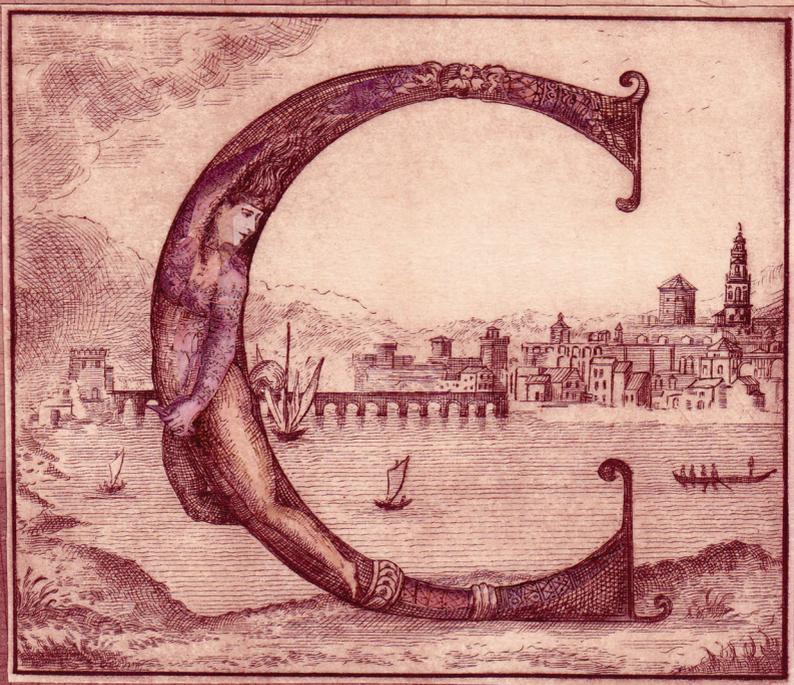


CRENEIDA



CRENEIDA. ANUARIO DE LITERATURAS HISPÁNICAS
1 (2013)

Departamento de Literatura Española
Facultad de Filosofía y Letras
Universidad de Córdoba

www.creneida.com

EDICIÓN: Córdoba, España. ISSN 2340-8960

DIRECTOR: Rafael BONILLA CEREZO (UCO)

CONSEJO DE REDACCIÓN (UCO)

Carlos CLEMENTSON CEREZO, Angelina COSTA PALACIOS, Ángel ESTÉVEZ MOLINERO, Eva María FLORES RUIZ, Ignacio GARCÍA AGUILAR, Ana PADILLA MANGAS, Diego MARTÍNEZ TORRÓN, María José PORRO HERRERA, Joaquín ROSES LOZANO, Pedro RUIZ PÉREZ, Blas SÁNCHEZ DUEÑAS.

CONSEJO EVALUADOR EXTERNO

Mechthild ALBERT (Universität Bonn), Andrea BALDISSERA (Università degli Studi di Vercelli), Trinidad BARRERA (Universidad de Sevilla), Mercedes BLANCO (Université Sorbonne Nouvelle), Patrizia BOTTA (Università La Sapienza, Roma), Rodrigo CACHO CASAL (Clare College, Cambridge University), José CHECA BELTRÁN (CSIC), Francisco Javier DÍEZ DE REVENGA (Universidad de Murcia), Aurora EGIDO (Universidad de Zaragoza), Teodosio FERNÁNDEZ (Universidad Autónoma de Madrid), Ángel GÓMEZ MORENO (Universidad Complutense de Madrid), José LARA GARRIDO (Universidad de Málaga), Begoña LÓPEZ BUENO (Universidad de Sevilla), Nadine Ly (Université du Bordeaux), Remedios MATAIX (Universidad de Alicante), Giuseppe MAZZOCCHI (Università degli Studi di Pavia), Alberto MONTANER FRUTOS (Universidad de Zaragoza), Julio ORTEGA (Brown University), Paolo PINTACUDA (Università degli Studi di Pavia), Geoffrey RIBBANS (Brown University), Evangelina RODRÍGUEZ CUADROS (Universidad de Valencia), Fernando RODRÍGUEZ DE LA FLOR (Universidad de Salamanca), Melchora ROMANOS (Universidad de Buenos Aires), José Carlos ROVIRA (Universidad de Alicante), Florencio SEVILLA ARROYO (Universidad Autónoma de Madrid), María del Carmen SIMÓN PALMER (CSIC), Andrés SORIA OLMEDO (Universidad de Granada), Paolo TANGANELLI (Università degli Studi di Ferrara).

PORTADA: Belén ABAD DE LOS SANTOS.

La publicación de este volumen se beneficia de una ayuda del Consejo Social de la UCO.

DIRECTRICES

1. El Consejo de Redacción de *Creneida* se compromete con los autores a remitirles por vía electrónica los informes de los evaluadores externos en un plazo no superior a 3 meses desde su recepción.
2. El Departamento de Literatura Española de la UCO es el propietario de los derechos de autor de la edición, no así de los relativos a los trabajos compilados, que pertenecen a sus firmantes.
3. El Departamento de Literatura Española de la UCO procurará fijar una fecha regular de aparición de los sucesivos números del anuario (al principio de cada curso académico).
4. *Creneida* nace con vocación de solidez y rigor, huyendo de los localismos. Es un órgano abierto que acogerá sus trabajos sin otro filtro que el de la calidad.
5. *Creneida* es una revista científica sin ánimo de lucro.
6. *Creneida* nace como una revista científica en formato electrónico. Su estructura incluye una sección monográfica, así como trabajos de investigadores de reconocido prestigio –solicitados por el Consejo de Redacción– y artículos de hispanistas que deseen colaborar en los sucesivos números. Cuenta con un Consejo de Redacción y con un Consejo Asesor que se encargarán de evaluar (por el sistema de pares) la calidad de los ensayos recibidos.
7. *Creneida* cumple los 36 criterios Latindex fijados para el reconocimiento científico como publicación de máximo impacto internacional.

	<i>A partir de uno</i>	5
	Rafael Bonilla Cerezo Universidad de Córdoba	
LAS FLORES EN LA LITERATURA ESPAÑOLA		
	<i>José Manuel Blecua: Enseñar poesía con una guerra civil por medio</i>	
	Rafael Ramos Universidad de Gerona	9
	Prólogo: Alberto Blecua Universidad Autónoma de Barcelona	
	<i>La rosa en la poesía de amor del siglo XV</i>	30
	Álvaro Alonso Universidad Complutense de Madrid	
	<i>Rosas y lirios para María. Una antifona pintada</i>	48
	Giovanni Pozzi Universidad de Friburgo	
	<i>Entre flor y flor</i>	
	<i>(De unas propiedades de la palabra flor en la poesía de Góngora)</i>	81
	Nadine Ly Universidad de Michel de Montaigne, Burdeos	
	<i>Las flores en el modernismo hispanoamericano</i>	134
	Lily Litvak Universidad de Austin	
	<i>En el jardín de Manuel Altolaguirre</i>	160
	Maria Rosso Universidad de Milán	
	<i>Collige, virgo, rosas... y otras flores cortadas</i>	179
	José Manuel Pedrosa Universidad de Alcalá de Henares	
	<i>De los libros de horas al mural de Ceuti: las flores de Ouka Leele</i>	
	<i>(la tradición como clave poética)</i>	214
	Ángel Gómez Moreno Universidad Complutense de Madrid	
MISCELÁNEA		
	<i>Cardenio “el Rústico”, el licenciado Tomé de Burquillos y el gracioso:</i>	
	<i>un personaje lopesco en la “Arcadia” (1598)</i>	238
	<i>y en las “Rimas de Tomé de Burquillos” (1634)</i>	
	Antonio Sánchez Jiménez Universidad de Neuchâtel	
	<i>Un baile de la Palatina de Parma</i>	268
	Ester Lidia Cicchetti	
	<i>Antonio de Lara Gavilán “Tono”: genio e ingenio en las artes plásticas</i>	290
	Gema Fernández-Hoya Universidad Complutense de Madrid	
	RESEÑAS	313

A PARTIR DE UNO

RAFAEL BONILLA CEREZO
Universidad de Córdoba

Según cálculos y encuestas que el buen humor de filólogo me impide revelar, España alberga a cinco millones de parados junto a otros tantos de autores éditos e inéditos. No es descartable por ello que pocos o muchos de los primeros dediquen algún tiempo de su “ocio forzoso” a sortear el hambre urdiendo sonetos y hasta escribiendo el *nouveau roman* del futuro (a menudo de anteayer). En buena lógica, el número de revistas científicas también se viene multiplicando para dar cobijo no solo a los citados sino al nutrido grupo de profesionales que ofrecen sus trabajos y sus días a nuestro patrimonio literario. Tanto quienes lo hacen por “amor al arte”, con todas las dilogías del mundo, cuanto los que bucean en ese océano movidos por la fuerza de un par de entidades camufladas bajo su oportuno acrónimo. El disfraz más perverso de la posmodernidad. La verdad es que ocupar un sitio microscópico en una revista universitaria, a ser posible, cuya existencia parece largamente asegurada (o no), resulta cómodo e incluso meritorio. De ahí que cada año sigan apareciendo nuevas publicaciones mientras otras se apagan como asteriscos de polvo de estrella.

El ocupadísimo lector –nunca los hubo desocupados, salvo en los libros del Siglo de Oro– tiene ante sus ojos un anuario. Y como tal no dudo que se apresta a escuchar la letanía de tópicos salmodiados que dominan este tipo de saludos. Es decir, un editorial o razón de ser donde se le explique que el “número uno” llenará un vacío –siempre impreciso–, el enemigo más acérrimo de los revisteros. Pero también de los físicos, de los astronautas y de los saltimbanquis. Prometo que antes de que eso ocurra alcanzarán el descanso, tan codiciado, que brinda generosa la palabra “fin”. Porque el presente prólogo, nunca “proemio”, ni “dintel”, tampoco

“liminar”, solo existe para dar la bienvenida y respetar lo que los latinos llamaron *captatio benevolentiae*.

Hace meses que urgía bautizar esta iniciativa, ponerse de acuerdo respecto a un nombre poco común, eufónico y pegadizo. *Creneida*, para qué negarlo, cumple los requisitos y apunta a las letras clásicas, pero también a esa ninfa de las fuentes que enamora a ingenios de todas las centurias. En resumidas cuentas –pues se cimbreo por la portada–, corremos tras una musa inalcanzable: algo más que mujer y un punto menos que diosa. Su belleza ondulada se zambulle tan profunda en la sarcástica luz de su inteligencia como en el desfiladero sinuoso de su escote.

También *Creneida* porque, morada de textos a cualquier hora, hereda el legado de *Glosa*, promovida por el Departamento de Filología Española de la Universidad de Córdoba, hoy disuelto, fruto de su escisión en los de Literatura Española y Ciencias del Lenguaje. Habrá quien opine que elogiar retaceando no es elogiar; luego en patria de barrocos bastará con darle la vuelta a un soneto de Góngora para deducir que no archivamos una gota de pesimismo. Ni congénito ni adquirido. Venimos de la nada para mudarnos en sombra, en polvo, en humo y, con un poco de suerte, en una tierra de la que germinen páginas de oro, lirio, clavel y cristal luciente.

Desde la Edad Media hasta el siglo XXI, cruzando por las fronteras –si las hay– de las cuatro lenguas de la Península, este “prologuete”, como ironizara Mujica Lainez, invita a no excluir el careo con otras literaturas o manifestaciones estéticas. Regida solo por el rigor, y a la zaga de lo que prescribe el “Aleph” del actual academicismo, no por ello compartido, o sea, los Criterios Latindex-UCR, *Creneida* pretende huir de localismos, de clichés sin grano, cursilerías, horterismo, casticismo y corifeos de palabras muertas. Dos etcéteras más tarde, apuntaré que su estructura, tripartida en “Monográfico”, “Miscelánea” y “Reseñas”, obedece al deseo de singularizarnos por la plástica del formato y la elección de asuntos (en el primero de los bloques) que juzgamos desatendidos o merecedores de revisión. Con dos cucharadas de cautela en rama. También hemos procurado que la miscelánea, cuya extensión se reduce a la mitad, no suene a cajón de sastre. Por la simple causa de que entre nuestros fines se incluye el de resucitar trabajos de difícil acceso, al igual que la traducción

de ensayos que no hayan llegado a la piel de toro, ya sea por su peculiaridad idiomática o por los duendes de la distribución.

En un artículo (“Reflexiones de un revistero”) publicado el 1 de enero de 1979, año cuando menos curioso, Onetti se burlaba de la larga lista de revistas “número uno”, precisamente porque nunca sobrepasaban el umbral que marcan las cabalísticas cifras del “Volumen I / Número 1”. De hecho, con su habitual sorna pesarosa, dado que más de un escritor de talento comenzó enviando sus cuartillas a la “número uno” de turno, ponía al servicio de poetas y estudiosos el siguiente título: *A partir de cero*. Como guiño cómplice, lo cambiaremos aquí por *A partir de uno*, ceñido, eso sí, a las más modestas líneas de un apretón de manos.

El tema que se nos ha ocurrido como estreno atiende por *La flor en la literatura española*. Nos remontamos a la posguerra para, fundándonos en el magisterio de José Manuel Blecua, rastrear la riqueza y los cauces de un símbolo que ha valido para unir a los mejores talentos de una época, según hiciera Pedro Espinosa, y también para apropiarse de la imagen del mal. Si volvemos los ojos a la sabiduría popular –allí donde los dirigió Valdés–, soy de los que esquiva el valle de lágrimas para buscar su lecho de rosas. Entre ambos solo crece la hojarasca. Flores hay perfumadas y también jardines abiertos para pocos, en opinión de Soto de Rojas, el más proclive –apellido mediante– hacia estos vergeles: las azucenas, tan distintas, de Garcilaso y san Juan de la Cruz; las silvas al clavel y a la arrebolera de Rioja, los “tiestos de jazmines reales” de Góngora, el alhelí de Alberti, los lirios de Lorca en “Reyerta”, el apóstrofe de Juan Ramón para que no tocásemos su rosa, la misma que Huidobro quiso que floreciera en un poema. Y es que no es ilusorio, al menos para quien suscribe, que en una biblioteca de provincias, precariamente oculto, se esconda algún librito acariciado por los amores del tiempo; conteniendo tal vez dos rosas, la azul del olvido y la amarilla del desencanto, junto a un rojo destello de carmín.

Las flores en la literatura española

JOSÉ MANUEL BLECUA: ENSEÑAR POESÍA CON UNA GUERRA CIVIL POR MEDIO

RAFAEL RAMOS
Universidad de Gerona

Título: José Manuel Blecua: Enseñar poesía con una guerra civil por medio.

Title: Teach Poetry with a Civil War in between.

Resumen: En este artículo sobre la antología *Las flores en la poesía española*, publicada por José Manuel Blecua en 1944, se analiza el contenido de la misma en el contexto de los estudios filológicos de la primera posguerra. Se estudia la manera en que la selección de los textos transmite una clara intencionalidad política progresista, así como una manera de entender y enseñar literatura ligada al antiguo Centro de Estudios Históricos y la gran escuela española de filología, entonces prácticamente silenciada por el exilio o la represión.

Abstract: This paper, on the anthology *Las flores en la poesía española*, published by José Manuel Blecua in 1944, analyzes its content within the context of philological studies of the first postwar period. It examines the manner in which the texts' selection transmits a clear progressive political intention, as well as a manner to understand and to study the literature linked to the old Centro de Estudios Históricos and the great Spanish school of philology. The latter was practically silenced at that time by exile or repression.

Palabras clave: Antología, flores en la poesía española, José Manuel Blecua

Key words: Anthology, flowers in the Spanish Poetry, José Manuel Blecua.

Fecha de recepción: 8/1/2013.

Date of Receipt: 8/1/2013.

Fecha de aceptación: 11/2/2013.

Date of Approval: 11/2/2013.

PRÓLOGO

ALBERTO BLECUA PERDICES
Universidad Autónoma de Barcelona

Fue mi padre un caso insólito de vocación filológica. Quería ser desde niño como Menéndez Pidal. Infero que debió ser algún maestro de Alcolea de Cinca quien le inculcó esa extraña vocación, porque nadie en su familia, ni su padre ni su madre, tenían estudios. Más aún: regentaban una pensión en el Tubo de Zaragoza, donde solo había un local que no se dedicaba a la comida, la bebida y la prostitución: la librería de don Inocencio Ruiz, cultísimo bibliógrafo y excelente persona. Todavía le pude comprar algún buen libro cuando, ya en Barcelona, a mis dieciocho años, me había convertido en bibliómano y sigo siéndolo, por fortuna, porque he aprendido mucho en esta afición tan noble. Mi hermano y yo nacimos en Zaragoza, en la calle Cavia, 4, 1º, izquierda. Nuestro padre había ganado las oposiciones de Instituto en 1934, a los 21 años, el octavo y último número, en competencia con Filgueira Valverde, Carmen Castro, Díaz Plaja, Antonio Rodríguez Moñino y otros que fueron notables filólogos. Tenía mérito porque había estudiado Derecho e Historia en la Universidad de Zaragoza, donde no existió Filología Española hasta fechas bastante recientes, pues había que hacer la especialidad en otras universidades. Añadiré que por suerte para mí, porque estudié Románicas en Barcelona. Allí me quité algo del pelo de la dehesa. Desde Cuevas del Almanzora –todavía había leprosos– pasó, sobre todo, a Valladolid y en 1939 al Instituto Goya de Zaragoza. Él lo conocía bien porque en ese centro, donde yo estudié el bachillerato, se hallaba la biblioteca que después pasó a la Universidad. Extraordinaria biblioteca donde mi padre tuvo acceso diario a la gran colección de manuscritos, entre ellos el *Cancionero de 1628*, que es el germen de todos sus estudios poéticos posteriores. Por los años en que publica las tres antologías en excelente y cuidadosísima edición –muy en la línea de los editores del 27– yo era muy niño y recuerdo a mi padre con una americana raída de príncipe de Gales y

que en los bolsillos llevaba medios cigarrillos Diana, que se liaban. Nunca tuvo ficheros, salvo los de primeros versos en unas fichas anaranjadas o amarillentas de 15×10 (los de Don Juan Manuel, Quevedo o fray Luis los tenía en cuadernos con anillas y papel cuadriculado, con las variantes en distintos colores, para no confundirse con las siglas). Y dicho esto, porque *laus propria vilescit*, cedo la palabra a Rafael Ramos, que es la persona que con más cariño y sabiduría ha estudiado a José Manuel Blecua Teijeiro, mi querido padre y maestro. Lo conoce mejor que yo, salvo algunas cosillas “que no son para en cámara”.

Los primeros días de 1944 se puso a la venta *Las flores en la poesía española*, un elegante volumen en octavo con finas ilustraciones de José M. Cid¹. El taller de Silverio Aguirre lo había acabado de imprimir el 3 de enero, para la recientemente aparecida Editorial Hispánica que dirigía Juan Guerrero Ruiz². Era la segunda entrega de la colección “Antologías”, que aspiraba a plasmar los principales motivos creadores de los poetas, desde sus inicios hasta el momento. Le había precedido, un año antes, *Los pájaros en la poesía española*, y le seguiría, un año después, *El mar en la poesía española*, todos al cuidado de José Manuel Blecua, un joven profesor del Instituto Goya de Zaragoza. Pocos de los potenciales compradores dispuestos a pagar las veinte pesetas que costaba podían sospechar que se encontraban ante un libro que suponía una completa renovación en el

1 Cf. Manuel Castro Luna, “José Martínez del Cid (1904-1986), pintor del patio sevillano”, *Laboratorio de arte*, II (1989), pp. 223-237.

2 Está por hacer un detallado estudio de esta empresa, heredera de los proyectos editoriales de Juan Ramón Jiménez y una de las que más contribuyeron a renovar la poesía española de posguerra. Su colección más famosa, “Adonáis”, que de por sí ya llenaría un capítulo de esa historia, es buena muestra de ello. Si por un lado recogió las primeras ediciones de *Poemas adrede* de Gerardo Diego (1943), *Oscuro noticia* de Dámaso Alonso (1944) y *Pasión de la tierra* de Vicente Aleixandre (1946), consagrados poetas del 27, también promocionó a los más jóvenes con la publicación de textos tan significativos como *Subida al amor* (1943) y *Primavera de muerte* (1946), ambos de Carlos Bousoño, o *Ansia de la Gracia* de Carmen Conde (1945). Puede partirse de las observaciones de Francisco Javier Díez de Revenga y Mariano de Paco, *Historia de la literatura murciana*, Murcia, Universidad, 1989, p. 361 y Soledad González Ródenas, *Juan Ramón Jiménez a través de su biblioteca: lecturas y traducciones en lengua francesa e inglesa (1881-1936)*, Sevilla, Universidad, 2005, p. 58.

panorama de la historia de la literatura del momento, un libro que contra todo pronóstico y de manera callada superaba las barreras de la recientísima Guerra Civil y enlazaba directamente con la tradición de la mejor etapa de la filología española, la representada por el Centro de Estudios Históricos, cuyos máximos representantes se habían visto forzados a exiliarse o a enmudecer.

Todo en el libro mostraba ser una completa novedad, empezando por su título y su temática. Por descontado, se habían publicado muchísimas antologías de la poesía española pero nunca sobre este aspecto en concreto. Las únicas excepciones, quizá, serían *La rosa: manojo de la poesía castellana*, de Juan Pérez de Guzmán (1891) y *Los temas del "carpe diem" y la brevedad de la rosa en la poesía española*, de Blanca González de Escandell (1938), aunque estos serían casos demasiado especializados. Las flores, además, no se contemplaban como un tema en sí, sino como un punto de inspiración, pues ese era el eje de la colección. Los pájaros eran un modelo para el canto de los poetas, igual que las flores eran un símbolo de la perfección formal a la que debían aspirar sus composiciones y el mar una muestra de eternidad e incertidumbre. Era también ajeno a la costumbre de la época su cortísimo prólogo, libre de los gorgoritos habituales en la escuela estilística, y en el que más que justificar una selección o proponer una lectura concreta de la antología se adivinaba una mera excusa para incluir poemas o fragmentos que no habían podido ser recogidos en el cuerpo de la selección (por estar escritos en gallego, por ser demasiado breves, por estar en prosa...). Todo indicaba que el compilador jugaba a esconderse de sus lectores, para que los poemas elegidos se convirtieran en los verdaderos protagonistas del volumen.

Pero las mayores sorpresas empezaban con la lectura de los textos. Destacaba, sobre todo, el rigor de la propia edición. Basta comparar los poemas ahí recogidos con las ediciones más autorizadas en el momento (la de Garcilaso realizada por Tomás Navarro Tomás en 1924 o la de Meléndez Valdés publicada por Pedro Salinas en 1925, por ejemplo) para advertir que casi nunca se recogen en las mismas versiones. Unas veces solo se mejora la puntuación; otras, se elige una variante más adecuada o, sencillamente, se corrige el texto de las poesías. Si bien esta característica, fundamental desde un punto de vista filológico, debió de pasar por alto a la mayoría de los lectores (quizá porque el editor, sin más, renunció a advertirlos de lo que para un investigador responsable era obvio que se debía hacer), no es menos cierto que ya marcaba una diferencia considerable con la mayoría de las antologías que se habían realizado hasta entonces.

Algo parecido se podría decir de la selección de autores. Aparecían, por supuesto, los nombres fundamentales en la historia de la poesía española: Gonzalo de Berceo, Juan de Mena, Fernando de Herrera, Francisco de Quevedo, Luis de Góngora, Gustavo Adolfo Bécquer, Rubén Darío... Y de muchos de ellos había una nutrida representación, hasta el extremo de que Lope de Vega o Juan Ramón Jiménez contaban con sus propios capítulos individuales. No faltaban, por supuesto, algunas piezas de la lírica tradicional, tomadas en su mayoría de *La verdadera poesía castellana* de Julio Cejador y Frauca (1921-1930), aunque a menudo se completaron y se corrigieron con el *Cancionero musical* de Eduardo Martínez Torner (1928). Sin embargo, junto a esas figuras y piezas indiscutibles se incluían autores normalmente ignorados, como Francisco de Rioja (del que se incluían cuatro composiciones), Salvador Jacinto Polo de Medina (del que se recogían ocho), y muchos otros de los que solo aparecían uno o dos poemas: Luis Martín de la Plaza, Matías Ginovés, Pedro de Castro y Anaya, Eugenio Gerardo Lobo, José Selgas, Salvador Rueda... Eran estos últimos, los poco conocidos pero de verso feliz o de imagen acertada, los que proporcionaban, por un lado, el realce de las figuras más destacadas, al tiempo que, por otro, demostraban –otra vez, de manera callada– el amplio y profundo conocimiento de la poesía española que poseía el compilador.

La mayor sorpresa, sin embargo, la constituía el elenco de los autores contemporáneos. Nada menos que tres poemas de Miguel de Unamuno y seis de Antonio Machado; tres composiciones de Federico García Lorca, dos de Jorge Guillén, una de Pedro Salinas, otra de Luis Cernuda y otra de Tomàs Garcés. Esto es, nueve poemas de autores del 98 que se enfrentaron al Alzamiento, tres de un poeta asesinado y cinco poemas de autores exiliados. Junto a ellos aparecían, además, sendas piezas de Joan Maragall y de Josep Maria López-Picó, traducidas al castellano. La nómina de los poetas contemporáneos, desde luego, aboga a las claras por una generación silenciada o exiliada. Y su postura ante la tragedia del exilio al que se habían visto empujados estos autores quedaba de manifiesto tácitamente también en la elección de los poetas románticos. Así, resultaba sumamente significativa la aparición del poema “La violeta” de Enrique Gil y Carrasco, sobre un poeta español que muere lejos de la patria, seguido por “No tienes una flor...” del casi olvidado Eulogio Florentino Sanz. Gil y Carrasco, en efecto, había muerto en Berlín en 1845, y hasta allí se trasladó Sanz, diez años más tarde, para depositar una flor sobre su tumba. El paralelo con los

poetas de la España del exilio, muchos de ellos enterrados también en tierra extraña (el caso de Antonio Machado es, desde luego, el más conocido), resultaba tan evidente que sorprende que la censura lo pasara por alto.

Pero además del rigor en la presentación de los textos y la cuidada selección de autores había otras características que enlazaban esta antología con las mejores producciones del Centro de Estudios Históricos o la Junta para Ampliación de Estudios, que habían marcado la etapa dorada de la filología española antes de la Guerra Civil. La principal era, por supuesto, la sabiduría que se apreciaba tras la selección de cada poema. Cada pieza se había valorado y sopesado cuidadosamente, con el primor que solo años y años de lectura podían aportar. No era, de ninguna manera, una mera recopilación de poesía sobre flores, sino una muestra organizada, seleccionada y muy meditada de toda la poesía española desde sus orígenes. Era mucho más que la mera erudición, en la que sobresaldrían la pieza extravagante y el autor desconocido; mucho más que la mera divulgación, el canon previamente establecido que muchos se esforzaban en repetir de manera fosilizada. Era, sencillamente, sabiduría poética, conocimiento de la tradición. Dos elementos que en la filología de la España de posguerra, con sus mejores exponentes en el exilio o represaliados, no eran nada corrientes. Esa fue una de las mayores aportaciones de José Manuel Blecua a la investigación y, sobre todo, a la enseñanza. Puso el conocimiento al servicio de los textos, para que fueran estos los que, con su propia voz, explicaran la evolución y las características de cada etapa de la literatura. Más allá de la sucesión de fechas, escuelas o movimientos, más allá de las aburridas páginas de un manual, serían los propios poemas los que explicarían su contexto. Su antología es, en realidad, una clase de historia de la poesía española, con sus líneas principales de desarrollo, sus recreaciones y sus excepciones; la mejor clase que se podía ofrecer en ese momento³.

Si la mayoría de sus lectores no advirtieron que detrás de ese volumen aparecía toda una propuesta cultural renovadora, que enlazaba con la mejor manera de estudiar la poesía española, no pasó lo mismo con un reducido número de admiradores. Recibió unas magníficas reseñas, precisamente de quienes sí habían advertido todos esos detalles⁴, y se convirtió en un modelo

3 Advirtió muy bien esta característica José Montero Padilla, “Algunos criterios para una antología literaria destinada a los alumnos de E.G.B”, *Didáctica (Lengua y literatura)*, II (1990), pp. 71-79.

4 Cf. Ricardo Gullón, “Libros. *Los pájaros en la poesía española. Las flores en la poesía española*. José Manuel Blecua”, *Alerta* (13 septiembre 1944). Y no hay que olvidar que fueron las antologías

ineludible para estudios posteriores casi desde el momento de su aparición⁵.

Aparentemente, años después José Manuel Blecua renegó de estos tres volúmenes. Opinaba que le podían conferir una fama de simple antólogo, que de alguna manera empañaba su investigación más oficial. Lo visto hasta aquí ya bastaría para descubrir tras esa afirmación una impostura, una muestra de coquetería intelectual más que una realidad. Sus antologías podían ser muchas cosas, pero nunca simples. Y, llevada hasta sus últimas consecuencias, tampoco la etiqueta de antólogo le debía desagradar demasiado. Prueba de ello es que fuera responsable de dos de las selecciones poéticas más importantes que se realizaron en el siglo XX: la *Antología de la poesía española: poesía de tipo tradicional* (1956) y la *Floresta de lírica española* (1957). La primera, escrita junto con Dámaso Alonso (quien recuperaba, así, un viejo proyecto antológico de la poesía española, iniciado en 1935 y en el que tenían que haber intervenido, además, Jorge Guillén, Pedro Salinas y Gerardo Diego), supuso una completa renovación en el estudio de ese tipo de literatura, pues además de incluir las jarchas, recientemente descubiertas, se extendía hasta los libros de música y el teatro del Siglo de Oro. Prueba innegable de su valía es que su segunda edición (1964) se continúe estampando en nuestros días sin cambios significativos. La segunda, que sí fue rehaciéndose y creciendo hasta la tercera (1972), no solo contribuyó considerablemente a la formación de varias generaciones de estudiantes de la segunda mitad del siglo⁶, sino que traspasó ese ámbito meramente académico al convertirse en eje vertebrador de algunas de las mejores novelas de Gabriel García Márquez: *Crónica de una muerte anunciada* (1981) y *Memoria de mis putas tristes* (2004).

Además, excelente estudioso de la poesía española como era, sabía mejor que nadie que esta había vivido, sobre todo, a remolque de sus antologías. Antologías eran, al fin y al cabo, los cancioneros manuscritos de la Edad Media y el Siglo de

de José Manuel Blecua las que convencieron definitivamente a Juan Ramón Jiménez para colaborar con la Editorial Hispánica, como afirma José María Naharro-Calderón, *Entre el exilio y el interior: el "entresiglo" y Juan Ramón Jiménez*, Barcelona, Anthropos, 1994.

- 5 Valga como ejemplo José María de Cossío, "Cuatro poetas ante las flores: Rioja, Polo de Medina, C. Coronado y Amós de Escalante", *Finisterre*, 42 (octubre, 1948), pp. 85-113; últimamente hay que mencionar a Javier de la Peña, *Flores en la poesía española del Renacimiento y el Barroco*, tesis doctoral dirigida por Álvaro Alonso, Madrid, Universidad Complutense, 2010.
- 6 Cf. José Francisco Ruiz Casanova, "Canon y *Teaching Anthologies*: en torno a la enseñanza de la poesía y la pervivencia de ambas", *Signa*, XVIII (2009), pp. 115-128.

Oro, que conocía a la perfección; antologías eran el *Cancionero general* (1511), el *Cancionero de romances* (1550), el *Romancero general* (1600) o las *Flores de poetas ilustres* (1605), y antologías eran los libros de música para vihuela del siglo XVI: *Los seis libros del Delfín* de Luis de Narváez (1538), los *Tres libros de música* de Alonso Mudarra (1546), los *Villancicos de diversos autores* (1556)... Fue precisamente considerando el valor de todas estas antologías más o menos declaradas como el propio José Manuel Blecua elaboró pocos años después un completo panorama de la poesía española en la Edad Moderna⁷. Y el hábito, por supuesto, no se restringió a las épocas antiguas, sino que ha permanecido vivo hasta nuestros días. La carta de presentación de la Generación del 27 fue la famosa antología de Gerardo Diego *Poesía española. Antología 1915-1931* (1932), igual que generaciones posteriores se dieron a conocer en compilaciones similares, como la *Antología consultada de la joven poesía española* de Francisco Ribes (1952), los *Veinte años de poesía española (1939-1959)* (1960) o los *Nueve novísimos poetas españoles* (1970), ambas de José María Castellet. No, desde luego no había que tomar sus palabras muy en serio.

Visto así, en perspectiva, aquel elegante volumen sobre *Las flores en la poesía española* aparece como lo que realmente era: una forma marcadamente diferente de entender la filología de la posguerra, que enlazaba con la mejor tradición de la misma truncada por la Guerra Civil y que iniciaba una renovación en su estudio y apreciación que no culminaría hasta muchos años después.⁸ Vale la pena adentrarse en sus páginas, impresas hace casi setenta años, para descubrir en ellas todos esos mensajes, seguramente ignorados por la mayoría de sus lectores de entonces.

7 Véanse, simplemente, sus conocidos estudios, “La corriente popular y tradicional en nuestra poesía”, *Ínsula: revista de ciencias y letras humanas*, 80 (agosto, 1962), pp. 1-2 y 10; recogido, con el título “Corrientes poéticas en el siglo XVI”, en *Sobre poeستا de la Edad de Oro (Ensayos y notas eruditás)*, Madrid, Gredos, 1970, pp. 11-24; y “Mudarra y la poesía del Renacimiento: una lección sencilla”, en *Studia Hispanica in honorem R. Lapesa*, Madrid, Gredos, 1972, I, pp. 173-179, recogido en *Sobre el rigor poético en España, y otros ensayos*, Barcelona, Ariel, 1977, pp. 45-56, y en *Homenajes y otras labores*, Zaragoza, Institución “Fernando el Católico”, 1990, pp. 61-63

8 Véase José Carlos Mainer, “José Manuel Blecua: en el texto”, en *VI curso sobre lengua y literatura en Aragón: Cien años de filología en Aragón*, ed. José Carlos Mainer y José María Enguita, Zaragoza, Diputación Provincial de Zaragoza-Institución “Fernando el Católico”, 2006, pp. 241-260; recogido en *La filología en el Purgatorio: Los estudios literarios en torno a 1950*, Barcelona, Crítica, 2003, pp. 75-97.

LAS FLORES EN LA POESÍA ESPAÑOLA⁹.

José Manuel Blecua

¡Rosas son y jazmines mis cadenas!

Cervantes

Si el pájaro enseñaba al poeta su mejor lección de cantar, la flor le dicta su perfección. Si el encanto poético tiene perfección de rosa, el poema adquiere categoría de arquitectura, de líneas puras y matemáticas. Hay encanto en la primavera recién nacida, en la nubecilla que pasa y en el color del pájaro. Solo la flor es arquitectura perfecta, línea precisa y gracia delicada; y lo mismo si se trata de la rosa que del jazmín o del clavel. Por esto, para que el verso sea intemporal y despierte resonancias agudas, tiernas o violentos huracanes, deberá tener tres gracias: el perfume de la flor, la perfección de la rosa y el encanto del canto del pájaro. Lección de Retórica que han conocido y practicado numerosos poetas, viejos y nuevos.

La flor, ese tópico tan perfecto y tan antiguo, interviene en la poesía de diferentes maneras: como elemento del paisaje, como elemento bello para una comparación –sea el color de las mejillas de una muchacha o la brevedad de la vida–, como elemento mitológico y hasta como bodegón poético. Podrá suceder que se encuentren estas funciones aisladas, pero también podrán estar fundidas, como en ciertos poemas del Barroco o del Romanticismo.

Ya en nuestro primer poema amoroso, *La razón d'amor*, el anónimo poeta nos describe un delicioso vergel, lleno de lirios y violetas, de salvia y de rosas, cuyo perfume “a omne muerto rressuçaría”. Por allí vemos pasear a la doncella enamorada en una escena llena de singular encanto:

De las flores viene tomando,
en alta voz de amor cantando.

9 Este trabajo se publicó con idéntico título en *Las flores en la poesía española*, selección y prólogo de José Manuel Blecua, dibujos de José M. Cid, Madrid, Editorial Hispánica, 1944, pp. 13-29. *Creneida* agradece la colaboración de Sara Toro Ballesteros (Universidad de Granada).

E decía: “¡Ay, meu amigo,
si me verá yamás contigo!”

El mismo fondo primaveral tienen algunas de las cantigas de amigo galai-co-portuguesas, como la tan conocida *¡Ay flores, ay flores do verde pino!*, o la bellísima *barcarola* del almirante Payo Gómez Chariño:

As flores do meu amigo
briosas vam no navyo;
e vam-ss’ as frores
d’aquí bem com meus amores!

As flores do meu amado
Briosas vam no barco:
e vam-ss’ as frores
d’aquí bem com meus amores!

Briosas vam en o navyo
para chegar ao ferido;
e vam-se as frores
d’aquí bem com meus amores!

Briodas vam en o barco
para chegar ao fossado;
e vam-se as frores
d’aquí bem com meus amores.

Para chegar ao ferido
e servir-mi corpo velido;
e vam-se as frores
d’aquí bem com meus amores!

Para chegar ao fossado
e servir-mi corpo loadado;
e van-se as frores
d’aquí bem com meus amores!

En el mismo *Cancionero de la Vaticana* se encuentra también la singular

muestra poética de Alfonso XI, “que venceu el rey de Belamerin”, que empieza:

En hum tiempo cogi flores
del mui nobre paraíso,
cuitado de mis amores
e d’el su fremoso riso!

En la Edad Media encontramos, pues, la flor sirviendo de fondo bello y elegante, o alegorizada, como en Berceo; pero al mismo tiempo con aptitud y para servir de comparación. Encuentro por primera vez la comparación entre la belleza femenina y la flor en el poema que narra la vida de Santa María Egipcíaca:

Perdió las carnes e la color,
que eran blancas como la flor.

En los poemas de Berceo, lo mismo que en el *Alexandre*, no es raro el hallazgo de este tipo:

Çeçilia fué tercera, una mártir preçiosa
que de don Ihesu Christo quiso ser esposa:
non quiso otra suegra sinón la Gloriosa,
que fué más bella que nin lilio nin rosa.

Tal es la tu ventura e el tu principado
como la flor del lilio que se seca privado.

Más adelante volveremos a encontrar otra deliciosa comparación en los *Proverbios* del judío Don Sem Tob, o en el finísimo cuento del príncipe don Juan Manuel “De lo que contesçió al rey Abenabet de Sevilla con Ramayquia, su mujer”, donde por primera vez veremos los almendros en flor competir ventajosamente con la nieve:

Et acaesçió, que un día, estando en Córdoba en l’ mes de febrero
cayó una nieve. E quando Ramayquia la vió, comenzó a llorar. Et
preguntó el Rey por qué lloraba. E ella dixol: que por [que] nunca le

dexaba en tierra que viesse nieve.

Et el Rey por le fazer plazer, fizo poner almendrales por toda la xierra de Córdoba; porque pues Córdoba es tierra caliente e non nieva y cada año, que en l' febrero pareciesen los almendrales floridos, que semejan nieve por le fazer perder el deseo de la nieve.

Pero es en el refinado siglo XV, tan parejo en muchos aspectos a nuestro siglo del Barroco, donde las flores servirán para las comparaciones más bellas, sobre todo en relación con la belleza femenina, como en Santillana, o en los siguientes versos de Juan de Mena:

Los sus bultos virginales
de aquestas docellas nueve,
se mostraban bien atales
como flores de rosales
mezcladas con blanca nieve;

que nos hacen recordar inmediatamente la belleza de la Galatea gongorina:

Purpúreas rosas sobre Galatea
la Alba entre lilios cándidos deshoja:
duda el Amor cuál más su color sea,
o púrpura nevada, o nieve roja.

Aunque ninguno de los poetas del siglo XV llega a darnos la impresión de gracia recién nacida, de comparación acabada de inventar, como nos la da Villasandino, en el poemita que incluimos más adelante:

Vuestra vista deleitosa
más que lirio nin que rosa
me conquista...

Y también por primera vez en nuestra poesía va a surgir la comparación de lo huidizo de la vida con la brevedad de la flor, aunque aquí no tiene una raíz clásica, sino bíblica: “El hombre como la hierba con sus días: Florece como la flor del campo. Que pasó el tiempo por ella y pereció”

(*Salmo* CIII, 15). Lamentación que recogerá Fernán Pérez de Guzmán:

Gran linaje no es virtud,
mas sombra vana e menguada,
fermosura e juventud
flores son de alborada,
muy frescas con la rociada,
marchitas con el sol fuerte...

Aunque al lado de esta lamentación, nótese la finura que imprime al paisaje el canto de Lucrecia en el huerto de Melibea, cuando ambas están esperando la llegada de Calixto:

¡Oh quién fuese la hortelana,
de aquestas viciosas flores,
por prender cada mañana
al partir a tus amores!

Vístanse nuevas colores
los lirios y el azucena;
derramen frescos olores,
quando entre por estrena.

Con Garcilaso entramos ya en el paisaje y en los temas renacentistas. El tema clásico del *Carpe diem* horaciano y del *Collige, virgo, rosas*, de Ausonio, se enlazarán perfectamente con el de la brevedad de la rosa, adquiriendo todo un desarrollo magnífico en el siglo XVII. Para el renacentista, sin embargo, la vida no es todavía “sueño o sombra de luna”, como lo era para Juan de Mena y lo volvería a ser para Calderón: la vida es bella y merece la pena de vivirse. Blanca González de Escandón ha analizado sagazmente la diferencia profunda que va del soneto de Garcilaso “En tanto que de rosa y azucena”, al gongorino “Ayer naciste y morirás mañana”. Mientras en uno predomina una alegría jubilosa y primaveral, en el otro se perciben claramente las ideas barrocas, llenas de melancolía y pesimismo ante la brevedad de la vida.

Sin embargo, en la poesía renacentista, tan preocupada por su platonismo y su Petrarca, faltan las composiciones enteramente dedicadas a

las flores. Aparecen, sí, embelleciendo el paisaje o sirven de elementos delicados en una comparación, como en el soneto de Eugenio de Salazar “Oh lozanico vaso vidrioso”, o en el siguiente del extremeño Romero de Cepeda, lleno de auténtica belleza:

Cual cándida paloma reclinada,
que el dulce viento pasa de corrida;
como la bella Aurora entretenida
del nocturno vapor sale forzada;

cual la blanca azucena rociada
del frescor matutino enternecida,
y cual temprana rosa, aun no cogida,
entre espinosos cardos levantada;

así entre todas va vuestra blancura,
con gracia, con dulzura, con aseo,
que excede toda gracia y hermosura:

sois la blanca paloma en el meneo;
sois azucena y rosa en la figura;
sois una hermosa aurora a mi deseo.

Apariciones fugaces se dan con frecuencia, algunas de gran belleza, como en Cervantes:

¡Del campo son y han sido mis amores!
¡Rosas son y jazmines mis cadenas!

O en los estilizados paisajes de Francisco de la Torre, que deben tanto a Garcilaso:

Al tiempo que la dulce Primavera
a su primer estado reducía
el campo de belleza despojado,
coronando de flores la ribera,
que el inclemente yerto invierno había
con sus hielos y nieves abrasado,

bordando el verde prado
con los vivos colores
de azules, blancas flores,
vistiendo las desnudas plantas de hojas,
cuáles oscuras verdes, cuáles rojas,
entretrejiendo el arboleda umbrosa,
hiedra con roble, vid con olmo hermosa.

Y en Francisco de Figueroa volveremos a encontrar la comparación del rostro femenino con las guirnaldas de rosas:

Quien ve las blancas y hermosas rosas
de mano virginal recién cogidas,
y con diversos tallos retejidas
guirnaldas bellas hacen y olorosas;

Pues tal es de ninfa el rostro cuando
mi vista de la suya reverbera,
y bebo las palabras de su boca.

Sin embargo, hay que llegar al Barroco para encontrar las flores más bellas que ha producido la lírica española. Y ha de ser la rosa, ese ruiñeñor de las flores, quien se lleve la palma en competencia con las demás. Aquí hallaremos los jardines y huertos más deliciosos y exuberantes; daremos con las más bellas composiciones dedicadas a comparar la brevedad de la vida a la de la rosa, y también con las mejores flores aisladas, descriptivas, sin conexión alguna con temas morales, como la de Salvador Jacinto Polo de Medina. Aparecerá, al mismo tiempo, la agudeza de ingenio, sobre haberse mordido una dama los labios cuando mordisqueaba un clavel, como en el soneto de Quevedo, o en el siguiente de Sor María de Santa Isabel:

DÁNDOME POR ASUNTO CORTARSE UN DEDO,
LLEGANDO A CORTAR UN JAZMÍN

Filis, de amor hechizo soberano,
cortar quiso un jazmín desvanecido,
y de cinco mirándose excedido
quedó de el vencimiento más ufano.

No bien corta el jazmín, cuando tirano
acero, en rojo rumor otro ha teñido,
mintiendo el ramillete entretejido
de jazmín y clavel la hermosa mano.

Atropos bella a la tijera cede
piadosa ejecución sí, inadvertida,
a su mano dolor ocasionado.

Que si alma con su sangre dar no puede,
en vez de muerte, dio al jazmín la vida,
de amor el dulce imperio dilatando.

De Góngora parte el embellecimiento de lo cotidiano, pero también el gusto por el jardín magnífico, sensual, distinto de los antequeranos y granadinos, cuyas representaciones máximas podrían ser Pedro Espinosa o el *Paraíso cerrado*, de Pedro Soto de Rojas. Es el autor de la *Fábula de Genil* quien goza, sin embargo, de todas nuestras simpatías. En Portugal encontraremos la voz amiga de doña Bernarda Ferreira de la Cerda, que nos dejará en unos bellísimos romances, un poco a lo Lope, la descripción de Buçaco:

Por entre juncias y trébol
también los arroyos claros,
con su murmuro apacible,
del viento se van quejando.
De flores y de boninas
todo el suelo está sembrado,
tapiz de varios colores,
telar de tapices varios.
Aquí florece el clavel
sobre los murgosos cantos;
allí las violetas blandas,
junto de espárragos bravos.
Clavellinas con coscoja,
los alhelés variados
y las candidas mosquetas

entre los agrestes cardos;
la albahaca y mejorana,
entre el heno y los carrascos;
los hongos y las ortigas,
con maravillas mezclados.
Los resquicios de las piedras,
en bien partidos espacios,
para servir de pensiles
alegres se van mostrando.
Dentro dellos los jazmines,
junto de los musgos pardos,
ostentan mayor belleza
al desdén, libres de ornato.
Unos a las altas rocas
enlazan con tiernos brazos;
otros, de sauces y alisos
adornan troncos y garfios.
La clicie, por entre abrojos,
venera al planeta caro;
ciñen las selvas al lirio
y al narciso enamorado;
las coloquintidas suben
por los rústicos castaños,
por igualarse a su fruto,
aunque de espinos arriado...

