

ARS AMATORIA BAYALIANA. REESCRITURA DE LAS NÍNFULAS EN *MÍSERA FUE, SEÑORA, LA OSADÍA*

ANA CALVO REVILLA

UNIVERSIDAD CEU SAN PABLO

crevilla.ihum@ceu.es

Article received on 29.01.2014

Accepted on 02.06.2014

RESUMEN

El objetivo de este artículo es el estudio de *Misera fue, señora, la osadía*; analizamos la presencia destacada que en ella cobra la intertextualidad y, en especial, las referencias míticas. En esta novela se muestra la maestría de Gonzalo Hidalgo Bayal en su papel como transmisor y eslabón privilegiado en el *continuum* de la tradición literaria, que introduce variantes en el personaje mitológico de las ninfas, en el que la tradición ha fusionado los rasgos de las sirenas y las lamias grecolatinas de manera acorde a su tiempo y a la sensibilidad receptora.

PALABRAS CLAVE

Misera fue, señora, la osadía, Gonzalo Hidalgo Bayal, intertextualidad, ninfas, literatura comparada, tradición literaria.

GONZALO HIDALGO BAYAL'S ARS AMATORIA. REWRITING NYMPHS IN *MÍSERA FUE, SEÑORA, LA OSADÍA*

ABSTRACT

This article explores *Misera fue, señora, la osadía*; we analyze the strong use of intertextuality and, in particular, mythological references. In this novel Gonzalo Hidalgo Bayal displays his mastery in his role as the transmitter and privileged link in the continuum of literary tradition, introducing variations in the mythological character of the nymphs, where tradition melts the features of the Greco-Latin sirens and lamias accordingly with the author's time and his readers' sensitivity.

KEYWORDS

Misera fue, señora, la osadía, Gonzalo Hidalgo Bayal, intertextuality, nymphs, comparative literature, literary tradition.

1. LAS PERIFERIAS DEL ALMA DEL SÍSIFO BAYALIANO

Misera fue, señora, la osadía (1988) ocupa un lugar destacado en la trayectoria narrativa de Gonzalo Hidalgo Bayal. Esta primera novela, que publica gracias a Ángel Campos Pámpano, ya estaba escrita, como el autor ha confesado, dos años antes, cuando vio la luz *Certidumbre de invierno* (1986), único poemario del autor publicado hasta el momento. Con ella el escritor extremeño hace entrada en el mundo literario ya con el artificio narrativo e ingenio creativo que presidirá su producción literaria posterior. Nos encontramos ante una novela singular en la que confluyen varias historias entrecruzadas, que se ajustan como la *Rayuela* cortazariana a una trama común. Estructurada en 57 capítulos o secuencias, es una novela arquitectónicamente muy elaborada, llena de enigmas y conjeturas, que la impregnan de varios niveles de lectura; comprensible para todo lector, sin embargo, satisface las aspiraciones del crítico más exigente.

La novela inaugura una temática esencialmente bayaliana: la búsqueda de la salvación por parte del hombre condenado a vagar por una existencia marcada por el fracaso. El título *Misera fue, señora, la osadía* procede del soneto “A la esperanza vana”, de Baltasar del Alcázar, de quien parece heredar la agudeza y el tono crítico del Marcial del siglo XVI; representa la soledad irredenta del ser humano que, condenado a una agónica existencia, fracasa en todo cuanto emprende. El lector asiste al inquieto y “fantasmal trasiego” de un desgraciado miserable por las calles de una Murania murmurante, escenario mítico que permite trascender la efímera realidad, pues “ciertos aspectos y funciones del pensamiento mítico son constitutivos del ser humano” (Eliade 1999: 174). Junto a la presencia mítica, la complejidad laberíntica de la construcción diegética, el gusto por la ambigüedad y los juegos lingüísticos, los mecanismos intertextuales, etc., la novela contiene los restantes elementos configuradores del imaginario bayaliano: el rescate de la historia a través de la memoria; el territorio mítico de Murania, que, alzado sobre la cartografía topográfica de Plasencia (Cáceres), trasciende las fronteras espacio-temporales y que, como el condado de Yoknapatawpha de Faulkner, la Región de Benet o el Macondo de García Márquez, se proyecta con dimensión universal; los personajes marginales y de tristezas atávicas, que se mueven en un mundo resquebrajado moralmente, a menudo violento, e invitan al lector a adentrarse en espacios lúgubres y sórdidos, donde se produce el choque entre los sublimes ideales de la condición humana y la mezquindad. La obra literaria se alza, en suma, en un nivel profundo de lectura que hace de sí misma un instrumento privilegiado de conocimiento.

Un narrador en primera persona, Lucas Cálamo, latinista ortodoxo y culto, que ha sido educado en la cultura grecolatina y que trabaja —“no soy, ser es otra cosa” (7)— como corrector de estilo en una editorial sin prestigio, ofrece una escueta semblanza autobiográfica, con el fin de justificar la osadía de narrar retrospectivamente algunos acontecimientos de su vida: un afán pretencioso para el Sísifo bayaliano quien, consciente de la condena que ata al hombre al absurdo de la existencia, intenta pretenciosamente convertirse en mercenario de la pluma, emulando a las figuras míticas que han triunfado en el ámbito literario o cinematográfico. Como Camus en *El mito de Sísifo*, Hidalgo Bayal aborda desde el inicio la insignificancia y la inutilidad del esfuerzo humano por superarse, como confiesa el narrador: “Que no era yo la persona idónea para el caso, aunque fuera la única que podía intentarlo, lo descubrí más tarde, con dolor” (9). Con un trabajo grisáceo y rutinario que le ha llevado a cultivar campos diversos, manifiesta su condición de buen conversador, su pasión por la literatura latina, en concreto, por una *Antología bilingüe de poesía latina* —editado por su empresa y condenado a una muerte amarillenta, pues no se distribuyó (7-8)—. Lucas Cálamo realiza un ejercicio anamnético. Rememora su periplo vital desde la madurez, cuando la sociedad espera de un hombre que haya alcanzado su cima, y él, sin embargo, se percibe en el estado lamentable que la resignación y el fracaso han alzado sobre su existencia. Víctima de un destino ineludible, incapaz de mentirse con “consolatorios espejismos” que encubran su desesperanza, consciente de su miseria profesional y afectiva ante el abandono de su amante, el narrador, como el Sísifo mítico, “condenado a arrastrarse lentamente sobre el limazo de un lado a otro” (9), comienza a deambular por los caminos torpes y deplorables que le procura la soltería. Sorprende la genialidad con que Cálamo se esconde repentinamente y desde la tercera persona busca objetivar el estado psíquico de su fracaso, acudiendo a los datos que revela la estadística: complacencia en su estado, cuando se acaricia la palabra resignación ante el resquebrajamiento de la esperanza y se busca consuelo en otros círculos, alimentando temerariamente sus pasiones (10). En contadas ocasiones regresa a la época dichosa que vive con Myfairlady, personaje en que aúna magistralmente la frialdad de la hermosa estatua erigida por Pigmalión (Libro X de las *Metamorfosis*, de Ovidio) y el dominio fonético de la violetera callejera Eliza Doolittle, a quien el lingüista Henry Higgins enseña a expresarse correctamente en la obra teatral de Shaw:

No es extraño, por tanto, que rechazara sin aspavientos engañosos (apenas un leve gesto de la mano, un fruncimiento de cejas, una sonrisa que mordió el labio inferior) la tosca imitación de un suspirillo germánico que celebraba

con devoción y arrobó, sin acierto, su belleza imperiosa, cuando yo aún ignoraba que su hermosura no era una plasmación fría y marmórea (justos perfiles, atinados cánones, sincera simetría), sino la adecuación pretendida y conseguida de sus formas. Estoy por decir que su perfección es sintáctica, la certidumbre subjuntiva de una necesidad gramatical (12).

Cálamo se complace en la narración de la triple ofensa, de resonancias bíblicas, con que Myfairlady responde al ultraje recibido ante un bofetón: la tortura auditiva a que lo somete con su pasión por la ópera mediante el eterno retorno en el tocadiscos de las óperas de Wagner, Bizet y del impetuoso final del acto II de *Rigoletto*, de Verdi; la privación de satisfacer su capacidad intelectual-deductiva durante la lectura de las novelas policiales de Georges Simenon, Ellery Queen, Ross Macdonald, entre otras, pues en todos los ejemplares —*El caso del juguete mortífero*, de Erle Stanley Gardner; *La damisela enamorada*, de Edgar Winters— escribía anotaciones y subrayados que delataban al criminal; y, finalmente, el síndrome que denomina antibukubuku, con que ella desgaja los volúmenes de *Floresta de lírica española*, de Blecua, dando cumplimiento a su lema “Nulla dies sine carmine”, que Cálamo considera un juego lingüístico de “lesa cultura” o “calamidad” (13; 16). Tras los desengaños sufridos, “degollado en sacrificio inútil a dios sabe qué diosa” en una mañana de “infelice memoria” (17) —son obvias las resonancias al sueño calderoniano: “Ay mísero de mí, ay, infelice!”—, el lector asiste al relato de la representación teatral que Cálamo hace de sí en una magistral secuencia cinematográfica que reproduce con profundidad inusitada la vaciedad y el hastío de un ser abrumado por un destino novicio, la “deprimente sensación de no saber qué hacer ni poder hacer nada ni tener nada que hacer” (19), cuyos primeros movimientos (encender un cigarrillo, servirse un whisky, etc.), no presagian nada venturoso: el retorno al vicio y la mala conciencia. Preso de la desesperación de que habla Kierkegaard en *La enfermedad y la muerte*, renuncia a ser él mismo; alejado de la mansión de su espíritu, vaga insaciablemente hacia la búsqueda del placer y la novedad que le procuran un café con churros, un cine con sus acechadoras sombras y sus gozos eróticos, llenando su tiempo con posibilidades de entregarse al mundo. Cansado de deambular por las periferias de su alma, busca la gratificación intelectual que le proporcionan la elaboración lógica de teorías abstractas, la construcción de silogismos y la rememoración de su pasado mediante un ejercicio detectivesco en los archivos familiares. Una fotografía —posan con indumentaria militar su padre y un individuo, Poncio, con la leyenda en tinta morada “Poncio y yo, abril de 1937” (24)— le retrotrae a sus años de infancia y a la mitología que fue

configurando su imaginario, donde junto a Robin Hood, el forajido vaquero Billy the Kid, el Zorro o el capitán Trueno aparece Poncio. El protagonista hace suya la máxima de Rilke de hallar la verdadera patria en la infancia, sin olvidar la paráfrasis de Leopoldo María Panero de que después solo se sobrevive.

