



La recepción romántica de la tormenta como motivo literario en Lamartine, Bécquer y Zorrilla: un análisis comparativo

The romantic Reception of the Storm as a Literary Motif in Lamartine, Bécquer and Zorrilla: A Comparative Analysis

 <https://doi.org/10.48162/rev.54.017>

Pablo Medel

Universidad Politécnica de Valencia
España
hola@pablomedel.com

Resumen

Este estudio desarrolla un análisis comparativo del uso de la tormenta como motivo literario en la poesía romántica. Tras comprender el origen, la evolución y la recepción de este fenómeno atmosférico y su importancia en la búsqueda de un posible diálogo metafísico, se estudiará su relevancia temática, simbólica y estilística en los postulados poéticos del romanticismo europeo de finales de siglo XIX. En este caso, se analizará la transferencia de este motivo literario en la “Rima LII” de Bécquer y “La tormenta” de Zorrilla, a partir del análisis del poema “El aislamiento” de Lamartine. El estudio se centrará en los rasgos de estilo, estructuras, concepción y desarrollo de la tormenta en los textos poéticos analizados. Asimismo, se explorará el funcionamiento de la transferencia entre los diferentes poemas y la importancia de la tempestad para el poeta romántico como vehículo de comunicación trascendental y directa con lo divino.

Palabras clave: tormenta; poesía romántica; motivos literarios; Literatura Comparada; Lamartine, Bécquer, Zorrilla

Abstract

This study performs a comparative analysis of the use of the storm as a literary motif in romantic poetry. After discussing the origin, evolution and reception of this atmospheric phenomenon and its importance in the search for a possible metaphysical dialogue, the article will explore its thematic, symbolic, and stylistic importance in the poetic postulates of European Romanticism at the end of the 19th century. In this case, we will analyze the transfer of this literary motif in "Rhyme LII" by Bécquer and "The Storm" by Zorrilla, based on the analysis of Lamartine's poem "Isolation." The study will focus on the stylistic features, structures, conception, and development of the storm in the poetic texts analyzed. It will also look at the function of the transference between the different poems and the importance of the storm for the romantic poet, as a vehicle of transcendental and direct communication with the divine.

Keywords: storm; romantic poetry; literary motifs; Comparative Literature; Lamartine; Bécquer; Zorrilla.

De todos los fenómenos naturales más usados en la literatura romántica el que parece ocupar un protagonismo evidente es la tormenta. No parece casual que el grupo alemán de Goethe que dio el empuje a este movimiento estético a finales del XVIII se llamase, precisamente, *Sturm und Drang*. Está claro que el espíritu de la época decimonónica encuentra su reflejo en esta violenta manifestación atmosférica. Intentaremos comprobar si el romántico busca el diálogo divino a través de la tormenta, cómo lo hace y por qué la forma idónea será el género lírico y qué rasgos, tópicos y recursos estilísticos utilizarán. Para ello, dividiremos la investigación en dos partes. La primera constará en un breve recorrido cronológico a través de las distintas etapas y movimientos literarios para ver cómo aparece y evoluciona el motivo de la tormenta. En la segunda, nos centramos en el análisis comparado de un poema del galo Lamartine y su transferencia del motivo en dos de los poetas

más representativos del romanticismo español: Bécquer y, sobre todo, Zorrilla.

En primer lugar, conviene contextualizar históricamente el uso de este motivo en las literaturas influyentes de este período de la historia de la literatura.

La resignificación romántica de la “tormenta” medieval

La vuelta a la Edad Media del Romanticismo supuso una actualización de los valores y símbolos cristianos y, en especial, la vinculada a los fenómenos naturales como reflejo de la comunicación metafísica. Así, en la nueva mentalidad de mediados del XIX será en el medio natural, mimetizado hasta sus últimas consecuencias en la búsqueda de verosimilitud de las corrientes naturalistas, donde el hombre moderno encuentre finalmente a Dios. Pero no un Dios cualquiera, sino el Dios del Antiguo Testamento, con todo lo que eso significa. La tormenta, con todas sus derivaciones, será el gran correlato objetivo del enfado y castigo divino por no haber cumplido las normas y haberse alejado de los preceptos marcados, no sin cierta ironía, si tenemos en cuenta que la propuesta romántica propone una ruptura contra los cánones normativos asentados durante la Ilustración. Así, las preguntas retóricas de los profetas son continuas. En Isaías, 10:3 leemos: “¿Qué haréis en el día del castigo? ¿A quién os acogeréis para que os ayude cuando venga de lejos el asolamiento?” (VV.AA, 1960: 658). La ira de Dios, como ya es sabido, tendrá un objetivo común y plural. De ahí que leamos en Jeremías 23:19 que “la tempestad de Jehová saldrá con furor, y la tempestad que está preparada caerá sobre la cabeza de los malos” (1960: 721). Por otro lado,

y será una idea trabajada también en el ciclo homérico,¹ la tormenta podrá seralzada contra un individuo en particular (el hombre metonímico como reflejo de toda una sociedad) en un contexto muy claro y delimitado: el mar y el barco que zozobra como consecuencia de la desobediencia. Por eso, en Jonás 1:4, Dios “hizo levantar un gran viento en el mar, y hubo en el mar una tempestad tan grande que se pensó que se partiría la nave” (846). Esa tormenta *furiosa* será comparada en los libros poéticos y sapienciales del Antiguo Testamento con la fuerza devastadora de un huracán, como aclara en Salmos 83:15 el rey David: “Persíguelos así con tu tempestad, y atérralos con tu torbellino” (572). Esta amenaza será constante también en boca de Salomón, que establece las analogías con los binomios *tormenta-terror* y *huracán-desgracia*. Símbolos que irán definiendo y asentando el uso metafórico de la tormenta en la cultura occidental judeocristiana, como sucede en Proverbios 1:27, “cuando viniera como una destrucción lo que teméis, y vuestra calamidad llegare como un torbellino” (610). Así, cuando leemos en Job 36:33 que “el trueno declara su indignación y la tempestad proclama su ira contra la iniquidad” (518), ya pensamos más en los significados figurados que en los reales. Por último, y esta idea es quizá la más interesante para entender el uso romántico y la actualización de este fenómeno atmosférico es que la tormenta, y especialmente la sufrida en alta mar, no deja atisbos de esperanza. Valgan como ejemplos los viajes que Pablo relata en el Libro de los Hechos

¹ Recordemos la primera salida de Odiseo (Rapsodia V) en su primer intento de vuelta a Ítaca: “Poseidón, que sacude la tierra, alzó una oleada tremenda, difícil de resistir, alta como un techo, y la empujó contra el héroe [...]” (Homero, 1984: 101). Así como los poemas de Alceo: “Llueve Zeus, del cielo viene / enorme temporal... se han helado/ los cursos de las aguas” (Navarro, 1990: 93).