Pero, también, productor del aspecto ideológico del Barroco, es la melancolía y el tono de desengaño que resulta de comparar la brevedad de la vida humana con la de la rosa. Será muy difícil encontrar un poeta que trate el tema de la rosa, sin que, paralelamente, nos dé la consideración de la caducidad de lo hermoso y juvenil. La serie podrá empezar con Góngora, seguirá con Lope y terminará en Bances Candamo y en Sor Juana Inés de la Cruz. No hay poeta que se escape. Y ¡qué abundancia de notas bellas, delicadísimas, dentro del manoseado tópico! Ahí están, para ejemplo, el *Aprended, flores, de mí*, de don Luis de Góngora; los magníficos sonetos de Lope; la elegancia de las silvas de Francisco de Rioja, “nuestro caballero de la rosa”, y a quien cuadraba mejor este título que a Francisco López de Zárate; la digna retórica calderoniana del soneto *Estas que fueron pompa y alegría...*

Es Rioja quien funde maravillosamente un tono de suave melancolía con una encendida y devota admiración por la flor. En realidad, es el único que logra darnos la idea de que para él la temática floral no es un juego de ingenio ni un tópico, sino espíritu y ardiente fuego, utilizando un adjetivo que le es tan caro. Y no importa que el uso de imágenes y comparaciones sea limitado y que se repitan en las distintas silvas. Él logrará realzar desde el color hasta la tonalidad elegíaca. Describirá la flor incrementando los colores con adjetivos repetidos: *pura, encendida, rosa; ¡Oh, en pura nieve y púrpura bañado / jazmín, gloria y honor del cano estío!* Alejado de la belleza retórica gongorina, no teniendo puntos de contacto con los otros poetas barrocos, su pequeña obra tiene calidades muy singulares, y, sobre todo, y esto es de capital importancia, nos da la impresión, rara en su época, de tratar el tema de las flores con absoluta sinceridad.

Después de Rioja, y en otro aspecto, es Salvador Jacinto Polo de Medina, murciano, el mejor jardinero de la poesía barroca. Sus flores aisladas son la culminación de la gracia metafórica e imaginística del siglo XVII. Son cuadritos deliciosos, visiones llenas de luminosidad y de color. La azucena se convertirá en *abéjula de plata* en la orilla de la fuente; el clavel será un *rojo coral que se meció / el Céfito en cuna verde*; la rosa, *esa de nácar lástima florida*, etcétera. Y frente a los demás poetas que extraen de la flor la consecuencia melancólica, Polo de Medina siente la alegría del pintor, solo preocupado por el color y la belleza de la línea. Cuando la inevitable comparación brota nos da la impresión de haber intentado un escamoteo, que no se logra del todo:

¡Oh vida malograda,
no conseguida, no sólo intentada!
¿Pero qué más dichosa
la podía esperar quien nació hermosa?
Que entre tanta hermosura
fuera yerro esperar mayor ventura.

Los múltiples aciertos aislados que se consiguen en los siglos XVI y XVII con la utilización de las flores, en cualquier aspecto, son numerosísimos, y bastará solo citar tres o cuatro ejemplos. Sea el primero el delicioso verso de Garcilaso, “cestillos blancos de purpúreas rosas”, al que sigue el más divino verso de Pedro Espinosa, “¿Quién te enseñó el perfil de la azucena?”;

el lirio de Bocángel, “que entre puñales verdes se conserva”, y el fino y alado “jazminísimo señor”, de Antonio Hurtado de Mendoza, el discreto de Palacio, el primer poeta que conozco capaz de elevar a superlativo absoluto las gracias del jazmín, audacia que le agradecemos hoy.

Pero, al lado de la jardinería auténtica, del ingenio y de la comparación con lo huidizo de la vida, debemos destacar el notable encanto que de utilizar las flores extrae la poesía popular, resuelta con esa alegría y elegancia que va de Gil Vicente a Lope de Vega; o la evocación mitológica, en poemas tan logrados como el de *Venus y Adonis*, de Pedro Soto de Rojas; *La rosa blanca*, de Lope de Vega, o el *Poema de la rosa*, de Baltasar Elisio de Medinilla, publicado por Juan Pérez de Guzmán, de donde son estas bellas estrofas, enraizadas en la mejor tradición mítica grecolatina:

Cumplió el oficio del amor, y herido
siente entonces el pie de herida ingrata,
con que el prado desató florido
fugitivo coral, fuente de plata.
La púrpura vital del ofendido
hielo vistió la rosa, que retrata
en sus cándidas hojas sus colores,
hábito digno a reina de las flores.

Las que robó el amor, la pena fiera
al risueño jardín del rostro hermoso,
conservadas de eterna primavera
al árbol se pasaron oloroso.
Venus las vio oficiosa y lisonjera,
y al calor consanguíneo y glorioso
que la espina usurpó a nevada roca
confirmó con la flores de la boca.

Dividió de sus troncos las más bellas
de que esmaltó el cabello, que en su obscuro
color representaban las estrellas
del cielo de su frente honor seguro.
Desde entonces se adorna el alba de ellas,
y tanto envidia su cambiante puro
que, como en la beldad vencer pretende,

vergonzosa de púrpura se enciende.

Comunicole el tacto gracias tales
que en plebe de jardín el cetro obtuvo,
flor ya de amantes, armas principales
que la beldad de su excelencia tuvo.
Amor, primera causa a tantos males,
que el pecho hirió materno, así detuvo
las plumas a su llanto, que creía
que otra vez en su mar Venus nacía.

Rico de triunfos de la tierra y cielo
nadaba el aire, cuando en Chipre escucha
trágicos ecos de lloroso duelo,
en sus ojos hablando piedad mucha.
Con su madre partió el dolor, y al suelo
viendo con prendas de sangrienta lucha
flor, deuda suya en sangre y en belleza,
así en sus privilegios grato empieza:

“Flor de flores serás, pompa del prado,
resplandor de la tierra, de Amor llama,
ojos del valle, nuncio deseado
del fuego mío, que risueño inflama;
ornamento del tiempo más templado
de la naturaleza dulce fama,
que en colores lascivos y suaves
usar del rostro la elegancia sabes”...

El siglo XVIII, aunque no aporte una nota específica al tema floral, merece el recuerdo en una antología del género. Precisamente, la falta de flores bellas en la poesía de esta época hay que buscarla en el afán por las Ciencias Naturales y por la Botánica. Aunque esto suene a paradoja, es evidente que la aproximación a la flor se hace con un criterio científico y con ansia clasificadora, nunca acercándose con ojos de poeta, y es sabido que nada destruye más un encanto que descubrir el misterio. El que se entretiene en oler o en escudriñar el misterio de la flor, ni la ve ni la huele. La clasifica, la cataloga, bautizándola con un absurdo nombre latino, y

funda un Jardín Botánico, donde cultivará especies raras, sí, pero cuyas gracias verán solamente los jardineros poetas y los científicos pintores, que de todo hay, para felicidad y dicha de los que desconocen la terminología linneana.

En cambio, el Romanticismo aporta un detalle nuevo y original, olvidando, de paso, otros. Olvidará el tema de la brevedad de la vida, la descripción pura y la mitología, y añadirá, en cambio, la fusión del aspecto sentimental, triste y apenado, con la belleza de determinadas flores. El paisaje es ya proyección subjetiva, y la violeta de Enrique Gil o la amapola de Zorrilla serán recursos poéticos para una lamentación. Espronceda terminará su soneto a la rosa quejándose no de lo fugaz y efímero de la existencia, sino de su esperanza malograda:

mas ¡ay! que el bien trocose en amargura,
y deshojada por los aires sube
la dulce flor de la esperanza mía.

Del mismo modo que el airecillo que agita las campanillas del balcón de la amada de Bécquer, no es más que un tierno suspiro de poeta.

Con Salvador Rueda y, en parte, con Rubén Darío volveremos a encontrar otra vez la descripción de la flor, aunque más en el primero que en el segundo, pero Rubén creará interiores tan finos y perspicaces como el conocido

y en un vado, olvidada, se desmaya una flor.

Ha de ser, sin embargo, Juan Ramón Jiménez, con su agudísima visión del paisaje, quien nos ofrezca la mejor colección de flores de la poesía española, después del siglo XVII. Analizar el sentimiento de la flor en el poeta de *Jardines lejanos* me llevaría demasiado lejos, aunque es inevitable señalar el hondo subjetivismo, casi romántico, de sus numerosos poemas. Y después de Juan Ramón la flor dejará de ser proyección sentimental, para quedarse en un objeto de belleza señera, apto siempre y eterno para cristalizar en cualquier poema. Sirvan de cita esos dos sonetos tan logrados de Adriano del Valle en homenaje a Bécquer y el magnífico de Gerardo Diego, que siguen demostrando, con su gracia poética, la vitalidad de un tónico y la perfección de la flor.

La rosa en la poesía de amor del siglo XV

ÁLVARO ALONSO

Universidad Complutense de Madrid

Título: La rosa en la poesía de amor del siglo XV.

Title: The Rose in 15h Century Love Poetry.

Resumen: En el presente trabajo analizo las diferentes funciones que la rosa tiene en la poesía del siglo XV: a) La rosa como metáfora de la belleza de la amada. En esta formulación, el color de la flor es irrelevante; b) La rosa roja o rosa como metáfora de las mejillas de la amada; c) La rosa roja para los labios femeninos; d) La rosa como regalo de la amada y el jardín de rosas como escenario en el que se mueve; y e) El amor y sus sufrimientos como rosa entre espinas.

Abstract: In this essay I study the different roles the rose plays in XVth century Spanish love poetry: a) The rose as a metaphor for the beloved's beauty; b) The red or the pink rose as a metaphor of the beloved cheeks; c) The red rose for the lips; d) The rose as a present to the beloved, or the garden as the scene where she walks; and e) Love and its pains as a rose and its thorns.

Palabras clave: Poesía de cancionero, metáfora, *descriptio puellae*.

Key words: Cancionero poetry, metaphor, *descriptio puellae*.

Fecha de recepción: 22/4/2013.

Date of Receipt: 22/4/2013.

Fecha de aceptación: 27/5/2013.

Date of Approval: 27/5/2013.

Lejos de su triunfo en la poesía de los siglos XVI y XVII, la rosa ocupa en la poesía cuatrocentista un lugar que, pese a todo, no es desdeñable. El carácter muy abstracto de la poesía amorosa cancioneril no impide que aparezcan las flores con cierta frecuencia, en tanto que la poesía religiosa muestra una clara tendencia, que viene, obviamente, de muy lejos, a identificar a la Virgen María con la rosa, junto con otros usos metafóricos menos frecuentes. En total, la *Dutton Editions* del *Electronic Corpus of 15th Century Castilian "Cancionero" Manuscripts* recoge aproxi-

madamente unos ciento cincuenta casos en los que aparece la palabra *rosa* y sus derivados¹.

Valiéndome de ese *corpus*, me propongo analizar la rosa como motivo poético en los poemas amorosos del siglo XV. Mi intención es comprender mejor no solo la producción poética cancioneril, sino también deslindar lo que hay de nuevo y de heredado en los autores de los siglos XVI y XVII.

I. IDENTIFICACIONES GENÉRICAS ENTRE LA ROSA Y LA MUJER

Son relativamente numerosos los casos en los que la rosa aparece como arquetipo de belleza, lo que permite compararla (o identificarla metafóricamente) con la amada y, más genéricamente, con cualquier mujer objeto de elogio. Entre los poetas más conocidos de la lírica cancioneril, cabe recordar a Juan de Mena, quien sitúa a su señora por encima de todas las demás: “vos vedes como las rosas / deleitosas / se terminan en la sarças”. Pero también el marqués de Santillana, en el elogio de la vaquera de la Finojosa: “Non creo las rosas / de la primavera / sean tan hermosas”; y Alonso Pérez compara a “cuatro ramerías cortesanías” con “el granado rosal / plantado do no da el aire”². El cancionero de Jiménez de Urrea incluye un poema en el que el autor describe pormenorizadamente el cuerpo de la amada. Contra lo que cabría esperar, la rosa no aparece en esa descripción y sí en cambio en el elogio final de la cordura de la muchacha: “en saber, gracia y cordura / es más linda que la rosa”³. Es decir, que la flor aparece

1 *An Electronic Corpus of 15th Century Castilian Cancionero Manuscripts* –<http://cancionerovirtual.liv.ac.uk>. Para *rosa** se registran 106 casos; para *rrosa**, 44; para *rossa**, 8; y para *rrossa**, 22. Pero habría que descontar los textos repetidos y aquellos que, incluyendo la sucesión “rosa” no son derivados de esa palabra. Recorro solo a la *Dutton Editions* porque me interesa fundamentalmente la producción lírica. De dicho *corpus* proceden todas mis citas, salvo indicación contraria, si bien retoco la ortografía.

2 Juan de Mena, “Muy más clara que la luna”, en BM1, vv. 32-34 (ID 2329); Íñigo López de Mendoza, “Moça tan fermosa”, en SA8, vv. 21-23 (ID 3434); Alonso Pérez, “Caminando en un vegetal”, en 13*FC, vv. 9-10 (ID 6080).

3 Pedro Manuel Jiménez de Urrea, “Es mi amiga tan graciosa”, en 13UC, vv. 33-34 (ID 4891); y para la réplica a Torrellas “Torrellas y Hernán Mexía”, en 13UC, v.

no como arquetipo de la belleza sino de la perfección en cualquier ámbito. Una idea parecida es la que se encuentra en el propio Urrea cuando, replicando a Torrellas, dice de las mujeres que ellas son “las mismas rosas”.

Puesto que lo que interesa de la flor es, genéricamente, su belleza o, de manera aun más abstracta, su perfección, sus rasgos sensoriales concretos carecen de relevancia. Así, por ejemplo, es indiferente de qué color sean las rosas objeto de comparación. Solo excepcionalmente esos rasgos adquieren interés, pero más por su valor simbólico que en sí mismos. Es lo que ocurre en el conocido poema de Nicolás Núñez “porque su amiga le dio una rosa”. Cuando el poeta afirma de la rosa “lo verde me dio esperanza, / lo blanco me la negó”, la blancura de la flor remite a la castidad de la mujer o, quizá, al amor infeliz⁴. Esa referencia alegórica, frecuente en la poesía religiosa, es casi única en la poesía amorosa, si se exceptúa, quizá, un poema de Juan del Encina, “Juan del Encina a una señora que le dio un manojito de alhelís blancos y morados con otras flores que se llaman maravillas, andándose espaciando por el campo”. El poeta no quiere correr riesgos:

Quiero, señora, tomar
lo cierto, por acertar,
en estas flores y rosas:
que las blancas y olorosas
demuestran vuestras primores⁵.

No es fácil precisar si los dos adjetivos se refieren exclusivamente al sustantivo “flores” (y habría que pensar entonces en los alhelís del epígrafe), o

123 (ID 7545).

- 4 Nicolás Núñez, “Rosa, si rosa me distes”, en 11CG (ID 6228). Sobre el poema de Nicolás Núñez y su valor simbólico, Keith Whinnom, *La poesía amorosa cancioneril en la época de los Reyes Católicos*, Durham, University of Durham, 1981, pp. 42-43 y 52-54; Alan Deyermond, “The Poetry of Nicolás Núñez”, en Alan Deyermond e Ian Macpherson (ed.), *The Age of the Catholic Monarchs, 1474-1516: Literary Studies in Memory of Keith Whinnom*, Liverpool, Liverpool University Press, 1989, pp. 25-36. Sobre el blanco en relación con el amor infeliz, Jeanne Battesti-Pelegrin, *Lope de Stúñiga. Recherches sur la poésie espagnole du XVème siècle*, Aix-en-Provence, Université de Provence, 1982, I, p. 403.
- 5 Juan del Encina, “Mi bien y señora mía”, en 96JE, vv. 23-27 (ID 4472).

si califican también a las rosas. A la vista del poema de Nicolás Núñez, me parece más probable esta segunda hipótesis, que asigna a las flores el mismo color, y el mismo valor alegórico, que el poema “Rosa, si rosa me distes”. Más aun, dada la coincidencia cronológica de los dos poetas, no me parece improbable que haya una relación directa entre los versos de uno y de otro.

Conviene observar que, además de coincidir en el color, las rosas de Encina y las de Nicolás Núñez coinciden en su perfume. La “rosa olorosa” es un tópico repetidísimo en la poesía religiosa, pero no faltan ejemplos en la poesía de amor. Así, en una glosa al romance de Rosafiorida, se parafrasea de esta forma el nombre de la protagonista:

Rosa de nuevos olores,
triumfante triunfo de amor [...]
de las más lindas la flor⁶.

No parece que estos versos inviten a establecer una relación “perfume de la rosa = perfume de la amada”, como, por el contrario, ocurre en la poesía de los Siglos de Oro. Al igual que en los poemas dedicados a la Virgen, el aroma de la rosa es aquí, simplemente, un rasgo más de su perfección, y es ese vago valor ponderativo (y no una precisa equivalencia sensorial) lo que permite llamar a la amada “rosa de nuevos olores”. Varias de las referencias al perfume de la rosa que encuentro en la poesía amorosa cancioneril son de esta naturaleza, con excepción de los poemas de Nicolás Núñez y, tal vez, Encina y Francisco Imperial. Cuando el primero dice “el olor vos lo pusistes” remite al perfume de la amada junto con el de la flor; cuando Encina asegura “que las blancas y olorosas demuestran vuestras primores”, es difícil saber si los primores de la dama son su castidad y su perfume, o si las rosas olorosas recuerdan genéricamente la perfección de la mujer⁷. Lo mismo puede decirse de la referencia al perfume de la rosa que se encuentra en la composición de Imperial “Solo en l’alva pensoso estando”⁸.

6 “Porque en tal caso y tenor”, en 20*RN, vv. 51-55 (ID 5068).

7 Nicolás Núñez, “Rosa, si rosa me distes” cit., v. 9; Juan del Encina, “Mi bien y señora mía” cit., vv. 26-27.

8 Francisco Imperial, “Solo en l’alva pensoso estando”, en SA7, vv. 25-30 (ID 2685).

De una manera general, y atendiendo a la cronología, hay que señalar que estas comparaciones entre la belleza de la rosa y la de la mujer se dan a lo largo de todo el siglo. Da la impresión (que habría que confirmar con cálculos más precisos) que son los primerísimos y los últimos poetas de cancionero los que con más frecuencia recurren a este uso poético de la rosa. Imperial y Villasandino, por un extremo, y Encina y Jiménez de Urrea, por el otro, parecen especialmente aficionados a este tipo de metáforas y símiles florales. No sería sorprendente que la imagen de la rosa fuera más frecuente antes de que se consolidara la tendencia a la abstracción de la poesía cancioneril y cuando dicha tendencia empieza a relajarse. En todo caso, la diferencia sería puramente cuantitativa, puesto que poetas del pleno Cuatrocientos (Mena y Santillana) no ignoran ni mucho menos esas comparaciones.

II. COMPARACIONES ENTRE LA ROSA Y UNA PARTE DEL CUERPO FEMENINO

A diferencia de lo que ocurrirá luego en la poesía de los Siglos de Oro, las comparaciones y metáforas de esta naturaleza son raras en la poesía cancioneril. En contraste con los casos del apartado anterior, aquí importa mucho el color de la flor. Vale la pena recoger todos los ejemplos que pueden espigarse en el *corpus* de Dutton, empezando por aquellos en los que la rosa se relaciona con las mejillas o, más genéricamente, con la tez de la mujer.

1. En el romance “Estase la gentil dama”, la protagonista se autodescribe elogiosamente:

Blanca soy como el papel,
la color tengo mezclada
como rosa en el rosel⁹.

9 “Estase la gentil dama”, en 17*OM, vv. 30-32 (ID 5042).

La expresión “color mezclada” se refiere, sin duda, al color sonrosado, mezcla de rojo y blanco, y evoca inmediatamente el conocido elogio de Melibea en la Celestina:

La tez, lisa, lustrosa, el cuero suyo oscurece la nieve; la color, mezclada, qual ella la escogió para sí¹⁰.

El esquema es el mismo en los dos casos: se comienza hablando del blanco de la piel (“blanca soy como el papel”, “el cuero suyo oscurece la nieve”), que transparenta el rojo de la sangre: el resultado es “la color mezclada” que hace la belleza de Melibea y de la “gentil dama” del romance. En cuanto a la precisión “como rosa en el rosel”, muestra que para el poeta la rosa arquetípica es la de color rosa.

El poema presenta la comparación en sus versiones tardías, ya que en la versión primitiva de Jaime d’ Olesa no hay referencia alguna al color de la “gentil dona”.

2. Alfonso Álvarez de Villasandino, escribiendo en nombre de Pedro Manrique, enamorado de la hija del duque de Benavente, elogia así la belleza de la muchacha:

vuestra color matizada
más que rosa del rosal
me tormenta e desordena¹¹.

“Color matizada” es, claramente, sinónimo de “color mezclada”; y la comparación se expresa, casi formulísticamente, como en el romance de la dama y el rústico pastor: “como (o más que) rosa del rosal”.

3. El marqués de Santillana se encuentra a la mozueta de Bores y la elogia en los siguientes términos:

10 Fernando de Rojas, *Comedia o tragicomedia de Calisto y Melibea*, ed. Peter E. Russell, Madrid, Castalia, 1991, p. 231.

11 Alfonso Álvarez de Villasandino, “Señora, flor de azucena”, en PN1, vv. 11-13 (ID 1155).

La cara placiente,
fresca como rosa,
de tales colores
cual nunca vi dama
nin otra, señores¹².

Aquí la comparación con la rosa alude a la frescura, pero es revelador que inmediatamente aparezca la referencia al color.

4. De nuevo el marqués de Santillana, en unos versos “a sus hijas, loando su hermosura”, dice “las mexillas como rosas”, sin mayores precisiones. La comparación alude, probablemente, a la frescura y al color de las mejillas de las muchachas que, vale la pena señalarlo, se presentan como serranas¹³.

5. El poema que Juan del Encina escribió “alabando a su amiga” contiene la siguiente descripción:

Las mexillas muy hermosas
y vistosas [...]
de suyo muy coloradas,
como rosas
muy perfectas y graciosas¹⁴.

De nuevo, lo más natural es suponer que la dama tiene las mejillas sonrosadas. La expresión “muy coloradas” no deberá entenderse, entonces, como “muy rojas”, sino como “intensamente teñidas”. Así parece confirmarlo un texto de fray Martín de Córdoba en el que se explica por qué Santa Inés se negó a utilizar afeites: “mis mejillas están coloradas con la sangre de Aquel cuya madre es virgen”¹⁵. Otra vez la idea de una piel (blanca,

12 Íñigo López de Mendoza, “Moçuela de Bores”, en SA8, vv. 13-17 (ID 3431).

13 Íñigo López de Mendoza, “Dos serranas he trobado”, en SA1, v. 18 (ID 3061).

14 Juan del Encina, “Pues que tanto me mostráis”, en 96JE, vv. 67-72.

15 Fray Martín de Córdoba, *Jardín de nobles doncellas*, ed. Félix García, Madrid, Ediciones Religión y Cultura, 1956, p. 147, pero cito por REAL ACADEMIA ESPAÑOLA: Banco de datos (CORDE) [en línea] Corpus diacrónico del español <<http://www.rae.es>> [15-VII-2011]

debemos suponer), que recibe su color (“están coloradas”), del rojo de la sangre: en este caso, de Cristo. De manera que las rosas de Encina son, de nuevo, de color rosa.

6. El último poema donde encuentro la comparación es un texto del *Cancionero musical de Elvas*, de ambientación pastoril. En él, el pastor hace el elogio de su pastora diciendo: “Ella es blanca y colorada, / como la rosa y la leche”¹⁶. De nuevo el ideal femenino es el de “la color mezclada” de Melibea; pero es dudoso que en este caso las rosas a las que se refiere el poema sean de color rosa. Los versos quizá queden más claros a la luz de un nuevo texto de fray Martín de Córdoba, correspondiente también al *Jardín de nobles doncellas*. Allí el autor explica que la vergüenza da realce a la virginidad, y añade la siguiente comparación:

Pues si queremos hacer una guirnalda, y toda es de lirios, es mucho blanca y no es tan hermosa como si le interponemos alguna rosa colorada [...]. Pues si cuando la mujer se pinta la cara lo hace todo albayalde, será mucho blanca; y, por ende, es bien que mezcle el albayalde con el arrebol, para que haga suave color¹⁷.

Naturalmente, la “rosa colorada” representa la vergüenza, que hace aún más bello el blanco lirio de la virginidad. Pero, más allá del valor alegórico, conviene destacar dos aspectos en el párrafo. En primer lugar, el ideal de belleza femenina es, también para fray Martín, el del color sonrosado. Así que el ideal no solo es poético o literario sino que corresponde a una, ya entonces, extendida convención social, de la que el moralista se hace aquí portavoz.

Pero ese color no aparece representado mediante la rosa, sino mediante la suma del lirio más la rosa colorada, paralela a la del albayalde más el arrebol:

lirio + “rosa colorada” - “suave color”
albayalde + arrebol - “suave color”

16 “Vámonos, Juan, al aldea”, en EH1, vv. 5-6 (ID 3611).

17 Fray Martín de Córdoba, *ob. cit.*, p. 272.

A la vista de esa doble equivalencia habrá que concluir que, en este caso, “rosa colorada” sí es sinónimo de “rosa roja”: así lo indican su equivalencia con el arbol, por una parte, y, por otra, su función de matizar la blancura del lirio (función que difícilmente podría cumplir una de color rosa).

Si regresamos ahora a los versos pastoriles del *Cancionero de Elvas*, la situación parece la misma. En la expresión “blanca y colorada como la rosa y la leche”, “blanca” corresponde a “leche” y “colorada” (=“roja”) corresponde a “rosa”. De manera que tenemos una equivalencia idéntica a las dos propuestas por fray Martín de Córdoba:

lirio + “rosa colorada” - “suave color, color mezclada”
albayalde + arbol - “suave color, color mezclada”
leche + rosa (colorada) - “suave color, color mezclada”

Si la interpretación que propongo es correcta, tendríamos una doble función de la rosa a la hora de caracterizar metafóricamente el color de la mujer¹⁸. En algunos casos, los versos aluden a una rosa rosa que, por sí sola, evoca el color perfecto de la tez femenina. En otros, la rosa evocada es la rosa roja que, para equipararse con el color de la mujer, necesita rebajar su intensidad con un elemento blanco (lirio, leche, etc.). En los cinco primeros textos tenemos el primer uso de la rosa; en el último, el segundo. Cabe preguntarse si uno y otro planteamiento tienen orígenes y fuentes diferentes.

Si se compara el uso de la metáfora (o el símil) en la poesía cuatrocenista con lo que ocurre en la poesía posterior, llama la atención la escasez de los testimonios: una de las metáforas preferidas de la poesía renacentista y barroca apenas se encuentra en la poesía cancioneril. Vale la pena observar, además, que de esos seis testimonios, cuatro corresponden a composiciones de ambientación pastoril y popularizante: el romance de la gentil dama y el rústico pastor, la serranilla de la mozueta de Bores y la “serranilla” a sus hijas del marqués de Santillana, y el poema del *Cancionero de Elvas*.

18 Tomo esta idea de la doble función de la rosa de Javier de la Peña, *Flores en la poesía española del Renacimiento y Barroco*, tesis doctoral, Madrid, Universidad Complutense, 2009.

No parece casual que uno de los dos poemas en los que la imagen se aplica a una amada propiamente cortesana sea obra de Juan del Encina, es decir, un poeta de extensa producción bucólica. Da la impresión de que su obra pastoril debió de influir aquí en la poesía cortesana del autor. No obstante, otros modelos debieron de influir en Encina a la hora de recuperar la imagen de las mejillas de rosa. Podría pensarse, por ejemplo, en modelos petrarquescos o boccaccianos, pero también en la prosa sentimental o caballeresca castellana.

En un excelente análisis del poema de Encina, Álvaro Bustos observa que la descripción de la amada corresponde aquí al llamado “canon largo”, menos típico del petrarquismo que el “canon breve”¹⁹. En el primero se describe todo el cuerpo de la mujer, desde la cabeza a los pies (o a la cintura, como en el caso de Encina); en el segundo se describe solo el rostro y un único elemento (habitualmente el seno o las manos) del resto del cuerpo. Más aun: en el “canon breve”, se omiten sistemáticamente algunas partes de la cara, como la nariz o las orejas²⁰. Ni en Encina, ni en ninguno de los cinco casos que he recogido, aparece el canon breve, es decir, el más característicamente petrarquesco. De hecho, me inclino a pensar, con Bustos Táuler, que los modelos narrativos (boccaccianos o hispanos) tuvieron un papel más importante que los petrarquistas en la composición de Encina.

En cualquier caso, los versos de “Pues que tanto me mostráis” recuperan para la poesía cortesana de amor una imagen desaparecida casi desde principios de siglo y destinada a tener un largo éxito en la poesía posterior. Claro que cuando esa imagen reaparezca en los poetas renacentistas lo hará (al menos en la mayoría de los casos) no por influencia de Encina sino del petrarquismo italiano.

Además de la imagen rosa-mejillas de la mujer, encuentro una comparación de la rosa con los labios femeninos. Se trata de los versos en los que Francisco Vaca describe a la condesa de Cherra: “la boca muy bien formada, / los labios como una rosa”²¹. La composición está ambientada cerca de Nápoles y, de hecho, el poeta se movía en los ambientes de la

19 Álvaro Bustos Táuler, *La poesía de Juan del Encina. El cancionero de 1496*, Madrid, FUE, 2009, pp. 137-138.

20 Giovanni Pozzi, “Sul luogo comune”, en *Alternatim*, Adelphi, 1996.

21 Francisco Vaca, “Señor marqués, do se cría”, en *11CG*, vv. 34-35 (ID 6106).

corte aragonesa de Italia²². Teniendo en cuenta ese dato, me inclino a pensar que la influencia italiana tuvo, en este caso, un papel decisivo, aunque, de nuevo, nos encontramos con una descripción que corresponde al canon largo.

En un trabajo al que ya he hecho referencia, Giovanni Pozzi señaló que solo a partir de Bembo (es decir, desde 1525-1530), se produce una especialización de las metáforas referidas a la belleza femenina: la rosa se aplica a las mejillas; el coral (o el rubí), a los labios. Antes, los dos términos metafóricos se utilizan indistintamente para las dos partes del cuerpo femenino: de manera que hay mejillas de rosa y labios de coral, pero también mejillas de coral y labios de rosa. La comparación de Francisco Vaca corresponde, por tanto, a un primer momento en la evolución de las convenciones metafóricas para el cuerpo femenino. Su historia posterior está todavía por hacer, pero da la impresión de que también en la lírica española el coral y el rubí triunfan como imagen para los labios, al menos hasta 1580. A partir de ese momento vuelve la imagen floral para los labios femeninos, pero entonces será cada vez más el clavel, y no la rosa, el término metafórico preferido. Rosas y claveles que han de ser, aquí inequívocamente, de color rojo.

En cualquier caso, y al margen de los desarrollos posteriores, los labios de rosa de Francisco Vaca quedan como un ejemplo aislado en la poesía cuatrocentista. Si se compara ese dato con los seis casos de “mejillas de rosa”, se podría pensar que una cierta especialización existe ya en los cancioneros. Pero quizá, simplemente, es que, en la poesía del XV la boca es un objeto poético mucho menos frecuente que las mejillas o el color de la tez.

III. OTRAS RELACIONES ENTRE LA AMADA Y LAS ROSAS

Además de las relaciones metafóricas o de semejanza entre la rosa y la mujer, esta puede mantener con la flor un tipo de relación diferente.

22 Así se desprende de la dedicatorias contenidas en el “Índice de autores” de Brian Dutton, con la colaboración de Jinnen Krogstad, *El cancionero del siglo XV: c. 1360-1520*, Salamanca, Universidad, 1990-1991, VIII.

1. La amada se mueve en un escenario floral. Algunos de los más conocidos poemas de la lírica cancioneril corresponden a esta situación. Así, Francisco Imperial encuentra a la dama que lo hará prisionero de amor “en una floresta de rosas e flores”²³. Más avanzado el siglo, un conocido poema, que algunas fuentes atribuyen a Suero de Ribera y otras al marqués de Santillana, comienza:

Por una gentil floresta
de lindas flores e rosas,
vide tres damas fermosas
que de amores han recuesta²⁴.

De nuevo el marqués de Santillana encuentra a la vaquera de la Finojosa “en un verde prado de rosas e flores”; Fernán Pérez de Guzmán autoriza a Leonor de los Paños, destinataria de su poema, a mirar “prados, rosas e flores”; y Guevara recuerda haber visto a su amada “dançando so los rosales”²⁵.

A Guevara corresponde, según el testimonio de SV2, el planteamiento más original: el de la amada que embellece (o embellecería) la naturaleza con su presencia. No solo aplacaría las tormentas, sino que transformaría la vegetación:

Si fuésedes, vos, serrana,
por estas sierras fraguosas,
la sierra, de muy ufana,
se tornarié toda llana
y los robles todo rosas²⁶.

23 Francisco Imperial, “Solo en l’ alva pensoso estando”, *cit.*, v. 2 (ID 2685).

24 “Por una gentil floresta”, en 13*RM (que lo atribuye a Santillana), vv.1-4 (ID 2475).

25 Íñigo López de Mendoza, “Moça tan fermosa”, en SA8, vv. 13-14 (ID 3434); Fernán Pérez de Guzmán (como se sabe algunos cancioneros atribuyen el texto a Macías), “El gentil niño Narciso”, en PN1, vv. 33-41 (ID 0113); Guevara, “O desastrada ventura”, en 11CG, vv. 71-72 (ID 0867): la referencia a los rosales falta en la versión de LB1.

26 Guevara, “Si fuésedes, vos, serrana”, en SV2, vv.1-5 (ID 0876). El epígrafe dice “Guivara a su amiga, pasado el puerto con gran fortuna”. En LB1 no aparece esa atribución.

Me inclino a ver aquí una influencia de la poesía italiana, donde este motivo de la naturaleza transfigurada es frecuente.

Entre las actividades que la mujer desarrolla en el escenario floral al que me acabo de referir, adquiere un especial relieve la de coger rosas. La situación, como se sabe, es característica de la poesía tradicional, donde está cargada de connotaciones simbólicas, habitualmente asociadas con la pérdida de la virginidad. Los cancioneros tardíos recogen varios de esos textos, como el muy conocido “mi madre, por me dar placer /, a coger rosas m’ embía”²⁷, o el que comienza:

Levanteme, o madre,
mañanica frida,
fui cortar la rosa,
la rosa florida²⁸.

En una composición popularizante, Rodrigo de Reinosa invita a la muchacha: “Cogerás flores y rosas, / laureles y clavellinas”. Excepcionalmente, el motivo se encuentra también en un texto muy alejado de esos tonos: en el poema de Francisco Imperial “Ay donas, porque tristura”, el enamorado ve a su dama, con otras “donas de alto lugar, / cogiendo rosas e flores”²⁹.

2. La rosa como regalo. Cuatro poemas presentan este motivo, de los cuales dos obedecen al mismo esquema: el de Nicolás Núñez “porque su amiga le dio una rosa”, y el de Juan del Encina “a una señora que le dio un manojo de alhelís blancos y morados [...]”³⁰. En ambos casos, las rosas que la mujer envía como regalo aluden metafóricamente a sus propias cualidades, por lo que me he referido ya a uno y otro poema en el apartado correspondiente.

27 “Aquella mora garrida”, en MP4f, vv. 3-4 (ID 4018).

28 “Levanteme, o madre”, en SV1, vv. 1-4 (ID 3510).

29 Rodrigo de Reinosa, “Si te vas a bañar, Juanica”, en 17*RJ, vv. 59-60 (ID 4598); Francisco Imperial, “Ay donas, porque tristura”, en PN1, vv. 15-16 (ID 0453).

30 Nicolás Núñez, “Rosa, si rosa me distes”, en 11CG (ID 6228) y “Mi bien y señora mía”, en 96JE (ID 4472).

Distinto es el caso de la composición “Ocorrido m’a fablar”, en la que Hugo de Urríes relata la historia de amor con su mujer. En los primeros pasos de esa historia, y con objeto de tener un indicio de que ella le corresponde, el poeta le pide a la amada una prenda “es a saber, una rosa / que en los pechos yo te vi”³¹. A diferencia de lo que ocurre en los dos ejemplos anteriores, en este caso la composición no se centra en el regalo mismo, ni este alude alegóricamente a las cualidades de la dama. En cambio, es este uno de los poquísimos textos que encuentro en los que la rosa aparece como adorno del cuerpo femenino.

Un último ejemplo del motivo se encuentra en una composición pastoril del *Cancionero musical de palacio*, en la que el pastor promete una serie de regalos a su pastora:

Darl’e mil conejitos,
pardales y golondrinas,
flores, rosas, clavellinas³².

Por lo que se refiere a la cronología, los dos primeros poemas (el de Nicolás Núñez y el de Encina) son muy tardíos, como lo son todos los poemas “de regalo” en los cancioneros cuatrocentistas. También es tardío el poema pastoril, que recoge un tópico muy repetido en la tradición bucólica (el de los regalos del pastor a su pastora), desconocido, sin embargo, en la poesía de los cancioneros. El poema de LB2, en cambio, es bastante más antiguo, aunque conviene recordar que pertenece a un ámbito poético, el de la corte de Navarra, muy diferente al castellano.

IV. OTRAS RELACIONES ENTRE EL AMOR Y LA ROSA

Según se ha visto en los apartados anteriores, la rosa aparece asociada de una u otra forma a la mujer y, por tanto, al amor. De forma más abstracta, el amor aparece relacionado con las rosas en dos *definitiones amoris*. Una, de Juan del Encina, lo llama “rosa en abrojos”; otra, de Jimé-

31 Hugo de Urríes, “Ocorrido m’ a fablar”, en LB2, vv. 186-187 (ID 2192).

32 “Gran plazer siento yo ya” en MP4c, vv. 24-26 (ID 3913).

nez de Urrea, lo presenta como “laberinto de rosas”³³. La idea de que no hay rosas sin espinas ni amores sin sufrimiento aparece también en una letra de justadores:

Sacó el Condestable de Castilla, don Iñigo Fernández de Velasco,
un rosal con muchas rosas y una letra que decía:

En estas, y en las más cossas,
hay más espinas que rossas³⁴.

El poema podría interpretarse como una afirmación general sobre el mundo, pero dada la índole amorosa de la mayor parte de las letras de justadores, es muy probable que haya que entenderlo referido fundamentalmente a los sufrimientos de amor.

De una manera diferente, el amor, o su estación más propicia, se relaciona con las rosas en el poema de Jiménez de Urrea “En el placiente verano”. El poeta cuenta que se enamoró en esa estación “cuando los lirios y rosas / nos dan los buenos olores”³⁵. De forma análoga, aunque inversa, Francisco Imperial, al constatar su fracaso amoroso, “luego vi rosas e flores / todas secarse”³⁶.

Queda, en fin, una composición que me resulta sintácticamente poco clara. Diego López de Haro se lamenta de una dama que lo ha abandonado:

Y tomadla como digo
vuestra fe falsa, engañosa,
que mi firmeza, la rosa,
no sufre tener consigo
falsa cosa³⁷.

33 Juan del Encina [¿?], “Pues amas, triste amador”, en 96JE, v. 27 (ID 6795); Pedro Manuel Jiménez de Urrea, “Es amor un pesamiento”, en 13UC, v. 43 (ID 4728).

34 Iñigo Fernández de Velasco, “En estas, y en las más cossas”, en MP2, vv. 1-2 (ID 2051).

35 Pedro Manuel Jiménez de Urrea, “En el placiente verano”, en 13UC, vv. 11-12 (ID 4784).

36 Francisco Imperial, “Solo en l’ alva pensoso estando”, cit., vv. 93-95 (ID 2685).

37 Diego López de Haro, “O, que no hallo razón”, en 11CG, vv. 57-61 (ID 6080).

Donde “la rosa” podría entenderse como un vocativo dirigido a la dama, pero también como una aposición a “mi firmeza”: “mi firmeza en amor, tan perfecta como una rosa”.

CONCLUSIONES

De las imágenes de la rosa en la poesía del siglo XV, la más frecuente es, sin duda, la que la convierte en metáfora de la belleza (o, más genéricamente, de la perfección) de la mujer. En ese uso, el color de la flor carece de importancia. Cuando aparece, se escoge la rosa blanca, claramente asociada con la castidad.

De forma más precisa (pero también más infrecuente), el color de la rosa se compara con el de las mejillas y, excepcionalmente, los labios de la figura femenina. Se escoge entonces la rosa rosa (para las mejillas) o la roja (para los labios; o para las mejillas, en unión con la leche u otro elemento blanco). Conviene observar que allí donde la rosa se menciona con ese valor descriptivo, lo hace siempre en el contexto del llamado “canon largo”, y nunca en el “canon breve” que parece, por tanto, una radical novedad en la poesía del siglo XVI.

Junto al color se destaca el perfume de la rosa, bien como elemento que contribuye, genéricamente, a su perfección, bien para comparar explícitamente el olor de la flor con el de la amada.

La rosa aparece también como elemento importante del paisaje en el que se mueve la mujer, o como regalo que esta envía o recibe. Más vagamente, la flor se asocia con el amor, en formulaciones del tipo “el amor, como la rosa, tiene sus espinas” o “el amor es un laberinto de rosas”.

En otro orden de cosas, hay que señalar que la imagen de la rosa es especialmente frecuente en la poesía pastoril o popularizante, al menos en dos formulaciones:

a) Las mejillas de la muchacha son del color de las rosas. Cuatro de los seis casos que encuentro corresponden a composiciones de ambientación pastoril, lo que, teniendo en cuenta que el *corpus* pastoril es relativamente minoritario, supone un claro desequilibrio a favor de este tipo de composiciones.

b) La muchacha coge o corta rosas. El motivo es casi exclusivo de la lírica popular y popularizante.

En cambio, la imagen que equipara a la mujer con la rosa sencillamente por su belleza no parece especializada en la poesía de tipo popular.

En la poesía propiamente cortesana, la imagen de la rosa es especialmente frecuente en los poetas de principio y de final de siglo en las siguientes formulaciones:

c) La rosa se equipara a las mejillas y los labios de la mujer. Los tres ejemplos que encuentro corresponden uno a Villasandino, otro a Encina y un tercero (este para los labios) a Francisco Vaca, poeta del *Cancionero general*.

d) La rosa como regalo. De los cuatro ejemplos que encuentro, tres corresponden a finales de siglo: Nicolás Núñez, Encina y un poema pastoril del *Cancionero musical de Palacio*.

e) La rosa se relaciona más o menos vagamente con el amor. Imperial equipara un amor fracasado con una rosa que se seca; Jiménez de Urrea y Encina utilizan la rosa en sus *definitiones amoris*; y el Condestable don Íñigo Fernández de Velasco retoma la idea de que no hay amores ni rosas sin espinas.

Aunque no he efectuado recuentos precisos, parece que también la rosa como simple imagen de la belleza es más frecuente a comienzos y a finales de siglo que no en sus años centrales (si bien pueden citarse ejemplos en autores tan característicos del medio siglo como Juan de Mena).

Es difícil explicar ese descubrimiento (o redescubrimiento) de la rosa en los años finales del Cuatrocientos e iniciales del Quinientos. Sin duda, hay un conjunto mal definido de influencias (influencia de la lírica popular sobre la cortesana, modelos italianos, deslizamiento de ciertas imágenes desde la prosa al verso) que podrían dar cuenta de esa modificación. Será preciso, además, ampliar el análisis a la *Severin-Maguire Editions*, que permitirá conocer mejor los usos de la rosa, especialmente en la poesía religiosa, filosófica y moral. Mi impresión es que es en esos largos decires (por ejemplo en las descripciones de las figuras femeninas alegóricas y mitológicas, como las virtudes o las musas) es donde pueden encontrarse más y más variados usos del *topos* de la rosa.

Rosas y lirios para María. Una antífona pintada*

GIOVANNI POZZI
Universidad de Friburgo

Título: Rosas y lirios para María. Una antífona pintada.	Title: Roses and Lilies for Maria. A Painted Antiphone.
Resumen: El presente artículo analiza la simbología cristológico-mariana y los valores cifrados de una naturaleza muerta de carácter floral datada en el primer tercio del siglo XVII.	Abstract: This paper focuses upon the Christology and Marian symbols and the hidden notes of a “bodegón” of flowers (c. XVII Century: 1620-1640).
Palabras clave: Literatura y pintura, iconología, bodegón, barroco, simbología cristológico-mariana.	Key words: Literature and Painting, Iconology, “bodegón”, Baroque, Christology and Marian symbols.
Fecha de recepción: 2/1/2013.	Date of Receipt: 2/1/2013.
Fecha de aceptación: 24/1/2013.	Date of Approval: 24/1/2013.

EN TORNO A UNA NATURALEZA MUERTA. UN ABANICO DE INTERPRETACIONES

Repitiendo en 1985 la tradicional cita de otoño en torno a las tablas lujosamente ornadas de exquisiteces naturales *en pose*, la galería Lorenzelli de



Bérgamo convidó a nueve expertos a degustar la gracia de una composición tan singular que no encuentra parangón en su género¹.

Sobre una repisa de piedra gris, rematado por la mitad en semicírculo, reposa un jarrón negro que contiene un ramo de nueve rosas rojas. Lo rodean cuatro varas de lirio, dos que descansan sobre la mesa y dos que se alzan al fondo, con cinco flores cada una. De la parte trasera emergen también tres tallos de rosas, con seis, ocho, nueve flores, unas por abrir y otras abiertas.

Las interpretaciones del tema ofrecidas por los invitados convergen sobre el hecho de que el cuadro desarrolla un asunto simbólico. La disposición singular de los objetos retratados solo deja perplejo a Gombrich, pero la suya es una cautela de orden general contra la

* El artículo original, “Rose e gigli per Maria. Un’antifona dipinta”, está recogido en Giovanni Pozzi, *Sull’orlo del visibile parlare*, Milano, Adelphi, 1993, pp. 185-213. Traducción de Rafael Bonilla Cerezo (Universidad de Córdoba). Regalo esta traducción a María J. Moreno Prieto.

1 Las intervenciones se recogen en el catálogo *Forma vera. Contributi a una storia della natura morta italiana*, a cura di Pietro Lorenzelli e Alberto Veca, Bergamo, 1985, pp. 203-29. Los nombres de los expertos, en el orden en que comparecen: Ingvar Bergström, Ferdinando Bologna, Ernst Hans Gombrich, Mina Gregori, Marino Marini, Sam Segal, Federico Zeri, Giovanni Testori, Marco Rosci. Los precede la invitación de Pietro Lorenzelli, con una nota ilustrativa del cuadro, de cual se reproducen el marco original, el dorso y el frontal en las pp. 198-201.

imperante moda que no ve higo o manzana sin asociarlos al pecado original². Convergen también sobre el simbolismo cristológico-mariano, con algunas reservas de Bologna a favor de un destino nupcial. Pero afloran divergencias en la individuación de los contenidos. He aquí un esquema:

1. *Rosas y lirios son símbolos marianos:*

- a) de la persona completa: Bergström, Segal, Zeri.
- b) remiten a las letanías lauretanas: Bologna, Marini.
- c) al rosario: Bologna, Marini.
- d) a la anunciación: Bologna, Gombrich, Marini, Segal.
- e) a la dormición y asunción: Zeri.
- f) a la maternidad y virginidad: Bologna.
- g) a la inmaculada concepción: Bologna, Marini, Segal.
- h) a la inocencia: Gombrich.
- i) a la pureza: Zeri.
- j) a la belleza: Zeri.
- k) al *hortus conclusus*: Bergström, Gregori.