2. ESTRUCTURA BARROCA DE UNA NARRACIÓN DETECTIVESCA

En la secuencia segunda la narración se torna barroca: da entrada al relato dentro del relato (se narran los cuidados que prodigaron Poncio García y su padre en plena guerra civil a un herido, que, posteriormente, lo nombró heredero en 1947) y a la representación escénica que de los relatos hacían los hermanos. El lector presiente que el equilibrio va a quebrarse. Repentinamente se introducen en la estructura narrativa unas figuras que convocan al narrador al desplazamiento escénico y a la recreación lúdica de unos hechos cuya entidad se desconoce. Cálamo, aficionado a la literatura policial, encuentra en los archivos familiares el *Cuaderno de J. Cálamo*, donde su padre, oculto tras la J., anotó sus vivencias y un episodio bélico, que su mutismo taciturno había silenciado. Acongojado y obsesivo, decide a partir de ese momento volcar su ser en una actividad que, tras algunos trasiegos léxicos, denomina querentológica y anotar sus pesquisas en un cuaderno de viaje que bautiza *Cuaderno de querentología*, impregnado de resonancias cervantinas (*Quijote*, II, LXVI): “trata de lo que verá el que lo leyere, u oirá el que lo escuchare leer” (27). Sin dejar nada a la improvisación, se traza el objetivo de examinar concienzudamente las anotaciones de su padre, buscar a Poncio e informarse sobre Murania —“(ciudad de treinta mil habitantes, situada en los límites comarcales de Tierra de Murgaños, extremos del oeste nacional” (27)—. Ligerero de equipaje —son obvias las resonancias machadianas— retorna a su patria (la infancia), mediante la reconstrucción del enigma de la identidad de Poncio y “la evidencia visual de una leyenda de infancia” (135). El querente propio introduce en la secuencia 3 el “Cuaderno de J. Cálamo”, las anotaciones de las desventuras y penalidades, que su padre y otros soldados sufrieron durante la contienda civil española, y que su padre, hombre sin estudios, escribe en primera persona durante sus horas de reposo, siguiendo el consejo del médico; lo hace con escritura cervantina, pues, gracias a la trasgresión de la censura paterna, se había consagrado a la lectura de “las obras de Cervantes, de Mateo Alemán, de Quevedo, de Vicente Espinel, de Estebanillo González” (29), aunque, debido a la oposición materna, no puede disfrutar de Pérez Galdós ni de Baroja, pues ella, como el sabio encantador Frestón, enemigo de don Quijote, “tornó en cenizas la librería del

ingenioso hidalgo” (29). La transcripción fidedigna de los papeles encontrados incrementa la verosimilitud de la historia.

J. Cálamo alza el relato de la cotidianeidad bélica cuando abandona a la familia y a la novia para ir a la “malaventurada guerra” (31). La voz del narrador se vuelca hacia el grupo de soldados con quienes traba amistad —Poncio García, de tierras de Murania; Estanislao Jiménez, andaluz que inventa los motes, a quien llaman Quiyo; dos mozos extremeños, Noque y Severo Llotas¹, que protagoniza una de las mofas del grupo; etc.— y hacia las historias que les acaecen en el cuartel de infantería de Murania, “una no muy populosa ciudad, a la sazón en nuestro bando” (33), que llaman “la muy noble, heroica y legendaria” (38). Ocupa un lugar central en el relato la broma cruel que Poncio gasta a un prisionero enemigo en los alrededores de Casas del Juglar². Cobra fuerza la rememoración del aciago y cruel 15 de marzo —fecha impregnada de presagios funestos del idus del 15 de marzo del año 44 a. C.³— en la charca que llamaban legendariamente Hoya de Juglar, donde se baña el juglar cuando lo encuentra el “afamado caballero Belardo de Valdeflor, que por allí le dicen Mío Belardo” (38), un paraje bucólico, vergel hermoso, donde se yergue una estatua de Venus desnuda, de la que los soldados pigmaliónicamente harán objeto lúdico de su inmundicia erótica. Sin apenas transcurso de tiempo, Hoya del Juglar se convierte en el infausto escenario de la derrota, donde el enemigo cae sobre ellos y con disparos se cobra su muerte; solo su padre, herido, y Poncio, consiguen salvar la vida.

Repentinamente, en la secuencia 4, el yo narrativo gira hacia la tercera persona y se convierte en “el viajero-forastero”, que se traslada ensimismado a Murania para descifrar el enigma. Cuando el espejo retrovisor del coche le devuelve su imagen, la conciencia de sí y del objeto de su viaje, la voz narrativa retorna a la primera persona y Cálamo, quijote solitario, que no loco, revela en un ejercicio de introspección psicológica sus obsesiones, cavilaciones y fantasías: la mala entraña y *judiada* del progenitor que ha puesto a su hijo el nombre de un condenado, las cábalas sobre el negocio familiar, etc. El narrador tropieza con una Murania brumosa y adversa, que le da una bienvenida estercolaria; las letras raídas de sus muros, su ruinoso corralón, sus angostos accesos y periferias industriales lo sitúan en una

¹ Su sobrino homónimo “in memoriam” es el protagonista de *El cerco oblicuo* (2005: 60).

² Escenario imaginario que se alza sobre Higuera de Albalat (Cáceres), donde transcurrió la infancia del escritor.

³ Julio César fue asesinado tras la conspiración orquestada por los senadores que se oponían a su política.

encrucijada de caminos urbanísticos que presagian la vacuidad de la condición humana: “¿Hacia dónde tirar? ¿Qué camino seguir? ¿Cómo elegir?” (47). Asistido por el azar, el forastero lentamente se sumerge en el vacío del recinto urbano y, ajeno al trajín de sus habitantes, inicia el recorrido de un profano viacrucis con sus estaciones. El yo narrador, siguiendo los modelos de la literatura detectivesca, invita a los lectores a la resolución de un enigma que él mismo reconstruye según su discurrir interno como un laberinto del que ha de salir. La acción narrativa, como río caudaloso, va nutriéndose de las aguas de afluentes novedosos que de manera discontinua centran el interés en una historia u otra, pues se suceden los encuentros fortuitos con unos personajes, en su mayoría anónimos y marginales, que forman parte del paisaje urbano y configuran la imagen de una ciudad poblada de seres desgraciados que, con sus repentinas apariciones y desapariciones, imprimen rapidez al relato y contribuyen a la delimitación del suspense. La desolación anímica invade su alma con la recreación de las diversas formas de que se tiñe la marginación.

Tras satisfacer el sopor pospandrial, mientras se consuela con pensamientos délficos que lo sumergen en múltiples disyuntivas y desgrana la frase “si querente no viajero”, el forastero diseña una doble salida del laberinto; al no encontrar a Poncio García, opta por deleitarse en la contemplación de Murania, que configura la geografía de autor; explora los entresijos urbanísticos, recorre las callejuelas solitarias y ahonda en el deterioro que ha impuesto el paso del tiempo (54). Guiado por la lectura de *Guía de Murania* y de *La voz de Murania*, conoce la historia de la legendaria ciudad y de las leyendas mascarientas, que incorpora al relato en el capítulo 14. Con la imagen del Sísifo feliz del imaginario de Camus, que, en cotidianeidad calculada y eternamente repetida, contempla su absurda existencia y se transforma en un buscador de placeres que le procuren la dicha, Cálamo, en la impersonal habitación del hotel Valdeflor, esboza las trampas epidérmicas con que los afligidos por el mal de la tristeza apagan su angustia e insatisfacción: los viajes, los productos terapéuticos, el alcohol, el ejercicio físico, las apoyaturas musicales, etc. El Roquetin bayaliano, como el protagonista de *La náusea*, se deleita en la contemplación de la podredumbre y contingencia moral de su conciencia, entregándose a la escritura automatizada de palabras, como la sartreana “asco”, que lúdicamente oculta tras el vocablo caso (67), y a la búsqueda de simetrías y repetición caligráfica, diabólica, rítmica, morosa y tenaz, de la palabra *mierda* en la página impoluta del *Cuaderno de querentología*, con la consecvente “sinfonía verbal” (63). Entre la rumia de las pesadillas que atormentan su sueño, en un clima cuasi-onírico evoca la imagen de Poncio García que, como “mafioso enriquecido con la piratería editorial y la pornografía clandestina” (68), penetra en una selva

infranqueable de resonancias dantescas y lo persigue con rifle en mano. Recuperado de la tortura nocturnal, Cálamo se adentra en el espacio hostil de Murania y comienza su aventura querentológica por los escenarios de la decrepitud, en plena reciprocidad con la crisis existencial de los personajes que la habitan. Uno de los grandes aciertos narrativos de Hidalgo Bayal. Se suceden los fracasos: el dueño de la imprenta García Sánchez Hnos. no conoce a ningún Poncio, pero sugiere una pista, al evocar con burla las referencias bíblicas a Pilatos (71); y la desmoronada imprenta García Manzano, con su forma de L invertida o 7 (símbolo de la perfección), se alza enigmáticamente como mal presagio (72).

En primera persona del plural Cálamo relata que, mientras dormía en el coche, ha frenado la osadía de un viejo que, esbozando una sonrisa, asediaba su conciencia con mirada dura, persistente y magnética; le saluda con el verso 359 de la poética horaciana: “Quandoque bonus dormitat Homerus” —Cálamo replica con el verso 360: “Verum operi longo fas est obrepere somnum” (74)— y le ofrece con letanía hostelera alojamiento en la pensión de El Torreón del Norte —un edificio antiguo de piedra, de tres plantas y con un patio interior, ubicado en el casco antiguo de la ciudad, que regenta Pepe, tío José—, donde se hospeda posteriormente. Dos capítulos más adelante, el lector sabe que quien lo desentumece del sueño y lo encandila es don Gumersindo, profesor de instituto jubilado (84), que, como el escritor ha confesado, ve vivir la vida, sin aspiraciones (Hidalgo 2009b): el protagonista de *El espíritu áspero* (2009a).

