



## Las retóricas del palimpsesto y la Edad Media en la poesía de Pere Gimferrer<sup>1</sup>

Rafael M. Mérida Jiménez<sup>2</sup>

Recibido: 4 de mayo de 2015 / Aceptado: 15 de febrero de 2016

**Resumen.** Pere Gimferrer es uno de los creadores más prestigiosos del panorama literario español de las últimas cinco décadas, tanto en lengua española como catalana. En este artículo son analizadas las diversidades modalidades de apropiación de las letras hispánicas medievales (occitanas, catalanas y castellanas) en dos de sus obras más recientes (*Alma Venus* y *El castell de la puresa*) con el objetivo de valorar hasta qué punto este legado se ha convertido en núcleo central de su poética reciente.

**Palabras clave:** Pere Gimferrer; Poética; Poesía española de los siglos XX y XXI; Poesía catalana de los siglos XX y XXI; Literaturas hispánicas medievales.

### [en] Rhetoric of palimpsest and the Middle Ages in Pere Gimferrer's poetry

**Abstract.** Pere Gimferrer is one of the most prestigious writers in Spain over the last five decades, both in Spanish and Catalan languages. In this article, we will consider the ways this poet has offered an appropriation of medieval Hispanic literatures (Occitan, Catalan, and Castilian), especially in his last works (*Alma Venus* and *El castell de la puresa*). The goal is to consider how much Middle Ages has become central to his poetics.

**Keywords:** Pere Gimferrer; Poetics; 20<sup>th</sup> and 21<sup>st</sup> Spanish Poetry; 20<sup>th</sup> and 21<sup>st</sup> Catalan Poetry; Medieval Hispanic Literatures.

**Cómo citar:** Mérida Jiménez, R. M. (2016) Las retóricas del palimpsesto y la Edad Media en la poesía de Pere Gimferrer, en *Revista de Filología Románica* 33.1, 75-84.

La trayectoria literaria de Pedro / Pere Gimferrer (Barcelona, 1945) es una de las más originales de las letras hispánicas desde la década de los sesenta. La concesión del Premio Nacional de Poesía en 1966 a su poemario *Arde el mar*, su presencia en la antología de Josep Maria Castellet titulada *Nueve novísimos poetas españoles* (1970) o su producción en lengua catalana a partir de *Els miralls* (1970) constituyen los primeros hitos indiscutibles de una biografía estética que ha influido poderosamente en los creadores de su generación, como ejemplo señero de una poética alejada de los temas y formas más frecuentes en la poesía española de la década de los sesenta:

<sup>1</sup> Este trabajo forma parte del proyecto FEM2015-69863-P MINECO-FEDER, del Ministerio de Economía y Competitividad, y se ha desarrollado en el marco del Grupo de investigación consolidado 2014 SGR 44.

<sup>2</sup> Departamento de Filología Clásica, Francesa e Hispánica. Universitat de Lleida.  
E-mail: [rmmerida@filcef.udl.es](mailto:rmmerida@filcef.udl.es)

El yo biográfico que asoma en *Arde el mar* está, pues, nutrido de reminiscencias bellas, de una belleza decadente, o como el propio autor confiesa, un tanto ‘camp’. De ahí el desinterés de Gimferrer por la poesía que entonces se escribía, dictada, sobre todo, por la exhibición ostentosa de egos políticos (Lázaro Carreter 1992: 14).

Su obra, en verso y en prosa, tan plural como los géneros literarios que ha transitado -del dietario a la novela, del ensayo al artículo periodístico-, ha merecido aproximaciones múltiples por parte de algunos de los críticos más reconocidos dentro y fuera de nuestro país<sup>3</sup>. Resulta bien sabido que Gimferrer se instaló desde sus inicios en una cartografía literaria que tiene a Rubén Darío y a Juan Ramón Jiménez como dos de sus epicentros más estimados. Junto a ambos, tanto la tradición de Baudelaire, Rimbaud o Mallarmé y las vanguardias de las primeras décadas del siglo XX como el magisterio y la amistad de Vicente Aleixandre y Octavio Paz, de J. V. Foix y Joan Brossa. Recuérdese, así, la relevancia historiográfica de su estudio *La poesía de J. V. Foix* (1974), el interés del volumen *Lecturas de Octavio Paz* (1980), que mereció el Premio Anagrama de Ensayo, o su entrada como académico de número en la Real Academia Española de la Lengua (1985), donde ocupa el asiento O mayúscula, que Aleixandre dejó vacante<sup>4</sup>.

