflejan una cita no literal, en *Cantiga nova que se chama Riveira*, donde la estrofa abre el poema hablando de “pucha” y no de “monteira”, recogido en *Poesía 1932-1933*, p. 75.

¹⁷⁶² *Ibid.*, p. 324.

¹⁷⁶³ *Ibid.*, p. 378.

¹⁷⁶⁴ *El descanso del camellero*, p. 311.

lema canciones tradicionales son los mejor resueltos de los cuatro. El que se inicia con el estribillo

Si los pastores cogen racimos,
¿qué harán los gentileshombres?

Evoca de inmediato la copla popular

Si los delfines mueren de amores,
¡triste de mí, qué harán los hombres
que tienen tiernos los corazones!¹⁷⁶⁵

Versos perdidos, que saltan en algún otro instante desde páginas geográficas. En un artículo para el cultural *Vida gallega* viaja al país del Limia; Xinzo, Sandiás, el río Arnoia,... y allí recuerda antiguos viajes a Orense, y un poema «escrito hace veinte años»; con lo cual, si contamos que el artículo es de 1955, pertenece a uno de los últimos textos que escribié antes de la guerra.

Isa sílaba do teu nome, na que apousa
brilante o ouro, Ourens,
outra sílaba a segue coma un eco,
fillo d'unha lonxana e insondable melancónía:
Our...ens!¹⁷⁶⁶

En algunos momentos llega a indicar cuál fue la gestación del poema y el encargo recibido.

Hace algunos años me habían pedido un villancico, para que lo cantase un coro de niños en una iglesia de La Marina, de Lugo. La iglesia está en la vecindad misma del mar, y de su ábside a las aguas hay un pequeño campo y unas grandes rocas oscuras que sirven de rompeolas. Y se me ocurrió que algo del mar había de entrar en mis versos. Los niños cantores eran casi todos hijos de marineros, de pescadores -como varios de los compañeros del señor, con barcas en un lago, que no en el mar-. Y se me ocurrió comenzar mi villancico -traduzco de mi lengua gallega- así:

San José tenía miedo
de que el niño le saliese marinero
y se le fuese un día por el mar
en un velero... [...]
De que o neno lle saíse miriñeiro (sic)
e se lle fose un día pelo mare
num veleiro...¹⁷⁶⁷,

¹⁷⁶⁵ La versión de Cunqueiro aparece en *Viajes y yantares*, p. 168; el estribillo se puede encontrar en MARGIT FRENK ALATORRE, *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica, siglos XV a XVII*, p. 533. Este poema vuelve a aparecer en *Las mocedades de Ulises: el joven héroe, transmutado en Dionís de Albania*, cuenta ante la señora Alicia que se enfrenta a una peregrinación que lo exilia de su país, y recuerda entonces a aquellas damas que le lavaban los pies y cantaban al mismo tiempo romances (en *Obras literarias I*, p. 437).

¹⁷⁶⁶ *Viajes y yantares*, p. 91.

¹⁷⁶⁷ Álvaro Cunqueiro, *Fábulas*, p. 45. También lo recoge en un artículo navideño para *La Vanguardia* que ya hemos citado -«Cuando el niño nace en una isla»- que se incluye en *De santos*, p. 318.

Recoge en otro artículo la versión gallega. La excusa es una visita a Barcelona, en la navidad de 1960, invitado a un recital de villancicos, en el que se ve acompañado de la plana mayor de la poesía catalana de la época. Ante la insistencia para que suba al estrado a recitar un villancico en gallego; Cunqueiro acoge su texto y lo reproduce con leves diferencias que le dan mayor coherencia y pulcritud.

En Barcelona, en el Instituto del Teatro, asistí a un recital de villancicos en castellano y en catalán. Estaban allí grandes poetas catalanes: Sagarra, Foix, Teixidor... Yo fui invitado a decir un villancico en lengua gallega, y dije este, que se lo digo a ustedes desde aquí, pues son Pascuas.

-San Xosé tiña moito medo
de que o neno lle saise mariñeiro.
E quen lle dixo a Xosé
que había mar e veleiros,
e que había mariñeiros
descalzos na beiramar
ollando ir e vir o mar?

-San Xosé tiña muito medo
de que o neno lle saíse mariñeiro.
E se fose un día polo mar
cando levanta vento mareiro,
o nordeste estribado traseiro
como soen rapaces usar
cando saen o día primeiro
nun veleiro, a navegar.¹⁷⁶⁸

Incluso llega a conectar versos con evocaciones de la infancia. Una lectura incita su asombro, y del asombro pasa a los versos.

Mi primer encuentro con la varia y multicolor familia de las setas fue una lámina de un “Pequeño Larousse Ilustrado”, que de corrido me la aprendí y la tenía como un jardín en la memoria. Con ella en la mano anduve por los bosques de Silva, mi vecino rumoroso, y por ella guiado comí los primeros hongos y aún pase en verso la dorada trompeta de los cantarelos y a la colmenilla, que ya el romano llamaba “colmena succulenta”

-¿Onde van as tuas abellas de ouro
agora que todo o que frolece no bosque
se prepara prás festas da morte?¹⁷⁶⁹

Fragmento que permite establecer una comparación con otros artículos, lo cual sirve de argumento para demostrar que en Cunqueiro hay unidades estructurales básicas; así, en un artículo para *Faro de Vigo* utiliza esta misma anécdota y este mismo poema inédito. Se comprobará que desvela unos cuantos versos más y que traduce, evidentemente él mismo, al castellano.

Mi primer encuentro con la varia y multicolor familia de los hongos fue una lámina de un *Pequeño Larousse Ilustrado*, que de corrido me la aprendí, y la tenía como un jardín en la memoria: tanto como flores yo veía en ellos los gnomos del bosque. Con ella en la mano anduve por el bosque, y por ella gulado comí los primeros hongos y me aficioné, y aún puse en verso la dorada trompeta del cantarelo –“¡Canta, dulce raíz del roble, por esa boca de oro, la dulce tierra del bosque,

¹⁷⁶⁸ “Los días” en *La Noche*, pp. 313-314.

¹⁷⁶⁹ *O reino*, p. 470.

donde vives como un rey en su palacio¹⁷⁷⁰”, y a la colmenilla, que ya el romano llamaba *colmena succulenta*, le decía: “¿A dónde van tus abejas de oro, ahora que todo lo que floreció en el bosque se prepara para las fiestas de las [sic] muerte?”¹⁷⁷⁰

Recuerda, asimismo, en *La Voz de Galicia*, entre evocaciones del otoño, estos mismos versos, que nos dice había hecho a un cantarelo, una de las setas que surgen en la estación, aparentemente nimias, pero que le sirven para honrar la tierra y hacer volar la imaginación: «canta, dulce raíz del roble esa boca de oro, la fresca tierra del bosque, donde vives como un rey en su palacio»¹⁷⁷¹.

Verdadera imitación seria de género, Cunqueiro ideó un proyecto del que llevó a cabo únicamente unas pocas líneas. Se trata de un día de Santiago en el que su colaboración en *Faro de Vigo* pretende ser en verso y contar «un milagro del Apóstol»; es más, imagina incluso que la forma ha de ser cuaderna vía, «que es forma muy sabrosa de versificar». Lamentablemente, solo pudo llegar a imaginar un alucinante argumento en el que se juntaban el Preste Juan, flores canoras o fuentes de oro, y a escribir apenas dos estrofas.

Las leguas de la tierra, las leguas de la mar,
todas la alrededor, por sus torres mirar.
Campanas que quisieres, las oirás cantar:
por las leguas del cielo la vienen visitar.
Agua y limosna tiene Apóstol por vecinos,
y en su tumba posan la frente los caminos,
que son como cien ríos, muy ricos en molinos...¹⁷⁷²

Campo abierto a la exposición de inéditos son sus intervenciones en la radio. Toda su obra para este medio recoge, también es cierto, un evidente tono lírico; pero en una ocasión avisa de que se trata el fragmento de un poema en prosa escrito a raíz de un episodio del reinado de Pedro el Cruel. El formato es de guion radiofónico y coincide plenamente con el estilo de sus charlas, pero Cunqueiro explicita que lo que se va radiar es un texto autónomo.

LOCUTOR 1.- “Las herradas puertas del castillo se abren lentamente. El gentil trompetero ha dado la señal. El señor rey de Castilla está en su trono bermejo. El difunto señor rey de Castilla. Cualquiera. ¿Quién recuerda sus nombres?

Entre dos losas del patio nacieron unas hierbas. Y por el áspero muro se encarama un rosal. El asesino se detiene un instante contemplándolo, escogiendo la rosa que le gustará llevar en la oreja cuando lo ahorquen.

LOCUTOR 2.- El señor rey de Castilla va a juzgar un hombre. Es un soldado. Bebió espeso vino tinto en el cuenco de las manos de una joven, y así que hubo bebido, con la espada partió en dos el dulce vaso

-Yo pagaré el vaso, señor, dice el soldado arrodillándose. Verted vino en el cuenco de sus manos, dice el rey. Pero ya no queda ni una gota de vino en Castilla, y el cuenco de las manos del soldado ha de llenarse con sangre de su corazón.

¹⁷⁷⁰ *Viajes imaginarios*, p. 69.

¹⁷⁷¹ *100 artigos*, p. 69. También en *Viajes imaginarios*, p. 69.

¹⁷⁷² *Viajes imaginarios*, pp. 89-90.

LOCUTORA.- Bebe pausadamente el señor rey de Castilla. El difunto señor rey de Castilla. Cualquiera. ¿Quién recuerda sus nombres? Cuando el sediento rey termina de beber, el soldado está muerto. También está muerto hace muchos, muchos años, el rey de Castilla. El ciego que canta el romance, pisa la hierba que nació entre dos losas, en el patio”¹⁷⁷³.

En las mismas charlas radiofónicas, nos regala una composición extraña en su tono general. Ya hemos advertido su gusto por lo oriental, especialmente por la poesía china y japonesa, pero se trata de una influencia inexistente en su poesía. No adopta ritmos ni imágenes que puedan recordar los tonos de la lírica asiática; sin embargo, en una ocasión nos regala un hai-ku. El punto de partida estriba en que en el Palacio del Mikado se celebra una fiesta que conmemora el día en que nació el primer cerezo; cada año se leen un número exacto de poesías, quince, y Cunqueiro imagina qué compondría para la ocasión si se encontrara allí. Los locutores recitan entonces:

Paseando por el jardín oí,
que una rosa le decía a otra:
cuando me marchite
quisiera que el viento llevase
mis pétalos al mar.
Temo que un enamorado me deshoje
preguntando si ella lo ama
y que mi último pétalo diga no.¹⁷⁷⁴

De hecho, es una práctica que había despertado, aunque levemente, en su mocedad. De su estancia, en tiempos de guerra civil, como profesor en Ortigueira, nos ofrece un poema de aire japonés, lo cual es indicio de que, desde su juventud, ya le interesaba esta cultura. Al aplicar al río Mera el adjetivo “dulce” se le despierta un recuerdo:

En un cuaderno de notas de mis días orteganos le llamo ya así, el dulce Mera. Y a un ciruelo japonés que medraba en un prado, en sus orillas, el 28 de febrero de 1937, dediqué este breve poema:

O XAPONES

Froleces coma un docísimo haikai
na boca entraberta de primaveira.
Na laca brillante do ceo
abanas as tuas froles rosadas.
Léixasme matinarte coma unha nena
que esperta do seu sono
con un doce sorriso no rostro?¹⁷⁷⁵

Las ocasiones, como decimos, en las que los versos que cita son inéditos, perdidos, comenzados y nunca cerrados, darían para un pequeño volumen. En una ocasión, invitado

¹⁷⁷³ *Cunqueiro en la radio*, p. 48.

¹⁷⁷⁴ *Ibid.*, p. 161.

¹⁷⁷⁵ *El pasajero*, p. 181. Cabe destacar que en los tiempos en que Cunqueiro era aparentemente falangista, escribe íntimamente en gallego.

a los Juegos Florales de Betanzos, que tenían como tema único el vino, Cunqueiro juega a presentar lo que él llama “sonetos a la Corte”. Disponemos de dos versos:

Iste violeta amor, iste lixeiro
beizo da terra que a miña boca bica...¹⁷⁷⁶

También, en un par de ocasiones, alude a que un cuadro de Potter le lleva a escribir un largo poema en homenaje al rey muerto que retrata.

Era como si acabara de morir un rey, y yo le escribí un largo poema, a él, “ferido na sufraxe, pois, por outra espada coma unha longa nuben prateada”, y a su caballo”. Eu canto agora o seu cabalo mouro, morto tamen, como un príncipe, no gándara”.¹⁷⁷⁷

Tampoco encontramos, en su obra editada en libro, unos versos dedicados al río Sil que nos desvela en un artículo para *Faro de Vigo*, ya mediados los años 50, con la excusa de un viaje por los valles que abre el río al entrar en Galicia:

Bebendo aréas, tempos, solouzando
ise peito de téu que vai nascendo
isa mañán de meu que vai xemendo
isa noite de téu que foi medrando.¹⁷⁷⁸

Ya hemos advertido anteriormente que la prosa de Cunqueiro posee una leve querencia gongorina, y es él mismo -con ocasión de la aparición en uno de sus artículos de unos versos inéditos- quien reclama este culteranismo también para su poesía. Unas notas de paisaje, un otoño, le llevan a comentarnos las reflexiones a la hora de componer un soneto para Ulises.

Si ángel fueras, necesaria altura
de aire el sueño y de cristal, yo digo
si pudiera volar, volar contigo
el ala al hombro, mecedora pura.

Demasiado *a la page* me está saliendo el soneto, y gongorino. Lo de gongorino es necesario, que la mañana es un cristal, y lo propio de la poesía de Góngora es estar construida con tantas palabras como cristales.¹⁷⁷⁹

En otra ocasión, y en el artículo en el que dedica un lírico recuerdo estremecido para Anna Pavlova –confesaba coleccionar un álbum con sus fotografías-, expone otro de

¹⁷⁷⁶ *100 artigos*, p. 18.

¹⁷⁷⁷ *Ibid.*, p. 30.

¹⁷⁷⁸ *El pasajero*, p. 311.

¹⁷⁷⁹ *Ibid.*, p. 335. También califica la poesía de Góngora como hecha con cristales en un artículo sobre Monforte, publicado en *Vida gallega*. Aparece en *Viajes y yantares*, p. 75. En una curiosa vuelta de tuerca sobre la cita expuesta, cambia de lugar, en otro artículo, los dos términos de la comparación: «[...] la mañana es un cristal, y lo propio de la poesía de Góngora es estar construida con tantos cristales como palabras», en *Viajes imaginarios*, p. 70.

sus poemas, mezcla de Ultraísmo y trazos de Rubén Darío, que él mismo indica, en todo caso, que nunca fue publicado.

Pasa el día a través de la noche
como una inquieta mariposa blanca.
Asisto al gran incendio de las roas (sic)
reclamando,
con mis ojos,
una parte de las llamas.
Miña cerva ferida! Las mil y una lunas siegas (sic),
con un trémulo cuello aprendido del cisne,
como heno, huyendo!¹⁷⁸⁰

Poesía que recuerda desde cualquier estímulo, desde cualquier nimia curiosidad; como al observar un reloj del que van saliendo figuras en una rueda, que le hace evocar que compuso unos versos, que califica como cantiga de maldicer, contra el año que acababa. Gentilmente, los ofrece a los lectores.

Agora que xa iste ano pasou,
eu fico na roda, que non me levou,
pequena e dél namorada.

Doncela non quixo levar por amante,
deixoume chorosa pra o ano de entrante
pequena e dél namorada.

Non sabía hogano que múchase a rosa,
e déixame nova finare chorosa,
pequena e dél namorada.

E déixame ire pra o ano que ven,
cando o meu corpo xa non valía ren
pequena e dél namorada.

O Demo que o coma, que me non pideu
o corpo polido i-o amore de meu,
pequena e dél namorada.¹⁷⁸¹

Avisa también que el estribillo lo ha tomado de una Cantiga que viene en el Cancionero de la Vaticana, escrita por uno de los poetas menos valorados, Pedro de Ver, pero que en sus dos cantigas de amor y seis de amigo, condensa magistralmente los delicados sentimientos de la doncella enamorada.

Con ocasión de la muerte de Luis Pimentel, ya hemos reseñado el artículo en cuestión y el dolor que destila, escribe para él una composición que titula simplemente “Unha Elexia” y que, extrañamente, mezcla registro coloquial y precisión erudita.

Tempo de teu, segado
cando o crecente do luar.
nas feiras hogano non se merca
outro tempo igoal

¹⁷⁸⁰ *O reino*, pp. 109-110.

¹⁷⁸¹ *100 artigos*, pp. 75-76.

Pequenos anxos, axóuxeres e doas,
ventos do millo, corazón con sono,
tempo medrando en ti ás espaldadas,
as esfoladas rosas, can sin dono.
Penden de ti, da boca e da man tenra,
as idades, os anxos i-El Señor.
dispós de lume, das pombas e do mare,
e fas que diga Galicia unha canción.
Molladas nais coas tuas verbas
sementan na escura soedá.
pólas valeiras ruas da noite
homes e nubes como chuvia van.
Saladamente levás todo
ó Paradiso, onde todo é fror.
a terra a tentas reconece namentras
no teu corpo un terrón
Virán herbiñas tenres coma nenos,
virán xilgaros aquí e dacolá.
coma un río que marmura na noite
escoitaremos teu cantar.¹⁷⁸²

En esta mesma cabecera de *El Progreso* -Cunqueiro es proclive en ella a presentarnos poemas-, aparece poco después, viniéndole a la memoria el lema que aparece en un sillón de canónigo en Francia, que una vez escribió en la agenda de una bella señorita coruñesa el siguiente poema, mezcla de motivos de cancionero, frescura tradicional y sentenciosidad francesa:

-¿Dónde bebieron, amigo, las ciervas?
¿Dónde durmió la luna en las hierbas?
Autant en emporte ly vent!
-¿Dónde cantaba la alondra el día,
dónde el clavel a la rosa decía?
Autant en emporte ly vent!
Amor que pasa, alba a la puerta,
la flecha con que amor acierta:
Autant en emporte ly vent!
Dejadlas ir, las claras mañanas,
bocas al sol y rosas tempranas
Autant en emporte ly vent!¹⁷⁸³

Conocemos aún otra dedicatoria: en una ocasión se extasía ante el baile folclórico de unas zamoranas y recuerda unos versos que firmó en el álbum de una de ellas, versos curiosos por efímeros y de aire entre modernista y popular.

Noche y tierra te hicieron más carnosa
que el lirio de Florencia y que la rosa.
por vestirme tu piel, vino la seda.
deja tu cuello al cisne, que aún te queda
-oscuru sol dispuesto en enramada-
la luz veraneando en tu mirada.¹⁷⁸⁴

¹⁷⁸² *O reino*, p. 130.

¹⁷⁸³ *Ibid.*, p. 154. En sus intervenciones radiofónicas explica la misma historia: el poema es idéntico, excepto en penúltimo verso: «cabellos al viento, miradas lejanas», en *Cunqueiro en la radio*, p. 40.

¹⁷⁸⁴ *Ibid.*, p. 366.

También nos indica la semilla lírica de donde brotan otros versos inéditos, vanguardistas en su estética e inspirados por los cuadros y el color del pintor Camille Corot, de quien Cunqueiro -como de todos los grandes paisajistas- se siente devoto; así, Corot, precursor del impresionismo y esplendorosamente fresco en sus cuadros -interpretada esta frescura en la época como falta de técnica- le lleva a este ejercicio:

Pensativa de azul. Umbría melodiosa:
tierra de carne entre violeta y rosa,
y entre cipreses un agua atormentada.

Y también a esta greguería geográfica:

A camelia do ceo esfolía mansa pombas de lento vó:
Castelli d'Ansa.¹⁷⁸⁵

En cuanto a las evocaciones en forma de autocita que versan sobre su obra narrativa y su teatro, en alguna ocasión son significativas y un argumento de autoridad sobre cuestiones estéticas o literarias, campos en los que se toma el mismo autor como prueba. En la crónica que recrea la visita al castillo de Elsinor, que ya hemos utilizado como trascendental testimonio de las ideas de Cunqueiro sobre el hecho artístico, era casi obligado que aludiera a su obra dramática, e incluso que la ajustara al tema que persigue durante todo el texto: «Yo, que he escrito un *Don Hamlet*, compuse como escenario un castillo de gruesos muros y octogonales torres, mezclando en mi fantasía los castillos y las torres militares de mi Galicia natal: Villalba, Pambre, lo que queda del “castellum honestus” de Gelmírez sobre la placidez del río Ulla, castillos de Soutomaior y Salvaterra de Miño, e (sic) Monterreal de Baiona, donde rompe la costa atlántica»¹⁷⁸⁶.

Poco más cabe añadir, si acaso destacar que la fantasía no es un ente autónomo y desligado de la vida, sino que, al fin y al cabo, tiene como *humus* la realidad y crece enraizada en ella.

También recrean las autocitas el método de trabajo del autor, y nos indican que se documentaba muy por extenso sobre la ambientación que quería darle a sus novelas. Es el caso, por ejemplo, de la segunda de ellas, en que el simple perfil de un personaje requiere traspasar lecturas eruditas: «Cuando yo en mi libro *As crónicas do Sochantre*, traté del verdugo de Lorena y de su ciencia en nudos -vivió cuando aún no se había inventado la guillotina en el reino de Francia-, estaba bastante documentado, habiendo leído un estudio de un tal

¹⁷⁸⁵ Ambos en *100 artigos*, p. 77.

¹⁷⁸⁶ *El laberinto habitado*, p. 89.

Bussangli, en un tomo homenaje a Lenôtre, el de *La petite Histoire*, sobre los verdugos de Francia, su estatuto legal, emolumentos, examen de ingreso [...]»¹⁷⁸⁷.

De hecho, en otra ocasión, habla de que sí existe esta preocupación por documentarse con rasgos eruditos, pero que realmente el operador narrativo, quien escoge el hecho de que aparezca y tenga importancia un verdugo en su obra, es el mundo de su infancia -la absorción de palabras y hechos en su Mondoñedo-, reafirmando lo que la crítica aporta sobre el entramado de todas sus ficciones, sujetas a Galicia y en muchas ocasiones a la oralidad.

Por exemplo, moitas veces nos meus libros sae un verdugo que sabe aforcar e ata me preocupou a min o averiguar cómo eran os nós que facían os verdugos coas cordas. E isto é porque houbo un crime famoso alí: cerca de Mondoñedo mataron un cura, o cura de Santa Cruz no Valadouro, e logo despois aforcaron a quen o matara, que foi un tal Uxilde. Parece-me que foi no campo da feira de Mondoñedo que viñeron miles de persoas de todo arredor a ver o aforcamento. Entón, da historia de todo isto, quedame que eu saque, por exemplo, nas *Crónicas do Sochantré* un verdugo de Lorena e que me teña preocupado eu dos nós dos verdugos ingleses ou dos verdugos cataláns que balanceaban o aforcado, etc. De modo que, qué sei eu de onde vén todo e a onde vai... Non me é nada doado dicilo.¹⁷⁸⁸

También indica, en un artículo dedicado al tuerto de Nancy, que esta facilidad de los tuertos para atraer desgracias fue la que le impulsó a utilizar esta figura en *Las crónicas del sochantré*: «Saqué a un rapacete tuerto cuya presencia producía males y trastornos. Su madre lo llevó ofrecido a una romería, y en ella, estando orando en la iglesia al santo patrón, por culpa de una rueda de fuego de un valenciano que andaba de pirotécnico por allí, quedó ciego, con lo cual pasó al instante de maléfico a benéfico»¹⁷⁸⁹.

En otras ocasiones, en cambio, la autocita no le interesa como argumento de su estética, ni como alusión a obras pasadas, sino que anuncia obras que están por venir. Es el caso de *El año del cometa*, del que da noticia en agosto de 1973 -aprovechando que ese año se aproximó a la tierra un meteoro- y que publica un año más tarde: «yo estoy repasando y corrigiendo una larga narración titulada *El año del cometa*»¹⁷⁹⁰.

Incluso llega a dar una vuelta de tuerca a la autocita y lo hace en boca de otro. Una de sus estampas costumbristas retrata a uno de esos inventores, sobre los que tanto gusta de ironizar, que planea llenar unas tinajas con diversos productos; uno de ellos «esas ostras en escabeche de las que usted suele hablar, que tanto le gustaban a Samuel Pepys, y que

¹⁷⁸⁷ Ibid., p. 503.

¹⁷⁸⁸ PÉREZ BELLO, Manuel, «Entrevista con Álvaro Cunqueiro» en *Grial*, nº 110, abril-mayo-junio de 1991, pp. 203-204.

¹⁷⁸⁹ *El envés*, p. 14.

¹⁷⁹⁰ *El laberinto habitado*, p. 344.

cuando usted era niño, su abuela doña Carmen Montenegro, le mandaba, en barrilitos, como regalo de Navidad a sus padres de usted, desde Cambados a Mondoñedo...»¹⁷⁹¹.

En realidad, era su tía abuela; pero lo cierto es que sí que recuerda, en sus obras de cocina, el regocijo que sentía al recibir de ella, en Navidad, el barrilito de ostras:

En Galicia facíase moita ostra en escabeche, especialmente nas Rías Baixas, pero agora non se escabechan ostras, e case que non se dá coa receita. Ao pai de “Picadillo”, ao seu pazo de Anzobre, mandáballas como galano de Pascua de Nadal, un crego que había daquela en Rianxo, sendo “Picadillo” rapaz. Na casa nosa, en Mondoñedo, tamén recibíamos, por ese mesmo tempo pascual, os barriliños famosos, que llos mandaba a meu pai miña señora tía avoa, doña Concha Montenegro, dende Cambados, [...] ¹⁷⁹².