3. ARS AMATORIA: NÍNFULAS LIBERTINAS

Los reiterados fracasos en sus indagaciones para identificar al sujeto de sus desvelos lo atormentan y, en busca de esparcimiento, sale en peregrinaje sin rumbo por las calles muranienses; traza planes para el ocio vespertino y centra su atención en el paisaje humano, especialmente, en la presencia femenina. Alejado de Myfairlady, recrea la imagen de las nínfulas edénicas, que con sevicia y crueldad torturan su alma y la sumergen en angustia. Embebido de los principios del *ut pictura poesis* y de la bruma melancólica e idílica a que lo acostumbra la tradición literaria, tras haber aprendido la lección de la fábula de la zorra y las uvas de Esopo (no ha de fingir que desprecia lo que secretamente anhela), detiene su mirada turbia y humbertiana sobre las féminas. Con hondo cavilar lo torturan las hembras en su carencia y en su ausencia y con “minucia azoriniana” (79), calibra matices, sin ocultar la impudicia y la furiosa pasión que lo incitan a actuar; como

Humbert Humbert, el protagonista de *Lolita*, de Nabokov⁴, Cálamo se percibe como un *voyeur* con una mente “eróticamente enajenada” (80):

Señoras, mujeres, muchachas y ninfas (pienso en Humbert Humbert, pienso en nínfulas), deseadas todas, deseables siempre, lanzábanme a la cara, con su despreocupado ir y venir, su espontaneidad, su indiferencia y su inmanente desdén, la esencia misma de la propia y desvalida imbecilidad. Adopté una postura trágica. Bebí un largo trago de ginebra con lima y me interrogué. ¿Cosa fare? ¿Cosa fare? ¿Cosa fare? Mal presagio que el hombre repita tres veces la misma pregunta. Por dos razones, pensé. Una. Indicio de indignancia. Dos. Certificación de incertidumbre (81).

La triple entonación de *¿Cosa fare?* presagia la conciencia de culpa a través de las resonancias bíblicas⁵ y de las connotaciones léxicas que el nombre *Humbert* suscita⁶, a las que Cálamo no escapa, pues adopta una “postura trágica” (81) y rumia la frustración: “¿Qué es la vida?, me pregunté. El frágil fragmento de un fracaso, me dije. El reflejo de un fraude que fluye, me dije también” (81). El narrador perspicaz retrata el elemento femenino con visión maniquea; de la misma manera con que Baltasar del Alcázar trata jocosamente los *topoi* de la lírica amorosa, Hidalgo Bayal ironiza sobre el componente erótico de la existencia, que progresivamente se apodera de algunas secuencias narrativas. Con dardo semántico describe la hermosura de las nínfulas libertinas, despojadas de atributos divinos, “ejemplares eróticos que el atardecer oferente cobijaba” (82), con que alimenta su hedonismo y satisface compensatoriamente su anhelo de felicidad. La mirada “remansada e inadvertida” (82) de una muchacha (entre tres) cautiva al forastero, quien, como el poeta de *Las flores del mal*, repentinamente y de noche, queda sacudido por la fugitiva belleza de esta mujer que, sin embargo, no recoge con gesto fastuoso el borde de su falda: “ni un gesto desgarbado de su mano al viento” (82); con crispación rememora la desolación de “Ne te verrai-je plus que dans l'éternité?” del poema “À une passante”, de Baudelaire, y renace la dimensión subterránea de su turbación, el desasosiego de los espejos negros con que la “fugitiva beldad” adormece el corazón. Con la desaparición de la transeúnte, la plaza de Murania se tiñe de negrura y la oscuridad lo conduce al

⁴ No es extraña esta referencia literaria, pues Cálamo comparte referencias cinematográficas (la plasticidad de las secuencias, la ironía y el componente satírico, la lentitud de la cámara, la presencia de flash-backs y flash-forwards) y la atracción de las nínfulas.

⁵ La triple negación de Pedro y la pregunta del maestro “¿Me amas más que estos?” (Jn 21,15).

⁶ En español, la referencia a *hombre*; en francés, a *ombre*, sombra; en inglés a *humbug*, farsante; y en inglés a *pervert*, pervertido.

Torreón del Norte, donde una muchacha hermosa, Catalina, camarera “madurecida” (83), “la turbia refitolera” (91) que se cimbreo como un junco y contonea en su presencia, lo cautiva con un “esquivo” movimiento (83), que evoca el lamento de la condición esquiva, de la *Canción* I de Garcilaso. Catalina, como la hermosa Dafne, ninfa hija del río Peneo, oculta con su desdén la estratagema para seducir al apolo bayaliano.

3.1. Melodrama neorrealista. El desdén de Dafne

La aparición de don José y la conversación morosa sobre Murania con don Gumersindo crean en Cálamo la impresión de asistir a la representación de un “melodrama neorrealista con muchacha sin recursos, anónima” (88), en el que se superponen ocultas historias en dos escenarios: Murania y el Torreón del Norte. La recitación de los dísticos elegíacos “Cum subit illius tristissima noctis imago, / qua mihi supremum tempus in urbe fuit” (87) — que Don Gumersindo extrae de *Tristia*⁷—, enfatizan su condición de forastero y presagian el dolor que lo atenaza con sus sombras. Consciente de que son varias las piezas del puzzle que no cuadran, de que el infortunio preside sus pesquisas y la impericia e ineficacia sazonan su alma con la desesperanza, tras desayunar bajo la vigilancia lozana de Catalina, comprende que los hados le sonrían con la presencia de Dafne refitolera y vivaracha, a quien suplicante solicita que lo acompañe a tomar un café, para prolongar el instante e instalar las tres tiendas de la dicha. Con tono burlesco Catalina alude a la locura de la propuesta del escarceo amoroso (92). Percibe en ese momento, en una mesa arrinconada del Torreón, la presencia de un joven comensal, que don Gumersindo presenta como Ramiro A. Espinosa, “poeta de exquisita musa, vate local favorecido por Melpómene y Erato” (93), sujeto enteco, de férrea disciplina y muy afectado, desconocedor de la lengua latina y de su ignorancia que escucha las prédicas que el incontinente profesor de latín practica, pues pertenece, con expresión de *Epístolas* de Horacio (II, 102), a la raza irritable y susceptible de los poetas —(“genus irritabile vatum” (148)—, quien suscita ciertas sospechas, como se deduce de la referencia intertextual a las aventuras de Nick, el detective privado retirado que protagoniza la novela policíaca *The Thin Man*, de Dashiell Hammett: “como Clyde Wynant, Poncio García era the thin man, l'introuvable en mi versión francesa de poche noire” (91); y subraya la ambigüedad del personaje la cita del verso que don Gumersindo extrae del poema CXV de Catulo: “Mentula habet instar triginta iugera prati,

⁷ Carta de Ovidio, donde recuerda con patetismo la aciaga noche en que los enviados de Augusto le notifican su destierro.

quadraginta arui, cetera sunt maria”⁸, una nueva pista sobre el sentido de la mofa. El enigma que se cierne sobre el poeta de mirada lasciva y sobre los motivos que lo atan al Torreón “cual mariposa con alfiler” (95)⁹ abre una nueva senda detectivesca sobre la identidad de ese “hombre atrapado” (95), cuyas miradas impúdicas a Catalina despiertan aún más la pasión de Cálamo que, como Nemoroso, recrea la pasión erótica que enciende Dafne refitolera con sus labios avidos. Cálamo, con un quehacer satánico o pecaminoso (95), emprende la búsqueda de la identidad de la A. del vate, que don Gumersindo proclama secreto de sumario; lo hace siguiendo las huellas que suscita la J. en el autor de *Crónica del alba*, “sostén central de nuestro R. A. E.” (96). Las conversaciones entre Cálamo, amante de la lógica y los silogismos, y Espinosa suscitan juegos intertextuales que revisten interés para el lector culto, quien, conocedor de las novelas que configuran *Crónica del alba*, intuye que se encuentra ante la autobiografía del *alter ego* del autor: el soldado republicano Pepe Garcés, que conserva su anonimato hasta el sexto libro, cuando revela que es un libro de memorias de Ramón Sender.

3.2. Reescritura mítica de la Serrana de la Vera

El exceso del vino excita el estro poético del bardo, que recita ante sus compañeros *Fantasía erótica*, serranilla de su repertorio poético, que evoca al personaje que protagoniza el mito de la Serrana de Tormantos, de la Vera o del Monfragüe. Estamos ante la reescritura de la configuración mítica de una leyenda, que ha pervivido con variantes en el folclore y en la tradición literaria peninsular desde el siglo XIV¹⁰; como señaló Caro Baroja (1974), no estamos ante la plasmación literaria de un tema histórico, como sostiene el historiador Azedo de la Berruela Porrás (1667), que algunos sitúan en Garganta la Olla, sino ante elementos míticos primitivos en torno a una mujer selvática y

⁸ Catulo ataca a César lanzando su invectiva contra las posesiones de Marco Vitrubio Mamurra (apodado Mentula, con un vocablo que designa el pene), militar comandante de ingenieros que acompañó a César en las campañas de las Galias y que fue su protegido y amante.

⁹ No pasa desapercibida la alusión a la imagen utilizada por Heinrich Heine en *Noches florentinas. Memorias del Señor de Schnabelewopski*, quien afirma que “la mariposa clavada e inmóvil ha dejado de ser una mariposa” (2010: 129).

