

## “INTERMEDIO DE LAS MIL Y UNA NOCHES”, UNA CALA ORIENTALISTA EN LA OBRA DE ENRIQUE DIEZ-CANEDO

AMELINA CORREA RAMÓN  
Universidad de Granada

Con el poema titulado “Intermedio de las Mil y una noches”, incluido en su primer libro de poesía, *Versos de las horas* (Madrid, Imprenta Ibérica, 1906), Enrique Diez-Canedo demuestra no haber permanecido inmune a la fascinación por el orientalismo, tan intensa en la literatura (y el arte) del momento finisecular que éste será considerado posteriormente como una de las indudables *direcciones* del Modernismo<sup>1</sup>.

Aunque con posterioridad no frecuente el autor demasiado los motivos orientalistas, decantándose por otras temáticas, lo cierto es que este poema demuestra su lado más exotista:

*“En esto, Scherezada vio despuntar la aurora”,  
dice el libro: y añade que se calló, discreta.  
¡Oh magia irresistible de la historia incompleta  
que un enorme deseo de vivir atesora!*

*Cuando el sultán celeste los alminares dora  
poniéndoles turbantes de luz, calla, en la quieta  
paz del día, la ardiente kasida del poeta  
ruiseñor, que a las rosas del jardín enamora.*

*Son la danza y el juego y el baño en las piscinas.  
Surgen, aljofarados de perlas cristalinas,  
hombros alabastrinos y pechos de naranja.*

*Y al abismarse en sombras el resplandor escaso  
del día, que descñe su purpurina franja,  
Scherezada prosigue: “Era, señor, el caso...”*

<sup>1</sup> Cf., entre otros, la obra de Abdellah Djibilou, *Diwan modernista. Una visión de Oriente* (Madrid, Taurus, 1986), así como los interesantes estudios sobre el tema de Lily Litvak, *El jardín de Alab: Temas del exotismo musulmán en España* (Granada, Don Quijote, 1985), *El sendero del tigre. Exotismo en la literatura española de finales del siglo XIX (1810-1913)* (Madrid, Taurus, 1986), y *España 1900. Modernismo, anarquismo y fin de siglo* (Barcelona, Anthropos, 1990).

“Intermedio de las Mil y una noches” –que se publicaría dedicado al destacado compositor y crítico musical leonés Rogelio Villar<sup>2</sup>– parte, según indica su propio título, de la recepción desde Occidente de un texto fundamental en la literatura oriental como es *Las mil y una noches*, que, si bien había sido difundido parcialmente desde tiempo atrás, será a partir del siglo XVIII, y sobre todo de la ocupación francesa de Egipto por Napoleón, cuando alcance su máximo auge<sup>3</sup>. A partir de ese momento, y durante todo el siglo XIX, se sucederán las traducciones a las diversas lenguas europeas, pudiéndose destacar las que llevaron a cabo en España dos de nuestros escritores finiseculares, contemporáneos de Diez-Canedo: Vicente Blasco Ibáñez (que traduce de la clásica versión francesa de J. C. Mardrus) y Rafael Cansinos-Asséns (políglota consumado que, como es bien sabido, se vio obligado a trabajar largos años como traductor para editoriales). Del alcance y poder de sugerencia que el texto alcanzó entre los escritores modernistas encontramos buena muestra en Rubén Darío, quien, fascinado por *Las mil y una noches*, le dedicó entusiasmados párrafos en el capítulo “Tán-ger” de su libro *Tierras solares* (Madrid, 1904): “Me siento por primera vez en la atmósfera de unas de mis más preferidas obras, las deliciosas narraciones que han regocijado y hecho soñar mi infancia, en español, y complacido y recreado más de una vez mis horas de hombre, en la incomparable y completa versión francesa del doctor Mardrus: *Las mil Noches y una Noches [sic]*”<sup>4</sup>.