27:20. Sufrirá la tempestad en el mar y llegará a afirmar que “y no apareciendo ni sol ni estrellas por muchos días, y acosados por una tempestad no pequeña, ya habíamos perdido todas esperanzas de salvarnos” (1035).

En la lírica medieval, cuya finalidad básica será el didactismo religioso, este uso de la tormenta se convierte ya en motivo literario. De esta manera, el profesor Carlos Crida Álvarez establece, a través del análisis comparatista del Milagro XII de la obra de Gonzalo de Berceo y el Libro de Apolonio y el Libro de Alexandre, el orden y la lógica interna del desarrollo lírico de la tormenta y su posterior naufragio. Los siete pasos que determina son: alegría de los navegantes al partir, buen tiempo, rapidez del viaje, cambio del tiempo, desconcierto de la tripulación, naufragio y, tal vez lo más importante, cumplimiento de la voluntad divina (Álvarez Crida, 2001: 86-88). Cambiemos el colectivo por el *yo* romántico y la transferencia del motivo resulta bastante clara si pensamos en, por ejemplo, *La canción del pirata*. Espronceda, quien, curiosamente trabajaba por aquel entonces en el periódico *El huracán*, introduce en este poema de alarde polimétrico la variante que queremos trabajar en estas páginas: la fusión del poeta con la propia tormenta (Espronceda, 1986: 65):

Son mi música mejor aquilones,
el estrépito y temblor
de los cables sacudidos,
del negro mar los bramidos
y el rugir de mis cañones.

En la gradación de esta estrofa encontramos, por otro lado, otra característica fundamental: el elemento musical, de tanta importancia en las tendencias románticas. Pensemos no solo

en el auge de la interpretación vocal en la ópera wagneriana, sino en el uso de instrumentos de viento (fagot, corno inglés y tuba), el protagonismo del piano como instrumento clave para expresar los sentimientos del artista y la renovación de géneros durante este movimiento: nocturnos, *lieder*, poemas sinfónicos y, especialmente, la música programática. En este caso, relacionado con los vientos del norte y construido a través de las personificaciones de ese mar que brama y los cañones que rugen. En la famosa copla asonantada del estribillo, el poeta ya deja clara esa unión con la tormenta dando pie al que quedó en llamarse, “el gran poema del individuo” (Casalduero, 1961: 155): *Mi ley, la fuerza y el viento*. No olvidemos que ya en la lírica provenzal encontramos el motivo de la tormenta, los vientos que la traen y la metáfora marina relacionados con el amor cortésano del que se nutren los románticos en la construcción del tema del amor imposible. Así leemos en el *Canzoniere* de Petrarca (1989: 329).

Como a fuerza de vientos
 cansado marinero por la noche
 a las luces del polo alza la vista
 lo mismo en la tormenta
 que tengo con Amor, sus claros ojos
 son mi señal y mi único consuelo.

Hacia la búsqueda poética de la trascendencia intersubjetiva

La llegada del Siglo de Oro siguió en la misma línea en la novela bizantina, la de caballerías e incluso en la picaresca. Los autores continúan trabajando la descripción de la tormenta, como sostiene Herrero Massari, a imitación de la novela griega. Así,

la mitologización de los vientos, las tinieblas que anuncian la tempestad, el espectáculo del relámpago y el trueno, la alturas de las olas [...] y la actuación providente de Dios son elementos de una estructura narrativa tópica, cuya consistente unidad hay que buscarla en las prácticas de la *descriptio* en la enseñanza retórica tradicional (Herrero Massari, 1997: 209).

Ejemplos destacados de este ejercicio podemos encontrarlos en Cervantes, por ejemplo. Recordemos que los *temas* que leía don Quijote en las novelas de caballería no solo eran encantamientos, batallas o pendencias, sino *amores, tormentas y disparates imposibles* (Cervantes, 1994: 100). La borrasca, en definitiva, será uno de los motivos en los viajes de Persiles, que será presentado atado a unos maderos y en plena tormenta:

Levantaron remolinos las aguas, pelearon entre sí los contrapuestos vientos [...] Pasábanle las olas por cima, no solamente impidiéndole ver el cielo, pero negándole el poder de pedirle que tuviese compasión de su desventura (Cervantes, 1970: 53).

Tormenta que le acompañará a lo largo de su periplo y en su *descriptio* será asociada, una vez más, con el estado de ánimo del personaje:

Fue cambiándose el viento y enmarañándose las nubes, cerró la noche oscura y tenebrosa, y los truenos, dando por mensajeros a los relámpagos, tras quien se siguen, comenzaron a turbar a los marineros [...] y comenzó la borrasca con tanta furia, que no pudo ser prevenida [...] y a un tiempo les cogió la turbación y la tormenta (Cervantes, 1970: 159-160).

En poesía, Garcilaso de la Vega utilizará la tempestad como *rival* del poeta en sus conocidas liras de la *Oda a la Flor de Gnido*:

Si de mi baja lira
tanto pudiese el son, que un momento
aplacase la ira
del animoso viento,
y la furia del mar y el movimiento,
y en ásperas montañas
con el suave canto enterneciese
las fieras alimañas,
los árboles moviese,
y al son confusamente los trajese (2002: 92-93).

La analogía militar, propia de la época, compara el ruido de la artillería con el de los truenos. Sucede, por ejemplo, en dos endecasílabos de su soneto XVI, en los que escribe: “Ni aquel fiero rüido contrahecho/ de aquel que para Júpiter fue hecho” (De la Vega, 2002: 109). Y, por supuesto, encontraremos una referencia muy clara en *La tempestad* de Shakespeare. No hemos de olvidar que el empuje nacionalista británico del Romanticismo colocó en un plano principal la figura y la obra del autor inglés. Así, en obras como *La Tempestad* se recuperarán los motivos de la tormenta, en este caso, subordinados ante una de las grandes dicotomías temáticas de Shakespeare: la venganza y el perdón. Recordemos la primera acotación que dará pie al diálogo entre el capitán y el contraamaestre: “Óyese rumor tempestuoso, con truenos y relámpagos” (Shakespeare, 1988: 169).² Un arranque que nos