La figura de Samuel Pepys, un londinense a quien se tiene por creador de la Armada Británica, es célebre por un enorme diario, escrito entre 1660 y 1669 y repleto de los más nimios detalles de su vida, aunque solo se descifró y publicó en 1825. Cunqueiro lo recuerda constantemente en sus obras gastronómicas y sus artículos y, es cierto, casi siempre asociado al barril de ostras, como en un artículo que versa sobre un trasno inglés que revuelve y lanza por el aire los productos de un supermercado. El resto, extenso, de la crónica, está dedicado al escritor británico y a los trasnos que recoge en sus diarios del siglo XVII; pero hay mención también gastronómica en el artículo, cuando Pepys, tras haber visto decapitar a Carlos I, «se retira a la taberna de El Sol, a meditar sobre la inestabilidad de los tiempos, comiendo ostras en escabeche, llegadas desde Pontevedra o de Bayona de Galicia aquella misma mañana»¹⁷⁹³. Es, sin embargo, un añadido fantasioso para perfilar a su manera la figura del diarista inglés, puesto que «Augusto Assía, uno de los buenos amigos de Cunqueiro, tenía los “Diarios” de Pepys y ni en una sola de las más de mil páginas de las que se componía, hablaba de las tales ostras gallegas»¹⁷⁹⁴.

En los últimos años de su vida, que es cuando se acentúan estas citas, vuelve a recordar el recipiente y su procedencia para la *Hoja del Lunes*, se duele de que la receta no se conserve y señala que

Tengo que escribir una nota sobre las ostras en escabeche, que en barrilitos iban en el siglo XVII desde Pontevedra y Bayona de Galicia a Londres. Eran las ostras que Pepys comía en las tabernas del East End londinense, pinchándolas de tres en tres con su tenedor de plata, de mango rizado. Las gentes lo miraban con sorpresa porque el tenedor de Pepys fue el primero que se vio por aquellos lugares. Ahora ya no se ponen ostras en escabeche, aunque en algunos lugares de las rías bajas quedan ancianas cocineras que conocen muy bien la receta.¹⁷⁹⁵

¹⁷⁹¹ Ibid., p. 50. La misma imagen aparece en *Papeles que fueron vidas*, p. 247 y *El Envés*, p. 20.

¹⁷⁹² *A cocíña galega*, pp. 65-66.

¹⁷⁹³ “*Los otros rostros*”, p. 347.

¹⁷⁹⁴ FERNÁNDEZ, Carlos, «Cunqueiro en la Voz» en “Faro de Vigo. Suplemento 20 anos do pasamento. Álvaro Cunqueiro, a máxia da palabra”, p. 33.

¹⁷⁹⁵ Álvaro Cunqueiro, «Al final del verano» en *Hoja del Lunes*, Madrid, 10 de septiembre de 1979, p. 3.

También utiliza refundiciones casi exactas de sus textos: en un breve de *Destino*, al aludir a que en esa misma cabecera Juan Perucho despliega un bestiario fantástico, describe el *gatipetro* -ese animal que hace orinar a los niños mientras estos duermen- casi de forma idéntica a como lo retrata en *Escola de Menciñeiros*¹⁷⁹⁶. También sufre sus efectos, ya en *Os outros feirantes*, Marcelino Pardo, al que visita cuando es niño de cuatro o cinco años, y no lo hace abandonar su eneuresis hasta los doce: «El gatipetro se arrastra a la habitación donde duerme un niño, y comienza a echar agua por el cuerno, que gotea en el suelo. El niño, en sueños, escucha el ruido del goteo, que parece invitarlo a orinar, y de hecho casi le obliga a ello. Eso, repito, le pasaba a Marcelino Pardo. El padre le pegaba, la madre desesperaba, los hermanos se burlaban de él, y lo mismo los compañeros de escuela, a los que había llegado la noticia de las humedades nocturnas de Marcelino»¹⁷⁹⁷.

También recuerda una de sus primeras obras de postguerra al recorrer la ciudad de Viveiro, puesto que situó allí un episodio significativo: «En mi *San Gonzalo* elegí a Vivero para un milagro y una aventura de mi santo obispo [...] por esa para mí tan natural y clara medievalidad vivarense»¹⁷⁹⁸.

Puede retratar, incluso, algún motivo estructural de su obra como si fuera una antología. En el artículo para *La Voz de Galicia* titulado “San Patricio y los demonios”, recuerda que la festividad del santo es día de reunión infernal. Y eso le lleva a evocar todos los demonios que van apareciendo en sus obras. No es propiamente una cita, ni una alusión, simplemente un estudio metatextual sobre sus personajes. Merece atención el primer enunciado, en el que equipara el poder de la palabra con la realidad. No son más que demonios inventados, pero esta invención provoca su realidad.

Quizás basta con inventar el nombre de un demonio para que este cobre existencia real. Yo, entonces, soy culpable de aumentos en la escala de clase de tropa, que en mi “Merlín” y en mi “Sochantre”, saqué algunos: Cobillón, un demonio que en París está perfumando francesas; Órdizás, un demonio natural de Pamplona, quien se hacía pasar por alcalde constitucional de Burdeos; Tadeo, que fue ahorcado en Pons de Champaña, acusado de hablar con las gallinas y de hacer aguas mayores por las chimeneas; Ismael Florito, sastre de lujo y don Juan Juvenillo Caraffa, que en Roma andaba con los venenos térmicos y áureos de César Valentino...¹⁷⁹⁹

Sirve esto para demostrar que Cunqueiro tiene una serie de hitos de referencia, en sus textos ensayísticos, en los que siempre se detiene: cierto poeta, cierta cita, determinada

¹⁷⁹⁶ *El laberinto habitado*, p. 584. También en *Semblanzas*, p. 109.

¹⁷⁹⁷ *Obras literarias II*, p. 895. Se extraña Cunqueiro, en un artículo posterior para *Sábado Gráfico*, de que el gatipetro, mero juego, haya sido tomado por real por algún investigador gallego: «ahora me encuentro con que algunas de las pequeñas bestias inventadas por mí las creen por existentes algunos gallegos», en “*Los otros rostros*”, p. 337.

¹⁷⁹⁸ *El pasajero*, p. 178. El milagro es el hundimiento de la flota normanda, Cunqueiro cita el pueblo cantábrico en *Obras literarias I*, p. 779 y el milagro se extiende hasta la 790.

¹⁷⁹⁹ *100 artigos*, p. 181. También, en un artículo sobre demonología, enumera exactamente los mismos demonios: «Sobre ángeles y demonios», p. 17.

inquina,... Son apoyos textuales que pueden aparecer en uno u otro artículo de forma independiente a su tema o que pueden trasladarse en bloque directamente. Tanto es así, que Cunqueiro, en determinadas ocasiones, llega al autoplagio. Veamos, como muestra, otros dos artículos dedicados a San Patricio -separados por apenas un año de diferencia- en las páginas del mismo rotativo: *Faro de Vigo*. El primero, publicado el 17 de marzo de 1962 -la festividad del santo irlandés, dato que solía aprovechar como tema para sus artículos-; el segundo, el 24 de febrero de 1963. Pues bien, un breve cotejo nos haría ver que son idénticos en estructura, en motivos y hasta en alguna cita trasladada de forma literal. Aparece en ambos Lough Dergh -el pozo del infierno-, el gaitero que llenaba el fol con la nariz izquierda, nombres de demonios, incluso los inventados por Cunqueiro, el *Infierno* de Dante,... Quizás en el primero de los dos artículos se explye el texto en mayor grado contando la vida del santo; pero, excepto en la hagiografía, podemos poner sendos ejemplos de fragmentos y ver que las similitudes llegan hasta la copia. En el primero, «Belcebú, príncipe de las moscas, y Mammón, numismático, cuya saliva se convierte en oro y es patrón de los monederos falsos, y Leviatán, demonio andrógino de la tradición rabínica, quien bajo apariencia femenina y llamándose Lilith, como una cupletista, sedujo a Adán, y como masculino y llamándose Samuel conquistó a Eva». En el segundo de los artículos, el único cambio es el orden de aparición de los susodichos demonios: «Leviatán, demonio andrógino de la tradición rabínica, quien bajo apariencia femenina y llamándose Lilith, sedujo a Adán, y como masculino y llamándose Samuel conquistó a Eva; [...] Belcebú, príncipe de las moscas y demonio de lengua caldea, tampoco, y mucho menos Mammón, numismático, cuya saliva se convierte en oro y es patrón, con Usguiel, de los monederos falsos»¹⁸⁰⁰.

3.3.12.- El cine

Álvaro Cunqueiro no es, en ningún caso, devoto del cine. En sus libros de cocina y viajes nunca alude a ningún tipo de producción fílmica; en sus artículos periodísticos, en alguna ocasión, pero generalmente desde la incomprensión o la distancia crítica o irónica. Analiza algunas películas de actualidad, únicamente aquellas que tienen relevancia social en los años en que escribe, y conoce un puñado de clásicos -actores y filmes- a los que cita, pero se limitan a ser los sancionados por la historia del séptimo arte. Está lejos de ser un cinéfilo. De hecho, en una entrevista para la revista *Coordenadas* incluye un breve resumen

¹⁸⁰⁰ Aparecen ambas citas, respectivamente, en *De Santos*, p. 133 y p. 167. El tema de la demonología ocupa, como hemos visto, un extenso artículo para la revista *Los Cuadernos del Norte*, allí son también citados, claro está, Belcebú, Mammón y Leviatán: «Ángeles y demonios...», p. 6 y 8 respectivamente.

autobiográfico donde plantea la cuestión con unas palabras de clara transparencia: «Pregúntome porque non me gusta o cine, en especial se a abundancia de elementos técnicos por parte do director é grande sinto unha especie de falsedade, paréceme que estou vendo facer a escena e empezó a bulir no asento...»¹⁸⁰¹.

En el artículo para *Destino* “Los dos Juan”, por ejemplo, solo le interesa de Cary Grant una noticia leída en una revista del corazón sobre su divorcio¹⁸⁰². Por otro lado, la queja de un taxista, al que solicita un desplazamiento, sobre lo interminable de su jornada laboral, lo hace recordar a «Charlot atornillando y atornillando en *Tiempos Modernos*»¹⁸⁰³.

Respecto al cine contemporáneo, tiene conocimiento de que Pasolini ha rodado una versión del *Decamerón*, estrenada en 1971, pero advierte que «[...] mejor que ver esta película y hartarse de leer a Boccaccio en este siglo, hubiera sido leerlo en el XVI, [...]»¹⁸⁰⁴. También conoce que *Tiburón* es el fenómeno de la temporada veraniega de 1975, pero para él no representa más que una película que «amenaza ya a Europa»¹⁸⁰⁵. Peor concepto tiene de «esa película que anda por ahí y se titula *El libro de Buen Amor*»¹⁸⁰⁶; se trata de una defectuosa producción de Tomás Aznar -después director de subproductos de terror y caspa- sobre la que Cunqueiro derrama críticas negativas de manera exaltada.

Incluso llega a abarcar, en un artículo entero para *Sábado Gráfico*, un análisis de dicha película en el que comienza precisando fecha y hora: «fue en el día de la Asunción de Nuestra Señora, de la “Gloriosa”, que dirían a la vez Alfonso el Sabio en mi romance gallego y Juan Ruiz en sus gozos castellanos, a las cinco y media de la tarde»¹⁸⁰⁷. Concreta que el motivo de tanta precisión estriba en que también el Arcipreste lo hace en su obra, y para ello desgrana ejemplos de versos concretos, lo cual añade a la parodia -según Genette imitación de una obra concreta- un componente metatextual. Sigue el artículo -citas y alusiones que nos llevarían un buen espacio de notas a pie de página- con la descripción del protagonista, indagaciones sobre qué proclama la obra y sobre qué es lo que espera encontrar en la pantalla. De golpe comienza el análisis del *film* y, con ello, la decepción: «me encontré con que no había tal arcipreste, que Juan Ruiz era un mozo “sexy” y bullanguero»¹⁸⁰⁸; se pregunta si es torpeza de producción o manejo de censura, y concluye

¹⁸⁰¹ LEDO ANDIÓN, Margarita, «Entrevista inédita do ano 1973» en *Coordenadas*, nº 2, Santiago: Universidade de Santiago, enero, febrero, marzo de 1982, p. 4.

¹⁸⁰² *El laberinto habitado*, p. 46.

¹⁸⁰³ *Ibid.*, p. 175.

¹⁸⁰⁴ *Ibid.*, p. 109.

¹⁸⁰⁵ *Ibid.*, p. 130.

¹⁸⁰⁶ *Ibid.*, p. 133.

¹⁸⁰⁷ “*Los otros rostros*”, p. 76.

¹⁸⁰⁸ *Ibid.*, p. 77.

que su título más ajustado sería «La vida erótica en la Castilla del siglo XIV». Seguramente, Cunqueiro no llegó a ver nunca la segunda parte de la película -dirigida esta por Jaime Bayarri, de corta carrera- donde el protagonista sí entra en ministerios religiosos.

Tras ello, expone una serie de episodios que debe de citar de memoria, puesto que confunde pasajes donde aparece doña Endrina, con otros cuya protagonista es doña Garoza, y a doña Urraca con Trotaconventos. Pone, eso sí, especial interés en el «batido de diacitrón», que utiliza en otros artículos periodísticos que hemos referenciado, y que apunta que también aparece en *La Celestina*. Cierra el artículo quejándose levemente de que se potencian los aspectos eróticos de la película cuando el libro «es muchas otras cosas, ricas y complejas y sabrosas y santas»¹⁸⁰⁹.

Los últimos años de Cunqueiro coincidieron con el auge del cine de destape, la utilización de desnudos con escenas en que el sexo era más explícito que en el cine comercial de los años anteriores -no solo en España, en toda Europa-; ello hace que pueda prestar atención a este aspecto, aunque sea para horrorizarse. El artículo versa sobre las investigaciones espaciales y el afán de misterio del hombre, aparece el nombre de Wells, que imagina a «extraños pasajeros dirigiéndose hacia la tierra» y, de pronto, el aviso de una nueva película: «Ahora mismo, en París, se ha estrenado una película en la que unas mujeres vampiros vienen desde una lejana galaxia a la Tierra, pero no a alimentarse de sangre humana, como un conde Drácula más, sino de otra cosa, que ustedes deducirán del título: “Spermula”»¹⁸¹⁰.

Cierto es que *Spermula* es una película francesa que mezcla erotismo y ciencia-ficción, y que fue estrenada el mismo 1976 en que está fechado el artículo. Su director fue Charles Matton, activo en el mundo de la pintura tanto como en su labor cinematográfica.

También le resulta molesta -la razón: no ajustarse a la trama que los clásicos habían sancionado- la película italiana *Ulises*. No deja de sorprender que la valoración del filme sea calibrada por su nacionalidad o, por lo menos, por asimilarse al cine de determinado país. De hecho, el reparto es internacional y, si bien uno de los papeles está encarnado por Silvana Mangano, también tienen una fuerte presencia Kirk Douglas o Anthony Quinn. Las palabras de Cunqueiro en *La Voz de Galicia* no dejan lugar a dudas sobre la pobre impresión causada en él: «He tenido ocasión de ver, en una prueba privada, la película titulada “Ulises”. Para quien como yo tiene al astuto Ulises entre sus héroes más amigos -el

¹⁸⁰⁹ Ibid.; p. 79.

¹⁸¹⁰ Ambas citas en Ibid.; p. 207.

más amigo, quizás- la desilusión corrió pareja con la expectación [...]. La película, italiana, es americanamente irrespetuosa con el reflexivo vagamundo del mar»¹⁸¹¹.

También son críticas sus palabras sobre el cine de catástrofes que se cultivó a lo largo de todos los años 70. Son sus últimos artículos y se muestra sorprendido por el empeño de los americanos en indagar en los monstruos marinos tan caros a su mundo:

A lo que me refiero, en primer lugar, es a esas películas de terror que han dado en hacer los americanos. Primero la película del tiburón que viene con la marea a tragarse unos cuantos bañistas en la hasta entonces pacífica playa, y ahora la del pulpo gigante, el *kraken*, después de haberle dado un repaso a la enorme criatura llamada King Kong, animal al fin y a la postre dulcificable por la belleza femenina. Parece ser que la película del pulpo, según dicen las revistas y los periódicos de París, no va a tener el éxito de la película del tiburón por fallos técnicos, por la irrealidad del *kraken* mal construido.¹⁸¹²

Seguramente, la película a la que se refiere es *Warlords of Atlantis*. El *film* ha de ser una película posterior a *Tiburón*, o sea, de la segunda mitad de los años 70 y las únicas factibles son esta -en la que el pulpo defiende a los habitantes de la Atlántida- o *Tentácoli*, que es italiana, lo cual entra en contradicción con el aviso de Cunqueiro de que la película la han hecho «los americanos». El resto del artículo lo dedica a recoger las presencias en literatura -desde *La Odisea*- de monstruos marinos; desfilan pues Homero, Plinio el Viejo o Denis de Montford.

Sin embargo, su postura no es, desde luego, la del rechazo de todo el género cinematográfico en sí, porque las producciones que se atienen a su mundo y que resultan cuidadas literariamente merecen toda su confianza: «he tenido ocasión de ver dos versiones cinematográficas de *La tragedia del rey Lear*, de Shakespeare, la de Peter Brook, y la del ruso Kozintsev. Dos interpretaciones diferentes, y ambas sorprendentes de belleza, y cada una a su manera, de fidelidad a la invención shakesperiana»¹⁸¹³.

Incluso, en ocasiones, queda fascinado por imágenes de películas que no llegó a ver. Seguramente el cine de Alfred Hitchcock es muy afín a la estética de Cunqueiro, determinadas películas, con toda seguridad, hubieran impactado en él; por ejemplo, *Vértigo* -con gran presencia de simbología celta- o *Los pájaros*, que denomina, al hablar sobre ella, *Las aves*. Cunqueiro nos comunica que no ha visto la película, pero sí una fotografía de Tippi Hedren, «alta, esbelta, dorada, de larguísima y finos brazos»; la cree afín al mundo de Pondal y los cuervos de Xallas, en los versos que ya hemos analizado, y su imaginación se desborda al recrear la fotografía como si fuese la de una antigua diosa: «Ella está serena y mira hacia el océano. Parece la diosa de algo, de un rito secreto y mágico, reina de las aves,

¹⁸¹¹ Recogido en ARMESTO FAGINAS, Xosé Luis, *Cunqueiro. Unha biografía*, p. 294.

¹⁸¹² *Fábulas*, p. 30. También recogido en “*Los otros rostros*”, p. 305.

¹⁸¹³ *Papeles*, p. 81.

a las que hipnotiza con un gesto de las finas manos, con una mirada de los ojos grises, con la voz quizás...»¹⁸¹⁴.

Otra de las películas que parece fascinarlo no está, desde luego, entre las grandes obras de la historia del cine; pero sí que es cercana a su mundo religioso, sobre todo a una de sus mil caras: el franciscanismo, que es lo que destaca, sobre todo, en el elogio de una película de 1943: *La canción de Bernadette*, un film de producción norteamericana con la dirección de Henry King. El artículo aparece publicado el 8 de septiembre de 1946 en ABC, dato doblemente significativo por la distancia temporal con el estreno de la película y por el medio en que escribe, después de ser vetado en el mundo del periodismo. En esencia, lo que destaca es un momento, un soberbio segundo en el que, justo antes de la aparición mariana, una mirada de asombro llena la pantalla.

Toda la película *La canción de Bernadette* la daría, una y mil veces, por las escenas de la excursión al bosquecillo, en busca de leña, de las dos hermanas y la amiga; por la estupenda y luminosa sorpresa de la primera aparición; por el alegre vendaval que inunda el cuerpo feble de Bernardette y la arrastra o la empuja. En el rostro de Bernardette, en el rostro, en la mirada, adivináis que ya tiene alas en los pies; como en una rama florida que se mece en un almendro, adivináis que el viento pasa. [...] hay un momento en la película -quizás sea solo un segundo, o medio, el tiempo del relámpago- en el que los ojos, lector, están ante el milagro. Nuestros pobres ojos humanos, un agua oscura, una extraña y húmeda tierra. Por ese instante de estupefacción, solamente por ese instante, esa película hará latir fuertemente muchos corazones. Y hará mucho bien.¹⁸¹⁵

Ha comprendido Cunqueiro el poder del lirismo -no solo de la narratividad-, en el cine, su aliento poético. No es extraño, al fin y al cabo Henry King era un afamado director en la época del cine mudo, así que sabía manejar los códigos no verbales. Con más avanzada edad, rodó alguna película prestigiosa dentro del cine de aventuras como *Las nieves del Kilimanjaro*, e incluso a los setenta y seis años se atrevió con una recreación del *Tender is a night* de Scott Fitzgerald. Pero, sobre todo, lo que destaca Cunqueiro es la presencia de Jennifer Jones en el papel de Bernadette, actuación que le proporcionó su único Óscar. Su última aparición en pantalla fue el año 1974, en *El coloso en llamas*, ese cine de catástrofes tan poco querido por el autor del artículo.

Este poder emocional de la mirada también le hace destacar una serie de televisión que le parece de especial calidad: se trata de una producción italiana de cinco capítulos titulada *La vida de Leonardo da Vinci*. Fue rodada el año 1971 y se repuso en la televisión española en 1976, momento en el que Cunqueiro escribe su artículo; en este, elogia sobremanera tanto la ambientación, como el trabajo de los actores. Indica que acaba de ver uno de los capítulos y que le ha fascinado la escena en la que Leonardo litiga con sus hermanastros por la herencia de su tío Francesco, una pobre herencia que se componía

¹⁸¹⁴ Cunqueiro en la radio, p. 512.

¹⁸¹⁵ *De Santos*, p. 95.

únicamente de una casa vieja y una viña. Le aconseja, judicialmente, el secretario Maquiavelo, en una maraña casi kafkiana, que contrasta con los sueños del hombre aferrado a una tierra: «En el soñar de Leonardo la viña florecerá, pintarán en ella las uvas, acudirán mirlos a ellas, llegará el día de la vendimia, los racimos serán pisados y el vino se hará lentamente en la fresca bodega, y Leonardo no lo catará nunca, nunca, nunca. Me gustó ver al secretario florentino, ese cuadrado rostro inolvidable, y adivinar en él el mirar omnisciente de sus oscuros y profundos ojos»¹⁸¹⁶.

El director de la serie es Renato Castellani, uno de los más afamados directores del neorrealismo italiano, que acabó su vida profesional dirigiendo series de carácter histórico para televisión. El actor que hace el papel de Maquiavelo, del que el mindoniense elogia la fuerza de su mirada, es Enrico Osterman, que trabajaba en esos años para televisión y que acabó reconvertido, con el prestigio adquirido, en actor de teatro.

También destaca sobremanera una serie que, en la televisión de 1979 -con únicamente dos cadenas-, mantuvo encandilada a la audiencia. Se trata de *Holocausto*, una historia sentimental que recrea la Alemania de los años 30 del pasado siglo. Cunqueiro siente que la serie despierta en el público una expectación inusitada, y se complace en que produzca un efecto similar al que preconizaba Aristóteles.

Tengo que aludir a la enorme conmoción que está causando en Galicia la proyección en la tele de la serie “Holocausto”. Esencialmente en la Galicia marinera y campesina. Me cuentan que la gente se arracima ante los televisores y una sirvienta mía me dice que en el autobús en que viaja todas las mañanas, no se habla de otra cosa, y recordando el episodio televisado la noche anterior, las mujeres lloran recordando frases y escenas. A mí me parece bien esta purgación, que era lo que quería el griego con la tragedia.

De inmediato, tras esta adscripción de la serie a una actitud clásica, destaca también su carácter popular, el que -antecedente de la televisión- despertaba el asombro del público, que estaba también ante unas pantallas, más estáticas pero igualmente plagadas de dramas y desgarros: «Mis gentes, ya digo, están ante “Holocausto” como ante un gran cartel de ciego de feria en el que estuviese pintado el horrendo crimen que pone pavor en las almas y las purifica»¹⁸¹⁷.

La serie a la que alude Cunqueiro es de producción norteamericana y narra la historia de dos familias en los tiempos de la Alemania nazi, los Weiss -judíos de alta posición social- y los Dorff, alguno de cuyos miembros acaba convertido en un destacable miembro de las SS. A pesar de cargar las tintas en un tono de patetismo y en un exceso de marcas sentimentales -de hecho fue acusada de trivializar el Holocausto-, la serie contaba

¹⁸¹⁶ “*Los otros rostros*”, p. 172.

¹⁸¹⁷ *Ibid.*, pp. 548-549.

con excelentes actores como Meryl Streep o James Woods. En España se emitió durante una semana, entre el 22 y el 29 de junio de 1979.

En todo caso, la televisión no merece excesivas líneas en su obra periodística, a pesar de que conoce incluso la actualidad de la televisión inglesa, y sabe que los críticos han calificado una adaptación del *Quijote* emitida en ella como «mediocre». Alude también, en el mismo artículo, a dos películas sobre el personaje de Cervantes, una de ellas protagonizada por Cantinflas y la otra presentada con un cartel lleno de la sensualidad y la hermosura de Dulcinea. Teniendo en cuenta las fechas, el artículo es del 27 de enero de 1973, la película de Cantinflas es *Don Quijote cabalga de nuevo*, producción hispano-mexicana del mismo 1973 que, pese al elenco de grandes actores, encabezados por Fernando Fernán Gómez, fue una producción, si no fallida, sí por lo menos extraña para quien esperase encontrar cauces ortodoxos; el cartel con la imagen de Dulcinea es, con toda seguridad, el que anuncia *El hombre de la Mancha*, de 1972, adaptación de un musical de Broadway que cuenta como icono gráfico -y es la figura en la que se fija Cunqueiro- con un póster de Sofía Loren. La conclusión no puede ser más evidente: “Mal momento para Miguel de Cervantes”¹⁸¹⁸.

3.3.13.- La síntesis final

Debemos iniciar esta breve síntesis, que aborda los mecanismos de intertextualidad en la obra no literaria de Cunqueiro, con la pregunta de cuáles son los autores que más aparecen en sus páginas, que más le emocionan -porque para Cunqueiro, en gran medida, literatura es emoción-. Estos autores coinciden con una breve lista que ofrece Xesús González en el prólogo de *Papeles que fueron vidas*; una decena, de los cuales, por lo menos, siete son esenciales para Cunqueiro: «De Dante a Paul Éluard, de los cancioneros medievales galego-portugueses a Apollinaire, del ciclo artúrico a Lord Byron, de las sagas nórdicas a Rosalía de Castro, de Villon a Robert Graves y tantos otros que él ama»¹⁸¹⁹.