<sup>2</sup> Nacido en León en 1857, Rogelio Villar falleció en Madrid en 1937. Su labor fue verdaderamente asombrosa, tanto en el terreno de la composición musical en sus más diversos géneros como en el folklore musical, la historia, la crítica y la enseñanza. En su producción destacan, entre otras, sus “Danzas Leonesas”, “Canciones leonesas” y “Piezas españolas”, todas para piano, y “Las hilanderas”, impresión sinfónica para orquesta.

<sup>3</sup> Cf. La completa “Introducción” de Juan Vernet a su traducción de la obra (Barcelona, Planeta, 1990, pp. XXIII-LXVII), donde comienza explicando que “Tradicionalmente se viene aceptando [...] que *Las mil y una noches* fueron dadas a conocer en el mundo occidental por la versión francesa que, procedente del árabe, realizó bajo el reinado de Luis XIV el orientalista francés Galland. Pero si investigamos en la temática de la literatura española veremos que nuestros autores renacentistas conocían los temas de varios de sus cuentos y que ya en la Edad Media Pedro Alfonso, Jacob ben Eleazar de Toledo (siglo XIII) y otros introdujeron cuentos” (p. XXIII).

<sup>4</sup> Rubén Darío, *Tierras solares, Obras completas*, vol. III: *Viajes y crónicas*, Madrid, Afrodísio Aguado, 1950, p. 948.

La traducción de Mardrus fue grandemente elogiada por Darío también en el capítulo “Las mil y una noches” de su libro *Parisiense* (Madrid, s.f.): “Para traducir una obra de poesía es necesario un poeta. Y para traducir esta obra de poesía, sin paran-

Como afirma el hispanista marroquí Abdellah Djibilou en su obra *Diwan modernista. Una visión de Oriente*, "El escritor modernista es un coleccionista de imágenes y visiones leídas en los textos de distinta procedencia"<sup>5</sup>. Así, el poema de Diez-Canedo, un soneto alejandrino con rimas cruzadas en los cuartetos, contiene referencias inequívocas que permiten identificar la procedencia de las imágenes y visiones que invoca: a la alusión clara del título hay que sumar el nombre de Scherezada y los dos casos de entrecomillados que indican, en el primer y último versos, la cita textual milyunanochesca: "En esto Scherezada vio despuntar la aurora" –y Diez-Canedo apostilla: "dice el *libro*<sup>6</sup>– y "Era, señor, el caso...".

El título del poema no sólo remite a su fuente de inspiración, sino que, además, explicita claramente el contenido concreto del texto. Enmarcado por una y otra cita de *Las mil y una noches*, lo que añade la imaginación del poeta es aquello que no cuenta el libro, es decir, lo que sucede durante el día a Scherezada, su "intermedio" entre el momento en que abandona al rey, dejándole con la intriga acerca del final de un cuento, y el momento en que, al anochecer, se ve obligada a retomar su relato<sup>7</sup>. De ahí que "Intermedio de las Mil y una noches" presente una estructura totalmente cerrada, circular<sup>8</sup>. Es entre el primer y el último versos, que actuarían de alguna manera como paréntesis, donde se sitúa realmente la materia poética que aporta el escritor pa-cense.

Debido a ello, el texto proporciona tres referencias temporales precisas. En primer lugar, la "aurora" que ve despuntar Scherezada y que indica el comienzo de su "intermedio" o descanso; en segundo lugar, el momento de plenitud solar que se infiere a partir de la metáfora "Cuando el sultán celeste los alminares dora/ poniéndoles turbantes de

gón, era preciso un poeta sabio en cosas de Oriente como el Dr. Mardrus que ha vivido la vida oriental [Mardrus había nacido en El Cairo] en los mismos lugares en que nacieron, en abolidas y prestigiosas imaginaciones, estos cuentos extraordinarios" (*apud* Djibilou, *op. cit.*, p. 261).

<sup>5</sup> Djibilou, *op. cit.*, p. 42.

<sup>6</sup> La cursiva es mía.

<sup>7</sup> En efecto, al tratarse de una obra que aglutina muy diversos cuentos bajo la ficción de la inteligente mujer que entretiene al rey con sus relatos noche tras noche, manteniendo su atención para salvar su vida, *Las mil y una noches* no contiene alusión alguna al devenir cotidiano de Scherezada.