² En el original la sonoridad es acaso mayor: *A tempestuous noise of Thunder and Lighting Heard* (Shakespeare, 1892: 9).

lleva directamente a la acotación de la escena IX de *Don Álvaro o la fuerza del sino*. En la obra con la que arrancó el Romanticismo en España, la conexión semántica y transferencia del motivo parecen claras, ya que “el cielo representará el ponerse el sol de un día borrascoso, se irá oscureciendo lentamente la escena y aumentándose los truenos y relámpagos” (Duque de Rivas, 1987: 163). En palabras del bufón Trínculo, en *La tempestad* comprendemos que la tormenta desatada por Próspero será implacable y, encontraremos, una vez más la presencia del viento, los nubarrones y, sobre todo, la música, en este caso, del viento: “Se prepara otra tempestad. La oigo cantar en el viento. Allá lejos aquella nube negra parece un sucio tonel pronto a vaciar su líquido. [...] Aquella nube no ha de reventar sino a cántaros (Shakespeare, 1988: 211). El Duque de Rivas, por su parte, explota al máximo esta idea³ en la última escena su conocida obra donde la imagen de la *comunidad* roza, por momentos, lo terrorífico: “Hay un rato de silencio; los truenos resuenan más fuertes que nunca, crecen los relámpagos y se oye cantar a los lejos el Miserere a la comunidad, que se acerca lentamente” (Duque de Rivas, 1987:169). La fascinación romántica por la tormenta se centrará así también en la fuerza de los truenos y la pirotecnia lumínica de los relámpagos. Pensemos en la obra de Mary Shelley. Frankenstein recuerda cómo con quince años fue testigo de una *violentísima* y *terrible* tormenta y observó con goce cómo un viejo roble quedaba convertido en un tocón fulminado por la fuerza de un rayo:

³ Recordemos que en sus años de destierro con Fernando VII al poder, el Duque de Rivas reside, como señala Alberto Sánchez, en Londres, “precisamente cuando se inicia el Romanticismo” (Duque de Rivas, 1987:14).

Presencí una terrible y violenta tormenta. Había surgido de las montañas del Jura, y los truenos estallaban al unísono desde varios puntos del cielo con increíble estruendo. Mientras duró la tormenta, observé el proceso con curiosidad y deleite. De pronto, desde el dintel de la puerta, vi emanar un haz de fuego de un precioso y viejo roble que se alzaba a unos quince metros de la casa (Shelley, 1996: 151).⁴

Y de ahí nacerá esa *curiosidad* gótica por el galvanismo y ese *deleite*, tras los experimentos de Benjamin Franklin, sobre la electricidad: uno de los grandes cambios de la sociedad del XIX.

Los estudios y análisis comparados sobre la tormenta pueden ser muchos, ya que en cualquiera de los autores románticos veremos aparecer este motivo a merced de los temas propios de la época. Aunque, si bien es cierto, la tormenta funcionó como motivo en no solo las novelas épicas clásicas o las fuentes bíblicas, sino que fue un recurso muy utilizado también en las novelas de aventuras del siglo anterior al Romanticismo. ¿No es una ola gigantesca, inducida por una tormenta *divina*, la que provoca el naufragio racionalista de Robinsón Crusoe?

Impulsados por el vendaval, yendo hacia donde disponía el destino o la furia de los vientos. [...] Una ola embravecida, como una montaña, nos embistió por la popa. Se echó sobre nosotros con tal furia que volcó el bote de inmediato. [...] Fuimos engullidos por el mar en un instante (Defoe, 2000: 132).

⁴ Pese a la acertada traducción de M^a Engracia Pujals, es interesante cotejar el original en este fragmento ya que la fuerza destructiva la hace un solo rayo: “And the thunder burst at once with frightful loudness from various quarters of the heavens” (Shelley, 2010: 21).

En el Romanticismo adquirirá una mayor presencia y será en la lírica –al final y al cabo, los románticos son los grandes reformadores de la métrica y la estética poética de la modernidad– donde encontremos ya la tormenta, en palabras de Caracciolo Trejo, como “símbolo de la existencia que les ha *tocado vivir*” (Yeats, 1984: 22).⁵ Más aún, y como aclaró el propio Schiller, “la tormenta sirve para llegar al ser profundo de las cosas, que en el Romanticismo se confunde lo misterioso y trascendente” (1991: 226). Y esa la idea, la de la trascendencia, la que estos autores *explotan* hasta sus máximas consecuencias. Así, el movimiento llegará a descripciones fantásticas donde la prosa poética y el motivo latente de la tormenta estarán siempre presentes como ocurre, por ejemplo, con los cuentos de Hoffmann:

El espíritu miró al agua, que se agitó y rugió en espumosas olas y se precipitó tronando a los abismos, que abrieron de par en par sus negras fauces para engullirla codiciosos. Como triunfantes vencedores, las rocas de granito alzaron sus cabezas coronadas de dientes, protegiendo el valle (2007: 172).

De esta manera, parece claro que el motivo de la tormenta servirá para establecer esa comunicación del yo con la búsqueda de lo sublime. Como ejemplo de esta idea, proponemos un análisis comparatista entre el poema *El aislamiento* de Lamartine y dos poemas españoles: la *Rima LII*

⁵ En el prólogo, Caracciolo Trejo se refiere, en concreto, a los versos de *Plegaria por mi hija* en los que el poeta dublinés escribe: “Una vez más ruge la tormenta, / escondida en las ropas de cuna” (Yeats, 1984: 122).

de Bécquer y *La tormenta* de Zorrilla, donde se muestran todos los motivos y el escenario repetido por los autores.

El aislamiento de Lamartine

El primer ejemplo pertenece a las *Meditaciones* poéticas escritas en 1814. En perfectos alejandrinos a la francesa (con el primer hemistiquio agudo), Alphonse de Lamartine se lamenta ante la pérdida de su amada, Madame Charles, retomando así el tópico del *furor amoris*. Como bien apunta Pablo Mora, el poeta aborda el tema de “la insatisfacción y desengaño que le dejaba el reino de este mundo” (1998: 274) en un evidente tono sentimental. Recordemos el poema *L'isolement* del poeta de Mâcon:

Souvent sur la montagne, à l'ombre du vieux chêne,
Au coucher du soleil, tristement je m'assieds;
Je promène au hasard mes regards sur la plaine,
Dont le tableau changeant se déroule à mes pieds.

Ici gronde le fleuve aux vagues écumantes;
Il serpente, et s'enfonce en un lointain obscur;
Là le lac immobile étend ses eaux dormantes
Où l'étoile du soir se lève dans l'azur.