¹⁰ Se encuentra en composiciones poéticas cortesanas de Diego Hurtado de Mendoza, Pedro de Escavias, Fernando de la Torre, Francisco Bocanegra, Gil Vicente e Íñigo López de Mendoza; en el romancero popular; en *Libro de buen amor*, de Juan Ruiz; en piezas dramáticas homónimas del Siglo de Oro (*La serrana de la Vera*, de Lope de Vega y de Luis Vélez de Guevara; *La serrana de Plasencia*, de José de Valdivieso); y ha estado vigente hasta la actualidad, como muestra el capítulo VIII “Allá en Garganta de la Olla” de *Cumbres de Extremadura*, de José Herrera Petere. Véanse Delpeche 1979: 75; Piñero 1987; Calle 2003.

salvaje, cuya imagen dista de la serranilla estilizada que preside la pastorela —antecedente de la cantiga de serrana (Hernández 1984)— o la poesía bucólica renacentista. Estamos ante una mujer de la sierra, seductora primigenia, que aparece desprovista del carácter bruto e irracional, de la agresividad y apariencia monstruosa con que la mitología clásica la presenta como fruto de la unión de un hombre y una yegua; se ajusta con variantes a las secuencias narrativas de algunos romances de la serrana: los rasgos idealizados de hermosura, sin precisar el color del pelo, altura, etc., y sin la armadura como instrumento de conquista y ataque; se muestra como una Circe hechicera que, sin viandas ni licores, reduce al hombre a objeto de satisfacción sexual, no en una cueva sino en un lecho construido en un refugio natural; la seducción que, con sus movimientos y saltos en el aire, provoca y desencadena la trasgresión sexual; la amenaza; el desenlace con la separación de los personajes por la huida de la serrana. Frente a los romances vulgares que presentan la huida del caballero tras escapar de la maldad que vela la hermosura de la serrana, el lector encuentra otra versión; con su hermosura la mujer atrapa al galán y lo abandona, aunque no consta que lo sacrifique con su muerte. Y la aproximan al retrato paródico de una de las tipologías femeninas que se encuentra en la documentación del bandolerismo: la mujer bandolera actúa de engarce con el elemento exterior; se muestra como una Diana cazadora, inquietante y bella, de gran destreza, que toma la iniciativa en el juego erótico y rompe los límites morales al quebrantar la superioridad masculina (Hobsbawm 2001: 157-160).

El estro poético se prolonga con la entonación *a capella* de uno de los *carmina pitoria* (*Carmina burana*): una canción tabernaria que don Gumersindo como maestro enseña a sus discípulos, el “Bibit hera, bibit herus”, con que los goliardos exaltaban la relación de los bebedores impenitentes y compulsivos que se reunían en la taberna para gozar de la bebida, como quienes hacen la ruta de Murania (99). Y, posteriormente, entona la canción popular “Vino de lejanas tierras”, que convoca la presencia airada del hospedero. Este será burlado por la sonrisa satíricamente refinada y “mefistotélica” del profesor (100), quien refleja la lucha entre el bien y el mal que se libra en el alma de tío José y da a entender que, como Fausto, se encamina hacia su destrucción: “Una espalda alejándose: la más viva imagen del fracaso” (101). Los efectos del alcohol se imprimen en la agudeza con que habla Cálamo, que suscita la presencia repentina e inesperada del vate en la habitación, y en el trastabilleo del vate cuando, emulando sin arte la retórica de la doctora de Ávila —en sus *Moradas* plasma el estado del alma alejada de Dios y de la fuente de la gracia al beber de un agua negra “que corre della es mesma desventura y suciedad” (102)—, le solicita la crítica de los poemas que

engranan lo más florido de su producción, con una dedicación misteriosa “A ella”, que abre un nuevo enigma que se suma a los oscuros destinos del Torreón y al enfado del hospedero: una vieja historia. A estas conjeturas se suma el suave cuchicheo, “le doux chuchotement” de *Las flores del mal*, de la cháchara amigable que sostienen el profesor y el vate, en el patio interior.

Tras tres días en Murania, agotadas las investigaciones querentológicas sobre las imprentas García, cuando la intuición parece estar en punto muerto, según el dicho en latín macarrónico “*Intellectus apretatus discurrit qui rabiatur*” (109), Cálamo, que se sabe “sometido gustoso al destino o los inescrutables designios de la providencia” (109), emprende el callejeo urbano con la ilustre gloria local, que había sido convocado por el alcalde Antonio Redondo Ferrero a pronunciar el pregón inaugural en la Fiesta de Confraternización de Murania (111). Sondea entonces la identidad de este solitario charlatán, náufrago desvalido, un Ulrich que, como el personaje de Musil, busca su distinción atrincherándose en la palabra como tabla de salvación y ofrece una imagen deformada, “falsamente trágica” de su yo erótico, del yo y su circunstancia de que hablara Ortega: “del yo y de los contornos acechantes” (111).

3.3. Reescritura de la poesía ovidiana

Ramiro se convierte en centro de la banal conversación que mantiene con tres muchachas, entre las cuales acapara su atención la mirada insistente de una muchacha supradicha que, con la sensualidad de sus labios, le evoca a la mujer que un día antes le arrancara una doble sonrisa y lo mirara con extrañeza (81). En la cafetería La Factoría Cálamo, con los versos del *Ars amatoria* (I, 139-142) con que Ovidio invita al caballero a sentarse cerca de su amada, si nada lo impide (“proximus a domina nullo prohibente, sedeto”) comienza a buscar unas frases tópicas y amistosas que provoquen las primeras palabras (“hic tibi quaeretur socii sermonis rigo, et moveant primos publica verba sonos”), y a preguntarle con interés (“facito studiose requiras”). Siguiendo las pautas del poeta latino y guía del amor lascivo, el narrador recoge la tradición elegíaca latina, al contemplar el amor como un juego de seducción sexual; cautivo ante la belleza femenina, Cálamo se mueve como Ovidio en las fronteras de los amores clandestinos y de las costumbres trasgresoras, cuando emprende con Ramiro y las tres muchachas el rito tabernario de las catorce paradas de la ruta del romero —objeto de censura eclesiástica, por ser una profanación paródica del viacrucis redentor (116)—. Al mencionar al trío constituido por Dorotea, la ilustrada y la innominada, se reescriben algunos elementos del eco que la obra amatoria

latina dejó en la literatura medieval, en concreto, en la comedia elegíaca de autoría anónima *De tribus puellis* (Pittaluga 1976), donde un joven que deambula desorientado en una ciudad atisba la llegada de tres muchachas, que identifica inicialmente con tres ninfas, y centra su interés en una que corresponde con su donación amorosa a la elección que de ella ha hecho en un certamen de canto. El escritor extremeño reutiliza el material erótico de la tradición literaria: los besos que acompañan sus palabras sugestivas y los labios de Dorotea que no oponen resistencia al forastero, que, paródicamente, es agredido por un mozarrón de barba rojiza y pelo rizado, “con apariencia de Polifemo” (118) que, desalmado y borracho, con fuerza descomunal y ferocidad ciclópea, asesta un puñetazo al caballero andante y lo tira al suelo. La figura abatida del Quijote bayaliano apaleado, que ha de batirse en retirada hacia el Torreón, suscita la conmiseración del lector, que asiste a la degradación paródica del héroe. Una pesadilla nocturna lo sumerge en el valle de una angustia subterránea, como a Simbad el marino (119) de *Las mil y una noches*, en el abismo infinito de una Murania fantasmal, donde un leproso de aspecto gótico, tétrica carcajada y risotada homérica, lo asedia entonando una frase que presagia la traición bíblica (Jn 14, 21): “En verdad en verdad te digo que quien persigue a Poncio García a mí me persigue” (120). Tras el sueño despierta a la tristeza pesarosa de enfrentarse a un día con la presencia inesperada de Catalina, ninfa que, con sus hilos invisibles, “seguía un plan trazado y le tendía una trampa minúscula” (121): aprovecha la angostura del desfiladero de la habitación para hipnotizarlo con su presencia inocente, convirtiéndolo en objeto de solicitud amorosa. Las palabras de Cálamo referidas al balcón —“ábrelo”— son una invitación a abrir “lo más recóndito de sus entrañas”, a ofrecer los placeres de su cuerpo y a comerciar con ellos, con el convencimiento de que era el sacrificio del Torreón “al torrente de mi pasión” (121). Su rendición alimenta en Cálamo el presagio de la deslealtad: “la creencia de la premeditación y la felonía” (122).

La entrada en el comedor de Cálamo —los comensales “tornauan la cabeça e me catauan” (125)— anuncia el presentimiento del destierro del antihéroe bayaliano, a pesar de ser agasajado con aplausos por su ingreso en la cofradía de los rutereros: “marcaban la cima de mi ascensión en Murania, que comenzaba el declive de mi fortuna y, por ende, el principio de mis adversidades” (126). Con la emoción con que los héroes legendarios —el Cid y el ingenioso hidalgo— cabalgaron por la meseta asolanada, Cálamo, “como un cid a caballo por la llanura mesetaria quemada, se aventuraba en la heroica hazaña de cruzar la plaza bajo el sol” (127), recorre las imprentas para recoger a marchas forzadas —latinismo que le proporciona el conocimiento de la Guerra Civil de Julio César: *magnis itineribus*— las tarjetas con la

multiplicación impresa de su nombre. El forastero, ante el incumplimiento por parte de Dorotea de encontrarse en la terraza y ante la sordera voluntaria del vate que no responde a su llamada, magistralmente se define en su condición de “doriburlado” (127). La certidumbre de la confabulación va tomando cuerpo en su alma; el hospedero, contradizo y metamorfoseado en un mesías paganizado, lo invita a su seguimiento hasta el claustrofóbico cubículo, donde rellena el formulario que asegura su estancia en el Torreón; mientras una desvencijada máquina de escribir Underwood y un enigmático dietario centran la mirada de Cálamo, no le pasan desapercibidas la sonrisa mefistotélica, la contracción del rostro ni la malignidad que encubre el brillo de los ojos del hospedero al ver en el carné la identidad del protagonista. El *locus terribilis*, la espelunca “inconsútil”, impregnada de las resonancias de la túnica de Cristo sobre la que echaron suertes para simbolizar la unidad de la Iglesia, paradójicamente se transforma en espacio de “clandestinidad, conspiración y crimen, un escenario de intrigas anónimas” (131), que acoge la llegada inesperada de don Gumersindo (ágamo, dispéptico y dipsómano) y del vate, del que se revela su identidad como sobrino de tío José, su labor como versificador del menú diario del Torreón y su enamoramiento de una ninfómana.