<sup>8</sup> Estructura circular que se inicia con el primer verso: "En esto, Scherezada vio despuntar la aurora", y que se cierra con el último: "Scherezada prosigue: 'Era, señor, el caso...'".

luz” (vv. 5-6); por último, el punto en que se aproxima el ocaso, y con él la vuelta de Scherezada a su narración: “al abismarse en sombras el resplandor escaso/ del día, que descíñe su purpurina franja” (vv. 12-13). Es decir, el desarrollo cronológico del poema se plantea como oposición al del libro oriental, estableciendo el par binario *noche/día*, que será paralelo a otros similares. De este modo, Scherezada se ve obligada durante *mil y una noches* a enlazar una sucesión de cuentos, cuya interrupción al alba excite la curiosidad del rey oyente (en lo que Diez-Canedo llama “magia irresistible de la historia incompleta”, v. 3), esto es, se consagra exclusivamente a lo que pudiera denominarse una ocupación intelectual<sup>9</sup>. Sin embargo, en el poema de Diez-Canedo se nos relatan las actividades con las que Scherezada ocupa su tiempo durante el período solar, y éstas se encuentran inequívocamente en la esfera de un disfrute lúdico y sensorial de la vida: “jardín” (v. 8), “danza”, “juego”, “baño” (v. 9), etc. Por tanto, el segundo par binario sería, de alguna manera, *vida intelectual/vida sensorial*. Y asociado a éste, encontramos un tercero, *palabra/sentidos corporales*, pues con la llegada del amanecer Scherezada enmudece (“Scherezada vio despuntar la aurora/ [...] y [...] se calló”, vv. 1-2) y no vuelve a retomar la palabra hasta la noche (“Al abismarse en sombras el resplandor escaso/ del día [...], Scherezada prosigue”, vv. 12-14). En el intermedio, es decir, en el espacio cronológico de que se ocupa el poema, la mujer aparece entregada a las distintas sensaciones que provienen de los sentidos corporales, renunciando a la voz, hasta el punto de que, en una imagen paralelística, incluso el ruiseñor<sup>10</sup> que canta en el jardín “calla, en la quieta/ paz del día” (vv. 6-7).

A estos pares binarios que configuran la oposición (o la diferencia) entre el libro de *Las mil y una noches* y el texto de Diez-Canedo –*noche/día*, *vida intelectual/vida sensorial* y *palabra/sentidos corporales*–, corresponde igualmente una distinta presentación de la protagonista. Así, Scherezada es considerada como un todo y denominada por su nombre propio durante su etapa nocturna<sup>11</sup>, pero en su etapa diurna se nos presenta exclusivamente mediante una descripción fragmen-

<sup>9</sup> Y una literatura que, no lo olvidemos, tiene un importante poder de salvación, como constata también Diez-Canedo: “... un enorme deseo de vivir atesora”.

<sup>10</sup> La imagen paralelística que relaciona a Scherezada con el ruiseñor queda potenciada porque se denomina a éste “poeta” y a su canto, “kasida”.

<sup>11</sup> Scherezada es, además, sujeto explícito sólo de las oraciones del primer y último versos, que –recordémoslo– son los *paréntesis* entre los cuales queda situado el “Intermedio” del poema: “Scherezada vio despuntar la aurora” y “Scherezada prosigue”.

taria y elíptica que recurre a la sinécdoque continuada: "hombros alabastrinos y pechos de naranja" (v. 11). Lo que, de algún modo, equivale a considerarla sujeto activo en su existencia intelectual y sujeto pasivo en su existencia sensorial, sin que presente aquí este término ninguna connotación negativa, sino, antes bien, todo lo contrario, pues no se puede perder de vista que Scherezada disfruta durante el día de la vida que logra conquistar durante la noche mediante la literatura<sup>12</sup>. Es éste el "enorme deseo de vivir" (v. 4) al que hace alusión el poeta al final del primer cuarteto.