Au sommet de ces monts couronnés de bois sombres,
Le crépuscule encor jette un dernier rayon;
Et le char vapoureux de la reine des ombres
Monte, et blanchit déjà les bords de l'horizon.

Cependant, s'élançant de la flèche gothique,
Un son religieux se répand dans les airs:
Le voyageur s'arrête, et la cloche rustique

Aux derniers bruits du jour mêle de saints concerts.

Mais à ces doux tableaux mon âme indifférente
N'éprouve devant eux ni charme ni transports;
Je contemple la terre ainsi qu'une ombre errante
Le soleil des vivants n'échauffe plus les morts.

De colline en colline en vain portant ma vue,
Du sud à l'aquilon, de l'aurore au couchant,
Je parcours tous les points de l'immense étendue,
Et je dis: "Nulle part le bonheur ne m'attend"

Que me font ces vallons, ces palais, ces chaumières,
Vains objets dont pour moi le charme est envolé?
Fleuves, rochers, forêts, solitudes si chères,
Un seul être vous manque, et tout est dépeuplé!

Que le tour du soleil ou commence ou s'achève,
D'un oeil indifférent je le suis dans son cours;
En un ciel sombre ou pur qu'il se couche ou se lève,
Qu'importe le soleil? je n'attends rien des jours.

Quand je pourrais le suivre en sa vaste carrière,
Mes yeux verraient partout le vide et les déserts :
Je ne désire rien de tout ce qu'il éclaire;
Je ne demande rien à l'immense univers.

Mais peut-être au-delà des bornes de sa sphère,
Lieux où le vrai soleil éclaire d'autres cieux,
Si je pouvais laisser ma dépouille à la terre,
Ce que j'ai tant rêvé paraîtrait à mes yeux!

Là, je m'enivrerais à la source où j'aspire;
Là, je retrouverais et l'espoir et l'amour,
Et ce bien idéal que toute âme désire,
Et qui n'a pas de nom au terrestre séjour!

Que ne puis-je, porté sur le char de l'Aurore,
Vague objet de mes vœux, m'élancer jusqu'à toi!
Sur la terre d'exil pourquoi resté-je encore?
Il n'est rien de commun entre la terre et moi.

Quand là feuille des bois tombe dans la prairie,
Le vent du soir s'élève et l'arrache aux vallons;
Et moi, je suis semblable à la feuille flétrie:
Emportez-moi comme elle, orageux aquilons! (en Köhler:
104-105).

En estas estrofas tetrásticas de Lamartine, podemos ver cómo se construye poéticamente el motivo de la tormenta como símbolo de su desengaño amoroso y posterior angustia existencial. En la primera estrofa nos encontramos los elementos naturales que se asociarán con el sentimiento de soledad del poeta. La imagen está clara: en lo alto de un *monte*,⁶ junto a un *viejo roble* y observando *la puesta del sol, el llano y el paisaje cambiante* ante sus pies.

En la segunda estrofa está a punto de anochecer. Obtenemos así la visión del yo poético y vemos, exactamente, lo que él ve.

⁶ Una posición que será típica de esta época. Pensemos, por ejemplo, en el poema *Auf diesem Hügel überseh ich meine Welt*, 'Desde esta elevación yo domino mi mundo' (Bermúdez Cañete, 1995:225).

Los dos elementos deícticos del arranque de los versos impares (*aquí* y *allí*) nos delimitan la escena. Desde su posición oteamos un río de *olas espumosas* que *serpentea* y se *oscurece* y, por el otro, el *lago inmóvil* de aguas *dormidas*. Mientras, alzamos la vista al azul del cielo en la que se distingue la referencia de lo lejano y el avance de la oscuridad: la estrella polar. El bosque oscuro desdibuja la cima de la montaña y el crepúsculo enseña su última luz. Las sombras y la niebla (se habla de *carruaje brumoso*) lo cubren todo (al poeta, también) y el monte deja ver su copa nevada en horizonte (de ahí ese *blanco* que deja ver). El siguiente sentido que se activará será el del oído. En el momento en que asoma el campanario de una iglesia gótica y el poeta, en la línea del tópico de *homo viator*, presentado ya como viajero, se detiene y escucha el canto de la campana. Pero *su alma no se conmueve*, se ve incapacitada para sentir y se compara con un *fantasma*. En ese momento empiezan las preguntas. En primer lugar, a sí mismo: sabe que, esté donde esté, la pena estará siempre con él... porque está *en él*. Los versos arrancan con interrogaciones retóricas con las que viajero/poeta expresa su vacío espiritual. Se muestra *ausente*, *indiferente* y es consciente de que *nada espera* de su vida ante la falta de *esperanza* y *amor*, ese bien ideal al que *aspiran las almas*. Es en ese momento cuando dirige su voz hacia Dios y, comparándose con esas *hojas caídas*, se descubre la tormenta que se ha ido gestando en el poema en el famoso verso de cierre donde se recupera el tópico de la poesía clásica del *aquilón*, “¡Arrastradme con ella, tempestad de aquilones!”,⁷

⁷ La traducción es nuestra. Intentamos mantener la cesura y respetar los dos hemistiquios de heptasílabos, ya que en las traducciones cotejadas se pierde, a nuestro modo de entender, el ritmo, la musicalidad y la pausa que tiene

muy similar, por otro lado, a unos versos anteriores de Hölderlin.⁸

La “Rima LII” de Bécquer

Dos décadas después, en 1838, nos encontramos con el siguiente poema de Gustavo Adolfo Bécquer que nos disponemos a analizar. En este caso, y al tratarse de un poeta español, la opción métrica elegida es la combinación de endecasílabos heroicos y heptasílabos para formar una silva. Una estrofa muy cultivada por los románticos, en parte, por ser “la forma más corriente de la lírica de carácter filosófico” (Baehr, 1973: 382). Se trata de la quincuagésima segunda rima del poeta sevillano:

Olas gigantes que os rompéis bramando
en las playas desiertas y remotas,
envuelto entre la sábana de espumas,
¡llevadme con vosotras!

Ráfagas de huracán que arrebatáis
del alto bosque las marchitas hojas,
arrastrado en el ciego torbellino,
¡llevadme con vosotras!

Nube de tempestad que rompe el rayo
y en fuego ornáis las sangrientas orlas,

este alejandrino. De ahí que nos hayamos tomado la licencia de no respetar el sintagma nominal de *tempestuosos aquilones* por no ajustarse a la métrica.