Mientras espera la sigilosa llegada nocturna de Catalina, que oculta bajo su frialdad e indiferencia el trato amoroso, el querente melancólico reflexiona sobre la miseria de la existencia, al tiempo que presiente una frágil conexión entre el mutismo del vate y la ausencia de su amiga ruterera (135) y medita sobre la “marchitación de la rosa y los desatinos de la suerte” (135-6). Con una magistral imagen de Murania, entrevista como “el ojo frontal del cíclope de la pesadilla” (135), Cálamo, presa de funestos espejismos, hace partícipe al lector del juego que preside la trama. Los espejismos, las deducciones lógicas y los enigmas se transforman en vacíos narrativos, que el lector ha de ir iluminando a lo largo de la lectura de la obra que se entronca dentro de la novela policíaca, y se transforma en juego estético; el misterio, derivado de los clips que se van prendiendo de su memoria, y las pistas y sospechas que se van alzando en su investigación querentológica procuran, no cabe duda, el placer intelectual.

La aparición sigilosa de la refitolera —anticipada con la simbología de la rosa como poder de fecundación de la vida que se marchita y de la dichosa ventura con que el místico castellano simboliza la oscuridad del alma en su unión con Dios, de resonancia cervantina (*Don Quijote*, II, XLIV)—, evoca el erotismo de la cita nocturna, voraz y lujuriosa, y sometida al sigilo por temor a que los habitantes del Torreón descubran las idas y venidas. El encuentro íntimo propicia el desvelamiento de la identidad de Catalina, que relata su

desdichada vida: tras pasar su infancia y adolescencia en Casas del Juglar, llega a Murania, condenada a un trabajo mercenario en el Torreón, escenario que aprisiona su melodrama y presagia un final desventurado del que prefiere no hablar (137). La pregunta de Cálamo relativa a la existencia de algún novio formal en su vida despierta la compasión del narrador. Previamente, en el transcurso de la conversación, Catalina ha revelado algunos datos: don Gumersindo, solterón empedernido; don José, viudo y sin hijos, sobre quien pesan rumores no desvelados, que suscitan nuevos enigmas; y la corpulenta cocinera, cuñada del hospedero, que todos llaman Margarita, excepto don Gumersindo que la llama “Margarita la tornera” —personaje de la leyenda homónima que recoge José Zorrilla en *Cantos del trovador*, donde rehabilita un material legendario de Alfonso X el Sabio en sus cantigas gallegas (Zorrilla 1884: 227): “amputada en su mocedad una acendrada vocación religiosa por parte de la hermana que entonces era mujer de tío José y no se resignaba a que El Torreón perdiera a su cocinera” (138)—, o Margarita la Tarasca que, según la acepción del Diccionario de la Academia, es “mujer temible o denigrada por su agresividad, fealdad, desaseo o excesiva desvergüenza”, derivada de su aspecto corpulento.

4. JUEGOS DETECTIVESCOS Y EROTOLÓGICOS

Las fallidas estrategias querentológicas hacen del caso Poncio una anécdota secundaria y conducen al desolado y desazonado antihéroe a la búsqueda de una aventura “honda y lujuriosa” que lo convierte en un ser “más erotólogo que querente” (140). Hidalgo Bayal, cuando ha acostumbrado al lector a desentrañar las intertextualidades literarias o cinematográficas insertas en el argumento, juega a desconcertar al lector. A la trama de sus amores y desamores Cálamo suma el análisis del “comportamiento intelectual de algún investigador de ficción” (141) a través de las peripecias de *Callejón de ratas*, una novela policial de Edgar Winters —autor ficticio de siete novelas policiales en torno al detective Michael Solomon—, que compra en una librería de Murania. El juego detectivesco inicia una nueva ruta; nos encontramos ante un escritor norteamericano que, según el narrador, es un epígono de la generación perdida¹¹, que sigue las huellas de los escritores que permanecieron en París durante una época convulsa y conflictiva, con quienes

¹¹ “[...] que simultaneó (para malvivir, decía) la adaptación de guiones cinematográficos en Hollywood con el ejercicio de una literatura prestigiosa, de aguzado ingenio y gran capacidad fabuladora” (142).

comparte, como el protagonista, el excesivo pesimismo ante las circunstancias históricas vividas, el gusto por el jazz, etc. El título original de la obra *Callejón de ratas* procede del verso (*I think we are in rat's alley*) de la segunda parte “A Game of Chess” (“Una partida de ajedrez”), de *The Waste Land*, de T. S. Eliot: “pienso que estamos en el callejón de ratas / donde los muertos perdieron sus huesos” (vv. 115-116). La imagen del callejón de ratas suscita una inversión del amor: la voracidad del apetito sexual que asfixia el amor auténtico; la miseria y la angustia del alma humana, torturada entre dos obsesiones: el amor (*eros*) y la muerte (*thanatos*). Cálamo, con la voluptuosidad y saciedad de su lascivia, alza el muro de su aislamiento: “Las fuerzas del mal confabulaban en torno a mí el vacío y un riguroso silencio” (143); y, ante el vacío existencial sordo y perseverante que don Gumersindo y Ramiro simbolizan con su ensimismamiento, procura revelar el misterio que guarda la mirada de Catalina con el anhelo de que le abra la puerta al secreto de Poncio García y del Torreón —“un pasado tortuoso para don Gumersindo, una inconfesable fechoría del vate, una malévola artimaña del hospedero” (143)—, donde es prisionero, como Hamlet¹² o Segismundo, de unos acontecimientos intrigantes, en que parecen conjurarse los hados malignos. Y decide orientarse en este mundo de conjeturas e incertidumbres con las pistas que la novela policial le va señalando; a partir del capítulo 25, en que comienza su lectura, ofrece secuencialmente fragmentos de la misma, cuya lectura suscita un ficticio ejercicio de crítica textual, del que el lector extraerá las claves de la obra ante la que se encuentra. Del libro *Callejón de ratas* se desprende un papel doblado, en el que con trazo torpe e inepta grafía Catalina convoca al narrador a una nueva cita, de resonancias cinéfilas: “En una película, *Carnaval*, por ejemplo, la cámara hubiera encuadrado al difuso actor Fred Smith, papel en mano, mientras se oía en off la voz cálida y sensual, queda para la ocasión, de Catalina” (150).

5. LA ARCADIA DE TIERRA DE MURGAÑOS

Trastornado por la lectura de las novelas policiacas, el quijote bayaliano, también personaje de triste figura, sorprendido por el sueño y por la aparición de su Dulcinea del Toboso, mujer de hábitos serviles, a quien califica como “zalamera”, “gatita caprichosa” o “niña zangolotina” (151) —en recuerdo quizá

¹² No es la única referencia al príncipe de Elsinor, implícitamente presente cuando se pregunta: “¿Por qué el ser es y el no ser no es? ¿Por qué es imposible que el no ser sea y que el ser no sea?” (21). También hay una clara referencia a “El prisionero de la caverna” (Platón, *República*, VII, 514a y ss.) y a *Parménides*, 130 a-135c.

de la cuarta serie de *Los episodios nacionales* de Pérez Galdós—, y paródicamente “refitolera del amor hermoso”, se conduce hacia la “esquina pactada” (151), desde la cual emprenden camino hacia el escenario elegido para el encuentro. Una Catalina transformada y eufórica domina la escena. En coche y avanzando por carreteras secundarias, se dirigen hacia el escenario bucólico e idealizado, que rezuma refinamiento renacentista, a una Arcadia alegórica ubicada en Tierra de Murgaños: “un paraje que mi torpeza jamás conseguiría describir” (152). A través de un camino angosto, llegan al paraje idílico, donde un “riachuelo de aguas puras, corrientes, cristalinas” —evocan el curso manso y cristalino del Tajo, donde moraba la ninfa del agua en los versos 65-72 de la III Égloga garcilasiana— “serpenteaba casi oculto entre la maleza, se detenía brevemente en un recodo y adquiría categoría de charco, aunque pequeño, con suficiente hondura y extensión para invitar a sumirse en su levedad diáfana” (152). El *locus amoenus* de las églogas, donde las ninfas se bañan en sus aguas tranquilas y descansan, aparece registrado bucólicamente a lo largo de *Misera fue, señora, la osadía*. Sin despegarse del terruño que delimita la Tierra de Murgaños, Cálamo expresa el goce entusiasta que imprime el contacto con la naturaleza; con la misma sensibilidad con que los galanes del cancionero cifraban sus cuitas amorosas y mostraban la fuerza vivificadora del amor, exalta los impulsos naturales con el patetismo intimista y vehemente de los renacentistas; con lirismo poético celebra sus cuitas amorosas con Catalina, que, liberada de su uniforme, es contemplada como una ninfa que con “unas brillantes piernas profanando el aire, los hombros descubiertos al sol, el cabello en libertad, el cuerpo todo en procesión eufórica de sí mismo” (152); celebra con gozo la transparencia de las aguas donde el atractivo del cuerpo de su ninfa refitolera se refleja; lo hace evocando el verso musical del célebre poema “Barbara” (*Paroles*), de Prévert, en el que canta a una niña joven y virgen que corre con impermeable bajo la lluvia: “Ninfa en el agua, épanouie, ravie, ruisselante, Catalina gozaba y su atractivo se sobrepuso a mi pudor” (153). Catalina, moradora de las corrientes de las vivas y cristalinas aguas del río, se transforma en una náyade, cuya belleza pondera Cálamo, como hiciera Albanio en la *Égloga* II ante la presencia de Camila: “¡Oh santos dioses!, ¿qué es esto que veo? ¿Es error de fantasma convertida en forma de mi amor y de deseo? (vv. 775-777). Y embebecido, como el poeta francés que se burla de los convencionalismos, mira la imagen de la ninfa ingenua y lasciva, que se estremece, juguetea y ríe desnuda en el agua, “imagen plácida del paraíso terrenal” (154). El movimiento de la ninfa, explosiva y fulgurante en el agua —“Juguetones, mimoseamos tonta y retozonamente, renacentistas” (153)—, evoca los versos 93-96 de la *Égloga* III: “el agua clara con lascivo juego / nadando dividieron y