2. *Son símbolos cristológicos:*

- a) Cristo en la pasión: Marini, Segal.
- b) en la vida y en las obras: Segal.

3. *Son símbolo secular de belleza femenina:* Bologna.

4. *Son símbolos esotéricos:*

- a) de un implícito analismo atávico: Marini.

2 Crisol de testimonios contradictorios es la disputa en torno al punto de los eventuales valores simbólicos ligados a naturalezas muertas de aspecto naturalista. Emergen de modo significativo del monumental *Natura in posa. La grande stagione della natura morta europea*, a cura di Ingvar Bergström, Claus Grimm, Marco Rosci, Michel e Fabrice Faré, Juan Antonio Gaya Nuño, Milano, Rizzoli, 1977, cuya amplia bibliografía es actualizada en el catálogo de Bérgamo y en el de la exposición del Prado, *Pintura española de bodegones y flores*, ed. Alfonso Pérez Sánchez, Madrid, Museo del Prado, 1983; aquí con particular claridad el autor de la introducción valora los límites del empleo sagrado admitido por el género (15-17).

b) de un aura heterodoxa, esotérica: Rosci.

Además de a las flores, se atribuye un significado simbólico

1. al jarrón: en sentido sagrado, por Marini (“Virgen-Jarrón recipiente purísimo del Niño”) y por Rosci (la píxide); esotérico, por Rosci (el Grial).
2. a la mesa: en cuanto que evoca el altar o el trono de la Virgen, por Gregori, Marini, Zeri.

En cuanto a la naturaleza del lenguaje icónico, Gregori habla de exvoto, Marini de *exemplum* y encomio figurado, Gregori y Marini de emblema, y este último cita también el enigma y el mote (suponiendo por ello una alusión a la empresa). Algunos textos bíblicos (Marini, Segal, Testori), patrísticos (Segal), hagiográficos (Zeri) y de poesía secular (Bologna, Zeri) se citan como apoyo de las varias interpretaciones; pero nadie conjetura que el cuadro pueda transmitir un mensaje puntual según las reglas precisas entonces en auge.

Virginidad, maternidad, inmaculada concepción, inocencia, pureza, belleza son los atributos marianos evocados, por separado o en grupos. No son, teológicamente hablando, conceptos análogos. La óptica teológica, que no deja de contar en un tema sacro, plantea más bien alternativas que no equivalencias. Son algunos entre los muchos atributos de María que la especulación y la práctica devota han cubierto con una simbología inmensa pero a la vez puntual. Todo el progreso de la piedad y de la teología se ha acumulado sobre ellos. Nuevas fiestas, nuevas devociones, nuevos dogmas han inducido nuevos conceptos sin alterar jamás el aparato metafórico adquirido. Cuando se afirma la creencia en la inmaculada, el lirio, antes destinado a significar la virginidad, la castidad, la inocencia de la virgen, es llamado a representar también (y sobre todo) este nuevo dato.

Sin embargo, la polisemia de esta entidad metafórica, en apariencia ilimitada y recargada sin tregua, conservaba su riguroso orden interno, por el cual se respetaban la diferencia y la jerarquía de los postulados dogmáticos, morales y anagógicos cubiertos por un solo figurante metafórico. Había un orden de los significados. Se nota con mucha claridad precisamente en el caso del lirio y la rosa, constatando que los muchos significados se distribuyen en una serie de parejas opuestas. Si el lirio significa la virginidad, o

sea, un aspecto de la singular posición de María en tanto que mujer, a él se opone en la rosa la maternidad. Si la inocencia, prerrogativa conexas a su persona humana y consistente en la exención del pecado actual, se le opone la paciencia como sumisión a los efectos del pecado. Si la castidad, virtud moral que comporta la abstención del placer sexual, se le opone la caridad entendida como amor no carnal. Si la virginidad, entendida como categoría de santidad, se le opone el martirio, sufrido espiritualmente por la madre en la Pasión del hijo. Solo la inmaculada concepción no tiene correlato; pero se tiende a dársele atribuyendo a la rosa el significado de maternidad. Es una correlación aceptable en cuanto que la maternidad es la razón sobre la que se funda el dogma. La ampliación de las valencias semánticas bajo un único significante responde a un sistema de correspondencias entre los significados expresados por los dos símbolos. El uno puede ser nombrado sin el otro, pero en el nivel paradigmático el uno se contrapone al otro. La presencia coetánea del lirio y la rosa en nuestro cuadro sugiere por ello una co-presencia de dos significantes opuestos. Pero también la duplicación de la rosa, en las guirnaldas y en el ramo, postula probablemente un desdoblamiento del significado conexas con la rosa: un correlato lo expresan los lirios de las guirnaldas, el otro es conferido al ramo central.

TEOLOGÍA SIMBÓLICA Y GLOSARIOS MARIANOS

La consulta de este aparato simbólico y la valoración de las relativas correspondencias son soberbiamente facilitadas y satisfechas por una florida producción de repertorios que se multiplica en la edad a la que se remonta el cuadro, comenzando por el impresionante cómputo de Hipólito Marracci que reúne junto a las relativas fuentes más de dos mil títulos marianos con el criterio alfabético de la enciclopedia³. Ya antes, en 1639, Teófilo Raynaud había seleccionado severamente los atributos aprobados por la más sólida teología, con un precioso aparato de referencias⁴. Al mismo tiempo que Marracci, ofrece un suntuoso ensayo de “botanique

3 *Polyanthea mariana... qua deiparae virginis Mariae nomina et selectiora encomia ex ss. patrum... monumentis collecta*, Coloniae Agrippinae, sumptibus Petri Ketteler, 1683.

4 *Nomenclator marianus, e titulis selectioribus quibus b. Virgo a ss. Patribus honestatur*, Lugduni, apud haeredes Gabriel Boissat et Laurentii Anisson, 1639. Cito por la

chrétienne”, en palabras de Migne, Miguel Pexenfelder⁵. Poco más tarde, Joaquín de Santa María recoge bajo el nombre de “hieroglyphica Mariae” la significativa cantidad de 289 voces⁶. Una verdadera enciclopedia es el denso prontuario del croata Lorenzo Crisógono, por su rica cadena de autoridades patrísticas, medievales y modernas organizadas según treinta símbolos, en los que predominan los botánicos⁷. Se pueden usar como repertorios también aquellas colecciones de alocuciones que desarrollan en diferentes entregas un tema simbólico homogéneo, útiles en nuestro caso cuando se trata del tema floral. Así el teórico de teología mística Maximilano van der Sandt, que desarrolla discursos centrados siempre sobre una flor distinta⁸. Así el conocido antólogo de empresas Filippo Picinelli, con sus cincuenta discursos sobre otros tantos títulos marianos⁹. Y lo mismo el afortunadísimo Jeremías Drexel con un tratadito significativo, además de por el material, porque empareja los dos procedimientos que guían esta proliferación metafórica: concentrar en un solo figurante la serie de los figurados, o exhibir la lista inmensa de los figurantes para el único figurado invariable¹⁰. Él, mientras desarrolla la argumentación en

edición definitiva, contenida en el séptimo volumen de las *Opera omnia*, Lugduni, H. Boisset-G. Remeus, 1665.

- 5 *Hortus marianus symbolicis sacrae scripturae plantis mysticis deiparae elogiis, moralibus LI allocutionibus consitus*, Dillingae, typys et sumptibus Joannis Caspari Bencard per Joannem Federle, 1682.
- 6 *Mystica anatomia sacratissimi nominis deiparae Virginis*, Venetiis, apud Petri Antonii Brigoncium, 1690.
- 7 *Mundus marianus siue Mariae speculum mundi sublunaris*, Augustae Vindelicorum, impensis Philippi Jacobi Veith, 1712. La obra fue publicada póstuma; sobre el autor, A. Katalinic, *De cultu mariano a saeculo VI ad saeculum XI in prima encyclopaedia mariana a Laurentio Chrysogono Croato conscripta*, en *De cultu mariano saeculis VI-XI. Acta congressus mariologici mariani internationalis in Croatia anno 1971 celebrati*, Roma, Academia Mariana Internationalis, 1972, vol. II, pp. 197-205.
- 8 *Maria, flos mysticus, siue oraciones ad sodales in festivalibus [sic] deiparae habitae desumpta materia a floribus*, Moguntiae, apud Godefridum Schönwetterum, 1629.
- 9 *Simboli verginali agli onori di Maria, madre di Iddio, spiegati in cinquanta discorsi*, Milano, Francesco Vigone, 1679.
- 10 *Rosae selectissimarum virtutum quas Dei Mater orbi exhibet*, 2 vols., Antvuerpiae, apud Joannis Cnobbarum, 1636-1637. Reimpreso en *Opera omnia*, Lugduni, sumptibus Joannis Antonii Huguetan et Marci Antonii Ravaud, 1658, en el vol. II, pp. 757-906, por el que cito.

torno al único tema de la rosa, exhibiendo 29 variantes para indicar otras tantas virtudes marianas, inserta una lista de 408 títulos sacados únicamente de los Padres griegos; si no todos, la mayor parte son traslados. Repertorios son también las colecciones de emblemas y empresas marianas: para los primeros el *Parcapium marianum* de Juan David¹¹; para las segundas el magnífico infolio de Celestino Sfondrati¹², que acopia disciplinas tan diversas como la controversística y la teología simbólica, o bien la sección mariana en la desmesurada colección de Paolo Aresi¹³. Amplias compilaciones de metáforas y densas referencias a fuentes a veces rarísimas contienen de vez en cuando textos en apariencia más que alejados del área simbólica; por ejemplo Rutilio Benzoni¹⁴ cuando vuelve a recorrer puntillosamente la “via pulchritudinis” preguntándose “quaenam fuerit pulchritudo capitis virginis”, y sucesivamente cabellos, ojos, nariz, boca, labios, dientes, cuello, collar, senos, vientre, estatura y paso, “et quibus similitudinibus explicentur”. Huelga decir que los instrumentos usados para esta verificación sobre una producción cuya consistencia está bien representada, a la altura de nuestra naturaleza muerta, en la más antigua, cuanto preciosa, bibliografía mariana de Hipólito Maracci¹⁵.

El más vasto tratado sobre esta materia, difundidísimo en manuscritos e impresos hasta el siglo XVII, cuando pasa bajo el nombre de san Alberto Magno, es el *De laudibus beatae Mariae* de Ricardo de San Lorenzo (siglo XIII), primer y riquísimo colector que combina la enciclopedia con una articulada glosa expositiva¹⁶. Ricardo avanza siguiendo ya los dos caminos indicados: las prerrogativas de María permiten la recolección de numero-

11 Publicado junto a otra colección de emblemas sobre la pasión que lleva por título *Paradisus sponsi et sponsae*, Antverpiae, ex officina Plantiniana, 1607.

12 *Innocentia vindicata, in qua gravissimis argumentis ex s. Thoma petitos ostenditur angelicum doctorem pro immaculato conceptu deipare sensisse et scripsisse, Pars prior theologica... Pars posterior symbolica*, excudebat Jakob Müller, typis monasterii Sancti Galli, 1695.

13 *Delle sacre imprese libro quinto*, Tortona, Pietro Giovanni Calenzano ed Eliseo Viola, 1630.

14 *Commentariorum ac disputationum in beatissimae virginis canticum Magnificat*, Venetiis, apud Juntas, 1606, 3, 34.

15 *Bibliotheca mariana alphabetico ordine digesta*, Romae, typ. F. Caballi, 1648.

16 Ocupa el vol. XXXVII de la *Opera omnia* de san Alberto Magno en la edición Borgnet, Paris, apud Louis Vivès, 1890-1899.

sas metáforas; y, viceversa, algunos símbolos de base, templo, huerto, permiten reunir bajo una clase homogénea una cantidad de figurantes. Los lejanos precedentes patrísticos de esta simbología se recogen, más allá de los repertorios postridentinos antedichos, de los índices de Migne y de Pitra; y, por la himnología, del repertorio de Salzer¹⁷. Es una literatura atractiva también porque cultiva disciplinas no teológicas: el iconólogo a la cabeza, pero también el filólogo medieval y moderno que se enfrenta con una poesía mariana que atraviesa todas las literaturas. También incluidos nuestros mayores, Dante y el Petrarca de la última canción, que ya con el primer epíteto que dirige a la virgen muestra su deseo de recorrer aquella “*via pulchritudinis*” que Ricardo de San Lorenzo había tan ampliamente delineado; una fuente, esta, que podría revelarse inmediata para Petrarca, sabiéndola ligada a la de Hugo de Santo Caro, cuyo comentario bíblico se manifiesta en los *Rerum vulgarium fragmenta*¹⁸.

¿Qué relación enlaza una naturaleza muerta con los enunciados verbales de una literatura tan vasta? Ella inscribe indudablemente en la inmensa trama que enreda las expresiones de la fe proclamadas con la palabra a las manifestadas con la imagen, ambas remontadas a un solo depósito de creencia y de cultura. La imagen puede ser y no ser ilustración de un texto; el texto puede ser o no ser explicación de una imagen. Pero las dos partes se mantienen siempre en una relación recíproca. Ambas son elementos de un mismo sistema comunicativo, interdependientes, intercambiables en el papel primario de elucidar los contenidos que transmiten. El fiel puede apropiárselo porque detrás de ambas hay un material primario común, cuyo conocimiento hace funcionar la representación. Este material tiene su fundamento en la Biblia y en la hermenéutica que de la mismo dio la entera sociedad cristiana, desde la jerarquía hasta el pueblo menudo: es decir, por la iglesia. Signos verbales e icónicos se refieren en esta perspec-

17 Los nombres de María aparecen en el segundo volumen de los índices a la *Patrologia latina*, ocupando las columnas 495-522; el índice simbólico de Jean Baptista Pitra en *Spicilegium solesmense*, Parisiis, 1855, vol. III, pp. 614-622; Anselm Salzer, *Die Sinnbilder und Beiworte Mariens in der deutschen Literatur und lateinischen Hymnenpoesie des Mittelalters*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1967 (anast.).

18 He ilustrado un pasaje significativo en “Passeri solitari sul Carmelo”, *Rivista di letterature moderne e comparate*, 38, 1985, p. 125, nota 28.

tiva al verbo e imagen divinos de los cuales cada reelaboración terrena no es sino reconocimiento. Es ahí donde se instaura la dialéctica entre la imagen y palabra, porque la palabra delinea la imagen y la imagen a su vez da forma a la palabra. Porque produce imágenes, el texto verbal puede ser ya fuente de inspiración, ya a su vez inspirador de la palabra, ya inconsciente punto de coincidencia con el contenido de la propia expresión.

Quien lee la imagen deberá adaptarse a esta alternativa, buscando en la literatura a veces la tesela textual inspiradora de la imagen o el texto consiguiente, a veces el código apto para descifrarla. La alternativa a la que se enfrenta el intérprete de esta naturaleza muerta es por consiguiente si leerla como un sintagma figural, matriz o traducción en imágenes de un determinado texto verbal, o bien si considerarla un aparato de figurantes simbólicos polisémicos, para los cuales la literatura, a modo de vocabulario, procura los sentidos deseados; precisamente los que se intuyen a decenas en los textos citados por cada uno de los elementos aquí presentes: lirio, rosa, jarrón, trono. La lectura del iconólogo va normalmente en esta dirección, creyendo una hazaña imposible repescar en el maremagnum de semejante literatura un texto sustraído y propuesto de modo tan enigmático. Y sin embargo un cuadro hecho para transmitir sentidos simbólicos contiene infaliblemente elementos aptos para definir entre muchos el sentido preciso de sus componentes metafóricos, de tal modo que solicita al intérprete que elija entre decenas de significados únicamente aquel que se adapte al caso concreto. Reconstruidos los conceptos partiendo de los elementos icónicos, traducibles después en palabras, se podrá finalmente, si fortuna asiste y memoria socorre, reunir el mensaje pintado con el texto verbal inspirador o derivado de él. Toda la teoría de la empresa se basa sobre este principio, porque si el cuerpo de la empresa es un mote polisémico virtualmente capaz de expresar muchos resultados semánticos, la empresa es dinámica, única, irrepetible ya en la representación del mismo cuerpo antes de la confección del mote. Es un procedimiento admirablemente descrito por el sumo teórico que fue Tesaurò, bajo el lema de lo expresable: “lo que se escribe debe ser legible; y también lo que se pinta”. A propósito del cuerpo de la empresa, declaraba: “excelente aquella figura que por sí sola funda un argumento de semejanza”, mostrando sin embargo la reserva de que “entre cuerpos naturales esta perfección es muy rara, porque su semblanza difícilmente puede significar algún pensamiento que no sea simple y general”. Para obviarlo, continúa,

el dibujo debe exhibir elementos que sepan individualizar o la acción que los sujetos representan o la propiedad sobre la que se funda la semejanza. Al intérprete no le queda entonces sino dar en el blanco del signo de aquel elemento individualizador para reconstruir la intención del emisor¹⁹. Ahora en nuestra naturaleza muerta aparece un trazo individualizador de ese tipo, puesto de relieve por el artista con cuidado (y del que también se hace eco el marco): es la disposición artificiosa de los elementos. Un artificio que se impone tanto más a la mirada cuanto más contrasta con la representación realista de los objetos, retratados con magnífica destreza al natural. Un artificio que más reclama para sí la función de transmitir un mensaje cuanto más pertenece a un dato que es decisivo para cada lectura de un documento icónico: la repartición de los elementos sobre la superficie pintada.

PRO Y CONTRA

Rosario y letanías

Me declaro decididamente reacio a aceptar (porque no toma en cuenta este dato) una propuesta entre las más recurrentes en la valoración de los expertos: el rosario. No aparece de hecho ninguna conexión específica entre los elementos del cuadro y esa práctica, sino entre la onomástica de la devoción y la presencia de las rosas. Ciertamente el haber dado el nombre de rosario (literalmente “matojo de rosas”) a una oración que nunca nombra a la rosa es un hallazgo metafórico singularísimo. El traslado se ha hecho posible por el hecho de que las avemarías repetidas han sido equiparadas a rosas ofrecidas a María por el devoto con un rito análogo a aquel del caballero que homenajeaba con rosas a la dama; son conceptos testimoniados ya desde el siglo XIII²⁰. En la época del cuadro, el rosario

19 Emanuele Tesauro, *Il canocchiale aristotelico*, Torino, per G. Sinisbaldo stamp., 1654, p. 728.

20 Sobre el origen del nombre y sobre el paso a corona, cfr. Gisliind Ritz, “Der Rosenkranz”, en *500 Jahre Rosenkranz. 1475 Köln 1975*, Köln, 1975, p. 57. Sobre el progreso de la investigación histórica en torno al debatido tema del origen del rosario, una clara síntesis en Joseph Klinkhammer, *Die Entstehung des Rosenkranzes und Seine ursprüngliche Geistigkeit*, *ibidem*, pp. 30-50. El estudio decisivo sobre la formación de la práctica pía es del mismo autor, *Adolf von Essen und seine Werke*.

ya se había dejado de asociar al matojo de rosas, a favor de la corona, y esto desde hacía ya mucho tiempo. La iconología de nuestro cuadro no coincide por este aspecto con la entonces habitual para designar la devoción: ni con la de la virgen del rosario, ni con la simbólica de la misma oración, ya antigua, pero entonces floridísima en concomitancia con la institución de una fiesta en honor de la “regina sacratissimi rosarii”²¹. Con mayor razón se excluye tal eventualidad cuando se constata que ni el reparto de los elementos sobre el cuadro ni su número corresponden con los de la oración, ni la forma actual de las 150 aves (que, habiéndose impuesto justo en el Seiscientos, será definitivamente sancionada en 1726), ni en las varias fórmulas que estaban todavía en uso²².

Tampoco convence la referencia a las letanías como posibles inspiradoras del cuadro. El atributo de rosa se nos revela privilegiado en cuanto que oficializado en las lauretanas como único entre los muchos epítetos florales insertos en previas formas letánicas. Su sentido se ha clarificado de varios modos por los escritores espirituales, sin excluir la acepción más alta y propia que se pueda atribuir al término. Todos los títulos de las letanías, observa Antonio Vieira²³, son místicos, pero se dice solo de la rosa, puesto que en los atributos se considera solo la semejanza, pero en la rosa se unen también las ventajas de la diferencia, porque en María hay que distinguir el cómo del cómo no y ello puede hacerse solo con el epíteto. Con todo esto, el cuadro, para referirse a las letanías, debería presentar o la rosa inserta en su lugar en la sucesión de las otras figuras letánicas (como sucede en la iconografía específica de la devoción) o, en el caso de que el autor quisiera privilegiar aquel atributo, la rosa rodeada

Der Rosenkranz in der geschichtlichen Situation seiner Entstehung und in seinem bleibenden Anliegen, Frankfurt a. M., Knecht, 1972 (“Frankfurter Theologische Studien”, 13).

21 Describe los varios tipos iconográficos de la virgen del rosario y de los grafos que simbolizan la oración E. Wilkins, en *Lexikon der christlichen Ikonographie*, Rom-Freiburg-Basel-Wien, Herder, 1971, vol. III, s. v. “Rosenkranz”.

22 Reúne la variedad de las coronas marianas con el número de invocaciones y su reparto Stephan Beissel, *Geschichte der Verehrung Marias im 16. und 17-Jahrhundert*, Freiburg B., Herder, 1910, pp. 44-59.

23 *La rosa mistica, sermoni del rosario*, Venezia, Domenico Lovisa, 1714.

de las otras viñetas²⁴. Las letanías no se pueden representar sino con un conjunto de figuras, porque está en la esencia de esta oración experimentar la virtualidad de un paradigma: los lirios puestos aquí junto a las rosas no bastan, también en la hipótesis de que el pintor se haya referido a un módulo letánico no oficial, que comprendiera la invocación bien testimoniada de “*lilium convallium*”²⁵.

La “belle Charite”

Más sutil es el argumento de la belleza, ya profana como sugiere Bologna, ya traspasada a María como pretende Zeri, porque invita a descender desde “pensamientos simples” a sentidos más restringidos. Rosas y lirios son figurantes recurrentes en la representación poética de la belleza física, pero con una tarea definida, la de designar el colorido de la piel; de modo más específico (especialmente cuando son acolados) indican el rojo y el blanco de las mejillas, de los labios y de los dientes. No hay duda de que en la tradición poética postpetrarquesca hasta su ocaso en el curso del Seiscientos, pero con significativas reviviscencias todavía en Porta, Manzoni y más adelante²⁶, estos análogos figurantes, si bien con varia concreción, designan puntualmente partes del cuerpo femenino y no genéricos datos de su belleza. También los ejemplos aducidos oportunamente por Bologna, y son unos pocos entre miles, responden a este dato. Una vez aceptada la restricción, de la cual es garante la tradición poética, las preguntas que plantea nuestro documento son las siguientes: 1) ¿lirio y rosa pueden significar un rostro, humano o divino, por el solo hecho de encontrarse en una composición de naturaleza muerta?; 2) ¿la disposición de los elementos en el cuadro puede aludir a la de las partes de un rostro humano?

La primera apunta a las posibilidades mismas de la pintura para representar una metáfora. Cuando la pintura representa el figurante y

24 Sobre la iconografía de las letanías, Lore Lüdicke-Kaute, en *Lexikon der christlichen Ikonographie*, vol. III, s.v. “Lauretanische Litanei”; Stephan Beissel, *Geschichte der Verehrung Marias im 16. und 17. Jahrhundert*, pp. 487-89.

25 Véanse los casos en Gilles Gérard Meersseman, *Der Hymnos Akathistos im Abendland*, Freiburg S., Universitätsverlag, vol. II: *Gruss-Psalter, Gruss-Orationem, Gaude-Andachten und Litaneien*, 1960, pp. 228, 244, 252.

26 Véase Giovanni Pozzi - Dante Isella, “In onore di Carlo Porta”, *Archivio storico ticinese*, 69 (1977), pp. 45-47.

el figurado de una metáfora, la mente puede asociar los dos términos al mismo nivel con el que une los dos términos lingüísticos. Esto es más fácil cuando un discurso verbal acreditado sirve de soporte a la imagen y es al mismo tiempo tan familiar que se puede fácilmente captar su presencia en el cuadro. Por esto opté por interpretar como prestamos de la mujer poética algunos supuestos retratos femeninos de desconocidos, porque la mujer aparece allí rodeada por los mismos objetos que en poesía son los figurantes del cuerpo femenino²⁷; quienquiera que tenga práctica en la sonetería amorosa, une los espejos, las joyas, las perlas y las rosas a los figurantes habituales en los poetas, descartando la idea realista de la mujer en su tocador.

Cuando en cambio no existe lo figurado, el sentido simbólico se clarifica solo si los objetos representados están fuertemente codificados: una espiga y un racimo significan indudablemente eucaristía; lo que puede valer también para un solo objeto: un cordero es Cristo, un lirio es pureza. En los casos en los que la codificación sea menos rigurosa, y más aún en coincidencia con el modo naturalista de retratar las cosas que es propio de la naturaleza muerta, el significado metafórico se puede aprehender solo o porque los objetos presentes, si no codificados uno por uno, entran sin embargo a formar parte de un conjunto que lo es como tal, o porque objetos no codificados son colocados junto a otros que lo están, de modo que la presencia de estos transmita también a aquellos el sentido deseado.

Son lances que dependen de lo que la pintura puede o no puede representar; toda la pintura en general, pero especialmente cuando elige el paradigma de la naturaleza muerta. La pintura representa al vivo la morfología de una flor, sus colores, sus cualidades táctiles, pero no puede hacer entender que sean motivaciones de una metáfora (a menos que la flor no resulte fuertemente codificada e insólita, como podría ser la pasiflora). La pintura podría jugar con los simbolismos de las variedades botánicas de la rosa, como hacen en el área verbal los citados Van der Sandt y Drexel, pero de hecho no conozco un Ligozzi o un Redouté mariano. Las otras propiedades sobre las que los escritores hilvanan infinitas metáfo-

27 He hablado de ello en “Il ritratto della donna nella poesia d’inizio Cinquecento e la pittura di Giorgione”, en *Giorgione e l’umanesimo veneziano*, pp. 331-36.

ras continuadas o seguidas, las virtudes medicinales, los perfumes, se le escapan irreparablemente.

La primera eventualidad arriba descrita, la del conjunto significante en cuanto tal, está bien representada por las “vanitates”, donde calavera, espejo, vela, reloj afirman, cuando son reunidos, el sentido del cuadro; una vela solitaria o un reloj, de por sí no predicen vanidad²⁸. Para la segunda, evoco el caso de la mosca: posada sobre un cráneo significa corrupción y muerte; posada sobre una cortina o un sombrero, es solo una mosca. Es el cráneo el que hace de ella un significante²⁹.

La tradición literaria ha codificado lirio y rosa como figurantes del rostro femenino junto a cantidad de otros elementos: ámbar, oro, ébano, perlas, rubíes, nieve, leche, vino, sangre, etc. Me pongo ojo avizor, como he dicho, frente a una naturaleza muerta que exponga todos o una parte notable de estos objetos, porque recibo señales unívocas en serie que remiten al completo paradigma de ese *topos* literario. Pero en una naturaleza muerta en la que están presentes solo lirios y rosas (aunque con profusión) no estoy seguro de ver evocado el *topos* poético de la belleza: 1) porque se presentan solo dos elementos de la serie; 2) porque lirio y rosa tienen en el repertorio metafórico muchos otros significados que van más allá del campo semántico de la belleza física.

Con la segunda pregunta nos cuestionamos si la disposición de los elementos del cuadro puede referirse a la de las partes anatómicas del rostro humano que lirio y rosa suelen representar: las mejillas y la boca. Voy a ser breve. Aquella edad cargada de extravagancias no ha dejado de inventar varias también en el ámbito de este tema: dígalo la *Primavera* de Arcimboldi con el rostro materializado de rosas, habla el atónito “portrait par métaphore” de una “bella Caridad” ideado por Carlos Sorel en el *Berger extravagant*³⁰. Pero sería otra forma

28 Sobre la infinita bibliografía en torno al tema recuerdo los reiterados estudios de I. Bergström, sintetizados en la introducción a *Natura in posa*, p. 26; József Grabsky, “Perfectionis vanitas”, en *Scritti di storia dell'arte in onore di Federico Zeri*, Milano, Electa, 1974, vol. II, pp. 709-717; y el catálogo *Vanitas. Il simbolismo del tempo* de la galería Lorenzelli, 1981.

29 André Chastel, *Musca depicta*, Milano, F. M. Ricci, 1984, pp. 11-36.

30 John Humphreys Whitfield, “La belle Charite: The Italian Pastoral and the French Seventeenth Century”, *Italian Studies*, 18 (1963), pp. 33-53; Leonard Forster, *The*

bien distinta de sorprender el dibujo de un grafo del rostro humano, reducido a mejillas y boca, usando elementos retratados y colocados en una pose al natural, y no por ello menos investidos de funciones metafóricas. Bizarrias de otro tipo y propias de nuestra época, pero no menores que aquellas, son las sugerencias hermenéuticas que se refieren “al implícito, casi atávico analismo que descubren las corolas”, y a las “auras heterodoxas y esotéricas” que transpiran desde allí; no lo discuto porque no son reductibles con el tema de la bendita entre las mujeres ni con el ánimo de un devoto posttridentino suyo. *Sapientes ipsi videant.*

María toda bella

Se puede imaginar, si no, que las dos flores, bellas entre las bellas, pueden aludir a una hermosura genérica, más espiritual que anatómica, especialmente hacia la que es proclamada “tota pulchra”, como insinúa explícitamente Zeri. Para salir “de los pensamientos generales”, conviene también aquí referirse a la tradición literaria, no a la profana de Guinizelli en adelante, sino a la específicamente mariana. Allí, por cuanto he constatado, lirio y rosa, cuando no significan cualidades interiores del ánimo, son empleadas para designar, ni más ni menos que en el ámbito profano, el color de la tez de la virgen. Es un problema tratado con largueza en el contorno de una especulación que durante siglos se ha interrogado sobre la belleza de su físico, reseñando los miembros ni más ni menos de lo que se hacía sobre la otra vertiente. Iniciada con los bizantinos Cedreno y Nicéforo Calisto Xantópulo³¹, la indagación ha llegado hasta el detalle más menudo con Ricardo de San Lorenzo, que le dedicó completo el libro V del *De laudibus*, y con el pseudo-Alberto Magno, *Mariale siue quaestiones super Evangelium Missus est*, que inauguró otra argumentación, basada sobre la armonía de los temperamentos, ineluctablemente máxima en ella³².

Icy Fire. Five Studies in European Petrarchism, Cambridge, University Press, 1969, p. 57.

31 Cedreno en el *Historiarum compendium*, PG 121, col. 363; Xantópulo en la *Historia eclesiástica*, PG 145, col. 815.

32 Ocupa las cuestiones 15-20 en la edición Borgnet de Alberto Magno, vol. XXXVII, pp. 36-47 (vid. *supra*); las tres últimas desarrollan el tema del color de la piel, de los

A partir de entonces se optará por una u otra vía; o se yuxtapondrán ambas a lo largo de una “vía pulchritudinis” ininterrumpida hasta bien entrada la época de nuestro cuadro. Es un argumento dejado en sombras por la moderna mariología histórica debido quizá a una inconsciente censura, pero no descuidado todavía por la religiosidad postridentina, deteniéndose en rediscutir sus argumentos la cautela de un Pietro Canisio³³ y la acribia severa de un Teófilo Raynaud³⁴. Lirios y rosas aparecen mezclados con una multitud de otros figurantes; para el citado Ricardo de San Lorenzo las mejillas de María son “lilium cum rosa”, los labios tienen “exterius colorem lilii, interius rosae”, las manos “quaedam lilia candidissima sunt”; Dionisio el Cartujano en la “commendatio uberum” de María³⁵ recuerda labios de rosas, frente de nieve, guedejas de oro. Y así otros, pero no con excesiva frecuencia. La veta mariana se atiene casi exclusivamente a las metáforas que usa el *Cántico* cuando describe al amado (5, 10-16) y a la amada (7, 1-9), coronadas por otras no necesariamente referidas por la Biblia a partes anatómicas, aunque siempre bíblicas: si el lirio es del *Cántico* y designa la belleza física, la rosa no lo es y no designa nunca en la Biblia la belleza. Ricardo de San Lorenzo enumera para rojo y blanco la granada (*Ct*, 6, 6 “cortex mali punici”), el vino y la leche (“meliora ubera tua vino”, *Ct*, 1, 1 y 4, 10); para el blanco, la nieve (*Lam*, 4, 7 “candidiores nive”), túnica, leche, marfil; para el rojo, la zarza ardiente, la estrella rutilante (*Nm*, 24, 17), el coco, la llama, el hierro incandescente (*Dt*, 4, 24), la hogaza de Salomón “cuius ascensus purpureus” (*Ct*, 3, 9-10). El conjunto de los figurantes, como se ve, es en gran parte diverso del de la veta secular. Esta, con poner los ojos sobre la Biblia y especialmente sobre el *Cantar* (baste recordar la conclusión de la *Rota Veneris* de Boncompagno da Signa), no razona sin embargo en la misma línea seguida por el tema sagrado.

Conozco solo un caso en donde los argumentos marianos sean transferidos sin más al tema profano de la mujer bella: el elegante libelo de Ernesto

cabellos y de los ojos.

33 *De Maria, Virgine incomparabili et Dei genitrice sacrosanta*, Ingolstadii, exc. D. Sartorius, 1577, l. I, c. 13.

34 *Diptycha mariana...*, en *Opera omnia*, vol. VII, 2 (vid. *supra*).

35 *De dignitate et laudibus beatae virginis*, l. I, art. 23, en *Opera omnia*, Tournai, Chartreuse de Notre-Dame-des-Prés, 1908, vol. XXXVI.

Vaenius³⁶, ornado de graciosísimos grabados que reproducen también los esquemas fisiognómicos de Della Porta; allí los materiales profanos y sacros se entrecruzan con los trazos de la medicina y la fisiognómica, a imagen de cuanto hacen en otra vertiente un Pelbarto de Themeswar³⁷, un Rutilio Benzoni³⁸, tardíos y extenuados especuladores sobre la realidad corpórea de la virgen. El argumento de la diversidad de los figurantes, cardinal como índice de dos tradiciones separadas ya en sus fuentes, se muestra sin embargo secundario en el cotejo con el que deriva del distinto funcionamiento del *topos* en cuanto entidad estructurada como sistema. Contrariamente a la tradición de la poesía secular, en la literatura mariana las metáforas siguen representando un repertorio enumerativo, no forman el sistema opositivo de figurantes que en aquella involucra ya al aparato anatómico ligado a los figurantes, ya al aparato cromático ligado a las motivaciones³⁹. Al contrario, incluso quien construye un sistema cromático idéntico al del canon de las bellezas femeninas, con blanco, rojo, amarillo y negro, como san Antonino de Florencia⁴⁰, no se atreve a referirlo a un sistema anatómico, puesto que hace corresponder, esta vez hablando de Cristo, el blanco al cuerpo, el rojo al alma, el amarillo a la divinidad, el negro a la persona humana. Son representaciones tan abstractas que no pueden ser incorporadas en los elementos naturales de una naturaleza muerta, por más alegorizante que se pretenda que esta sea. En el cuadro de una tradición similar, lirio y rosa son todavía menos adecuados para evocar las bellezas de María que las de la mujer terrena.

36 *Tractatus physiologicus de pulchritudine iuxta ea quae de sponsa in Canticis Cantico- rum mystice pronunciantur*, Bruxelles, typis Francisci Foppens, 1662.

37 *Stellarium coronae gloriosissimae virginis*, Venetiis, apud Ioannem Antonium Bertanum, 1586, l. 5, p. 3, a. 2.

38 *Commentariorum...*, l. 3, c. 34.

39 He desarrollado este argumento para la poesía profana en “Temí, topoi, stereotipi”, en *Letteratura italiana*, a cura di Alberto Asor Rosa, Torino, Einaudi, vol. III, I: *Le forme del testo. Teoria e poesia*, 1984, pp. 398-411, 418-20. Sobre la motivación del color como generador preeminente de las metáforas del lirio y la rosa en el ámbito completo de la literatura alegórica sacra, de los Padres en adelante, ya sea cuando designan a Cristo como a los santos u otra cosa, cf. Jennifer O’Reilly, *Candidus et rubicundus. An Image of Martyrdom in the “Lives” of Thomas Becket*, *Analecta Bollandiana*, 99 (1981), pp. 303-14.

40 *Summa theologica*, I, 3, 3, 3.

En el ámbito de la “via pulchritudinis” se presenta otra solución, dudosa pero no desdeñable a priori. Testimoniada ya desde el siglo XII, se difundió mucho más entre el siglo XV y el XVI una “salutatio membrorum” de la bendita virgen⁴¹. Santa Brígida de Suecia, entre las plegarias que le fueron confiadas por divina revelación (cuya autenticidad es dudosa), tiene una larguísima donde aparecen también las rosas de los labios y el lirio del cuello⁴². La práctica pía sigue bien viva más allá de la época del cuadro: Cristoforo Verucchino enumera treinta y seis miembros de María, después de una introducción sintética que evoca arterias, músculos, nervios y colores⁴³; Ignacio Carnago, capuchino como el anterior y por ello consignatario de una piedad destinada a larga difusión popular, reduce la práctica a una retahíla de avemarías; una vez absorbido el contenido específico de las singulares invocaciones en la universal oración mariana, quedaban las rúbricas para indicar el destino⁴⁴. Se debía recitar la oración ante una imagen particularmente bella, para recorrer en sucesión sus miembros del mismo modo que se recorren en la lectura las páginas de un libro, dice Alano de la Roche⁴⁵. Quizá por esta costumbre Juan Mombaer, férvido difusor de la “devotio” moderna, impone al lugar de una efigie al natural un icono espiritual, para evitar los peligros de la imaginación⁴⁶; una alerta siempre viva en estos maestros del espíritu, y tanto más en coincidencia con un argumento tan delicado. Espirituales

41 T. Esser, “Über die allmähliche Einführung der jetzt beim Rosenkranz üblichen Betrachtungspunkte”, *Der Katholic Zeitschrift für katholische Wissenschaft und kirchliches Leben*, 30, 1904, p. 290; 32, 1905, p. 348; Stephan Beissel, *Geschichte der Verehrung Marias in Deutschland während des Mittelalters*, Freiburg B., Herder, 1909, p. 290; *Geschichte der Verehrung Marias im 16. und 17. Jahrhundert*, p. 48.

42 *Revelationes sancte Brigitte, olim a cardinali Turrecremata recognitae*, a cura di Consalvo Duranto, Romae, apud Stephanum Paulinum, 1606, orat. 4.

43 C. Verruchino, *Compendio di cento meditazioni sacre sopra tutta la vita e la passione del signore come della madonna*, Venezia, Niccolò Miserino, 1617, pp. 604-13 (meditazione 91).

44 *Manuale dei servi di Maria*, Cremona, Giovanni Pietro Zanni, 1658, l. 2, c. 2, par. 2.

45 T. Esser, *Über die allmähliche Einführung...*, p. 290.

46 En el *Rosetum exercitiorum spiritualium et sacrorum meditationum*, Parisiis, Josse Bade pour Jean Petit et Johannes Schabeler, 1510, sect. 12, un texto reimpresso hasta el Seiscientos.

son las imágenes que en lugar de la realidad física ofrecen una visión simbólica de la anatomía venerada. Lirios y rosas aparecen en las “salutaciones” verbales junto al repertorio metafórico que acompaña generalmente a la especulación sobre las bellezas marianas (lo he evocado arriba para la “salutatio” de Santa Brígida). Lirios y rosas en un cuadro espiritual parecen representar entonces una sustitución delicada que intenta evocar por litote solo la parte más noble del físico, el rostro (de acuerdo con el canon breve que era obligado en la poesía profana más elevada), así como seleccionar por antonomasia los figurantes más selectos. La explicación descansa sobre razones plausibles; no aclara sin embargo por qué el pintor ha dispuesto en un orden tan singular sus lirios y sus rosas.

María lirio - Cristo rosa

Mucho más atractivas, especialmente cuando (como en el caso de Zeri) se toma en cuenta aquella disposición, son las interpretaciones que representan en las flores pintadas la persona misma de María, o la de Cristo, o las dos contemporáneamente. La metáfora puede funcionar aquí de dos modos: 1. los dos figurantes designan al mismo individuo; 2. cada uno lo designa separadamente.

Lirios y rosas agrupados indican solo la persona de la virgen en muchísimas recurrencias de sus alabanzas. La piedad floral ha atribuido a María poco menos que el repertorio botánico entero, ora detallando para cada flor su atributo, ora reuniendo la flora completa para elogiar su nombre; son dos desarrollos de un único y célebre tema, el del *hortus conclusus*, que comprende infaliblemente también lirios y rosas, pero que nada tiene que ver con nuestro cuadro. Otro e independiente de este es el motivo que asocia las dos flores en la pura y simple representación de María. Tiene por cierto un punto de apoyo en *rerum natura*, siendo las dos flores más espléndidas de la creación. Pero el fundamento verdadero está en la Biblia, o sea, en las traducciones griegas y latinas que han determinado con esa onomástica los inciertos términos botánicos del original; ha colaborado poderosamente a fijarlo la hermenéutica alegórica, que asignó a María, reuniéndolas en un sintagma, las menciones de lirio en *Ct.* 2, I-2 y 7, 2 y de rosa en *Sir*, 24, 18; 39, 17 y 50, 8. Por ello Pexenfelder⁴⁷ las llama “ornatissimi Mariae clientes”.

⁴⁷ *Hortus marianus...*, p. 32.

La reunión de los dos figurantes en un solo cuerpo sintáctico reaparece con frecuencia en la himnología: “Ave liliū, ave rosa speciosa” la saluda el himnógrafo de la *Laus beatae Mariae* adscrita equivocadamente a san Bonaventura; e incluso, espigando entre himnos y secuencias: “Gratia te reddidit cunctis gratiosam, Te vestivit lilio, sparsit in te rosam”; o bien “Tu rosa, tu liliū, Cuius Dei filium Carnis ad connubium Traxit odor”; y así sucesivamente⁴⁸. En paralelo para Cristo. El atributo “flos Mariae” se remonta a san Ambrosio; Cristo es asociado con María al lirio por san Pedro Damiani, *In nativitate sanctae Mariae*: “Liliū vocatur Christus, liliū dicitur et Mater Christi”; el tema de Cristo-rosa se desarrolla por extenso en la *Vitis mystica*, 15-17 de san Bonaventura⁴⁹. Por cuanto bien ratificada por los testimonios literarios, la aplicación del motivo a nuestra naturaleza muerta no convence sin embargo, porque si explica la asociación de los dos figurantes, no explica su disposición sobre la superficie del lienzo. Se detiene en los pensamientos simples y generales de los que habla Tesoro, sin dar con su principio individualizador.

La otra posibilidad es que lirio designe a una persona y rosa a la otra; ambas metáforas son ambivalentes en la tradición alegórica, aun cuando sea más frecuente, debido al género gramatical, la atribución del lirio a Cristo y de la rosa a María. Pero a través de las guirnaldas mixtas de una flor y otra, será necesario, interpretando el cuadro, atribuir a un personaje la completa combinación de rosa y lirio, y al otro solo la rosa, representada en el ramo. Argumentos de este tipo subyacen en la exégesis de Zeri, que ve traducida en naturaleza muerta la iconografía antigua de la virgen en

48 El primer trozo citado responde al íncipit de la composición que se lee entre las obras espurias de san Buenaventura en la edición Quaracchi, vol. X, 21. El segundo, atribuido a san Pedro Damiani, aunque espurio, en *L'opera poetica di S. Pier Damiani*, a cura di Margareta Lokranz, Stockholm, Almquist & Wicksell, 1964, pp. 155, 208. El tercero en Franz Joseph Mone, *Lateinische Hymnen des Mittelalters*, Freiburg B., Herder, 1854, vol. II, p. 404, n. 589 inc. “Mariae praeconio”; Clemens Blume - Guido María Drees, *Analecta Hymnica Medii Aevi*, Leipzig, Reiland, 1866-1922, vol. LIV, p. 391, n. 249.

49 El texto de san Pedro Damiani, “Sermo XLVI. In nativitate Sanctae Mariae, 10”, en *Sermones*, a cura di Giovanni Luccesi, Brepols, Turnhout, 1983, p. 282 (“Corpus Christianorum. Continuatio mediaevalis”, 57); el texto de la *Vitis mystica*, 15-17, en la *Opera Omnia* de san Bonaventura, vol. VIII, pp. 180-183; el pasaje pertenece a las partes auténticas del opúsculo.

trono con el niño sobre la rodilla. Él lee así el cuadro como un verdadero sintagma icónico, y no olvida el elemento individualizador de la disposición de las guirnaldas que abrazan el ramo de rosas. No falta en apoyo de su hipótesis alguna referencia literaria, como el himno de tercia de las *Horae beatae Mariae Virginis*: “Mater aeterni lilii, Per Quam Christus flos montium Flos factus est convallium. O dilecta cum dilecto, O electa cum electo, O rosa cum lilio”⁵⁰. Obviamente no hay que acogerse a un texto paralelo para explicar la factura del cuadro, ni debe necesariamente apoyar su lectura. El indicado es demasiado remoto como para crearlo conocido por nuestro pintor. La reserva concierne más bien al traspaso iconológico en sí, en cuanto que se aferra solo oblicuamente al tema individualizador de disposición de las flores.

CIRCUMDABAT EAM

Una antífona pintada

Si partiendo exclusivamente del cuadro, traduzco en palabras los datos de aquella disposición en los mismos términos con los que lo observo con el ojo, me asalta espontánea la frase: “lirios y rosas rodean un jarrón de rosas”. El enunciado, banal en su aspecto, insignificante por su sonido, adquiere enorme resonancia para quien, provisto de alguna familiaridad con textos litúrgicos, se percata de su perfecta equivalencia con la parte final del responsorio *Vidi speciosam*, presente ya desde el antiquísimo rezo de maitines de la fiesta de la ascensión: “Et sicut dies verni circumdabant eam flores rosarum et lilia convallium”⁵¹.

A condición, que quede claro, de que la “eam-Maria” de la antífona esté representada por las flores centrales. Y lo está, ya que se concentran ahí tres clarísimas alusiones marianas: en el jarrón, en su color negro y en las rosas. Sobre las rosas, es inútil volver; basta con apuntar que el atributo

50 Blume-Dreves, vol. XXX, p. 133, n. 58.

51 “Y como un día de primavera la rodeaban flores de rosas y lirios de los valles”. Se recupera en el *Corpus antiphonale officii*, a cura di René Jean Hesbert e René Prevost, Roma, Herder, 1963, vol. II, n. 106c y d, in assumptione y n. 109b, in nativitate.

de reina de las flores se evoca en concomitancia con el misterio de la ascunción, donde se proclama a María reina de los santos.