⁸ “O dorthin nimmt mich,/ Purpurne Wolken!”. En la traducción de Federico Bermúdez Cañete, “¡Conducidme hasta allí,/ nubes de color púrpura!” (Hölderlin, 2002: 100-101).

arrebatado entre la niebla oscura,
¡llevadme con vosotras!

Llevadme, por piedad, a donde el vértigo
con la razón me arranque la memoria.
¡Por piedad! ¡Tengo miedo de quedarme
con mi dolor a solas! (Bécquer, 1979: 39)

Bécquer, mucho más conciso que Lamartine, coloca al viajero/poeta directamente debajo de la tormenta en una actitud de súplica idéntica al poema anterior. No hay más que fijarse en la epífora final de las tres primeras estrofas, cuya interrogación recuerda, quizá demasiado, al *Emportez-moi comme elle, orangeux aquilons*. Un recurso, por otro lado, utilizado por coetáneos suyos del romanticismo tardío como Rosalía de Castro. La poeta, enfrentándose a las olas, escribirá lo siguiente:

Lánzame airosas su nevada espuma
y pienso que me llaman, que me traen
hacia sus alas húmedas (en Cilleruelo, 1997: 68).

No parece casual que, como apunta Valbuena Prat, entre “los poetas de formación” de Bécquer se encuentre Lamartine (1968: 247). En esta rima la tormenta ya ha explotado, pero la estructura del motivo y sus rasgos son muy similares.

Primero, el esfuerzo fónico para encontrar el ruido tempestuoso a través de la vibrante aliteración de los verbos elegidos: *romper*, *bramar*, *arrebat*, *arrastrar* y *arrancar*. El escenario elegido, por otro lado, contiene también ciertas analogías con los alejandrinos anteriores. Por un lado, y *debajo* del sujeto, están esas *playas desiertas y remotas*. Por el otro,

el alto bosque. También está *la niebla*, que es *oscura*, con lo que el contexto es, al igual que Lamartine, nocturno. Asimismo, se mantienen las estrofas de cuatro versos y se consigue una estructura quizá más sólida, gracias a la cohesión sintáctica de los tres primeros versos de estrofa. El paisaje pasa de ordenarse ahora de forma vertical, de abajo a arriba: *olas gigantes*, *ráfagas de huracán* y, por último, *nubes de tempestad*. A diferencia de la actitud anterior, aquí el poeta no se siente indiferente ante la naturaleza, sino que opta por repetir la interrogación lamartiniana desde el principio, creando así una cadencia anafórica que ayuda a construir el paisaje. Los rasgos de la tormenta son, pues, muy similares: mar embravecido, olas, montaña de árboles frondosos, viento. Y la postura del poeta también: contemplación del paisaje y súplica final. Y aquí es donde Bécquer parece continuar la propuesta de Lamartine. En este poema se menciona directamente el lugar donde las olas lo arrastrarán. En este caso, *a donde el vértigo con la razón me arranque la memoria*. La sensación de poder recuperar lo perdido en el pasado (memoria) lo lleva, inevitablemente, a ese lugar de *vértigo*: la muerte. Lo que no queda resuelto es qué o quién habita en este lugar del *Ruit Hora*.

La tormenta de Zorrilla

Será dos años después, en 1840, cuando José Zorrilla consiga escribir, tal vez, el poema donde mejor trabaja el motivo de la tormenta que, incluso ya con el título, lo convierte en tema. Nos referimos al tercer fragmento del poema *Las píldoras de Salomón*, titulado “La tempestad”, que podemos dividir en dos partes. La primera, estaría compuesta por las diez primeras estrofas:

¿Qué quieren esas nubes que con furor se agrupan
del aire transparente por la región azul?
¿Qué quieren cuando el paso de su vacío ocupa
del zenit [sic] suspendiendo su tenebroso tul?

¿Qué instinto las arrastra? ¿Qué esencia las mantiene?
¿Con qué secreto impulso por el espacio van?
¿Qué ser velado en ellas atravesando viene
sus cóncavas llanuras, que sin lumbrera están?

¡Cuál rápidas se agolpan! ¡Cuál ruedan y se ensanchan
Y al firmamento trepan en lóbrego montón.
Y el puro azul alegre del firmamento manchan
sus misteriosos grupos en torva confusión!

Resbalan lentamente por cima de los montes.
Avanzan en silencio sobre el rugiente mar;
los huecos oscurecen de entrambos horizontes;
el orbe y las tinieblas bajo ellas va a quedar.

La luna huyó al mirarlas: huyeron las estrellas,
su claridad escasa la inmensidad sorbió;
ya reinan solamente por los espacios ellas;
doquier se ven tinieblas, mas firmamento, no.

En vano nuestros ojos se afanan por hallarle
del tenebroso velo que lo embozó detrás;
que cuanto más los ojos se empeñan en buscarle.
Se esconde el firmamento de nuestros ojos más.

¡Las nubes solamente! ¡Las nubes se acrecientan

sobre el dormido mundo! ¡Las nubes por doquier!
A cada instante que huye, la lobreguez aumenta,
y se las ve en montones sin límites crecer.

Ya montes gigantescos semejan sus contornos,
al brillo de un relámpago que aumenta la ilusión:
ya de volcanes ciento los inflamados hornos,
ya de movibles monstruos aligero escuadrón.

Ya imitan apiñadas de los espesos pinos
las desiguales copas y el campo desigual;
ya informes pelotones de objetos peregrinos
que mudan de colores, de forma y de local.

¿Qué brazo les impele? ¿Qué espíritu les guía?
¿Quién habla dentro de ellas con tan gigante voz,
cuando retumba el trueno y cuando va bravía
rugiendo por su vientre la tempestad veloz?