Y ese deseo, renovado con la concesión de cada noche, es puesto en práctica y ejercitado cada día, en un espacio en el que cobra indudable protagonismo el sol, cuya ausencia/presencia marca la existencia "dual" de Scherezada. El sol, como bien explica Juan-Eduardo Cirlot en su *Diccionario de símbolos*, constituye desde el punto de vista del psicoanálisis un símbolo de fuente de energía, de calor, de fuego vital y de libido<sup>13</sup>, todo lo cual concuerda con el papel que parece representar en el presente poema. De hecho, Diez-Canedo recurre a la figura de la prosopopeya o personificación –"Cuando el sultán celeste los alminares dora" (v. 5); y luego, en su ocaso, "el resplandor escaso/ del día, que descieñe su purpurina faja" (vv. 12-13)– con el objetivo de resaltar la importancia del astro que rige el devenir vital de Scherezada y cuya ausencia o presencia condiciona el establecimiento de la dualidad.

Que el espacio diurno de la mujer se dedique al disfrute de los sentidos corporales está en consonancia, por otra parte, con la inspiración orientalista del poema, pues, como explica Lily Litvak en su obra *El jardín de Alab. Temas del exotismo musulmán en España 1880-1913*, este orientalismo literario "se basa grandemente en sensaciones. [...] Son éstas, uno de los más firmes recursos del esteticismo, pues la percepción de un color, de un sonido, la suavidad de un paño, un

<sup>12</sup> No deja de ser curioso que, lo que para el lector supone un acto de mero entretenimiento y disfrute –leer los cuentos–, para Scherezada se convierte en una cuestión literalmente vital: los cuentos son la salvaguarda de su vida. Así pues, *Las mil y una noches* propone una visión salvífica de la literatura.

<sup>13</sup> *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Labor, 1985, 6ª ed., p. 418.

Sin embargo, Cirlot señala también cómo, entre la mayoría de pueblos primitivos y de culturas antiguas, al considerarse el sol un principio masculino y la luna femenino, se juzgaba a éste reducto de "las facultades activas (reflexión, juicio y voluntad)", mientras que la luna sería de las pasivas (imaginación, sentimiento, percepción)". En este sentido, la propuesta de Enrique Diez-Canedo invierte totalmente los términos.

aroma, despiertan un largo recorrido de emociones y correspondencias”<sup>14</sup>.

En efecto, se encuentra en “Intermedio de las Mil y una noches” la búsqueda reiterada de la connotación de un esteticismo sensorialista, para lo cual Diez-Canedo recurre a variados procedimientos. Además de los abundantes recursos estilísticos presentes en el poema (metáforas, sinestesias, polisíndetos, aliteraciones<sup>15</sup>, etc.), se pueden señalar varios aspectos de importancia en relación al léxico utilizado.

Así, en primer lugar, y en correspondencia con la atmósfera orientalista que se pretende evocar en el poema, aparece un abundante empleo de palabras que provienen directamente del árabe o de otras lenguas semíticas:

– “sultán” (v. 5), del árabe *sultán*, “rey”, documentada en español desde el siglo xiv en una forma previa evolucionada *soldán*, para pasar ya en el xvi al cultismo *sultán*.

– “alminares” (v. 5), del árabe vulgar *menar*, “faro, torre de la mezquita”, con el artículo *al*, documentada en español tan sólo desde principios del siglo xix<sup>16</sup>.

– “Turbantes” (v. 6)<sup>17</sup>, del turco *tülbant*, a través del italiano *turbante*, documentada por primera vez en español en 1588.

<sup>14</sup> Litvak, *op. cit.*, p. 74.

<sup>15</sup> Como las que aparecen en los versos 3 y 5.

<sup>16</sup> La forma sinónima “minarete” se introdujo también durante el siglo xix, pero proveniente del francés *minaret*, el cual viene del turco *minaré* y éste del árabe clásico *manara*. En todos los casos, la raíz original es el árabe *nar*, “fuego”.