El ramo se compone de rosas exclusivamente rojas, porque deben designar la púrpura real con la que se viste la virgen asunta, púrpura “a Deo contexta” como dice Lorenzo Crisogono⁵² cuando, aduciendo, según suele, gran cantidad de autoridades, se interroga “cur virgo velut rosa inter flores regia purpura digna habeatur”. El atributo del jarrón se ha hecho popular a través de las letanías lauretanas, pero su uso es antiguo y vasto, proviniendo de la Biblia. El color negro remite también a un versículo de *Ct*, 2, 4, utilizado de manera específica también como antifona en el mismo oficio de la ascunción (“Nigra sum, sed formosa”). Asimismo, quizá la transparencia del vidrio, que deja entrever los tallos de las rosas, aluda a la metáfora mariana del cristal; véase Ricardo de San Lorenzo: “Vere enim quasi vitreum fuit virginis corpus, quia quamvis de cinere humanae naturae, tamen cinis ille colatus per ignem Spiritus sancti transiit quasi in splendorem et puritatem vitri”⁵³.

¿Pero qué significarán las dos guirnaldas de lirios y rosas? El sentido del responsorio se ha explicado desde antiguo en un texto famoso por tratarse de un *contrafactum* perpetrado bajo el nombre de san Jerónimo. Créido auténtico hasta Erasmo y Baronio, fue incluido por ello en el cuerpo de sus epístolas. Es probablemente de Pascasio Radberto y se cita por su incipit, *Cogitis me*⁵⁴. El tema de la epístola-tratado es precisamente el de la ascunción de María: el pasaje que nos interesa es el siguiente:

52 *Mundus marianus...*, disc. 18, par. 10.

53 “En realidad el cuerpo de la Virgen fue casi vítreo, porque, aun compuesto de las cenizas de la naturaleza humana, aquellas ceniza, forjada por el fuego del Espíritu santo, adquirió el esplendor y la pureza del vidrio” (*De laudibus...*, l. 12, c. 5, par. 4).

54 Editado críticamente y comentado por Albert Ripberger, *Der pseudo-Hieronymus Brief IX “Cogitis me”*. *Ein erster marianischer Traktat des Mittelalters von Paschasius Radbert*, Freiburg S., Universitätsverlag, 1962 (“Spicilegium friburgense. Texte zur Geschichte der kirchlichen Lebens”, 9). Los pasajes aquí reproducidos en los cap. 89-92, 87, 91. La dependencia de Pascasio respecto a la antifona litúrgica la afirma Georges Frenaud, “Le culte liturgique de Notre-Dame”, *Revue grégorienne*, 31, 1952, p. 106; sobre las relaciones con la liturgia, William Cole, *Theology in Paschasius Radbertus Liturgy – Oriented Marian Works*, en *De Cultu mariano saeculis VI-XI. Acta congressus mariologici mariani internationalis in Croatia anno 1971*

Ad cuius [Mariae] profecto fragrantiam odoris, omnis illa caelestis Hierusalem laeta decurrit, quam circumdabant flores rosarum et lilia convallium, eo quod omnes animae martyrio rubricatae eam aeternae dilectionis complectuntur amplexibus, et virginitatis splendore candidatae acsi lilia in valle humilitatis enutritae circumdant eam venerationis gratia obsecuentes. Recte igitur, quoniam beata Dei genitrix et martyr et virgo fuit ... Nunc autem circumdant eam flores rosarum, indesinenter eius admirantes pulchritudinem inter filias Hierusalem, in qua posuit rex thronum suum, quia concupivit eius speciem ac decorem; fuit enim plena caritate et dilectione. Idcirco sequitur post eam purpuratorum exercitus et candidatorum grex. Quam si diligentius aspicias, nihil virtutis est, nihil speciositatis, nihil candoris gloriae, quod ex ea non resplendat. Et ideo bene circumdant eam flores rosarum et lilia convallium, ut virtutes virtutibus fulciantur et formositas decore castitatis augeatur. Nam omnis splendor et gloria, quanto illustratur fulgore suo sublimius, tanto apparet praestantior claritate quorumlibet subiectorum et eximior praedicatur. Sic et beata Dei genitrix, cuius candor virginitatis acsi plantatio rosae in Iericho specialius refulsit, circumdata officio caritatis splendidius enituit⁵⁵.

celebrati, Roma, 1972, vol. II, 395-431; allí también R. Rossini, Il culto della B. Vergine nella lettera "De assumptione Sanctae Mariae Virginis" ("Cogitis me") dello Pseudo-Girolamo, pp. 433-59.

- 55 "A cuyo fragante perfume [de María] feliz acude toda la Jerusalén celeste. La rodeaban rosas floridas y lirios de los valles, en cuanto todas las almas coloradas del martirio la abrazan en amplexos de eterna dilección, y aquellas hechas luminosas por el esplendor de la virginidad, casi lirios nutridos en el valle de la humildad, la rodean obsequiándola con veneración. Justamente, porque la bendita engendradora de Dios fue mártir y virgen... Y ahora la rodean rosas floridas, admirando sin descanso su belleza en medio de las hijas de Jerusalén, por la cual el rey puso su trono en ella, habiendo deseado su hermosura y su decoro. Fue de hecho llena de caridad y de dilección; y por ello la sigue el coro de los purpúreos y el rebaño de los cándidos. Si tú la observas con diligencia, no hay virtud, ni belleza, ni esplendor, ni gloria que no resplandezca en ella. Y por ello es justo que la rodeen rosas floridas y lirios de los valles, para que las virtudes incluso aumenten si se confrontan con la virtud y la belleza aumentada por el decoro de la castidad. De hecho todo esplendor de gloria, cuanto más se hace luminoso por su fúlgida viveza, tanto aparece con más prestancia en la diferencia con lo que es menor; y así es proclamado mejor. Del mismo modo la bendita engendradora de Dios, cuyo esplendor virgíneo, casi rosa plantada en Jericó, refulgió de modo especial, rodeada por el fervor de la caridad brilló de modo más espléndido".

Lirios y rosas son por tanto las vírgenes y los mártires que rodean a María alabándola, circundada de virginidad y martirio, de castidad y caridad. La paráfrasis de Radberto recoge así en un solo sintagma una buena parte de los atributos opositivos que forman, como he dicho al inicio, el paradigma de los significados marianos asignados al lirio y la rosa. Dos son las celebraciones paradisiacas en su honor que describe Pascasio: una, que se realizó al entrar su alma en el cielo; la otra, eterna liturgia de los santos en torno a su reina: “Credimus... quod non hunc tantum diem solemnem ducunt pro eius honore annum, rerum continuum etiam et aeternum”⁵⁶.

Y poco después, las palabras incluidas en el pasaje antedicho: “indesinenter eius admirantes pulchritudinem inter filias Hierusalem, in qua posuit rex thronum suum, quia concupivit eius speciem”.

Aquí cita otro responsorio del oficio de la ascensión (“Veni electa mea et ponam in te thronum meum”) que puede remitir a la forma de la base sobre la que se apoya el jarrón; su semejanza con los tronos de ciertas pinturas marianas no se les escapa a Zeri y Gregori. La asociación de rosas y lirios a mártires y vírgenes no es de Pascasio; es de Jerónimo, a quien se le atribuye su composición, y que se refiere a ella precisamente en una epístola dirigida a Eustoquio que tiene por tema las alabanzas de Paula (*Ep.*, 108, 31), o las dos presuntas destinatarias del apócrifo *Cogitis me*. La paráfrasis de Pascasio atañe a significados que eran ya adquiridos; desde entonces, y por siempre, hasta la época del cuadro y más allá, el orante que en el oficio de la virgen recita el responsorio sabe que la frase describe la gloria de María reina de los santos en la forma de un enunciado metafórico lleno de vaguedad en su exterioridad referencial⁵⁷. Cuatro siglos

56 “Creemos... que celebran no solo esta recurrencia anual en su honor, sino una fiesta continua y eterna”.

57 No puede aducirse a favor de la hipótesis del rosario, ya antes rechazada, el hecho de que el responsorio *Sicut dies verni* se encuentre en el oficio del primer nocturno para la fiesta del rosario, porque las fechas no coinciden con las *ante quem* del cuadro. Una fiesta del rosario aparece en Roma en 1571; extendida a la orden dominica en 1573, recibió un oficio justo en 1603, en el cual sin embargo el responsorio no figura, ni figurará en las sucesivas ediciones del breviario dominico hasta 1759; cfr. *Monumenta Ordinis Praedicatorum Historica*, vol. X, 293 y vol. XIV, 254. Consulto un opusculito de 1715 con el suplemento para un “officium novum” del rosario que

después Ricardo de San Lorenzo sintetizaba el argumento de Pascasio remitiendo a su vez al responsorio donde este lo había encontrado:

Ingressa est Ierusalem multo cum comitatu... Comitatus ille de quo hic fit mentio designat solemnem illam hodiernam processionem angelorum et sanctorum quam Mariae virgini assumptae in coelum ad aethereum thalamum, in quo rex regum stellato sedet solio credimus obviam processisse... Interfuisse creduntur et martyres huic processioni, cum quibus eidem non defuit Gloria martyrii. Quod quia in ea parte quae impassibilis est, sicut dicit Hieronymus, hoc est in anima, passa est plusquam martyr, non immerito censetur. Et sicut virgo virginum, sic et martyr martyrum appellatur. Et idcirco canit ecclesia in hac solemnitate: "Sicut dies verni circumdabant eam flores rosarum et lilia convallium". Per flores rosarum martyres suo sanguine purpurati, per lilia convallium casti et humiles designantur⁵⁸.

Cuatro siglos más tarde Lorenzo Crisógono⁵⁹ aún volvía sobre el mismo pasaje para describir cómo María "velut rosa inter omnes beatos praefulsit purpurata charitate". Lo que comporta no solo una transmisión lineal a lo largo de los siglos, sino la presencia contemporánea de todos los testimonios, de los más antiguos a los más recientes, de Pascasio a Crisogóno y otros, por medio de la continua reimpresión. Todavía más que esta literatura devota, que sin duda circulaba entre predicación y oración mental entre los fieles, su ininterrum-

se añade al breviario esta vez romano: no figura; tampoco figura en una edición de 1732.

58 Entró en Jerusalén con gran séquito... El séquito aquí recordado designa la solemne procesión que hoy cumplen los ángeles y los santos que salen al encuentro de María virgen asunta en cielo para ocupar el etéreo tálamo en el cual el rey de reyes se sienta como sobre un trono de estrellas... Se cree que tomaron parte en esta procesión también los mártires, porque a ella no le faltó como a ellos la gloria del martirio. No le faltó porque justamente se cree (lo dice san Jerónimo) que en la parte en la que no se padece, o sea, el alma, ella penó más que un mártir. Y por ello es llamada mártir de los mártires del mismo modo que allá se le dice virgen de las vírgenes. Sobre este motivo canta la iglesia en esta solemnidad: "Como un día de primavera la rodeaban flores de rosa y lirios de los valles". Las flores de rosa designan a los mártires rojos por su sangre, los lirios de los valles a los castos y a los humildes" (*De laudibus...*, l. 6, c. 13, par. 4).

59 *Mundus marianus*, disc. 18, par. 20.

vida presencia en la liturgia hacía familiar la antífona y su significado. Una presencia ya no restringida a la igualmente sublime solemnidad de la asunción por cuanto el responsorio (al menos desde el siglo XVI) había entrado en el primer nocturno del oficio privado de la virgen, que suele recitarse por las órdenes contemplativas al margen del oficio obligatorio. La misma conciencia pudo haber impulsado al pintor a traducirla en la referencialidad de una naturaleza muerta, tan luminosa, si bien tomada en un cuarto interior, como para evocar un aura primaveral (“sicut dies verni”). La metáfora no es menos transparente en el cuadro que en el enunciado verbal.

Un versículo del profeta

Si “circumdabant eam” es la clave de lectura ofrecida al exégeta, no hay que desdeñar otra posibilidad, ligada a un versículo bíblico y retomada con mucha frecuencia por la literatura alegórica mariana. Se basa sobre la interpretación convertida en usual del pasaje de *Jer*, 31, 22: “Creavit Dominus novum super terram: foemina circumdabit virum”⁶⁰.

La aplicación a la concepción virginal de Cristo, presente en la *Glossa ordinaria* y en el repertorio de tipologías que es la *Biblia mariana* del pseudo-Alberto Magno⁶¹, es desarrollada así por Ricardo de San Lorenzo:

Gloriosum conceptum virginis absque laesione virginitatis describit Jeremias... Foemina id est virgo María, circumdabit gremio uteri sui... Virum id est Christum... Circumdabit, inquam, non aliunde, sed de se, quia de solum eius substantia sine semine viri sola operatione Spiritus sancti aedificatum est corpus Christi. Unde ipsa dicit Ecclesiastico XXIV 8: Gyrum caeli, id est qui claudit omnia, Circuivi

60 “Dios creó un hecho nuevo sobre la tierra: la mujer rodeará al hombre”.

61 Aparece en la *Opera omnia* de san Alberto Magno, edición Borget, vol. XXXVII, p. 414; “*María immaculata circumdabit mirabiliter virum sine virili semine in gremio uteri sui. Ipsa est illud vas de quo dicit Spiritus sanctus: Vas admirabile opus Excelsi*”. Sobre las obras marianas atribuidas a Alberto Magno, Albert Fries, *Die unter dem Namen des Albertus Magnus überlieferten mariologischen Schriften. Literarkritische Untersuchungen*, Münster W., Aschendorff, 1954 (“*Beiträge zur Geschichte der Philosophie und Theologie des Mittelalters*”, 37, 4).

id est vestivi carne virginea; parvula puellula utero suo circumdabit hominem perfectum⁶².

Todo esto explicaría con “circumdabit” la disposición, pero no la presencia de rosas y lirios. El tema del útero virginal se encuentra con frecuencia asociado a temas florales en los comentarios al versículo I, 16 del *Cantar*, que suena “Lectulus noster floridus”, donde “lectulus” representa el útero y “floridus” el hijo concebido. Uno entre los más difundidos de la época a la que se refiere el cuadro, el de Michele Ghisleri⁶³, haciendo hablar a la virgen en primera persona, pone en su boca una evocación del lirio:

Ego quidem virginitate pulchra sum, pulchra pariter et partu, quia tu, dilecte mi, et divinitate pulcher et humanitate decorus. Inde enim ingens illud in me factum est prodigium, quo lectulus uteri mei, in quo tu novem mensibus requievisti, per tui praesentiam redditus est floridus, duplici florens flore et re, nimirum quem concepi qui est flos campi et lilium convallium, et virginitate, cuius typus lilia sunt candidantia⁶⁴.

Ghisleri dilata aquí un núcleo temático que reencuentro mucho más atrás en el comentario al *Cantar* de Ruperto de Deutz (siglo XII):

62 Jeremías describe la gloriosa concepción de la virgen sin merma de la virginidad... *Foemina*, es decir, la virgen María, rodeará con el vientre de su útero... *Virum*, es decir, Cristo... *Circumdabit* digo, no de otro modo sino de sí misma, porque el cuerpo de Cristo ha sido compuesto solo de su sustancia, sin semen del hombre, por intervención del Espíritu Santo. Por ello dice el *Eclesiástico* XXIV 8: *Gyrum caeli* es decir, aquel que reúne en sí el todo, *Circuivi sola* (lo he rodeado yo sola), es decir, lo he vestido de carne virginal; una muchacha pequeña rodeó con su útero un hombre adulto” (*De laudibus*, l. 4, c. 13, par. I).

63 *Commentarii in Canticum canticorum*, Venetiis, apud Ioannem Baptistam Ciottum et socios, 1617, p. 236 (l. I, v. 16, expositio 4).

64 “Yo soy bella a causa de la virginidad, bella igualmente a causa del parto, porque tú, oh mi dilecto, eres bello por la divinidad y espléndido por la humanidad. De ahí que se haya hecho en mí ese gran prodigio, por el cual el lecho de mi útero, en el cual has reposado nueve meses, con tu presencia se ha vuelto florido, floreciendo doblemente en la flor y en el hecho, es decir, en aquel que he concebido, que es la flor de los campos y el lirio de los valles, y en la virginidad, cuyo figurante son los cándidos lirios”.

Lectulus, inquam id est uterus meus in quo tu quievisti totis novem mensibus et, salvo virginitatis meae sigillo, egressus est flos pulcherrimus⁶⁵.

Este modo metafórico de representar la generación virginal de Cristo por medio de términos florales se había afirmado en textos donde el tono elocuente o la inspiración lírica prevalecen sobre la exposición racional, hasta el punto de hacer aceptables enunciados incoherentes si los tomamos al pie de la letra, en nombre de la coherencia que liga los figurantes subyacentes. Antiguo es el testimonio de un sermón mal atribuido a san Epifanio: “Virgo est liliū immaculatum quae rosam immarcescibilem genuit Christum”. El concepto se encuentra con frecuencia en los himnos: 1) “Virgo parit filium... Sicut rosa liliū”; o bien 2) “Gaude Virgo gratiosa, verbum verbo concepisti... Gaude fluens delicias, nunc rosa iuncta lilio”; o bien, 3) “Res nova mirabilis Rosa fragrat liliū Ignara viri seminis Virgo profert filium”; o incluso, 4) “Virgo flore redimitur, Rosa parit liliū”. En el himno por la visitación de María e Isabel, encintas de Jesús y de Juan, 5) “In rosa latet liliū Et in antiqua flosculus”⁶⁶. Las curiosas expresiones nacen porque se ha extendido a las especies privilegiadas del lirio y de la rosa, flores por excelencia, el enunciado “flor de flores”, usado como fruto de una especulación que se dilata hasta el infinito en torno a la bíblica “radix Iesse”⁶⁷.

65 “El lecho es mi útero en el cual has reposado nueve meses, y, dejando intacto el sello de mi virginidad, ha salido la bellísima flor”. En la edición al cuidado de Habranus Haacke, Turnhout, Brepols, 1974, p. 35 (“Corpus christianorum Continuatio mediaevalis”, 26).

66 El pasaje del sermón de san Epifanio, titulado *De laudibus sanctae Mariae deiparae*, se lee en PG 43, col. 495. Las otras citas son entresacadas en el siguiente orden: 1. Mone, vol. II, 71, n. 377; Blume-Dreves, vol. XX, p. 184, n. 244; 2. G. G. Meerseman, *Der Hymnos Akathistos im Abendland*, vol. II, p. 212; 3. Mone, vol. II, p. 56, n. 364; Blume-Dreves, vol. LIV, p. 382, n. 244; 4. Mone, vol. II, p. 38, n. 348; Blume-Dreves, vol. LIV, p. 382, n. 244; 4. Mone, vol. II, p. 38, n. 348; Blume-Dreves, vol. XLIX, p. 46, n. 67; Mone, vol. II, p. 114, n. 404; Blume-Dreves, vol. LII, n. 45.

67 Véase la impresionante cadena de citas de los Padres a los contemporáneos que Hipólito Marracci ha reunido a pie de página en el *Mariale* de Adamo di Perseigne, reutilizado en PL 211, col. 754, con una continuación para los símbolos colaterales de “virga Moysi” y “virga Aaron”.

Dice Ricardo de San Lorenzo: “Congruum erat florem cum flore concipi et de flore nasci”⁶⁸. La metáfora Cristo-jarrón es conocida, y Ricardo de San Lorenzo la evoca justo en relación al versículo de Jeremías:

Vas admirabile Christus homo vel corpus Christi, opus excelsi id est Dei Trinitatis. Mirabile, nam contentum maius continente. Quid enim mirabilius quam lux divinitatis in testa humanitatis? nam mulier circumdabit virum⁶⁹.

Retomando desde el principio los pasajes hasta ahora ilustrados, reconstituimos, eslabón tras eslabón, la siguiente cadena: de la ecuación “virgo et vir-flores” se hace derivar la de “virgo liliium-vir rosa” (o viceversa, para designar a María y a Cristo); de “mulier circumdabit virum”, se hace derivar “liliium circumdabit rosam”, sobre el modelo de “liliium generat rosam” que significa “virgo generat filium”. Una vez encajadas una pieza con la otra, se reconstruye un mensaje orgánico. Es un mensaje sofisticado y a la vez cándidamente fluido el que se refiere al responsorio. Darle la preferencia supondrá acentuar en el cuadro los aspectos de refinamiento excéntrico, probablemente más aparente a nuestros ojos que a los de cualquier observador de su época. Entre la singularidad de una cavilación teológica y la de una rara, pero no intrincada iniciativa devota, ¿cuál preferir? La presencia de un texto bien hecho y bien conocido hace más plausible la segunda. La hipótesis más simple debería ser la más aceptada, hasta que los documentos no descubran otra verdad. Pero es cuestión de gustos. Y puesto que de los míos *non est disputandum*, que decida el cándido lector.

Las formas del mensaje icónico

Pasamos de los contenidos vehiculados a las formas que los vehiculan. En la época en la que el cuadro fue realizado, cuatro modos estaban en boga para transmitir mensajes con medios icónicos: el emblema, la empresa, el jeroglífico, el enigma. Los dos primeros son medios de comunicación

68 *De laudibus...*, l. 12, c. 4. par. 10.

69 “Jarrón admirable es Cristo hombre o el cuerpo de Cristo, obra del excelso, es decir, de Dios trino. Admirable, porque el contenido es mayor que el continente. ¿Qué hay más maravilloso que la luz de la divinidad en el barro de la humanidad? De hecho la mujer rodeará al hombre” (*Ibidem*, l. 10, c. 31, par. 22).

mixtos de dibujo y palabra. Se discute si la parte verbal pertenece a la esencia del uno o de la otra, o solo a su perfección, pero en la práctica se admite la necesidad del epigrama o del mote. La falta en nuestro cuadro de una parte escrita, aparece ya desde el origen y no causada por la pérdida de un letrero de acompañamiento, podría excusarme de discutir si un conjunto de elementos florales concebido de esa forma puede constituir un cuerpo de empresa o una tabla de emblema. Indudablemente el lienzo ofrece materia para un emblema tanto en la hipótesis del responsorio como en la del versículo de Jeremías: un título sintético, un epigrama explicativo se les podrían añadir ágilmente. Pero en su forma presente con seguridad no es un emblema. No veo en cambio cómo pueda prestarse tal como lo vemos a la empresa –al menos a una perfecta empresa–, en tanto que el cuadro es el correlato de la frase completa ya del responsorio, ya del versículo bíblico, mientras que los cuerpos deberían concurrir solo parcialmente⁷⁰. En cambio hay que considerar las dos técnicas del enigma y del jeroglífico. Jeroglífico es un ideograma que representa un significado lingüístico (por ejemplo luna-noche, mientras símbolo es más bien la ecuación luna-inestabilidad). Enigma (*rebus*) es un ideograma que representa el significado lingüístico⁷¹. En la interpretación que desciende del responsorio, rosa, lirio y disposición en corona son rebus que traducen “circumdabant flores rosarum et lilia convallium”, el jarrón de rosas negro representa por el contrario un triple jeroglífico mariano. En el caso del versículo de Jeremías, las guirnaldas son jeroglífico por “foemina”, el ramo de rosas por “virum”, mientras la disposición de las guirnaldas transcribe “circumdabit” a modo de rebus. Falta sin embargo en el uno y en el otro caso, pero visiblemente en el primero, la característica más refinada del rebus, la de formar palabras con dibujos que son representación de otras, como hizo, por ejemplo, quien transcribió la frase “morire mi farete” con el dibujo de dos moros, dos remos, la nota musical fa y una red. En su

70 Hablo de la empresa entendida en su sentido más riguroso, sobre cuyas prácticas infinitas giran las discusiones de los contemporáneos, como es sabido. He expuesto su funcionamiento en “Lettura delle imprese”, en *IV Centenario dell’Accademia della Crusca. La Crusca nella tradizione letteraria e linguistica italiana*, Firenze, 1985, pp. 41-63.

71 Así explico su acepción, entre las infinitas y disputadas hoy recurrentes, en *Poesia per gioco*, Bologna, Il Mulino, 1984, pp. 75-91.

forma no enigmática, la de transcribir palabra a palabra con el dibujo respectivo, el rebus se usaba para ilustrar proverbios y dichos sentenciosos, que podían ser leídos también por los más simples (recuérdense Della Bella y Mitelli). De ese tipo es en el ámbito devocional una antífona. El pintor habría podido representar con la técnica del rebus también “eam-María”, trazando su silueta o transcribiendo su monograma; optó en cambio por el jeroglífico; rehusó así la solución iconográfica directa del cuadrado devoto en favor de las apariencias naturalistas de una naturaleza muerta arcanamente simbólica. Hizo que se encontraran dos lenguajes al reproducir los objetos en su aspecto natural, pero articulando su posición de modo que les confirió el poder de transcribir un mensaje verbal ya conocido. De esta invención deriva el encanto que el cuadro conserva también después la solución del enigma.

Una oración en imagen

Su destino práctico es difícil de precisar, más aún si hay que juzgarlo como documento aislado, que no forma parte de un complejo.

Emblemas, jeroglíficos, empresas, rebus de tema religioso responden a los dos tipos de discurso de tema metafórico codificados por la retórica sacra, y estaban puestos al servicio de dos ejercicios de piedad distintos, que asumían respectivamente aquellas formas discursivas.

El primer tipo es el de la alocución en torno a un solo sujeto metafórico. Además de en la predicación, se adoptaba ampliamente en la oración mental. Desde cuando se hizo ejercicio definido, la meditación necesitaba de medidas que tuviesen ocupado al orante por largo tiempo. Servía admirablemente a este fin el hacerle recorrer las partes de una entidad natural o las clases de sus propiedades, invistiéndolas de sentidos trasladados. Los ejemplos se recogen por cientos en el mar inmenso e inexplorado de la literatura edificante que conduce a orar y meditar. Bersuire⁷² desarrolla la argumentación según el criterio de la morfología del figurante cuando representa en las espinas de la rosa el nacimiento de estirpe hebrea de la virgen, en las hojas hirsutas la penitencia, en los pétalos la caridad y la castidad, en los estambres el parto divino. Lo mismo hace con el lirio el

72 *Reductorium morale super totam Bibliam*, Venetiis, apud haeredem Hieronymi Scoti, 1583, l. 12, c. 133, par. 4.

interpolador de la *Vitis mystica*, 19-32, de san Buenaventura⁷³, describiendo la virtud de Cristo en la raíz blanca, lucida, tierna, en el tallo robusto, alto, en las hojas, en los pétalos, en los estambres. También san Antonino de Florencia⁷⁴ señala “tria in lilio: in stipite viredinem, in flore albedinem, in semine fulvedinem” para significar incorrupción, pureza y santidad. Toma como referencia el criterio atributivo Pedro Comestor cuando asigna a la flor una héptuple propiedad: “quia tenuis, tener, lenis, pulcher, levis, fragrans, utilis”; Ricardo de San Lorenzo, que lo asume como modelo⁷⁵, no tiene dificultad para elevarlas a dieciocho, y nada impide ir más allá, con tal de que no falte el puntillo del sofista y una aguda aplicación de los “loci comunes”, como enseña Tesauro justo a propósito de la rosa⁷⁶. La técnica es la de la metáfora continuada (por la cual el núcleo semántico “rosa” genera una serie de metáforas afines), o de la metáfora hilada (por la cual metáforas con motivaciones diversas se unen en un todo sintácticamente organizado).

Sobre la vertiente figurativa servían para este objeto los emblemas devotos, los jeroglíficos sacros y las tablas enigmáticas, que secundaban el trabajo de la imaginativa ocupada en reconstruir circunstancias, lugares, personas en el tiempo prolongado de un “morari cum Domino”. La equivalencia con las características del discurso verbal argumentativo se realizaba por el dibujo con la inscripción en el cuerpo mismo del figurante o en las adyacentes escenitas secundarias (si no incluso en las didascalias), o bien en la representación de la flor en varias formas o posiciones, que sugerían al orante los figurados que debían ser evocados. Van der Sandt en el citado *Mariae flos* sitúa a la cabeza de cada discurso la imagen de una flor en cuyo corazón o pétalos son representados los misterios marianos que conecta; la viñeta sintetiza los datos que serán desarrollados en la argumentación. Análogamente David, con las tablas enigmáticas de su

73 Está entre los trozos espurios interpolados al tratado, editados en la *Opera omnia*, vol. VIII, pp. 196-216.

74 *Summa theologica*, 4, 4, 6, 6.

75 *De laudibus...*, l. 12, c. 4, par. 8. La argumentación aducida por Ricardo como de Pietro Comestore también consta en el breve tratado *De comparatione Christi ad florem*, que aparece bajo el nombre de Ricardo de San Víctor en *PL* 196, col. 1031-32, y que se atribuye también a Hugo en *Miscellanea* (*PL* 177, col. 826-27).

76 *Il canocchiale aristotelico*, p. 577.

Pancarpium, ilustra las acciones en honor de María que el devoto realiza en correspondencia de los diversos símbolos.

El segundo tipo de discurso es el que en un solo enunciado lingüístico afirma una sola verdad divina. En la práctica piadosa servía a otro tipo de oración, llamada expirativa, que cerraba una invocación, una jaculatoria, un pío pensamiento en el tiempo brevísimo de un dicho.

También tenía esa sus soportes icónicos. Si la visión de una flor, de un pájaro, de un espectáculo natural debía elevar el ánimo hacia Dios (como predicaban a lo largo y ancho los maestros de espíritu), tanto más serviría al artificio de una composición visual estructurada para este fin, y tanto más si sabía hacer florecer en la apertura del enigma la sorpresa, óptimo incentivo para los afectos. Tal era la empresa que obligaba en su mensaje dividido entre mirada y palabra a formular una piadosa intención (y por ello las empresas ocupaban las estampitas domésticas no menos que los grandes complejos decorativos); tal el rebus, equivalente de una oración escrita, y por ello texto para recitar.

Nuestra naturaleza muerta se diferencia de los modos usuales a través de los cuales ese fin era perseguido por la técnica elegida de la pintura al óleo sobre tela; menos por el resultado figurativo, tan alto cualitativamente, si se considera el nivel alcanzado en temas análogos de la pintura al fresco o al temple y de los estucos en las decoraciones de santuarios o capillas como en Hergiswald, en la Asunción de Colonia, en Santa María de las Gracias de Saronno y otros lugares⁷⁷; y también por los grabados y a veces por las acuarelas en muchos *canivets* exquisitos. Puede darse que una factura así elegida oculte el deseo de un piadoso que encarga para una pared doméstica, a fin de poderlo incluso llevar a otro sitio, un fragmento de los estucos y escudos, llenos de símbolos marianos, que la piedad barroca venía prodigando en los edificios del culto público. Puede

77 Para el santuarito de Hergiswald en Suiza son analizadas las 323 empresas marianas de Grete Lesky, *Die Sinnbilder der Marienkirche zu Hergiswald*, en *Geschichte und Beschreibung der Wallfahrtskirche Hergiswald*, Luzern, Schill-Druck, 1964, pp. 101-176; para la Asunción de Colonia, Wilfried Hansmann, *Die marianischen Sinnbilder in der Jesuitenkirche St. Mariae Himmelfahrt in Köln. Dokumentation und Beiträge zum Abschluss ihrer Wiederherstellung 1980*, Düsseldorf, Schwann, 1982, pp. 223-47 (“Beiträge zu den Bau – und Kunstdenkmäler im Rheinland”, 28); para Saronno, Paolo Maria Sevesi, *Il santuario de Saronno*, Milano, tip. San Giuseppe, 1926, pp. 133-38. Una reseña de empresas marianas en Grete Lesky, *Barocke Embleme in Vorau und anderen Stiften Österreichs*, Graz, 1963, pp. 131 ss.

darse que él haya querido fijar en materias nobles la efímera belleza y el aliento de los aparatos que se consumaban en una fiesta de María. Pudo moverlo también una aspiración más secreta. Emblemas, empresas, rebus como las oraciones o las estrofitas himnicas trascritas bajo los iconos de las capillas, bajo los retablos o al lado de cuadros votivos, o en las mismas estampitas, ocultan otro anhelo del alma devota: el de “semper orare”, porque, fijados los mensajes en el dibujo o en la escritura, la invocación, transitoria cuando es recitada oralmente, se fija en un simbólico “numquam deficere”. De ahí la costumbre de cierto extremismo devoto de llevar sobre la propia persona oraciones cosidas en la ropa o a modo de escapulario. Tenerlas ahí quería ser no un llamamiento a recitarlas, sino un sustituto perenne de actos forzosamente intermitentes. Puede suceder que el secreto pensamiento del piadoso que hizo el encargo no fuese muy distinto; como intuye Bergström con la claridad que le deriva de un ser distinto (“this impresses him, who like the present Writer, is only a poor Lutheran”). La antifona pintada venía a ser para el devoto un silente canto sin amén, análogo al celebrado por los santos en torno a María, reina del cielo.

ADDENDUM

Claudie Balavoine, con aguda mirada de experta en alfabetos artificiosos (mirada mental), me hace observar que, si se traza una línea entre los cuatro lirios y el jarrón central, se obtiene una M. Mi ojo se sumaría a su solución con consenso más pleno si viera lirios o al menos rosas blancas en la punta central de la letra. La disposición de las flores reclama de modo más decidido el “circumdare” de la antifona, tal como yo lo veo. Pero la interpretación hay que señalarla. ¿Qué significado y destino escondería una intención icónica tan obvia en el producto (la sigla mariana se encuentra por doquier), tan excéntrica en los medios? ¿El que hizo el encargo habría simplemente proyectado una estampita de gran formato? ¿O bien podemos reconocerle la intención de hacer una figura como las ansiadas por Mombaer para la “salutatio membrorum”? (vid. *supra*). En cuanto a la naturaleza icónica del mensaje, jamás deberíamos calificarlo como enigma y jeroglífico, mucho menos como emblema o empresa. Sería una cifra escrita con rosas y lirios de factura naturalista en lugar de con los trazos normales.

Entre flor y flor (De unas propiedades de la palabra *flor* en la poesía de Góngora)

NADINE LY

Universidad Michel de Montaigne, Burdeos

Título: Entre flor y flor. (De unas propiedades de la palabra *flor* en la poesía de Góngora).

Title: Between Flower and Flower (about some Attributes of the Word *flor* in the Góngora's Poetry).

Resumen: Propone este artículo el análisis del uso semántico y semiótico que hace Góngora del significante *flor(es)* a lo largo de su producción poética. Se recalcan los juegos conceptistas y su neutralización, el sitio que ocupa la palabra en los textos, el sistema de rimas que rige, sus repeticiones y su papel relevante en la música de los poemas.

Abstract: In this article the author develops a semantic and semiotic analysis of how Góngora uses the word "flor(es)" in his poetry. He emphasizes the conceptive play of words and their neutralization, as well as the importance of the word in the text, the system of rhymes it creates, its repetitions and its role in the musicality of the poems.

Palabras clave: España, Siglo XVII, poesía, Góngora, análisis semántico, análisis semiótico, retórica, ingenio, agudeza, conceptismo, "flor".

Key words: Spain, XVII century, poetry, Góngora, semantic analysis, semiotic analysis, rhetoric, "ingenio", play of words, conceptive use of words, "flor".

Fecha de recepción: 12/4/2013.

Date of Receipt: 12/4/2013.

Fecha de aceptación: 1/6/2013.

Date of Approval: 1/6/2013.

No brillan tantos astros en el firmamento, campean flores en el prado, cuantas se alternan sutilezas en una fecunda inteligencia.

Gracián, *Agudeza y arte de ingenio*

1. INTRODUCCIÓN: EL LÉXICO FLORIDO DE GÓNGORA

Notable es la plasticidad referencial de la palabra *flor* que, ya desde el latín, se inscribe en tres campos semánticos, señalados por Ernout y Meillet¹: el primero, regido por la idea de que la flor es el elemento más hermoso de la planta, recoge cuantas expresiones definen, por medio de *flor*, la parte más fina, pura, excelente de metales, sal, harina, aceite, la élite de la juventud, de los poetas, de ciudades y países; el segundo, regido por la idea de que el momento en que florece es el mejor período de la vida de la planta, recoge cuantas fórmulas definen la *flor de la edad*, la primavera de la vida, la juventud, así como el estado óptimo de la fuerza física; y si se toma en consideración el olor, el tercero incluye la esencia de las flores y el “*bouquet*” del vino, por ejemplo. Además, el primer bozo se define como flor o flores de las mejillas y las figuras de estilo de la elocuencia o de la *elocutio* también son flores *eloquentiae* o *verborum sententiarumque flores*.

En 1605, al dirigirse al Lector de sus *Flores de poetas ilustres de España*, entre las que ocupan el primer lugar las “flores” gongorinas (38 poemas), escribe Pedro Espinosa²: “[...] para sacar esta Flor de harina, he cernido dozientos cayzes de Poesía, que es la que ordinariamente corre [...]”. En su fundamental estudio de la antología³, señala Pablo Villar Amador antecedentes del título elegido por Espinosa:

1 Alfred Ernout et Antoine Meillet, *Dictionnaire étymologique de la langue latine, Histoire des mots*, Paris, Klincksieck, 2001, p. 241.

2 Texto facsímil de la edición de Valladolid, 1605, impresa por Luis Sánchez, digitalizada por la Universidad Complutense de Madrid, http://alfama.sim.ucm.es/dioscorides/consulta_libro.asp?ref=B19438187&idioma=0

3 Pablo Villar Amador, *Estudio de las “Flores de Poetas ilustres de España” de Pedro Espinosa*, Granada, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Granada, 1994, pp. 55-56.

Con respecto al título, conocida es la amplia tradición de diferentes autores que simbolizan en la flor el perfume lírico, a la vez breve e intenso, de toda composición poética. Autores como Octavio Mirandola (*Illustrium poetarum flores per Octavianum Mirandulam collecti...; Antuerpiae, Ex Officina Ionnis Loëi, MDXLIV*), Girolamo Ruscelli (*I fiori delle rime de poeti illustri...; Venezia, G. Battista e Melchior Sessa fratelli, 1588*) o el compilador de las célebres *Flores de Baria Poesia* (cancionero mexicano de 1577), componen diversos pétalos florales de esta tradición que tuvo presente Espinosa⁴.

Un ilustre antecedente medieval fue Pedro López de Ayala quien, en el prólogo de sus *Morales sobre Job*, comenta:

Son dichos flores por que asy como las flores en el arbol parescen bien y fazen al arbol mas fermoso, y son de muestra del fruto que llevara el arbol, ca dellas nasce el fruto, bien asy como estos dichos en este libro contenidos son en sy muy fermosos y fructosos, fazen al onbre, que es dicho en la escritura arbol, muy compuesto y fermoso y fructuoso en buenas obras delante Dios y delante los onbres y dan el olor de buena fama y fructo dulce y muy sabroso y provechoso de obras meritorias.

Tanto en el campo de la botánica, como de la poesía y la escritura, la enseñanza moral y religiosa y la educación del hombre, anunciando la hermosura, el color y el olor de las flores el altísimo grado de perfección de sus frutos, le compete al significante *flor* abreviar, a modo de emblema verbal, la belleza del mundo y de los seres.

Sin embargo, bien es sabido que no hay símbolo que no presente dos caras opuestas y, en apariencia, contradictorias. En su *Tesoro*, apunta Covarrubias los numerosos casos en que se usa la palabra *flor*, concediendo unas líneas no escasas a la acepción pícaro. Ocioso resultaría reproducir su artículo si, en el marco de esta reflexión más bien dedicada al significante que a sus variaciones semánticas, no importara oponer a la multiplicación de referencias y acepciones la singular unicidad del término:

4 En su nota 22, trae Pablo Villar Amador, *op. cit.*, p. 56, otros “pétalos florales de esta tradición”: “[...] el Cancionero llamado *Flor de enamorados*, de Juan de Linares (Barcelona, Bornat, 1562); la *Flor de romances, glosas, canciones y villancicos* (Zaragoza, 1578); la *Floresta de varia poesía*, de Diego Ramírez Pagán, etc.”.

FLORES. [...]. *Dízese de las yervas que echan flores, y especialmente de las olorosas. Los árboles echan su flor antes que el fruto y la misma fruta, quando no está ahajada, dezimos está cogida con su flor. El lustre de cada cosa dezimos flor, por el resplandor que da de sí. En el cordován llamamos flor y grano lo adereçado y lustroso, y lo contrario llaman carnaza y envesado. Flor de la canela, lo muy perfeto. En el vino se llama flor una natilla que haze en lo alto de la cuba. Flor en la donzella, se dice la virginidad y entereza, que como flor que está asida a su mata o rama, está lustrosa, alegre y rutilante; en cortándola luego se marchita. De do se dixo desflorar, corromper la donzella y estragar alguna cosa lustrosa, manoseándola y sobajándola. En los metales llamamos flor una hoja muy delgada que despiden de sí, quando, sacándolos de la fragua, se caldean echándoles agua. Flor, entre farfantes burladores, llaman aquello que traen por ocasión y escusa, quando quieren sacarnos alguna cosa como dezir que son cavalleros pobres, o soldados que vienen perdidos, o que han salido de cautiverio, y desas flores son tantas las que ay en el mundo, que le tienen desflorado. La flor de la juventud, o adolescencia, dezimos aquella hermosura y lustre que muestra en sí la edad que empieça a florecer para dar fruto en la madura virilidad [...]. Juego de la flor, juego de tahures. La flor es símbolo de la brevedad de nuestra vida, que es como la florecita que sale a la mañana y se marchita a la puesta del sol [...]. Esparzir flores era ordinario en los sacrificios y en los regozijos y fiestas en las mesas de los combites [...]. (El subrayado es mío).*

Casi todos los referentes apuntados por Covarrubias se encuentran en la poesía de Góngora, como se podía esperar dentro de un marco cultural y erudito compartido por el poeta y por el lexicógrafo. Está bien representada la acepción retórica o erudita⁵, ausente del *Tesoro*, con no pocas innovaciones

5 En el famoso romance del autorretrato (1587), *Hanme dicho, hermanas*, los vv. 97-99 evocan, entre los bienes que posee *el que hizo / a “Hermana Marica”, un jardín de flores / y una muy gran silva / de varia lección*, que recuerdan claramente el *Jardín de flores curiosas* de Antonio de Torquemada (1570) y la famosísima *Silva de varia lección* de Pero Mexía (1540). El no llevar mayúscula favorece la ambigüedad: como si crecieran en un jardín plantado de flores y en una silva/selva de varia lección, ‘de varia lectura o interpretación’, los árboles de las dos enciclopedias tienen hojas/páginas que no solo son de leer, sino que también se usan en ocasiones menos intelectuales y, según comenta Carreira, más bien escatológicas (Luis de Góngora,

escatológicas o jocosas, señaladas en el curso de este estudio. Recordemos que si el *Diccionario de autoridades*⁶ multiplica las entradas de *Flor*, el *Léxico del marginalismo del Siglo de oro*, de José Luis Alonso Hernández⁷, ofrece nada menos que 28 entradas con *flor* o palabras derivadas, vinculadas todas con las nociones de trampa y engaño, juego de naipes, delincuencia, prostitución, designando por ejemplo el *floreo* “la abundancia de palabras en el orador, quando no aprietan y tan solo atienden a tener benéolos y atentos a los oyentes [...] (Covarrubias)”, mientras que a la sola palabra *flor* le corresponden siete referencias: trampa de cualquier tipo, engaño o astucia, juego de naipes, lance en el juego de la perejila, individuo perjudicial, injuria escrita con intención crítica, virgo de la mujer⁸.

El léxico “florido” de Góngora abarca 16 palabras distintas con la siguiente repartición (salvo error mío): *desflorar* 2, *flor (es)* 132, *Flor* 1 (nombre), *Flora* 6, *florecer* 1, *florecente (s)* 7, *Flordelís* 2, *florentín* 1, *Flores* 7 (el marqués Flores de Ávila), *floresta* 6, *Floresta* 1 (libro), *florete* 1, *Florián* 1, *florido (a, os, as)* 22, *florín* 1, *Villafior* 2. Las palabras menos usadas, a veces son unos hápax, merecen una atención particular ya que pueden surgir señalando alguna que otra propiedad específica del signifi-
ficante *flor*. Otro cómputo, hecho a partir de la edición Millé⁹, permite

Antología poética, ed. de Antonio Carreira, Col. Clásicos y modernos 30, Barcelona, Crítica, 2009, p. 140).

- 6 Ed. facsímil, Madrid, Gredos, 1969, vol. II: *flor* (16 acepciones y 17 fórmulas compuestas), *floraina*, *flordelisar*, *flordelizado*, *florear* (5 acepciones), *floreado*, *florecer*, *florecente*, *florecido*, *florezilla* o *florecita*, *florentísimo*, *floreo*, *florero* (6 acepciones), *floresta*, *florestero*, *florete*, *floreteada*, *florete* (sustantivo), *florete* (adjetivo), *floretear*, *floreteado*, *floridamente*, *floridísimo*, *floridito*, *florido* (5 acepciones y 2 fórmulas), *florífero*, *florífero*, *florín*, *floripondio*, *florlisado*, *florón*, *floriscos*, *Flos Sanctorum*.
- 7 José Luis Alonso Hernández, *Léxico del marginalismo del Siglo de Oro*, Salamanca, Universidad, 1977: *flor*, *arrugarse la flor*, *dar en la flor*, *juego de la flor*, *llevar la flor*, *flor birlesca*, *flor de aduana*, *flor de mercado*, *flor de virtudes*, *flor del cambio*, *flor encubierta*, *flor fresca*, *flor llana*, *floraina*, *florainero*, *florear*, *florear el garlo*, *florear el naipe*, *floreo*, *decir de floreos*, *floreos de Vilhán*, *florero*, *flores de cantueso*, *flores llanas*, *Florián*, *florida picardía*, *florido*, *florín*, *florino*.
- 8 Alzieu, Jammes, Lissorgues, *Poesía erótica del Siglo de Oro, con su vocabulario al cabo, por orden de a.b.c.*, Toulouse, Université de Toulouse-le-Mirail, France-Ibérie Recherche, 1975.
- 9 Luis de Góngora, *Obras completas*, Recopilación, prólogo y notas de Juan Millé y Giménez, Isabel Millé y Giménez, Madrid, Aguilar, 1956.

apreciar el lugar ocupado en cada uno de los subgéneros poéticos por el lexema *-flor-*, aislado en forma de sustantivo o raíz y sílaba inserta en términos más complejos: 18 casos en poemas de arte mayor; 42 en letrillas y poemas de arte menor; 60 en romances; 34 en sonetos; 6 en la *Fábula de Polifemo*; 21 en *Soledad primera*; 7 en *Soledad segunda*; 6 en *Panegírico al Duque de Lerma*. En total, vemos y oímos unas 193 veces (salvo error mío) el elemento gráfico/sonoro *-flor-* cuando recorremos en su conjunto la poesía gongorina, quedando excluidos los numerosos nombres de flores que componen uno de sus paradigmas más importantes. Si contamos por año, a partir de la edición de Antonio Carreira¹⁰, observamos dos “épocas” distintas en la repartición de *-flor-*, menos importante en la primera, mucho más numerosa en la segunda. Entre 1581 y 1607, alcanza la representación del lexema un pico de 7 en 1582 y 1603; aparece 5 veces en 1584 y 1591; 4 veces en 1590, 1602 y 1607; 3 en 1600 y 1605; 2 en 1585, 1589, 1593 y 1594 y una vez en los poemas de 1581, 1586-1588, 1596-1598 y 1606. Entre 1608 y 1626, época “florida” de la poesía gongorina, *-flor-* alcanza un pico de 22 casos en 1613; 14 en 1609, 1612 y 1621; se da 13 veces en 1614; 11 en 1608; 9 en 1620; 7 en 1617; 6 en 1622; 5 en 1610; 4 veces en 1611, 1619 y 1624; 3 en 1615 y 1618 y solo una vez en 1616 y 1625. Tales resultados, cotejados con otras indicaciones cuantitativas, tal vez puedan contribuir a esbozar el desarrollo cronológico, genérico y léxico de la escritura gongorina.