De hecho, podemos organizar en este apartado un cuadro que recoja los autores, obras y personajes a los que Cunqueiro alude en sus obras gastronómicas, geográficas y periodísticas con mayor profusión, para después compararlos, diseñar un cuadro general y observar qué actantes aparecen constantemente en todas sus obras y cuáles son específicos de determinado género. Entre los cientos de motivos aludidos, hemos escogido aquellos que abarquen un amplio espectro de referentes como hipotexto, que se extiendan en el

¹⁸¹⁸ *El laberinto habitado*, p. 185.

¹⁸¹⁹ *Papeles*, p. 13.

tiempo y no queden concentrados en una temporada o en una cabecera y que se repitan con alguna profusión. Los más destacados en su obra periodística son los siguientes:

Poesía tradicional	La extraída directamente de la boca del pueblo; sobre todo, la ligada a labores campesinas y marineras.
Refranes	Guarda una postura ambivalente: por un lado repudia un uso pedante; pero, por otro lado, se siente afín a los que encuentra en obras literarias u oye, espontáneamente, entre el pueblo.
Hagiografías	Esencialmente, en los artículos de postguerra para revistas religiosas, en los cuales está obligado a relatar biografías de santos por la propia dinámica de la revista; pero también aparecen en otros momentos de su producción.
Mundo clásico	El abanico de autores se amplía en gran manera, aunque son citados en pequeñas notas, nunca en un artículo entero. Homero, Horacio, Virgilio, pero también Silio Itálico, Avieno o Aristófanes.
Mundo artúrico	La presencia más abundante en su obra periodística. Recoge breves pinceladas similares a las de su obra geográfica -la luz de A Coruña, la fundación de ciudades-, pero le dedica también artículos enteros. Emergen figuras clásicas de enamorados como Amadís y Oriana o Tristán e Isolda.
Shakespeare	Usa con mayor profusión las mismas palabras y personajes que en sus obras geográficas y culinarias -César alanceado, Ofelia, Romeo-, aunque lo completa con artículos completos, donde se despliega su erudición, y crónicas de viaje por países anglosajones.
Cancioneros	Destaca una mayor amplitud en la recopilación de poetas. A sus recurrentes Mendiño o Martín Codax, se le añaden Paio Gómez Chariño, Pero Meogo y Fernando Esquíó -estos con recuerdos constantes-, Julián Bolseiro, Alfonso Eanes o Pedro Amigo. Se añade alguno de los trovadores provenzales como Jofré Rudel.
Villon	No aparece únicamente cuando trata el tema del 'ubi sunt' -aunque lo hace en mayor medida que con Manrique o Ronsard-, sino también en el resto de su producción, a veces con extensos comentarios, a veces con leves alusiones.

Dante	Sobre todo recogido en <i>Era Azul</i> , pero también durante toda su andadura periodística. Básicamente apunta a la <i>Commedia</i> para apuntalar algún personaje.
Arcipreste de Hita	Aparece mucho más que en sus obras geográficas o turísticas, sobre todo en pasajes sobre alimentos o sobre arrebatos carnales de las monjas y otras figuras femeninas.
Alfonso X	Un artículo dedicado a la <i>General Estoria</i> y varias menciones a las <i>Cantigas</i> , repartidas entre los gozos de la Virgen y las de <i>mal-dizer</i> , estas últimas con artículos enteros a sus disposición.
<i>Cantar de mio Cid</i>	Citas recurrentes, pero también algún artículo en que lo elogia de manera ambigua: obvia los personajes principales y se queda con los secundarios y episodios menores.
Quevedo	Sobre todo presentado en sus episodios de espionaje, como figura más que como poeta. Incluso inventa una carta inédita que suscitó una enconada polémica.
Garcilaso	También como personaje. Retratado en la perfecta medida del caballero renacentista y en su relación con Boscán. Si cita versos, Cunqueiro suele incurrir en gazapos.
Cervantes	Aparte de <i>El Quijote</i> , dedica constantes alusiones a algunas novelas ejemplares, “El coloquio de los perros” o “El licenciado Vidriera”. Más que aludir a personajes o técnicas literarias, se entretiene en describir estampas, como la salida por el campo de Montiel.
Guevara	En este caso estudia las técnicas literarias y la estética, aparte de escoger personajes o episodios que apuntan con argumentos eruditos hacia las cuestiones que aborda en sus artículos. En las entrevistas, lo toma siempre como maestro.
<i>Tristram Shandy</i>	Es frecuente que recree episodios de la novela muy por extenso. Algunos le sirven para revelar actitudes políticas y apoyar en ellos sus ideas sobre educación y libertad.
Lord Dunsany	Se liga a él por ciertas misteriosas imágenes como una difuminada visión de Carcasona, pero también como representante del Abbey Theatre, que Cunqueiro aborda como última manifestación sensata de arte dramático.

Chateaubriand	Como en las obras geográficas, su pluma sirve de modelo en la descripción de ruinas, pero también habla de su nacimiento en Saint-Malo, e incluso relata una divertida escena en la que Castroviejo busca su fantasma en el Castillo de Camburg.
Shelley	Aludido con constancia, pero desde una sola imagen, aquella en que habla del viento del oeste, utilizada cada vez que en sus artículos ha de reflejar una situación en que los fenómenos meteorológicos tengan que destacar.
Stendhal	Es referencia constante con diversos episodios, aunque <i>La cartuja de Parma</i> recoge la mayor parte; pese a ello, como decimos, diversifica las citas.
Joan Perucho	Es significativa la presencia del escritor catalán en sus artículos periodísticos. Normalmente son casos de metatextualidad: comenta sus obras y escoge escenas del mundo vampírico.
Rosalía	Representa el alma gallega, sobre todo cuando Cunqueiro se exalta ante injusticias políticas; pero también ofrece lecturas de sus obras sumamente interesantes y coincidentes con la apreciación moderna de Rosalía: difícil y áspera, lejana a la sentimentalidad tópica.
Manuel Antonio	Mucho más que en sus obras geográficas, atiende a él en sus artículos de periódico; cuando enfoca Rianxo, por ejemplo, y sobre todo se duele de la falta de consideración en la que cayó por esa época su poesía.
Yeats	Toma muchos de sus versos, que le fascinan, y lo recrea en sus visiones de paisaje.
Paul Éluard	Siempre destaca la influencia que tuvo en sus años de juventud y lo que aún guarda de sus lecturas.
Valle-Inclán	Desde sus artículos de juventud, guarda un recuerdo para quien consideraba su pariente, y ya no lo abandonará. Las <i>Comedias Bárbaras</i> o su poesía son objeto de constantes citas para precisar aspectos históricos o de actualidad.
Luis Cernuda y la Generación del 27	Recurrente con una sola imagen: cuando quiere recordar en su adolescencia sus deseos de evasión o refleja cualquier anhelo de embarcarse en un viaje, acude al poeta sevillano. Del resto de su generación, utiliza alguna cita de casi todos los poetas.

Borges	Demuestra en todo momento su admiración por el argentino; aparte de esto lo cita, sobre todo en su poema sobre el Gólem y en sus bestiarios.
---------------	--

En cuanto a sus obras de ensayo gastronómico y turístico, encontramos las siguientes referencias:

Poesía popular	Aparece en sus obras geográficas como medio para ilustrar las costumbres y tradiciones de los pueblos que va recorriendo.
Refranes	Media docena, pero repetidos constantemente: en las obras gastronómicas, como elogio jovial de la cocina, y en las turísticas, de nuevo para pintar los espacios con una voz popular.
Hagiografías	Le sirven de hipotexto en las obras turísticas para destacar la figura de los patronos de las localidades que dibuja o argumentar tradiciones religiosas. Hay ejemplos por los que tiene especial fijación: San Froilán y Lugo o don Ero, que utiliza también para pintar de magia la realidad. También se podrían incluir aquí la leyenda de San Brandán y cualquier alusión a islas encantadas o ciudades sumergidas.
Otero Pedrayo	Le proporciona, desde su <i>Guía de Galicia</i> , información sobre los lugares que recorre, tanto es así que no solamente lo recrea, sino que en múltiples ocasiones lo plagia.
Alusiones clásicas	En las obras turísticas, le sirven para dotar de orígenes míticos a las ciudades que retrata, como Pontevedra o Tuy; en las gastronómicas suele utilizarlas para establecer símiles con alimentos o piezas de caza.
Mundo artúrico	Alusiones muy abundantes. Recoge leyendas tradicionales o convierte Galicia en una parte de las narraciones artúricas, no lejos de lo que consigue con <i>Merlín y Familia</i> . Gaiferos aparece constantemente, por ejemplo, en su visión del Camino; quizá sea la presencia más activa en sus citas jacobeanas. Es significativa también la presencia de Amadís como mito literario realmente forjado en Galicia. En las obras gastronómicas también establece símiles con alimentos.
Ramón Cabanillas	A medio camino entre la entidad mítica de Galicia y la artúrica, que tiene como nudo de unión el milagro del Cebreiro. Sitúa, a partir de él, a personajes carolingios en tierras gallegas

Shakespeare	También con una presencia muy abundante. En su caso, al contrario que en el mundo artúrico, lleva a Galicia hacia los ambientes del escritor inglés. Es siempre dinámica la aparición de personajes de <i>El sueño de una noche de verano</i> , dispuestos en el Finisterre, o de Romeo, conectado con aves cantoras, con las que se asimilan sus palabras de amor. En las obras gastronómicas, de nuevo utiliza los personajes como símiles para iluminar los alimentos
Cancioneros	En las escenas de caza, al ver un ciervo, aparecen de inmediato los Cancioneros; en las obras turísticas, la presencia de esta poesía da entidad al paisaje. Son significativas las presencias de Martín Codax en Vigo o de Fernando Esquío en Lugo. Otras cantigas aparecen como simple marca de paisaje o notas históricas (ferias, batallas,...)
Ubi Sunt	Representado habitualmente por Jorge Manrique y también por François Villon, con la imagen de las nieves de antaño.
Codex Calixtinus	En sus libros sobre el Camino de Santiago es presencia obligada: lo comenta, en fragmentos de clara metatextualidad, o coteja sus indicaciones con el camino que él mismo va haciendo.
Gonzalo de Berceo	Presencia obligada también en sus obras sobre el Camino cuando pasa por La Rioja. Son meros apuntes paisajísticos extraídos de un autor al que admira profundamente, como deja claro en varias entrevistas.
Dante	Lema introductor para alguna de sus obras al precisar que peregrino es únicamente el que camina hacia Santiago.
El Romanticismo	Ningún autor destacado sobremanera, pero numerosos con presencia habitual: Chateaubriand cuando trata del tema de las ruinas, Shelley cuando sopla el viento del oeste, Gerard de Nerval, al que conecta siempre con Gaiferos y el duque de Aquitania, o Nicomedes Pastor Díaz al pasar por las playas de Vivero. Todos los románticos son, para él, poetas de los que utiliza una sola imagen.
Picadillo	Aparece frecuentemente en sus obras culinarias para rechazarlo y alejarse de él, aunque en ocasiones da la aprobación a sus recetas.
Poesía gallega	Rosalía de Castro es obligada cuando quiere incidir en el alma de Galicia, defendida siempre y tratada en ocasiones desde una visión muy moderna, avanzada a la interpretación que se da de ella en el siglo XXI. En ocasiones sus versos sirven como decorado geográfico. Pondal

	conecta con el espíritu de Ossian y con el romanticismo de la Galicia mítica. Hay también una multitud de poetas contemporáneos a Cunqueiro que disfrutaban de presencias esporádicas; sin embargo, Manuel Antonio no es lugar común, a diferencia de sus obras periodísticas y sus entrevistas.
Cervantes	Utilizado en múltiples episodios, sobre todo en su fijación por el caballero del verde gabán y por la salida de don Quijote al campo de Montiel. En las obras gastronómicas, en ocasiones presenta a nuestro héroe frente a manjares del siglo XVII, y es el autor más dado a que se utilice con él la intertextualidad agregada. También aparece el licenciado Vidriera, sobre todo cuando ha de hablar de los vinos del Ribeiro.
Fray Antonio de Guevara	Aparece matizando episodios históricos, como el de la revuelta del mariscal Pedro Pardo de Cela, o para dar noticias eruditas sobre varios personajes clásicos. Nunca se hace afín a su estética, como ocurrirá en las obras periodísticas.
Siglo XVII	Todos los autores de los que habla aparecen en su obra geográfica: Feijóo cuando encara el Monasterio de Samos, aunque exclusivamente extrae de él una cita; el padre Sarmiento en relación a su <i>Viaje a Galicia</i> ; Jovellanos, con su estancia en esas tierras para escribir el <i>Memorial</i> .
Valle-Inclán	Cunqueiro presume de una cercanía parental con el escritor de Vilanova, constante y transversalmente citado, sus expresiones, comentarios y visiones del paisaje sustituyen a las palabras de Cunqueiro y al paisaje real. En las obras gastronómicas apunta su voz cuando habla del vino espadeiro.

Desplegaremos, como complemento, otro cuadro en el que aparezcan los personajes que él mismo ha ido citando y estableciendo como influencia directa en las entrevistas, con el pequeño comentario que añade. Para ello, nos ayudaremos del capítulo que Ramón Nicolás dedica a la literatura en el libro que recoge sus palabras de entrevistado, y de otras apariciones que no están recogidas en dicho volumen. Todas las citas son de Cunqueiro y aparecen entre las páginas 147-178 y 292-294 del libro¹⁸²⁰ o han sido ya referenciadas en las páginas de esta tesis. Esto es lo que indica el mindoniense.

¹⁸²⁰ NICOLÁS, Ramón, *Entrevistas con Álvaro Cunqueiro*.

Autor	Cita
Rimbaud	Ha habido una época en que estuve muy tocado de Rimbaud. Tengo cuadernos de poemas de los cuales no he publicado ninguno y que a lo mejor, en este libro de poesía que pienso publicar, pondré alguno en que hay un poco de influencia de Rimbaud.
Dante	Yo del Dante del Purgatorio he sabido trozos enteros y además lo tenía perfectamente clasificado.
Libros de caballerías	¡Sí! Los libros de caballería, el <i>Amadís de Gaula</i> y todos los libros de caballerías españoles han tenido una gran influencia...El ciclo artúrico, la “ <i>matière de Bretagne</i> ”, he leído todo eso, vamos, y he llegado a saber muchísimo en algunos aspectos de la “ <i>matière de Bretagne</i> ”: yo creo que incluso soy un erudito en esto.
Valle-Inclán	Don Ramón es un enorme escritor y yo uno de sus lectores más fieles.
Stendhal	(P) ¿Tiene Álvaro Cunqueiro un libro de cabecera? (R) Desde luego, y siempre un escritor, Stendhal.
Chaucer	La mayor novedad para mí la constituye en estos momentos un poeta que vivió en Inglaterra en el siglo XV y se llamaba Godofredo Chaucer. No conozco nada más moderno.
Shakespeare	[...] todos los años una vuelta a Shakespeare casi entero. Con todo, cuestionado por Jorge Víctor Sueiro, para as páxinas de <i>El Español</i> no ano 1958 manifestaba que os libros lidos con máis frecuencia eran todo Shakespeare, a <i>Odisea</i> e máis o <i>Quijote</i> .
Cervantes	Con todo, cuestionado por Jorge Víctor Sueiro, para as páxinas de <i>El Español</i> no ano 1958 manifestaba que os libros lidos con máis frecuencia eran todo Shakespeare, a <i>Odisea</i> e máis o <i>Quijote</i> .
<i>La Odisea</i>	Con todo, cuestionado por Jorge Víctor Sueiro, para as páxinas de <i>El Español</i> no ano 1958 manifestaba que os libros lidos con máis frecuencia eran todo Shakespeare, a <i>Odisea</i> e máis o <i>Quijote</i> .
Guevara	Sí, hai autores que infloiron moito en min. Un deles, Frai Antonio de Guevara, que foi bisbo de Mondoñedo, as súas epístolas foron para mín un descubrimento. Bueno, todo esto influíume, e coído que dun xeito case decisivo as

	epístolas familiares de Guevara. Si vostede vai traballar sobre a miña obra, e de vez en vez lle da un repaso a Guevara, ollará canto guevarismo hai de actitude en min.
Carpentier	Con Carpentier, noustante, paréceme a min que é con quen teño algo máis en común. O outro día decíame o meu fillo, o notario, que remataba de lér unos contos de Carpentier, dos que “hai dous o tres que poden ser teus”.
Borges	Para mí e mejor escritor de lengua castellana en este momento. Me gusta lo mágico, como a Borges. Y lo trato un poco como él. A base de literaturas arcanas, esoterismos, ciencia-ficción, etc.
Rosalía	De todo o galego, aparte a visión natural dos ollos, Canzoneiros, Compostela, Rosalía, [...]
Cancioneros	De todo o galego, aparte a visión natural dos ollos, Canzoneiros, Compostela, Rosalía, [...]
Iglesia Alvariño	O sinto [certo amor] entre Iglesia Alvariño i-eu, sen que seipa en que pende. Quizaves: escuridade no ouvir, coñecencia dun trasentido do mundo e da contrafigura da Naturaleza, agudizamento da soedá, soberrealismo, preferenza do ritmo sobre a rima.
Berceo	Berceo é colosal, moi superior a Alfonso X.
Manuel Antonio	Manoel Antonio ha sido muy importante.
Lord Dunsany	A mina influencia era em certo modo Lord Dunsany, como os <i>Contos de um sonhador</i> , e todos os outros libros dele influírom bastante en mim, na maneira de ver as cousas e demais...
Luis Pimentel	Pimentel, a nivel generacional y creativo, es el paralelo gallego [a los escritores del 27]. Yo tengo un gran aprecio por su poesía. Me parece de una delicadeza y una finura que la colocan en primera fila.
Paul Éluard	En mi literatura influyó mucho Paul Éluard, que leí precisamente en la biblioteca de García Sabell. Este es con quien me siento más identificado y de hecho influyó en mí, me dio una cierta libertad formal y un cierto sistema de contraste.

Observamos que el corpus principal de las menciones de Cunqueiro a los autores que parecen haberle influido coincide sobradamente con sus alusiones en el resto de sus obras; sin embargo, hay determinados autores que escapan de sus aparentes filias, es el caso de Rimbaud, por ejemplo.

En todo caso, el análisis del corpus periodístico nos permite entender de forma más cabal toda la obra de Cunqueiro como un macrotexto, se conforma así un sólido plantel de influencias, coherente en su desarrollo. En palabras de Xosé Antonio López Silva, «al terminar la lectura de un artículo, la riqueza generada por las diferentes referencias culturales e intertextuales alrededor del susodicho motivo inicial, hace que este haya mutado, al menos en la percepción del lector, a través de esos enriquecimientos sucesivos. Ni la vivencia es la que era ni el lector podrá concebirla del mismo modo que al principio de la lectura»¹⁸²¹.

El año 1936, en vísperas de la Guerra Civil, Xosé Filgueira Valverde estaba preparando una *Antoloxía da poesía galega contemporánea*, que quedó definitivamente estragada. Un poco a la manera de la de Gerardo Diego en castellano, intentaba recoger la producción poética cercana de autores que escribían en gallego, con una presentación por parte de ellos mismos y una pequeña antología de sus poemas. No a todos los poetas les fue posible responder a la petición, pero Cunqueiro sí lo hizo y acompañó sus poemas con la exigida biografía.

Todo este material permaneció inédito hasta que, en 1991, el compilador decidió publicar, en una cuidada edición de bibliófilo¹⁸²², el facsímil y la transcripción del original de Cunqueiro. El envío del mindoniense está fechado en su ciudad el 7 de marzo de 1936 y despliega una selección poética propia y un cuestionario que desvela sus preferencias en esos últimos meses de la República. Es fascinante observar que esos hilos que tiende a la poesía el Cunqueiro joven, sean prácticamente los mismos con que se recrea al final de su vida, los mismos que ya hemos analizado.

Cunqueiro divide básicamente en cuatro bloques las referencias a poetas en el cuestionario. Hay un apartado de “Formación”, otro de “Lecturas”, uno más de “Preferencias” y, por último, alusiones a la “Poesía Gallega”. Hay varios nombres que se

¹⁸²¹ “*Los otros rostros*”, p. 28.

¹⁸²² CUNQUEIRO, Álvaro, *Autopoética e poesías.-1935.-Autógrafos e inéditos de Álvaro Cunqueiro (ed. de Xosé Filgueira Valverde)*, Consello da Cultura Galega, 1991. En el *Boletín de la Fundación Federico García Lorca* el cuestionario se encuentra entre las páginas 61 y 65.

repiten en tres de las respuestas: los Cancioneros, Rosalía y Amado Carballo; de dos apariciones gozan Heine -olvidado por él con los años-, Juan Ramón -más adelante destaca constantemente sus lecturas juveniles del poeta de Moguer-, Manuel Antonio e Iglesia Alvariño. Los que nombra en solo una ocasión son Gil Vicente, Rimbaud, Hölderlin. Shakespeare, Baroja, Curros, Víctor Hugo, Montaigne, Góngora, Milton, Baudelaire, Eliot, Eiroa, Colmeiro, Garcilaso, Allen Tate, Pondal y Pimentel.

La lista es, quizás, demasiado farragosa, pero nos sirve para extraer algunas conclusiones sobre su bagaje al acabar su primera etapa literaria:

- a) La preeminencia de autores en gallego es patente.
- b) Hay un equilibrio bastante evidente entre poesía anglosajona –ingleses y alemanes- y románica –hispanos y franceses-.
- c) Vienen representadas todas las épocas literarias y estéticas diferentes.
- d) Con leves excepciones –Milton, Eliot, Allen Tate- son autores de los que ya nunca descabalaría.

Del mismo modo, resulta curioso que incluya dos poemas en catalán en la antología presentada por Filgueira Valverde, que podemos considerar una imitación seria -en terminología de Gennette- de autores de esta lengua. Autores perfectamente detectados puesto que Gemma Avenoza, profesora de la Universidad de Barcelona, «sinala, como fonte do primeiro texto, un poemario de Tomàs Garcés (*Paradís*, 1931), e, verbo do segundo, apunta que nel hai ecos de Joan Salvat-Papasseit»¹⁸²³.

En otra entrevista, ya póstuma, para *El País* también podemos encontrar un resumen de sus preferencias literarias: «Han influido mucho en mí los clásicos españoles, como fray Antonio de Guevara, el Cervantes de las *Novelas ejemplares*, y los libros de caballerías, sobre todo *Amadís de Gaula*. En cuanto a los autores extranjeros, siempre me ha impresionado Shakespeare y varios franceses, como Stendhal y Giono. He sido siempre un gran lector y tengo una memoria deformante, que ni yo mismo me doy cuenta del momento en que una frase mía pueda ser el eco de una frase de otro»¹⁸²⁴.

Hay autores que prácticamente solo utilizará en sus artículos de periódico: Alfonso X con sus cantigas religiosas y de mal-dizer –aunque relacionado con don Ero surgirá una

¹⁸²³ ALONSO MONTERO, Xesús, «Álvaro Cunqueiro: tres poemas en catalán e unha carta en galego a Tomàs Garcés» en VV.AA., *Álvaro Cunqueiro e as amizades*, p. 14.

¹⁸²⁴ COMESAÑA, Pablo: «Sencillez y claridad, propósito principal de la literatura de Álvaro Cunqueiro» en *El País*, Madrid, 6 de marzo de 1981.

de sus cantigas en las obras geográficas-, el *Cantar de mío Cid*, Quevedo -siempre con tramas de espionaje-, *Tristram Shandy*, Perucho o Yeats. En sus ensayos geográficos y turísticos las tipologías textuales lo llevan a hablar de Otero Pedrayo, el *Codex Calixtinus* y Picadillo. Ramón Cabanillas también aparece sobremanera cuando quiere pintar orígenes artúricos para Galicia. Sin embargo, Manuel Antonio, exaltado en sus entrevistas y en sus artículos, no aparece con la profusión esperada. De la misma manera, Lord Dunsany o Borges están ausentes de sus ensayos de género, pero en el resto de textos son vistos como figuras esenciales en el aprendizaje literario de Cunqueiro

Tenemos, pues, un grueso de autores y ambientes que le resultan productivos tanto en sus ensayos como en sus crónicas y que destaca en las entrevistas. Son sus hipotextos, sus centros de referencia literaria cuando escribe obras divulgativas y artículos y cuando en ellos quiere introducir pequeñas narraciones. En las conclusiones generales a este estudio, los sintetizaremos para un estudio final.

3.3.14.- Flor de diversos. Escolma de poemas traducidos

Durante toda su vida, Cunqueiro gustó de traducir obras poéticas de otros autores de varias lenguas, aunque muchas veces eran traducciones hechas desde versiones en idiomas conocidos por él. Xesús González Gómez acometió en 1991 la tarea de recopilar algunas de estas las traducciones poéticas que Cunqueiro fue publicando a lo largo de los años, mayoritariamente en *Faro de Vigo*, ya tuvieran carácter autónomo o estuviesen integradas dentro de sus artículos. Ejemplo de este último formato podría ser la traducción de Guido Cavalcanti, que apunta que realizó en sus años de mocedad, aparecida en el artículo “Noticias de la nieve”¹⁸²⁵.

Entre los diversos motivos que pudieron llevarlo a esta voluntad de publicar a poetas en las páginas del periódico -cierta sensibilidad, afán de reseñar la actualidad cultural-, quizá la más importante sea el deseo de abrir la lengua gallega a otras culturas literarias; el mismo camino que había abierto la generación Nós, aunque aquí con textos de brevedad obligada. El mismo Cunqueiro lo expone en un artículo para *Faro de Vigo*, de 1964, que exalta el cuadrigésimo aniversario del nacimiento de Shakespeare: «Quixéramos que unha obra de William Shakespeare, anosada, fose representada nun escenario galego. E ó tempo desta necesaria representación, lecturas dialogadas de obras de Shakespeare en galego»¹⁸²⁶.

¹⁸²⁵ Recogido en *Los otros*, p. 36. El soneto ya ha sido comentado este trabajo.

¹⁸²⁶ *No obradoiro*, p. 33.

El propósito se cumple en 1972, año en que Cunqueiro celebra, en la misma cabecera, la edición de *O Principiño* y *Macbeth* en gallego, traducción de Carlos Casares y Pérez-Barreiro respectivamente, ambas para Galaxia.