El poeta iniciaba el artículo “Autorretrato”, publicado en *ABC* el 5 de agosto de 1994, con la siguiente rememoración:

Naturalmente, soy la misma persona que solía ser. El envejecimiento es un simulacro; fingimos que dejamos de vivir en el instante eterno y pleno que es nuestra juventud. Naturalmente, estoy en Barcelona, en 1958, y leo a Rubén Darío, a Rimbaud y a Lautréamont, y sueño con una palabra que, como las suyas, sea tan poderosa que se muestre capaz de transfigurar todo, ya que no a ojos vista, sí en su argamasa moral (Gimferrer 1996: 164).

Su poética ha sido definida, atinadamente, por su incontestable “fidelidad al criterio de innovación, ruptura, experimentación o novedad objetiva” (Gracia 1994: 28). En este sentido podría antojarse extraña la presencia de los autores antiguos, aunque nada resulte más falso para un creador que se reconoce, sobre todo, como lector: Góngora, Quevedo o Calderón figuran entre los poetas más reiteradamente citados en artículos y entrevistas. En una de ellas, publicada en *El País* en el año 2001, que casi mejor convendría definir como un diálogo entre amigos, pues su interlocutora es nada menos que Ana María Moix, compañera de tantas aventuras desde la juventud, la poeta y narradora le preguntaba sobre un tema que apunta hacia el tema de las presentes páginas:

<sup>3</sup> Merecen destacarse las aportaciones de Terry (1981), Gracia (1994), García Jambina (2000) y Torressi (2010). La bibliografía más completa de y sobre la obra de Gimferrer, aunque no se ofrezca actualizada, es la que puede encontrarse en <https://sites.google.com/a/unive.it/albumgimferrer/home>. Se trata del “Álbum Gimferrer” preparado por Enric Bou.

<sup>4</sup> Su discurso de ingreso (“Perfil de Vicente Aleixandre”) aparece recogido en *Noche en el Ritz* (Gimferrer 1996: 105-126). En este mismo volumen, así como en *Valències* (1993), se incluyen páginas sobre Foix y Brossa.

- ¿A qué poeta en lengua catalana atribuye una función semejante a la de Rubén Darío [i.e., importancia e influencia en su obra]?
- ‘Si el lector puede leer catalán medieval, a Ausias March, pero existe un problema: hay que saber catalán medieval. Yo empecé a leer a March a fondo a partir de los 30 años, pero por una razón muy particular: porque es entonces cuando adquiero una formación de lectura medieval’. Le recuerdo que, mucho antes de haber él cumplido esta edad, me descubrió a Ausias March. ‘Lo había leído, sí, pero yo no me atrevo a decir que he leído a un poeta si no lo he hecho en su lengua original. En el caso de Ausias March, el lector que no sepa catalán medieval dispone de una ayuda enorme, que es la versión en catalán contemporáneo que de March hizo Joan Fuster. Para un lector no catalán, está la traducción de Montemayor, la de Quevedo, la de Riquer y las más actuales de Masoliver y de José María Micó’. Aparte de la del propio Gimferrer, excelente, que editó Alfaguara en su colección de clásicos (Moix 2001: s.p.).

Evidentemente, la circunstancia de que Gimferrer vertiera al castellano la obra del gran poeta valenciano del siglo XV pudo propiciar tan elevada estima. La labor de traductor al castellano de Gimferrer se centró en autores franceses y catalanes<sup>5</sup>. Las excepciones serían, precisamente, sus versiones para la celebrada colección de clásicos dirigida por Claudio Guillén, en donde vieron la luz sus versiones de Ramon Llull, Ausiàs March y de la novela caballeresca anónima *Curial e Güelfa*.