Como resulta lógico, muy relacionado con el alminar o minarete se encuentra, en los textos literarios del período modernista, la figura del almuédano y su llamada a la oración, lo que ha sido estudiado por el prestigioso arabista Pedro Martínez Montávez en su artículo “Un tópico literario: el “canto del almuédano” en la prosa hispánica del primer tercio del siglo xx”, en *Yad-Nama. Memoria di Alessandro Bausani*, vol. II, Roma, Bardi Editoriale, 1991, pp. 205-216.

<sup>17</sup> Como anécdota, se puede recordar la existencia de una composición poética dedicada expresamente al turbante. Se trata del poema homónimo que Salvador Rueda publicó en su libro *Cantando por ambos mundos* (Madrid, 1914) y que comienza con los siguientes versos:

“Tan fantástico y hermoso / es el revuelto turbante, / que su gallarda presencia / está pidiendo un romance. / Un romance esplendoroso / lleno de hipérbolos árabes, / sonoro como un pandero, / ampuloso como un jaique”.

– La forma cultista y etimológica “kasida” (v. 7)<sup>18</sup>, del árabe *qasida*, “composición poética”, de adquisición relativamente reciente en español.

– “aljofarados” (v. 10), del árabe *yāubar*, y éste a su vez del persa clásico *gāubar*, “perla”, documentada en España hacia 1250.

– “naranja” (v. 11), del árabe *naranya*, y éste del persa *narang*, “naranja”, documentada en español desde el siglo xiv. Esta palabra se encuentra ya tan arraigada que incluso no se percibe como arabismo por parte del hablante.

De igual modo, y con el objetivo de contribuir a recrear esa atmósfera de refinado hedonismo que caracteriza la etapa diurna de esta Scherezada *modernista*, se puede destacar en el poema, por un lado, el recurso a un léxico vegetal/animal: “ruiseñor” (v. 8), “rosas” (v. 8), “jardín” (v. 8) y “naranja” (v. 9), muy usual en la corriente esteticista del momento; y por otro, la presencia de léxico perteneciente al campo semántico de las piedras y materiales preciosos: “aljofarados” (v. 10), “perlas” (v. 10), “cristalinas” (v. 10), “alabastrinos” (v. 11) y “purpurina” (v. 13)<sup>19</sup>. Y es que, como expone Lily Litvak en su obra citada, “La imaginación europea asoció siempre los tesoros con Oriente. El brillo del sol naciente es inseparable del oro. En las obras orientalistas joyas, gemas, objetos de oro y plata aparecen por doquier. El

<sup>18</sup> La sugerencia poética del término árabe en un momento artístico tan propenso a las inspiraciones orientales propició la abundancia de composiciones así tituladas, entre las que se podrían recordar “Kasida”, de Leopoldo Lugones; “Casida árabe”, de Manuel Gutiérrez Nájera; “Kasidas”, de Francisco Villaespesa; o, por supuesto, años más tarde, las preciosas Casidas lorquianas del *Diván del Tamarit*.

<sup>19</sup> Este tipo de vocabulario resultó extremadamente usual en los poemas del modernismo orientalizante. Aunque se podrían aducir como muestra ejemplos innumerables, recordaremos tan sólo dos composiciones, “Hafiz” y “Alí (Oriental)”, de Manuel Reina y Rubén Darío respectivamente, por reunir prácticamente idéntico léxico que “Intermedio de las Mil y una noches”:

“... Hafiz, el cantor / de la *purpurina* rosa / [...] de frescos labios rientes / y senos *alabastrinos*. / [...] alegre la mariposa / desde el vaso *cristalino* / vuela el pecho de la hermosa” (“Hafiz”, *El jardín de los poetas*, Madrid, 1899).

“¡Qué de *perlas*! ¡Qué de flores! / ¡Qué de hermosas alcatifas, / envidia de cien kalifas! / ¡Y qué de ricos olores / saltando de surtidores / como lluvia de diamantes, / y en *aljófares* brillantes / de las esclavas regando / ya el cabello negro y blando, / ya los senos palpitantes!” [“Alí (Oriental)”, *Epístolas y poemas*, Madrid, 1924].