No estudiaré, en estas páginas, el “tema” de las flores en la poesía de Góngora¹¹, ni el simbolismo de las flores¹², sino el hiperónimo *flor* (o la

10 Luis de Góngora, *Obras completas I, Poemas de autoría segura, Poemas de autenticidad probable*, ed. de Antonio Carreira, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 2008². Salvo indicación distinta, las citas de Góngora remiten a esta edición.

11 Javier de la Peña Álvarez, *Flores en la poesía española del Renacimiento y Barroco*, Madrid, Universidad Complutense, 2010, 766 pp., en una tesis reciente emprende el estudio de siete flores (rosa, clavel, lilio/azucena, jazmín, violeta, narciso y jacinto, junto con varias otras) en los textos poéticos de Garcilaso, Gutierre de Cetina, Francisco de la Torre, Herrera, Góngora, Quevedo y Francisco de Rioja.

12 Cf. el análisis que hace Antonio Carreira del poema-alegoría “Esperando están la rosa” en “La especificidad del lenguaje gongorino”, *Bulletin Hispanique, Langue, Littérature, Littéralité*, coordonné par F. Bravo, CXII, 1 (2010), pp. 93-94: “Góngora tardó bastante en afrontar la alegoría, al menos la coextensiva al poema.

sílaba *-flor-*) en cuanto elemento relevante del utillaje léxico-semántico y recurso semiótico usado por el poeta. Solo intentaré analizar los casos que me parezcan más espectaculares y significativos para ilustrar las propiedades del lexema. Considerando que *-flor-* era y sigue siendo un bien poético común y, más que común, casi vulgar, dos opciones eran posibles: por una parte, ejemplificar el tratamiento gongorino del tópic, encareciendo su plasticidad referencial (por ejemplo su especial ductilidad semántica, apta para juegos ingeniosos, dilogías, equívocos) y sus cualidades formales (por ejemplo su capacidad de imantar, en singular o en plural, un paradigma conocido de rimas); por otra, atendiendo a figuras retóricas sencillas pero eficaces (la repetición, por ejemplo), recalcar la calidad sonora y gráfica del significante también tratado por Góngora como “objeto” verbal, icono o emblema. Sin necesidad de atribuirle referencia ni fuente precisas, *-flor-*, evidente “alhaja” léxica, es capaz de iluminar cualquier contexto, lírico e idealizado o pícaro y groseramente escatológico, en el que esté inserta funcionando, no pocas veces, como motor de sugerentes paronimias y como nexo o cruce de complejas incitaciones interpretativas: ligadas al contexto y extraordinariamente enmarañadas, acaban esas, paradójicamente, por liberar al significante, invitando al lector a recrearse en el saboreo de su mero advenimiento.

2. UN PERRILLO LLAMADO FLOR¹³

Este poema, como “Casado el otro se halla” (n° 194) y “Con Marfisa en la estacada” (n° 193), es uno de los más atrevidos de Góngora, que

El romance «Esperando están la rosa», de 1609, es un *tour de force* en que la primavera se describe como si fuera un palacio: la rosa es la reina, las espinas son archas, el clavel es príncipe de la sangre, el jacinto inscribe un lamento en sus pétalos, el jazmín espira ámbar, el narciso abandona la fuente... Sigue el lilio, cortesano celoso, mosquetas y clavellinas son damas de la reina, las azucenas pasan por dueñas de honor, las violetas por meninas, un laurel sirve de jaula a unos ruiseñores, un ciprés hace de guardadamas, y los estanques de bufones. Era casi imposible mantener las correspondencias a lo largo de 96 versos. Para no forzar las cosas, Góngora permite que el jacinto, el jazmín y el narciso queden libres de equivalencia [...]” (p. 93).

13 A la hora de darse este volumen a la imprenta, se publicó un excelente artículo de Giulia Poggi, “Entre eros y botánica (la décima “Yace aquí Flor, un perrillo”),

los escribió a una edad ya avanzada. La aspereza del tema sexual está en los tres casos elegantemente oculta por la alegoría [...] ¹⁴.

Con esas palabras y unas pocas notas tan precisas como luminosas, comenta Antonio Carreira la décima de 1622: “De un perrillo que se le murió a una dama, estando ausente su marido”. Consiste aquí el velo alegórico en una agudeza nominal que pone en juego tanto el nombre del perrito, *Flor*, como el clavel que ha de crecer en la tierra que cubre su cuerpo y el sustantivo *flor*, última palabra del poema, y entre cuyos otros muchos hipónimos figura *clavel*. Siguiendo en el campo de la agudeza nominal botánica, establece la décima, en sus últimos dos versos, una doble correspondencia entra la *hierba* y la *flor* y los nombres de una hierba y de una flor forjados sobre *lengua*, *buey* y *perro* : “lengua de buey” y “lengua de perro”¹⁵. Carreira señala la existencia de una flor llamada “la *lengua de perro* o *Cynoglossum of*, que da flores rojas”, si bien puntualiza que “Góngora se refiere al clavel de v. 5, lengua o signo del perro (= Flor) allí enterrado”. La lectura de la décima muestra que, dentro de la agudeza nominal enmarcante, otra, también botánica, medicinal, erótica y fundada en ingeniosos equívocos y paronimias, señala claramente la atrevida alusión sexual de los primeros cuatro versos :

en *Góngora y el epigrama. Estudios sobre las décimas*, Juan Matas Caballero, José María Micó, Jesús Ponce Cárdenas (eds.), Universidad de Navarra-Iberoamericana-Vervuert, 2013, pp. 189-205, del que, desgraciadamente, no he podido beneficiarme.

14 Luis de Góngora, *Antología poética*, p. 629. Cf. también Antonio Carreira, “Defecto y exceso en la interpretación de Góngora”, *Gongoremas*, Barcelona, Península, 1998, pp. 47-73 y, para la décima, pp. 70-71.

15 *Diccionario de Autoridades*: LENGUA DE BUEY. Planta sylvestre, que crece en los campos. Tiene las hojas largas, ásperas y sutiles, algo roxas y armadas de agúdas espinas. Echa cantidad de talluelos, que como van subiendo, ván perdiendo de su grandeza, y entre las hojas de estos echa unas flores purpúreas, y en ellas una simiente semejante a una cabeza de víbora [...]. Es mui conocida por su valor esta planta, y llamase comunmente Buglossa sylvestris, que es *lengua de buey* salvage, por la grande aspereza que muestra en sus hojas.

LENGUA DE PERRO. Planta que se cria en lugáres arenosos, y se extiende sobre la tierra con unas hojas mas pequeñas que las del ancho llantén, y mas vellosas. Llamóse assi por que sus hojas tienen la figura de la lengua del perro [...].

Yace aquí *Flor*, un *perrillo*
que fue, en un catarro grave
de ausencia, sin ser jarabe,
lamedor de culantrillo:
saldrá un clavel a decillo
la primavera, que Amor,
natural legislador,
medicinal hace ley,
si en hierba hay lengua de buey,
que la haya de *perro* en *flor*.

Radica la cruda y conceptuosa alusión en el doble sentido de *lamedor*: “el jarabe que se da para que poco a poco el enfermo lo deje ir deslizándose por su garganta, y en esto difiere de la bebida” (Covarr.), aquí también sustantivo verbal de “*lamer*” (Carreira, loc. cit.)¹⁶, y en el doble nombre, etimológico y silenciado (*capillus Veneris*) y botánico vulgar (*culantrillo*) de la planta que tanto sirve para confeccionar el *lamedor* / *jarabe*, como para suscitar, al contacto con el derivado de *lamer*, una evidente paronomasia escabrosa. Es, en efecto, tan apretado el juego verbal que, como señala Carreira, “el jarabe de culantrillo se tomaba como pectoral”, lo que remite al *catarro grave* del segundo verso. Ahora bien, para abarcar en su total obscenidad la primera redondilla de la décima, apreciando el valor impudente de *catarro* y de *flor*, conviene recordar con *Autoridades*:

CATARRO. La fluxion ù destilacion que cae con excesso de la cabéza a las naríces, boca y pecho; aunque los Médicos extienden a mas partes del cuerpo esta destilacion de la cabeza, y la suelen dar otros nombres.

y con Corominas:

FLOR. [...] En el sentido de ‘menstruación de la mujer’ está ya en Nebr.; en bajo latín se documenta desde la primera mitad del siglo XIII [...]: es probable, por lo tanto (aunque no puede descartarse del todo la

16 *Aut.*: LAMEDOR. Composicion pectorál que se hace en las boticas, y tiene una consistencia media entre electuário y xarábe, y se dá a los enfermos para que poco a poco la dexten deslizar por la garganta al pecho. Pudo llamarse assi del verbo Lamer, porque este género de medicamentos se toman como lamiendolos [...].

vieja etimología fluor ‘flujo’) que se trate de un uso metafórico de *flor*, sea por el color de la sangre o porque el menstruo se comparó a la flor que precede al fruto o niño.

Asimismo, los últimos dos versos que, al cerrar la décima, ocupan el lugar de la salida ingeniosa –desempeño de la agudeza o, al contrario, como en este caso y otros muchos, clímax de la dificultad conceptuosa– concentran cuantas interpretaciones sugieren los versos anteriores. Estos (los primeros cuatro), en efecto, ofrecen una muestra poco común de deslices referenciales que, al favor de una que otra palabra, crean entornos semánticos tan prontos a manifestarse como a esfumarse, en cuanto sobreviene un vocablo que permite un nuevo juego a dos o más luces. El remanso semántico se produce, como era de esperar, en los dos versos de enlace (ac) de las dos redondillas (abba cddc): *saldrá un clavel a decillo / la Primavera, que Amor*, y se mantiene en los siguientes dos (cd): *natural legislador / medicinal hace ley*, reuniendo los tres campos –floral, erótico, fisiológico y medicinal– cuyo cruce ocasiona el juego de equívocos. Corresponde la elección del clavel al insistente carácter erótico de esta flor en la poesía gongorina y a su constante asociación con los labios¹⁷. La aparición del

17 Cf. Jesús Ponce Cárdenas, *El tapiz narrativo del Polifemo: eros y elipsis*, Barcelona, Universitat Pompeu Fabra, 2010, las páginas dedicadas a “La abeja y la flor: paradigma para un pequeño escorzo”, cap. 2 (“Las horas no relatadas: función y alcance del silencio en el poema gongorino”), 2.2.3., pp. 94-111 y, en especial, a propósito de la octava 42: “Por supuesto, casi resulta una obviedad apreciar cómo la figuración de la boca de la ninfa –en tanto flor roja de suntuosos pétalos purpúreos– enlaza con una prolija serie de elaboraciones análogas que se remontarían, al menos, hasta 1582, pues ya en el celeberrimo soneto del *carpe diem* podía leerse: “mientras a cada *labio* por cogello / siguen más ojos que al *clavel* temprano”. Desde aquella juvenil imitación de Bernardo Tasso, la sensual imagen aplicada a la belleza femenina no habría de apartarse de la escritura gongorina: “en dos labios dividido / se ríe un *clavel* rosado” (*Hero y Leandro*, 1610, vv. 137-138), “despacio rompía el capullo, / como temiendo salir / ante el *clavel* de sus labios, / dulcemente carmesí” (*Las firmezas de Isabela*, jornada III, vv. 2345-2349), “no para una abeja sola / sus *hojas* guarda el *clavel*” (romance *Guarda corderos, zagala*, 1621, vv. 25-26)... En definitiva, a la luz de esta gavilla de testimonios, no parece arriesgado afirmar que el espaldarazo gongorino al tópico de la *boca-clavel* debió de contribuir no poco al éxito de «una de las flores inevitables del Barroco». La fórmula es de Álvaro Alonso, “El clavel como motivo poético”, en AA. VV., *I Canzonieri di Lucrezia*,

clavel, aunque no logra borrar las alusiones a las dos plantas de los vv. 9 y 10, la buglossa (*lengua de buey*) y la cinoglossa (*lengua de perro*), nos invita sin embargo a considerar con más atención la ley del amor médico que le otorga a una flor, el clavel, el poder de hablar representando al perro Flor: *que la haya [lengua] de perro en flor*. Pero nos incita también a añadir otra lectura, más directa, a las que preceden. En su última nota, señala Carreira, a propósito del verso 10: “Torrente Ballester ve en este verso igual sentido que en el v. 4 (*La saga-fuga de J.B.*, p. 182)”, con lo que volvemos a la atrevidísima sugerencia de esa lengua del perro *Flor* lamiendo una *flor* metafórica, sexual y/o relacionada con el menstruado. En su famosa conferencia sobre *La imagen poética en don Luis de Góngora*, encarece Federico García Lorca¹⁸ el “erotismo puesto en sus últimos términos” de la *Fábula de Polifemo y Galatea* y añade: “Se puede decir que tiene una sexualidad floral. Una sexualidad de estambre y pistilo en el emocionante vuelo del polen en la primavera”. A pesar del aparente abismo que separa las dos composiciones, la percepción de la “sexualidad floral” en la décima tiene al menos una ventaja: la de modificar la interpretación del v. 9, *si en hierba hay lengua de buey*, haciendo que se entienda literalmente, ya que la lengua del buey, cuando está paciando, lame la hierba. Asimismo modifica la interpretación global del poema que si bien es un acertado y agudo juego, atrevido, impudente y jocoso, no deja sin embargo de transfigurar la crudeza del tema sexual en logro estético por medio de la flor, literal y metafórica, que corona el diminuto edificio conceptista. Suavizando la insolente alusión y dando cima al poemita, se combina la función de calderón musical del término *flor* con el icónico adorno final, el *floreo*, que constituye, de por sí, el significante.

¿Qué conclusiones sacar de este examen de la décima en cuanto a las propiedades del significante *flor*? Primero, resalta la función estructurante que le atribuye la escritura gongorina, colocándolo en el primer verso y en el último del poema; segundo, su ya señalada,

Padova, Unipress, 2005, pp. 193-205 (p. 203). Cf. también Luis de Góngora, *Fábula de Polifemo y Galatea*, ed. de Jesús Ponce Cárdenas, Madrid, Cátedra, 2010, pp. 306-307.

18 Federico García Lorca, *Obras completas*, Madrid, Aguilar, 1960, p. 83. No podía menos Jesús Ponce Cárdenas de citar a Lorca en *El tapiz narrativo del Polifemo*, *op. cit.*, pp. 110-111.

notable pero controlada, labilidad referencial y su aptitud a emplearse, en equívocos y juegos conceptuosos, como nombre propio¹⁹ y común; tercero, su función estética que, combinada con su doble situación clave en la décima, podría justificar un análisis más sintético o más “ascético” de los versos. En efecto, una lectura que no desembocara en una descripción detallada, atenta a la complejidad de los equívocos y juegos etimológicos, léxicos y semánticos, sino que respetara la brevedad y densidad del poemita, ¿en qué elementos se fijaría? Ciertamente, en la música floral que abre y cierra la décima: v. 1 *Flor, un perrillo*, v. 10 *de perro en flor*; luego en el verso 4: *lamedor de culantrillo*, el más grosero y cómico, pero al que sustituye inmediatamente un verso más “poético”, delicado y enigmático. Con un verbo en futuro: *saldrá un clavel a decillo*, anunciador de la estación florida (la *primavera* del v. 6), de la resurrección y transformación *post mortem* del perrillo y de la palabra memoriosa de la flor, el quinto verso y el *clavel* marcan el cambio de tono y tenor, sugiriendo humorísticamente la metamorfosis, como la de tantos amantes mitológicos, del perrillo en clavel, cumpliéndose así, además, el destino que le reservaba su nombre, *Flor*. Los últimos dos versos, cierre estratégico de la décima, en que tiene que resolverse el “enigma” del verso 5, justifican la metamorfosis aportando pruebas no solo naturales y botánicas sino lingüísticas y eróticas. ¿De dónde procede la impresión de desempeño, de alivio y de suavidad que uno siente al leer los vv. 9 y 10? Tal vez de su fluidez, debida a las sinalefas (*sien hierbhay - lhaya perroen*) y de la articulación ambigua, semiconsonántica y semivocálica, de la yod (*hierba hay buey haya*); de

19 Remito otra vez al artículo de Antonio Carreira, “La especificidad del lenguaje gongorino”, pp. 89-112. Comentando la letra de la letrilla *Aprended, Flores, en mí*, escribe a propósito de lo que él llama “refuerzo del significante” (p. 99): “Algo similar vemos en la cabeza de la célebre letrilla: “Aprended, Flores, en mí / lo que va de ayer a hoy” (1621). Las cinco mudanzas que comentan esta cuarteta, la más glosada de la literatura española, recorren la maravilla, el clavel, el jazmín, el alhelí y el girasol, desde la más efímera a la más duradera. Pero el estribillo apunta asimismo al Marqués de Flores de Ávila, quien había visitado al poeta cuando estaba enfermo. Aunque no se puede saber si Góngora hubiera escrito de todas maneras la letrilla en otras circunstancias, lo cierto es que, una vez leído el epígrafe, quien resulta aleccionado por la fugacidad de la maravilla no son solo las flores sino el marqués, de ahí que convenga editar Flores con mayúscula” (p. 100).

la convocación de una “autoridad” natural: la lengua de buey en la hierba legitima la de perro en la flor, desatándose así las tensiones entre procacidad y alegría encubridora; también y quizás más que todo se deba al verbo impersonal en subjuntivo, *que la haya*, que prolonga la perspectiva abierta por el futuro del v. 5, sugiriendo posibilidades y virtualidades entre las que culmina, como broche que cierra perfectamente la espiral del poemita, la magnífica fórmula final: *que la haya de perro en flor*, otorgándole al significante *flor* el privilegiado estatus de cifra preñada de referencias en cuanto “*mot de la fin*” del poema.

3. LA ÚLTIMA PALABRA: *FÁBULA DE POLIFEMO* Y *GALATEA*, 35 CON OTROS VERSOS Y CASOS

Sirve de remate la palabra *flor*, las más de las veces en plural, a varias estrofas internas y a algunos poemas (unos veinte casos en total), como cierre provisional o final, cada vez, de un movimiento ascendente o de un balanceo rítmico que culminan en el emblemático significante de la belleza natural, la poesía lírica, el amor como núcleo del lugar ameno. Cifra asimismo el significante del *leniter dicere*, opuesto al *aspere dicere*, el estilo robusto o áspero, la dicción *blanda*, suave y placentera encanta y seduce tanto por su música sonora como por la conveniencia que Lope atribuía a los tópicos. También satisface su vaporosa y vaga referencia general, paradójicamente asociada a un clarísimo paradigma de motivos y, según los tipos estróficos, de rimas consonantes. Un primer ejemplo: el final de un soneto remoto, de 1585 (Carreira, 51, p. 61), opone a la sangrienta pasión del amante la bellísima indiferencia floral de Clori:

A vista voy (tiñendo los *alcores*
en roja sangre) de tu dulce vuelo,
que el cielo pinta de cien mil *colores*,

tanto, que ya nos siguen los *pastores*
por los extraños rastros que en el suelo
dejamos, yo, de sangre, tú de *flores*.

Mientras que puede parecer algo forzado y torpe el verso 11, los *extraños rastros* aplicados al archiconvencional dolor físico y moral del amante y a las flores que brotan en las huellas de los pies de Clori, señalan la belleza y la verdad poética del verso final. Años más tarde (1602, 132, p. 205), Angélica se derriba del palafrén, *no porque al moro conoce, / sino por ver que la hierba / tanta sangre paga en flores*, con el mismo remate y la misma juntura al final de la quinta cuarteta, pero con la metamorfosis de la sangre del joven moro en flores. Otro ejemplo, el de la canción de 1590 (78, p. 113-116), muestra una especial atención al ritmo ternario del verso final de cada una de las cinco estancias. Uno de ellos (v. 34), el de la segunda estancia, termina con *flores: ven pompa, visten oro, pisan flores*, haciendo eco al verso 17: *ver a Dios, vestir luz, pisar estrellas* y anunciando los siguientes, v. 51: *vida a ti, gloria al Betis, luz a todos*, v. 68: *larga paz, feliz cetro, invicta espada* y v. 85: *la fe escudo, honra España, invidia el mundo*. En 1607, cuatro textos, dedicados a la familia de Ayamonte, permiten apreciar el lugar privilegiado ocupado por *flores*, ya al principio del terceto final del soneto “Convoca los poetas de Andalucía a que celebren al marqués de Ayamonte”:

flores a vuestro estilo dará el monte,
candor a vuestros versos las espumas
de Helicon darán, y de su fuente

ya al final del primer terceto de otro soneto, “A su hijo del marqués de Ayamonte, que excuse la montería”:

Deja el monte, garzón; poco el luciente
venablo en Ida aprovechó al mozuelo
que estrellas pisa ahora en vez de flores

ya al final de la décima cuarteta del romance “De la marquesa de Ayamonte y su hija”:

Ellas, en vano seguidas
de suspiros y de voces,
el ciervo hacen, ligero,

aljaba de sus harpones;

en cuyo alcance prolijo
deben a sus pies veloces
(a pesar de los coturnos),
las selvas diversas flores

ya, último ejemplo, al final del soneto dedicado a la misma marquesa y a su hija:

si ya sus aras no les di terneros
dieron mis ojos lágrimas cansadas,
mi fe, suspiros, y mis manos, flores.

Juega también Góngora con el paradigma rímico encabezado por *flores*, sea presentando el significante junto con uno de sus “compañeros de rima”, para decirlo con palabras jakobsonianas, sea sustituyéndolo una palabra en *-ores* en el remate del poema:

porque su sombra es *flores*,
su dulce fruto dulces *ruiseñores*,

Aquí la primavera ofrece *flores*
al gran pastor de pueblos, que enriquece
de luz a España, y gloria a los Venegas.

Oh peregrino, tú, cualquier que llegas,
paga en admiración las, que te ofrece
el huerto, frutas, y el jardín, *olores*.

a vuestro hermoso pie cada cual debe liliros y rosas
su beldad toda; ¿qué hará la mano
si tanto puede el pie, que ostenta *flores*,

por que vuestro esplendor venza la nieve,
venza su rosicler, y por que en vano,

hablando vos, espiren sus *olores*?

Último ejemplo de ese rápido repaso, las alegóricas dos décimas de “De la toma de Larache” juegan en sus versos finales con la paronimia *mosquetes / mosquetas* y la dilogía que estructura el poema entero. Entre las palabras pertenecientes al léxico militar, unas pueden remitir al bautizado y al bautismo (primera décima: *africano / fuerte, ya que no galán*, el africano cristianizado o la plaza fuerte; *velas*: barcos y cirios; *escudos de oro*: los que el padrino arroja en la ceremonia²⁰), mientras que otras designan tejidos y telas finas (segunda décima: *piezas*, de tejido o cañones; *Holanda*: el país y el nombre de una tela fina). Sugerida de antemano por *olores*, en posición de rima consonante, la palabra *flores*, en posición final, se repite dos veces:

A la española el marqués
lo vistió, y dejar le manda
cien piezas que, aunque de Holanda,
cada una un bronce es.
Dellas les hizo después
a sus lienzos guarnición, [murallas]
y viendo que era razón
que un lienzo espirase olores, [tela fina]
oliendo lo dejó a flores,
si mosquetes flores son.
[arcabuces y, mosquetas, flores]

20 Antonio Carreira, *Antología*, p. 322. En “La especificidad del lenguaje gongorino”, pp. 94-95, comenta: “Si el poema fuese de Ledesma, llevaría como subtítulo “en metáfora de un bautismo”. Aquí la alegoría se mantiene sin decaimiento: Larache es un fuerte africano, y el término “fuerte” funciona a la vez como sustantivo y adjetivo; el marqués de San Germán lo hace cristiano, llevando diez velas al bautismo, con muchos escudos de oro: las diez galeras de la expedición, y los 120.000 ducados que según Cabrera se pagaron por la plaza al rey de Fez. El marqués lo vistió a la española, y le dejó cien piezas de holanda para guarnecer sus lienzos: las piezas de artillería, de origen holandes, que defendían sus muros, junto con mosquetes, palabra igualmente bisémica que significa ‘arcabuces’, y también ‘rosas silvestres’, aceptando la restricción de v. 20, porque en realidad la palabra idónea sería *mosquetas*”.

Otra vez llama la atención el poder que tiene *flores*, por su semantismo tanto como por su configuración fónica de conferirle a la escritura pseudo heroica (bien se sabe que la “heroica” toma de Larache, en realidad, fue una compra), la suavidad o la dulzura de un estilo menos marcial²¹. Oportunamente, la lengua española le proporciona al poeta un término, *lienzo*, que tanto designa la dura muralla militar como el suave y delgado tejido, perfumado muchas veces y, no menos oportuna, sabe la escritura gongorina construir una delicada escala fónica y paronímica que de *lienzo* se eleva “naturalmente” a *flores*: *un lienzo / espirase / olores / oliendo / flores* hasta llegar al malicioso reparo final: *si mosquetes flores son*. Parece sugerir el último verso que, si la hazaña militar, desvirtuada por la tramitación económica, sufre la blandicia y afeminamiento de la referencia no militar de los vocablos, un leve fallo léxico impide que la suavidad, la *iucunditas* que suponen las flores, alcancen la perfección del estilo dulce: los *mosquetes* –por más que se parezcan los dos significantes– nunca serán *mosquetas*. De hecho, todo este final, tan florido, tan perfumado (*espirar* y *olores* suelen remitir a perfumes delicados²², así como *oliendo a flores*, aunque con el posible matiz ‘pareciéndose a / haciendo pensar en flores’), si bien revela, concretándolo, el juego anfibológico que se mantiene a lo largo del poema, no deja de echar la acostumbrada mirada autorreflexiva sobre el trabajo poético: la paronomasia natural que acerca la *mosqueta* al militar *mosquete*²³ –por la aspereza de sus consonantes, opuesta a la floral fragancia de su étimo, *muscus*, ‘almizcle’–, mantiene la hibridación de un estilo de dos filos, ni heroico ni lírico, *oliendo* los anfibológicos *lienzos a flores* o a *mosquetas*, con tal que *mosquetes flores* sean. Lo que, pese a la casi perfecta homonimia, no son.

21 A propósito de la oposición *asprezza / dolcezza* en los teóricos italianos, en relación con la cuestión del hipérbaton, cf. Mercedes Blanco, “Góngora et la querelle de l’hyperbate”, *Bulletin Hispanique, Langue, Littérature, Littéralité*, CXII, 1 (2010), pp. 169-217, y en especial pp. 195-196.

22 Por ejemplo el soneto “En la muerte de doña Guiomar de Sà, mujer de Juan Fernández de Espinosa”, 1610, vv. 5-6: “El mismo que espiró süave aliento / fresca, espira marchita y siempre hermosa” (219, p. 299).

23 Palabra documentada en 1535 en España, según Corominas, del italiano *moschetto*.

El ejemplo más perfecto y deslumbrante de cómo Góngora se vale de *flores* para cerrar una estrofa, una de las más bellas y debatidas de la *Fábula de Polifemo y Galatea*, es el que ofrece la octava 35²⁴:

De sitio mejorada, atenta mira
en la disposición robusta aquello
que si por lo süave no la admira,
es fuerza que la admire por lo bello.
Del casi tramontado sol aspira
a los confusos rayos, su cabello;
flores su bozo es, cuyas *colores*,
como duerme la luz, niegan las *flores*.

La rima, a la vez fónica y semántica, *colores / flores*, del pareado se refuerza con la figura de la epanadiplosis que, al colocar la palabra *flores* al principio y al final del cierre, sella el broche introduciendo, entre *flores* y *flores*, la mención a la vez perfectamente natural y enigmática de sus *colores* y la misteriosa justificación de su negación, por las mismas flores: *como duerme la luz, niegan las flores*.

En su magistral estudio del pareado, recuerda Jesús Ponce Cárdenas la versión parafrástica de Dámaso Alonso que relaciona la imprecisión de los colores del bozo con el hecho de que “el muchacho tiene cerradas las luces de sus ojos”, impidiéndole a Galatea la falta de esa luz distinguir las “tonalidades” de las flores del bozo. Señala también la “secuencia lógica” que, en el comentario de Alexander A. Parker, vincula la octava 35 con la que sigue y en la que se da una agudeza de proporción con doble analogía: el cabello intonso de Acis es a la hierba sin cortar de la pradera (en que *yace oculto / el áspid*, 36, vv. 281-282) lo que el pelo bien peinado al *jardín culto* (v. 283), menos sugerente y sensual. Comenta Jesús Ponce: “la cabellera y la primera barba del fuerte joven constituyen dos rasgos de un insidioso atractivo que logra captar por completo la atención de la inadvertida nereida” (p. 93). Aduce también la fina y erudita observación

24 En la versión de Jesús Ponce Cárdenas, ed. cit. de la *Fábula*, pero restableciendo la preposición ‘de’, *del casi tramontado...*, al principio de v. 277, como en Dámaso Alonso, Carreira y Micó. Excusado es decir todo lo que estas líneas deben al suntuoso estudio “1.6.5. *El lenguaje oculto de las flores: concepto, argucia y seducción*” de *Cinco ensayos polifémicos*, pp. 92-109.

de José María Micó que no deja de notar la extraña explicación de por qué no se ven claros los colores del bozo:

describe el bozo incipiente del joven Acis con una metáfora (*flores*) que puede hallarse en Virgilio (*Eneida*, VIII, 160; IX, 181), Silio Itálico (III, 84) y otros autores más modernos, pero la originalidad –y la dificultad– del pareado está en la curiosa explicación de por qué no se distinguen bien las tonalidades de ese bozo florido. La *luz* es la de los ojos de Acis: aquella duerme porque éstos están cerrados y, en consecuencia, las flores no dejan ver (*niegan*, ‘ocultan’, por la falta de luz) sus colores²⁵.

Antes de proponer su propia teoría, cita Jesús Ponce la “explicación bastante innovadora del dístico” de Thomas Austin O’Connor²⁶ que, en sustancia, se separa primero de la *doxa* interpretativa proponiendo que la luz no sea solo la de los ojos del mancebo dormido sino también la claridad de la inteligencia de Acis, que no se le manifiesta a Galatea, ya que ella no entiende el *mentido / retórico silencio* del fingido sueño de Acis (33, vv. 259-260). Sin que “llegue a ser del todo precisa” (como nota Jesús Ponce) la “atribución de sujetos”, O’Connor percibe una sutil dilogía en *flores*: “Los colores del bozo niegan, ocultan, disimulan las flores, los galanteos y cortesías obsequiados por Acis [...] que tienen por objeto ganarse el amor de ella. Por eso, el período gramatical comienza con «flores», una metáfora convencional, y termina con «las flores» señalando y enfatizando dos tropos retóricos: epanadiplosis y antanaclasis”. Equívoco también es el vocablo *colores* que, además de su referencia común (las “tonalidades” de Dámaso Alonso) remite, según enumera O’Connor, a las nociones de “pretexto, motivo, razón aparente para hacer una cosa con poco o ningún derecho”. En esos caminos de la dilogía, es innegable el aporte de ese estudio. Volveré más adelante a comentar otra observación del mismo O’Connor, que pasa desapercibida y que él mismo no comenta ni desarrolla.

25 José María Micó, *El Polifemo de Luis de Góngora. Ensayo de crítica e historia literaria*, Barcelona, Península, 2001, pp. 62-63.

26 Thomas Austin O’Connor, “Sobre el bozo de Acis: una apostilla a los versos 279-280 del *Polifemo* de Góngora”, *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, LXVIII (1992), pp. 143-148.

En la base de los juicios aquí resumidos, propone Jesús Ponce una impresionante “lectura en anamorfosis” del dístico, “como en aquellos cuadros donde el espectador, al cambiar el ángulo de visión, percibe una imagen sorprendente e inusitada” (p. 95). No se puede resumir, sin desfigurarla ni empobrecerla, tan sutil, erudita y aclaradora exégesis, a la cual conviene referirse en su totalidad. Me contentaré con exponer sus hallazgos más relevantes. Tras evocar, a propósito de las flores del bozo, los “camino de la polisemia” y el valor de trampa y engaño de *flor* en diccionarios y textos literarios, y tras dilucidar con San Bernardo, Lope de Vega y Antonio de Esclava la “retórica del silencio”, saca Jesús Ponce, fundándose en una observación precisa de las estrofas 33 a 35, unas primeras conclusiones:

Al desconocer las añagazas del amor y sus discursos seductores, Galatea se muestra “bárbara al mentido / retórico silencio que no entiende”. Por todo ello, si tratamos de enlazar en una isotopía coherente el arco de unión que comprende el haz de elementos formados por el *mentido retórico silencio*, las *flores* y los *colores*, quizá sea lícito considerar que el silencioso *discurso* visual que le ofrece Acis desde su yacente figura cuenta entre sus principales galas con el ornato viril de su *bozo*, elemento que viene a ser algo así como las “*flores*” de tal discurso, el adorno pertrechado de “*colores*” retóricos destinados a *mover* los afectos de tan huidiza destinataria [...].

Precisamente por ello, se nos antoja necesario que sea la ninfa, en tanto objeto o *presa* de las artimañas seductoras, aquella que presente anulada en ese momento la *luz del entendimiento*. A mi entender, el narrador está subrayando aquí la admiración de la nereida ante los atractivos del joven: la bella esquiva, de hecho, queda obnubilada ante los encantos del varón y dicho arrobamiento anula su capacidad de discernir el peligro inherente a la situación real. La *luz del entendimiento*, la *luz de la prudencia* de Galatea, se muestra dormida en ese preciso instante (pp. 100-101).

Sacando a colación *loci paralleli* de Cervantes, fray Vicente de Burgos y el propio Góngora que confirman su interpretación de *como duerme la luz*, pasa a preguntar el exégeta por qué resulta el primer vello de Acis una *trampa*. La respuesta la encuentra tanto en Juan de Valdés o Gonzalo Correas como en el libro de Francisco Delicado: *Guárdate del mozo cuando le nace el bozo*, reza el refrán, advirtiendo que la señal del bozo es

indicio de “la pujanza erótica propia de la juventud” (p. 104). Ya pertrechado de testimonios y observaciones, se propone Jesús Ponce recorrer “*Los ambivalentes senderos del ingenio: dilogía, reductio y antanaclasis*” (1.6.5.4.), señalando en un cuadro la(s) valencia(s) semánticas que pueden asumir en el dístico los núcleos nominales, en el orden de su aparición:

flores = ‘flores’

colores = ‘tonalidades’ / ‘refinamientos’, ‘insidiosas sutilezas’

duerme la luz = ‘Acis tiene los ojos cerrados’ / ‘obnubilado el entendimiento de la ninfa’

flores = ‘flores’ / trampas en el juego de la seducción’.

Pasa entonces a formular las dos interpretaciones que se hallan coexistentes en un solo y mismo dístico (pp. 105-106) y concluye:

De resultar aceptable la hipótesis de esta lectura anamórfica de las flores del bozo, no deja de resultar fascinante que mediante el recurso léxico propio de una ambivalencia significativa el poeta haya logrado engarzar conceptualmente varias estancias que comparten la isotopía de lo discursivo (“mentido retórico silencio” / “flores” / “colores”), lo falsamente seductor (“retórico” / “colores” / “luz” / “flores”), lo escondido (“no entiende” / “niegan” / “yace oculto”).

Me parece evidente que no solo es “aceptable” la lectura de Jesús Ponce, sino que se impone por el rigor del análisis léxico, semántico y textual y por fundarse en una observación precisa e inteligente del conjunto de las tres octavas 33, 34, 35. En efecto, al poner de relieve el hilado fino o, más bien, el sutil trenzado de tres hilos (“lo discursivo”, “lo falsamente seductor” y “lo escondido”) que afianza la perfecta coherencia semántica del conjunto –y abarcando también, con *yace oculto*, la octava 36, con la clave del silente discurso retórico del cuerpo de Acis, el áspid disimulado entre las flores²⁷ cabello (y del bozo)– la hipótesis interpretativa de

27 Llama la atención el uso que hace Góngora del tópico del *latet anguis no ya in herba* sino entre *flores*, especialmente cuando evoca la *flor* de la edad o la juventud *florescente* amenazada por el áspid de la muerte. Un ejemplo: “Moriste, ninfa bella / en edad *florescente* / que la muerte *entre flores* / se esconde cual *serpiente*” (*En la muerte de doña Luisa de Cardona*, 1594, 103, p. 161). También lo usa, en el mismo contexto de las *flores* de los *años*, para evocar el ocio que podría impedirle al joven don Diego Paez escribir poesía: “No entre las *flores*, no, señor don Diego, / de vuestros años,

Jesús Ponce me parece fundarse –si bien no lo dice– en un rasgo insistente de la escritura gongorina: el condicionamiento de la lectura. En los poemas de madurez, raras veces le cogen desprevenido al lector las fórmulas más novedosas, complejas o atrevidas, con la condición inexcusable de que le preste la atención más estricta a la letra de los textos. De ahí que resulte indispensable tomar en consideración el contexto en el que se inscribe la fórmula para dar con la clave de una lectura apropiada, justa: solo la percepción de los tres hilos en el conjunto de las tres octavas permite dar cuenta de las dilogías observables en el dístico. Digamos, para abreviar que, para apoyar su interpretación de como *duerme la luz*, Dámaso Alonso tiene en mente el último verso de la octava 32: *fingiendo sueño al cauto garzón halla* y el primero de la 33: *El bulto vio y, haciéndolo dormido*. Para proponer su novedosa intuición, O'Connor se fija en otro campo semántico que el del sueño: el de la retórica del silencio. Y finalmente, Jesús Ponce, rectificando errores, profundizando en esa intuición, descubriendo más indicios y consultando con diccionarios y otras obras literarias, nos brinda la bella y acertada lectura que acabo de presentar²⁸.

En un punto discrepo de Jesús Ponce: en la calificación de su lectura como *anamórfica*, ya que tanto la explicación de Dámaso Alonso y José María Micó por una parte, como la de Parker, O'Connor y la suya propia por otra, tienen por fundamento indicios exteriores a la octava 35. El punto de vista, o el “ángulo de visión”, me parece ser el mismo: indagar fuera de la octava la clave de sus enigmas, y acertar, revelando la clarísima demostración que el denso dístico constituye el clímax no solo de una estrofa sino de una serie de octavas. La epanadiplosis *Flores... las flores*, con el enlace de sus *colores*, ilustra con flamante valentía, valiéndose el poeta de las figuras de la repetición y diáfora, así como de la plasticidad referencial previamente definida de *flores* y *colores* en el campo de la retórica, la notable aptitud del significante *flores* para darle sutil y brillante remate a la construcción dilatada, diferida de un concepto.

áspid duerma breve: / el ocio, salamandria más de nieve / que el vigilante estudio lo es de fuego. [...] // Escribid [...]” (A don Diego Paez de Castillejo, 1615, 287, p. 449).

28 Cf. también en su edición del *Polifemo*, Madrid, Cátedra, 2010, “Introducción”, el análisis de “este jardín de conceptos que se bifurcan” (pp. 104-106) y las notas a la octava XXXV, pp. 288-290.

Si se habla de anamorfosis, imagino que otro ángulo de visión habría que buscar. Me propongo, pues, junto a la mirada amplia y abarcadora, elegida por Jesús Ponce, intentar aplicarle al dístico un ángulo de visión estrecho, restringiéndolo no solo a la octava 35 sino a sus últimos cuatro versos y, más aún, al dístico final. De experimentar se trata, pero sin renunciar a la magnífica y doble interpretación previamente expuesta. No es nada fácil la empresa, menos exaltante, más ingrata que la exploración de la pareja texto/contexto, reduciéndose esta, en el dístico, a la ecuación: texto = contexto. Volviendo a leer el pareado, *flores su bozo es, cuyas colores / como duerme la luz, niegan las flores* y procediendo por etapas sin salir de su cerrado recinto, al menos hasta la “curiosa explicación” (Micó) del inciso *como duerme la luz*, se me ocurren una cuantas observaciones:

flores su bozo es: fiel al procedimiento que consiste en condicionar la lectura, propone el pareado una proporción, una ecuación (*flores = bozo*), cuyo carácter tópico –si bien no se niega– se matiza algo por el énfasis sintáctico que consiste en anteponer el segundo término de la ecuación, *flores* (aquel que en una comparación sería el comparante), al objeto (*el bozo*) que funda la proporción. Al surgir al principio del verso, *flores* (como bien apuntó Jesús Ponce) significa ‘flores’, se supone que botánicas, aunque el pasmo producido por su violenta irrupción quizás solo permita que se perciba el propio significante, momentáneamente libre de cualquier predefinición contextual;

cuyas colores: de inmediato surge una duda. ¿Cuál es el antecedente del relativo posesivo *cuyas*?: ¿*flores*?, ¿*bozo*? Desde un punto de vista interpretativo, puede parecer indiferente que se atribuyan *las colores* a las *flores* o al *bozo*, ya que *flores es el bozo*. En realidad, es cierto que la palabra que atrae, por evidente afinidad semántica y semiótica, la rima *colores* no puede ser sino *flores*, manteniéndose así, a pesar de la ecuación *flores = bozo*, el irisado referente botánico. Sin embargo, y así lo entendieron prestigiosos comentaristas, la proximidad de *cuyas* con *bozo* induce la lectura: *colores del bozo*. También se bifurcan los caminos sintácticos... y tendremos en cuenta esa bifurcación a la hora de comentar *niegan las flores*.

como duerme la luz: ahí está la dificultad, señalaba José María Micó, subrayando lo curioso de una explicación que lo complica todo. De hecho, lo que complica es el verbo *duerme* y la posible inscripción de *luz* en contextos literalmente cronográficos y ‘luminosos’ o, en sentido figurado, en el contexto intelectual del conocimiento y entendimiento. Imaginemos un instante que, en vez de *duerme* haya elegido el poeta otro verbo: falta la luz, por ejemplo. Nos llevaría esa ‘falta’ de luz a buscar, en el contexto inmediato, los motivos o las condiciones verbales y poéticas de ese oscurecimiento. No sería necesario alejarse de la octava, ni del dístico, para encontrarlos. Están precisamente en los dos versos inmediatamente anteriores: *del casi tramontado sol aspira, / a los confusos rayos su cabello*. Para disipar de antemano cualquier confusión, puntualicemos que esa magnífica y sutilísima escena de voyeurismo en su conjunto no se sitúa en las horas crepusculares sino en pleno mediodía y en la Canícula. La mención del crepúsculo sirve para describir el intonso cabello de Acis que aspira al color de los *confusos* (‘indistintos’ según Salcedo Coronel) *rayos del casi tramontado sol*. Inútil es repetir los comentarios antiguos y modernos a estos versos y los matices prestados al color del cabello del joven: castaño, entre negro y rubio, entre claro y oscuro, rubio ceniza, dorado oscuro, castaño claro, *flavo*... El razonamiento es casi matemático: siendo la falta de luz crepuscular la que impide que se distingan claramente los indistintos rayos del sol cuando está a punto de desaparecer tras el monte, y pareciéndose el cabello de Acis a esos rayos ya casi oscuros, el *bozo / flores*, del mismo color crepuscular que el cabello (con un “salto” si no “ecuestre”, racional o lógico), sufre idéntica falta de luz. La poesía de Góngora ofrece notables casos, serios o jocosos, y sublimes, de la escritura de ese confuso momento crepuscular, verdadero “oxímoron” natural, en que es luz la oscuridad y tinieblas la claridad²⁹, pero es la única vez en que un comparante (el color del cabello es *como* los confusos rayos del casi tramontado sol) parece extender su radio de acción más allá de la estricta comparación, determinando asimismo los colores (también apagados) del bozo. Exige tal transgresión, mejor dicho tal elipsis del

29 Uno de los más llamativos es el de las octavas de *Al favor que San Ildefonso recibió de Nuestra Señora [...] (Carreira, 310, pp. 475- 477)*: “Era la noche, en vez del manto oscuro / tejido en sombras y en horrores tinto, / crepúsculos mintiendo al aire puro, / de un albor ni confuso ni distinto” (p. 475).

eslabón intermediario, una explicación, aunque se fuerce algo el contenido exacto del pareado: como se parece el cabello de Acis a los confusos rayos, faltos de luz, del casi tramontado sol, la misma falta de luz afecta al bozo, impidiendo que se distingan netamente los colores de sus flores. Pero el genial Góngora echa mano del verbo *dormir*, ya usado anterior y literalmente a propósito de Acis dormido, borrando así las fronteras entre la lectura del solo dístico y la memoria lectora que hace que se remonten a flor de texto fragmentos anteriores, en que la luz dormida es la de los ojos del mozo y también la ceguera de la fascinada Galatea. Mantengamos, pese a la atracción que ejerce la visión contextual amplia, el rumbo de la lectura estrictamente limitada al pareado, pero antes de examinar su último sintagma, rindamos el homenaje previsto a Thomas Austin O'Connor que en su “apostilla a los versos 279-280” evoca la posibilidad de que *luz* tanto remita a los rayos del casi tramontado sol como a la luz del entendimiento (es mía la cursiva): “La luz resulta ser *una dilogía que se refiere tanto a la luz del sol poniente como a la inteligencia de Acis*”. Rindamos asimismo homenaje a la fina intuición de Pellicer³⁰ que, antes de evocar la luz dormida de los ojos de Acis e imaginar un vello más bien ralo, elabora una comparación que, a todas luces, le dicta la compleja compostura de los versos gongorinos:

Todo este lugar trasladó en la *Soledad* I... Toma la metáfora de que las flores quando el sol duerme, o se pone, se encogen hasta que amanece, y no muestran el color que tienen, assí Acis dormido, no permitía que se viesse la color del boço: o era tan poco el boço de Acis, que no se distinguía estando dormido.

flores su bozo es, cuyas colores, / como duerme la luz, niegan las flores:
formando parte el sintagma final, *niegan las flores*, de la subordinada de

30 Proviene la cita de Antonio Vilanova, *Las fuentes y los temas del Polifemo de Góngora*, Madrid, Anejo LXVI de *Revista de Filología española*, 1957, II, p. 248. En el mismo lugar, el comentario de Salcedo Coronel recuerda el de Pellicer: “Cuyas colores no se distinguen, como duerme la luz de sus ojos. Válese desta Metáfora de la luz, y de las flores para significar que era tan poco el bozo de Acis, que no se podía conocer estando dormido, de la suerte que faltando la luz del Sol, no se diferencian las colores de las flores (fol 373-373 v.)”.

relativo introducida por *cuyas*, no se puede excusar la cita completa del dístico. No se limita la hipótesis de que se bifurca la sintaxis a la subordinada de relativo posesivo sino que concierne también a la atribución de las funciones de sujeto y objeto a *colores* y a *flores* pudiendo leerse la oración de dos maneras: 1.º *flores su bozo es, cuyas colores* (colores de las flores, complemento directo de niegan), *como duerme la luz, niegan las flores* (sujeto de niegan); 2.º *flores su bozo es, cuyas colores* (colores del bozo, sujeto de niegan), *como duerme la luz, niegan las flores* (complemento directo de niegan). No se trata ya del “jardín de conceptos que se bifurcan” (Jesús Ponce) sino de un verdadero laberinto, cuidadosamente diseñado, y perfectamente cerrado por las *flores* iniciales y finales. En el primer caso, el sentido sería: su bozo es [como] flores [naturales, vegetales] cuyos colores [naturales y varios], como duerme la luz [del casi tramontado sol de su cabello y bozo], niegan [son negadas por] las [metafóricas] flores [del bozo]. En el segundo caso, más sobrio, el sentido, muy parecido, podría ser: [como] flores [vegetales] es su bozo, cuyos colores [del bozo], como duerme la luz [del tramontado etc.], son los que niegan [excluyen] las flores [naturales]. En ambos casos se cuestiona el tópico de las *flores del bozo* o, más bien, se enfocan las consecuencias discursivas del tópico, introduciéndose en el primero una dilogía entre las flores naturales y las flores metafóricas del bozo que, faltas de luz por la mención del tramontado sol, excluyen los colores de las flores botánicas; en la segunda hipótesis, se mantiene la referencia a las flores naturales, al principio y al final del dístico, pero los *colores* del bozo son los que *a posteriori* señalan que las flores de la ecuación tópica no pueden ser las naturales o vegetales.