Esta traducción de *Macbeth*, como saben os lectores, sae dos prelos de Galaxia pouco despois de *O principiño* de Saint-Exupéry. Coidamos que este é un bon camiño, e que o idioma, o desenrolo do noso idioma, e por ende o da nosa cultura, necesita da traducción a él de obras mestres, aínda que non fora máis que por así se lle pide chegar ao linde mesmo das súas posibilidades. Non outra, por de parte nosa, é a intención derradeira das traduccions que de poemas de varias falas, nesta páxina de FARO DE VIGO, se fan ao galego.¹⁸²⁷

Xesús González Gómez, en la obra que citamos, se lamenta de la falta de un volumen que recopile todas las traducciones que en su vida realizó Cunqueiro, como una base de trabajo para poder analizar, con las fuentes de información y posibles influencias desveladas, su obra; desde el léxico hasta las imágenes poéticas, pasando por la ambientación, es evidente que «con todo compriría una boa edición das versión de (sic) poeta galego para poder analisalas (sic) e comparalas cos seus poemas, para poder saber se estas algo lle debían»¹⁸²⁸.

La utilidad que puede reportarnos observar sus traducciones estriba en que, con ello, completaremos el conjunto de autores a los que Cunqueiro prestó atención y, de esta manera, podremos deducir si se ajustan a los que utiliza para apuntalar sus obras gastronómicas y turísticas o sus artículos; coincidimos en ello con otros investigadores que reclaman la aparición de un volumen con todas sus traducciones poéticas dentro de las obras completas de Cunqueiro. Un trabajo, todo él, que está todavía pendiente entre los abordajes que aún espera la obra del escritor mindoniense. Como señala Iago Castro: «ata o de agora non se analizou a relación dos poemas traducidos ó galego coa creación propia do mindoniense, nin tampouco as funcións que desenvolveron estes versos anosados no sistema literario galego: non existe aínda unha edición completa dos textos traducidos por Cunqueiro»¹⁸²⁹.

Su primer autor traducido -por lo menos publicado- fue el alemán Hölderlin, en las páginas de la revista *Nos*¹⁸³⁰. Poco después, en su propia cabecera -*Frol de Diversos*- aparece “Royauté”, poema en prosa de Rimbaud y “To the happy few” de Roger Bacon. En un número posterior, y abortado, de esta misma revista, tenía previsto Cunqueiro traducir a Leon Paul Fargue, Mallarmé, James Joyce y Jules Supervielle.

¹⁸²⁷ *Faro de Vigo*, 8 de octubre de 1972, p. 22.

¹⁸²⁸ GONZÁLEZ GÓMEZ, Xesús, *Álvaro Cunqueiro, traductor*, A Coruña: Fundación Caixa Galicia, 1990, p. 120.

¹⁸²⁹ CASTRO BUERGER, Iago, «Unha visión sistémica das traduccions de Cunqueiro no Faro de Vigo» en *Viceversa. Revista galega de traducción*, Vigo: Universidade de Vigo, nº 11, 2005, p. 23.

¹⁸³⁰ Recogido en *O mundo que teño de meu*, pp. 146-148.

Tras la guerra, desarrollaría esta labor en *La Noche, Galicia Emigrante, Grial*, los guiones radiofónicos y, sobre todo, en la sección «Letras» de *Faro de Vigo*. Un repaso de la antología de traducidos nos revela su gusto al hacerlo por determinadas estéticas. Acabamos de ver su devoción por traducir a románticos como Hölderlin, también a Heine, o los trovadores; aparte de ellos, completa su corpus de traducciones con las vanguardias - Apollinaire- o expresionistas como George Grosz y Georg Heym; el primero, sobre todo un colorista pintor; el segundo, muerto prematuramente al quebrarse el hielo del río Havel - un caudaloso afluente del Elba- donde había ido a patinar.

También hay espacio para estéticas tan intimistas como la de Sylvia Plath, o para la poesía combativa de Cesare Pavese. La poetisa de Boston es quizás la más cercana a la actualidad, puesto que su valoración –el número de traducciones- ha crecido en los últimos años. Esta valoración actual indica la sensibilidad de Cunqueiro para encontrar retazos líricos de honda transparencia. Quizá Cunqueiro supiera que la autora vivió, una vez separada de Ted Hughes -de quien cita “El cuervo” entre sus poemas, seguramente refiriéndose a su libro *Crow. From the Life and songs of the Crow*¹⁸³¹, porque no existe ningún poema de Hughes con dicho nombre-, en un piso en el que había residido también W. B. Yeats, quizá de su estremecedor suicidio. Para traducir escoge “Words”, un poema del libro *Ariel*, publicado póstumamente en 1965¹⁸³².

De Pavese escoge “Incontro: Queste dure colline...”, a raíz de la edición bilingüe que para la editorial Plaza y Janés preparó José Agustín Goytisolo. Tras elogiar la labor del traductor, Cunqueiro alaba también la figura del poeta piamontés como semilla principal de la poesía italiana en esos primeros setenta en que escribe el artículo: «Gran parte dos novos poetas italianos, dende Pier Paolo Passolini deica Carlo della Corte, e os *novísimos*, non se poderían explicar sin a anterior presenza purificadora da poesía de Pavese»¹⁸³³. El conocimiento de la poesía europea del momento salpica una y otra vez los textos firmados por su mano.

Así pues, está fuera de toda duda que Cunqueiro estaba al tanto de la actualidad literaria del mundo -frente a los que le acusan de escritor conservador y regional-; si no fuese así, no se entendería que a un Cunqueiro que, en 1969, no sabía quiénes eran los Beatles -«están tan lejos de mí»¹⁸³⁴, confiesa en una entrevista a Tico Medina, aunque la letra

¹⁸³¹ “*Los otros rostros*”, p. 638. El libro del poeta inglés tiene esta referencia: TED HUGHES, *Crow. From the Life and songs of the Crow*; Londres: Faber&Faber Limited, 1970.

¹⁸³² *Flor de diversos*, p. 66. El poema se puede encontrar en SILVIA PLATH, *Poems (ed. de Harold Bloom)*, New York: Infobase, 2007, p. 225.

¹⁸³³ *No obradoiro*, p. 358.

¹⁸³⁴ NICOLÁS, Ramón, *Entrevistas con Álvaro Cunqueiro*, p. 291.

de “I am the walrus”, con el recitado final de Shakespeare le hubiera gustado- traduzca “Song”, de Allan Ginsberg, el gurú de la estética *beat* y el movimiento hippie, un poeta a infinita distancia de sus presupuestos¹⁸³⁵. También lo hace con varios poemas -hasta seis- del delicioso cantante canadiense Leonard Cohen. Quizás Cunqueiro tuviera tácitamente claro que, más que en cualquier otro arte, todos los poetas sean de la ideología, de la estética o de la época que sean poseen los mismos presupuestos.

Aunque lo toma más como poeta, también dedica una pequeña reseña con traducciones a un cantante con un éxito desmesurado en los años sesenta, pero –al contrario que Cohen- hoy casi olvidado, a pesar de que su fallecimiento se ha producido en nuestros días, el 29 de enero de 2015: Rod McKuen. Fue el poeta más popular en los Estados Unidos en esos años: actuaba y recitaba constantemente en cualquier tipo de locales –Cunqueiro lo define como «un xograr, por así decir, que non deixa de ir ás salas de festa»¹⁸³⁶ -, grababa innumerables discos con su voz y sus canciones, que tanto aparecían en un vinilo como en la banda sonora de una película. Frank Sinatra, Johnny Cash, Barbara Streisand o Chet Baker lo interpretaron, aunque sobre todo fue valorado por adaptar al inglés varias composiciones de Jacques Brel.

De hecho, el mismo Xesús González Gómez, en un breve ensayo, nos ofrece dos clasificaciones muy útiles para que podamos deducir si coinciden los poetas utilizados por Cunqueiro como material de intertextualidad y los escogidos para traducir. En principio, tenemos un breve inventario de un centenar de autores volcados al gallego, que se dividen por nacionalidades. Se constata entonces que, por ejemplo, en el marco lingüístico alemán, los traducidos son, en muchas ocasiones, poetas románticos o de principios del siglo XX, y que muchos de ellos ya han sido utilizados como cita en su obra periodística -Hölderlin, Heine o Rilke-; en cambio, para la lengua inglesa observamos varias cuestiones significativas:

- a) Un número mayor de poetas traducidos, probablemente sea la lengua de la que más poetas vierte al gallego.
- b) Una presencia más constante y una predilección por poetas de nacionalidad norteamericana.

¹⁸³⁵ En una reseña a una antología de los poetas de la *Beat Generation*, preparada por Marcos Ricardo Barnatán, da la explicación: «Que por iso, por poetas, e non por cabezas parlantes da “xeración perdida”, se fala deles nesta páxina», en *No obradoiro*, p. 262.

¹⁸³⁶ *Ibid.*, p. 215.

- c) También una predilección por poetas contemporáneos a él, en ocasiones de muy diferente ámbito estético.
- d) Aun cuando traduce a autores presentes en su obra periodística como motivo o cita -Shakespeare, Keats, Yeats, Pound o Eliot-, hay otros autores también clásicos de los que no encontramos ni una anotación -o por lo menos muy escasas- en el resto de su obra como John Donne, Byron, William Drummond o Blake.

En los franceses se acentúa este último aspecto: el grueso de poetas traducidos acoge a algunos muy queridos en sus artículos periodísticos -de Villon a Péguy, pasando por Nerval, de quien cita solo un poema, como hemos visto, pero de forma constante-; pero también a otros dentro del periodo que va de fines del XIX a las vanguardias -los más representados-, de los que omite cualquier consideración en su obra: Jacques Prevert, Jules Laforgue, Blaise Cendrars o Jean Cocteau.

Destaca también el interés de Cunqueiro por culturas lejanas o exóticas; ya sabemos que las orientales o nórdicas, incluso la árabe, tienen presencia constante en sus obras, y aparecen no solamente en revistas, sino también en poesía o novela. Poetas de estas tradiciones son traducidos; pero también es cierto que Cunqueiro -lector voraz, selecto y con amplitud de criterios- escoge en ocasiones a poetas bálticos, holandeses e incluso africaners como Breyten Breytenbach, hijo de boers y activo luchador contra el apartheid, hecho -junto al estar casado con una vietnamita- que le llevó a ser uno de los presos políticos más simbólicos de Sudáfrica entre 1975 y 1982.

Deducimos, con todo ello, que los caminos de la traducción y los del gusto por la cita o los homenajes en su prosa periodística no discurren siempre por caminos paralelos: algunos de los poetas que traduce al mismo nivel, o incluso con más profusión que otros contemporáneos o cercanos, tienen menos presencia en el resto de su obra. Y es con esta idea con la que salta la sorpresa, apuntada también por Xesús González Gómez. En la lista que el investigador gallego prepara, muchos de los poetas no merecen ni una sola mención en el resto de sus escritos. Una significativa separación.

El poeta que cuenta con más traducciones por parte de Cunqueiro es Ezra Pound -ya hemos estudiado varios elogios aparecidos en sus artículos-, con diez poemas. También aparece con diez Hölderlin, con siete Yeats y con seis Paul Éluard. Pero, de la misma manera, con diez encontramos a Emily Dickinson, la poetisa fundadora de la lírica norteamericana, sin apenas salir de una habitación de casa de su padre y con apenas tres poemas publicados en vida. Con nueve traducciones aparecen Carl Sandburg, poeta y

editor también estadounidense, pero de origen sueco, y Jules Supervielle nacido en Uruguay, pero de familia y habla francesa, que había conocido a Musset o Victor Hugo y que, tras el surrealismo, inició nuevos caminos poéticos que le hacen tender hacia el humanismo. Ocho traducciones realiza de Giuseppe Ungaretti, italiano aunque nacido en Alejandría, ya que su padre trabajaba en la construcción del canal de Suez. Con siete traducciones aparecen una ristra de poetas, entre los que se encuentra un compañero de generación de Ungaretti, Salvatore Quasimodo -a pesar de que Quasimodo, como hemos visto, en ocasiones le resulta incómodo, lo traduce sobradamente- o Harry Martinson, el poeta sueco del mar y autor del gran poema épico del siglo XX, un alegato antimilitarista con técnicas de ciencia ficción llamado *Aniara*. Todos ellos son poetas del siglo XX, casi ninguno de ellos vuelve a ser citado.

No desdeña, por último, la autotraducción. Y no estoy mencionando solo los poemas que desde su gallego lírico de antes de la guerra son reconvertidos al castellano oficial de los años 40 y aparecen en su *Elegías y canciones*, sino a los artículos periodísticos en los que incluye alguna composición suya y -no es muy dado a ello, la suele dejar en la lengua original- la traduce para los lectores. Ocurre, por ejemplo, con “Un poeta esquece os días de chuvia”, del que ya hemos hablado, con variantes significativas y desaparición de algunos versos, casi convertido en otro poema. El verano de 1976, especialmente falto de aguas de lluvia, le lleva a recordarlo.

Yo hace años he escrito un poema que anda por alguna antología de la poesía gallega, en el que aseguraba que la sequía se aposentaba en la tierra, porque un poeta había olvidado los días en los que llovía en el mundo. Traduzco para ustedes.

Son los grandes días del sol,
la tierra recostada en sus rodillas
como un gran pan de ceniza...
Por donde los ríos fueron, los bueyes
levantan espesas polvaredas amarillas...
Los dueños de los vasos contemplan su inútil riqueza
como un pecado secreto...
Todo pende de que un poeta olvide
los días en que llovía en el mundo.¹⁸³⁷

En este mismo ámbito de las traducciones, se ha creado en la Universidad de Vigo el grupo de trabajo “Álvaro Cunqueiro, traductor”, que tiene como objetivo la recuperación de las que nuestro autor publicó en el diario vigués. Se cumple así una antigua reclamación del profesor Basilio Losada, quien, en 1982, creía necesario «recoller tamén as traducións

¹⁸³⁷ “*Los otros rostros*”, p. 209. El fragmento en su original gallego aparece en *El laberinto habitado*, p. 395.

ou interpretacións persoas de poemas estranxeiros que publicaba»¹⁸³⁸, con el objeto de marcar un índice de lecturas de Cunqueiro. El equipo ha dado a la luz un par de interesantes artículos de Iago Castro Buerger -“Os alófonos fantásticos. Poemas descoñecidos de Álvaro Cunqueiro”¹⁸³⁹ y “Unha visión sistémica das traducións de Cunqueiro no *Faro de Vigo*”¹⁸⁴⁰- en los que se revela que muchas de esas traducciones son creaciones del mindoniense y que, durante las décadas de los sesenta y los setenta, sus traducciones inventadas sustituyen a su quehacer poético original.

En todo caso, hay en este sorpresivo trabajo un leve error: el poema “Os rizos da señora MacKenzie” no es una invención de Cunqueiro como indica Iago Castro, su autor existió realmente: el periodista y poeta italiano Antonio Barolini, que por un doble gazapo tipográfico aparece como Bariolim, pero que efectivamente es autor de las *Elegie di Croton*¹⁸⁴¹, que Cunqueiro cita en su versión. En todo caso Iago Castro indaga en el misterio sin desvelarlo, aunque casi llega a encontrar al verdadero autor: «de Bariolim (también buscado coma o máis común Bartolini, por se houberse un erro tipográfico) si podemos certificar a identidade italiana -cando menos identidade lingüística- pois se nos remite ao libro *Elegie di Croton*»¹⁸⁴².

Por primera vez se imprimen en libro todos estos poemas en *Álvaro Cunqueiro, Poesía 1933-1981*, de mano de Xosé-Henrique Costas y el mismo Iago Castro, bajo el epígrafe «Poemas apócrifos». Se repite la inclusión de Antonio Barolini y aparece un poema no citado en el artículo, “Erikson vólvese pra escoitar a súa mocidade”.

De todos los artículos citados, quizás el más interesante para nuestra tesis sea “Unha visión sistémica das traducións de Cunqueiro no *Faro de Vigo*”, donde analiza el contexto de sus traducciones, los criterios de selección que emplea y la función de estas traducciones. Ello permite que exponga un repertorio mínimo de los poetas traducidos -a falta de otro completo y detallado de cada aparición; es una lista que completa la que aparecía en el *Flor de diversos* y, con ella, sí podemos observar que aquellos más presentes en las citas y alusiones de sus artículos, coinciden con la base fundamental de los traducidos. Así, nos encontramos con autores como Shakespeare -únicamente uno de sus sonetos-, lord Byron, Dante -con el Canto XXVI del “Purgatorio”-, Guido Cavalcanti, Rilke,

¹⁸³⁸ LOSADA, Basilio, «Poeta, fundamentalmente» en *Coordenadas*, nº 2, Santiago: Universidade de Santiago, enero-febrero-marzo de 1982, p. 16.

¹⁸³⁹ *Anuario Grial de Estudos Literarios Galegos*, Vigo: Galaxia, 2004, pp. 30-39.

¹⁸⁴⁰ *Viceversa. Revista Galega de Traducción*, Vigo: Universidad de Vigo, nº 11, 2005, pp. 23-50.

¹⁸⁴¹ BAROLINI, ANTONIO, *Elegie di Croton*, Milan: Feltrinelli, 1959.

¹⁸⁴² CASTRO BUERGER, Iago, “Os alófonos fantásticos. Poemas descoñecidos de Álvaro Cunqueiro”, p. 34.

Baudelaire, Valéry, poemas de la tradición china y japonesa, Yeats, Montale y Pavese, Charles Péguy, Keats,... todos ellos presentes en sus artículos periodísticos de manera harto constante. Si una de las funciones de las traducciones poéticas en la Galicia de postguerra era abrir ventanas, dar frescura a la creación autóctona -“a novidade do discurso poético”¹⁸⁴³ - Cunqueiro la cumple plenamente.

Cabe destacar también que la labor como traductor de Cunqueiro no va más allá de revelar ciertos poemas a sus lectores, o compilar fichas en carpetas de uso personal; sin embargo, los proyectos que intentó llevar adelante y que no tuvieron resolución también pueden dar cuenta de cuáles eran sus filiaciones, no muy lejanas de las que hemos ido estudiando en esta tesis. Ante la convocatoria en 1950 de un concurso de traducción, por parte de la editorial Bibliófilos Gallegos, Cunqueiro piensa presentar al certamen una versión de *Cancioneiro e Vida Nova* de Dante que nunca llegó a preparar. Por otra parte, el concurso lo ganaron dos amigos de Cunqueiro, Ramón Piñeiro y Celestino Fernández de la Vega, que traducen el *Cancioneiro da poesía céltica*, de Julius Pokorny, una recopilación de poemas en lengua gaélica, que ellos toman de una edición alemana -con el título de *Altkeltische Dichtungen*¹⁸⁴⁴-, que el propio Pokorny había traducido y publicado en Berna en 1944, huido desde su cátedra de Filología Celta en Berlín debido a su origen judío, y profesor a la sazón en la universidad de esa ciudad helvética.

También pensó en traducir una obra de su admirado Lafcadio Hearn, *Follas espaxecidas de literaturas extrañas*, que en gallego titularía *Follas de todo árbore*, o se planteó llevar a cabo la *Antoloxía clásica china segundo definiu Confucio* desde la versión inglesa de Ezra Pound, preocupado por traspasar al gallego el estilo rural con que los acoge el vate estadounidense. En definitiva, Cunqueiro trabajó en estos proyectos con los mismos autores que iba desplegando en sus artículos periodísticos, y aunque nunca llevó a cabo estas traducciones, su campo de trabajo pretendía ir más allá de lo que tenía en su mesa de devociones¹⁸⁴⁵.

¹⁸⁴³ CASTRO BUERGER, Iago, «Unha visión sistémica das traducións de Cunqueiro no Faro de Vigo»; p. 39.

¹⁸⁴⁴ POKORNY, Julius, *Altkeltische Dichtungen*, Berna: A. Francke, 1944. La traducción premiada en: PIÑEIRO, Ramón y FERNÁNDEZ DE LA VEGA, Celestino, *Cancioneiro da poesía céltica*, Santiago: Bibliófilos Gallegos, 1952. Las vicisitudes que sufrieron traducción y obra aparecen reflejadas en XOSÉ MANUEL DASILVA, *Ramón Piñeiro, traductor*, Noia: Toxosoutos, 2009.

¹⁸⁴⁵ Todos estos datos se pueden encontrar en FRANCISCO FERNÁNDEZ DEL RIEGO, *Álvaro Cunqueiro e o seu mundo*, pp. 179-182.

V.- Las conclusiones

A la hora de intentar establecer unas conclusiones generales, puestos ya sobre el tapete todos los datos, deberíamos tener precaución y alejarnos de dos extremos que resultarían inoperantes. Nos habíamos propuesto, recordemos, estudiar cómo utiliza Cunqueiro todo este material ajeno, cómo logra poner en tensión su propio mundo estético y con qué finalidad. Estas tres cuestiones son las que deberíamos resolver en esta síntesis final. Y, para ello, sería tan poco efectivo establecer unos porcentajes de aparición -que no desvelarían más que unas jerarquías sin valor de argumento-, como actuar simplemente por impresiones de lector. Lo ideal vendría a ser contar con los datos de forma objetiva y observar si entre los conceptos de raíz semiótica que hemos estudiado algunos nos permiten ir un poco más allá, hasta el funcionamiento del lenguaje.

Ejes ambientales y actoriales

Los datos están ahí, patentes y claros. Y estos datos nos desvelan que, en las obras de carácter turístico, culinario y periodístico, Cunqueiro se mueve alrededor de unos ejes diegéticos o retóricos -ambientales, por usar un término que engloba tanto a los ciclos narrativos como a la emoción lírica- y unos ejes actoriales, es decir, escritores que aportan personajes o emociones, también simplemente personajes que aportan episodios, o incluso un único episodio repetido como núcleo magnético de ese eje. En ocasiones suelen coincidir ejes ambientales y ejes actoriales, determinado contexto ofrece siempre un personaje característico de ese mundo, pero puede ocurrir también que aparezcan de forma autónoma. En esencia, vienen a coincidir con los capítulos en que hemos dividido nuestro trabajo. Sería conveniente, pues, hacer un repaso a las bases intertextuales que han ido apareciendo para tener claro cuál es el material ajeno que utiliza Cunqueiro.

En un principio, debemos destacar que, en este tipo de obras, Cunqueiro utiliza constantemente la intertextualidad, una y otra vez, sin descanso. Puede que en ciertos textos -*Rías Bajas Gallegas* o algunas páginas de *A cociña galega*- la profusión sea bastante menor; pero, en conjunto, las obras que hemos estudiado, están plagadas, sembradas a destajo, de referencias, citas, hipertextualidad, argumentos de autoridad, pequeñas

narraciones de literatura oral,... Básicamente podemos clasificar todo este aluvión en los siguientes ejes ambientales.

Ámbitos orales	Es el germen y el sustrato de su mundo: las historias que abren su sensibilidad a la fantasía. Aparte de ello, utiliza cantarcillos populares y espacios misteriosos para iluminar o transformar la realidad gallega.
Escenarios hagiográficos	Superan, casi siempre, la mera ilustración de las leyendas de un territorio, aunque también suele utilizarlos como muestra del carácter gallego o para recrear Galicia desde ámbitos fantásticos. En el terreno de la prensa ocupan sobre todo los primeros años de posguerra por su participación en cabeceras de ámbito religioso o por las especiales circunstancias políticas.
Atmósferas clásicas	Son poco imaginativas, se centran sobre todo en datos históricos o pseudo-históricos que precisan la fundación de ciudades. No reinventan el territorio y en ocasiones poseen una intensa carga lírica. En el género periodístico son poco efectivas.
Materia de Bretaña	En este ciclo sí que se reinventa el territorio, desde unos orígenes artúricos, hasta el presente de un reino imaginario. Es sustrato común—el mayor, quizás— de la intertextualidad en la prensa.
Mundo de Shakespeare	Es un ámbito muy repartido y en el cual los criterios para introducir personajes suelen ser amplios. En mayor grado que en otros universos, se comparan los actantes del inglés con alimentos. La prensa lo recoge en forma de mera evocación.
Cancioneros medievales	También es un segmento muy repartido, hay algunos muy usados, y otra veintena usados como marca geográfica. Quizás Martín Codax sea el más recurrente, junto a Mendinho, y de los pocos en los que se recrea. El resto, sirve como nota histórica. Idénticos parámetros utiliza si el texto se construye para las páginas de un diario.

Recreaciones del “ubi sunt”	Si hubiera que destacar un tópico clásico extremadamente querido por Cunqueiro sería el “ubi sunt”. Villon, Manrique o Ronsard sirven de cauce; aunque también utiliza otras citas de estos poetas. No hay diferencia en su uso entre la prensa y las obras ensayísticas.
Cervantes	Es su escritor de referencia, junto a la tradición oral y los cancioneros. El modelo estructural de sus novelas surge de él, y Cunqueiro es capaz de recrear episodios, poner en primer plano al caballero del verde gabán o hablar del licenciado Vidriera. Suele aparecer aliado con informaciones de actualidad o ser origen de digresiones etimológicas.
Pulsiones románticas	Esencialmente Chateaubriand –aparece junto a las ruinas del Camino- y también Gerard de Nerval o Pastor Díaz. Tendríamos que abrir un apartado compartido con la siguiente esfera temática, para Rosalía, a veces enfocada como muestra del espíritu de una época, a veces de un país.
Motivos gallegos	Rosalía, como hemos apuntado, pero también Cabanillas o Pondal. Los ámbitos que sostiene este eje son: el paisaje, los problemas de Galicia y sus orígenes míticos. Encontramos una cierta especialización, Cabanillas es cantor de la esencia y Rosalía de los sentimientos y problemas del pueblo. En prensa, aparece un número mucho mayor de poetas gallegos.
Siglo XVIII	Con pocas alusiones para cada uno pero Feijóo, Sarmiento y Jovellanos forman también una columna vertebral de sus obras, centrada, sobre todo -y sin pasar más allá-, en hechos históricos o precisiones geográficas. Apenas hay nada diferente a estos ejes en la prensa.
Literatura contemporánea	En los textos de cocina o turísticos su presencia es casi inexistente; en los periódicos, muy abundante. Podemos destacar las traducciones, la fijación en determinados autores como Stendhal, las constantes alusiones a la novela del XX o la presencia de evidentes fobias como la novela experimental. Ambivalente, entre la fascinación y la ironía, se presenta la poesía vanguardista.