(Zorrilla, 1850: 397-398)

Como puede verse, la primera transferencia del motivo será formal. Zorrilla opta por el alejandrino en su conocida variante trocaica que, en la época romántica, fue muy usada. De hecho, “el alejandrino zorrillesco dominará la poesía española durante cuarenta años” (Baehr, 1973: 172). Ya en el primer verso, tenemos a las *nubes* en la primera cesura, seguidas del *aire transparente* y el cenit como un *tenebroso tul* y las rimas aguadas, esta vez a final de verso, en vez de en la cesura: *azul/tul, van/están, montón/confusión, mar/quedar, sorbió/no, detrás/más, doquier/crecer...* Zorrilla opta la interrogación retórica, en vez de la exclamación que se reserva para la tercera estrofa. El paisaje está en movimiento y la

relación del yo con el espacio es fundamental, ya que se pretende resolver esta vez el *secreto* de lo desconocido: *esa torva confusión*. La aliteración vuelve a ser de erres y llegará a la perfección sonora en el famoso verso de la antepenúltima estrofa: “el ruido con que rueda la ronca tempestad”.⁹ Las descripciones de la tormenta de Lamartine y la *versión* de Bécquer son mucho más estáticas: se construyen con barridos horizontales y verticales. Aquí, el dinamismo es constante. Nótese los verbos de movimiento que estarán presentes en todo el poema: *arrastrar, resbalar, avanzar, huir, caminar, acercar, bogar, cruzar, rodar y resbalar*. Los elementos del paisaje son, una vez más los mismos y están presentes en las diez primeras estrofas: *cóncava llanura, rugiente mar, estrellas, luna, tinieblas, montes gigantescos, relámpago y trueno*. Entonces será cuando el poeta pretenda resolver el *misterio*. Precisamente, en la mitad de esta primera parte (la estrofa quinta) entrará el componente religioso al referirse a *Él* en ese afán por *hallarle y buscarle*,¹⁰ pero será en la segunda parte del poema (desde la estrofa undécima) donde encontramos la *novedad* y la trascendencia divina entra en juego:

⁹ Aliteración que será imitada por muchos poetas, quizá inspirada en el verso de Espronceda *La tormenta de noche* donde nos encontramos con el siguiente heptasílabo: *El ronco trueno suena* (Espronceda, 1992: 295). Valga como ejemplo posterior el poema *Bajo la tempestad* de Demetrio Korsi, muy parecido al de Zorrilla, donde leemos los siguientes endecasílabos: “¡El viento ruge en la floresta huraña / trepida el suelo, cruje la montaña / que se doblega en colosal desmayo; / ronca la tempestad y estalla el rayo” (Del Saz, 1974: 210).

¹⁰ Entendemos que estos leísmos de persona se deben al origen vallisoletano de Zorrilla. Aun así, la rima (á-e) funciona mejor que la correcta sintácticamente (á-o).

Acaso en medio de ellas a visitar los mundos
El Hacedor Supremo del Universo va;
y envuelto en sus vapores, sus senos más profundos
estudia, y sus cimientos, por si caducan ya.

Acaso de su carro tras la vibrante rueda
con impotente saña caminará Luzbel.
Y porque allí cegarle su resplandor no pueda.
Agolpará esas nubes entre su gloria y él.

Y acaso alguna de ellas será la formidable
que circundó la cumbre del alto Sinaí,
en tanto que el ardiente misterio impenetrable
que iluminó al profeta se fermentaba allí.

Acaso será alguna la que vertió en Sodoma
en inflamadas fuentes la cólera de Dios;
acaso será alguna la que en los mares toma
las aguas de un diluvio que le acompaña en pos.

¡Señor, yo te conozco! La noche azul serena,
me dice desde lejos: “Tu Dios se esconde allí”;
pero la noche oscura, la de nublados llena.
Me dice más pujante: “Tu Dios se acerca a ti”.

Te acercas, sí; conozco las orlas de tu manto
en esa ardiente nube con que ceñido estás;
el resplandor conozco de tu semblante santo
cuando al cruzar el éter relampagueando vas.

Conozco, sí, tu sombra que pasa sin colores

detrás de esos nublados que van en tropel;
conozco en esos grupos de lóbregos vapores
los pálidos fantasmas, los sueños de Daniel.

Conozco de tus pasos las invisibles huellas
de repentino trueno en el crujiente son,
las chispas de tu carro conozco en las centellas,
tu aliento en el rugido del rápido aquilón.

¿Quién ante ti parece? ¿Quién es en tu presencia
más que una arista seca que el aire va a romper?
Tus ojos son el día: tu soplo, la existencia;
tu alfombra el firmamento: la eternidad tu ser.

¡Señor! yo te conozco, mi corazón te adora;
mi espíritu de hinojos ante tus pies está;
pero mi lengua calla, porque mi lengua ignora
los cánticos que llegan al grande Jehová.

Palomas de los valles prestadme vuestro arrullo.
Prestadme, claras fuentes, vuestro gentil rumor.
Prestadme, amenos bosques, vuestro feliz murmullo.
Y cantaré a par vuestro, la gloria del Señor.

Si su hálito llegara al harpa del poeta.
Si a mí, Señor, bajara tu espíritu inmortal.
Mi corazón henchido del fuego del profeta
cantara, y no tuvieran sus cánticos igual.

Mi voz fuera más dulce que el ruido de las hojas
medidas por las auras del oloroso abril,

más grata que del fénix las últimas congojas,
y más que los gorjeos del ruiseñor gentil.

Más grave y majestuosa que el eco del torrente
que cruza del desierto la inmensa soledad,
más grande y más solemne que sobre el mar hirviendo
el ruido con que rueda la ronca tempestad.

Mas ¡ay! que sólo puedo postrarme con mi lira
delante de esas nubes con que ceñido estás,
porque mi acento débil en mi garganta expira
cuando al cruzar el éter relampagueando vas.

Tu espíritu infinito resbala ante mis ojos.
Aunque mi vista impura tu aparición no ve,
mi alma se estremece, y ante tu faz de hinojos
te adora en esas nubes mi solitaria fe

(Zorrilla, 1850: 398-399)

El poeta establece ya el diálogo con Dios al que se refiere como *hacedor supremo*, ya que es el *responsable* de la tormenta. Aparecerá el tópico del diluvio y la comunicación se efectuará. Será la propia divinidad quien resuelva el misterio: es Dios quien está ahí y está con él, de ahí el posesivo *Tu Dios*. Y la primera acción será acercarse y *relampaguear*. Aparecen de nuevo los *fantasmas*, relacionados aquí con los *sueños de Daniel* que, en el caso del profeta bíblico, fueron revelaciones. El poeta, como Daniel, entiende que la comunicación con Dios se produce mediante el sueño, de ahí que el paisaje del poema roce continuamente con lo onírico gracias a la *niebla* que se conecta con la aparición de esas *sombras* espectrales, típicas del *vita-somnium*.