La selección de la *Obra poética* de March apareció en 1978, con prólogo de Joaquim Molas; el volumen de *Obra escogida* de Ramon Llull (en donde se incluyen las versiones de Gimferrer de, entre otros textos lulianos, la *Vida coetánea* y el *Libro de maravillas*), con prólogo de Miguel Batllori, vio la luz en 1981. *Curial y Güelfa* fue publicada en 1982, con introducción de Giuseppe Sansone. Su antología y adaptaciones de los versos de March, analizadas por Marie-Claire Zimmermann (1989), demuestran un atento conocimiento del catalán medieval y su esfuerzo por verter en odres nuevos el complejo universo conceptual y formal de una de las cimas del “Siglo de Oro” valenciano. Sus notas, en un apéndice final que ocupa las pp. 247-266, testimonian a la perfección su entusiasmo y empeño justo antes de 1978, que merecerían el Premio Nacional de Traducción Fray Luis de León.

De aceptar el recuerdo de Gimferrer (“Yo empecé a leer a March a fondo a partir de los 30 años”), nos emplazaríamos justamente a la altura de 1975. Y es a partir de entonces cuando, en efecto, podemos percibir un nuevo sentido a los ecos más claros del universo literario medieval en su producción poética. No olvido que poemas como “Mazurca en este día”, que abría *Arde el mar*, remite al cerco de Zamora y en él aparecen Vellido Dolfos y la reina Urraca -aunque quepa subrayar que el objetivo era ofrecer un juego de paralelismos con los *Cantos pisanos*, de Ezra Pound<sup>6</sup>. Tampoco ignoro que poemas en catalán como “Cant” (de *Foc cec*,

<sup>5</sup> Así, por ejemplo, Marqués de Sade, *La marquesa de Gange*, Barcelona: Llibres de Sinera, 1968; Joan Brossa, *Teatro*, Madrid: Edicusa, 1968; Samuel Beckett, *Molloy*, Barcelona: Lumen, 1969; Mercè Rodoreda, *Espejo roto*, Barcelona: Seix Barral, 1978; Gabriel Ferrater, *Mujeres y días*, Barcelona: Seix Barral, 1979.

<sup>6</sup> Véase la edición de este poema y las anotaciones de Jordi Gracia (1994: 105-106).

1973) remiten a una imaginiería medieval<sup>7</sup>. Sin embargo, creo que no será hasta la década de los ochenta cuando, tras sus “lecturas medievales” de Llull o March, que el Medioevo penetre con nuevas tesituras en su obra poética: la primera sección de *El vendaval* (1988) se titula “Exemplari” y en ella constatamos sendas apuestas en esta órbita, que van desde el homenaje a Joan Miró a través de “Paraules per a un lapidari” hasta un “Madrigal”, sin olvidar la sentenciosa prosa poética de “Galaad”<sup>8</sup>. En *Mascarada* (1996) aparecen referencias a la caballería, a Lanzarote, Ginebra y Arturo, por ejemplo<sup>9</sup>; una de las secciones de *El diamant dins l'aigua* (2001), se titula “Lleis d'amor”...

En un homenaje a Martín de Riquer celebrado a principios de mayo de 2014 en la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona (entidad de la que también es académico), Gimferrer ofreció una semblanza doble del insigne romanista que, simultáneamente, participa del auto-retrato. Según relata la crónica de Josep Massot para *La Vanguardia*:

Pere Gimferrer quiso participar [...] por la influencia que había tenido De Riquer en su obra literaria. Explicó cómo cuando estaba escribiendo su largo poema *El diamant dins l'aigua* [2001], le consultó si la rima que aplicaba a su texto tenía algún precedente en la obra de los trovadores que tan bien conocía Riquer. “Me dio un consejo que nunca he olvidado. Me pidió audacia y que nunca dejara a medio camino algo insólito que hubiera comenzado” (Massot, 2014)<sup>10</sup>.

Quisiera ahora centrarme en dos de las últimas entregas poéticas de Gimferrer: los volúmenes titulados *Alma Venus* (2012) y *El castell de la puresa* (2014), en donde apreciamos una modalidad singular de remisión al universo medieval en sus dos lenguas de creación literaria fundamentales: el español y el catalán<sup>11</sup>. Tanto una como otra obra renuevan el homenaje al clásico valenciano del siglo XV: el personaje descrito en el poema VI del libro segundo de *Alma Venus* se llama “Ausías”; en *El castell de la puresa*, los versos de March constituyen el paratexto de arranque de “Lai”.