cortaron / hasta que'l blanco pie tocó mojado, / saliendo del arena, el verde prado". La belleza de la ninfa, en la que se funden armónicamente los elementos platónicos (la armonía de la naturaleza con el alma del poeta) y renacentistas (la contemplación de la belleza y el despertar de los sentidos), es motivo recurrente. Cálamo rememora los matices con que se deleitan en pleno trance amoroso; sus descripciones líricas registran con plasticidad todas las sensaciones posibles: auditivas, pues llegan con viveza variedades de sonidos, que se extienden desde las risas de Catalina y sus chapoteos en el agua hasta los ruidos naturales: "Sólo el susurro del agua y el acordado canto de los pájaros entrecomillaban el silencio del lugar" (152); sensaciones olfativas y táctiles, donde la "frescura del paraje" (154) evoca la frescura del verdor garcilasiano, del verso 86 de la Égloga III. Las aguas y orillas del río son el *locus fictus* bayaliano, refugio acogedor de los amantes, donde se consuma la rendición amorosa. La entusiasta contemplación de la naturaleza y el contacto con ella evocan el mundo amoroso idealizado, impregnado de bucolismo, mediante imágenes de abolengo clásico, procedentes de las *Metamorfosis* de Ovidio o de la *Arcadia* de Sannazaro. El paraje abunda en tantas hierbas verdes que, como en *Diana enamorada*, de Gil Polo, nunca en ella faltaban "pastoriles regocijos", que describe aludiendo a la profanación de un lugar sagrado: "[...] y nos tumbamos sobre la hierba, una alfombra que acusaba la huella de otros cuerpos. Huellas hostiles hollaron el tempo, formé un endecasílabo de haches y elles, la profanación del alfabeto" (154). Y retoma el erotismo con metáforas sexuales; alude a la versión burlesca del ave como testigo del encuentro amoroso que ofreció Boccaccio en el libro IV del *Decamerón* (1998), si bien en *Misera* no será el padre quien acuda al lugar y la encuentre con el ruiseñor de Ricciardo en la mano, sino Cálamo quien identifique paródicamente el ave con el miembro viril y confiese: "Allí estaba mohíno, apagado, el ruiseñor de Boccaccio, sin ganas de cantar, el diablo eremita sin soberbia, ahíto. Pobrecito mío, dijo Catalina lastimera y quejumbrosa" (154). La expresión lúdica y el regocijo de la unión amorosa, que preside la secuencia 26 —reviste carácter de interludio en una obra con varios ejes narrativos— recrea con originalidad el marco de la Arcadia mítica; el espacio tópico del lugar ameno traspasa el decoro bucólico y lo amplía arrancándolo del marco pastoril, que resultaría artificioso; el espacio pastoril se naturaliza en el espacio muraniense y reviste verosimilitud histórica al fundirse con una trama que se desarrolla en la conflagración bélica y en los últimos años del franquismo.

El recuerdo de la cita matutina que había de tener con Dorotea y el diseño de la venganza que se cobrará, tipográficamente representado "Ojo por Ojo" (155), preparan al lector para el frustrado desenlace. Como en la prosa XII de

la *Arcadia* de Sannazaro, donde el narrador recibe la visita de una ninfa bella que lo guía a través de las aguas del río hasta el Sebeto, donde la amada descansa convertida en ninfa, también Catalina conduce a Lucas hacia una casa, situada en un pueblecito de casas enjalbegadas, donde un hombre y dos mujeres, sin inmutarse ante su presencia, retienen a Catalina “en el silencio estrellado” y relatan una historia trágica (156), representada con la imagen de un saco cayendo de una torre, que es una de las bromas que Poncio gasta a un prisionero en los alrededores de Casas del Juglar. La intriga del lector va *in crescendo*, a medida que se dilatan los enigmas sin una respuesta conclusiva.

6. OSADÍA DEL PIGMALIÓN BAYALIANO

El vacío y el presagio de una nueva asechanza presiden la tristeza depresiva de la crónica dominical; son muchos los factores convocados: “la ausencia de Catalina, el despecho del vate, el enigma de Dorotea” (159). Mientras especula sobre el destino de Dorotea tras su abandono de la cita, Cálamo prosigue la lectura de *Callejón de ratas* y combate la desidia con la escritura de una carta a Myfairlady; se afianza en él el convencimiento de la absurda tarea que desempeña, seguro de que, como a Sísifo, los dioses le han castigado con un trabajo inútil; así, mientras araña las letras que dirige a Myfairlady “como si escalara una montaña con desesperación” (161), recorre los senderos de la nostalgia; evoca la plenitud vivida con ella y la osadía cometida mientras pretendía como el mítico Pígalión enamorarse de la nereida Galatea. La versión bayaliana del mito de Ovidio (X, 323) no presenta una escultórica ninfa del mar, que Rousseau en *Pígalión, scène lyrique* llama Galatea y que gracias a la intervención de Afrodita cobra naturaleza humana, sino “trocada en carne viva”. La carta, en la que impregna su soledad estéril, es —como Cálamo confiesa— “el fracaso de una tentativa” (162), que culmina con el desdén del amor, que intuye: “Después coloqué los fragmentos epistolares en el sobre y lo cerré. Si Myfairlady lo rompía, llovería sobre mojado. ¿Y en caso contrario? Un entusiasmo suspensivo me animó” (163).

En el atardecer del domingo el encuentro con Dorotea en el parque sin nombre específico —los muranienses han borrado sus ecos políticos¹³—, va precedido de la siesta, de una ducha fría y de una nueva inmersión lectora en las pesquisas del detective Michael Solomon en Melas. Desde el balcón del Torreón Cálamo reconoce a Dorotea y decide espiar su deambular,

¹³ “Ha caído la de en la contracción. Aparte de la ge perdida, entre ene y sino media un abismo de vértigo. Parque el ene simo. La gente lo llamaba sencillamente parque” (163).

contrariado y altivo con un “quedéme quieto” (165), evocador del cuento *Los perseguidos* de Horacio Quiroga. Con un verso del poeta colombiano José Asunción Silva “A dó vamos” se encaminan por la travesía del malecón hacia el parque, que será el escenario de sus besos complacientes, del hechizo y del desvelamiento de algunos aspectos esclarecedores de la historia (su primo Ramiro le había solicitado por teléfono que no saliera con él), que le permiten ir atando cabos. Se alternan los diálogos delatadores y los gestos con que Cálamo conduce a Dorotea hacia la zona selvática donde desfallece en sus brazos y se consuman “la perdición y el sacrificio” (167), que marchitan su inmaculada pureza. Dorotea se convierte en la musa inspiradora de Cálamo, quien recuerda entonces a dos musas: Emma Zunz y Virginia Ducrot¹⁴. En pleno trance amoroso, tres sombras acechantes los asedian; la persecución de Ramiro, flanqueado por dos mujeres (la ilustrada y la innominada), evoca los personajes de la baronesa y las fuerzas misteriosas e insólitas que vertebran los cuentos de Poe, también recordado por Cálamo. La rigidez en el cuerpo de Dorotea y el escalofrío ante lo insólito de la persecución suscitan en Cálamo la imagen de una red laberíntica, “tela de araña congénita a Murania” (168-9), que lo atrapa. La imagen del arácnido, que proyecta su tela como una trampa en la que envuelve a su presa, transforma a Murania en el escenario de la condena. El desenlace furioso de la escena, con la conducción de Dorotea a su casa para llegar al Torreón y estudiar el rostro de Ramiro A. Espinosa, solo le devuelve la imagen de Catalina en su labor refitolera, que finge el amorío que los une, una nueva incógnita para el protagonista.

7. DOROTEA, NINFA CAUTIVA

Lucas Cálamo, al lunes siguiente, inaugura y clausura una segunda senda querentológica por las librerías y papelerías de Murania, consciente de que se halla ante el último recurso que abre en su investigación tras las huellas de Poncio García. El propósito se salda con un fracaso teñido de desengaño¹⁵. De nuevo en el Torreón el grandilocuente don Gumersindo desacredita al vate en presencia de Cálamo; desvela su promiscuidad sexual a través del verso “No

¹⁴ Protagonizaron respectivamente el cuento borgiano “Emma Zunz” (*El Aleph*, 1949) y *Una historia inmortal* (1952), de Isak Dinesen, llevada al cine por Orson Welles (1968), bajo la interpretación de Jeanne Moreau, una de las musas de la *nouvelle vague*.

¹⁵ “Las leyendas no admiten comprobación, me dije. Los mitos pertenecen al pasado. Los mitos vivientes son caricaturas fraudulentas, me dije. Y así, diciéndome las cosas, me aliviaba. En la calle, un pensamiento revestido de decisión me cautivó. Permanecer en Murania mientras las actividades secundarias fueran favorables. Pensaba en Dorotea. Pensaba en Catalina” (174).

des paz a la mano”, extraído de “profecía del Tajo”, que se desprende de las referencias bélicas de la composición luisiana. El lector, tras las ominosas intenciones de la conversación, intuye que sabe algo más sobre la identidad de personajillo que sufre “arrebatos lirófilos” (176). La llamada de tío José le advierte de la llamada telefónica de Dorotea, con quien concierta una nueva cita en el malecón a las siete y media, referencia cronológica que se impregna de intertextualidad, al evocar la escena en la que don Mendo relata a Magdalena sus pérdidas en el juego de naipes de las siete y media (177). El paseo circular y la contemplación del río Myrtes desde las barandas subrayan el cerco que parece cerrarse cada vez más sobre Cálamo, mientras espera entre cavilaciones y desesperación la llegada de la ninfa Dorotea. La presencia sigilosa de la musa, que hunde sus ojos en el agua y arroja con sosiego trocitos de papel al río, trae el recuerdo del paraíso y de la manzana bíblica, que despierta su lascivia: “desideria carnis” (178) —con expresión tomada de las Sagradas Escrituras¹⁶— y el anhelo de asaltar esa fortaleza, que el miedo a la confabulación de Ramiro había forjado y que no logrará asediar. Tras buscar en sus besos el reflejo de la mocedad vivida con Myfairlady, se agudiza en él “un atisbo de culpa que intentaba aplazar y combatir sin evidencias” (179).