Conexiones de género	También sirven de sostén para este tipo de obras, otras de los mismos géneros. Las más comunes -aparte de algunos historiadores- son: Picadillo, para lo gastronómico -de quien suele disentir-; y Otero Pedrayo, para lo geográfico, a quien no solo cita sino que plagia en múltiples ocasiones. Este hecho se ve suavizado en los periódicos, donde no suele citar a otros articulistas y es rarísimo que establezca polémicas con otros escritores.
-----------------------------	---

Encontramos en sus obras, es cierto, muchas referencias intertextuales pero la proporción mayor se ajusta a una de estas categorías. Además, hemos intentado ofrecer una pequeña guía del objetivo que se intenta con cada una de las citas; junto a estos depósitos de citas, encontramos personajes o autores que se marcan firmemente en varias de sus obras. Estos ejes actoriales son los siguientes:

Gaiferos	Es el verdadero actante del Camino de Santiago, lo observamos al principio en el <i>Codex Calixtinus</i> , y encontramos al final su mano en el hombro de Cunqueiro. Siempre presente, a veces está en Francia, y se le mandan saludos, y a veces su yelmo centellea entre las <i>xesteiras</i> . Roza siempre la intertextualidad agregada.
Romeo	El personaje de Shakespeare con más presencia, en especial por su faceta de cantor. Representa un animismo musical que traspasa toda la naturaleza. También encontramos en numerosas ocasiones la presencia de Puck.
Gonzalo de Berceo	Sus alusiones aparecen básicamente en <i>El camino de Santiago</i> y en las entrevistas, donde lo destaca como uno de sus autores preferidos. Representa la esencia del paisaje castellano y del paisaje medieval. No hay lugar para él en el resto de obras.
Don Quijote	Alonso Quijano no suele aparecer de forma explícita, ni continua, pero en múltiples ocasiones su presencia se adivina entre las sombras. Nunca es caballero en combate y lo encontramos en su tranquilidad manchega, en la imaginación y no en la acción.

Valle-Inclán	Cunqueiro presume de cercanía con el escritor de Vilanova, constante y transversalmente citado. Sus expresiones, comentarios y visiones del paisaje sustituyen a las palabras de Cunqueiro y al paisaje real. En las obras gastronómicas se alude a él al hablar del vino, y en las periodísticas, además, cuando el artículo versa sobre brujas.
Rosalía de Castro	Es el modelo impecable de poeta que absorbe la condición del hombre y de la tierra. Aparece en su dolor, en su biografía y en su modelación del paisaje gallego.
Antonio de Guevara	Igual que el Quijote es esencial, más que por sus apariciones, por el sustrato que le ofrece, la manera de contar de Guevara es lo que encaja en Cunqueiro, como indica varias veces en sus artículos para la prensa. La curiosidad y el detalle aparecen en Cunqueiro siempre con Guevara latente.
Dante	Es el lema de su obra sobre el camino y una fuente muy variada de citas: en ocasiones gastronómicas, en ocasiones de paisaje y siempre como creador de personajes que se mueven en la imaginación de Cunqueiro. En prensa, aparece en escasas ocasiones, siempre cercano al camino o a figuras históricas, que sirven como apunte literario; por ejemplo, Francesca de Rimini.
Julio César	Normalmente como actor histórico, en alguna ocasión como personaje de Shakespeare, y casi siempre como ejecutor de la conquista de Galicia, una presencia activa siempre que ha de hablar de sus orígenes. Los periódicos recogen su figura como cita. En ocasiones aparece indirectamente a través de un poema de Yeats.
Alfonso X y don Ero	El eje fundamental del mundo de la magia, una leyenda que en ocasiones apunta desde sus versiones orales, en otras desde la escritura de Alfonso X, e incluso desde consideraciones críticas. En prensa, la figura de Alfonso X es constante, desde recreaciones de sus poemas como argumentos de situaciones medievales, hasta la preparación de una antología, pasando por conversaciones banales.

En esencia, estos son los núcleos y los campos argumentales de donde extrae Cunqueiro sus materiales de construcción. Apuntaremos que hay ausencias señaladas, autores cercanos a estos ejes o a su mundo, pero de los que no hay ni una leve alusión en las obras culinarias o turísticas. Como señala Alberto Blecua «la crítica tiende por lo general a señalar presencias y a menudo olvida que las ausencias no son menos significativas»¹⁸⁴⁶. Bécquer o Espronceda apenas podrían entrar en este modelo de obras, pero sí Gil y Carrasco, que solamente tiene una mención en el corpus periodístico con el elogio de *El señor de Bembibre*; Rosalía es eje temático, pero no menciona a Manuel Murguía, y escasamente a los gallegos que plantaron la primera semilla como Curros Enríquez o Francisco Añón, aunque en sus artículos periodísticos, Pondal sí es presencia constante; Froissart es un modelo, Borrow nunca se cita; su gusto por lo medieval y por la gastronomía casi exigía al Arcipreste, y su presencia es constante en los periódicos, pero en los ensayos únicamente aparece en una ocasión secundaria; señala que Juan Ramón, Góngora y Machado son los mayores poetas, pero a este último solo lo cita en un fragmento banal. Son ausencias significativas, mundos que podrían parecer afines pero que por diversas razones no utiliza, o utiliza sin desmesuras.

Procesos intertextuales

Visto el repertorio que maneja, y los ámbitos que emergen en estas obras ensayísticas, debemos prestar atención a la forma de utilizarlos. Para ello, nada mejor que volver a repasar los conceptos sobre intertextualidad que hemos desarrollado en el inicio de nuestro trabajo y decidir cuáles, entre las formas de emplear material ajeno, son más afines a su mundo.

En principio, la conexión directa, previa, obligada en estas obras, es una **conexión architextual**. Cunqueiro -como cualquier otro escritor- inscribe a sus textos dentro de un género determinado con unas determinadas reglas estructurales. En algunos casos, las respeta de forma convencional; en otros, se aparta de ellas en mayor o menor grado. En el periodismo, la adscripción es siempre completa a la crónica, al artículo de opinión o a la crítica cultural, si exceptuamos los momentos -no muy abundantes- en los que despliega textos narrativos.

Los libros de carácter geográfico se ajustan de forma más precisa a las reglas del género de las guías turísticas; algunas son obras de encargo, y así el margen para diseminar

¹⁸⁴⁶BLECUA, Alberto, «El entorno poético de Fray Luis» en *Signos nuevos y viejos*, Barcelona: Crítica, 2006, p. 221.

un mundo personal es más estrecho. *Vigo, puerta del Atlántico* es, por ejemplo, un folleto promocional, así que maneja una pluma estricta, objetiva y que se agota en los datos meramente informativos. *Rutas de España* sigue con fidelidad la estructura de la *Guía de Galicia* de Ramón Otero Pedrayo, con constantes alusiones a ella; en *El camino de Santiago*, incluso lo llega a plagiar. *Rías Bajas Gallegas* está escrita en varios idiomas -como la primera que hemos citado- y respeta las convenciones de incluir mapas y planos. Su última obra geográfica -*Ollar Galicia*- se puede englobar perfectamente dentro del subgénero turístico de *libro de regalo*: gran volumen, lujosa edición y predominio de fotografías.

Es, quizás, en las tres obras restantes, las que escribió para la colección “Guías” de editorial Everest, donde más tensión entre género y lenguaje podemos encontrar. El recubrimiento externo -capítulos, temática- es ortodoxo, pero Cunqueiro intenta siempre atraerlo a su mundo poético. En ocasiones, utiliza un estilo extremadamente lírico, o dedica capítulos enteros a tramas narrativas -milagros o evocaciones literarias-; lo salpica todo de citas y referencias, exigidas por el paisaje y propias del género, es cierto, pero también desplegadas con detalle y placer, es capaz de sacrificar información a cambio de llenarlo todo de ecos e imaginación. En las obras geográficas que originalmente fueron concebidas como textos periodísticos, incluso llega a darnos datos de su vida -los primeros versos que le compuso a una chiquilla-, en una tipología en la que por naturaleza la voz narrativa o ensayística ha de ser radicalmente neutra, invisible; aunque desde luego el lenguaje periodístico permite en mayor medida la aparición de la primera persona. Y así lo hace: en ocasiones sus artículos son muestra de introspección o de detalles de su vida o sus lecturas. En todo caso, depende mucho de las circunstancias personales de nuestro autor el tono al que se acoja. Entre las proclamas de contenido político y las cabeceras de temática especializada -*Jano o La hoja del mar*-, hay un amplio espectro que ocupan desde cauces literarios en *La estafeta literaria*, eróticos en *Primera Plana* o sociales en *La Voz de Galicia*.

En cambio las obras coquinarias se alejan más de sus modelos. Hemos de recordar que hay dos tipologías de textos sobre cocina: la ensayística y la instructiva. En el cuerpo del trabajo las hemos definido. Pues bien, las obras de Cunqueiro no pertenecen estrictamente a ninguna de las dos. Si obviamos *La cocina cristiana de Occidente*, recopilación de artículos sobre este tema y que, por tanto, en sus disposiciones genéricas puede escapar de las coordenadas gastronómicas, los dos libros restantes se apartan conscientemente de los manuales al uso. Son híbridos, a medio camino entre el ensayo y los libros de recetas, pero no entran del todo en ninguna de estas categorías. El *Teatro venatorio y coquinario gallego* pretende establecer un repertorio de platos de caza, pero estos permanecen ocultos entre

una maraña retórica, su sentido práctico queda estragado; y más que estragado, inutilizado, cuando ofrece una receta de nutria ¿Qué sentido tiene hablar de ella cuando es un animal desaparecido de los bosques gallegos y que ni existe en el mercado? Así pues, el proceso no es ni práctico ni expositivo, y Cunqueiro tiende a recrearse en el lenguaje, moldear una imagen de Galicia y desgranar palabra literaria. Más que otra cosa es un libro de “poemas en prosa”.

Si atendemos a *A cociña galega*, podemos ver que tampoco cumple ninguna de las expectativas de género. Las recetas se detallan con un tanto más de precisión en ingredientes y pasos, pero no llega a ser suficiente; como hemos demostrado, falta aún una plantilla narrativa y una disposición de los tiempos. Y tampoco es un ensayo al uso sobre gastronomía, aunque se acerca más que en el libro anterior, puesto que los materiales no se integran del todo en un marco expositivo. La presencia de la primera persona es desmesurada, y ello lo convierte en una obra de evocaciones y memorias; pero también aparecen cuadros de costumbres, descripciones de la geografía gallega, alusiones a obras literarias, que no solo le sirven de argumento de autoridad, sino de recreo -en menor cantidad, es cierto, pero aún bastante para desvirtuar la tipología-, o historias orales. Si el anterior era un libro casi modernista, este se acerca a las “silvas” y las “misceláneas” de su querido Siglo de Oro, por un lado, y a las memorias por otro. En todo caso, y aun forzando los modelos y poniéndolos en tensión, la architextualidad engloba estas obras en unos géneros ya canónicos.

También podríamos considerar de carácter architextual los prólogos de los que hemos hablado y los discursos preliminares; por ejemplo, el del “caballero del verde gabán”, cerrado en sí mismo. Asimismo, la separata que publicó *La Estafeta Literaria* como *Diccionario manual de bestias marinas* se puede tomar como otro ejemplo de architextualidad, puesto que Cunqueiro es muy consciente de que sigue la plantilla de los bestiarios medievales y su traslación moderna, que son las obras zoológicas de Borges.

Siguiendo con el repaso, deberíamos observar si se producen casos de **metatextualidad**, es decir, de comentarios críticos. Una presencia importante de estas conexiones nos desvelaría que estas obras tienen como objetivo efectuar un canon y un estudio de carácter literario. La metatextualidad desvirtuaría los objetivos que se pretenden. Si acaso, se podrían reseñar obras del mismo género, un factor que ya asoma en Cunqueiro en el momento en que disiente de los criterios de Picadillo, en que alaba la obra de Otero Pedrayo o a historiadores locales en los prólogos a sus obras de temática histórica. Todo esto entraría en las reglas del género. En los ensayos de cocina es casi obligado tender hilos

con obras anteriores del mismo género, en las obras turísticas que tienden menos a la guía y más a la descripción también.

Lo que no tendría valor normativo es que en alguna de estas obras -textos no literarios- se analizasen los valores de textos literarios; es decir, resulta admisible que una obra geográfica disponga de alusiones o referencias a escritores: la visita a lugares natales o incluso la conexión entre determinado paisaje y un fragmento literario, cercano o evocado, tal como hace Cunqueiro con Chateaubriand o Nicomedes Pastor Díaz, tienen cabida. Sin embargo, lo que iría más allá de toda convención hasta romper las reglas del género es que de la intertextualidad se pasara a la metatextualidad, y que la mención de una obra sirviese como pie para hacer un comentario crítico sobre esa obra. Pues bien, Cunqueiro sí que rompe las pautas y se permite incluir, a partir de una visita a la imprenta donde se hizo la primera edición de *Cantares gallegos*, un repaso a los núcleos temáticos de la poetisa, o un análisis de las tonalidades de la poesía de Martín Codax al llegar a Vigo. De la misma manera, en una obra culinaria no encajaría un análisis sobre estéticas literarias, y sin embargo Cunqueiro se permite en *La cocina cristiana de occidente* un pequeño párrafo ensayístico en el que coteja los logros del *nouveau roman* con los del folletín decimonónico. Pocos ejemplos de metatextualidad, es cierto, pero los que hay vuelven a romper los mecanismos textuales del género.

En los textos periodísticos, el fenómeno de la metatextualidad no es solamente común sino obligado, y Cunqueiro se adscribe a él de manera canónica, o por lo menos establecida. No hay diferencia en esta conexión con otras obras respecto a los textos de cualquier articulista al uso, así que la presencia aquí de la metatextualidad no resulta significativa. Por ejemplo, ofrece en una ocasión una reseña completa del libro sobre los trovadores de Martí de Riquer: lo comenta, alude a Guillermo de Aquitania, cita a Bernat de Ventadorn y toma nota de los pasajes que ofrecen erotismo de manera más manifiesta. También se fija en el estreno de *El Misántropo*, en sus personajes, comenta alguna cita de ciertos investigadores. Hace, en fin, lo que se puede esperar de ciertos artículos periodísticos sobre novedades literarias u obras de interés.

Si analizamos la **hipertextualidad**, hemos de partir del hecho de que es un mecanismo mucho más afín a los textos narrativos. Según la definición de Genette, si han de conectarse personajes o diégesis, estas mismas categorías nos obligan a disponer de textos de ficción, que son las que los poseen. Aun así, puede ser activa en Cunqueiro, puesto que en sus obras de características ajenas a la narrativa suele introducir digresiones narrativas. Esas digresiones, con su pequeña estructura y sus personajes, pueden

considerarse un caso de hipertextualidad. En ocasiones será problemático discernir los casos de intertextualidad de los de hipertextualidad. En la mención a Julio Verne, por ejemplo consideraremos que es una referencia, solo un proceso sale a la luz: el rescate del tesoro. En cambio, el contacto con Tartarín de Tarascón es más desarrollado, se amplían la diégesis –su ciudad, África-, los personajes –Costecalde, el camello, hay diálogo,...; todo apunta a que nos encontramos con un caso de hipertextualidad. Y como este, los podemos encontrar de manera continua: pequeñas historias orales, algún banquete de la Tabla Redonda, los milagros que narra, estampas cervantinas, Gaíferos recordado en su peregrinaje,... Todos estos motivos, de nuevo, rompen el pacto de género y aparecen en obras que por su propia modulación no los podrían aceptar. Idéntica estrategia aborda en los textos para la prensa, donde bascula entre recreaciones de argumentos, incluso muy por extenso, y referencias más puntuales; aunque, en todo caso, no hay nada en ello que se aparte de la práctica periodística.

La **paratextualidad** es de obligado cumplimiento, en estos géneros más todavía, como una exigencia de la editorial incluso. Un ejemplo son las portadas: como género, las guías turísticas exigen una portada que destaque una fotografía, una imagen del territorio que dentro se retratará con palabras. Las de la colección “Guías”, incluso adoptan una misma estructura y tipografía: una o dos fotos que ocupan portada y contraportada y el título de la obra en la parte superior con relleno en blanco. Los títulos también son generalistas y exponen, simplemente, el territorio que describirán. Los de cocina, por otra parte, suelen completarse con un adjetivo que precisa o ingredientes o territorio. Quizás el más original de sus títulos sea *Viaje por los montes y chimeneas de Galicia*, que anuncia la tendencia lírica del contenido y no está sujeto a ninguna tradición.

Entra también dentro de la paratextualidad el material gráfico que utiliza en las obras de estos géneros. En las culinarias, *A cociña galega* cuenta con fotos de la resolución de los platos y estampas costumbristas, como la de una feria o barcas marineras, nada extraño al género del libro, feliz conjunción entre el ensayo y la cocina. El resto de obras coquinarias presentan algún pequeño diseño o dibujos muy esquemáticos para completar la página. En las obras de ámbito turístico, el espectro es significativamente más amplio: desde obras que carecen totalmente de presencia icónica –*Itinerarios turístico-gastronómicos de la provincia de Pontevedra*–, hasta aquellas en las que el texto es un mero soporte para las fotografías, que dominan de forma amplia las páginas –*Ollar Galicia*–, encontramos todo el entramado de obras turísticas al uso, que utilizan fotos de los monumentos o espacios reseñados, aparte de planos y mapas. En los textos periodísticos, se ajusta absolutamente a

los parámetros y los condicionantes de la prensa; si acaso, podemos destacar la genial precisión en su evanescencia de los pies de foto, que redactaba el propio Cunqueiro y que merecerían una recopilación.

Y llegamos a la **intertextualidad** propiamente dicha. Cunqueiro siembra todos sus textos de esta figura. En algunas ocasiones en proporción escasa, normalmente con mayor profusión de lo que las normas de los géneros permiten y, en otras ocasiones, de forma desmesurada. Cuatro son las formas de intertextualidad: la cita, la alusión, la referencia y el plagio. De la primera, la más definitoria, nos ocuparemos con mayor extensión posteriormente. Entre las demás Cunqueiro hace un uso escaso del plagio. Su utilización se restringe normalmente a tres ámbitos:

a.- Otero Pedrayo.- Es su modelo más activo en las obras geográficas, donde toma como base la *Guía de Galicia*, una presencia activa en innumerables momentos. En ocasiones, al citarlo, es referente; en ocasiones, se crea una alusión al recrear sus palabras; en algunas otras, simplemente plagia algún pequeño fragmento.

b.- Obras literarias. En determinados momentos Cunqueiro aporta las palabras del autor que quiere encajar sin marca, simplemente deja caer un breve enunciado que el lector debe impregnar de sentido literario. Desde luego, se podrán escapar las referencias, pero muchas son fácilmente reconocibles, puesto que el mismo autor ha sido tomado en forma de cita en otras ocasiones.

c.- Autoplagio.- Hay también una imagen recurrente, de aquellas que traspasan todos sus textos: es la tenue calidez de la luz en A Coruña, que en cada ocasión conecta con el mundo artúrico y con las villas sumergidas. También, en su constante recuerdo a la demonología o en un pequeño tratado periodístico sobre las setas, es capaz de recoger un artículo publicado años antes para conformar con él, y con apenas cambios, un nuevo texto.

Pensemos que la obra de Cunqueiro es reiterativa. Sobre todo sus obras geográficas, se sostienen en unos pocos ejes ambientales y enfocan la vista, una y otra vez, sobre los mismos paisajes. Tomemos, por ejemplo, la ciudad de Lugo; a ella puede dedicarle capítulos enteros en una obra que se extiende a la provincia de forma monográfica; puede aparecer también en las dos obras sobre el camino de Santiago; en *Rutas de España*; y en *Ollar Galicia*; sin contar los folletos y programas de “As san Lucas” o alguno de los prólogos que redactó. Y así prácticamente con cada ciudad. Como mínimo cinco miradas

que han de reflejarse en palabras; es normal, por ello, que en ocasiones fragmentos de una obra –breves: una frase, una metáfora lograda- pasen a otra. Estas conexiones se producen, en gran medida y extrañamente, entre su segunda y su última obra geográficas; contando, además, que *Ollar Galicia* ya recoge secuencias de la producción de toda su vida.

En su obra periodística también actúa esta técnica, recordemos que hemos analizado párrafos enteros que se trasladan literalmente -si excusamos un cambio de orden en los enunciados- desde una cabecera a otra.

Por otro lado, las alusiones y las referencias son constantes en sus obras de estas temáticas, más en las periodísticas que en las de geografía y cocina. Recordemos que la diferencia estriba en que la referencia aporta una marca sobre un texto que no es literal, mientras que la alusión esta falta de literalidad aparece sin marca. Y Cunqueiro gusta siempre de que el detalle de erudición quede patente. Cualquier página a la que se le preste atención no está solamente plagada de intertextualidad, sino también de marcas.

Este aspecto de su erudición ha sido frecuentemente criticado en Cunqueiro por resultar, aparentemente, vacío de significado. Rexina R. Vega resume las imputaciones de las que ha sido acusado: «[...] o uso libérrimo da cultura, a súa recreación marcada pola subversión e a parodia, foi demasiadas veces vista como un exceso banal, un divertimento lixeiro e frívolo propio máis dun diletante ca dun verdadeiro coñecedor».

Pero, de inmediato, presenta de forma irrefutable y definitiva el sentido de esta erudición, que no es tanto estancamiento sino revitalización y, por tanto, una técnica literaria esencialmente moderna y renovadora:

A súa erudición fantástica, que o emparenta con Borges e tamén co seu grande amigo Joan Perucho, posúe como él mesmo se esforza por subliñar, un componente máis fondo, un desexo de sentido. O creador como demiurgo, quen, desde una xenial humildade, volve camiñar por ruciros en aparencia esgotados, actualizando e repensando a historia literaria... para, como él mesmo nos di, acadar o punto máis alto na obra dun escritor: que os seus héroes, os que foron coñecidos antes ca él sexan recordados co corpo e coa alma que el lles deu.¹⁸⁴⁷

La cita

La cita es el sustento férreo de la intertextualidad. Aunque la alusión, la referencia o el plagio también establecen conexiones con otros textos, se ha considerado tradicional y tácitamente que la cita, ese sutil equilibrio entre la marca que define y no la deja huérfana y las palabras exactas, es lo que horada los cimientos del texto de manera más elegante. Nada se esconde, todo se abre. Los recursos propios de la cita que aquí aplicaremos al caso de Cunqueiro están extraídos de manuales literarios -Aguiar e Silva o Plett-, y son válidos para

¹⁸⁴⁷ Ambas referencias en *Fotobiografía sonora*, p. 145.

las cuatro posibilidades de Genette, así que también permiten acoger en determinados momentos alusiones y referencias.

Cunqueiro siempre se siente heredero de una tradición, una tradición en la que no solo actúa la palabra escrita, sino que cualquier invención, restos orales o relato apócrifo tiene el mismo nivel que las creaciones más excelsas. Incluso cualquier elemento narrativo: un personaje que ofrece como histórico y no lo es, una obra que juega a inventar y pertenece desde ese momento a la tradición, sin jerarquías, y amplía el mundo. Al contrario que en Borges, para el que la intertextualidad apócrifa no es más que un instrumento para reducir el mundo, para dejarlo en manos de escasos y sectarios personajes, que son los que atesoran el conocimiento, en Cunqueiro, la cita apócrifa oxigena.

Si iniciamos nuestro viaje en Plett -nos parece que su casuística es completa y adecuada puesto que recoge todas las formas de aparición de la intertextualidad-, podemos hacer un estudio de cómo se organiza la misma en Cunqueiro. El trabajo sobre las citas puede valorar los siguientes aspectos.

a.- Cantidad. Las citas en Cunqueiro acostumbran a ser breves, tan breves que a veces con una sola palabra Cunqueiro recrea un mundo. No suelen ir más allá de un pequeño enunciado o, en el caso de que recoja un poema, una estrofa.

b.- Calidad. Las citas en Cunqueiro no crean significados nuevos, no se necesitan estos significados si lo que se pretende es envolver de magia el viaje o el plato. Son escasas, pero por ello deslumbrantes, las ocasiones en las que los personajes se revuelven en odres nuevos. Puck y Oberón a lomos de un delfín en Galicia, o las comparaciones entre héroes artúricos y alimentos, crean mundos inexplorados, alejados ya completamente de lo real. En la prensa, sirven de argumentación o evocación, y también se caracterizan por su brevedad.

c.- Distribución. La distribución de las citas no es un rasgo remarcable en Cunqueiro, de su posición no depende un significado; simplemente, las coloca donde las requiere el exotexto. Es evidente que la cita que abre un fragmento servirá para dar el tono y la que lo cierra se utiliza como resumen conclusivo, pero no se nota en Cunqueiro una búsqueda de ninguno de ambos factores. No suele utilizarlas como lema, excepto en *El Camino de Santiago* o en determinados capítulos de sus guías para Everest.

d.- Frecuencia. Como hemos señalado en varias ocasiones, la frecuencia en la utilización de citas por parte de Cunqueiro es extremada y constante. En las obras de cocina o de paisaje, la transformación de la realidad pasa por presupuestos y enfoques literarios. En la prensa, apenas hay artículo que no acoja su sutil o patente encadenamiento de citas.

e.- Interferencia. Normalmente, en Cunqueiro, las citas son totalmente conformes a su nuevo contexto. Sean traídas de forma objetiva e histórica -las palabras de un autor sobre el plato que se contempla, determinado escritor que vivió en la ciudad en que se recala, la alusión a un poeta romántico que barniza la descripción de un día gris- o imaginativa -el espacio o la cocina como decorado para antiguas tragedias, pequeñas recreaciones narrativas-, la conexión es siempre de afinidad.

f.- Marcadores de cita. Suelen combinarse, sobre todo, los explícitos e implícitos. Si no hay marcador, se forman alusiones, que en general tampoco son muy abundantes en ensayos de cocina o viajes, pero sí en las obras periodísticas, exigido todo ello por las propias características de los géneros. Cunqueiro evita las notas a pie de página y las perífrasis, y sus dos marcas preferidas son el nombre del autor o la obra y las comillas, aunque en ocasiones alude a un cuento, por ejemplo de Emilia Pardo Bazán, usando únicamente la imagen de una pescadera que el lector ha de situar correctamente.