*Alma Venus* es un poemario sorprendente en donde nuestro autor desarrolla ese original diálogo cultural e intertextual que ya apreciábamos en *Arde el mar*<sup>12</sup>. La

<sup>7</sup> Por tan poderosa razón, Juan Ramón Masoliver tituló “Cantiga” su versión al castellano: original y traducción pueden consultarse en Gimferrer 2000: 212-215.

<sup>8</sup> Véase Gimferrer 1988: 15-17 y 35.

<sup>9</sup> Véase Gimferrer 2000: 384-385.

<sup>10</sup> En la semblanza de Martín de Riquer que Gimferrer escribiera con anterioridad, podemos advertir un vínculo más estrecho: “yo seré siempre el muchacho que aprendió cine leyendo cada mes los *Cahiers du cinéma* y el joven que aprendió literatura catalana leyendo la *Història...* de Riquer (y aun antes: soy, seré siempre, el adolescente que descubrió la poesía catalana medieval, y más generalmente la literatura trovadoresca, en la parte debida a Riquer de la antología poética catalana que, en colaboración con J. M. Miquel i Vergés y Joan Teixidor publicó en 1936)” (Gimferrer 1994: 272).

<sup>11</sup> Habría que añadir también el italiano, lengua en que ha compuesto uno de sus últimos poemarios, titulado *Per riguardo*, que ha sido traducido al castellano por Justo Navarro.

<sup>12</sup> Según afirma Josep Massot (2013) en su crónica publicada en *La Vanguardia*, “Tras una primera lectura (...), queda un aliciente, no menor, en descubrir las citas ocultas: el misterioso Aminabad de san Juan de la Cruz, los versos de Neruda (“cementerio de besos / aún hay fuego en tus tumbas”), las alusiones a Josef van Sternberg, Rulfo, Góngora, Stellan Rye y Paul Wegener, Proust, Aleixandre, Fritz Lang, Éluard..., “un archivo cultural que, si usted lo reconoce, es también compartido”, comenta. *Alma Venus* es una expresión latina, que usa Virgilio y que él tomó de Antonio Negri, “un filósofo oscuro, del que se demostró que no era terrorista”.

abundancia de alusiones a toda suerte de fuentes plásticas, literarias o cinematográficas -en ocasiones explícitas, en ocasiones muy oscuras-, revalidaba nuevamente una poética que cumplía su 50º aniversario. Algunas de las remisiones más interesantes aparecen vinculadas a la tradición caballeresca de *Amadís de Gaula*, novela fundacional de la literatura española, refundida a fines del siglo XV por Garci Rodríguez de Montalvo. En el libro II del volumen, Gimferrer introduce el “endriago” (poema IV, p. 54), monstruo que Montalvo describió como fruto de las relaciones incestuosas entre Bandaguido y su hija, quienes viven en la Ínsola del Diablo y que sería liquidado por el héroe protagonista, metamorfoseado en “Caballero de la Verde Espada”<sup>13</sup>. Gimferrer lo utiliza simplemente como sinónimo de “dragón”, dada su fiereza. En el poema XI de este mismo libro II (pp. 69-70), nuestro autor remite a la tradición de las espadas amadisianas, transformadas ahora en metáforas literarias y eróticas:

(...) Me dieron caza así, pero doy caza  
a la palabra y la pasión: los choques  
de la celada y de los morriones,  
el choque de los cuerpos en la luz  
el chasquido de cuerpos y palabras, el  
rayo que descuaja la rota de Amadís. (...)

No cabe duda, sin embargo, que el tercero de los ecos amadisianos en *Alma Venus* sería el de mayor calado: se trata de la estelar aparición de Urganda la Desconocida en el poema XI del primer libro, que se inicia con los siguientes versos (p. 33):

¿Urganda la desconocida? No:  
en pieza separada, Palma Arena,  
bultos rellenos de latón y paja  
y el roberío que en la noche brilla;  
chamarileros de color de plomo  
y un alfeñique de pupila azul.  
Los merodeadores de la luz  
no se desposan con los figurines,  
con el escaparate empapelado.  
La terracota del país de espumas  
no ve los entorchados de serrín,  
la saturnal nocturna de licántropos,  
la patulea de los malandrines,  
la rebatiña del azul del cielo.  
Joan Miró vivía en este mar:  
para eso guardamos las palabras,  
para no conciliarnos con el papel moneda,

---

En su caso, tiene un significado de "poderío benéfico" para reivindicar el poder subversivo del amor en un momento como el actual”.