Mientras crecen las sospechas en torno a Ramiro y Catalina, la tríada que forma Myfairlady con Catalina y Dorotea parece reflejarse en el retazo triangular de la hoja de periódico que sostiene el hospedero, quien le recuerda el saldo de las deudas debidas a su alojamiento y le solicita una demostración de su habilidad como *homo mecanograficus* con el manuscrito del primer tomo de memorias, que don Gumersindo había ido escribiendo con la pluma que le regalaron en el homenaje de su jubilación¹⁷; esta tarea urgente se transforma en la oportunidad para permanecer tiempos largos en la caverna inconsútil y descubrir lo que oculta la puerta incógnita. Cálamo, decepcionado ante el fruto de sus pesquisas¹⁸, furtivamente procura buscar el consuelo táctil que le posibilita la cercanía de Catalina. La atmósfera amenazante, confirmada por la ausencia de Ramiro en el comedor y la tormenta, anuncian la venganza.

Cálamo, observador cinematográfico de los efectos de la lluvia sobre Murania, se dirige en coche con la náyade Dorotea hacia la zona pantanosa de

¹⁶ “Dico autem: Spiritu ambulate, et desideria carnis non perficietis” (Gal. 5, 16).

¹⁷ Se encuentra el lector con el boceto de la *opera magna* del escritor, *El espíritu áspero*.

¹⁸ La puerta custodiaba una estantería de madera con ingentes dietarios, tacos de papel de colores y novelas de pistoleros y un camastro, que evoca historias de republicanos, en el que se soporta un libro anónimo (184).

la ciudad, en las proximidades del río de aguas dulces; cobijados en el coche, Cálamo advierte un detalle aparentemente insignificante: un envoltorio con hoja de periódico que la musa había depositado en el asiento trasero, con un aviso del ayuntamiento, lo conduce al día siguiente a revisar las listas del censo electoral en una penúltima búsqueda de Poncio, que culmina en fracaso¹⁹. Tras dar por terminados los sondeos querentológicos, decidido a emprender el camino de las dichosas venturas que eros le brinda, se dirige al ámbito propicio de la náyade, a las aguas dulces del riachuelo solitario, lugar frondoso y tranquilo, en busca de una aventura paradisíaca en el líquido elemento. Dorotea, agazapada tras un misterioso silencio, ninfa tensa y desconfiada ante las aviesas intenciones de Cálamo, burla las virtudes y cualidades salutíferas que le fueran propias; sin el canto y la música con que suelen las náyades apaciguar a los hombres, sin hablar y sin prestarse a juegos, no calma la inquietud erótica de Cálamo, que advierte su fracaso con un encuentro frustrado. La belleza de la ninfa de los ríos se torna “hermosura yacente y blanca”, que solo alcanza esporádicamente a regalarle con “trágicos abrazos, de espasmódica estructura y articulación mecánica” (194). La realidad se impone al deseo y, tras el simulacro de amor celebrado en las aguas y sobre el paraje idílico de agradable hierba, esta Venus “derrotada, ninfa cautiva” (195), con lágrimas silenciosas desvela la tragedia, que intenta acallar. Tras deambular lúgubremente por los bares con Dorotea, que masculla la letanía de las sombras de que se compone la vida —“Mi hermano es más bruto que una puerta, dijo. Hay un chico que me ronda, también” (197)—, Cálamo confiesa su nihilismo²⁰. Aunque en un bar mugriento Dorotea le propone “una segunda historia para aquel idilio trunco” (197), el antihéroe, consciente de la dureza de la fortuna y del poder maléfico de la pasión amorosa, la deja en casa (es la última vez que la ve) y se retira al Torreón, donde espera satisfacer su pasión con “la llegada lujuriosa de Catalina que se prestaba, sin saberlo, al desquite, la venganza, la consumación” (198). La mirada desafiante e impregnada de odio que le dirige el vate le hace sentir la tragedia.

¹⁹ “Era torpe la esperanza de que, entre el reducido porcentaje de equivocaciones (la vida es una suma de errores que la lógica implacable del azar corrige), figurara l’introuvable Poncio García, convertido por la gracia de dios, algún descuido administrativo o las insidias de un ordenador displicente, en Poncio Gracia, la esencia del espíritu” (191).

²⁰ “Lamenté en silencio la cruda realidad de ser yo mismo un pobre hombre destinado a la supervivencia: nacer, malvivir, no procrear (que no anda el mundo para descendencias) y morir, fallecer, espicharlas, fenecer, diñarla, estirar la pata, sin más pena ni gloria que no haber sucumbido a la lucidez de la conciencia y la ventura de haber conocido a Myfairlady” (197).

8. MURANIA DE CONSPIRACIÓN: DESCENSO A LOS INFIERNOS

Cálamo, que anhela precipitar su quehacer querentológico, se dirige a la imprenta García Manzano II, donde le previenen de que ha de proceder con cautela: “en Murania las noticias vuelan” (199) y donde la aparición de Ramiro, con su mirada petrificante y con la espada afilada, lo devuelve al Torreón. En las proximidades del hospedaje, Lucas advierte la presencia de tío José, quien caminaba con una renquera que hasta entonces le había pasado inadvertida y cuyo origen bélico desvela Catalina. La presencia de Catalina despierta la lascivia de Cálamo, quien se percibe bajo la imagen mitológica del sátiro cautivo y dionisiaco que persigue a su ninfa, mujer “hecha carne y demonio”, de furor más que uterino “iterable” (201), hasta satisfacer su apetito con ella. Mientras Catalina recompone su figura en la húmeda espelunca inconsútil que confiesa haber frecuentado, dos objetos reclaman la atención de Cálamo, ocioso y pendenciero: unos juguetes destartalados –símbolos de la infancia perdida a través de la palabra *rosebud*, el trineo con que de niño jugaba en la nieve el moribundo magnate Charles Foster Kane–, y el retrato fotográfico de una mujer hermosa, en cuyo reverso figuraba la dedicatoria: “Vine de lejanas tierras, / vine de allende los mares / y vine tras el amor / que tú no quisiste darme” (202). No acierta a entender Lucas la identidad de aquella mujer. A Cálamo, “tenorio desinesado”, en recuerdo de Tirso de Molina y de Zorrilla, solo lo retiene en Murania el consentimiento carnal y aquiescente de Catalina. Mientras se dirige al Torreón y sopesa las ventajas y desventajas del abandono de Murania, en una calle deshabitada lo sorprenden tres individuos en actitud amenazante. La incertidumbre anticipa los contornos malvados de que se reviste la venganza. Liderados por el jefe gangoso, de rostro embrutecido y formas rudimentarias, lo introducen en un coche y lo conducen al parque, donde con carcajadas perversas y risas sardónicas descargan la fuerza de sus golpes sobre su cuerpo. El descenso a los infiernos lo convierte en un “guiñapo rugoso y sanguinolento” (210).

Las pesquisas policiales, tras su traslado a la residencia sanitaria, señalan al Ganga como agresor. La conducta delictiva de este muchacho raro y rebelde, de personalidad desequilibrada, que no actúa sin motivos, alerta a Cálamo sobre la asechanza insidiosa que sobre él se cierne. Su madre es una señora “muy señorial” (212), “una mujer de la vida venida a menos” (213), que Abilio, compañero octogenario de la habitación, identifica con la Foradada (214). Durante la visita de don Gumersindo este le cuenta que Catalina había dado voz de alerta, alarmada por su ausencia durante dos noches (213). La ninfa, sin permiso de tío José y en connivencia con Margarita la Tornera, le

narra los rumores del vulgo sobre un posible ajuste de cuentas. A su llegada al Torreón, mientras le dispensan una cálida acogida, Cálamo advierte la presencia de un joven comensal, el alférez Licerio, licenciado en económicas.

Al día siguiente, tras un paseo matutino con don Gumersindo y una ruta verpertina con el alférez, adquiere la convicción de que el Ganga le ha advertido de sus incompatibilidades con Murania y con su historia (223). Por la noche, tras una partida de ajedrez con don Gumersindo y sucesivas derrotas, la presencia de Catalina, la ninfa de aguas dulces y de “la fornicación anfibia” (228), le conduce a repetir amargamente el juego amoroso. Conscientes de la condena de quienes se saben representando una escena del pasado para paladear la perfección que custodia la memoria y del justo castigo que reciben “por preferir la escena a la vida” (228), reiteran ritualmente el ciclo litúrgico profano en el lugar de la emboscada, donde se encuentra la estatua de la Venus desnuda, cuyo sexo, “diana de furtivos, estaba lleno de impactos de escopeta de aire comprimido: desconchones, despostillones, descascarillones” (229). Su contemplación suscita en Cálamo el estremecimiento del juicio final con el verso “quantus tremor est futurus”, extraído del himno *Dies Irae*, atribuido a Tomás de Celano, mientras atisba el final de sus días en Murania y el *descensus ad inferos*²¹. El regreso del antihéroe, desde Casas del Juglar hacia el pueblo, que procura revestir su alma de serenidad con los ecos de la quinta estanza de la oda de fray Luis de León —“el aire se serena / y viste de hermosura y luz no usada”— se torna hacia los fondos abisales y sin retorno. La denuncia en comisaría del robo del radiocasete del coche —acaecido durante la trasgresión amorosa y amarga, queda teñido de “la sempiterna marca del sacrilegio” (230)— le muestra a Cálamo que ha sido espiado desde su llegada y que, a pesar de que su modo de actuar ha sido intachable, cabe la conjetura de que sea un sujeto quijotesco, trastornado por las novelas policiales.