En todo caso, se debe hacer notar que los marcadores, en alguna ocasión, están errados. El propio Cunqueiro es consciente de que su memoria deforma, pero no solo palabras -como en versos de Cernuda, por ejemplo-, sino también atribuciones, y sucede en ocasiones que versos que se proclaman de Machado, Garcilaso o Lorca equivoquen sus referencias.

Las transformaciones

Hemos visto, al desarrollar el cuerpo del trabajo, que las alusiones, las referencias y los casos de hipertextualidad -nunca la cita, al exigirse en ella literalidad- suelen experimentar transformaciones al acogerse a su exotexto. Estas transformaciones suelen adoptar los siguientes parámetros:

a.- Orden temporal. Es un cambio común y efectivo en las novelas de Cunqueiro, pero inexistente en las obras no narrativas. Cunqueiro es siempre muy respetuoso con los personajes en este sentido, y no deforma su marco temporal, la única variación que podemos encontrar es un traslado al presente, como ocurre con Gaiferos, al que cree ver entre las *xesteiras* –escena transversal a sus artículos periodísticos y a los libros geográficos- o Puck, que juega en la playa del Finisterre gallego. Son casos de intertextualidad agregada, al aparecer casi desde el vacío para conformar un radical cambio de diégesis, tanto espacial como temporal. Aunque este último aspecto temporal no esté marcado, se intuye en el

artículo “El vaso”, ya analizado, en el que Parsifal descubre el vaso de la última cena en una taberna. También vimos que imagina a María peregrina, acompañada por todos los caballeros de la corte bretona y hasta por «el señor don Quijote».

b.- Duración y frecuencia. Es obligado, por el propio carácter del exotexto, que en ocasiones las historias aparezcan resumidas. Aun así, Cunqueiro suele actuar en sus referencias sobre un episodio preciso y concreto, y no sobre largos tejidos narrativos. Si cita, cita una escena. Como siempre, y en tal cúmulo de obras, puede plegarse al lujo de resumir argumentos por extenso -toda la casuística de una novela bizantina o el caso de San Froilán y el lobo- pero no es lo habitual. Si imagina, imagina todo un episodio desde el vacío -un banquete de la Tabla Redonda, por ejemplo- o un pequeño detalle -el menú de un rey, un pequeño gesto-. Y tampoco es dado a inventar diálogos, de hecho poquísimos diálogos aparecen en sus intertextos, siempre en estilo indirecto.

c.- Modo-distancia. Se puede decir que los personajes y motivos que Cunqueiro acoge como intertextos los lleva a su mundo, los recrea con sus palabras; pero no se trata de un hecho de reescritura sino de integración, el estilo del exotexto se liga también a ellos. Es significativa la visita al castillo de Elsinor, en el que su presente se ve abordado por la aparición de Ofelia cuando despejan el escenario los turistas.

d.- Modo-perspectiva. Tampoco es una transformación activa o significativa en Cunqueiro, que no destaca personajes secundarios por el simple motivo que para él todos son principales en el momento en que entran a formar parte de su mundo. Da la impresión de que todos están al mismo nivel y que Cunqueiro ni se preocupa ni hace distinciones de jerarquías actoriales. Si acaso, en algún artículo periodístico remarca la aparición de un secundario, al que no enaltece de por sí, sino que únicamente rescata para matizar algún aspecto de su artículo, los tíos de Sancho Panza que sabían percibir un gusto a hierro en el vino, el Arranx de Luca que aparece en la *Farsalia* o un peón que aparece en el *Victorial* como Gómez de Domalo, al que Cunqueiro intenta galleguizar el nombre y lo presenta como Domao.

Más importante creemos que es -por operativa- la transformación en la diégesis. En múltiples ocasiones se producen transformaciones heterodieéticas, pero en un único sentido: un cambio de espacio. Ciertamente es que, en los datos históricos, los personajes respetan su espacio primigenio, pero cuando Cunqueiro deja volar la fantasía los sitúa en Galicia. Además, este cambio de diégesis es indicio claro de que está actuando la

imaginación. El Camino de Santiago es, por ejemplo, buen fagocitador de personajes. La excepción, claro está, son los personajes que ya pertenecen a ámbitos gallegos.

Quizás no se pueda considerar heterodiegética la presencia de Galahad o Gaiferos en Galicia, la obra de Cabanillas o los romances populares, todo ello está inscrito en el ámbito de las leyendas gallegas: «O axentamento da lenda a Galiza di que é nun día de venres santo cando Galaaz chega ao cume do Cebreiro. Alí, no altar, olla Galaaz o Graal, cheo de sangue líquido que dende séculos se conserva naquel lugar»¹⁸⁴⁸. Pero, desde luego, sí que es un cambio de diégesis que las islas celtas recalen en La Toja, las comparaciones entre alimentos y personajes que los trasladan al presente de una mesa gallega, Tristán e Isolda en el escenario de la playa de Cobas, Puck jugando en Fisterra o un verso de Dante encarnado en A Coruña. Son suficientes ejemplos para deducir que, en la medida de lo posible, cuando Cunqueiro desea dotar de un aura mítica a su tierra, lleva a ella a los personajes que le resultan ejemplares o mágicos. Es uno de los sistemas de conseguirlo, junto, por ejemplo, al traslado de Galicia a otros ámbitos –en este caso, es la realidad la que se adaptaría a una diégesis–, como cuando indica que Galicia ya se ha convertido en el reino imaginario de *el rey pescador*.

Lo que no suele estar activo en estas obras es la transvalorización de los personajes. El grueso de los actantes que escoge Cunqueiro en sus intertextos son de textura heroica o mítica, y en ningún caso aparecen desvalorizados, continúan teniendo –a pesar del cambio de diégesis– cualidades que van de lo fantástico a lo sobrehumano (aunque en las novelas, en ocasiones, sí desvaloriza; por ejemplo, el personaje de Arturo en *El año del cometa con la batalla de los cuatro reyes*). Con esto logra que el entorno que los acoge se vea impregnado de los mismos rasgos, se traslade del territorio real al territorio de la imaginación, deje de ser un alimento material para ser una idea en que la imaginación actúa sobre la casuística de la realidad. Recordemos sus palabras: «pues lo mejoré en la imaginación, lo mejoré en la realidad». Así pues, este uso de los personajes no es más que un camino para alcanzar lo que planteaba en su artículo “Imaginación e creación”: hacer más luminosa la realidad.

Por otra parte, el trasvase entre estilos, la parodia o el pastiche, no se nos presentan en este tipo de textos; se requiere, quizás, una mayor amplitud de encadenamientos narrativos para que actúe; no solo una escena o un episodio, que es lo que suele utilizar Cunqueiro. Por supuesto, ninguno de estos trasvases entre estilos debe tener marcas, si fuera así se convertiría en una referencia, lo cual hace más difícil que este tipo de juegos lúdicos pueda aparecer en este tipo de obras, y que se reserve su funcionamiento para las

¹⁸⁴⁸ VAQUEIRO, Vítor, *Guía da Galiza*, p. 406.

novelas, que ahí sí que es posible su desarrollo. Las que aparecen -hablar de «Gonzalo de Berceo nombrado» o la descripción de Alonso Quijano comiendo liebre recrean en parte los originales- no tienen mayor objetivo que el de disfrutar con un pequeño juego. Incluso Cunqueiro, en ocasiones, se da cuenta de que está deformando su estilo según plantillas literarias; por ejemplo, en el momento en que advierte que cuenta la marea costumbrista de *a rapa das bestas* a la manera de Malaparte.

Cabe dejar constancia, también, de que, en alguna ocasión, Cunqueiro usa la intratextualidad. Tampoco este uso resulta significativo. Ya hemos señalado anteriormente que, en ocasiones, hace uso del autoplagio. También son muy escasos -en proporción, aunque hayamos hecho un estudio en que se recogen prácticamente todos- los momentos en los que hay alguna mención -normalmente citas- a sus obras, esencialmente de caudal lírico. Esta intratextualidad se vuelca en ocasiones de texto literario a texto no literario. En *Rutas de España*, por ejemplo, recrea el “Rondeau das Señoras Donas pintadas no Ouso do Vilar, no Século XIV, cheirando unha froil” de *Dona do corpo delgado*; en *Viaje por los montes y chimeneas de Galicia*, un verso de *Elegías y Canciones*: «Ciervo, ave feliz que bebes agua limpia». En ocasiones, son sus propios textos de esta categoría los que ofrecen alusiones, en *Ollar Galicia* señala que «eu mesmo contéi de sir Galahad cabalgando ao Cebreiro, e as plumas do seu elmo rozaban coas ponlas verdes e noviñas dos alcapudres»; en realidad, la imagen la toma de los artículos sobre la peregrinación de *Faro de Vigo* y se refiere a Gaíferos. Se trataría de uno de los casos que hemos visto en las transformaciones de la cita, la sustitución, total o parcial, de elementos. Como apuntando un nuevo nudo entre todos los textos de estos géneros, en su corpus periodístico utiliza profusamente estas tres citas que hemos indicado.

La intertextualidad agregada

Cabría dejar constancia de que Cunqueiro utiliza especialmente uno de los cinco métodos de cita que señala Siegfried Schmidt¹⁸⁴⁹. Se trata de lo que él llama “cita mecánica”, la cual consiste en aludir de forma breve -el narrador o un personaje pueden hacerlo- a alguien cuya mención basta para evocar todo un ámbito diferente al del texto en el que se incluye. Es un mecanismo que Cunqueiro usa con total desenvoltura. Realmente, el dato que aporta Cunqueiro siempre sorprende por su precisión erudita, pero los personajes nunca son oscuros, rebuscados o menores. Son los grandes héroes de la cultura occidental

¹⁸⁴⁹ SCHMIDT, Siegfried J., «La auténtica ficción es que la realidad existe. Modelo constructivo de la realidad, la ficción y la literatura» en ANTONIO GARRIDO DOMÍNGUEZ (ed.), *Teorías de la ficción narrativa*, Madrid: Arco Libros, 1997, pp. 207-238.

y cualquier lector medio, cualquier bachiller, o simplemente cualquier aficionado al cine, ha de saber quién es Romeo, quién es Julio César y quién es Arturo. Al citarlos, la mera alusión abre nuevos mundos, nuevos pactos de verosimilitud.

Ahora podemos interpretar que la intertextualidad agregada no es más que un caso extremo de estas citas mecánicas; aunque, desde luego, es raro o imposible que la intertextualidad agregada provenga de una cita literal y marcada. No son las palabras sino el personaje el que ha de hacerse presente y vivo, no como recuerdo o posibilidad, sino introducirse realmente en un nuevo ámbito de actuación diegética. La intertextualidad agregada no es más que una cita mecánica, a modo de referencia, en la cual el personaje interactúa con su exotexto. Solamente así se puede conseguir romper los límites: cuando, en una narración extensa, aparece un personaje de otros mundos el pacto de verosimilitud - cerrado y vicioso- se llena con un destello, con una bocanada de aire. Como hemos señalado en el cuerpo del trabajo, es el método más extremo para romper la realidad, las reglas. El lector ha montado un mundo con unas determinadas claves y coordenadas, y de golpe todo se derrumba y ha de volverlo a construir, el terreno se amplía. Desde el momento en que la intertextualidad agregada actúa, estamos leyendo dos obras a la vez.

Como también hemos señalado, es un recurso que ha de ser empleado en pequeñas dosis: es tan potente que su uso continuo dejaría el cuerpo principal, el exotexto, agotado. Cunqueiro lo emplea con frecuencia pero limitando muy bien los episodios; cuando actúa un caso de intertextualidad agregada no suelen entrar en escena más. En las novelas, sobre todo, ha de ser extremadamente cuidadosa su aparición. Imaginemos lo que sería que, en su casa de Miranda, Merlín recibiera una comisión compuesta de Alicia, Martín Fierro junto a don Segundo Sombra, Hercules Poirot, Max Estrella, doña Truhana y Benito Cereno. Me detengo en la media docena, no son muchos como personajes de un episodio, pero es tanta su carga, abrirían tantas vías que el episodio quedaría inutilizado, estragado. Sería de lectura imposible.

Así pues, Cunqueiro utiliza poco el mecanismo en este tipo de obras que analizamos, en ocasiones lo roza y en otras, escasas, entra plenamente en él. Hagamos un repaso final de las veces en las que la intertextualidad agregada nos deslumbra en las tipologías narrativas que va desgranando: en una ocasión, podemos interpretar que la Carolina del cantar popular se presenta en escena; el abad don Ero aparece al mismo nivel que Alfonso X; Ulises bebe un vino que se revela auténtico; Puck coge la *herba namoradeira* en las playas cantábricas; en una fortaleza de Famagusta aparece de pronto Desdémona; Cervantes es atendido en el almuerzo por su sobrina; Tartarín de Tarascón pasea en una

ciudad auténtica tras sus peripecias; y el marqués de Bradomín lo hace por Estella, corte carlista.

En otras ocasiones simplemente se roza la intertextualidad agregada, un detalle - tiempo verbal, determinado lexema- impide la aparición del personaje de forma íntegra. Gaiferos está a punto de salir de entre las *xestas* o de ser saludado por una novicia, un griego que huye de Troya funda ciudades en la costa atlántica, el caballero del verde gabán suelta algún discurso, Diana aparece en otros. Existen más: Tristán e Isolda se integran en un decorado literario, Galahad no llega a romper bajo la sombra de Cabanillas, el rey Lear aparece como monarca y no como personaje de Shakespeare, Fernando Esquío y Mendinho son poetas reales, Roldán es un recuerdo en el viento más que una presencia y el conde Olinos no sale de su romance. En total, nueve situaciones de intertextualidad agregada patentes y once que están a punto de romper. Escaso bagaje para una obra amplia, pero ya hemos advertido que la verdadera efectividad del mecanismo estriba en la selección acertada de su aparición. Como esas melodías que giran alrededor de cierta nota que no llega a aparecer hasta muchos compases más tarde, la intertextualidad agregada requiere una preparación y una presencia limitada para que sus efectos sean hondos. Este es uno de los objetivos que analizamos de inmediato.

Los objetivos

En las páginas anteriores, hemos dejado establecido un compendio de los motivos temáticos y la retórica de la intertextualidad en Cunqueiro; ahora es el momento de aliar semántica y sintaxis para intentar establecer la finalidad con la que la utiliza. Está claro que los mecanismos intertextuales le llevan a diferentes objetivos, no tiene la misma finalidad una transformación heterodiegética que un pequeño pastiche. Pero también los ejes ambientales y actoriales están orientados a diferentes dianas, de forma más clara incluso: la aparición de Rosalía necesariamente ha de abrir diferentes orillas que la del rey Lear. Deberíamos observar cuáles son estos propósitos y observar también si hay algún motivo común que los englobe a todos, una especie de plan central de intenciones.

Apuntemos, en primer lugar, que los motivos son intercambiables en todos los bloques que cultiva su pluma; por tanto, una misma referencia puede aparecer en sus ensayos, en su obra periodística, en sus novelas, incluso en su poesía y su escaso teatro, como si todo fuera un único y vasto macrotexto. Según Xosé Antonio López Silva, «Álvaro Cunqueiro aparece de nuevo como escritor dual entre lo popular y lo cultista, entre la literatura compleja y la ligereza ensayística, pero en realidad la principal característica que

alientan los textos cunqueirianos es su cualidad de ser entre ellos verdaderos vasos comunicantes, temática y estilísticamente, [...]»¹⁸⁵⁰.

Lo hemos ido viendo en el cuerpo de la tesis: la figura de Lord Dunsany aparece en periódicos y en algún poema de Cunqueiro, quien nos indica en entrevistas que influye y mucho en su narrativa; un poema de Yeats sobre Julio César y el tejedor conforma episodios de dos sus novelas, es citado en el *Don Hamlet* y lo utiliza como motivo de traducción; el tema del ciervo es una constante que está presente en todos los géneros tratados por Cunqueiro, la poesía en “Ciervo, ave feliz” y “Pero Meogo no verde prado”, los textos periodísticos, un poema popular que copia en sus obras culinarias, en autocitas; ese bucle de la intertextualidad también lo utiliza en uno de sus poemas -el “Rondeau das Señoras Donas pintadas no Ouso do Vilar, no Século XIV, cheirando unha frof”- recogido en “El pasajero en Galicia”, en algunas de sus charlas radiofónicas y en alguna obra geográfica.

En un principio, incluso, podríamos concentrar los motivos ambientales de los que hemos hablado y reducir su presencia a cinco bloques: la tradición oral -que incluiría leyendas sacras-; la creación literaria de los siglos XVI y XVII; el Romanticismo, con un proceso abierto al Rexurdimento y la literatura gallega; las obras de género -turísticas y culinarias- que le ayudan a sustentar los argumentos que despliega; y la literatura del siglo XX. Cada uno de estos bloques está inmerso en un objetivo diferente. A grandes rasgos y a riesgo de generalizar falsamente -porque después cada ámbito va a sufrir diferentes lecturas-, podemos exponer las finalidades generales de cada ambientación: la oralidad es el motivo que generalmente hace aparecer lo fantástico en este tipo de obras y, en ocasiones, consideraciones estéticas; los siglos de Oro son los encargados de aportar erudición; el Romanticismo y el Rexurdimento se alían en su amor por la tierra gallega, incluso el viento del oeste de Shelley siempre sopla en Mondoñedo; las obras geográficas y culinarias que a veces cita le proporcionan argumentos para las suyas; y la poesía y narrativa del siglo XX ofrecen goces y exaltaciones de carácter más vital, nos hablan del yo. En esencia, quedan reducidos a cinco vectores los propósitos fundamentales de este tipo de obras: la magia, la erudición (no en el sentido académico, «no soy un erudito», señala en alguna ocasión, sino en el de deslumbramiento y curiosidad), la patria, la prescripción y las emociones.

Curioso es que la sintaxis de la intertextualidad también enfoque estas cinco metas. Vayamos a ellas:

¹⁸⁵⁰ *De santos*, p. LX.

a.-La prescripción: Es casi obligado que, en unas obras de contenido culinario y turístico y de género ensayístico, se deslicen comentarios de obras afines que pueden dar validez a los criterios del autor. Así, contrasta con Picadillo y con Julio Camba, y sigue fielmente - bajo la figura del plagio o de la referencia- a Otero Pedrayo. No olvidemos que en última instancia, y por muy heterodoxas que puedan resultar estas obras, el género marca siempre la palabra y, por ello, la palabra a veces deriva en formas de cocina con las que discrepa para defender la tradición oral o con visiones del paisaje de otras obras que asume como válidas.

b.- La erudición.- También entendida como marca de género: en un libro de viajes es casi obligado aportar citas históricas. Cunqueiro utiliza las crónicas, utiliza textos de Góngora, utiliza el *Codex Calixtinus* o las obras de un poeta local y apoya la recreación de los alimentos en Bertrand Russell. No tiene más sentido este complemento del exotexto que pintar y moldear el paisaje y el plato, dar color a los textos sin herirlos, con la excepción de la comparación entre alimentos y personajes míticos. En el periodismo, con un lector de diferente calado, inmediato al artículo, que espera comentarios personales y un análisis cuidado, la aparición de fragmentos intertextuales tiene como objetivo construir un texto más profundo y al mismo tiempo ofrecer argumentos que sustenten la visión personal.

c.- Galicia. Cierto es que, en mayor proporción que otras ambientaciones, la obra de Cunqueiro está centrada en Galicia; pero, aunque no sea así, aprovecha cualquier ámbito intertextual para actuar como adalid de su tierra: los clásicos le sirven para apuntalar sus orígenes, Cabanillas y el “roman courtois” para definir su esencia, Rosalía para exponer sus problemas, los poetas gallegos para pintar su belleza. La función es idéntica en los tres géneros que estamos analizando.

d.- La fantasía. Es un eje transversal, no aparece en una situación determinada, sino que se desplaza entre los diversos planos textuales para iluminar determinados fragmentos, aleatorios siempre, puesto que la fantasía puede surgir en cualquier situación: los personajes de Shakespeare juegan en una playa; la sobrina de Alonso Quijano nos echa una sonrisa, Tartarín de Tarascón pasea realmente por su ciudad; Martín Codax aparece, de fondo, en un artículo que simplemente describe la ciudad de Vigo. Pero no solo es la intertextualidad agregada la que hace que se desborde la fantasía; en ocasiones, una simple referencia, una alusión o la aparición de un personaje donde no se precisa erudición consiguen abrir puertas a otros mundos, encadenar unas obras que son solamente instructivas con ciclos narrativos que las absorben.

e.- La emoción. No es propia solo de la lírica, evidentemente, sino del lenguaje poético, que Cunqueiro utiliza como un destello en varias ocasiones. Lo curioso es que en un género donde no debería aparecer como tipología textual está presente en determinados momentos, y lo carga todo de entusiasmo sentimental: un paladín entre los matorrales del camino no es más que icono de la emoción que de súbito sacude a nuestro autor, la aparición en una bandeja de determinada figura mítica en vez del molusco que se presenta tiene sentido como reflejo de la exaltación vital, casi física, ante su llegada. En el género periodístico, al imperativo de este propósito se añade la emoción que le puede producir la mera lectura, el recuerdo de unos versos de Cernuda que le retrotraen al misterioso deseo de la lejanía en su adolescencia. Así, la intertextualidad aborda las emociones desde el género en donde se despliega: ante un paisaje, ante un plato o ante una lectura.

Muchas de estas obras, sin lugar a dudas, son alimenticias, su propósito no es otro que el de conseguir una remuneración; sin embargo, hemos visto que Cunqueiro rompe los parámetros y las convenciones del género, se aleja de lo que se le propone y abre puertas a otros mundos. Incluso en los momentos en los que debería seguir una plantilla, Álvaro Cunqueiro no puede dejar de acudir a la imaginación, no puede dejar de jugar.

Y en ocasiones este juego no parece tener otro sentido que el de crear un ámbito mítico, incluso la erudición parece ser parte del mito. En las obras de este género no hay más tiempo posible que el presente, pero Cunqueiro crea un espacio de la atemporalidad, funde y traslada las tierras y los platos hacia una diégesis que, en un principio, no es posible que posean, y desde este momento entran en el pacto de verosimilitud; o sea, son a la par mitos y construcciones materiales. Algunos de los objetivos apuntalan el género, otros lo destruyen. Los primeros vienen dados, los segundos los aporta Cunqueiro. Y, con ello, nos olvidamos de parámetros textuales y nos introducimos en la imaginación. El lector pues asiste a algo cercano que se le escapa, que de golpe se convierte en literatura, en mito. Eso es lo que, sin poder explicarlo, pudo deslumbrar a ese chiquillo de diez años que con *A cociña galega* en las manos notaba que en el libro venía contada su vida como si fuera otra.

Bibliografía

1. OBRAS DE ÁLVARO CUNQUEIRO

POESÍA

- , *Mar ao Norde*, Santiago: Nós, 1932.
- , *Soma de craridades e unha carta a Luís Seoane por Santiago Montero Díaz* [Cuaderno de poemas escrito en 1932 y desaparecido durante la guerra civil], A Coruña: Cuco-Rei, 1977.
- , *Cantiga nova que se chama Riveira*, Santiago: Resol, 1933.
- , *Poemas do sí e non*, Lugo: Un, 1933.
- , *Autopoética e poesías. 1935. Autógrafos e inéditos de Álvaro Cunqueiro (ed. de XOSÉ FILGUEIRA VALVERDE)*, Santiago: Consello da Cultura Galega, 1991.
- , *Elegías y canciones*, Barcelona: Apolo, 1940.
- , *Dona do corpo delgado*, Pontevedra: Sabino Torres Ferrer, 1950.
- , *Antología poética: texto bilingüe*, Barcelona: Plaza & Janés, 1983.
- ; *Poesía en gallego completa*, Madrid: Visor Libros, 2003.
- , *Poesía 1932-1933. Mar ao norde/Cantiga nova que se chama Riveira/Poemas do si e non*, Vigo: Galaxia, 2004.
- , *Poesía 1933-1981. Dona do corpo delgado/Herba aquí e acolá/ Outros poemas*, Vigo: Galaxia, 2011.

NOVELA

- , *Merlín e familia i outras historias*, Vigo: Galaxia, 1955.
- , *As crónicas do Sochantre*, Vigo: Galaxia, 1956.
- , *Merlín y familia*, Barcelona: AHR, 1957.
- , *Las crónicas del Sochantre*, Barcelona: AHR, 1959.
- , *Las mocedades de Ulises*, Barcelona: Argos, 1960.
- , *Si o vello Sinbad volvese ás illas...*, Vigo: Galaxia, 1961.
- , *Cuando el viejo Sinbad vuelva a las islas*, Barcelona: Argos, 1962.
- , *Un hombre que se parecía a Orestes*, Barcelona: Destino, 1969.
- , *El año del cometa con la batalla de los cuatro reyes*, Barcelona: Destino, 1974.
- , *Vida y fugas de Fanto Fantini della Gherardesca*, Barcelona: Destino, 1972.

TEATRO

- , *Rogelia en Finisterre: acción dramática en siete cuadros en Vértice (Suplemento literario)*, Madrid, nº 40, enero de 1941.

- , *O incerto Señor Don Hamlet, Príncipe de Dinamarca: peza dramática en tres xornadas, na que se representan as súas dúbidas e morte, e se dá varia noticia de outra xentes*, Vigo: Galaxia, 1958.
- , «A noite vai coma un río: peza dramática nun prólogo e dúas xornadas divididas en catro cadros i un epílogo» en *Grial*, nº 10, outubro-novembre-dECEmbre de 1965, pp. 413-438.
- , *Don Hamlet e outras pezas: teatro galego completo (1932-1968)*, Vigo: Galaxia, 2007.
- , *El incierto señor Don Hamlet y otras piezas dramáticas: teatro completo (prólogo y traducción de Basilio Losada)*, Barcelona: Destino, 1992.

SEMBLANZAS DE TIPOS GALLEGOS

- , *Escola de menciñeiros e Fábula de varia xente*, Vigo: Galaxia, 1960.
- , *Xente de aquí e de acolá*, Vigo: Galaxia, 1971.
- , *La otra gente*, Barcelona: Destino, 1975.
- , *Tertulia de boticas prodigiosas y Escuela de curanderos*, Barcelona: Destino, 1976.
- , *Os outros feirantes*, Vigo: Galaxia, 1979.
- , *Las historias gallegas de Don Álvaro Cunqueiro*, Madrid: Banco de Crédito e Inversiones, 1981.