<sup>13</sup> Véase Garci Rodríguez de Montalvo, *Amadís de Gaula*, ed. de Juan Manuel Cacho Blecua, Madrid: Cátedra, 1987-1988, vol. 2, pp. 1780 y 1785.

con el albéitar de botica y pienso. (...)

El inicio del poema XI del libro primero de *Alma Venus* está formado por versos endecasílabos, sin un ritmo claro, aunque en este tramo predominen los ritmos sáficos. Se trata de una pieza descriptiva: hay muy pocos verbos, también gracias a la elipsis (hasta el verso 8 no aparece ninguno). Se define por el empleo de las enumeraciones e, incluso, de la estructura paralelística. De los 48 versos que tiene el poema hay sólo dos esdrújulos (vv. 12 y 25); sorprende la abundancia de versos agudos (vv. 1, 6, 7, 11, 15, 19, 24, 26, 28, 31, 36, 42, 44, 45, 47, 48) con el uso del endecasílabo. La rima es prácticamente inexistente.

Urganda no es Urganda, pues en verdad se ha transformado, si acaso, en Iñaki Urdangarín, tanto por su físico (“alfeñique de pupila azul”) como por sus actuaciones (el caso “Palma Arena” y su “roberío”). Urganda la Desconocida es el personaje más importante de la esfera sobrenatural en el *Amadís de Gaula* de Garci Rodríguez de Montalvo y uno de los seres sobrenaturales más originales de las letras hispánicas del Medioevo. Las fuentes en que está modelada proceden de la narrativa artúrica francesa (Merlín, la Dama del Lago o el hada Morgana), combinando rasgos de uno y de otras de manera harto singular. La Desconocida participa en momentos de especial resonancia en el desarrollo de la narración, bien sea por su dimensión simbólica, bien por su función dinamizadora del relato. Cumple el papel de auxiliar directo a quien se reserva una misión general y encarna un modelo progresivamente más cortesano, hasta el punto de transformarse de manera plena en el Libro IV y en las *Sergas de Esplandián* en consejera regia y en portavoz de la ortodoxia religiosa, como consecuencia de la nueva ideología con que Rodríguez de Montalvo intenta bañar su refundición del legado que llegó a sus manos y a la creación de episodios ajenos al original. La relevancia de este personaje explica que tanto los continuadores del ciclo amadisiano como muchos otros autores de ficciones caballerescas se sintieran obligados a introducirla en sus narraciones, recurso que llegará hasta los versos de cabo roto de la primera parte del *Quijote* (véase Mérida Jiménez, 2008). Evidentemente, aquello que más debe llamar nuestra atención sería el empleo, tan libre como incisivo, de la paronomasia con fines paródicos<sup>14</sup>. No andaríamos muy errados si consideramos este poema un sirventés muy libre en su forma, pero cuyo contenido oscila entre lo moral y lo político<sup>15</sup>.

Muy diferente sería el caso de *El castell de la puresa* (2014). En primer lugar, porque las 34 piezas que conforman el volumen en lengua española no aparecen tituladas, sino que solo están numeradas, mientras que en este libro los títulos de varios de los 10 poemas que lo integran remiten explícitamente a la Edad Media:

<sup>14</sup> Aunque no sea habitual en la poética de Gimferrer, esta alusión a Urdangarín no constituye la primera referencia a una persona o situación inmersa en la actualidad más o menos política del presente; así Felipe González en *Mascarada* (Gimferrer 2000: 376-377). En *Alma Venus*, podemos constatarla también, con un claro eco medieval, en el poema V del libro primero (“Cardeña de Ruy Díaz, hoy de Paesa: / el paladín da paso al transformista”, p. 21).