El lecho vacío subraya el final del ritual amoroso que cíclicamente venía concertando con Catalina y subraya la derrota. Subraya este descenso abismal la aparición matutina de la refitolera con una magdalena, que evoca el laberíntico despliegue de los recovecos barrocos de la memoria bayaliana, que no proustiana; la mira con los ojos degollados —huella de la mirada del Cordero de Dios sufriente— e intenta sacudirse la tragedia con el aporreo de la Underwood. El nombre irónico y nupcial de Lucas Tálamo en las últimas tarjetas que había encargado, tras el que adivina una burla del vate airado,

²¹ “He allí el escenario, el lugar de la sangre, la emboscada, la muerte. ¿La Hoya del Juglar?, pregunté tristemente. Sí, creí advertir en el monosílabo la esencia del arrepentimiento” (229).

enfatisa el cierre del cerco vital de quien espía los movimientos de Dorotea para encontrar explicación a la afrenta de Corpes, mientras conversa con don Gumersindo sobre el destino con la imagen de la araña que, construyendo y destruyendo sin cesar, simboliza el sacrificio continuo del hombre a lo largo de su existencia (243). A mediodía se reúnen en el Torreón los habituales comensales, que baten palmas ante la llegada del rubicundo alférez²², donde se pone de relieve la maestría bayaliana que hace de un fragmento un palimpsesto, poniendo en juego las dos fuentes intertextuales: “Opté por entrar en el juego y seguir la corriente”; y aludiendo a *De Catilina coniuratione*, que burlescamente es parafraseado de manera salustiana: “¿No se trata al fin y al cabo de la copulación de Catilina?” (244). Cálamo determina abandonar Murania. Unos golpes interrumpen su descanso pospandrial. El vate, arrepentido de su desafortunado comportamiento, le ofrece entre enigmas y disyuntivas (“esta tarde o esta noche”) un nuevo encuentro amoroso; Cálamo, jugando con la ambigüedad lingüística, subraya la copulativa y cierra “el trazo de una circunferencia muraniense irregular” (249) con un tenebroso “potatorio viacruis” profano. En la tercera tasca Cálamo advierte la presencia de un compañero de estudios universitarios, homónimo del escritor²³, cuya presentación es ocasión propicia para desvelar la identidad de Ramiro Apunto Espinosa, que codirige con Gonzalo una revista siamesa. Todos se incorporan como convidados de piedra —guiño literario a *El burlador de Sevilla y convidado de piedra*—, a la conversación de los componentes del grupo, entre los que una agregada de latín le evoca a Cálamo el verso que Foneto le robaba a *Giacomo Joyce*: Did you never walk the streets of Dublin at night sobbing another name?, donde el escritor irlandés adoptó el nombre de pila de Casanova, impregnándolo de carga erótica: “Anduviste jamás por Madrid de noche sollozando otro nombre” (254). La conversación deriva hacia pesimistas reflexiones filosóficas sobre la condición humana: “El único destino del hombre es sobrevivir” (253), y hacia *Fábula bélica del Uno y el Otro*, composición en octavas reales que el bardo había compuesto. Terminada la ruta, apoyándose uno en otro, regresan de

²² La evoca con la imagen del paso del Rubicón, límite fronterizo fijado entre las provincias romanas y la Galia Cisalpina, cuya trasgresión por parte de las tropas de Julio César bajo la orden de “alea iacta est” (“la suerte está echada”), según narra Suetonio en *Vidas de los doce césares*, y con la expresión del dramaturgo Menandro “ἀνεπιφθω κύβος” (“que empiece el juego”) según Plutarco en *Vidas paralelas*, fue el detonante de la II Guerra Civil en 49 a. C.

²³ La aparición del escritor como personaje remite a un incesante juego de identidades y de espejos, en el que se articula la autoficción y la experimentación lúdica, que atrapa a los personajes en una red de laberintos.

amanecida al Torreón, desde donde Cálamo percibe el cuchicheo de un mensaje entrecortado y enigmático que lo atenaza. Una llamada telefónica del vocal silbante adjunto, recibida en la espelunca, le advierte que Ramiro se encuentra en Matalascañas. El cerco se cierra cuando Cálamo, víctima de la conjura, se conduce a la casa de Dorotea, ausente porque se encuentra en Matalascañas con su novio. Burlado y en soledad irreductible²⁴, abandona la heroica ciudad mientras esta seeste y, tras diez días de peregrinaje, llega a la capital, donde se topa con el poema del vate. La lectura de *Fábula bélica* y el *Cuaderno* cierran el ciclo infernal: en el siglo de la bárbara contienda Uno y Otro, como Cástor y Pólux o Rómulo y Remo, se disparan, truncando la amistad que los une. Un idus de marzo trágico, cuando los gorjeos primaverales resuenan y ellos como *ninfos* desnudos se bañan en la Hoya del Juglar, un disparo procedente de “un grupo juguetón de fieros martes” rasga el aire y rompe las carnes del corazón noble de Uno, sin sombra de delito; conducen al ninfo herido a la ribera, donde gime el plomo cruel que su pierna izquierda oprime. “Otro lo salvará, piénsalo Uno” (277), sin conocer la traición que le espera: “La identificación del hospedero con Uno no ofrecía dudas. La actuación de Poncio equivale a la de Otro. ¿Poncio traidor de todos, incluidos mi padre y el hospedero? ¿Se ocultaba el nombre del hospedero bajo alguna de las denominaciones de Quiyo?” (279). Las piezas del puzzle encajan con el encuentro fortuito en una fotocopiadora con un individuo que apremia: “Pepe, Pepiyo, Peponcio, espabila, quiyo, dijo” (280).

El día de su cumpleaños recibe la visita de Myfairlady. Hablan sobre el encuentro con Gonzalo, de la carta que le había escrito y despedazado, de su historia en Murania, mientras oculta sus amores clandestinos con las ninfas. Un verso de un soneto de *Floresta de lírica española*, de Blecua, que ella le regala, condensa su doloroso y melancólico final: “lo triste que es ser nada y serlo solo”.

CONCLUSIÓN

Como se ha visto, Hidalgo Bayal despliega en *Misera fue, señora, la osadía* el artificio e ingenio que configuran su narrativa posterior. Los enigmas y conjeturas que conducen a Lucas Cálamo a Murania para emprender una labor querentológica, siguiendo las huellas familiares, se transforman en un ejercicio anamnético, a través del cual el forastero se

²⁴ El susurro silencioso se tiñe de ecos garcilasistas: “En el Silencio Sólo Se escuchaba un Susurro de abejas que Sonaba” (266).

deleita en la contemplación de su absurda existencia —son hondas las resonancias del mito de Sísifo de Camus— y rememora los placeres con que pretendía saciar su anhelo de dicha. El forastero regresa a la época dichosa que vivió con Myfairlady y evoca sus amores clandestinos con dos nínfulas edénicas y libertinas, Catalina y Dorotea. Nos encontramos ante un ejercicio de reescritura de la tradición literaria, en el que el escritor extremeño, con su vasta cultura y formación filológica, funde armónicamente las figuras míticas, los tópicos literarios y los escenarios bucólicos y parajes idílicos, adoptados de fuentes diversas: *Ars amatoria* y *Metamorfosis*, de Ovidio; *Decamerón*, de Giovanni Boccaccio; *Arcadia*, de Jacopo Sannazaro; *Églogas*, de Garcilaso de la Vega; *Las flores del mal*, de Baudelaire; *Paroles*, de Jacques Prévert; *Lolita*, de Vladimir Nabokov, etc. Las referencias intertextuales, la reflexividad narrativa, la inserción de relatos dentro del relato, las reiteraciones continuadas son rasgos que configuran una narración barroquizante, que solicita la interpretación hermenéutica de un avezado lector.

OBRAS CITADAS

- Azedo de la Berruela y Porras, Gabriel (1667). *Amenidades, Florestas y Recreos de la Vera Alta y Baja en la Extremadura*. Madrid. Citado por Delfín Hernández Hernández y Luis Martínez Terrón (1993). *La Serrana de la Vera. Antología y Romancero*. Cáceres: Asociación Cultural “Amigos de la Vera”, 1993: 55-56.
- Calle Calle, Francisco Vicente (2003). “Una versión diferente de ‘La Serrana de la Vera’: el capítulo titulado ‘Allá en Garganta la Olla’, de la novela de José Herrera Petere Cumbres de Extremadura”, en *XXXI Coloquios Históricos de Extremadura*. Trujillo: Ayuntamiento-Fundación Xavier de Salas: 95-108.
- Caro Baroja, Julio (1974). “La Serrana de la Vera, o un pueblo analizado con conceptos y símbolos inactuales”. *Ritos y mitos equívocos*. Madrid: Istmo: 259-338.
- Boccaccio, Giovanni (1998). *El Decamerón*. Madrid: Cátedra.
- Delpeche, Francois (1979). “Variations autour de La *Serrana*”. *Travaux de L’institut d’études hispaniques et portugaises de Université de Tours: Tours: Série “Études Hispaniques”. II. L’Université de Tours: 59-77.*
- Eliade, Mircea (1999). *Mito y realidad*. 3ª ed. Barcelona: Kairós.
- Garcilaso de la Vega (1995). *Obra poética y textos en prosa*. Ed. Bienvenido Morros. Barcelona: Crítica.
- Greene, Graham (1986). *La infancia perdida y otros ensayos*. Trad. Jaime Zulaika. Barcelona: Seix Barral.

- Heine, Heinrich (2010). *Narrativa. Las memorias del señor de Schnabelewopski. Noches florentinas. El rabino de Bacherach*. Trad. Sabine Ribka. Madrid: Akal.
- Hernández Esteban, María (1984). “Pastorella, ballata, serrana”. *Dicenda. Cuadernos de Filología* 3: 73-96.
- Hidalgo Bayal, Gonzalo (1988). *Misera fue, señora, la osadía*. Badajoz: Diputación Provincial de Badajoz.
- . (1993). *El cerco oblicuo*. 2ª ed. Madrid: Calambur, 2005.
- . (2009a). *El espíritu áspero*. Barcelona: Tusquets.
- . (2009b). “Sin malestar ni pesadumbre no hay nada que contar. Entrevista de Nuria Azancot”. *El Cultural*, 24.07. <http://www.elcultural.es/version_papel/LETRAS/25681/Hidalgo_Bayal>. [Último acceso: 04.09.2013].
- Hobsbawm, Eric J. (2001). “Las mujeres y el bandolerismo”. *Bandidos*. Barcelona: Crítica: 157-160.
- Ovidio (2011). *Metamorfosis*. Intr. José Antonio Enríquez. Trad. Ely Leonetti Jungl. Madrid: Austral.
- Piñero, Pedro Manuel y Virtudes Atero (1987). “El romance de La Serrana de la Vera. La pervivencia de un mito en la tradición del Sur”. *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica* 6: 399-418.
- Zorrilla, José (1884). *Obras completas de D. José Zorrilla corregidas y anotadas por su autor*. Tomo I. Barcelona: Sociedad de Crédito Intelectual.