Consiste la ingeniosa y paradaja agudeza en proponer una proporción (*flores = bozo*), dificultarla con un artificioso equívoco y un significar a dos (o más) luces (*cuyas colores [...] niegan las flores*) y de la misma paradaja hacer desempeñar dándole el fundamento de una razón misteriosa (*como duerme la luz*)³¹.

31 Se inspira claramente esa conclusión en forma de popurrí en Baltasar Gracián, *Agudeza y arte de ingenio*, ed. de Ceferino Peralta, Jorge M. Ayala y José M.ª Andreu, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, Huesca, Instituto de Estudios Altoaragoneses, 2004, 2 vols, y en particular, en el vol. 1, los Discursos VIII y XXIII a XXV.

Si se acepta esa lectura, y si se consiente en asociar su estrecho ángulo de vista a la interpretación de Jesús Ponce, entonces sí disponemos de una lectura anamórfica del fragmento que, según se mira y analiza, ofrece “una imagen sorprendente e inusitada” (Ponce, p. 95): la de una agudeza que, a modo de enigmática cifra, corona una serie de octavas, recogiendo y abreviando en poco espacio los indicios que permiten diversificar el significado de *colores* y *flores*; la de una agudeza restricta que juega con los significantes *colores* y *flores* sin salir de los campos semánticos –vegetal / no vegetal– impuestos por la equivalencia *flores su bozo es*. Además, hace eco la interpretación en anamorfosis del cierre de la octava 35 a la composición global de la fábula en la que cada octava compone un “todo”, perfilado por su estructura formal y temática, inserto en el movimiento general del epilio y enlazado, por medio de indicios léxicos, a varias partes del conjunto poético.

Valgan, para terminar y a modo de transición con el último apartado de este estudio, tres ejemplos más de evocación poética del bozo, dos de ellas sencillas, la tercera más compleja por recordar la estrofa del *Polifemo*. En el famoso romance de 1596 (Carreira, 109, pp. 169-172), famoso por presentar rimas consonantes en los versos pares (como apunta el mismo Góngora), se dirige el *poeta monigote* a los galanes vasallos del amor:

Galanes los que acaudilla
el del arco y del virote,
o tengáis *el bozo en flor*
o en espinas el bigote,
escuchad los desvaríos
de un poeta monigote
en cuarenta consonantes
destilados del cogote;

Recordando la joven valentía del “Conde de Lemus, habiendo venido nueva de que era muerto en Nápoles” (1614, 273, pp. 428-430) en una canción inacabada, lo pinta Góngora en el robusto ejercicio de la caza, dándole alas al caballo y rojas plumas de sangre al espolearlo:

Cuando de flores ya el vulto se viste,
al fogoso caballo Valenzuela

purpúreas plumas dándole tu espuela,
en el oficio duro
de la robusta caza, las riberas
del Sil te vieron fatigar las fieras.

Pero el fragmento de más interés, aludido por Pellicer en su comentario al *lugar* de la estrofa 35 del *Polifemo*, trasladado a la *Soledad primera*, es el que concierne al novio de las bodas rústicas (vv. 769-772). De hecho, lo que se traslada aproximada o literalmente de la fábula a la silva es una “constelación”³² de palabras: *cabello intonso*, *niega*, *colorido*, *primavera*, *rayos*, *cabello*, *vello* en vez de *bozo* y *flores*, cuya reorganización sintáctica y semántica bien podría echar una luz sobre el pareado del epilio:

“Ven, Himeneo, ven donde te espera,
con ojos y sin alas, un Cupido
cuyo *cabello intonso* dulcemente
niega el *vello* que el vulto ha *colorido*:
el *vello*, *flores de su primavera*,
y *rayos* el *cabello* de su frente³³.”

En ambos textos, el bozo y el vello aparecen *negados*, aquí por *el cabello intonso*³⁴, allá (si se acepta mi lectura) por sufrir el bozo el impacto semántico de la luz dormida *del casi tramontado sol* y del color apagado, semioscuro, del cabello parecido a *los confusos rayos* del sol poniente. Es obvia la originalidad del color atribuido al cabello de Acis en la *Fábula*: oro y rayos solares, por cierto, pero oscurecidos por la mención *del casi tramontado sol*. En ambos casos, lo que parece importarles al poeta es

32 Los que trabajamos en cosas del lenguaje, le debemos la fórmula y la noción a Gilbert Durand, en su clásico libro *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris-Bruxelles-Montréal, Bordas, 1969.

33 Cito por la edición de Robert Jammes, Madrid, Castalia, 1994, pp. 351-353.

34 En la nota correspondiente a los vv. 769-770, da cuenta Robert Jammes de las dos lecturas posibles del fragmento: “Su largo pelo infantil *desmiente* el vello que cubre su rostro”, dice Jones (p. 141), dando a *niega* su sentido figurado habitual, mientras Salcedo, seguido por D. Alonso y por Carreira, lo interpreta de modo más concreto: “cuyo cabello no cortado *encubre* el vello que da color a su rostro” (fo. 158). Yo también he adoptado esta solución [...]” (p. 350).

una paradoja: afirmar la presencia de los *colores y flores* del *bozo* como *colores y flores* de la *primavera* juvenil, negándolos. Pero mientras que en la *Soledad* la doble equivalencia *vello = flores y cabello = rayos* se da como complemento de la expresión literal, en el *Polifemo* van tan estrechamente intrincadas la dicción literal y la metafórica que la densidad de la escritura produce la *meraviglia*, el pasmo ante la (aparente) opacidad del significante *flores*. Repitiéndose al principio y al final del pareado que cierra la octava, imponen las *flores* en la escritura poética de Góngora (y cualesquiera que puedan ser las bifurcaciones referenciales sugeridas por el contexto) la materialidad de su presencia gráfica, sonora y emblemática: la de un núcleo verbal de excepcional calidad semiótica.

4. CORRESPONDENCIAS E IMANTACIONES SEMÁNTICAS Y SEMIÓTICAS EN TORNO A *FLOR*

Abrevia, en efecto, el significante *flor*, como si fuera un pictograma precioso o una brillante gema fonosimbólica –y eso en cualquier contexto– la calidad de cuanto seduce y halaga, exalta y da gusto. Signo del placer de los sentidos y de la escritura, surge –admirablemente anunciado– al final del emocionado y encomiástico soneto *A Córdoba* (1585, 50, p. 60):

¡Oh excelso muro, oh *torres coronadas*
de *honor*, de *majestad*, de *gallardía*!
Oh gran río, gran rey de *Andalucía*,
de *arenas nobles*, ya que no *doradas*!

¡Oh fértil llano, oh *sierras levantadas*,
que privilegia el cielo y *dora* el día!

¡Oh siempre *gloriosa patria* mía,
tanto *por plumas* cuanto *por espadas*!:

Si entre aquellas *rüinas* y *despojos*
que enriquece *Genil* y *Dauro* baña
tu *memoria* no fue *alimento* mío,

Nunca merezcan mis ausentes ojos
ver tu muro, tus torres y tu río,
tu llano y sierra, ¡oh patria, oh flor de España!

Andrés Sánchez Robayna, en un bello estudio titulado “Córdoba o la aurificación”, observa que la reiteración de la sílaba *-or-* en el soneto “remite, además, a una clara alianza de sonido y sentido. *-Or-* es, como se ha visto, la reticulación o condensación sonora de *Córdoba*. Pero en la palabra *Córdoba* está la palabra *oro*” (p. 81): por eso, a las once recurrencias de la sílaba ‘dorada’ subrayadas por Sánchez Robayna, en cursiva en el texto aquí reproducido, me ha parecido conveniente añadir la forma latina de *-or-* u *-oro* en el también aurificado nombre del río *Dauro*, “llamado precisamente así por llevar oro” (p. 81). Ahora bien, culmina la última representación de la sílaba, *hipograma* de la construcción fonosimbólica del soneto (p. 79), en la eclosión, en el último verso, del monosílabo agudo *flor*. Precedido por la figura de la correlación diseminativo-recolectiva que recoge en los vv. 13 y 14 los anteriormente sembrados en los cuartetos *muro*, *torres*, *río*, *llano* y *sierra*, el significante pictográfico y fonético *flor* abrevia en su única sílaba las doce “gotas de luz”³⁵ asimismo diseminadas por el soneto, de *-or-*, “aquella sola sílaba fulgurante”, cifra y emblema de la ciudad de Córdoba (p. 81). Como en lejano eco a las abundantísimas *flores doradas* de la poesía medieval y renacentista, pero en singular, hace surgir el crisol del soneto la luminosa isotopía entre *oro* y *flor*, sustentada por la configuración natural de las palabras y el resplandor de la luz encerrada en el metal precioso y como desplegada por la corola floral.

Al iniciar esta reflexión llamé ‘florida’ la escritura del Góngora maduro por motivos de simple aumento de la frecuencia de *flor(es)*. De hecho, la multiplicación es un rasgo relevante de su escritura floral, ya se nombren en plural las flores; ya se propongan, por medio de una doble proporción, correspondencias entre las flores y otros elementos, tan bellos e innumerables como ellas; ya se repita el significante; ya florezcan en torno a *flor(es)* rimas y parónimos que prolongan el efecto placentero, la *iucunditas*, que

35 Gilbert Durand, *op. cit.*, p. 166: “L’or, grâce au doré, est bien «goutte de lumière»”, remitiéndose la fórmula, en la nota 7, a Lanza del Vasto, *Commentaires des évangiles*, p. 137.

le infunde al poema y le produce al lector la aparición del pictograma sonoro. Muestra de ello, la canción de 1602, *Vuelas oh tortolilla* (128, pp. 199-200), en su tercera estancia y en solo seis versos repite cuatro veces el verbo *contar*, encareciendo la constancia, paciencia y envidia del amante desechado, capaz de contar, una a una las quejas y ciento a ciento los besos de las tórtolas enamoradas, tan incontables como las flores en la primavera:

Mi piedad *una a una*
contó, aves dichosas,
vuestras quejas sabrosas;
mi envidia *ciento a ciento*
contó, dichosas aves,
vuestrs besos süaves.
Quien besos *contó* y quejas,
las flores cuente a mayo
y al cielo las *estrellas rayo a rayo*.

Hemos visto que en buen número de composiciones expresa o exprime (hace brotar) la palabra *flor* la cima de la delicia: multiplicándose, multiplica las delicias, del mismo modo que, en la canción de 1612, *A los poetas que asistían en Ayamonte* (256, pp. 352-353), *las flores trasladando de su boca / a la sacra vihuela, / dulzuras acrecientan a dulzuras*. En las líneas que siguen, se comentan unos ejemplos de correspondencias, repeticiones y atracciones paronomásticas que ilustran la vertiente floral de la escritura de Góngora.

4.1. *Imantaciones semánticas*

Aparece la tradicional correspondencia entre *flores* y *estrellas* en doce poemas (incluyendo la canción ya citada *Vuelas oh tortolilla*). Escasa antes de 1600, cunde entre 1600 y 1621. Lo mismo se puede decir de la correspondencia entre *flores* y *rayos* (un caso antes de 1600, once entre 1602 y 1621) mientras que, no por escasas menos interesantes, una serie de “armónicas correlaciones”³⁶ entre *flores* por una parte, *ruiseñores*, *panales*,

36 Baltasar Gracián, *Agudeza*, Discurso II, p. 27.

centellas, *arenas* o *espumas* y *aplausos*, por otra, proponen ingeniosos “careos” y poéticas agudezas³⁷. No siempre es invención de “aquel que fue cisne, fue águila, fue fénix, en lo canoro, en lo agudo, y en lo estremado”³⁸ la red de esas concordancias analógicas propias de una cosmovisión en que la belleza y el esplendor se repiten, revistiendo formas específicas y comparables, en los distintos elementos del mundo universo. Sin embargo, el repaso que hemos hecho revela unos hallazgos y una puesta en tela de juicio de ciertas asociaciones tópicas dignos de señalarse.

En plural y en la frente de alguna que otra ninfa, las *flores*, en guirnalda o en corona, participan de dos dobles proporciones. Cuando se trenzan en guirnalda, son a las *sienes bellas* lo que las *estrellas* de la guirnalda celeste, las *lucis nove* de la constelación de Ariadna³⁹, son al cielo (Soneto

37 *Flores/estrellas* en: 1582, 15, p. 22, *Al tramontar del sol*; 1588, 74, p. 103, *Desde Sansueña a París*; 1600, 120, p. 183, AL MARQUÉS DE GUADALCAZAR; DE LAS DAMAS DE PALACIO; 1602, 128, p. 199, *Vuelas, oh tortolilla*; 1603, 135, p. 209, PARA LO MISMO (EN EL SEPULCRO DE LA DUQUESA DE LERMA); 1607, 171, p. 235, AL HIJO DEL MARQUÉS DE AYAMONTE, QUE EXCUSE LA MONTERÍA; 1610, 219, p. 299, EN LA MUERTE DE DOÑA GUIOMAR DE SÁ; 1612, 256, p. 352, A LOS POETAS QUE ASISTÍAN EN AYAMONTE; 1615, 292, p. 452, EN LA MUERTE DE TRES HIJAS DEL DUQUE DE FERIA; 1617, 313, p. 482, v. 112, PANEGÍRICO AL DUQUE DE LERMA; 1620, 351, p. 548, vv. 29-32, *En la fuerza de Almería*; 1621, 370, p. 567, vv. 25-28, EN PERSONA DEL MARQUÉS FLORES DE ÁVILA, ESTANDO ENFERMO. *Flores/rayos* en: 1582, 14, p. 21, *Tras la bermeja Aurora el Sol dorado*; 1602, 128, p. 199, *Vuelas, oh tortolilla*; 1603, 135, p. 209, PARA LO MISMO (EN EL SEPULCRO DE LA DUQUESA DE LERMA); 1612, 253, p. 335, PARA UN LIBRO DEL LICENCIADO SOTO DE ROJAS; 1612, 255, p. 345, vv. 277-280, FÁBULA DE POLIFEMO Y GALATEA; 1613, 264, SOLEDADES, vv. 250, 755-760, 771-772, SOLEDAD PRIMERA; 1614, vv. 306-307, SOLEDAD SEGUNDA; 1615, 299, p. 461, Para lo mismo (En el nacimiento de Cristo nuestro señor); 1620, 347, p. 540, DEL REY Y REINA NUESTROS SEÑORES EN ARANJUEZ, ANTES DE REINAR; 1621, 370, p. 567, vv. 25-28, En persona del marqués Flores de Ávila, estando enfermo. *Flores/ruiseñores* en: 1598, 114, p. 177, *Donde las altas ruedas*; 1609, 213, p. 290, *No son todos ruiseñores*, 1609, 202, p. 274, ; *Mal haya quien en señores idolatra!* *Flores/heridas y panales* en: 1608, 183, p. 263, *De la florida falda*. *Flores/espumas* y *flores/arenas* en 1612, 255, vv. 128 y 502, Fábula de Polifemo y Galatea. *Flores/centellas* en: 1614, 282, p. 441, v. 22, EN LA BEATIFICACIÓN DE SANTA TERESA. *Flores/aplausos* en: 1622, 384, p. 579, PARA DOÑA MARÍA OSORIO, MUJER DE DON ANTONIO CHACÓN.

38 Baltasar Gracián, *Agudeza*, p. 35.

39 Otra constelación del zodiaco (el Capricornio) es la que, fundada en el modelo de la fórmula de *flores estrellado*, aparece en los vv. 302-307 de la *Soledad segunda*:

monte de musas ya, jardín de amores.

En la *estación florida* de la *Soledad primera*, en que no puede ser el *aventurado albergue* sino *alquería de Flora*, sacando partido de la permanencia de la proporción *Aurora / flores = Sol / rayos* y de la fórmula sintáctica *Si A no, B*, señala una hipálage, al trastocar los habituales atributos, las “sinonimias” e inversiones poéticas o nuevas junturas verbales, aceptables o desechables, propuestas por el paradigma:

De el verde margen otra las mejores
rosas traslada y lilios al cabello,
o por lo matizado o por lo bello,
si Aurora no con rayos, Sol con flores.

Aplicándose *flores* y *rayos* tanto a la radiante novia solar: *ella, la misma pompa de las flores, / la esfera misma de los rayos bellos*, (vv. 759-760), como al novio, asimismo radiante y solar, con el bozo florido y el cabello tan esplendoroso como el pelo del toro celeste al principio de la silva: *el vello, flores de su primavera, / y rayos el cabello de su frente* (vv. 771-772). El hiperbólico encarecimiento de la belleza y de la luz, por medio de la repetición de las dos palabras, alcanza otra cima en dos poemas de 1620, una canción y un romance, ambos dedicados al rey y la reina antes de reinar. En el romance (347, *Del rey y reina en Aranjuez, antes de reinar*), los dos reales pastores, en figura de Belisa y Fileno (y en dos versos trenzados en forma de quiasmo y dos más, paralelos pero con quiasmo en el último), son tan igualmente bellos y luminosos que intercambian sus atributos:

pastores que, en vez de ovejas
y de corderos en vez,
rayos del sol guarda ella,
de abril guarda flores él.

1620

Y en la canción (349), siendo Belisa *un sol* [que] *con dos soles viene, dulce más que el arroyuelo / que las azucenas pisa* (vv. 17-18), ya no es aquella cuyos pies, tradicionalmente, hacen brotar flores, sino que, al llegar la

reina, *de rayos se bordó el suelo; / y el zagal, / aunque es águila real, / su luz apenas sostiene.*

Otra equivalencia, entre *pisar flores* y *pisar estrellas* se da, por ejemplo, en el soneto de 1607, *A su hijo del marqués de Ayamonte, que excuse la montería*, en que se aducen los ejemplos del malogrado Adonis y de Ganimedes, raptado por Júpiter, *que estrellas pisa ahora en vez de flores*, mientras que la difunta doña Guiomar de Sá, en el soneto de 1610: *Ya en nuevos campos una es hoy de aquellas / flores que ilustra otra mejor Aurora / cuyo caduco aljófár son estrellas* (vv. 12-14). Las tres hijas muertas del duque de Feria (en la canción de 1614), son flores celestes, estrellas: *Tres viólas del cielo, / tres de las flores ya estrellas*. La trasmutación, sin embargo, no siempre necesita del paso de la tierra al cielo o de la vida a la muerte: *estrellas fragantes* son los jazmines del romance *En la fuerza de Almería* (1620) y, al aleccionar al marqués de Flores de Ávila, en la bella letrilla, *Aprended, Flores, en mí*, elige la maravilla —la más efímera de las flores—, el ejemplo del jazmín. En la mudanza que le dedica, se vuelve a componer el paradigma de significantes: *flor / estrella / rayos*, al que se añade el *ámbar* por la fragancia, repitiéndose excepcionalmente hasta cuatro veces el lexema *flor* en la estrofa y confirmándose juntamente la verdad poética, la verdad hortelana y la verdad referencial de la correspondencia y del estribillo⁴²:

Flor es el jazmín, si bella,
no de las más vividoras,
pues dura pocas más horas
que *rayos* tiene de *estrella*;
si el ámbar *florece*, es ella,
la *flor* que él retiene en sí.
Aprended, Flores, en mí
[...]

Y, último ejemplo de la juntura *flores / rayos*, el de una de las letrillas de 1615 *Al nacimiento de Cristo Nuestro Señor, ¿Cuál podréis, Judea, dezir*, con flores que brotan de la nieve y la espléndida metamorfosis

42 Al Marqués de Flores, gran amigo de Góngora, le gustaban las flores, como demuestra Robert Jammes (Luis de Góngora, *Letrillas*, pp. 22-23).

del portal de Belén en zodiaco⁴³, menos conocido éste tal vez que el zodiaco cristalino, recorrido por la nave Victoria (vv. 466-476) de la *Soledad primera*:

Si esta noche, o noche tal
flores os sirvió la nieve,
Zodiaco hecho breve
de mucho Sol *un portal*,
adonde un bruto animal,
viéndose *rayos* su pelo,
aun con el Toro del cielo
se desdeña competir,
¿cuál podréis, Judea, dezir
[...]

Señalemos, por fin, a modo de remate de este proceso gongorino de enflorecimiento del mundo por medio de correlaciones semánticas fundadas en la multiplicidad, el esplendor y la belleza, esas coincidencias (a veces proporciones), más escasas pero ingeniosas, de *flores* por una parte, *heridas* y *panales*, *espumas* y *arenas*, *centellas*, *aplausos* y *ruiseñores* por otra. El primer caso es el de una agudeza continuada, fundada en las nociones de coste, servicio y pago, observable en los dos sextetos-liras finales de una deliciosa canción de 1608 (De la florida falda), en la que el amante, habiendo *tejido / jazmines al cabello desatado* de Clori, sufre primero las heridas de un escuadrón volante de abejas, tan numerosas como las flores de la guirnalda: *púselas en huida, / y cada flor me cuesta una herida* (vv. 11-12). En la última estrofa, un verso bímembre, brillante cierre del poema, establece una equivalencia entre las *flores* del servicio amoroso y el galardón esperado de los besos de Clori, convertidos en *panales* por su dulzura propia y la mención de las abejas:

43 Con una nota justamente entusiasta de Robert Jammes (ed. cit., p. 296), aunque el zodiaco –según reza el verso 12– no es el buey sino el portal: “*Un bruto animal*: le boeuf de l’étable, qu’illumine la gloire de l’enfant Jésus, devient le zodiaque d’un soleil, au point qu’il peut dédaigner la splendeur du taureau céleste: cette belle image, éblouissante dans cette composition par ailleurs assez terne, reprend, en le condensant, l’admirable début de la première *Solitude*. Elle n’est évidemment pas d’essence religieuse”.

Más, Clori, que he tejido
jazmines al cabello desatado,
y más besos te pido
que abejas tuvo el escuadrón armado;
lisonjas son iguales
servir yo en *flores*, pagar tú en *panales*.

Señalada la ecuación –*lisonjas son iguales*–, apunta también a las *flores* de la retórica amorosa, dignas, como las *flores* literales, de pagarse en besos de miel. En la *Fábula de Polifemo*, dos versos (el v. 128 y el v. 502) asocian primero las flores del suelo y las espumas del mar en que vive Palemón y luego los márgenes floridos y las orillas arenosas del río en que se metamorfosea Acis. En el primero, sustenta la expresión literal una doble e implícita proporción ‘las flores que pisa Galatea son a la tierra lo que las espumas que pisa Palemón al agua del mar’. Irónicamente comparado con Polifemo y tan feo como él (vv. 125-126: *en la gracia igual, si en los desdeñes / perdonado algo más que Polifemo*), Palemo es (v. 136) *delfín que sigue en agua corza en tierra*, recalándose así la validez poética del v. 128: *tantas flores pisó [Galatea] como él espumas*. Al final del poema, v. 502, transformada la sangre de Acis en *líquido aljófara*, sus *blancos huesos* se convierten en *corriente plata*, en río *lamiendo flores y argentando arenas*. Más picante es el romance jocosero, presentado por Góngora, bajo el pseudónimo de Vicario de Trassiera⁴⁴ en una justa poética celebrada en Córdoba, en honor de la beatificación de Teresa de Ávila, en 1614⁴⁵. No solo juega con el estatus doble de santa Teresa, *medio monja y medio fraile, / soror Ángel, fray Teresa* (vv. 15-16), sino que confunde, mezclándolos, dos textos del

44 Robert Jammes lo califica de burlesco en sus *Études sur l'œuvre poétique de don Luis de Góngora y Argote*, Bordeaux, Institut d'Études ibériques et ibéro-américaines de l'Université de Bordeaux, 1967, p. 231, nota 12. Cf. también en: Luis de Góngora, *Romances*, ed. de Antonio Carreño, Madrid, Cátedra, 1988, p. 366, la presentación del poema por el editor.

45 “Este romance jocosero, presentado bajo pseudónimo, fuera de plazo y contraviendo las normas prosódicas, obtuvo como premio unas medias negras de seda”, Antonio Carreira, *Antología*, p. 512, y nota 24, p. 513, en la que tal vez convenga corregir “III, *Reyes*” cambiando por “I, *Reyes*”.

Antiguo Testamento, relativos a la subida de Elías al monte Carmelo, donde humilla a Acab y ofrece un sacrificio a Dios (I, *Reyes*, 18) y a la de Moisés al monte Horeb, donde ve una zarza que arde sin consumirse y Dios le manda quitarse el calzado de los pies (*Éxodo*, 3, 5) por ser sagrada la tierra. Si bien llega a ser la santa nueva Elías *celante* (v. 29) por reformar el Carmelo y fundar conventos, y nueva Moisés por *descalza*, y por bajar del Monte Carmelo, *legisladora*, *l en tablas más que de piedra l de su antigua institución l la recopilación nueva* (vv. 25-28), no es ninguno de los dos personajes bíblicos, señalando Góngora la poética y encomiástica confusión con el adverbio *quizá* y el indefinido *alguna*:

Al Carmelo subió, adonde
con *flores* vio y con *centellas*
zarza quizá alguna, pues
se descalzó para vella.

Si *flores* y *centellas* o *centellas* como *flores* florecen en la zarza sagrada, *flores* eclosionan en *aplausos fragrantés* para saludar el canto, digno de Orfeo, de Amarilis, la esposa del *siempre culto Danteo* (v. 33) en el romance de 1622, *Para doña María Osorio, mujer de don Antonio Chacón*:

el curso enfrenó del río,
y a su voz el verde margen,
respondiendo en *varias flores*,
aplausos hizo *fragrantés*.

No falta la palabra *lisonja* para designar el canto de esta *Filomena de las gentes*, *Amarilis de las aves* (vv. 19-20), *sirena* con *plumas de ángel*: consiste en un villancico con estribillo en forma de quintilla hexasílábica y dos mudanzas en forma de sextilla combinadas con los últimos tres versos del estribillo. Merecen citarse aquí la letra inicial y la primera sextilla porque reúnen los significantes *amor*, *ruiseñor* y *flor*, manteniéndose la rima consonante a pesar de que afirma la cancioncilla el divorcio definitivo entre la asociación tópica de *ruiseñor* y *flor* con la sencilla y sincera expresión del *amor*:

*¿Quiéreme la Aurora
por su ruiseñor?:
busque otro mejor,
que yo canto ahora
a mi dulce amor.*

Con la alba me envía
cuanto *jazmín* bello
trenza en su cabello
al nacer del día;
poca es mi armonía
para *tanta flor*:
*busque otro mejor,
que yo canto ahora
a mi dulce amor.*

Fecha en 1622, la canción cierra un proceso de renovación poética emprendido años atrás. Remontándonos al año 1598, observamos que las estrofas aliradas de la canción *Donde las altas ruedas* no sin ironía construyen un perfecto lugar ameno en torno al fresno *levantado*, a cuyo tronco *recostado*, se queja Coridón:

sobre un peñasco roto,
al tronco recostado
de un fresno levantado,
que escogió entre los árboles del soto
porque su sombra es *flores*,
su dulce fruto dulces *ruiseñores*.

La elección del fresno por Coridón le permite al poeta aludir a la valoración del árbol que hace Virgilio en la *Égloga séptima*: *Fraxinus in sylvis pulcherrima*, recordando también la ciencia de Plinio que, también citado por Covarrubias, afirmaba que las serpientes aborrecían su sombra: sin serpientes ni áspides, la *sombra es flores* en el poema, ya porque crecían al pie del árbol, ya, en sentido figurado, porque era la sombra deleitosa. En cuanto al fruto del fresno, si bien el *Diccionario de Autoridades* lo define “menudo y algun tanto amargo”, es *dulce* en

el poema, sabroso, no por ser fruto sino *dulces rui señores*, armoniosos o canoros. A este primer poema, sin embargo, no le compete llevar a cabo el cuestionamiento de la juntura *flores / rui señores*. Otra magnífica letrilla, de 1609, destruye el tópico, proponiendo nuevas asociaciones y significantes nuevos:

*No son todos rui señores
los que cantan entre las flores
sino campanillas de plata
que tocan a la alba;
sino trompeticas de oro
que hacen la salva
a los soles que adoro.*

¿A qué flores remite el significante? A ninguna, por cierto, sino a su propia configuración gráfica y acústica, y más aún, al poder imantado que tiene de casar con su pareja consonante, *rui señores*, en el contexto de una naturaleza feliz, deliciosa y poéticamente acuñada. Pero si suena casi automática la rima, no así el pareado, encabezado por la negación *No*. Si bien no niega ni borra *No*, la socorrida consonancia sí nos invita a escuchar, en palabras de Robert Jammes, “non le chant des oiseaux, devenu banal, mais des bruits plus humbles et plus riches à la fois: le bourdonnement des abeilles (*trompeticas de oro*) qui butinent le jasmin, le bruit cristallin du ruisseau (*campanitas de plata*) qui coule parmi les fleurs”, sin hablar del retintín popular o refraneco y escatológico de los primeros dos versos también señalado por Jammes⁴⁶. Como para zapar esa propiedad semiótica de *flores* de atraer la mecánica consonancia, en el mismo año 1609 y con la misma rima, los tercetos “¡Mal haya el que en señores idolatra...!” aislan jocosamente las dos partes del significante *rui señores* para crear el neologismo *rui-criados*:

46 En Luis de Góngora, *Letrillas*, pp. 10-12. Cita a Torner (*Elementos populares en las poesías de Góngora*): *No son todas palomitas / las que pican en el montón; / no son todas palomitas, / que algunos palomitos son*, así como a Correas: *No son todas palomas las que están en el montón; de ellas palominos son; o de ellas cagajones son*.

Tenedme, aunque es otoño, *ruiseñores*,
ya que llevar no puedo *ruicriados*,
que entre pámpanos son lo que entre *flores*.

Sirvan pues de transición hacia el último apartado de este estudio la crítica y puesta en tela de juicio, por Góngora, de asociaciones y rimas tópicas o automáticas que él sigue usando aunque las denuncia, y examinemos unas imantaciones semióticas en torno a *flor*.

4.2. *Imantaciones y propiedades semióticas de flor(es)*

Señálense, sin insistir, los paradigmas bien conocidos de rimas consonantes⁴⁷ que, en torno a *flor* y *flores* y con esos dos significantes, configuran uno de los motivos de la música rímica en los poemas de Góngora, llamando la atención el que palabras como *dolor(es)* o *rigor(es)* se excluyen de las dos series, exclusión que, en cierta medida, conforma su sentido: *flor / amor / calor / color / honor / legislador / olor / prometedor / señor / Villaflor* por una parte y, por otra: *flores / aduladores / alcores / amores / clamores / colores / dores / favores / labradores / mayores / mejores / menores / matadores / murmuradores / olores / pastores / pescadores / retozadores / ruiseñores / señores*. Como cualquier listado, esos dos tienen sentido ya que esbozan, en lo que atañe a la posición relevante de final de verso, la cartografía gráfica, sonora y semántica de la “provincia” florida del léxico gongorino. Ciertas asociaciones rímicas hasta llegan a conformar la identidad de un poema entero, por ejemplo las alianzas inauditas *prometedor / Flor / señor y señor / Villaflor / honor* que remiten directamente a dos décimas de 1624 y 1625: *Al conde de Villalba* (405, p. 595) y *De don Antonio Coloma* (412, p. 603). En relación evidente con lo que supone la rima consonante (semejanza o analogía, eco gráfico y sonoro, resonancias semánticas, ingenio y juegos conceptistas) y a modo de conclusión, dos son los puntos que importa ahora examinar: la

47 Cf. el libro de Mónica Güell, *La rima en Garcilaso y Góngora*, Córdoba, Diputación Provincial, 2008, presentado ante la universidad de Burdeos para su habilitación y que tuve el placer de asesorar. De las 43 rimas en –or, 6 conciernen a la palabra *flor*, y de las 42 en –ores, 28 conciernen a *flores*, pp. 344-345 y 346-347.

atracción paronímica ejercida por *flor / flores*; la figura de la repetición con la neutralización referencial del significante - pictograma sonoro *flor(es)*.

En un soneto de 1582, “Raya, dorado Sol, orna y colora” (17, p. 23), la música, primero vibrante y “aurificada”, cuyos acordes lanza el primer verso, introduce en el segundo cuarteto un motivo fricativo, *Favonio y Flora*⁴⁸, que se desenvuelve suntuosamente en medio del primer terceto, cuando aparece *Flérída* y se abren las *flores* anunciadas por el nombre de la diosa de la primavera. Nótese que los sonidos fricativos, enmarcados por la previa diseminación y ulterior recolección de palabras idénticas, se dan cada cinco versos, en el quinto y décimo del poema⁴⁹:

Raya, dorado Sol, orna y colora
del alto monte la lozana cumbre;
sigue con agradable mansedumbre
el rojo paso de la blanca Aurora;

suelta las riendas a *Favonio* y *Flora*,
y usando, al esparcir tu nueva lumbre,
tu generoso oficio y real costumbre,
el mar *argenta*, las campañas *dora*,

para que desta vega el campo raso
borde, saliendo *Flérída*, de flores;
mas si no hubiere de salir acaso,

ni el monte *rayes*, *ornes*, ni *colores*,
ni sigas de la *Aurora* el rojo paso,
ni el mar *argentes*, ni los campos *dores*.

48 En un romance de 1586, “Levantando blanca espuma” (61, p. 75), si bien no se nombra el viento, las aliteraciones en *fy v*, así como *Flora*, sugieren el significante *Favonio* (vv. 29-32): “Favorable, cortés viento, / si eres el galán de *Flora*, / válgasme en este peligro / por el regalo que gozas”.

49 De indispensable consulta es el impresionante libro de María José Vega, *El secreto artificio. Maronolatría y tradición pontianiana en la poética del Renacimiento*, Madrid, CSIC, 1992.

En la armonía consonántica, vibrante, del soneto solar, introducen las fricativas un soplo suave, el de *Favonio* o Céfito, amante de *Flora*, y una paronomasia original entre el nombre esdrújulo, *Flérida*, de la amada –de evidente resonancia garcilasiana⁵⁰– y las *flores* que, al llegar, bordará en el tapiz del *campo raso*: original, con respecto al modelo renacentista, únicamente por la disposición de las palabras, separadas en los versos de Garcilaso, reunidas en el soneto de Góngora de modo que también se llene de flores, o florezca, el nombre *Flérida*, motivado por la proximidad de *Flora* y *flores*.

Escribe Gracián en el Discurso XXXI, *De la agudeza nominal*:

El nombre ocasiona los reparos y ponderaciones misteriosas [...]. Es como hidra bocal una dicción; pues a más de su propia y directa significación, si la cortan o la trastruecan, de cada sílaba renace una sutileza ingeniosa, y de cada acento, un concepto⁵¹.

Ilustra la afirmación de Gracián el romance jocoso de 1590, “Dejad los libros ahora” (42, p. 166-170). Pintándole al *señor licenciado Ortiz* el retrato de la moza que le hizo sacrificar su gusto al *ceguezuelo rüin*, empieza tradicionalmente el poeta amante por el cabello. Jugando con los nombres de dos monedas, una de vellón, de cobre, y la otra de oro, logra evocar un color, entre rojizo oscuro y dorado, haciendo que “renazca” la consonancia *color / flor* en un contexto ajeno al mundo floral:

el cabello es de un *color*
que ni es cuarto ni *florín*,
y la relevada frente
ni azabache ni marfil;

50 Garcilaso de la Vega, *Poesías castellanas completas*, ed. de Elías L. Rivers, Madrid, Castalia, 2a ed., 1972 (1969), *Égloga III*, Canto amebeco de Tirreno y Alcino, Tirreno, vv. 305-308: “Flérida, para mí dulce y sabrosa / más que la fruta del cercado ajeno, más blanca que la leche y más hermosa / qu’el prado por abril de flores lleno”.

51 Baltasar Gracián, *Agudeza*, II, p. 360.

Dos son las caras del ingenio gongorino en esos dos versos: además de crear un matiz ambiguo y declarar, desde un principio, que, empezando por el cabello, todo en la bella aspira al dinero (recordemos que *la blanca y hermosa mano / [...] es de nieve y de neblí*, vv. 37-40), al aislar ese juego sobre el significante, con la puesta de relieve de la rima *color / flor-*, las dos partes de la *hidra* verbal *florín, flor-orín* (la herrumbre que tal vez contribuya a oscurecer el cabello), hace brotar *de cada sílaba una sutileza ingeniosa*. Otro caso: en el bello romance con estribillo, *Los montes que el pie se lavan* (214, pp. 291-293), la alternancia de palabras en *f-* o *v-* inicial, encabezadas por *Flores*, si bien crea una armonía fricativa vinculada a la *fuga* (vocablo oportunamente preferido a ‘huida’) de la ninfa perseguida por el cazador, también pone de relieve la motivación relativa de los significantes lingüísticos elegidos: el adjetivo *fragoso* tanto remite al ruido, al fragor, (no actualizados aquí en cuanto significado de la palabra) como a lo áspero, abrupto, anfractuoso del suelo, fragor y aspereza suavizados por las *flores* y la fricativa bilabial sonora *v-*:

Flores le valió la fuga
al fragoso, verde suelo,
varias de color, y todas,
hijas de su pie ligero.
A las malezas perdona
mal su fugitivo vuelo; [...]

Y si seguimos con el juego fricativo ¿cómo no oír que las tres fricativas velares sordas (*hijas, ligero, fugitivo*, enmarcada aquí la *-g-* por la *-f-* y la *-v-*) avivan aún más la huida de la ninfa? En este caso, como en muchos otros y no solo en la poesía de Góngora, la *junctura verborum* y la consiguiente armonía imitativa son fruto, sin duda alguna, de la excelsa elección del poeta pero, sin incurrir en el pecado cratilista ni pretender que *fuga* huya o que *fragoso* lastime pies y tobillos, no es menos obvio que son el lenguaje y su caudal léxico, a la vez convencional y relativamente motivado, los que, a partir de la suavidad fonética de *flores* combinada con la noción de huida y su significante más “fricativo” *fuga*, le “dictan” o le proporcionan a un poeta músico, capaz de oír los acordes de la lengua, aquellas palabras

cuya ensambladura o alternancia logra “dépeindre les choses par l’effet merveilleux des sons”⁵².

Otros ejemplos se pueden citar. En la *Soledad primera*, los versos 594-599, nombran literalmente la *armonía* creada en torno a *fresco* y *flores*-pero rechazada por el montañés como si fuera el lugar ameno ardiente desierto de Libia, poblado de serpientes:

al montañés que, ingrato
al *fresco*, a la *armonía* y a las *flores*
del sitio, pisa, ameno,
la *fresca* hierba cual la arena ardiente
de la Libia, ya cuantas da la fuente
sierpes de aljófar [...]

Más llamativo, más sonoro y esplendoroso, el espectáculo de la novia que sale, seguida de cien villanas, asocia a *florida* dos resplandecientes palabras:

[...] al tiempo que seguida
la novia sale de villanas ciento
a la verde *florida* palizada,
cual nueva *Fénix* en *flamantes* plumas
matutinos del Sol rayos vestida,

y no descartaré –precisamente por no presentar en su plena autonomía verbal y semántica el significante *flor* sino la sílaba *flor*– los versos 345-352 del *Panegírico al duque de Lerma* (313, p. 489) cuya áspera armonía marcial, definida como *estruendo* de las armas, también se funda en la repetición de la fricativa inicial *f*, insertándose la sílaba *flor*- en el gentilicio del duque Fernando de Medicis:

Entre el *concento*, pues, *nupcial*, oyendo
del Arno los *silencios*, nuestro Sando

52 Mercedes Blanco, “Góngora et la querelle de l’hyperbate”, pp. 169-217, y para la cita p. 193, aunque es de imprescindible lectura todo el artículo y las preciosas observaciones sobre el libro de María José Vega.

las armas solicita, cuyo *estruendo*
freno fue duro al florentín Fernando;
el *Fuentes bravo*, aun en la paz *tremendo*,
vestido acero, bien que acero *blando*,
terror fue a todos, *mudo*, sin que entonces
diestras fuesen de Júpiter sus *bronces*.

Citado por José Manuel Martos Carrasco, en su tesis⁵³ sobre el *Panegírico*, explica Pellicer:

No asentía Fernando [de Médicis] a las cosas de España ni al casamiento de Filipo Tercero. Y así entre las mismas fiestas de la boda determinó el duque de Lerma que saliese a campaña don Pedro Enríquez de Acebedo, conde de Fuentes, que tuvo opinión de valeroso capitán, y solo con mostrar las armas sin llegar a las manos puso miedo y acalló a los enemigos de España.
(Pellicer, col. 675)

Dilucidado el sentido de la octava, lo que importa destacar es la presencia del lexema *flor-*, incluso falto de autonomía, en una estrofa estrepitosa y estructurada por significantes relativos a la música, al ruido o al silencio: *concento nupcial* de las bodas reales; *silencios* alevosos y hostiles del Arno, río de Florencia, y metonimia de la ciudad y de la política de los Medicis; *estruendo* de *las armas* y de los ejércitos mandados a Italia por el duque de Lerma; *terror mudo* el capitán Fuentes, ya que vence sin armar ruido y sin necesidad de combatir; *bronces*: los cañones del conde de Fuentes que, en esa batalla que no tuvo lugar, prescindieron de convertirse en *diestras de Júpiter*, en manos jupiterinas que fulminan rayo y fuego. En el centro exacto de la octava, los vv. 4 y 5, se lleva a cabo la labor léxica y paronímica marcial, fragorosa, sin embargo algo endulzada, como en la décima de 1610 sobre la toma de Larache, por la presencia del significante *flor*,

53 *El “Panegírico al Duque de Lerma” de Luis de Góngora*, Estudio y ed. crítica de José Manuel Martos Carrasco, Tesis doctoral, para optar al título de Doctor en Humanidades, Director-tutor: Dr José María Micó (UPF), Universitat Pompeu Fabra, Barcelona, 1997, vol. III, p. 370.

primera sílaba del adjetivo *florentín*, rigurosamente exacto, geográfico e histórico, pero portador de armonía en medio del cuarto verso, uno de los más ruidosos y militares. Mera coincidencia o conciencia aguda de los procedimientos de la *elocutio*, a partir del sexto verso se ablanda el acero haciéndose persuasivo, enmudece ese terror del enemigo que es el de Fuentes, y si bien siguen manteniéndose los sonidos estrepitosos de la guerra, son negados por la calma jupiterina del último verso. Reserva el *Panegírico* muchos primores de este tipo: no es de extrañar ya que, siendo el primer texto largo de inspiración épica, política y cortesana de Góngora, también le sirve de banco de pruebas para reelaborar a lo heroico su propia escritura poética. Termine-mos ese repaso sonoro con la décima de 1624 *Al conde de Villalba, a quien lo había remitido el conde de Villafior, para que le diese una empanada de capón que le había prometido*. No necesita comentarse sino haciendo hincapié en el juego con los nombres: la desmembración del apellido *Villa /Flor* permite un equívoco fundado en *flor*, sílaba desgajada del apellido, *flor* botánica y *flor* trampa, engaño, haciéndole eco la providencial antonomasia *Florián*. Aunque, con el artículo *un* y las indicaciones *pan* y *adobo* (*para que me deis en pan / y en adobo un Florián*), puede convocar la referencia ‘gallo castrado’, ante todo remite al nombre de “un capón cantor de la capilla real, de muy buena voz y de grande boca”⁵⁴, cuya primera sílaba, la misma que la última de *Villafior*, permite apreciar cuán ingeniosa, a veces, puede ser la onomástica históricamente documentada, cuando topa con la malicia y destreza de un gran poeta:

Un Conde *prometedor*
que Portugal dió a Castilla
(tal conociera su *Villa*
como conozco su *Flor*),
me remite a vos, *Señor*,
para que me deis en pan
y en adobo un *Florián*,
süavísimo bocón,

54 Cita del ms. Chacón en Luis de Góngora, *Obras completas*, p. 595. Cf. también los artículos *Capón* y *Florián* en el *Léxico del marginalismo del Siglo de Oro*.

si le visten al capón
sotana de mazapán.