<sup>15</sup> Entre los subgéneros poéticos condicionados por su contenido de los trovadores en lengua de oc, Martín de Riquer (1983: 56) distinguía entre “sirventés moral”, que puede “estar comprometido en una actitud ética y luchar denodadamente contra determinados vicios”, y “sirventés político”, en donde el creador “se hace el vocero de un país, de un gran señor o de una postura política y la defiende, al paso que no deja de atacar lo que representa el bando adverso”.

serían los casos de “Ensenhamen”, “Com una albada” y “Lai”, que apuntan al universo poético de estirpe trovadoresca, o “El Claustre Verd”, que parte de los frescos de Paolo Uccello en Santa Maria Novella, en Florencia. Aquello que logra Gimferrer es que su reapropiación, sin esconder los modelos explícitos, obtenga un nuevo calado. ¿Qué enseña su “Ensenhamen”? Podríamos admitir que su arte poética, cuando afirma, como pòrtico, que “Us parlo amb les paraules de la llum i de l’aigua, / les paraules del ferro, encastades al roc” (29), cuando subraya que “en un dia en eclipsi som veus medievals” (30) y cuando solemnemente declara:

Tanta monotonia de paraules oscades  
per un ventall de ferro que estripava la nit  
i d’això n’haurem dit fer versos: una vetlla  
a la torre de guaita dels senders esborrats  
on les paraules troben, redreçant-se, la guerra  
del sentit i del so, en la llum ancestral (31)<sup>16</sup>.

¿Puede admitirse el eco medieval en el poema “Com una albada” en donde se mezclan Tebas y Jim Thompson? Sí, si aceptamos el peso no solo el paratexto inicial de Dante Alighieri (“Temp’era dal principio del mattino...”) o la remisión a la “dansa de mort medieval” (33) sino la revisión de una modalidad de la lírica amorosa (la canción de alba) que tiene ahora como protagonista no a la persona amada sino al poema mismo, según concluye:

si hi ha un temps a la mort, és el temps del present,  
el present del poema, la paraula gemmada,  
el poema, que espera el matí constel·lat,  
el poema, paraula del dia i de la nit” (36)<sup>17</sup>.

Idéntica ecuación advertimos en “Lai”, pues, además de la presencia de Ausiàs March (“Adéu-siau, vós, mon delit...”) en la cita inicial, encontramos menciones directas a *Perceval* y a Chrétien de Troyes o al motivo de “l’alba i la nit del nostre amor, la vida” (45).

En el discurso inaugural del Congreso Español de Estudios Clásicos celebrado en 1987, titulado “El escritor de hoy y el mundo clásico”, Gimferrer ofreció una genealogía que me interesa recuperar ahora, pues incide en cuanto estoy apuntando:

Y no deja de ser significativo el hecho de que de la “pesadilla estética” (...) se salga, en el siglo pasado, precisamente por la irrupción de Rubén Darío, a quien insistamos en ello no es posible entender cabalmente sino como poeta clásico, que sustenta la trama de su escritura en un palimpsesto léxico y referencial a

<sup>16</sup> También cabe subrayar que la noción de “ensenhamen”, entre los trovadores medievales, “corresponde a nuestros conceptos de ‘cultura’ y ‘buena educación’, ya que una persona *mal ensenhada* quiere decir que es ‘zafia, ignorante’; y cuando aquel concepto se aplica a las damas se aproxima a lo que en la literatura castellana de los siglos XVI y XVII se llamaba ‘discreción’” (Riquer 1983: 89).

<sup>17</sup> “El *alba* es un género que describe el enojo de los enamorados que, habiendo pasado la noche juntos, deben separarse al amanecer” (Riquer 1983: 61).

hechura de Grecia y Roma, incluso a las veces en el empleo de metros y estrofas que sólo en la herencia de griegos y latinos cabalmente se descifran (...); pero Foix y Graves llevaban razón: sólo el clásico es parte a sustentar al verdadero moderno; sólo quien quiera ser clásico sabrá ser moderno (Gimferrer 1996: 146-147).