OBRAS COMPLETAS

- , *Obra en galego completa. Poesía-Teatro. Volumen I*, Vigo: Galaxia, 1980.
- , *Obra en galego completa. Narrativa. Volumen II*, Vigo: Galaxia, 1982.
- , *Obra en galego completa. Semblanzas. Volumen III*, Vigo: Galaxia, 1983.
- , *Obra en galego completa. Ensaos. Volumen IV*, Vigo: Galaxia, 1983.
- , *Obras literarias en castellano. 2 volúmenes*, Madrid: Fundación José Antonio de Castro, 2006.

NOVELA CORTA

- , *Historia del Caballero Rafael (novela bizantina incompleta)* en *Vértice (Suplemento literario)*, nº 7, novembro de 1939.
- , *San Gonzalo*, Madrid: Editora Nacional, 1945.
- , *El caballero, la muerte y el diablo y otras dos o tres historias*, Madrid: El Grifón, 1956.
- , *Daniela y la estrella*, Vigo: Imprenta Faro de Vigo, 1967.
- , *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* y *La historia del caballero Rafael (novela bizantina incompleta)*.

- , *Historia del Ángel Adriel, guardián de la puerta sur del Paraíso*, Vigo: Imprenta Faro de Vigo, 1970.
- , *Historia de una isla llamada Brenda*, Vigo: Artes Gráficas Galicia, 1982.
- , *Narrativa curta: Antoloxía*, Vigo: Asociación Socio-Pedagógica Galega, 1997.
- , *Jordán escondido y otros cuentos*, Madrid: Hiperión, 2007.

OBRA GASTRONÓMICA

- , con JOSÉ MARÍA CASTROVIEJO, *Teatro venatorio y coquinario gallego*, Vigo: Monterrey, 1958. Publicado también [con significativas diferencias] como *Viaje por los montes y chimeneas de Galicia. Caza y cocina gallegas*, Madrid: Espasa-Calpe, 1962. También como facsímil con su título original en Madrid: Ézaro, 2005.
- , *La cocina cristiana de Occidente*, Barcelona: Táber, 1969.
- , *A cociña galega*, Vigo: Galaxia, 1973. Traducido en «Prólogo» a ARACELI FILGUEIRA VALVERDE, *Cocina Gallega*, León: Everest, 1996; pp. 9-63.
- , «La cocina y las bodegas gallegas», en VV.AA. *Galicia Eterna (tomo IV)*, Barcelona: Nauta, 1984, pp. 793-855.
- , *Na mesa con Cunqueiro: antoloxía gastronómica e literaria*, Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega, 2011.

OBRA TURÍSTICA

- , *Vigo, puerta del Atlántico*, Vigo: Ayuntamiento de Vigo, 1957.
- , *Rutas de España. La Coruña, Lugo, Orense, Pontevedra*, Madrid: Publicaciones Españolas, 1962.
- , con GASPAR MASSÓ, *Itinerarios turístico-gastronómicos de la provincia de Pontevedra*, Vigo: Faro de Vigo, 1964.
- , *Lugo. La España de cada provincia*, Madrid: Publicaciones Españolas, 1965.
- , *El camino de Santiago*, Vigo: autoeditado, 1965.
- , *Lugo*, León: Everest, 1968.
- , *Pontevedra. Rías Bajas*, León: Everest, 1969.
- , *Vigo y su ría*, León: Everest, 1971.
- , «Galicia. Rincón verde de Europa y meta de peregrinos» en VV.AA., *Maravillosa España*, Barcelona: Nauta, 1972, pp. 208-230.
- , *Rías Bajas Gallegas*, León: Everest, 1975.

—, “Rías Bajas” en VV.AA., *Maravillas de la Península Ibérica*, Madrid: Selecciones del Reader’s Digest, 1975, pp. 17-23.

—, *Ollar Galicia/Ver Galicia*, Barcelona: Destino, 1981.

RECOPIACIONES DE ARTÍCULOS

—, *Tesouros novos e vellos*, Vigo: Galaxia, 1964.

—, *El envés*, Barcelona: Táber, 1969.

—, *Laberinto y Cía*, Barcelona: Táber, 1970.

—, *El descanso del camellero*, Barcelona: Táber, 1970.

—, *Fábulas y leyendas de la mar*, Barcelona: Tusquets, 1982.

—, *Tesoros y otras magias*, Barcelona: Tusquets, 1984.

—, *Viajes imaginarios y reales*, Barcelona: Tusquets, 1986.

—, *Los otros caminos*, Barcelona: Tusquets, 1988.

—, *El pasajero en Galicia*, Barcelona: Tusquets, 1989.

—, *Ortigueira vista por Álvaro Cunqueiro. Tres artículos desconocidos del escritor mindoniense*, separata de *La Voz de Ortigueira*, nº 3846, 16 de enero de 1990.

—, *A máxía da palabra. Cunqueiro na rádio* (ed. de LINO BRAXE y XAVIER SEOANE), Santiago: Sotelo Blanco, 1991.

—, *Cunqueiro en la radio. Cada día tiene su historia y otras series*, A Coruña: Fundación Barrié de la Maza, 1991.

—, *La bella del dragón (de amores, sabores y fornicios)*, Barcelona: Tusquets, 1991.

—, *Encuentros, caminos y noticias en el reino de la tierra*, Santiago: El Correo Gallego, 1991.

—, *Escritos recuperados*, Santiago: Universidade de Santiago, 1991.

—, *O reino da chuvia (Artigos esquecidos)* (ed. de MABEL MATO), Lugo: Diputación Provincial de Lugo, 1992.

—, *Papeles que fueron vidas. Crónicas literarias*, Barcelona: Tusquets, 1994.

—, *100 artigos*, A Coruña: La Voz de Galicia, 2001.

—, *Cunqueiro en El Progreso*, Lugo: El Progreso, 2001.

—, *Por el camino de las peregrinaciones (y otros textos jacobeos)*, Barcelona: Alba, 2004.

—, *Viajes y yantares por Galicia (Obra periodística olvidada en Vida Gallega 1954-1963)*, Santiago: Alvarellos, 2005.

—, *Universo Cunqueiro*, Santiago: Sotelo Blanco, 2005.

—, *El laberinto habitado. Los artículos de Álvaro Cunqueiro en “Destino”: 1961-1976*, Vigo: Nigra Trea, 2007.

- , *De demonios y ángeles*, Gijón: Nigra Trea, 2007.
- , *Remuíño de prosas*, Santiago: Xunta de Galicia, 2011.
- , *Álvaro Cunqueiro en Ortigueira*, Santiago: Consello da Cultura Galega, 2011.
- , *Viaje a Lugo (Páginas sobre la ciudad)*, Santiago: Alvarellos, 2011.
- , *De santos y milagros*, Madrid: Fundación Banco de Santander, 2012.
- , “Los días” en *La Noche (Santiago de Compostela, 1959-1962)*, Santiago: Follas Novas, 2012.
- , *O mundo que teño de meu (Artigos en lingua galega. Prensa e revistas)*, Vigo: Galaxia, 2013.
- , “Los otros rostros” (1975-1981) en *Sábado Gráfico (Madrid, 1956-1983)*, Santiago: Follas Novas, 2013.
- , *No obradoiro do fabulador. Artigos en lingua galega. Faro de Vigo, 1973-1981*, Vigo: Galaxia, 2017.

ARTÍCULOS SUELTOS

- , «Imaxinación e creación. Notas para unha conferencia», en *Grial*, nº 2, outubro-novembre-dicembre de 1963, pp. 179-184.
- , «Wenceslao Fernández Flórez, gallego universal», en *La Estafeta Literaria*, n. 294, junio de 1964, pp. 3-4.
- , «Diccionario de ángeles», en *La Estafeta Literaria*, nº 415, 1 de marzo de 1969, pp. 4-7.
- , «Compostela», en *Grial*, nº 33, julio-septiembre de 1971, pp. 351-354.
- , «Diccionario manual de monstruos marinos», en *Pliegos Suelos de La Estafeta Literaria*, nº 17, 1972. También recogido en ANXO CAPELÁN REI, «O Diccionario manual de bestias marinas, un bestiario esquecido de Álvaro Cunqueiro», en *Boletín Galego de Literatura*, Santiago, nº 9, 1993, pp. 17-21.
- , «Lord Dunsany, A sentencia dourada», en *Grial*, nº 67, 1980, pp. 80-87.

PARTICIPACIÓN EN OBRAS COLECTIVAS Y EN COLABORACIÓN

- , con ANTONIO DE OBREGÓN, *Laureados*, San Sebastián: Cigüeña, 1940.
- , con RICARDO GARCÍA SUÁREZ, *Maside*, Vigo: Galaxia, 1954.
- , «El paisaje en la concepción poética», en VV.AA., *Paisaxe e cultura*, Vigo: Galaxia, 1955, pp. 143-148.
- , «El mundo mágico gallego» en VV.AA., *Banco de La Coruña. Bodas de oro 1918-1968*, A Coruña: Banco de La Coruña, 1968, pp. 120-125.
- , «Un milenario» en VV.AA., *Milenario del Monasterio de Villanueva de Lorenzana*, Madrid: Publicaciones Españolas, 1969, pp. 7-8.

—, «Horóscopo universal, sortes e resortes do ano 1975 co xuicio perpetuo das estrelas» en VV.AA., *Galaxia Almanaque 1950-1975*, Vigo: Galaxia, 1974, pp. 11-28.

—, «Un otoño compostelano» en VV.AA., *La Universidad de Santiago*, Santiago: Universidad de Santiago, 1980, pp. 165-167.

PRÓLOGOS Y EPÍLOGOS

—, «Epílogo» a JUSTO GARCÍA MORALES (ed.), *Baladro del sabio Merlín*, Toledo: Joyas Bibliográficas, 1956.

—, «Prólogo» a FERNANDO MON, *Gente conocida*, A Coruña: Moret, 1956.

—, «Prólogo» a EDUARDO MOREIRAS, *Paisaxe en rocha viva*, Vigo: Galaxia, 1958.

—, «Parcelas del rostro y del alma de Galicia» en JOSÉ FERNÁNDEZ MÉNDEZ, *Estampas Gallegas*, A Coruña: Galaxia, 1961.

—, «Prólogo» a MARTÍN BARREIRO, *2000 años de historia del castillo de Monte Real*, Vigo: Faro de Vigo, 1966, pp. 11-13.

—, «Prólogo» a GASPAS MASSÓ, *Comentarios Gastronómicos*, Vigo: Cámara de Comercio, Industria y Navegación, 1967, p. 9-12.

—, «Prólogo» a CARLOS MENDIZÁBAL, *Introducción al problema de Unamuno*, Vigo: Faro de Vigo, 1967.

—, «Prólogo» a JONATHAN SWIFT, *Viajes de Gulliver*, Madrid: Salvat, 1969, pp. 9-12.

—, «Memoria, viaje y elogio de la camelia» en ANTONIO ODRIOZOLA, *La camelia y sus exposiciones en las Rías Bajas (1965-1970)*, Pontevedra: Diputación Provincial de Pontevedra, 1971, pp. 6-8.

—, «Prólogo» a JOSÉ MARÍA CASTROVIEJO, *La burla negra*, Madrid: Novelas y Cuentos, 1973 [2ª ed., en la 1ª no aparecía el prólogo].

—, «Colofón» a GASPAS MASSÓ, *Pedro Madruga de Sotomayor. Caudillo Fendal*, Santiago: Bibliófilos Gallegos, 1975.

—, «Epílogo» a VALENTÍN PAZ ANDRADE, *A Galecidade na obra de Guimarães Rosa*, A Coruña: Do Castro, 1976, pp. 205-213.

—, «Prólogo» a FRANCISCO DE RAMÓN Y BALLESTEROS, *Sinfonía en mar mayor*, Santiago: Porto y Cia, 1976.

—, «O Tarot coa sua feira de arcanos maiores e menores» en ULISES SARRY, *Tarot Sarry. Cartas para botar*, A Coruña: Do Castro, 1977, pp. 5-10.

—, «Prólogo» a JOSÉ RAMÓN, *Monumentos y lugares más representativos de la comarca eumesa*, Pontedeume: Ayuntamiento de Pontedeume, 1977, s/p.

- , «Prólogo» a RAMÓN OTERO PEDRAYO, *Ciudades y paisajes de Galicia en la obra de Julio Prieto Nespereira*, Orense: Diputación Provincial de Orense, 1977.
- , «Prólogo» a SALVADOR GARCÍA-BODAÑO, *Tempo de Compostela*, Barcelona: Creaciones Gráficas Fernando, 1978.
- , «Prólogo» a CARLOS DEL RÍO BOUZAS, *Kivi, el fruto del futuro. Posibilidades del cultivo en Galicia*, Pontevedra: Diputación Provincial de Pontevedra, 1979, pp. 13-14.
- , «Prólogo» a VV.AA., *Vigo en su historia*, Vigo: Caja de Ahorros Municipal de Vigo, 1980, pp. 9-11.
- , *Cantigas de Santa María do rei don Alfonso. Escolma, prólogo e versión moderna de Álvaro Cunqueiro*, Vigo: Galaxia, 1980.
- , «Prólogo» a XOSÉ POSADA, *Os viños de Galicia*, Vigo: Galaxia, 1981, pp. 9-10.
- , «Prólogo» a JORGE VÍCTOR SUEIRO, *Comer en Galicia*, Madrid: Penthalon, 1981, pp. 13-17.
- , «Epílogo» a JUAN JOSÉ MORALEJO ÁLVAREZ, *Guía pra pillar-las troitas, miñas señoras*, Vigo: Xerais, 1981, pp. 175-183.
- , «Prefacio» a JOSÉ MARÍA CASTROVIEJO, *Memorias de una tierra*, Madrid: Emiliano Escolar, 1981.
- , *Prólogos, epílogos y otros escritos dispersos*, Santiago: Follas Novas, 2011.

OBRA VARIA

- , *Balada de las damas del tiempo pasado*, Madrid: Alhambra, 1945.
- , *Rondeau en loor de un botánico del s. XVIII que regresa de Cipango y Catay, y todas las Indias*, Luarca: Imprenta Herederos de Ramiro P. del Río, 1951. Recogido en MARÍA XESÚS NOGUEIRA, «Un rondeau privado de Álvaro Cunqueiro» en *Boletín Galego de Literatura*, nº 29, 2003; pp. 139-145.
- , *Los Santuarios Marianos de Galicia (almanaque)*, A Coruña: Caixa de Aforros de Galicia, 1979.
- , *Laude de vírgenes románicas*, Barcelona: Compañía Roca-Radiadores, 1979.
- , *Laude da camelia*, Pontevedra: Diputación Provincial de Pontevedra, 1981. Recogido en *Boletín de la Fundación Federico García Lorca*, nº 15, junio 1994, pp. 89-92.
- , *Arquitectura rural gallega*, A Coruña: Caixa de Aforros de Galicia, 1981.
- , *Flor de Diversos. Escolma de poetas traducidos (escolma e introducción de XESÚS GONZÁLEZ GÓMEZ)*, Vigo: Galaxia, 1991.

EPISTOLARIOS

—, *Cartas ao meu amigo: epistolario mindoniense a Francisco Fernández del Riego, 1949-1961*, Vigo: Galaxia, 2003.

—, *Saiban cantos estas cartas viren... Álvaro Cunqueiro e Alberto Casal (1955-1961)*, Santiago: Xunta de Galicia, 2012.

2. SOBRE ÁLVARO CUNQUEIRO

ALAVEDRA I REGÀS, Jaume, «El teatro griego en *Un hombre que se parecía a Orestes*, de Álvaro Cunqueiro» en *Garoxa. Revista de la Sociedad Española de Estudios Literarios de Cultura Popular*, nº 9, A Coruña, septiembre 2009, pp. 25-40.

ARBONA, Guadalupe y NAVÍO, Esther, «El mito de Ulises en la literatura española de posguerra: “Las mocedades de Ulises” de Álvaro Cunqueiro» en JOSÉ MANUEL LOSADA GOYA (ed.), *Mito y mundo contemporáneo: la recepción de los mitos antiguos, medievales y modernos en la literatura contemporánea*, Bari: Levanti Editori, 2010, pp. 2-25.

ARMESTO FAGINAS, Xosé Francisco, *Cunqueiro. Unha biografía*, Vigo: Xerais, 1987.

BLANCO, Luisa, *El léxico de Álvaro Cunqueiro*, en *Verba. Anuario galego de Filoloxía, Anexo 33*, Santiago: Universidade de Santiago, 1990.

BUCKLEY, Ramón, «La “Materia de Bretaña” en la obra de Álvaro Cunqueiro» en *Raíces tradicionales de la novela contemporánea española*, Barcelona: Península, 1982, pp. 191-210.

CABANA, Darío Xohán, *Cunqueiro e Don Hamlet en Lugo (San Froilán, 1959)*, Lugo: Concello de Lugo, 2007.

CAPELÁN REI, Antón, «Dous contos esquecidos de Álvaro Cunqueiro» en *Boletín Galego de Literatura*, Santiago: Universidade de Santiago, 1992, pp. 77-88.

—, «O "Diccionario manual de bestias marinas", un bestiario esquecido de Álvaro Cunqueiro» en *Boletín Galego de Literatura*, nº 9, 1993, pp. 5-21.

CASARES, Carlos, «Leria con Álvaro Cunqueiro» en *Grial*, nº 72, abril-junio de 1981, pp. 202-209.

CASTRO BUERGER, Iago, «Os alófonos fantásticos. Poemas descoñecidos de Álvaro Cunqueiro» en *Anuario Grial de Estudos Literarios Galegos*, Vigo: Galaxia, 2004, pp. 30-39.

—, «Unha visión sistemática das traducións de Cunqueiro no Faro de Vigo» en *Viceversa*: Universidade de Vigo, nº 11, 2005, pp. 23-49.

- CRIADO MARTÍNEZ, Ninfa, *Álvaro Cunqueiro: el juego de la ficción dramática*, Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2004.
- CUNQUEIRO, César, “Don Ramón María del Valle-Inclán e Álvaro Cunqueiro” en *Cuadrante. Revista Cultural da "Asociación Amigos de Valle-Inclán"*, Vilavova de Arousa, nº 8, enero de 2004, p. 20-24.
- CUQUEJO, MARÍA (ed.), *Universitarios (Revista de la F.U.E)*, Santiago: Xunta de Galicia, 2005.
- DÍEZ FERNÁNDEZ, José Ignacio, «Fábulas y leyendas de la mar, de Álvaro Cunqueiro, (en su tercera edición)» en *Revista de Filología Románica*, nº 8, Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 1991, pp. 333-341.
- DOVAL, José, «El texto transicional: un recuerdo infantil de Álvaro Cunqueiro» en *Archivum. Revista de la Facultad de Filología*, Oviedo: Universidad de Oviedo, nº 33, 1983, pp. 251-274.
- , «As historias do “Merlín” cunqueirano» en *Grial*, nº 80, abril-junio de 1983, pp. 194-202.
- DOMÍNGUEZ ROMERO, Elena y JARAZO ÁLVAREZ, Rubén, «William Shakespeare y su recepción en Galicia a través del *Sueño de una noche de San Juan* de Álvaro Cunqueiro: Una versión teatral de *A Mindsommer Night's Dream* (c. 1594-6) radiada durante el franquismo» en JOSÉ LUIS OCINS MARTÍNEZ, MANUEL SÁNCHEZ GARCÍA y RAMÓN LÓPEZ ORTEGA (eds.), *Ensayos sobre Shakespeare*, Cáceres: Universidad de Extremadura, 2010, pp. 73-91.
- EIROS BOUZA, José María, «Álvaro Cunqueiro. La medicina popular en su obra» en *Jano*, nº 1616, julio de 2006, pp. 80-81.
- , «Álvaro Cunqueiro. La medicina popular en su obra (y II)» en *Jano*, nº 1617, septiembre de 2006, pp. 66-67.
- FERNÁNDEZ DEL RIEGO, Francisco, «A vida e a obra dun gran fabulador» en *Grial*, nº 72, abril-junio de 1981, pp. 137-155.
- , *Álvaro Cunqueiro e o seu mundo (Vivencias e fabulacións)*, Vigo: Ir Indo, 1991, p. 22.
- FERRO RUIBAL, Xésus, «Álvaro Cunqueiro e a paremiología» en *Cadernos de fraseoloxía galega*, nº 13, 2011, pp. 77-111.
- FILGUEIRA VALVERDE, Xosé, *Álvaro Cunqueiro*, A Coruña: Real Academia Galega, 1991.
- FORCADELA, Manuel, «A sirea grega e o relato da castración en Álvaro Cunqueiro» en *Anuario de estudos literarios galegos*, Vigo: Galaxia, 2006, p. 7-27.
- FRANCO GRANDE, Xosé Luis, «Introducción a Álvaro Cunqueiro» en *Grial*, nº 42, octubre-diciembre de 1973, pp. 403-416.

—, «Expulsión e readmisión do periodista Álvaro Cunqueiro» en *A trabe de ouro*, nº 8, 1991, pp. 105-114.

GARCÍA, Constantino, *Contribución o léxico de Álvaro Cunqueiro*, A Coruña: Real Academia Galega, 1991.

GARCÍA-SABELL, Domingo, «Cunqueiro y la imaginación» en *Boletín de la Fundación Federico García Lorca*, nº 15, junio de 1994, pp. 21-26.

GIRGADO, LUIS ALONSO (ed.), *Aturuxo. Revista de Poesía e Crítica (Edición facsímile. Ferrol, 1952-1960)*, Santiago: Xunta de Galicia, 1994.

—, (ed.) *Alba. Hojas de Poesía. Follas de Poesía. (Edición facsímile. A Coruña, 1948 - Vigo, 1956)*, Santiago: Xunta de Galicia, 1995.

—, (ed.) *Posío (Ourense, 1945-1946)*, Santiago: Xunta de Galicia, 1995.

—, (ed.), *Resol*, Santiago: Xunta de Galicia, 1997.

—, (ed.) *Galiza [Mondoñedo 1930-1933]*, Santiago: Xunta de Galicia, 1999.

—, (ed.), *Yunque (periódico de vanguardia política)*, Santiago: Xunta de Galicia, 2006.

—, con MARISA MOREDA LEIRADO Y MARÍA VILARIÑO SUÁREZ (eds.), *Mundo Gallego (Revista de Galicia en América) [Bos Aires, 1951-1952]*, Santiago: Xunta de Galicia, 2007.

—, con ÉLIDA ABAL SANTORUM Y ALEXANDRA CILLERO PRIETO (eds.), *Céltiga (1924-1932) (Revista gallega de arte, crítica, literatura y actualidades)*, Santiago: Xunta de Galicia, 2009.

—, y LAURA PIÑEIRO PAIS (eds.), *Xistral. Revista de Poesía (Lugo, 1949)*, Santiago: Xunta de Galicia, 2016.

GONZÁLEZ GÓMEZ, Xesús, *Álvaro Cunqueiro, traductor*, A Coruña: Do Castro, 1990.

GONZÁLEZ-MILLÁN, Xoán, «Álvaro Cunqueiro e Cervantes: xogos de erudición» en *Grial*, nº 110, abril-junio de 1991, pp. 173-188.

—, *Álvaro Cunqueiro: os artificios de fabulación*, Vigo: Galaxia, 1991.

—, *Fantasia e desintegración na narrativa de Álvaro Cunqueiro*, Santiago de Compostela: Fundación Alfredo Brañas, 1996.

GONZÁLEZ, Manuel Gregorio, *Don Álvaro Cunqueiro, juglar sombrío*, Sevilla: Fundación José Manuel Lara, 2007.

HERRERO FIGUEROA, Araceli, *Sobre Luis Pimentel, Álvaro Cunqueiro e Carballo Calero: apontamentos de filoloxía, crítica e dialéctica da literatura*, Sada (A Coruña): Do Castro, 1994.

JARAZO ÁLVAREZ, Rubén y DOMÍNGUEZ ROMERO, Elena, «El discurso shakesperiano en la cultura popular gallega: el papel de la prensa periódica de Álvaro Cunqueiro en “El Envés” (*Faro de Vigo* 1961-1981)» en *Espéculo* [en línea], Madrid: Universidad Complutense de Madrid, nº 45, 2010 [Consulta: 2 de septiembre de 2019]. Disponible en:

www.ucm.es/info/especulo/numero45/elenves.html

—, «La influencia de Thomas Malory y la figura de Merlín en la obra periódica de Álvaro Cunqueiro» en *Oceanide*, Palma de Mallorca: Sociedad Española de Estudios Literarios de Cultura Popular, n° 2, 2010. [Consulta: 2 de septiembre de 2019]. Disponible en:

<http://oceanide.netne.net/articulos/art2-8.php>

—, «Muerte, peste, hambre y miedo en una versión gallega de Romeo y Julieta» en *Garza. Revista de la Sociedad Española de Estudios Literarios de Cultura Popular*, n° 10, A Coruña, septiembre 2010, pp. 133-145.

LANDEIRA YRAGO, José, *Sobre las fugas de Cunqueiro: otra vida de Álvaro entre el periodismo y la literatura*, Santiago de Compostela: Auga, 2011.

LARKIN GALIÑARES, Cristina, «Dickens y Cunqueiro: aproximación al humor» en JORGE FIGUEROA (ed.), *Estudios sobre humor literario*, Vigo: Universidad de Vigo, 2001, pp. 321-328.

LEDO ANDIÓN, Margarita, «Entrevista inédita do ano 1973» en *Coordenadas*, n° 2, Santiago: Universidade de Santiago, enero-febrero-marzo de 1982, pp. 3-8.

LÓPEZ, Teresa, «“Algún día...?”», poema de Álvaro Cunqueiro» en *Boletín Galego de Literatura*, n° 14, 2º semestre de 1995, pp. 113-117.

LÓPEZ FOXO, Manuel, *Ortigueira na cultura galega*, A Coruña: autoeditado, 1988.

LOSADA, Basilio, «Poeta, fundamentalmente» en *Coordenadas*, n° 2, Santiago: Universidade de Santiago, enero-febrero-marzo de 1982, pp. 17-20.