Las analogías del paisaje ya son bíblicas: *montaña/Sinai* (revelación), *viento/soplo divino* (fe) y las cosificaciones divinas de ojos/día o, entre otros, firmamento/alfombra. Y los rasgos de la tormenta del poema de Lamartine se repiten una vez más: *el rugido del rápido Aquilón*, la presencia musical (en este caso, *los cánticos de Jehová*), *el ruido de las hojas* y la soledad del poeta, cuya preocupación está tanto en sus crisis individual (*mi solitaria fe*) como en el sentimiento de culpa (*mi vista impura tu aparición no ve*) que ya estaba presente en el poema anterior. No hemos de olvidar que, como señala Marrast, no es ningún secreto que “los contemporáneos de Zorrilla cultivan la lírica lamartiniana” (1994: 75). De ahí que la transferencia de motivos esté presente también en autores como Espronceda. En particular, en su poema *La tormenta de noche*, de *Idilios*, donde leemos los siguientes endecasílabos:

¡Cómo gime la tierra, cuál retiembla,
 cuál arrebatada el Bóreas furioso
 de la elevada cima el olmo añoso!
 ¡Cuál desbarata el rayo, cuál despide
 cárdena luz su precursor ardiente
 con hórrido bramido,
 cuál gime el aquilón enfurecido! (Espronceda, 1992: 294)

Lo que, tal vez, aporte en el plano semántico sea el uso de las figuras de amplificación. En el poema analizado de Zorrilla hay una buena muestra del llamado *epíteto romántico*, que Sobejano define como “incontenible flujo de epítetos enfáticos o cargados de acento sentimental” (1970: 318). Tenemos así *el rugiente mar*, *montes gigantescos* o *espesos pinos*¹¹ con los

¹¹ Si tenemos en cuenta las características de dichos árboles, tiene sentido que se opte por los pinos en vez de por los robles, como en el caso de

que se crea un ambiente muy parecido al de Lamartine: *aux vagues écumantes, l'étoile du soir* o à *l'immense univers*. No hay más que comparar el vocabulario elegido en ambos poemas y ver las conexiones semánticas entre los dos.

l'azur	región azul
le fleuve aux vagues écumantes	río de olas espumosas
l'étoile du soir se lève	huyeron las estrellas
ces monts couronnés de bois sombres	Montes gigantes semejan sus contornos
les bords de l'horizon / d'autres cieux	de entrambos horizontes
le char vaporeux/ le char de l'Aurore	lóbregos vapores ¹² /las chipas de tu carro ¹³
Un son religieux	cánticos que llegan al grande Jehová
Aux derniers bruits du jour	el ruido
l'immense univers	Tu espíritu infinito
la feuille flétrie	las hojas
Ce que j'ai tant rêvé paraîtrait à mes yeux!	Los sueños de Daniel
Orageux aquilons	el rugido del rápido aquilón
Se déroule	ruedan y se ensanchan
Gronde	retumba

Lamartine, ya que estos se encuentran en lugares más húmedos y, sobre todo, ubicados más al norte.

¹² La elección del término *vapor*, que antes no se había utilizado, puede tener cierta conexión con el momento histórico de la Europa romántica, ya que el gran invento de la revolución industrial fue la máquina de vapor.

¹³ La metáfora del carro recuerda también al poema de Espronceda citado *ut supra* donde nos encontramos con el siguiente endecasílabo: “Mueve su carro Dios por la alta esfera”. Aunque ya la utilizaron previamente poetas prerrománticos como José Somoza. Así reza un cuarteto de uno de sus sonetos: “Densas nubes vomita el Occidente/ la noche en carro de ébano se sienta,/ vuela en alas de fuego la tormenta,/ hierve el rayo en la espuma del torrente” (Cilleruelo, 1997: 62).

Serpente
se lève

relampagueando vas
acrecientan

Asimismo, es interesante en la descripción lírica de la tormenta el aspecto sensorial; la tempestad exige la activación de los cinco sentidos, gracias al uso de los verbos y, sobre todo, de la adjetivación. La vista *impura* donde predomina el color *azul (tenebroso)*; el oído, repleto de aliteraciones de erres (*rugiente, rugido, ronca, ruidos, gorjeos*); el olfato, a través de sinestesias como *oloroso abril* o el gusto (*la inmensidad sorbió*) e incluso el tacto (*vapores*). En el poema de Lamartine ocurre algo parecido, con el azul como propuesta cromática e incluso comparte el uso sinestésico del lenguaje para trabajar varios sentidos a la vez: *ces doux tableaux*. Por último, también está presente en ambos poemas el trabajo de las analogías y personificaciones con vocabulario del campo semántico de la naturaleza (*tu faz de hinojos/ je suis semblable à la feuille flétrie*), así como metonimias con partes del cuerpo humano: *mi lengua calla* o *un oeil indifférent*.

Conclusiones

El Romanticismo construye el motivo de la tormenta, uno de los más recurrentes a lo largo de la historia de la literatura, con unos rasgos y vocabulario muy similares entres los tres ejemplos analizados y, por otro lado, respetando todos ellos el estilo y la semántica de épocas anteriores: tono espiritual, juegos fónicos para reproducir la sensación de temor y reactivación multisensorial. Asimismo, encontramos una construcción y un desencadenante parecidos: olas del mar *in crescendo*, viento norteño en la montaña que agita los árboles frondosos, cumulonimbos que se acercan, explosión de rayos y visión del carro divino. Y, por último, una intención, que ya

adelantábamos en un primer momento: la comunicación metafísica de un individuo solitario que, ante la pérdida de fe intenta encontrar una respuesta en la propia naturaleza, ya que es en esta donde, según el pensamiento de la época, parece encontrar a Dios.

El diálogo lírico romántico, y aquí está, tal vez, la novedad del uso de este motivo con las épocas anteriores, encuentra en la tormenta, no solo el castigo o la culpa por el anhelo de soledad y libertad no alcanzado, sino que la utiliza como vehículo para encontrar un posible interlocutor. De ahí ese uso retórico de las interrogaciones y exclamaciones. De tal modo, previa pérdida de fe y de confianza, los poetas románticos establecen el diálogo esperado, aunque sepan que no encontrarán respuesta inmediata. No podemos olvidar que la temática romántica es, por *naturaleza*, pesimista.