El grado máximo de la paronomasia y de la homofonía rímica es una figura sencilla pero eficaz de la *elocutio*: la repetición. Como atestiguan varios de los poemas anteriormente citados y analizados, una de las propiedades semióticas más destacadas del significante *flor* —que consueña con su propiedad semántica de multiplicarse y diversificarse en elementos análogos— es la de reiterarse idénticamente o por medio de palabras que incluyen la sílaba *-flor-*, sea en un mismo verso, en el espacio reducido de una estrofa y en posiciones estratégicas de un poema breve, sea diseminada en poemas largos multiplicándose a veces en fragmentos *floridos* de esos poemas. De los 94 poemas en que se documenta la palabra, casi la tercera parte (un 28%) presenta dos o más recurrencias del lexema. En el curso de este trabajo, ya hemos comentado las figuras sintácticas de la repetición, epanadiplosis, epíforas o epanástrofes en las que *flor* tiene un papel relevante. Señalemos, a pesar de su obviedad, que la presencia de un estribillo favorece el enflorecimiento de un poema como por ejemplo: *Las flores del romero, / niña Isabel, / hoy son flores azules, / mañana serán miel*, cuyos últimos dos versos se repiten al final de las dos estrofas del romancillo (1608, 192, p. 268) o el ya citado: *No son todos ruiseñores / los que cantan entre las flores, / sino campanitas de plata / que tocan a la alba, / sino trompeticas de oro, / que hacen la salva / a los soles que adoro*, íntegramente repetido tres veces más en el poema. Recordemos también el final del romance, dramatizado y compuesto de varias partes, de la *colmeneruela*, moza de cántaro que se fuga con su amante, repitiéndose dos veces el estribillo de la conclusión:

Decidle a su madre, Amor,
si la viniere a buscar,
*que una abeja le lleva la flor
a otro mejor colmenar;*
picar, picar,
que cerquita está el lugar.

El ejemplo más brillante es el de las décimas dedicadas al Marqués de Flores (1621, 370, p. 566), en que la maestría técnica (los últimos cuatro

versos de cada una de las cinco décimas son los de la cuarteta que abre el poema y dicta la rima del segundo verso de enlace⁵⁵ de cada décima) se alía a una adecuación perfecta entre el nombre del dedicatario (*Flores*), el tema (la fragilidad de la vida comparada a la de las *flores*), la identidad del locutor: la *flor* de la maravilla, los cinco ejemplos elegidos, cinco *flores*: la efímera maravilla, el clavel, el jazmín, el alhelí y el girasol. Seis veces se repite la celebradísima cuarteta:

*Aprended, Flores, en mí
lo que va de ayer a hoy,
que ayer maravilla fui,
y hoy sombra mía aun no soy,*

en el texto más florido de la poesía de Góngora, con un total de 12 recurrencias de *flor* y el notable enfloramiento de la décima central, dedicada al jazmín y citada anteriormente.

En otros fragmentos, pone paradójicamente énfasis la repetición de un solo y mismo significante en el número y variedad de su referente, por ejemplo en el soneto “La dulce boca que a gustar convida” (1584, 41, p. 48, vv. 6-8): “*porque entre un labio y otro colorado / Amor está, de su veneno armado, / cual entre flor y flor sierpe escondida*” o, al contrario, introduce un equívoco entre el sentido literal y el metafórico de la palabra, ingeniosamente colocada, a modo de bisagra, entre una fórmula metafórica y otra, tópica, en la que es flor botánica: *Moriste, ninfa bella, / en edad floreciente, / que la muerte entre flores / se esconde cual serpiente* (1594, *En la muerte de doña Luisa de Cardona*, 103, p. 161, vv. 1-4), cuando no despliega, duplicando la palabra en alguna que otra epanalepsis, los campos de referencia de la excelencia floral: *contra los elementos de una vida, / florida en años, en beldad florida* (1620, *En la muerte de un caballero mozo*, 333, p. 529, vv. 6-7). En un romance morisco remoto, de 1584, sale

55 Esos son los versos de enlace: pues de vosotras ninguna / deja de acabar así, / *aprended, Flores, en mí*; efímeras del vergel, / yo cárdena, él carmesí, / *aprended, Flores, en mí*; si el ámbar florece, es ella / la flor que él retiene en sí, / *aprended, Flores, en mí*; morir maravilla quiero / y no vivir alhelí, / *aprended, Flores, en mí*; ojos son aduladores / cuantas en él hojas vi, / *aprended, Flores, en mí*.

el gallardo Abenzulema a cumplir *el destierro / a que lo condena el rey, / o el amor, que es lo más cierto* (49, p. 57-59, vv. 25-32):

Servía a una mora, el moro,
por quien el rey anda muerto,
en todo extremo hermosa
y discreta en todo extremo.
Diole unas *flores* la dama,
que para él *flores* fueron
y para el celoso Rey
hierbas de mortal veneno;

Nada más deleitosamente conocidos como los personajes, la situación, la estilización y sencillez del retrato y nada tan sutil como el manejo de la repetición, desde la más elemental (*mora/moroll/muerto*) o la más artificiosa (la epanalepsis que coloca en los extremos de dos versos la fórmula *en todo extremo*), hasta la más sugerente, en forma de rima interna, aplicada al significante *flores*. Las *flores* que le da al galán moro la *bellísima Balaja* (v. 81) sufren una doble metamorfosis, convirtiéndose para el rey celoso en *hierbas de mortal veneno* y para el amante, colmo paradójico de la metamorfosis, en ellas mismas, pero *flores* más bellas y preciosas que las primeras, como si, al favor de la distancia que separa el dar del recibir amoroso y de la oposición entre las flores que halagan y enamoran y las hierbas venenosas, la repetición se convirtiera en gradación enfatizante, en hiperbólica valoración de las segundas *flores*⁵⁶.

En los 1091 versos de la *Soledad primera*, aparece unas 20 veces la palabra-sílaba *flor*, lo que podría parecer poco (y sin duda lo es), si no se

56 Parecer algo distinto es el de Jesús Ponce Cárdenas, *Cinco estudios polifémicos*, p. 98, que, fijándose en la desdicha del joven moro, recalca el valor de *flores* como *trampas*: “Como puede inferirse de la lectura del pasaje, el ramillete de flores que la hermosa mora donó como ofrenda cortés a Abenzulema se tornó en motivo de su desdicha, ya que en realidad llegaron a suponer para el héroe tanto meras ‘flores’ (pues contrastan con las ‘hierbas venenosas’ que simbolizan para el rey) como una ‘trampa’ fatal, pues ocasionaron la furia celosa del monarca y el consiguiente destierro”. Fijándome en los versos en que se da la duplicación de *flores*, se me ocurrió más bien *la valeur ajoutée* de maravilloso favor o muda y florida prueba de amor.

agruparan las recurrencias de *flor* en deslumbrantes fragmentos entre los que destaca la introducción del *epitalamio* de las bodas rústicas, también él florido, como era de esperar, no tanto por la repetición de *flor* como por los claveles engastados en el cabello, las rosas que engarza la concordia y las mosquetas y azahares que flechan o nievan los cupidillos. Seis versos (755-760) se dedican a la evocación del cortejo nupcial encabezado por los esplendorosos y floridos novios:

El numeroso al fin de labradores
concurso impaciente
los novios saca: él, de años *florecente*,
y de caudal más *florecente* que ellos;
ella, *la misma pompa de las flores*,
*la esfera misma de los rayos bellos*⁵⁷.

Espléndidos son esos versos florales y solares, con las dos recurrencias del adjetivo virgiliano *florecente* aplicado a la juventud y a la prosperidad económica del novio, y el fausto de esa *pompa de las flores* en que se metamorfosea la novia, también esfera radiante del sol, por la correspondencia ya evocada entre las *flores* y los *rayos*. Tal vez proporcionen esos versos entusiasmados una clave que permita definir uno de los empleos más logrados del elemento *flor* en la poesía de Góngora. Explicada literalmente la doble referencia de *florecente* (*años* y *caudal*), no necesita preocuparse el lector por dilucidar equívocos o juegos bisémicos. Suspendiendo, pues, la búsqueda del sentido, a lo que invita el fragmento es al placer de su música y de su luz. *Dulzuras acrecentando a dulzuras*, la triple presencia del pictograma sonoro *flor* y la secuencia fónica de los tres pronombres, puestos de relieve y aislados: ... *él*... /... *ellos* / *ella* ...o magníficamente reunidos y perceptibles en el adjetivo ...*bellos*, producen el pasmo o la maravilla que uno siente ante el poder sensorial o sensual del significante. Este poder lo comparte la referencia básica, mínima, de las palabras con su configuración gráfica y fono-simbólica. Sin entrar en la peliaguda cuestión del fono-simbolismo ni convocar teorías, yo diría, para concluir, que igual deleite proporcionan los ingeniosos juegos referenciales o semánticos con un significante, como su mera percepción

57 Cito las *Soledades* por la edición de Robert Jammes, Madrid, Castalia, 1994.

en cuanto objeto verbal, gráfico y sonoro –intuitiva e inmediatamente relacionado con un significado, cifrado en la forma de su propio sonido o grafismo–.

En cuanto objeto sonoro, y a pesar de la distancia abismal que separa la escritura gongorina de la letra de las óperas de Wagner, un artículo de Thierry Poirot⁵⁸, “La phonation wagnérienne ou le chant des passions dans la Tétralogie”, propone un análisis de la oralización de las emociones en el canto wagneriano fundado en el estudio de la fonación de ese canto realizado por un amigo de Wagner, Hans von Wolzogen (1848-1938), estudio anterior a los trabajos de Humboldt, Saussure, Jakobson, Toussaint, Fonagy, etc. Me han parecido sugerentes –y adaptables a la palabra *flor* tal como se “oye” en los versos de Góngora– las descripciones que hace Wolzogen de las consonantes, asociando su fonación a ciertas emociones. La fonación de la fricativa labio-dental sorda *f*, es tierna y suave, halagadora, a la vez soplo y suspiro, representativa del deseo y del placer; la de la fricativa labio-dental sonora, *v*, igualmente tierna y suave, ligera, cálida y escurridiza; la de la líquida *l*, fluida, tierna, agradable, suave, luminosa; la vibrante *r/rr*, verdadero “trino fonológico”, denota insolencia, movimiento, energía, emoción; y el grupo *fl* resulta ser una combinación ligera, viva, fluida y suave, deleitosa. Cabe añadir que la –o– acentuada (por tratarse de una palabra monosilábica), situada en sílaba trabada y seguida de la –r final, se pronuncia, por esos varios motivos, abierta o “luminosa”, como la llaman ciertos lingüistas.

Sin embargo, no faltarían reparos a ese tipo de análisis. Uno de ellos aparece en una cancioncilla popular⁵⁹: *La primer novia que tuve / todas las “efes” tenía, / Franscisca, fresca, fregona, / fea, flaca, floja y fría*, en que la *f*, asociada a contenidos peyorativos no tiene las cualidades halagadoras susodichas, cosa que, una vez más, confirma la afirmación saussureana de que significante y significado son, como las dos caras de una hoja de papel, inconcebibles el uno sin el otro. Tampoco faltan testimonios de tratadistas y poetas atentos a la calidad musical de fonemas y palabras,

58 En *Revue Française de Musicothérapie*, XXXVIII, 1, pp. 29-36, consultable en internet, el 26 de enero 2010, <http://revel.unice.fr/rmusicotherapie/index.html?id=3050>

59 Le agradezco a mi colega y amiga María Aranda –que ha tenido la generosidad de leer este trabajo– haberme señalado esa cancioncilla.

como felizmente recuerda Jesús Ponce Cárdenas, en la “Introducción” a su edición de la *Fábula de Polifemo y Galatea*⁶⁰.

Asimismo, el jeroglífico o pictograma *flor*, tan corriente y conocido, no produce en la mente ninguna imagen de flor ni remite a ninguna flor. Cuando aparece en un poema, solo o repetido, en singular o en plural, aislado o como sílaba de otra palabra (derivada o no), es tan abstracto su significado, tan íntimamente ligado a su forma, que ese significado no es más, al fin y al cabo, que su forma. Solo el contexto, a veces con dificultad, permite atribuirle un sentido y una o más referencias precisas posibles. La percepción visual del vocablo *flor*, como la de *fleur* en francés, también produce una emoción estética, una diminuta e instantánea maravilla, sobre todo si se repite el pictograma.

Espero haber sugerido que la presencia, a la vez cuestionable y halagadora, de *flor* en el lenguaje poético de Góngora, supone dos lecturas simultáneas: la lectura preocupada por el sentido, lectura intelectual, inquisitiva, erudita, ingeniosa por un lado y por otro, la lectura sensorial, musical y visual, rítmica, fono-simbólica y pictográfica, tan deleitosa como la otra y siempre sensible a la feliz y permanente unicidad de un significante capaz de insertarse y repetirse en una variedad notable de contextos referenciales. Sea la última palabra de este recorrido, la de Jean-Luc Puyau⁶¹:

Aussi n'est-ce peut-être pas *en dépit* des répétitions imposées, des symétries, des parallélismes, et de toutes les formes de redondance qu'on y rencontre que le message poétique nous frappe par sa densité sémantique, mais bien *grâce à* cet appareil complexe d'itérations qui contribue à focaliser la matérialité du signifiant, gare de départ pour une dynamisation des éléments mimétiques qui le constituent.

60 Jesús Ponce Cárdenas, “Las armonías fónicas”, pp. 127-132. Notables son, por ejemplo, los comentarios de Herrera, Torquato Tasso, Bembo, Juan de la Cueva acerca de la gracia, dulzura y belleza de la *l*, considerada no como consonante sino como semivocal.

61 En su espléndida tesis: *La Poétique de Jorge Guillén. Étude linguistique des manuscrits de "Cántico"*, Préface de Marie-France Delport, Madrid, Casa de Velázquez, 2009, pp. 40-41.

Las flores en el modernismo hispanoamericano

LILY LITVAK

Universidad de Texas-Austin

Título: Las flores en el modernismo hispanoamericano.

Title: Flowers in Hispanic Modernism.

Resumen: El modernismo recurrió a las flores no solo por su belleza sino porque a través de ellas podían espiritualizar la materia. Las convirtió en símbolos en los que intervenían no solo los significados tradicionales sino nuevos valores aportados por la nueva sensibilidad. Las corrientes estéticas de fin de siglo: exotismo, prerrafaelismo, parnasianismo, simbolismo, decadentismo, influyeron en la valorización de ciertas flores, entre ellas, el crisantemo, la orquídea, la rosa, el loto, el lirio, como puede verse en la literatura y el arte del modernismo hispanoamericano.

Abstract: The Latin American Modernistas were inspired by certain flowers and endowed them with symbolic meanings, adding to their traditional meaning new values representative of the turn-of-the-century sensibility. Several aesthetic trends and movements - Exoticism, Pre-Raphaelism, Parnasianism, Symbolism, Decadentism determined their predilection for flowers like the chrysanthemum, the lotus, the rose, the orchid, the lily, as can be seen in their literature and art.

Palabras clave: flores, modernismo, parnasianismo, exotismo, simbolismo, prerrafaelismo, decadentismo, literatura, arte, crisantemo, loto, orquídea, rosa, lirio, azucena.

Key words: flowers, Modernismo, literature, art, exoticism, pre-Raphaelism, Parnasianism, Symbolism, Decadentism, chrysanthemum, lotus, rose, orchid, lily.

Fecha de recepción: 14/2/2013.

Date of Receipt: 14/2/2013.

Fecha de aceptación: 22/4/2013.

Date of Approval: 22/4/2013.

Varias civilizaciones consagraron las flores como tema literario y artístico. Por ejemplo, figuran prominentemente en la pintura holandesa del siglo XVII y en la iconografía del arte japonés. Las asociaciones con las flores se extienden del simbolismo a la ciencia, de la poesía a la religión. Muchos

nombres ilustres las acompañan; Linneo y su sistema taxonómico; Goethe, en busca de la *urplanze*; y Novalis de la flor azul; Emerson, paseando por el *Jardin des Plantes* de París; y cabe recordar aquí el título del libro de Baudelaire que tanto influyó durante el fin del siglo XIX: *Las flores del mal*.

Los modernistas acudieron a las flores por su belleza, pero sobre todo porque a través de ellas llevaban a cabo una espiritualización de la materia. Las convirtieron en símbolos en los que intervenía no solo la especie, sino también el color y forma de la corola, el vector del tallo, la inclinación de un pétalo, su lozanía y rareza. A las flores tradicionales agregaron aquellas que el fin de siglo descubrió y popularizó. A ello contribuyó la revalorización del paisaje en la pintura, el neogoticismo, que dio nueva vida a formas oscurecidas por la decoración clásica del Renacimiento, y la estilización floral llevada a cabo en las artes gráficas que valoraban la línea y el arabesco. Fue también fundamental la gran aceptación que a lo largo del siglo XIX tuvieron las ciencias botánicas y el cultivo de las flores, la difusión de la jardinería y el arreglo floral. Hay que notar también, desde principios del Ochocientos, la publicación de libros, sobre todo ingleses y franceses, como *Flowers and Their Association* (1840) de Anna Pratt, con información botánica y leyendas sobre flores; *The Ladies Flower Garden of Ornamental Annuals* (1849) de Mrs. Loudon; y *Flora symbolica* (1869) de John Henry Ingram, que presentaba una historia cultural y una lista alfabética de flores con su significado simbólico, siguiendo el ejemplo del *best seller* de Charlotte de La Tour *Le Langage des fleurs* (1819).

INFLUENCIAS LITERARIAS Y ESTÉTICAS

1. *Japonismo*

Gran parte de la iconografía floral del modernismo provenía de su atracción hacia culturas exóticas y, en particular, Japón, donde las flores eran tan veneradas que se consideraban “santas”. La inspiración provino de la pintura nipona basada en las formas del mundo natural; aves, insectos, peces, flores “captados con todas sus caprichosas metamorfosis,

con todos sus esplendores divinos”¹. Tablada comentó con entusiasmo la influencia en Europa e Hispanoamérica de ese arte de intenso y sutil carácter que “avivó en los artistas el estudio de la flora y de la fauna mínima”, llevando nuevos elementos a la ornamentación y al decorado en donde sustituyeron “la eterna hoja de acanto de los capitales o la cara de león de las gárgolas clásicas”². El diseño del arte japonés a base de líneas fuertes y espacios abiertos, o sin decoración, proponía un tratamiento muy poco convencional, en un momento en que imperaban las formas profusamente decoradas de la era victoriana. También orientó el gusto hacia composiciones asimétricas, opuestas a la simetría familiar a los europeos, aún comprometidos con el *revival* griego del siglo XIX.

2. Prerrafaelismo

El prerrafaelismo aportó al modernismo la predilección por ciertas especies, y la formulación de un lenguaje floral³. Dante Gabriel Rossetti se inspiraba en diversas fuentes, a menudo excéntricas, para su iconografía. Esas imágenes iban unidas a ideas, y no fue el único que hizo de ellas una expresión icónica. La práctica de otorgar un significado expresivo a cada flor, desde la más humilde hasta la más complicada y exótica, llevó a la fundación de la Hermandad Prerrafaelita por un grupo de artistas que estudiaban con atención la naturaleza, donde encontraban gran sinceridad. De allí la adopción del dictamen de Ruskin, “*Truth to Nature*”, que orientó la corriente floral victoriana. Como afirmó Walter Pater, el aprecio que se tenía por esos pintores⁴ dependía de la familiaridad del espectador con el lenguaje esotérico de los símbolos. Y lamentaba que los ignorantes considerasen las flores como “estorbosos enigmas”, sin entender que cada una de ellas representaba una parábola.

1 Enrique Gómez Carrillo, *El Japón heroico y galante*, Madrid, Mundo Latino, 1912, recogido en *Obras Completas*, Madrid, Mundo Latino, 1920, VII, p. 91.

2 José Juan Tablada, *En el país del sol*, Nueva York y Londres, Appleton y Cía, 1919, pp. 92-93.

3 Los antecedentes de esta costumbre se remontan a las descripciones del *sélam* turco que hicieron Lady Mary Wortley Montagu y Seigneur Aubry de la Mottraye tras su viaje a Turquía en los primeros años del siglo XVIII.

4 Debra N. Mancoff, *Flora Symbolica. Flowers in Pre-Raphaelite Art*, Munich, Berlin, London, NY, Prestel, 2003, p. 6.

3. *Simbolismo*

El simbolismo concebía la naturaleza como punto de partida para expresar una visión interior, un estado de alma, o la revelación de la fuerza cósmica. El paisaje simbolista, a menudo dotado de cualidades oníricas o visionarias, era subjetivo y ajeno a propósitos meramente narrativos. Gustave Kahn, en su oposición al naturalismo, había definido en 1886 la meta del movimiento: “objetivar lo subjetivo (la exteriorización de una idea), en vez de subjetivar lo objetivo (la naturaleza vista a través de un temperamento)”⁵.

El simbolismo prefería el misterio a la clarividencia, y en su exaltación de lo impreciso y lo vago propició la asociación de correspondencias ocultas. Las flores no eran solo metáforas, sino signos de la unidad primigenia del universo. El antirracionalismo de esta posición defendía aún lo que no se comprendía, pues se estimaba que una palabra “medio entendida” era mejor que su comprensión total. De allí que la expresión floral, forma esotérica de expresión simbólica, no necesitara doblegarse ante el lenguaje lógico.

4. *Parnasianismo*

Si por sentimiento y lirismo el modernismo apreciaba el fondo, un movimiento tan enamorado del arte no podía dejar de valorizar la forma, y la expresión fue motivo de especial interés. La mentalidad eminentemente aristocrática del Parnaso orientó la oposición al naturalismo y a la reproducción mimética de la naturaleza y otorgó a las flores un cincelado decorativismo que las integró en el mundo ideal de los vitrales, las pinturas, los relieves, las taraceas con incrustaciones de nácar y vidrios... Pero en las flores los modernistas unieron el amor a la forma verbal esculpida, cincelada, esmaltada, según el evangelio parnasiano, con la fuerza vital y el impulso irracional del simbolismo.

5 Robert Goldwater, *Symbolism*, New York, Harper & Row Publishers, 1979, p. 1.

5. Decadentismo

La desilusión de la armonía liberó la fantasía para investigar el inconsciente y lo extravagante. El decadentismo revisó los conceptos aplicados al fin de la civilización y los declinarios de la Historia y los aplicó al individuo. Verlaine, uno de los íconos de este movimiento, identificaba en su poema “Langueur”⁶ el *finis latinorum* con un arte espléndido. Descartaba el uso tradicional del concepto de “decadencia” como caída o declive, sustituyéndolo por un juicio positivo, que hacía de esos períodos “instantes privilegiados para el apogeo de una civilización excepcional, brillante y refinada”⁷. De ello derivó una estética basada en la exaltación de la belleza mórbida y la sensualidad enfermiza, el placer hallado en la propia destrucción, la complacencia morbosa en la tortura, y a la vez el desprecio por lo anodino y lo vulgar. El pensamiento esteticista incorporó la complacencia por el lujo, y el culto al artificio, a lo inútil y bello, elevándose el arte como valor fundamental, superior y mejor que la vida⁸.

CUATRO FLORES MODERNISTAS

1. *Crisantemos*

La rama florida del cerezo, el jacinto, la anémona, la amapola, la camelia, la hortensia, la wisteria, la peonía, llegaron al modernismo a través del arte japonés. Pero el crisantemo, elegante y aristocrático, codiciado por las minorías, era la flor japonista por excelencia. En su gran novela, Proust describió el apartamento de Odette de Crécy, al que se llegaba por una escalera adornada con tapices, estatuas orientales y una jardinera con crisantemos de variadas formas y colores.

Fascinaba la variedad de especies; sus extraños colores en singulares

6 Publicado en *Le Chat Noir* el 26 de mayo de 1883. Incluido en Paul Verlaine, *Jadis et naguère*, París, L. Vanier, 1884, p. 104.

7 Begoña Sáez Martínez, *Las sombras del modernismo. Una aproximación al Decadentismo en España*, Valencia, Diputació de València, 2004, pp. 28-29.

8 Luis Antonio de Villena, “El camino simbolista de Julián del Casal”, en *El Simbolismo*, ed. José Olivio Jiménez, Madrid, Taurus, 1970, pp. 111-125.

y apagados tonos y sus corolas complicadas; llenas o descabelladas, con pétalos retorcidos y serpenteantes, o en forma de arañas. No parecían seres naturales, sino exóticos objetos artísticos, como las japonerías que habían invadido y fascinado a Europa desde mediados de siglo. Gómez Carrillo quedó extasiado ante los crisantemos “divinos” del Japón, desplegados al lado de lacas, marfiles, jades, bronces, sedas, filigranas⁹. Algunos modernistas, siguiendo el ejemplo de Pierre Loti, en *Mme Chrisantème*, vincularon la flor con la artificiosidad de la mujer japonesa. Así lo hizo Darío en “Divagación”, donde recorre una geografía erótica, cultural y exotista, y enmarca a una geisha “en su labrado camarín de plata / ornado al par de crisantemo y loto”¹⁰.

2. Lotos

El loto (*nelumbo nucifera*), sagrado en Egipto e India, ocupó lugar de honor en el jardín modernista. Tenía varios significados: pureza, belleza, majestad; aludía a la meditación y era evocador de lugares y religiones lejanas, con su corola compuesta por pétalos concéntricos que afloran a la superficie. Julián del Casal contempla la flor nocturna:

De la Luna al claro brillo
iría al Río Amarillo
a esperar
la hora en que, el botón roto,
comienza la flor de loto
a brillar¹¹.

Tablada, en un homenaje a Hokusai, imagina al pintor sentado en una gigantesca flor de loto, “como un Budha”¹². Esta mención podrían

9 Enrique Gómez Carrillo, *op. cit.*, pp. 89-90.

10 Rubén Darío, *Prosas Profanas* (1896), Madrid, Espasa Calpe, 1972, p. 22. Sobre este tema cf. mi artículo “Japonerías. El objeto japonés en el fin de siglo”, *Siglo XIX*, 17, 2011, pp. 237-278.

11 Julián del Casal, “Nostalgias”, en *Poesías completas*, ed. Mario Cabrera Saqui, La Habana, Publicaciones del Ministerio de Cultura, 1945, p. 221.

12 Juan José Tablada, “El poema de Hokusai”, en *Los mejores poemas de Juan José Tablada*, México, Editorial Surco, 1943, p. 70.

describir el salón de Lugones, decorado con un Budha de ocho brazos y ocho piernas que descansaba entre lotos¹³.

Era la flor mística que Gómez Carrillo había admirado en Japón, flotando “orgullosamente en los estanques de los parques”; la que convertía “en senderos floridos los fosos de los castillos feudales”¹⁴. Amado Nervo, en *El estanque de los lotos*, también reveló su atracción por el budismo, aunque a veces varía el contexto. Y en “Esquifes” le atrae la naturaleza inmarcesible del “loto que en el agua se copia, mas cuya corola no toca el agua”; sin olvidar las referencias clásicas cuando menciona el “pálido loto del olvido”¹⁵.

3. Lirios y azucenas

El iris (o lirio) azul y el morado (*Iris germanica*) fueron casi un emblema del modernismo. Era la misteriosa flor puesta de moda por Grasset que brota en los broches de Lalique, y en la poesía de Jean Lorrain. Gutiérrez Nájera menciona desde temprano al “lirio azul que dormita en la ventana”¹⁶. Gómez Carrillo admiró en Japón “los esbeltos iris” que crecen en jardines y montañas, y los campos inmensos de iris con multitud de matices azulados. Se deleitaba ante sus complicadas formas; el arabesco de sus sinuosos pétalos, sus largos tallos y hojas como espadas, que aparecen, entre dragones y quimeras con alas de fuego, tallados en la arquitectura de los templos, labrados en los capiteles, esmaltado en los muros de laca, concluyendo que los japoneses que tan horribles muecas dan a los animales, “saben prestar a las plantas seducciones desconocidas en el resto del mundo”¹⁷.

Del prerrafaelismo llegó la popularidad del iris o lirio blanco. Sarah Bernhardt se rodeaba con ellos, a modo de símbolo ideal para

13 María Pía López, *Lugones entre la aventura y la cruzada*, Buenos Aires, Colihue, 2004, p. 48.

14 Enrique Gómez Carrillo, *op. cit.*, p. 174.

15 Amado Nervo, “Inmortalidad”, en *En Voz baja, Obras Completas*, Madrid, Aguilar, 1955-1956, II, p. 1565; “Los esquifes”, en *Cuentos y crónicas de Amado Nervo* México D.F., Universidad Nacional Autónoma de México, 1993, pp. 10-11.

16 Manuel Gutiérrez Nájera, “Después de las carreras”, en *Cuentos frágiles* (1883), ed. Francisco Monterde, *Cuentos y cuaresmas del Duque Job*, México, Editorial Porrúa, 1972, p. 29.

17 Enrique Gómez Carrillo, *op. cit.*, pp. 172-173.

La Dame aux camélias, puesto que esta flor representa la virginidad reencontrada. Darío la menciona como caracterización de la mujer-flor-lirio. Carolina, en “De invierno”, es “como una rosa roja que fuera flor de lis”; y en “El poeta pregunta por Stella” describe: “Lirio, boca de nieve donde sus dulces labios / la primavera imprime: / en tus venas no corre la sangre de las rosas pecadoras, / sino el icor excelso de las flores insignes”¹⁸. Se debe recordar también el conocido poema “De blanco” de Gutiérrez Nájera, donde, a la manera de Théophile Gautier, hace una composición a base de objetos y seres blancos y puros que empieza con el verso “¿Qué cosa más blanca que un cándido lirio?”¹⁹.

La mujer liliál, virginal, etérea, más espíritu que materia, fue uno de los arquetipos femeninos recurrentes en el modernismo. Es la “Visión” del colombiano Julio Flórez:

¿Eres un imposible? ¿Una quimera?
¿Un sueño hecho carne, hermosa y viva?
¿Una explosión de luz? Responde esquiva
maga en quien encarnó la primavera.

Tu frente es lirio, tu pupila hoguera,
tu boca flor en donde nadie liba
la miel que entre sus pétalos cautiva
al colibrí de la pasión espera²⁰.

En la novela de José Asunción Silva, *De sobremesa* (1925), aparece Helena de Scilly Dancourt como una imagen prerrafaelita de pureza absoluta, caracterizada por el lirio blanco. Es la amada ideal, deseada e idolatrada, imaginada, soñada, casi vista. En el primer encuentro se vuelve levemente hacia José Fernández, el protagonista, pero no lo mira, como no miran a quienes las observan las mujeres de los cuadros, y ello produce en el

18 Rubén Darío, “De invierno”, en *Azul* (1888), ed. Madrid, Espasa Calpe, 1966, p. 147; y “El poeta pregunta por Stella”, en *Prosas profanas*, p. 75.

19 Manuel Gutiérrez Nájera, “De blanco” (1888), en *Poesía*, ed. Ángel Muñoz Fernández, México, Factoría Ediciones, 2000, p. 2777.

20 Aurelio Martínez Mutis, *Julio Flórez. Su vida y su obra*, Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, p. 57.

esteta “no sé qué extraña impresión de místico respeto irresistible”, como si fuera la aparición de una virgen o una santa. Obsesionado por ella la ve incluso en sueños: “con un vestido cuya falda cae sobre los pies desnudos, en una orla de dibujo bizantino, de oro bordado sobre la tela opaca y llevando en los pliegues níveos del manto que la envuelve, un manojo de lirios blancos”, al tiempo que escucha la música de un hexámetro latino: “*Manibus date lilia plenis*”²¹.

La azucena, o lirio de la Anunciación, (*lilium candidum*) era la flor más pura, con atributos de majestad²² por la altura y castidad de sus pétalos blancos. Era el símbolo de la Virgen María, tal como aparece en el famoso cuadro de Dante Gabriel Rossetti *Ecce Ancilla Domine!* (1849-50), una radical reinterpretación del tema, con la virgen como una adolescente sorprendida y asustada ante el prodigioso acontecimiento que le anuncia el arcángel.

Por extensión, estas flores blancas se consideraron emblemáticas de la castidad de la doncella, atributo del amor y de inviolada pureza. Se asociaron con el arquetipo de la mujer virginal y delicada, que obsesionaría al fin de siglo. La vemos en *El enemigo* (1908), novela del modernista mexicano Efrén Rebolledo. Es Clara, el amor imposible del neurótico Gabriel, que, al igual que el marqués de Bradomín en la *Sonata de primavera* de Valle Inclán, imagina su pureza al verla con sus hermanas: “cuánta paz respiraría aquel convento habitado por sencillas y castas vírgenes, cuya vida era la delectación del Esposo. Todas habrían sido graves y muy bellas, pálidas y marchitas, como las azucenas que florecen a la sombra”²³.

4. La rosa

Por su belleza y aroma, la flor más atractiva y de significados más complejos era la rosa. Del prerrafaelismo se acogió la tradición cristiana

21 José Asunción Silva, *De Sobremesa* (publicada póstumamente en 1925), en *Obras completas*, ed. Héctor Orjuela, Buenos Aires, Editorial Plus Ultra, 1968, II, p. 148.

22 Continuando la tradición que deriva de Hera, la diosa mitológica y reina del Olimpo, se cuenta que, estando dormida, Zeus colocó en su seno a Heracles, su hijo ilegítimo, para que se alimentara. Unas gotas de leche cayeron en el cielo y formaron la Vía Láctea, otras rodaron por la tierra y de allí brotaron los lirios.

23 Efrén Rebolledo, *Obras Completas*, México, Editorial Cultura, p. 147.

que compara a María con una rosa sin espinas y su lugar entre las mujeres como la rosa entre las flores, y del legado medieval llegó su simbolismo relacionado con el amor. Son numerosas las comparaciones de la mujer con esta flor, de sus labios con pétalos rojos, de su sexo con la corola abierta. Otros significados variaban con el color, belleza, lozanía, desde la conocida identificación que Martí establece entre la rosa blanca y la amistad en el sistema de correspondencias cromáticas de sus *Versos sencillos* (1891), hasta los pequeños poemas de “Elogio de las Rosas” de Lugones, su “Lied de la boca florida”, que incorpora el fondo medievalizante, y “El amor eterno”, donde representa distintas etapas de la pasión; las rojas son “ardientes como llamas”; otras, en cambio, “mejor perfuman cuando son tardías”²⁴.

En el modernismo desaparece casi completamente la representación naturalista y la imagen, además de su dimensión estética, es un comentario simbólico. En “Visión” Rubén Darío se inspira en Dante y se refiere su extremo anhelo de lo absoluto: “albas eternas se abre al infinito / la sacrosanta rosa de las rosas”²⁵. En “Yo persigo una forma”, de *Prosas profanas*, la aspiración del botón del pensamiento que busca ser la rosa sugiere el esfuerzo de su imaginación poética. El poeta es el intérprete de los enigmas del mundo, y la rosa le revela el misterio. Reconoce en una anciana a un hada que declara: “Mira esta rosa seca, ella en mis labios pone la mágica armonía”²⁶. En *Canto a la Argentina*, postula el sacrificio de la rosa niña, que, llevada por los reyes magos ante el pesebre, no halló que darle al Niño Jesús sino ella misma transformada en rosa, como inmolación de la feminidad ante el dios generador: “Se fue convirtiendo poco a poco en rosa, / en rosa más bella que las de Sharón”²⁷. También Darío amplifica y universaliza el erotismo como embriaguez rapsódica

24 Leopoldo Lugones, “Elogio de las rosas”, en *Obras poéticas completas*, Madrid, Aguilar, 1974, pp. 654-66; “Lied de la boca florida”, *ibidem*, pp. 781-782; y “El amor eterno”, *ibidem*, p. 701.

25 Rubén Darío, *El Canto Errante*, Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1945, p.70. Sobre este tema cf. Jaime Giordano, *La edad del ensueño. Sobre la imaginación poética de Rubén Darío*, Santiago de Chile, Editorial Universitaria, S.A., 1971.

26 Rubén Darío, “Palabras de la satiresa”, en *Prosas Profanas*, p. 77.

27 Rubén Darío, *Canto a la Argentina y otros poemas*, en *Poesías completas*, ed. Alfonso Menéndez Plancarte, Madrid, Aguilar, 1961, p. 954.

del universo: “Pues la rosa sexual / al entreabrirse / conmueve todo lo que existe. / Con su effluvio carnal. / Y con su enigma espiritual”²⁸.

EROS Y TÁNATOS

La sucesión de flores en los ciclos de la naturaleza refieren al transcurso de la vida humana. Nervo nota que las violetas, “tímidas y lánguidas”, ya al final del invierno van desapareciendo. En cambio, con la energía desbordante y el erotismo fecundo de la primavera, lucen las rosas encendidas; “rojas y frescas como femeniles bocas” y flores de pétalos blancos y carnosos que hacen pensar “en las desnudeces de raso, en carnes sonrosadas y transparentes”²⁹.

En la pintura modernista puede verse esa relación cíclica a través de la actualización de la antigua tradición iconográfica con personificaciones alegóricas³⁰. Alfredo Ramos Martínez escoge el tema del despertar erótico de la mujer en *La primavera* (1905), con un cuarteto de muchachas con ramilletes de rosas en las manos, y una más joven, apenas formando el suyo. Ya en *Flora (La ninfa del manantial)* (1910), Francisco Romano Guillemín presenta una hermosa y fecunda mujer desnuda que cierra los ojos y extiende el brazo derecho con gesto voluptuoso. Está tendida en un edénico prado florecido con lirios y calas de grandes pistilos fálicos.

La mujer es identificada con las flores, caracterizada por ellas e inclusive, como en la joyería de Lalique, funde su cuerpo con las líneas sinuosas del tallo o la corola. Saturnino Herrán personifica con el título de su óleo, *Bugambilias* (1911), a una mujer, en un prado densamente rameado, que echa hacia atrás la cabeza con alegría salvaje para aspirar con fruición la vida.

De sobremesa presenta una galería de retratos de mujeres-flores, relacionadas con José Fernández. Helena, la amada ideal, es la mujer

28 Rubén Darío, *Cantos de Vida y esperanza. Los cisnes y otros poemas*, en *Poesías completas*, p. 761.

29 Amado Nervo, “La Semana”, *El Mundo*, 21 de agosto de 1898, en *Las ciudades del cronista. Ciudad de México*, <http://www.amadonervo.net/ciudades/mexico/sc/21ago98.html>, p. 20.

30 Sobre este tema cf. Fausto Ramírez, “El simbolismo en México”, en *El espejo simbolista, Europa y México, 1870-1920*, Museo Nacional de Arte, 2004, pp. 29-59.

lirio. Más sensuales son María Legendre, refinada hedonista con perfil de Diana cazadora, caracterizada por su perfume a magnolia. Consuelo es el amor de la infancia, una “virgen vestida de muselina blanca” a quien regala las flores del ayer, las “orquídeas parásitas rosadas de Guaimis”; y Nelly, la americana, es “una flor de carne acabada de abrir”.

Las referencias eróticas florales de todo tipo abundan en la poesía modernista. Julián del Casal refiere el desfloramiento de una doncella, con la fastuosidad que tanto admiraba: en el “lecho de marfil, sándalo y oro / en que deja la virgen hermosura / la ensangrentada flor de su inocencia”³¹. Y Lugones recurre en “La alcoba solitaria” a la magnolia para referirse al cuerpo de la mujer:

No quedaba de ti más que una gota
de sangre pectoral, sobre la rota
almohada. El espejo opalescente

estaba ciego. Y en el fino vaso,
como un corsé de inviolable raso
se abría una magnolia dulcemente³².

La textura carnosa y la blancura aterciopelada de esta flor propiciaban su asociación con el cuerpo femenino. José Santos Chocano indica su “fina redondez a manera / de una dama que luce descotado seno”³³. Darío asigna alusiones eróticas a “las altas magnolias”, que con las rosas y lilas primaverales forman parte del sensual decorado de la fiesta galante de “Era un aire suave”.

Se debe mencionar a Delmira Agustini, quien transformó el discurso modernista masculino del deseo y del placer en imágenes atrevidas y poco convencionales para su tiempo. Desde *El libro blanco* (1907), con descripciones de cisnes y lagos, flores de loto y jardines perfumados; y sobre todo en libros posteriores como *Cantos de la mañana* (1910) y *Los cálices vacíos* (1913), donde hace gala de un vocabulario metafórico de intenso erotismo. Ante su amado su mirada es:

31 Julián del Casal, “Mis amores. Soneto *pompadour*”, en *Poesías completas*, p. 77.

32 Leopoldo Lugones, *op. cit.*, pp. 122-123.

33 José Santos Chocano, “La magnolia”, en *Obras Completas*, Madrid, Aguilar, 1954, p. 410.

...una culebra
glisando entre los riscos de la sombra
a la estatua de lirios de tu cuerpo.

Tú te inclinabas más y más... y tanto,
y tanto te inclinaste,
que mis flores eróticas son dobles,
y mi estrella es más grande desde entonces³⁴.

Agustini revela su feminidad, “¡su cuerpo excelso derramado en fuego / sobre mi cuerpo desmayado en rosas!”, y adopta la imagen erotizada de la flor que se abre y se entrega en el rito del amor:

La eléctrica corola que hoy despliego
brinda el nectario de un jardín de Esposas;
para sus buitres en mi carne entrego
todo un enjambre de palomas rosas³⁵.

Al final del ciclo de la vida, la muerte es ineludible. Amado Nervo, cuando ya no encuentra las rosas ardientes que había admirado, se pregunta dónde está el cementerio de las flores, pues solo ha quedado de ellas una estela de perfume marchito. Y el pintor mexicano Saturnino Herrán, en *La ofrenda* (1913), a modo de un Böecklin mexicanizado, abre la puerta al reino de tánatos. En los antiguos canales del valle de México, unas trajineras o canoas van cargadas con *zempasúchil*, la flor amarilla que se coloca sobre los altares y tumbas los días de difuntos.

La muerte podía ser reinterpretada a través de creencias esotéricas y ocultistas que circulaban en el cambio de siglo. En “Responso”, Rubén Darío, ante la tumba de Verlaine, expresa una serie de deseos en términos florales: “Que tu sepulcro cubra de flores Primavera, / que se humedezca el áspero hocico de la fiera / de amor si pasa por allí; / que el fúnebre recinto visite Pan bicorne; / que de sangrientas rosas el fresco abril te adorne / y

34 Delmira Agustini, “Visión,” en *Poesías Completas*, ed. Alejandro Cáceres, Montevideo, Ediciones de la Plaza, 2006, p. 271.

35 Delmira Agustini, “Otra estirpe”, *ibidem*, p. 277.

de claveles de rubí”³⁶. Una corriente animista recorre el poema; el poder germinativo de las plantas viene del cuerpo que está ya en la tierra y del alma que lo preside. Verlaine queda situado al nivel de Pan, el gran Todo de los neoplatónicos, provocador de la celeste unidad a través de los ciclos de la vida y de la muerte. En esos versos expone la significación de Pan, por él se exalta la vida a través de las flores, de la primavera, de la música, del amor sobre el sepulcro del poeta, a pesar de la muerte, y más aún, por la misma muerte, que es condición esencial para el renacimiento.



John Everet Millais, *Ophelia* (1851-2). Tate Gallery, Londres.

DE OFELIA A SALOMÉ

El cerebralismo y la misoginia del decadentismo inspiraron extravíos donde se mezclaban obsesiones de erotismo libertino y pensamientos místicos. La castidad no disminuía, sino que atizaba el deseo, y por ser prohibido, el pecado era el máximo placer. Pero en esos éxtasis celestiales y malditos se llegaba a la conclusión de que la castidad, tanto como el sexo, implicaba la mortalidad, la muerte y la podredumbre de la carne³⁷.

36 Ruben Darío, *Prosas profanas*, p. 103.

37 Sobre este tema cf. mi libro *Erotismo fin de siglo*, Barcelona, Antoni Bosch, 1979.

En su búsqueda de lo anormal y del sadismo, para estimular tanto la imaginación como la búsqueda de nuevos valores estéticos, se impuso el tema de las jóvenes tuberculosas, suicidas, agonizantes, ahogadas, muertas³⁸... Y la doncella muerta a destiempo más celebrada por el modernismo fue *Ophelia*, tal como figuraba en el cuadro de John Everet Millais, tan comentado desde que fue exhibido en la Royal Academy en 1852. Hay que recordar que el pintor pasó varios días junto a un río para retratar con exactitud las flores y plantas de sus márgenes³⁹, y que esta obra popularizó las flores primaverales o silvestres: la primula, la lila, la violeta,



Ophelia, detalle.

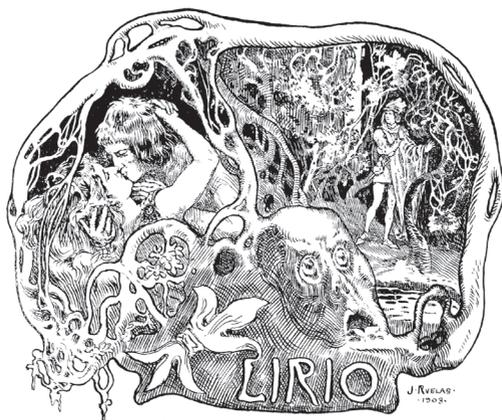
el pensamiento, la margarita cuyos tonos pálidos y delicados evocaban el primer sonrojo de la belleza femenina y la edad en que la joven se convierte en mujer. Millais se había inspirado en la escena del *Hamlet* de Shakespeare, y eligió el tema del amor y la muerte en el suicidio de Ofelia, que aparece flotando en las aguas de un riachuelo, engalanada con unas guirnaldas sobre su cuerpo y sosteniendo unas flores en una mano.

38 Cf. Bram Djikstra, *Ídolos de perversidad. La mujer en la cultura de fin de siglo*, Madrid, Debate, 1994.

39 Danielle Bruckmuller-Genlot, *Les Préraphaelites. 1848-1884*, Paris, Armand Colin, 1994, pp. 36, 237, 250 y 326.

El cuadro es descrito en *De Sobremesa*, y reinterpretado por Silva al referirse a María Bashkirtseff, una joven pintora simbolista rusa que había muerto el último día de 1884. Silva la había conocido a través de Barrès, y había quedado tan impresionado por ella que la introdujo en la novela. El protagonista, el esteta decadente José Fernández, la contempla tocando el piano, y al escuchar el doliente nocturno, la imagina arrastrada por el río, pálida y rubia, coronada de flores, como la Ofelia del cuadro de Millais. Sus rasgos, atuendo y pose son similares; la tez aterciopelada, la espesa cabella extendida en graciosa curva sobre el agua, y el vestido de crespón de seda rosado, adornado con una guirnalda de rosas de bengala. Será para él la virgen muerta más ideal, que “encerraste en los límites de la obra de arte soñada y diste en un libro la esencia de tu alma”⁴⁰.

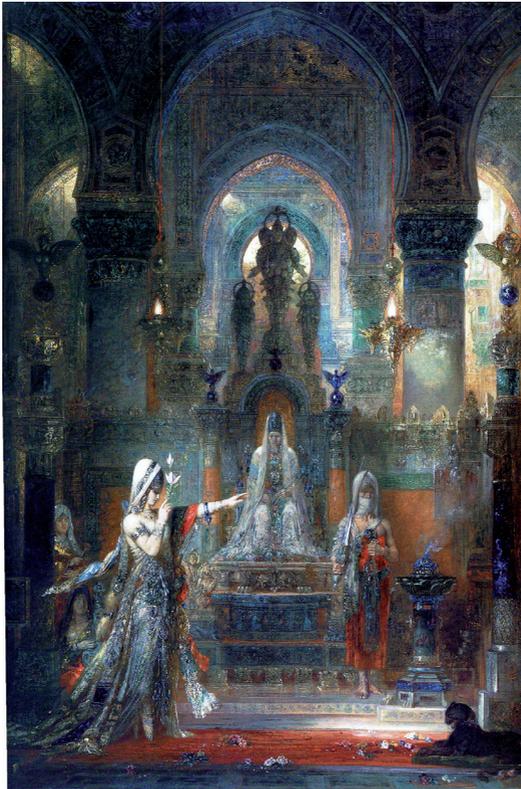
Otras jóvenes-lirios son más perversas, y algunas también fatales. En la novela *Sangre patricia* (1902) de Manuel Díaz Rodríguez es Belén Montenegro quien muere joven y desde la tumba se aparece como un lirio inmenso a su amado Tulio y lo lleva a la muerte. Una inocente flor es centro de ambigüedad en “Margarita”, de *Prosas profanas*: Recuerda el poeta a la amada, de extraño rostro, que en la noche alegre de la primera



Julio Ruelas, *Lirio* (1903).
Ilustración en *Revista Moderna. Arte y ciencia*,
11, año VI, primera quincena de julio, 1903.