[Las cursivas son mías].

Obsérvese el mismo proceso de metaforizar como aljófara las gotas de agua sobre el cuerpo femenino en los poemas de Darío y de Diez-Canedo.

menor objeto, la menor descripción es pretexto para el despliegue de riquezas<sup>20</sup>. Esa tendencia hacia una suntuosidad esteticista correspondía en cierto modo “a la ambición finisecular de llegar a una visión artística integral de la vida”, pues “los objetos exóticos permitían llevar el culto de la belleza al rango del valor supremo”<sup>21</sup>.

Habría que señalar que la expresión “... aljofarados de perlas” constituye, en realidad, una redundancia al incidir en un mismo significado mediante dos términos sinónimos procedentes del árabe y del latín. Pero, en realidad, esto no hace sino contribuir a resaltar su poder de connotación simbólica: según Cirlot, centro místico y sublimación, conjunción del fuego y el agua, alma humana, pero también, teniendo en cuenta su origen como resultado de un proceso anormal, transfiguración de una enfermedad<sup>22</sup>. En cualquier caso, su rico simbolismo convirtió a la perla en protagonista de multitud de textos finiseculares. Entre ellos se puede recordar el poema titulado precisamente “La perla”, de Francisco Villaespesa, que comienza con unos versos significativos:

*La perla es igual que una  
princesa enferma de amor.  
La palidez de la luna  
palidece su blancor;  
  
y sin traducir su mal  
agoniza lentamente,  
como un nardo del Oriente  
en su camarín real<sup>23</sup>.*

Al ambiente hedonista de culto a los sentidos que persigue el poema de Enrique Diez-Canedo contribuye también, además de una abundante adjetivación, la reiteración de palabras e imágenes que evocan efectos plásticos y sensoriales, como es el caso de metáforas como la ya mencionada anteriormente de los versos 5 y 6, o “ardiente kasida” (v. 7), “aljofarados de perlas cristalinas” (v. 10), “hombros alabastrinos”, “pechos de naranja” (v. 11), “desciñe su purpurina franja” (v. 13), entre otras.

<sup>20</sup> Litvak, *op. cit.*, p. 69.

<sup>21</sup> *Ibidem*, pp. 67-68.

<sup>22</sup> Cf. Cirlot, *op. cit.*, p. 358.

<sup>23</sup> Francisco Villaespesa, “La perla”, Los panales de oro (1912), *Poesías completas*, vol. I, Madrid, Aguilar, 1954, p. 1.090.



Se trata, en la mayoría de los casos, de evocaciones de carácter visual, aspecto en el que habría que destacar la significación cromática tanto del adjetivo "purpurina" como de la forma verbal "dora" (v. 5). Porque, como explica Lily Litvak, "Las sensaciones más abundantes [en la literatura orientalista] son las visuales. El oriente correspondía sobre todo a un nuevo sentido del color, con sus combinaciones de tonos inusitadas. [...] El vocabulario de esas obras fomenta una retórica ornamental con palabras que tienen un sentido precioso y raro, de valor estético y plástico. Hay un deliberado reconocimiento a la palabra como material cromático, ya sea tosco y abigarrado, ya sea fuerte y rudo, sensual o pagano, o individual y delicado, tenue y vago"<sup>24</sup>.

Así pues, si el libro de *Las mil y una noches* nos presentaba a una Scherezada inteligente y culta, que "había leído libros, historias, biografías de los antiguos reyes y crónicas de las naciones antiguas"<sup>25</sup> y la cual dedicaba sus noches a referir amenamente al rey cuantos relatos conocía, pero del que quedaban excluidas sus horas diurnas, Enrique Díez-Canedo reconstruye la imagen de una Scherezada sensual y hedonista, cuyo devenir vital durante esas horas de imperio del sol queda dibujado de acuerdo con el fascinador ensueño orientalista propiciado por el *fin de siglo*.

<sup>24</sup> Litvak, *op. cit.*, pp. 79-80.

<sup>25</sup> *Las mil y una noches*, ed. cit., p. 11.