LUJÁN, Néstor, «Prólogo» a ÁLVARO CUNQUEIRO, *Las crónicas del Sochantre*, Barcelona: Salvat, 1970, pp. 11-16.

MANERA, Danilo, «Luces e sombras da narrativa cunqueiriana» en RAMÓN LORENZO VÁZQUEZ, XOSÉ MANUEL SALGADO y DOLORES VILAVEDRA (eds.), *Congreso Álvaro Cunqueiro*, Santiago: Xunta de Galicia, 1993, pp. 223-226.

MARCO, Joaquín, «Las fabulaciones de Álvaro Cunqueiro: *Un hombre que se parecía a Orestes*» en *Ejercicios literarios*, Barcelona: Táber, 1969.

MAROVITZ, Daniel J. y MURADO, Miguel Anxo, «Cunqueiro en la rotativa» en *Ínsula*, n° 536, 1991, pp. 23-24.

MARTÍN FRANCO, Belén, *Na procura do paraíso perdido: viaxes imaxinarias e reais na obra xornalística de Álvaro Cunqueiro*, Lugo: Deputación de Lugo, 2010.

MARTÍNEZ-RISCO FERNÁNDEZ, Antón, «Cunqueiro y la literatura fantástica gallega» en *Ínsula*, n° 536, agosto de 1991, pp. 12-13.

—, *Cunqueiro e a historia*, Santiago de Compostela: Fundación Alfredo Brañas, 1996.

- 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» en *Letras*, nº 59-60, 2009, pp. 263-274.
- MARTÍNEZ TORRÓN, Diego, *La fantasía lúdica de Álvaro Cunqueiro*, A Coruña: Do Castro, 1980.
- , «La lógica del delirio en Álvaro Cunqueiro» en *Camp de l'Arpa*, nº 100, junio de 1982, p. 39-43.
- , *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*, Lugo: El Progreso, 2002.
- MAYORAL, Marina, «Magia y humor en un relato de Álvaro Cunqueiro» en *Anales de Literatura Española*, Alicante: Universidad de Alicante, nº 18, 2005, pp. 253-258.
- MERA FERNÁNDEZ, Montserrat, *El periodismo de Álvaro Cunqueiro: "El envés" como columna original en la prensa española*, Lugo: Diputación Provincial, 2007.
- MILLÁN GONZÁLEZ-PARDO, Isidoro, *Lembranza e comento de Álvaro Cunqueiro*, Santiago de Compostela: Fundación Alfredo Brañas, 1994.
- MOLINA, César Antonio, «La última visita» en *Boletín de la Fundación Federico García Lorca*, nº 15, junio de 1994, pp. 167-177.
- , «Álvaro Cunqueiro. Volver a la dorada edad» en *En honor de Hermes*, Madrid: Huerga & Fierro, 2005, pp. 717-738.
- , «Cunqueiro, aprendiz de brujo» en *ABC Cultural*, nº 1019, 19 de noviembre de 2011, pp. 5-7.
- MORÁM FRAGA, César Carlos, «Entrevista con Álvaro Cunqueiro» en *Homenaxe a Álvaro Cunqueiro*, Santiago: Universidade de Santiago, 1982, pp. 371-387.
- , *O mundo narrativo de Álvaro Cunqueiro*, A Coruña: Agal, 1990.
- MARISA MOREDA Y MARÍA VILARIÑO (ed.), *Galicia (Revista del Centro Gallego) [Caracas 1952-1954]*, Santiago: Xunta de Galicia, 2006.
- MOREIRAS, Juan Miguel, «Los 'Siete cuentos de otoño', de Álvaro Cunqueiro» en *Grial*, nº 35, enero-marzo de 1972, pp. 29-38.
- NICOLÁS RODRÍGUEZ, Ramón, *Entrevistas a Álvaro Cunqueiro*, Vigo: Nigra, 1994.
- , «Dous contos de Nadal de Álvaro Cunqueiro» en *Boletín galego de literatura*, Santiago: Universidade de Santiago de Compostela, nº 20, 1998, pp. 83-86.

—, «Álvaro Cunqueiro: poemas e confesións do ano 1933» en *Madrygal*, Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, nº 11, 2008, pp. 57-62.

NOGUEIRA PEREIRA, María Xesús, «A escola de ben contar, elementos da literatura popular no relato cunqueiriano» en MARÍA JESÚS FARIÑA BUSTO EL AL (COORD.), *Congreso Internacional Asedios ó Conto*, Vigo: Universidade de Vigo, 1997, pp. 343-351.

—, «Dúas pequenas historias cunqueirianas» en *Boletín Galego de Literatura*: Santiago: Universidade de Santiago de Compostela, nº 18, 1997, pp. 149-154.

—, «“Daniela y la estrella”: Un relato esquecido de Álvaro Cunqueiro» en *Boletín galego de literatura*, Santiago: Universidade de Santiago de Compostela, nº 25, 2001, pp. 167-177.

—, *Soñadores 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» en *Palabra viva: Galicia e Hispanoamerica*, Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, 2012, pp. 97-145.

ODRIOZOLA, Antonio, «Lembranza de Álvaro Cunqueiro e unha bibliografía mais da súa obra» en *Grial*, nº 72, abril-xunio de 1981, pp. 235-243.

PÉREZ BELLO, Manuel, «Entrevista con Álvaro Cunqueiro» en *Grial*, nº 110, abril-xunio de 1991, pp. 199-207.

PÉREZ-BUSTAMANTE MOURIER, Ana Sofía, *Las siete vidas de Álvaro Cunqueiro*, Cádiz: Universidad de Cádiz, 1991.

PERUCHO, Juan, «Recuerdos de Álvaro Cunqueiro» en *Boletín de la Fundación Federico García Lorca*, nº 15, xunio de 1994, pp. 27-34.

PIALORSI, Massimilia, «La metaliteratura en la poética de Álvaro Cunqueiro» en *Mil e un Cunqueiros. Novas olladas para un centenario*, Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega, 2014, pp. 415-436.

PORCEL, Baltasar, «Álvaro Cunqueiro, un hombre de nación gallega» en *Destino*, nº 1640, 8 de marzo de 1969, pp. 24-25.

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 Excm. Sra. Doña Elena Quiroga y de Abarca y contestación del Excmo. Sr. Don Rafael Lapesa Melgar*, Madrid: Real Academia Española, 1984.

RISCO, Antonio, «Un cuento de Álvaro Cunqueiro» en GIUSSEPE BELLINI (ed.), *Actas del 7º Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas. Vol. 2*, Roma: Bulzoni, 1982, pp. 857-864.

—, y SOLDEVILA, Ignacio, «Entrevista a Álvaro Cunqueiro» en *Boletín Galego de Literatura*, Santiago: Universidade de Santiago de Compostela, nº 2, novembro de 1989, pp. 107-119.

RIVERA PEDREDO, Dorinda, «Pia, Francesca e *As damas do tempo pasado*. De Dante Aligheri a Álvaro Cunqueiro» en *O mundo de Cunqueiro. A Nosa Terra. Nova edición ampliada*: Vigo, noviembre 1991, pp. 44-46.

RODRÍGUEZ FER, Claudio, «Da romaría de Otero a romaría de Cunqueiro» en *Acometida Atlántica (por un comparatismo integral)*, A Coruña: Do Castro, 1996, pp. 55-65.

RODRÍGUEZ VEGA, Rexina; «La transformación paródica en la obra de Álvaro Cunqueiro» en JOSÉ MARÍA PAZ GAGO (ed.), *Semiótica y modernidad. Investigaciones semióticas. Actas del V Congreso Internacional de la Asociación Española de Semiótica, vol. 2*, A Coruña: Universidade da Coruña, 1994, pp. 259-268.

—, *Álvaro Cunqueiro: unha poética da recreación*, Santiago: Lairovento, 1997.

—, con JORDI CERDÀ y VÍCTOR MARTÍNEZ GIL (eds.) *Álvaro Cunqueiro e as amizades catalanas*, A Coruña: Edicios do Castro, 2003.

—, «Estraña ave do paraíso. A recepción da obra cunqueiriana na literatura castelá» en *Anuario de estudos literarios galegos*: Vigo, Galaxia, 2001, pp. 201-223.

SALGADO, Xosé Manuel y VILLANUEVA, Dolores, *Álvaro Cunqueiro: 1911-1981. Día das letras galegas 1991*, Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 1991.

SALVADOR MIGUEL, Nicasio, *A tradición medieval na novelística de Álvaro Cunqueiro*, Santiago: Fundación Alfredo Brañas, 1996.

SANTOS GAYOSO, Enrique, *Historia de la prensa gallega*, A Coruña: Do Castro, 1990.

—, *Historia de la Prensa Gallega (1800-1993. Tomo II)*; A Coruña: Do Castro, 1995.

SOTELO, Adolfo, «Álvaro Cunqueiro, Néstor Luján y familia» en *Abriu*, nº 1, 2012, Barcelona: Universitat de Barcelona, pp. 21-35.

SPITZMESSER, Ana María, *Álvaro Cunqueiro: la fabulación del Franquismo*, A Coruña: Do Castro, 1995.

TARRÍO VARELA, Anxo, *Álvaro Cunqueiro ou os disfraces da melancolía*, Vigo: Galaxia, 1989.

—, (ed), *Álvaro Cunqueiro*, Santiago: Monografías do Boletín Galego de Literatura, nº 1, 1992.

TORRE WOODHOUSE, Cristina de la, *La narrativa de Álvaro Cunqueiro*, Madrid: Pliegos, 1988.

TORRENTE BALLESTER, Gonzalo, «Cunqueiro, entonces» en *Boletín de la Fundación Federico García Lorca*, nº 15, junio de 1994, pp. 17-19.

VARELA FERREIRO, Alberto y FRAGA, Xesús, *Álvaro Cunqueiro. Unidades didácticas*, Santiago: Xunta de Galicia, 1991.

VARELA IGLESIAS, José Luis; «Cunqueiro y la verosimilitud literaria» en *Veintiuno. Revista de pensamiento y cultura*, nº 13, Madrid, primavera de 1992, pp. 25-34.

- , *Tradición e innovación en Cunqueiro*; Santiago, Fundación Alfredo Brañas, 1996.
- VARELA JACOME, Benito, *Fantasmía e desintegración na narrativa de Álvaro Cunqueiro*; Santiago: Fundación Alfredo Brañas, 1996.
- VÁZQUEZ DE LA CRUZ, Anxel, *Marabillas e milagres de Álvaro Cunqueiro*, Vigo: Edicións Xerais de Galicia, 1991.
- , «Boticas, medicina e maxia: falando de Álvaro Cunqueiro en Mondoñedo» en MANUEL FORCADELA EL AL. (coord.), *Mil e un Cunqueiros. Novas olladas para un centenario*, Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega, 2014.
- VÁZQUEZ FREIRE, Miguel, *Álvaro Cunqueiro*, A Coruña: Consello da Coruña, 1988.
- VILA-MATAS, Enrique, «El río de la invención» en *El traje de los domingos*, Madrid: Huerga&Fierro, 1995, pp. 221-224.
- VILA PERNAS, Miguel, *A Cociña do Merlín*, Vigo: Galaxia, 2005.
- , *Na mesa con Cunqueiro: antoloxía gastronómica e literaria*, Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega, 2011.
- VILLANUEVA PRIETO, Darío, *O realismo maravilloso en Álvaro Cunqueiro*, Santiago de Compostela: Fundación Alfredo Brañas, 1996.
- VV.AA., *Homenaxe a Álvaro Cunqueiro*, Santiago: Universidade de Santiago, 1982.
- VV.AA., *Congreso Álvaro Cunqueiro. Actas do Congreso celebrado en Mondoñedo entre o 9 e o 13 de setembro de 1991*, Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 1993.
- VV.AA., *Álvaro Cunqueiro. 1911-1981*, Madrid: Círculo de Bellas Artes/Diputación de Pontevedra, 2003.
- VV.AA., *Álvaro Cunqueiro. Fotobiografía sonora*, Sarria: Ouvirmos, 2009.
- ZALBIDEA, Begoña, «La prensa del movimiento en Euskadi» en *Vasconia. Cuadernos de Historia-Geografía de Eusko Ikaskuntza*, Donostia: Sociedad de Estudios Vascos, nº 27, 1998, pp. 225-233.

3. DE INTERTEXTUALIDADES

- AGUIAR E SILVA, Vítor Manuel, *Teoría da Literatura*, Coimbra: Almedina, 1983.
- ÁLVAREZ SANAGUSTÍN, Alberto, «Intertextualidad y literatura» en *Investigaciones Semióticas I*, Madrid: CSIC, 1986, pp. 43-52.

- BAJTÍN, Mijail, «Du discours romanesque» en *Esthétique et théorie du roman*, París: Gallimard, 1978, pp. 122-234, recogido en «La palabra en la novela», en *Teoría y estética de la novela*, Madrid: Taurus, 1989, pp. 77-236.
- , *Problemas de la poética de Dostoieski*, Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1986.
- BARTHES, Roland, «Texte (théorie du)», en *Encyclopedia Universalis*, París, 1968, XV, pp. 1013-1017.
- , *El placer del texto y lección inaugural*, Ciudad de México: Siglo XXI, 1987.
- BEAUGRANDE, Robert Alain de y DRESSLER, Wolfgang Ulrich, *Introducción a la lingüística del texto*, Barcelona: Ariel, 1997.
- BLECUA, Alberto, «El entorno poético de Fray Luis» en *Signos nuevos y viejos*, Barcelona: Crítica, 2006, pp. 219-248.
- CAMARERO, Jesús, *Intertextualidad. Redes de textos y literaturas transversales en dinámica intercultural*, Barcelona: Anthropos, 2008.
- CHASSAY, Jean François, «Intertextualité» en *Le Dictionnaire du Littéraire*, París: PUF, 2002, pp. 305-307.
- COMPAGNON, Antoine, *La seconde main ou le travail de la citation*; París: Seuil, 1979.
- CURTIUS, Erns Robert, *Literatura europea y Edad Media Latina*, Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1955.
- ECO, Umberto, *Lector in fabula*, Barcelona: Lumen, 1981.
- GENETTE, Gerard, *Palimpsestos: La literatura en segundo grado*, Madrid: Taurus, 1989.
- , *Figuras III*, Barcelona: Lumen, 1989.
- GONZÁLEZ PÉREZ, Anibal (ed.), ARISTÓTELES, HORACIO, BOILEAU, *Poéticas*, Madrid: Editora Nacional, 1982.
- GUILLÉN, Claudio, *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada*, Barcelona: Crítica, 1985.
- GUTIERREZ ESTUPIÑÁN, Raquel, «Intertextualidad: Teoría. Desarrollo. Funcionamiento» en *Signa*, n° 3, Madrid: UNED, 1992, pp. 139-156.
- KRISTEVA, Julia, «Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman» en *Critique*, n° 239, abril de 1967, París: Editions de Minuit, pp. 438-465
- , *Semiotiké. Recherches pour une sémanalyse*, París: Seuil, 1969.
- , *La révolution du langage poétique*, París: Seuil, 1974.
- , *El texto de la novela*, Barcelona: Lumen, 1984.

- KRYSINSKY, Wladimir, «Bajtín y las estructuras de la novela post-dostoievskiana» en *Morphé*, nº 1, Puebla: Universidad Autónoma de Puebla, 1986, pp. 129-144.
- LIMAT-LETELIER, Nathalie y MIGUET-OLLAGNIER, Marie (eds.), *L'intertextualité*, París: Les Belles Lettres, 1998.
- LOZANO, Jorge et al., *Análisis del discurso. Hacia una semiótica de la interacción textual*, Madrid: Cátedra, 1982.
- LUZÓN MARCO, María José, «Intertextualidad e interpretación del discurso» en *Epos. Revista de filología*, XIII, Madrid: UNED, 1997, pp. 135-149.
- LLOVET, Jordi, *Por una estética egoísta (Esquizosemia)*, Barcelona: Anagrama, 1978.
- MAESTRO, Jesus G., *La expresión dialógica en el discurso lírico. La poesía de Miguel de Unamuno. Pragmática y transducción*, Kassel: Reichenberger/Universidad de Oviedo, 1994.
- MARTÍNEZ FERNÁNDEZ, José Enrique, *La intertextualidad literaria*, Madrid: Cátedra, 2001.
- MENDOZA FILLOLA, Antonio, «Literatura comparada e intertextualidad (perspectivas para el tratamiento didáctico de la literatura)» en PEDRO GUERRERO RUIZ y AMANDO LÓPEZ VALERO (ed.), *Aspectos de didáctica de la lengua y la literatura: actas del III Congreso Internacional de la Sociedad española de didáctica de la lengua y la literatura (Vol. 2)*, Madrid: La Muralla, 1995, pp. 691-702.
- NAVARRO, Desiderio, *Intertextualité. Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto*, La Habana: Casa de las Américas, 1996.
- NYCZ, Ryszard, «La intertextualidad y sus esfera: textos, géneros y mundo» en *Criterios. Edición especial de Homenaje a Bajtín*, La Habana, julio de 1993, pp. 95-116.
- PÉREZ FIRMAT, Gustavo, «Apuntes para un modelo de la intertextualidad en literatura» en *Romanic Review*, Nueva York: Columbia University, LXIX, nº 1-2, 1978; pp. 1-14.
- PLETT, Heinrich F., «Intertextualidades» en *Criterios*, La Habana, julio de 1993, pp. 65-94.
- QUINTANA DOCIO, Francisco, «El signo intertextual ante el lector real (jugando con fuego)» en *Investigaciones Semióticas IV (Actas del IV Simposio de la asociación Española de Semiótica, I)*, Madrid: Visor Libros, 1992, pp. 205-214.
- REYES, Gabriela, *Polifonía textual: la citación en el relato literario*, Madrid: Gredos, 1984.
- , *Los procedimientos de cita: citas encubiertas y ecos*, Madrid: Arco Libros, 1994.
- RIFFATERRE, Michael, *La production du texte*, Paris: Seuil, 1979.
- , *La poétique du texte*, Paris: Seuil, 1979.
- , «La syllepse intertextuelle» en *Poétique*, Paris: Seuil, nº 40, noviembre de 1979, pp. 496-501.

—, «La trace de l'intertexte» en *La Pensée*, Pantin: Fondation Gabriel Perí, n° 215, octubre de 1980, pp 4-18.

—, *Sémiotique de la poésie*, Paris : Seuil, 1983.

RINCÓN, Carlos, «Intertextualidad, pastiche, alegorización» en *La no simultaneidad de lo simultáneo: Postmodernidad, globalización y culturas en América Latina*, Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 1996, pp. 4-15.

SAMOYAUULT, Tiphaine, *L'intertextualité. Mémoire de la littérature*, Paris: Nathan, 2001.

SEGRE, Cesare, *Principios de análisis del texto literario*, Barcelona: Crítica, 1985.

SIMONE, Raffaele, *La tercera fase. Formas de saber qué estamos perdiendo*, Madrid: Taurus, 2000.

SCHMIDT, Siegfried J., «La auténtica ficción es que la realidad existe. Modelo constructivo de la realidad, la ficción y la literatura» en ANTONIO GARRIDO DOMÍNGUEZ (ed.), *Teorías de la ficción narrativa*, Madrid: Arco Libros, 1997, pp. 207-238.

Talens, Jenaro, «El lugar de la teoría de la literatura en la era del lenguaje electrónico» en DARÍO VILLANUEVA (ed.), *Curso de Teoría de la Literatura*, Madrid: Taurus, 1994, pp. 129-143.

—, *El sujeto vacío: cultura y poesía en territorio Babel*, Madrid: Cátedra, 2000.

ZABALA, Lauro, «Elementos para el análisis de la intertextualidad» en *La Colmena*, n° 9, 1996, Ciudad de México: Universidad Autónoma de México, pp. 4-15.

4. DE COCINAS

CAMBA, Julio, *La casa de Lúculo*, Madrid: Temas de Hoy, 1999.

LUJÁN, Néstor y PERUCHO, Joan, *El libro de la cocina española. Gastronomía e historia*, Barcelona: Tusquets, 2003.

ORTEGA, Inés y Simone, *Nuestra cocina*, Madrid: Espasa-Calpe, 1991.

PERUCHO, Juan, *Estética del gusto*, Huesca: La Val de Onsera, 1998.

PUGA Y PARGA, Manuel María, *La cocina práctica por Picadillo*, A Coruña: Everest Galicia, 2001.

VV.AA., *La cocina en su tinta*, Madrid: Biblioteca Nacional de España, 2010.

5. VARIA

- , *El libro de San Cipriano o los tesoros del hechicero*, Madrid: Akal, 1986.
- ABAD NEBOT, Francisco, *Teoría de la novela y novela española*, Madrid: UNED, 2001.
- AGUSTÍ, Ignacio, *Ganas de hablar. Testimonios de nuestro tiempo*, Barcelona: Planeta, 1976.
- ALONSO MONTERO, Xesús, *Rosalía de Castro*, Madrid: Júcar, 1972.
- ÁLVAREZ BLÁZQUEZ, Emilio, *Poesía galega completa e textos en prosa*, Vigo: Xerais, 2005.
- BARREIRO, Bernardo, *Brujos y astrólogos de la Inquisición de Galicia y el famoso Libro de San Cipriano*, Madrid: Akal, 1973.
- BERCEO, Gonzalo de, *Vida de Santo Domingo de Silos*, Madrid: Castalia, 1972.
- CABALLÉ, Anna y ROLÓN, Israel, *Carmen Laforet. Una mujer en fuga*, Barcelona: RBA, 2010.
- CABALLERO BONALD, José Manuel, *La costumbre de vivir*, Madrid: Alfaguara, 2001.
- , *Examen de ingenios*, Madrid: Alfaguara, 2017.
- CABANILLAS, Ramón, *Na noite estrelecida*, Vigo: Xerais, 1988.
- CARRÉ ALVARELLOS, Leandro, *Las leyendas tradicionales gallegas*, Madrid: Espasa Calpe, 1980.
- CASTRO, Rosalía de, *Poesías*, Santiago: Edicións do Patronato, 1973.
- CASTROVIEJO, José María, *Galicia. Guía espiritual de una tierra*, Madrid: Espasa Calpe, 1983.
- CEBRIÁN FRANCO, Juan José, *María en los pueblos de España. Guía para visitar los santuarios marianos de Galicia*, Madrid: Encuentro, 1989.
- CENTRO de Estudios Fingoy, *Contos populares da provincia de Lugo*, Vigo: Galaxia, 1972.
- COUCEIRO DOMÍNGUEZ, Enrique, «Rito, mito, símbolo: acción, palabra e imagen en la construcción de los mundos culturales» en CARMELO LISÓN TOLOSANA (ed.), *Introducción a la antropología social y cultural: teoría, método y práctica*, Madrid: Akal, 2007, pp. 399-428.
- FILGUEIRA VALVERDE, José, *Tiempo y gozo eterno en la narrativa medieval*, Vigo: Xerais, 1982.
- FRAGUAS, Antonio, *Romerías y Santuarios de Galicia*, Vigo: Galaxia, 2004.
- GELI, Carles y HUERTAS, Josep María, *Las tres vidas de Destino*, Barcelona: Diputació de Barcelona, 1990.
- GARCÍA DOMÍNGUEZ, Raimundo, *O novelo dos anacos e outros exemplos*, Santiago: Universidade de Santiago de Compostela, 2002.
- GIRONA, Josep María, «Joaquín Soler Serrano, maestro de la entrevista y de la radio» en *El País*, 8 de septiembre de 2010, p. 45.
- GIRONELLA, José María, *100 españoles y Dios*, Barcelona: Nauta, 1969, pp. 153-154.
- GONZÁLEZ REBOREDO, Xosé Manuel (ed.), *Lendas galegas de tradición oral*, Vigo: Galaxia, 2007.

- LOSADA, Basilio, «La poesía gallega hoy» en *La Trinchera*, nº 1, Barcelona, mayo de 1966, pp. 8-9.
- LISÓN TOLOSANA, Carmelo, *Brujería, estructura social y simbolismo en Galicia*, Madrid: Akal, 1979.
- LÓPEZ AYDILLO, Eugenio, *Los Cancioneros gallego-portugueses como fuentes históricas*, Valladolid: Maxtor, 2008.
- LUJÁN, Néstor, *El pont estret dels anys 50*, Barcelona: La Campana, 1995.
- MARTÍNEZ CACHERO, José María, «Noticia de la revista Santo y Señá» en *Unum et diversum. Estudios en honor de Ángel Raimundo Fernández González*, Pamplona: Universidad de Navarra, 1997, pp. 383-393.
- MAURICE, Jacques, «Franquismo y literatura: La novela en La Estafeta Literaria (1960-1963)» en JEAN-MICHEL DESVOIS (coord.), *Prensa, impresos, lectura en el mundo hispánico contemporáneo: Homenaje a Jean François Botrel*, Bordeaux: Université Michel de Montaigne, 2005, pp. 315-321.
- PONS, Agustí, *Néstor Luján. El periodisme liberal*, Barcelona: Columna, 2004.
- ODRIOZOLA, Antonio, “La cocina gallega a través de los libros” en ARACELI FILGUEIRA IGLESIAS, *Cocina Gallega*, León: Everest, 1996, pp. 385-398.
- OTERO PEDRAYO, Ramón, *Guía de Galicia*, Vigo: Galaxia, 1965.
- PINHEIRO TORRES, Alexandre, *Antología da poesía trovadoresca galego-portuguesa*, Porto: Lello&Irmão Editores, 1977.
- PONDAL, Eduardo, *Poesía Galega Completa*, Barcelona: Sotelo Blanco, 1995.
- RIQUER, Martín de, *Los trovadores: historia literaria y textos*, Madrid: Ariel, 1992.
- RODRIGUES LAPA, Manuel, *Cantigas d'escarnho e de mal dizer*, Vigo: Galaxia, 1970.
- RODRÍGUEZ DE MONTALVO, Garci, *Amadís de Gaula*, Madrid: Cátedra, 2004.
- SARMIENTO, Fray Martín, *Viaje a Galicia*, Salamanca: Universidad de Salamanca, 1975.
- TRUEBA, David, “No es eso” en *El País*; 9 de septiembre de 2010, p. 45.
- VERGÉS, Josep, *Un país tan desgraciat*, Barcelona: SD Edicions, 2007.