Soy de la opinión que en *El castell de la puresa* (2014) Gimferrer estaría realizando un muy consciente palimpsesto, paralelo al de Rubén Darío, con la diferencia de que el uso del universo grecorromano por parte del nicaragüense ha sido sustituido aquí por el medieval<sup>18</sup>. Nuestro poeta estaría reevaluando y celebrando su propia tradición poética -y, por ende, lingüística-, en occitano y catalán, para lograr aquello que ya nadie le niega: ser uno de nuestros clásicos modernos más indiscutibles, a pesar de su *trobar clus*<sup>19</sup>. A juicio de Masoliver Ródenas (2014), “en la compañía de los autores que más le han marcado, de imágenes poderosas y audaces, el gran artífice de la poesía pura lo es también del compromiso con su tiempo y con su tierra”<sup>20</sup>. Urganda, doncella de estirpe artúrica y sabia consejera cuyo eco encarna la ironía cervantina, en cambio, se ha transformado de la mano de nuestro autor en profecía, en imagen y en sonido de ida y vuelta: de Urganda a Urdangarín en *Alma Venus*.

Sería así como, por vías paralelas, Gimferrer reafirmaría una poética bifronte de estirpe medieval que ya definiera a la altura de 1989 en su conferencia titulada “Itinerario de un escritor”:

¿Qué nos atrae inicialmente y nos conmueve (...) de un poema medieval que entendemos mal? Es una seducción verbal, genuina, aunque un niño no la puede formular de la manera adecuada. (...) El centro de la operación poética no es el camino que nos lleva de la imagen a su referente sino la existencia de la imagen misma y, más aún, su existencia sonora. (...) El tiempo del itinerario del escritor es el tiempo que va del nacimiento al desarrollo de una vida de producción literaria y el tiempo que tardamos en ser conscientes del hecho de que lo que nos ha llamado la atención en un poema es su existencia autónoma como objeto verbal que llega a denotar, por sí mismo, una forma de conocimiento no alcanzable para el habla habitual (Gimferrer, 1996: 35, 38 y 41).

Se trataría, a mi juicio, de una propuesta poética muy parecida a la que Gimferrer introdujo al inicio de “Destino, Expresión, Belleza”, artículo galardonado con el premio Mariano de Cavia en 1992: “¿A qué aspira un poeta? A dos cosas, fundamentalmente: a expresarse y a crear belleza mediante la palabra,

<sup>18</sup> “Gimferrer, tant en català com en castellà, sembla dotar els seus llibres de l’aura amb què contemplem els clàssics, i construeix cada poema amb una precisió verbal, hereva de la tradició barroca i modernista, que sembla garantir-ne la permanència” (Castaño 2014).

<sup>19</sup> Según Jordi Llavina (2014), este volumen “celebra, per damunt de tot, la llengua catalana, la seva rica tradició. Gimferrer defensa que no inventa cap ni una de les paraules que fa servir, que són moltes, algunes de les quals -d’ús escàs o confinades als documents literaris- fulguren com tresors acabats de descolgar damunt la pàgina”.

<sup>20</sup> Masoliver Ródenas (2014) previamente ha destacado la importancia de “Ensenhamen” y de “Lai” en el conjunto de esta obra: el primer poema por su condición de “verdadera poética”, mientras que el segundo por su expresión de “la impotencia de la palabra”.



esto es, a producir objetos verbales que se justifiquen mediante su misma existencia” (Gimferrer 1996: 160). Tal respuesta no significaría, según el propio creador, que la expresión deba de ser muy directa -como en Baudelaire o en Blas de Otero- o muy indirecta -como en la poesía narrativa de Góngora y de Marino-, puesto que el ideal común es la belleza. Aquello que me parece más relevante ahora es la constatación de que si bien el legado cultural del Medioevo aparece ya en la lírica temprana de Gimferrer, con el transcurso de los años ha ido adquiriendo un peso de mayor trascendencia en su poesía y en su poética, a la manera de un palimpsesto de múltiples resonancias estéticas, y de contundentes significaciones éticas, que reformula el mismo ideal secular.