Bibliografía

- BAEHR, Rudolf. *Manual de versificación española*. Gredos: Madrid, 1973.
- BÉCQUER, Gustavo Adolfo. *Rimas y leyendas*. Espasa-Calpe: Madrid, 1979.
- BERMÚDEZ CAÑETE, Federico. *Antología de románticas alemanas*. Cátedra: Madrid, 1995.
- CANAVAGGIO, Jean. *Historia de la literatura española. El siglo XIX*. Tomo V. Ariel: Barcelona, 1995.
- CASALDUERO, Joaquín. *Espronceda*. Gredos: Madrid, 1961.
- CERVANTES, Miguel de. *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*. Castalia: Madrid, 1970.
- CERVANTES, Miguel de. *Don Quijote de la Mancha*. Cátedra: Madrid, 1994.
- CILLERUELO, José Ángel (ed). *Antología de la poesía romántica*. Clásicos Castellanos: Madrid, 1997
- CRIDA ÁLVAREZ, C. (2001). Tempestades y naufragios en los poemas narrativos del siglo XIII español. *Monteagudo*. En: *Revista de Literatura Española, Hispanoamericana y Teoría de la Literatura*, N° 6 (2001): pp. 81–94. <https://revistas.um.es/monteagudo/article/view/77871>

- DE LA VEGA, Garcilaso. *Poesía*. Debolsillo, Random House Mondadori: Barcelona, 2002.
- DEFOE, Daniel. *Robinson Crusoe*. Trad. de Fernando Galván y José Santiago Fernández Vázquez. Cátedra: Madrid, 2002.
- DEL SAZ, Agustín. *Antología general de la poesía panameña*. Bruguera: Barcelona, 1974.
- DUQUE DE RIVAS. *Don Álvaro o la fuerza del sino*. Cátedra: Madrid, 1987.
- ESPRONCEDA, José. *Obras poéticas*, Planeta: Barcelona, 1986.
- ESPRONCEDA, José. *El Diablo Mundo. El Pelayo. Poesías*. Cátedra: Madrid, 1992.
- GARCÍA PEINADO M. Ángel. (1996). "Lamartine y el sentimiento de la naturaleza en cuatro poemas traducidos: 'Le Lac', 'Isolement', 'Le Vallon', 'L'automne'". En: *Thélème. Revista Complutense de Estudios Franceses*, N° 10 (1996): p. 97-117. <https://revistas.ucm.es/index.php/THEL/article/view/THEL9696220097A>
- HERRERO MASSARI, José Manuel. "El naufragio en la literatura de viajes peninsular de los siglos XVI y XVII". En: *Revista de Filología Románica*, Vol. 2, N° 14 (1997): pp. 205-214.
- HÖLDERLIN, Friederich. *Antología poética*. Trad. de Federico Bermúdez-Cañete. Cátedra: Madrid, 2002.
- HOFFMANN, E.T.A. *Cuentos*. Trad. de Carlos Fortea. Cátedra: Madrid, 2007.
- HOMERO. *La Odisea*. Alba: Madrid, 1984.
- KAYSER, Wolfgang. *Interpretación y análisis de la obra literaria*. Gredos: Madrid, 1992.
- KÖHLER, Erich. "Alphonse de Lamartine : « l'isolement ». Essai d'une interprétation socio-sémiotique", en *Romantisme*. Poésie et société, n° 39. París, 1983, pp. 97-118.
- LAMARTINE, Alphonse de. *Poesías*. Trad. de Juan Manuel de Berriozábal. Librería de Vicente Salvá: París, 1840.
- MARRAST, Robert. "La poesía en la época de romanticismo". En: CANAVAGGIO, J. *Historia de la literatura española*. Trad. de Juana Bignozzi. Ariel, Barcelona, 1994, p. 75.
- MORA, Pablo. *Literatura y catolicismo: hacia una poética mexicana en la primera mitad de siglo XIX*. Actas del XII Congreso Asociación Internacional de Hispanistas (tomo III). Instituto Cervantes: Madrid, 1998. pp. 269-277.
- NAVARRO, José Luis y RODRÍGUEZ, María José. *Antología temática de la lírica griega*. Akal: Madrid, 1990.
- NAUPERT, Cristina. *Tematología y comparatismo literario*. Arco: Madrid, 1997.
- PETRARCA, Francesco. *Cancionero*. Traducción de Jacobo Cortinas. Cátedra: Madrid, 1989.
- POZUELO VIVANCOS, José María (1988). *Teoría del lenguaje literario*. Gredos: Madrid.
- SHAKESPEARE, William. *La tempestad*. Trad. de Luis Astrana Marín. Aguilar: Madrid, 1988.

SHAKESPEARE, William. *The Tempest*, Horace Howard Furness: Londres, 1982.

SHELLEY, Mary. *Frankenstein o El moderno Prometeo*. Trad. de María Engracia Pujals. Cátedra: Madrid, 1996.

SHELLEY, Mary. *Frankenstein*. The Samphire Press: Norfolk, 2010.

SCHILLER, Friedrich. *Sobre lo sublime, escritos sobre estética*. Tecnos: Madrid, 1991.

SOBEJANO, Gonzalo. *El epíteto en la lírica española*. Gredos: Madrid, 1970.

VALBUENA PRAT, Ángel. *Historia de la literatura española*. Tomo III. Gustavo Gili: Madrid, 1968.

VEGA, María José y CARBONELL, Neus. *La literatura comparada: principios y métodos*. Gredos: Madrid, 1998.

VV.AA. *La Santa Biblia. Antiguo y Nuevo Testamento*. Antigua versión de Casiodoro de Reina (1596), revisada por Cipriano de Valera (1602). Revisión de 1960. Sociedades Bíblicas en América Latina, Thomas Nelson Publishers: Nueva York, 1960.

WELLEK, René y WARREN, Austin. *Teoría literaria*. Gredos: Madrid, 1974.

YEATS, William Butler. *Antología poética*. Introducción, selección y traducción de Caracciolo Trejo. Austral: Madrid, 1984.

ZORRILLA, José. *Obras poéticas*. Baudry Librería Europa: París, 1850, pp. 397-399.

Pablo Medel es Doctor en Estudios Literarios por la Universidad de Valencia y Magíster en Literatura Comparada por la Universidad Complutense de Madrid. En México coordinó el área de Fomento a la Lectura en el Instituto Municipal de Arte y Cultura, condujo el taller de Poesía en La Casa del Escritor de Puebla y trabajó como profesor de Humanidades de la UDLAP y en la UPAEP. Colabora con diversos medios culturales, además de ser miembro fundador del proyecto internacional de poesía desterrada, "Desbandada". Publicó el poemario Paraíso en ruinas (2007) y las novelas El principio de Pascal (2016) y La espiral esférica (2019). Ha participado también en la antología de cuentos 2084 (2016) y en el poemario Tratado del Aire (2019). Tradujo la novela de Stephen Crane, Maggie, una chica de la calle (2021). Desde 2017 imparte la docencia en línea el Taller de Escritura y Comunicación en el Grado en Artes en la Universitat Oberta de Catalunya (UOC) y ofrece cursos de escritura y asesorías literarias.