## Referencias bibliográficas

- Anónimo (1982). *Curial y Güelfa*, trad. de Pere Gimferrer, Madrid: Alfaguara.
- Castaño, Manuel (2014). “T treball d’orfebreria fina”. *Quadern de Cultura El País*, 30 de enero, p. 4.
- García Jambrina, Luis (2000). “El poeta y sus máscaras: vida u obra de Pere Gimferrer”, in Pere Gimferrer, *Marea solar, marea lunar*, Salamanca: Universidad, pp. 7-79.
- Gimferrer, Pedro (1966). *Arde el mar*, Barcelona: Ciencia Nueva - El Bardo.
- Gimferrer, Pere (1970). *Els miralls*, Barcelona: Edicions 62.
- Gimferrer, Pere (1973). *Foc cec*, Barcelona: Edicions 62.
- Gimferrer, Pere (1974). *La poesia de J. V. Foix*, Barcelona: Edicions 62.
- Gimferrer, Pere (1988). *El vendaval*, Barcelona: Edicions 62.
- Gimferrer, Pere (1993). *Valències*, València: Edicions 3 i 4.
- Gimferrer, Pere (1994). “Mi Martín de Riquer”, epílogo a M. de Riquer, “*Tirant lo Blanch*”, *novela de historia y de ficción*, pp. 271-276. Barcelona: Círculo de Lectores.
- Gimferrer, Pere (1994). *Arde el mar*, ed. de Jordi Gracia, Madrid: Cátedra.
- Gimferrer, Pere (1996). *Itinerario de un escritor*, trad. de Joaquín Jordá, Barcelona: Anagrama.
- Gimferrer, Pere (1996). *Mascarada*, Barcelona: Edicions 62.
- Gimferrer, Pere (1996). *Noche en el Ritz*, Barcelona: Anagrama.
- Gimferrer, Pere (2000). *Marea solar, marea lunar*, ed. Luis García Jambrina, Salamanca: Universidad.
- Gimferrer, Pere (2001). *El diamant dins l’aigua*, Barcelona: Columna.
- Gimferrer, Pere (2012). *Alma Venus*, Barcelona: Seix Barral.
- Gimferrer, Pere (2014). *El castell de la puresa*, Barcelona: Proa.
- Gracia, Jordi (1994). “Introducción”, in Pere Gimferrer, *Arde el mar*, Madrid: Cátedra, pp. 9-98.
- Lázaro Carreter, Fernando (1992). “De *Arde el mar* a ‘Exili’”, in Pere Gimferrer, *Arde el mar, el vendaval, la luz. Primera y última poesía*, Barcelona: Círculo de Lectores, pp. 13-21.
- Llavina, Jordi (2014). “L’incendi dels mots”. *Suplement Cultura El Punt Avui*, 7 de febrero, p. 10.
- Llull, Ramon (1981). *Obra escogida*, trad. de Pere Gimferrer, Madrid: Alfaguara.
- March, Ausias (1978). *Obra poética*, trad. de Pere Gimferrer, Madrid: Alfaguara.
- Masoliver Ródenas, José Antonio (2014). “Aventurero del tiempo”. *Suplemento Cultura/s La Vanguardia*, 29 de enero, p. 6.
- Massot, Josep (2014). “La tercera vida de Riquer”. *La Vanguardia*, 9 de mayo, p. 43.

- Mérida Jiménez, Rafael M. (2008). “El *Quijote* de Alonso Fernández de Avellaneda y la tradición amadisiana (sobre una “puta vieja del tiempo de Mari Castaña)””. *Scriptura* 19-20: 75-93.
- Moix, Ana María (2001). “Entrevista a Pere Gimferrer”. *El País*, 26 de septiembre. [http://elpais.com/diario/2001/09/01/babelia/999301150\\_850215.html#despiece1](http://elpais.com/diario/2001/09/01/babelia/999301150_850215.html#despiece1)
- Riquer, Martín de (1983). *Los trovadores. Historia literaria y textos*. Barcelona: Ariel.
- Rodríguez de Moltalvo, Garci (1987-1988). *Amadis de Gaula*, ed. de Juan Manuel Cacho Blecua, Madrid: Cátedra.
- Terry, Arthur (1981). “La poesia de Pere Gimferrer”, in Pere Gimferrer, *Mirall, espai, aparicions*, Barcelona: Edicions 62, pp. 7-92.
- Torresi, Stefano (2010). *L'istante e la memoria. Il tempo nell'opera di Pere Gimferrer*. Roma: Aracne.
- Zimmermann, Marie-Claire (1989). “Pere Gimferrer, traducteur d'Ausiàs March”, in *Actes du XXIIIe Congrès de la Société des Hispanistes Français (Caen, 13-15 mars 1987)*, Caen: Université, pp. 59-84.