40 José Asunción Silva, *op. cit.*, p. 29.

cita quería ser una Margarita Gauthier: “Tus labios escarlatas de púrpura maldita / sorbían el champaña del fino *baccarat*; / tus dedos deshojaban la blanca margarita, / «Sí... no... sí... no...» y sabías que te adoraba ya!”⁴¹. Pero el significado tradicional de deshojar la margarita, para ver si se es correspondido en el amor, se convierte en un destino trágico: es la muerte quien gana, y la joven muere de tisis. El poeta ha venido preparando el inesperado final, al calificar como “púrpura maldita” la boca de la mujer que no es solo sensual, sino perversa, pues disfraza la enfermedad que la carcome. El desenlace ha aumentado los gozos del amante, pues con esa belleza manchada posee el ambiguo placer del amor y la muerte.



Gustave Moreau, *Salomé (Salomé bailando ante Herodes)* (1874-76).
The Armand Hammer Collection: Armand Hammer Museum of Art and Culture Center, UCLA,
Los Angeles.

41 Ruben Darío, *op. cit.*, p. 52.

En la obra de Julio Ruelas la mujer es emblema de una desencadenada vitalidad genésica, arrebatada por impulsos sexuales; un ser irracional, unida a la animalidad y a regresión a la materia. En sus viñetas y letras capitulares para *La Revista Moderna* las figuras humanas quedan aprisionadas entre cabelleras femeninas, confundidas con raíces y ramas arbóreas que sugieren el enraizamiento en los instintos y en la tierra. Un buen ejemplo es la viñeta para el poema “Lirio”, de Manuel Machado (1903)⁴², con una pareja de amantes recostados en medio de un bosque, enlazados con el mundo vegetal circundante. Ya forman parte del remolino de raíces que dan sustento a los árboles, y de allí brota una calavera con una anamórfica flor de lis.

El arquetipo opuesto a la mujer-lirio es la mujer fatal, bellísima, de cuerpo histérico y alma de ninfómana, que en sus excesos de lujuria doblega a sus amantes. Su crueldad se asocia con flores diversas y a veces con el solo gesto definitorio de deshojar una flor, como la “divina Eulalia de “Era un aire suave”, la “Eva”, de José Martí, y Noemí, la pálida pecadora de Julián del Casal; es *la belle dame sans merci* de temperamento frígido que hace sufrir y esclaviza a los hombres sin que ella se conmueva.

Más precisa es la asociación de esta figura con flores malignas de colores extraños. En *Salamandra* (1917), de Efrén Rebolledo, Elena Rivas aparece descrita en un espacio aristocráticamente perverso, recostada en un diván cubierto por una piel de tigre, y a su lado “un ramillete de rosas tintas, que parecía un ramo de corazones chorreando sangre”. Sus cabellos, que ahorcarán al desdichado que se enamora de ella, son “tan negros y perfumados que sugerían la maravilla de un ramillete de rosas negras”⁴³.

Este arquetipo encarnó para los modernistas en las famosas mujeres fatales de la historia y la leyenda: Circe, Dalila, Helena, Medea, Lilith... y sobre todo, realzada por un marco de exotismo, en Salomé, que pidió como recompensa por su danza la cabeza del Bautista. Éste fue el tema de los famosos cuadros de Gustave Moreau *Salomé* (1874-76) y *La Aparición* (1874-1876), que habrían de convertirse en modelos privilegiados para los simbolistas, con el apoyo de las descripciones y comentarios que de ellos hizo Huysmans en su gran novela de la decadencia: *À Rebours* (1884).

42 Manuel Machado, *Revista Moderna*, VI (11 junio de 1903), p. 164.

43 Efrén Rebolledo, *Salamandra*, en *Obras Completas*, pp. 254 y 257.

La imagen de la bailarina semidesnuda, y tatuada, con el cuerpo cubierto de joyas, encarnación suprema de la “*luxure*” con su encanto de gran flor perversa, nacida en bancales sacrílegos, criada en invernaderos impíos⁴⁴, se difundió en Hispanoamérica, inspirando, entre muchos otros, a Rubén Darío, Gómez Carrillo, Delmira Agustini, Rafael López y a Julián del Casal, cuyo poema “Salomé” apareció en *La Habana Elegante* (1890)⁴⁵.

El poeta cubano reconstruye la exótica sala del palacio de Herodes, “el calado techo” y “la anchurosa nave”; diseña la figura decadente del tetrarca, adormecido, extenuado, hierático. Aunque inspirado por la descripción de Huysmans, adopta el estatismo del cuadro de Moreau. El poema termina con la imagen de Salomé detenida en el tiempo: “y en la diestra alzado, / muestra siempre, radiante de alegría, / un loto blanco de pistilos de oro”.

Se puede ver la importancia que tiene la flor en el poema. Es emblemática de Salomé y de toda la sádica escena. Huysmans opinaba que Salomé era inasible para los espíritus precisos y prosaicos, e incomprensible para los pintores y escritores que jamás habían podido reproducir la exaltación de la bailarina, la grandeza refinada de la asesina. Solo en la obra de Gustave Moreau, concebida fuera de todos los datos del Testamento, el protagonista de su novela, des Esseintes, el esteta decadente que encontraba placer en el artificio y despreciaba la vida y las costumbres de su tiempo, veía al fin realizada a Salomé. Ya no era simplemente la danzarina que había doblegado la voluntad de un rey. Era la deidad simbólica de la indestructible Lujuria, la diosa de la inmortal Histeria. Opinaba que el pintor había podido permanecer fuera de los siglos, al no dar precisiones sobre origen, país, o época, colocando a su Salomé en ese extraordinario palacio, de un estilo confuso y grandioso, ataviándola con suntuosos y quiméricos vestidos, colocándole, a modo de mitra, una incierta diadema en forma de torre fenicia, y por fin, poniéndole en la mano el gran loto, el cetro de Isis, la flor sagrada de Egipto y de la India.

Des Esseintes buscaba el sentido de ese emblema, preguntándose si

44 Para esta y las demás citas y comentarios de Joris-Karl Huysmans, *A Rebours*, Paris UGE, 1975, a los cuadros de Moreau, cf. el capítulo 6 de su famosa novela.

45 Julián del Casal, “Salomé”, en “Mi museo ideal (Diez cuadros de Gustave Moreau)”, en *Nieve. Poetas Completas*, p. 165.

tendría el sentido fálico que le habían atribuido los cultos primordiales de la India o si le anunciaba al viejo Herodes una oblación de la virginidad bajo la condición de un crimen. Si sería una alegoría de la fecundidad, o representaba el mito hindú de la vida. Pensaba que acaso el pintor estaba aludiendo a las ceremonias sepulcrales de embalsamamiento en el antiguo Egipto, cuando los sacerdotes purificaban los órganos sexuales de los muertos insertándoles los castos pétalos de la divina flor.

El loto del cuadro interesó a Mario Praz, y a Lezama Lima, quien también analiza su papel en el poema de Julián del Casal⁴⁶. Ambos concordaron en cierta forma en el significado fálico del loto, y en el hecho de que al identificarse con el centro místico de Oriente, invertía, de manera blasfema, las connotaciones que en Occidente tiene la rosa, identificada con la Virgen María. En ese contexto, la flor era símbolo de una religión regida por la lujuria y la muerte y anunciada por la bailarina, que era, según como la describe Huysmans, “la belleza maldita, deidad simbólica de la indestructible Lujuria, que pertenece a las teogonías del Extremo Oriente”⁴⁷.

DECADENTES, REFINADOS Y NEURÓTICOS

Algunas flores estaban dotadas de las fuerzas oscuras de la naturaleza. Por ejemplo la flor del acónito, de color azul o violeta, tan venenosa que antiguamente se usaba para envenenar las flechas. Rafael López, en su poema “Ruelas”, exalta al pintor como artista “iluminado”, por el diablo, y por medio de este símbolo se refiere a sus representaciones de la mujer; satánica y portadora de la muerte:

46 Mario Praz, *The Romantic Agony*, Nueva York, Meridian Books, 1956, p. 293. Lezama Lima comenta una escena en la que la imagen triunfal de Salome, “radiante de alegría”, alza el loto y lo transforma, con ese gesto, en la imagen del deseo en función de una serie ‘loto/lirio/cabeza/maza’, de cuyo impulso sustitutivo depende el despliegue encadenado de los sonetos “La Aparición” y “Salomé”. Cf. José Lezama Lima, “Julian del Casal”, *Analecta del reloj*, en *Obras completas*, Madrid, Aguilar, 1977, II, p. 71.

47 Joris-Karl Huysmans, *op. cit.*, p. 117.

Taciturna y maligna, tu flotante quimera
tiene pechos de esfinge, de mujer la cadera,
y a la flor del acónito huele su cabellera⁴⁸.

Tan incomprensible como peligrosa, la carnívora diónea fascinó a la época. Su nombre común, “trampa de Venus”, la refería a la falsedad de la mujer, y emblematicaba sus maquinaciones y el mal de la seducción. De manera traidora se abría, enseñando a las incautas moscas su “seno de carmín”, y tragaba a su víctima cerrando sus dos pétalos verdes como si fueran dientes⁴⁹. Otras flores escondían su malevolencia tras su belleza, como la adelfa, poderoso emblema funerario, por ser su savia y hojas fuertemente venenosas. En un poema, Julián del Casal la proyecta contra la azucena:

Mi corazón fue un vaso de alabastro
donde creció, fragante y solitaria,
bajo el fulgor purísimo de un astro
una azucena blanca: la plegaria.

Marchita ya esa flor de suave aroma,
cual virgen consumida por la anemia,
hoy en mi corazón su tallo asoma
una adelfa purpúrea: la blasfemia⁵⁰.

El artificio era para los decadentes una marca del ingenio creativo humano y elemento estético primordial, superior a las producciones de la naturaleza. Por ello admiraban las flores vivas que parecen artificiales, las que parecen artificiales pero están vivas, y aquellas ideadas por el arte, más bellas e imaginativas que cualquiera producida por la naturaleza. Es la inspiración del curioso poema que Casal dedica al rey Luis II de Baviera,

48 Rafael López, *Con los ojos abiertos* (1912), en *Antología del Modernismo*, ed. José Emilio Pacheco, México, UNAM, 1970, II, pp. 107-108.

49 José Martí, “La Exhibición de flores”. Escenas de Estados Unidos, redactadas el 28 de noviembre de 1890 en Nueva York y publicadas en *La Nación* el 11 de enero de 1891: http://www.damisela.com/literatura/pais/cuba/autores/marti/usa/1890_11_28.htm.

50 Julián del Casal, “Flores”, en *Poetas Completas*, p. 213.

uno de los iconos del *fin de siècle*, “Flores de éter”⁵¹, título simbolista tanto por la imagen como por la referencia a la droga, tan consumida por entonces. Del mismo autor es el cuento “La cámara de las torturas”, donde presenta una biblioteca, iluminada por un mortecino cirio. Llama la atención sobre una colección de raras flores malsanas y perversas que la naturaleza sería incapaz de engendrar. Tejidas en la alfombra roja, “mandrágoras, euforbios, eléboros, y toda suerte de plantas letales”. En esa negación sádica de la naturaleza, completa el decorado con una red inmensa trabajada con gran arte que cubre las vigas del techo y muestra a su vez “flores monstruosas, quiméricas, extravagantes y amenazadoras”⁵². Interesa señalar en esta narración otro tema característico del decadentismo. El lector ha llegado a este recinto siguiendo los pasos de un ambiguo y bello joven, que en algo recuerda a Dorian Gray. Está vestido con extrema elegancia, y muestra un pliegue desdeñoso y hastiado en sus delgados labios. A su paso deja una estela de intenso y singular perfume, mezcla de templo y de lupanar, “que parecía combinado con granos de incienso y con flores de reseda”⁵³.

La detallada mención al perfume que hace Casal no es anodina ni debe pasar desapercibida. Desde Baudelaire, y a través de los poetas malditos, se habían exaltado las sensaciones que producen los perfumes, “porque despiertan en nosotros más que otras [sensaciones] algo inefablemente oscuro y triste que llevamos dentro de nosotros”⁵⁴. Paul Bourget también había comentado la extravagancia de la inspiración de los decadentes no espontánea y natural, sino artificiosa y especialmente ávida, “de buscar flores desconocidas y perfumes [...] no respirados antes”⁵⁵. Delmira Agustini recurre a menudo a aromas peregrinos que asocian el estado de ánimo con el perfume de una flor. En “La musa gris”, la inspiración “tiene un perfume de tristes violetas”, y en “Flores vagas” unas extrañas

51 Julián del Casal, *ibidem*, p. 227.

52 Julián del Casal, “El amante de las torturas”, en *Prosas I*, La Habana, Consejo Nacional de Cultura, 1963, p. 236.

53 Julián del Casal, *ibidem*, p. 236.

54 Paul Bourget, *Essais de Psychologie Contemporaine*, Paris, Plon-Nourrit, 1901, I: “parce qu’elles remuent plus que les autres ce je ne sais pas quoi de sensuellement obscur et triste que nos portons en nous” (p. 24).

55 Paul Bourget, *ibidem*, p. 20.

flores opalinas, despiden dos perfumes: “Uno que es mirra y miel de los sentidos / y otro grave y profundo que entra al alma”⁵⁶.

Otro ejemplo se encuentra en uno de los poemas más hermosos de Silva, el “Nocturno II”. Consta de tres estrofas, cada una portadora de un recuerdo de la mujer amada: los “besos furtivos” en la oscuridad de la selva, los besos íntimos en el lecho de una alcoba, y el último beso, con ella muerta y yaciendo en un ataúd. El perfume de la reseda es el hilo conductor del recuerdo y de la memoria atormentada del poeta. Aparece en cada una de las tres escenas y con la mayor intensidad al acompañar a la muerte. “Inquietos, refinados, perversos, escépticos, enfermizos”⁵⁷, había llamado Gómez Carrillo a los decadentes, entusiastas de lo nuevo y de lo exótico, “almas complejas”, por su afición a las coloraciones raras, a los perfumes enervantes, a su seducción por las orquídeas que parecen flores artificiales⁵⁸. Esta flor, de complicada forma lleva al mundo de Huysmans y de Maeterlinck, quien en su sorprendente libro *La inteligencia de las flores* definía a las orquídeas como “las manifestaciones más perfectas y más armoniosas de la inteligencia vegetal. En esas flores, atormentadas y extrañas, el genio de la planta alcanza sus puntos extremos, y viene a penetrar, con una llama insólita, la pared que separa los reinos”⁵⁹. Se refería a ciertas orquídeas que toman la apariencia de insectos, e inclusive exhalan su olor con el fin de atraer a un polinizador para reproducirse. Se justifica así que “hacer *Cattleya*” haya aparecido en la gran novela de Proust como metáfora de la posesión física para Odette y Swan. Sabemos también que Proust conservó hasta su muerte el retrato que le hizo Jacques-Emile Blanche, donde se ve al joven Marcel, de frente, en pose hierática, y en contraste con su oscuro traje lleva una orquídea blanca en la solapa.

A pesar de que esta parásita no es exótica sino oriunda en diversas partes de América, posiblemente por influencia europea, también fue valorada por los modernistas. Santos Chocano admira sus “enigmáticas

56 Delmira Agustini, *op. cit.*, pp. 141 y 143.

57 Enrique Gómez Carrillo, *Literatura extranjera. Estudios cosmopolitas*, París, Librería de Garnier Hermanos, 1895, p. 139.

58 Enrique Gómez Carrillo, *ibidem*, p. 306.

59 Maurice Maeterlinck, *La inteligencia de las flores*, Buenos Aires, Ediciones CHACO, 1974, pp. 45-53.

formas sorprendentes”, su equilibrio en los árboles y ensortijadas raíces, “libres de ligaduras con la tierra”⁶⁰. En *De Sobremesa*, Consuelo, la amante colombiana de Fernández en París, le recuerda que todo lo que los europeos aman en exceso, oro, esmeraldas, café, orquídeas les llega de Colombia. Y el esteta comparte el estado de hiperestesia de Des Esseintes, así como su predilección por las “orquídeas monstruosas”, que mantiene en un vaso de antigua mayólica sobre su escritorio, al lado de una heteróclita colección de objetos que denotan su sofisticación y extremo refinamiento⁶¹. Hay que recordar que Silva, durante su estancia en París conoció a Mallarmé, y de vuelta a América, desde Caracas, envió a su admirado amigo y maestro una planta de orquídea, especialmente preparada para que sobreviviera al largo viaje transatlántico⁶².

José Martí describe detenidamente una exposición de orquídeas. Indica la peculiar forma de vida de esas “parásitas encantadoras” que no parecen flores naturales, sino artificiales, y describe admirativamente varias especies, citándolas con su nombre botánico, lo cual las hace más enigmáticas e incomprensibles para el no iniciado. Menciona el odontogloso tigrado, el encidio, el cigopétalo, el dendrobio, el cattleya rosa y lila, con el labio de oro puro, la almodiana de flores refulgentes como mariposas heladas. Comenta más detenidamente los cypripedios. Probablemente influido por el libro de Maeterlinck, reconoce la inteligencia de esas flores, visible en sus artilugios. En su extraño labio colgante ampara “de los insectos ladrones” los granos de polen “que le trae en el lomo la abeja buscamiel, enamorada de la fragancia y el color” para permitir que en su estigma, que se prolonga tubos abajo, “se junten con el huevo”⁶³. La planta es hábil en verdad o tiene pensamientos, pues “echa listas de carmín a lo largo de sus tres pétalos blancos, y bruñe hasta que da luz su zapatilla redonda para que la visite la abeja”. Y tiene otras estrategias; cría crines por el borde interior de su “zapatín” para que se le traben las patas al mosco que viene a beberse la miel, y su tallo peludo, y el barniz de la flor la protegen que no se le suba la hormiga venenosa. Por ello se pregunta el escritor si la

60 José Santos Chocano, *op. cit.*, p. 402.

61 José Asunción Silva, *op. cit.*, p. 129.

62 Juan Loveluck, “*De sobremesa*, novela desconocida del modernismo”, *Revista Iberoamericana*, XXXI, 59, 1965, pp. 17-32, p. 112.

63 José Martí, “La Exhibición de flores”. Escenas de Estados Unidos.

orquídea “¿es alma en ciernes que sabe menos que el hombre o es alma en pena, ya a punto de vuelo, que purga en la pelea –hermoseando, como todo lo que padece– sus últimas culpas?”.

Podemos concretar ciertos puntos para completar lo anteriormente expuesto. Las flores esenciales en la escritura poética del modernismo son antinaturalistas. Encarnan el giro por el cual se abandona la naturaleza prolífica y creadora, la *natura naturans* del poeta romántico, y se convierten en símbolos de la naturaleza en estado artístico⁶⁴. Muestran la nueva conciencia formal del Parnaso a través de sus formas ricas y complejas que deslumbran por su hermosura o peculiaridad.

Por su carácter simbolista, las flores modernistas incorporan una tercera dimensión a la obra. Además de ser contempladas, deben ser interpretadas. Tienen más valor por sus significaciones y símbolos ocultos que por su función natural. Debido a ello, a menudo adquieren una jerarquía mitologizante.

Son notables las características intertextuales e interdisciplinarias de las flores modernistas, que pueden ser inventadas, imaginadas o elaboradas a través de libros y obras de arte. Esta relación con diversos discursos literarios o visuales no es solamente una preocupación “museística”. Como indica Yurkievich, el modernismo tiene verdadera avidez por una cultura periférica, anhela apropiarse del legado de todas las civilizaciones en todo lugar y en toda época, de allí la heteroclita mezcla de ingredientes que acumula⁶⁵. Sin embargo, somete ese material a una experta formalización, pues exalta la perfección formal como el tributo más específico del arte. Inclusive, como se ha señalado, por ejemplo con el loto de Salomé, las implicaciones de esas lecturas o pinturas aleatorias modifican la propia creación, que se convierte en un palimpsesto con capas sobrepuestas de significados.

64 Cf. Hans Robert Jauss, “El arte como anti-naturaleza. El cambio estético después de 1789”, en *Las transformaciones de lo moderno. Estudios sobre las etapas de la modernidad estética*, Madrid, Visor, 1995, pp. 117-124.

65 Saúl Yurkievich, *Celebración del Modernismo*, Barcelona, Tusquets, 1976, p. 3.

La comunión de temas o referentes en distintos ámbitos culturales lleva a la idea simbolista de la correspondencia de forma de expresión. La lección de Wagner llegó hasta el simbolismo, cuyos teóricos y artistas siempre manifestaron interés en esas correspondencias. Basta citar algunos encuentros: Huysmans, entusiasmado con Moreau, Redon y Rops, en cuyas imágenes encontraba el reflejo de su propio satanismo; Mallarmé, que admiraba a Wagner menos como músico que por los nuevos sentidos que aportaba a través del uso simultáneo del texto y el sonido; Albert Aurier, que describió a Van Gogh como simbolista y afirmaba que en su pintura, bajo la superficie material, se encuentra, para la mente que sabe buscarlo, un pensamiento, una idea.

Entre esas menciones se debe señalar el lugar privilegiado que ocupa el arte en la obra de Rubén Darío, quien dedica muchas páginas a pintores: Böcklin, Velázquez, Fra Angelico, Puvis de Chavannes... Pero su deseo de exploración de formas va más allá de las simples referencias. Como se puede comprobar a través de la sección “En busca de cuadros” de *Azul*, Darío se incorpora a la antigua discusión de *ut pictura poesis*, tratando de competir con la pintura⁶⁶. Su “Naturaleza muerta” es un ingenioso acertijo que revela, más que su admiración por la pintura holandesa del siglo XVII, ciertas premisas esenciales del modernismo. Para descifrarlo, es preciso entender, en esa breve prosa, el significado de las lilas recién cortadas y de las esponjadas rosas de té⁶⁷.

66 Cf. mi conferencia “Rubén Darío y la obra de arte”, dictada el 20 de abril de 2006 en la Universidad Nacional Autónoma de México: www.amadonervo.net/transmigraciones/pdf/dario.pdf

67 Cf. el ensayo “Una naturaleza muerta, Rubén Darío derrota a Zeuxis y a Parrasio” en mi libro *Imágenes y textos. Estudios sobre literatura y pintura. 1849-1936*, Ámsterdam, Atlanta, 1998, pp. 33-35.

En el jardín de Manuel Altolaguirre

MARIA ROSSO

Universidad de Milán

Título: En el jardín de Manuel Altolaguirre.

Title: In Manuel Altolaguirre's Garden.

Resumen: En la poesía primera de Manuel Altolaguirre, los motivos floreales aparecen esporádicamente, vinculados a *topoi* tradicionales o a alardes de ingenio greguesco. Pero, en una segunda etapa, cuando las vivencias del poeta conducen hacia una rehumanización de sus versos, las metáforas vegetales sufren una interesante evolución, insertándose en el contexto de reflexiones ontológicas o metafísicas. Dentro de su peculiar cosmogonía, Altolaguirre reinterpreta el mito de Narciso, para poetizar el milagro de la floración de la palabra poética o para neutralizar la muerte mediante la metempsychosis. De ahí que, en algunos textos vinculados por una relación de intertextualidad interna, se presente el nexo entre la flor y el espejo. Por otro lado, el poeta revitaliza también el motivo de la rosa, símbolo de la belleza y de la poesía, que le conduce al descubrimiento de su propio edén interior, el jardín trascendente donde el sujeto lírico borra su ser temporal y experimenta la sensación de eternidad.

Abstract: In Manuel Altolaguirre's first poetry, the floral motifs appear sporadically, associated with traditional *topoi* or showing ingenious skill. Afterwards, in a second stage, when the poet's experiences lead to a re-humanization of his verses, metaphors evolve in ontological or metaphysical contexts. Within its peculiar cosmogony, Altolaguirre reinterprets the Narcissus myth, in order to represent the miracle of poetic word blooming or to neutralize death through metempsychosis. Therefore, in some texts connected by an internal intertextuality, flower and mirror are linked. Besides, the poet also revitalizes the rose motif, as beauty and poetry symbol, and he finally finds his inner Eden, the transcendental garden where he gets rid himself of temporality and he can experience the feeling of eternity.

Palabras clave: Altolaguirre, metáfora del jardín, flor-espejo, narciso, rosa-poesía.

Key words: Altolaguirre, garden metaphor, flower-mirror, narcissus, rose-poetry.

Fecha de recepción: 16/3/2013.

Date of Receipt: 16/3/2013.

Fecha de aceptación: 3/5/2013.

Date of Approval: 3/5/2013.

En el panorama poético de la llamada Generación del 27, el lector puede adentrarse en lozanos vergeles, decorados por especies vegetales que, hundiéndose sus raíces en la tierra fértil de la tradición, echan nuevos brotes y producen singulares injertos. Atractivos ejemplos –desde la rosa de Jorge Guillén al prodigioso “lenguaje de las flores” lorquiano y a la densa elaboración simbólica en el *Jardín cerrado* de Emilio Prados, para citar tan solo algunos nombres– muestran la vitalidad de los *topoi* florales, renovados por inéditos matices. Cuando nos acercamos a los versos de Manuel Altolaguirre, el jardín del poeta malagueño nos puede parecer más modesto que el de sus compañeros de generación, pero, a medida que avanzamos por sus senderos, asistimos a un gradual florecimiento, que cobra una profunda significación en la trayectoria conceptual de nuestro autor.

Durante su fase inicial, Altolaguirre se muestra partícipe de la general “prepotencia metafórica”, para utilizar la expresión de Jorge Guillén, que destaca el “cultivo de la imagen” como rasgo común entre los poetas de los años veinte y señala como consecuencia la peculiar actitud frente a la realidad, que “superviviente a pesar de todo, [...] no será reduplicada en copias sino recreada de manera libérrima”¹. Al principio, también el emisor lírico de *Las islas invitadas* contempla el mundo desde una perspectiva inusual y representa paisajes cósmicos transformados por el uso de la metáfora y el alarde ingenioso de imágenes lúdicas. Puesto que el ámbito acuático es el más congenial al joven poeta, sólo esporádicamente aparecen referencias florales como términos figurados que remiten a referentes situados en otra clase de realidad. El intercambio de atributos puede apoyarse en motivos estereotipados, como ocurre en “Campo”², de *Las islas invitadas* de 1926, encabezado por una estrofa parentética, en función de epígrafe o dedicatoria, que rinde homenaje a las tendencias

1 Jorge Guillén, “Lenguaje de poema, una generación”, en *Lenguaje y poesía*, Madrid, Alianza, 1972², pp. 188-189.

2 Manuel Altolaguirre, *Obras completas, III. Poésías*, ed. James Valender, Madrid, Istmo, p. 231. De aquí en adelante utilizaré la abreviatura *OC III* para referirme a esta edición.

tradicionalistas, tanto por la forma métrica³ como por el contenido que, evocando un marco aldeano, identifica a la mujer amada con una flor, cuyos pétalos son los vestidos:

(Cinco pétalos tiene
la flor que él ama:
la camisa de lino,
el refajo de lana,
el vestido de seda,
el delantal, la capa...)

En textos posteriores, el nexa “mujer-pétalos” sufre una interesante evolución, insertándose en una reflexión de tipo ontológico, como veremos más adelante. En esta primera fase, en cambio, el poeta revitaliza el *topos* utilizándolo como evidente indicio de un vínculo con la tradición popular, mientras que en otro poema de la misma colección, *Recuerdos*⁴, crea una metáfora de cuño gregueresco, “pétalos de la hoguera” (v. 2) –‘el fuego es una flor cuyas llamas son pétalos’–, para sintetizar en imágenes visuales las impresiones de una experiencia invernal. Se manifiesta así la doble atracción de Altolaguirre hacia lo antiguo y hacia lo nuevo, participando de la tendencia general entre sus compañeros de generación, caracterizados por el espíritu conciliador entre la modernidad y la tradición. El denominador común entre los dos polos lo constituye el lenguaje metafórico, que recibe un notable impulso de los experimentos vanguardistas y, al mismo tiempo, se alimenta en la poesía barroca. Según Lorca, es Góngora quien “inventa por primera vez en el castellano un nuevo método para cazar y plasmar las metáforas”, mediante una operación que consiste en “un cambio de trajes, fines u oficios entre objetos o ideas de la Naturaleza”⁵.

3 Ésta se basa esencialmente en heptasílabos asonantados (excepto el vs. 2, que puede leerse como pentasilábico o exasilábico). Sobre la paronomasia “*LiNo*”-“*LaNa*” que refuerza la rima, cf. José Antonio Martínez García, “Repetición de sonidos y poesía”, *Archivum*, XXVI (1976), pp. 71-102 (p. 94).

4 *OC III*, p. 238.

5 Federico García Lorca, “La imagen poética de Luis de Góngora”, en *Prosa*, ed. Miguel García-Posada, Madrid, Akal, 1994, I, p. 242.

Las estrofas endecasilábicas del *Poema del agua*⁶ rinden homenaje a Góngora⁷ y a la tradición culta del Siglo de Oro, pintando con palabras un mundo dinámico, al compás del fluir del agua, con las continuas transformaciones producidas por los contrastes entre luz y sombra⁸. Su intención, sin embargo, lejos de ser mimética, trasciende la realidad para plasmar las figuraciones sublimadas en los reflejos del espejo cósmico, donde tierra, agua y cielo se confunden, dando lugar a fascinantes paisajes⁹. En este contexto, se produce la identificación “nubes = flores”:

Las nubes, recortadas, suspendidas,
islas del aire, blancas, miniaturas
de plantas florecidas, altas, cobijan (vv. 26-28)

Más adelante, la alusión floral evoca un mágico *locus amoenus*, alumbrado por el claror de las estrellas que amplifican su efecto reduplicándose en el agua¹⁰. El fenómeno origina una metamorfosis óptica que reduce las distancias entre el espacio telúrico-fluvial y el celeste, mientras los propios reflejos engloban todo el ámbito cósmico, convirtiéndose en astros y asumiendo rasgos vegetales por la forma y el color (“hojas”, “flores blancas”, “tallos”, “palmas grises”):

6 *OC III*, pp. 244-250.

7 El poema se publicó precisamente en 1927 en las revistas *Verso y prosa* (tres fragmentos en marzo y uno en julio) y *Litoral* (seis fragmentos más en el “Número en homenaje a don Luis de Góngora”, que salió en octubre).

8 Como apunta Antonio A. Gómez Yebra, “La expresión sensorial en la obra de Manuel Altolaguirre”, *Caligrama*, II (1987), pp. 123-146, “las imágenes visuales se alían con las táctiles para producir una mayor concentración de efectos plásticos”, constituyendo todo el conjunto “una auténtica hipotiposis” (pp. 131 y 129).

9 Sobre las dualidades “aire-agua” y “arriba-abajo” en la “poética de la naturaleza” altolaguirreana, cf. Rosa Romojaro, “La poesía de Manuel Altolaguirre: poética de la dualidad”, *Revista de Literatura*, 116 (1996), pp. 427-449 (pp. 427 y 429).

10 Sobre la “pseudorealidad de la imagen especular”, cfr. Gabriel Insausti, “La metáfora especular: Altolaguirre en su centenario”, *RILCE*, XXI, 1 (2005), pp. 61-79 (p. 67).

Las estrellas más bajas a las altas,
miran humildes. Todas iluminan:
hojas o verdes corazones grandes;
jugosas flores blancas repartidas
en largas extensiones de terreno;
tallos –cilindros altos– sosteniendo
desmayadas y curvas palmas grises

(vv. 55-61)

La estrofa IV¹¹ se anima con la labor de la lavandera y el color de la ropa enjabonada en el agua genera la imagen de una flor roja, engastada en el contexto discursivo mediante una típica fórmula sintáctica gongorina, la que Dámaso Alonso registra como “A, si B”¹² y que en este caso significa “además” (el agua y los paños, fundidos en la mirada del espectador, aparecen como “jirones” y, además, como “sangre en flores”):

En el blanco suicidio de las aguas
–jirones en obstáculos salientes
si sangre en flores–; a los pies del Tajo;
sobre las piedras: ropas de colores
cuadradas secan, las que enjabonadas
antes espumas turbias fabricaron.

(vv. 79-84)

Si en estos versos el valor referencial del término figurado está totalmente subordinado al estímulo visual del color, en el fragmento sucesivo las flores “del ancho campo abierto” (v. 121) remiten de manera más concreta al *locus amoenus* del escenario, aunque no falta el alarde de ingenio, porque la vegetación forma “las dos alas” (v. 120) de las “espaldas tersas y onduladas curvas” (v. 119) del río, dotado de “músculos de acero” que le empujan en su movimiento. Y la lección gongorina se funde con el espíritu gregueresco, cuando el poeta explícitamente juega con

11 Valender advierte: “Siguiendo a Margarita Smerdou, quien fue la primera en rescatar este texto, en su edición del *Poema del agua* [...], he colocado como cuarto fragmento del poema el texto de VP2 [el núm. 7 (julio 1927) de *Verso y Prosa*], que no lleva enumeración” (*ed. cit.*, p. 250).

12 Dámaso Alonso, *La lengua poética de Góngora*, Anejo XX de la *Revista de Filología española*, Madrid, CSIC, 1950, pp. 152-153.

las imágenes¹³, desrealizando la flor (= “espuma”) en las metamorfosis pictóricas del agua:

Si es flor la espuma en pie, su verde tallo
tendido y fresco es el jugoso río,
su ojal el puente, el campo su solapa. (vv. 134-136)

En el marco nocturno, en cambio, predominan los reflejos, generando una cadena de asociaciones metafóricas: en primer lugar, los destellos sobre las olas aparecen como “esbeltos brillos envainados” (vs. 174), de ahí que sean “peces dormidos bajo las espadas” (v. 175), cuyo movimiento evoca la idea del baile al compás de la música, que a su vez genera la correspondencia erótica con los amantes-flores:

Música donde bailes marineros.
En florero de mar mojan sus tallos
inmóviles amantes confundidos.
Quietud del agua herida por reflejos. (vv. 189-192)

En la colección siguiente, *Ejemplo* (1927), la poesía de Manuel Altolaguirre se dirige hacia un nuevo rumbo, caracterizado, como destaca Asún Escartín, por la aparición de un “yo de ascendencia romántica”, “un yo de sutil voluntad profética, recíproco confidente del mundo físico y guía último en el proceso de reconocimiento interior”, por la confianza en “la función de la inteligencia ordenadora” y por la asimilación de “la herencia del simbolismo”¹⁴. Gómez Yebra, por su parte, notando “el predominio de los colores de la gama fría” que suscitan una sensación de tristeza, relaciona el cambio con la reacción del poeta a “la muerte de su madre,

13 Según Luis Cernuda, “Gómez de la Serna y la generación poética de 1925”, en *Prosa. Obra completa*, ed. D. Harris y L. Maristany, Madrid, Siruela, 2002², I, pp. 172-180, “en la imagen hay mayor creación poética que en la metáfora. En la primera interviene más la imaginación que el ingenio; en la segunda más el ingenio que la imaginación” (p. 175).

14 Raquel Asún Escartín, “Manuel Altolaguirre en el ámbito de ‘Las islas invitadas’ (1926-1936)”, *Anuario de Filología*, VI (1980), pp. 337-66 (p. 342).

acaecida el 18 de septiembre de 1926”¹⁵. Efectivamente, el propio Altolaguirre, en sus páginas autobiográficas, recuerda este acontecimiento traumático y el efecto “humanizador” en su escritura poética, que a partir de este momento empieza a enraizarse profundamente en la vida¹⁶. Los sentimientos elegíacos del yo lírico se proyectan en “la sombra” del paisaje primaveral, donde la nube aparece todavía como una flor, pero una “flor sin tallo”¹⁷, rodeada de indicios funéreos, en una elaboración que adquiere rasgos simbólicos:

Como un ala negra de aire
desprendida de hombro alto,
cuerpo de un muerto reflejo
en duras tierras ahogado,
la sombra quieta, tendida,
flota sobre el liso campo.

La nube, sombra en el viento
de la sombra, flor sin tallo,
de la amplia campana azul
adormecido badajo,

15 "Después de la muerte de mi madre yo no podía contener todo cuanto sentía. [...] A Emilio [Prados] le parecía enfermiza esta dedicación a un recuerdo tan doloroso. No le gustaba verme atormentado y me reprochaba que mi poesía tuviera como único tema lo elegíaco, no le parecía pudoroso ni digno que yo utilizara mis sentimientos para componer unos versos, y sobre la deshumanización del arte hablábamos largamente. Era de ver entonces cómo el poeta, el gran poeta que era Emilio, superaba su realidad con las más bellas imágenes. Un simbolismo desconcertante le apartaba de la vida, mientras yo cada vez más directamente quería encontrar en ella no sólo la inspiración, sino el tema y el desenlace. No brotaba mi poesía de lo humano sino que en lo humano se ahogaba y en lo humano perdía todo ajeno relieve. Aunque con tan distintas intenciones llegáramos los dos a un mismo punto. Hundido yo en la vida si él se alzaba, mi poesía podría ser su reflejo, ya que era muy tersa la superficie" (Manuel Altolaguirre, *El caballo griego*, en *Obras completas*, ed. James Valender, Madrid, Istmo, 1986, I, pp. 51-52; en adelante me referiré a esta edición con la abreviatura *OC I*).

16 Sobre la evolución de la “flor con tallo” a la “flor sin tallo”, cf. Rosa Romojaro, *op. cit.*, p. 432.

17 *OC III*, p. 251 (las cursivas son mías).

techo azul y suelo verde
tiene en la tarde de mayo.

Como una rama de almendro
el horizonte nublado.

La sombra quieta, tendida,
flota sobre el liso campo,
cuerpo de un muerto reflejo
en duras tierras ahogado¹⁸.

No debe olvidarse que la composición forma parte del conjunto titulado *Llanura*¹⁹, término significativo en la concepción metafísica que va elaborando Altolaguirre y que se formulará de manera explícita en el “Prólogo” a *El caballo griego*, donde el poeta afirma: “Morir es ser llanura, un gran rostro impassible, espejo de toda el alma en donde se puede leer toda una vida”²⁰. En estas páginas, de las que podemos extraer útiles claves interpretativas, la “nube” se asocia a la memoria de la madre (“En su balcón, entre dos nubes, yo sé que todavía mi madre está esperándome, rodeada de su tibia luz alta. Aquella noche es la de hoy. Será una noche eterna”²¹) y, por otro lado, la “flor sin tallo” puede, tal vez, contener una sutil referencia a la “flor cortada” de Garcilaso²², que en el v. 228 de la *Égloga* III aplica la metáfora a la muerte de Elisa.

En otros textos de la misma colección, la angustia por la pérdida de una

18 Cf. Manuel Altolaguirre, *Poetas completas*, ed. Margarita Smerdou y Milagros Arizmendi, Madrid, Cátedra, 1987, pp. 125-133. En adelante citaré esta edición con la sigla *PC*.

19 *Ibidem*, p. 44.

20 No se olvide que Garcilaso era uno de los poetas preferidos por Altolaguirre, como éste declara formulando su poética en la *Antología* de Gerardo Diego, *Poesía española. Antología 1915-1931*, Madrid, Visor, 2002, p. 447. La admiración se manifiesta en la biografía *Garcilaso de la Vega*, en *Obras completas*, ed. James Valender, Madrid, Istmo, 1989, II, pp. 15-149.

21 “Jardín”, *OC III*, p. 109. En *PC* el texto es el fragmento 6 de *Llanura* (*PC*, p. 130).

22 “Tu desnudo”, vv. 3-4, *OC III*, p. 201. En *PC* (pp. 166-7) forma parte de la sección *Poesía (1930-31)* y es el fragmento 7 de *Vida poética*.

presencia amada se manifiesta en síntomas de enfermedad, destruyendo el *locus amoenus*: el jardín se convierte en un enredo de ramas que atrapan al visitador, sin dejar caminos abiertos hacia la salida, mientras el agua –el flujo vital– se estanca, transformándose en lodo:

Todo el jardín como un cuerpo
con fiebre. ¡Qué ajustados
miembros verdes vegetales!

El agua hundida formando,
enferma de confusiones,
de sí misma aislada, fango.
Jardín de abejas y olores
sin caminos para el paso.

Entrar es quedar en él,
como cuando nos quedamos
dentro de un libro, entre dos
o más plantas, apretados²³.

Solo el amor podrá devolver al vergel su antigua lozanía, cuando la mujer, con sus caricias, envuelva “el oculto jardín / de pasión y de música”²⁴. Por otra parte, la recuperación del paisaje –es decir, la comunión cósmica (“el aire, el suelo, / los pájaros, las flores...”²⁵)– ofrece una vía para llenar el

23 “El ausente”, vv. 15-16, *OC III*, p. 64. En *PC* se señala que “el título «El amigo ausente» aparece entre paréntesis y al margen” (*PC*, p. 144).

24 Asún Escartín, *op. cit.*, p. 345, nota que “Altolaguirre sigue de cerca la huella juanramoniana en este punto. [...] Unos y otros se corresponden con el individual y reiterado «anhelo creciente de totalidad»” (*art. cit.*, p. 345). Creo que es la evolución de un concepto neoplatónico que, en otros términos, expresaron los poetas del Siglo de Oro. El Conde de Villamediana, por ejemplo, distingue entre “el sentido, parte ya agraviada / de los prolijos vínculos de ausencia” y “la porción superior que unida vive / por misterio de amor a su sujeto / con tenaces afectos”, concluyendo: “Mas la vista, ni logra, ni concibe, / si no es especies de presente objeto / negadas a la fe, no a la memoria” (Juan de Tassis, Conde de Villamediana, *Obras*, ed. Juan Manuel Rozas, *Obras*, Madrid, Castalia, 1969, p. 96).

25 *OC III*, pp. 90-91.

vacío dejado por una ausencia. El poeta considera que toda la naturaleza circunstante forma parte de un amigo ahora lejano, objeto de añoranza, –"como si el mundo fuera un traje tuyo" (v. 17)– y, entrando en contacto con el entorno, recupera su esencia (la parte espiritual), aunque falta la presencia física²⁶:

Y ahora sólo me falta
parte de ese vestido,
pues sigues siendo tú
el paisaje total que yo contemplo,
Con aire, suelo, pájaros y flores,
Sin carne humana:
esa parte de ti que está ahora ausente. (vv. 18-24)

En el conflicto "ausencia / presencia", "la poética la *dualidad*" –que Romojaro considera "clave generadora" de la obra de Altolaguirre– genera las antítesis "invisible / visible", "alma / cuerpo". Para recomponer la integridad, hay que pasar por una acción purificadora que reconduzca a un estado de primordial inocencia, proceso poetizado en "El alma"²⁷ (de *Escarmiento*), a través de una simbología en la que se perciben claros ecos del Libro III del *Génesis*. En el *incipit* –donde el sujeto lírico anuncia: "Desenvainaré mi alma / como una espada de fuego"–, el alma cobra atributos que remiten al bíblico *flammeum gladium* (*Gén.*, 3, 24) puesto en defensa del árbol de la vida en el Edén²⁸, así que el *yo*, convertido en "mano almada"²⁹, se dispone a su acción catártica para expulsar "al que se sienta desnudo" (como Adán y Eva después de comer el futo prohibido) y, despojado de las trabas

26 Antonio A. Gómez Yebra, "Manuel Altolaguirre: algunos recursos expresivos", *Jábega*, 50, 1986, pp. 206-211, comenta: "Con la misma furia que el arcángel desenfunda su espada flamígera para expulsar del paraíso al hombre pecador, el poeta expone a la luz su intimidad para que pueda ser contemplada sin estorbos" (p. 207).

27 Además del juego paronomásico entre *alma* y *arma*, destacado por Rosa Romojaro, *op. cit.*, p. 445, hay que notar la homofonía *MA*no-*alMA*.

28 "Maldad", vv. 4-7, *OC III*, p. 89.

29 *OC III*, pp. 117-118. El poema se publicó en el primer número de la revista *Poesía* (1930).

corporales (“Hay que no sentir la forma, / ni los roces, ni los fríos, / ni las caricias, ni el fuego”, vv. 7-9), podrá regresar al Paraíso perdido. En este contexto, las flores son el emblema de la inocencia, representando el escenario incontaminado en el que el sujeto ambiciona situarse, y, al mismo tiempo, encarnando el núcleo más puro del individuo –“Las flores nunca pecaron. / Entre ellas mi mano almada / dará su luz o la muerte” (vv. 10-12)–, mientras que la maldad, en otro poema de la misma colección, se asocia con el silencio y la oscuridad, traduciendo-se visualmente en la imagen de “una gran llanura / desierta, desolada, / [...] / sin flores, sin palabras”³⁰.

Las potencialidades simbólicas del motivo vegetal encuentran un terreno fértil para desarrollarse en el mito de Narciso, tema de “Fábula”³¹, donde la “blanca flor” se presenta como esencia de la inmaterialidad, en relación con “alma-pensamiento” y en antítesis con “carne-forma”:

¡Oh, blanca flor sin carne en la ribera!
¿Cómo olvidar tu forma conseguiste?
¿Cómo pudiste derribar los muros
que guardaban tu alma inaccesible?

Ahora, ya flor o puro pensamiento,
tu perfume, alma externa, se dilata
amorosa, engolfándose en el aire.

Esto quedó de ti, de tu hermosura. (vv. 18-25)

Hay que tener en cuenta que en este poema, significativamente dedicado a Jorge Guillén, la metamorfosis de Narciso proporciona a Altolaguirre los ingredientes para poetizar el milagro de la palabra poética³².

30 Cf. Francie Cate-Arries, “Manuel Altolaguirre through the Looking Glass: the Art of Self-reflection”, *Anales de la literatura española contemporánea*, XIII (1988), pp. 209-224 (pp. 210-11).

31 El adjetivo “puro” remite a los ideales poéticos de los años Veinte.

32 “Al verla reflejada en la corriente / supiste transformarla en poesía. / Eso quedó de ti. Y tu recuerdo / dibujado en la entraña de una roca, / continua madre, manantial de un río”.

En las estrofas iniciales, Eco “se opone / a la dilatación de los sonidos” (vv. 3-4) y, al estar relegada en el silencio, “negras paredes niegan a su alma / sendas conducidoras de lo externo” (vv. 7-8). Su angustia amorosa, apagando el reflejo acústico, se desahoga en llanto y encuentra una forma expresiva en el reflejo visual de las aguas (revitalización del *topos* del río lágrimas y espejo), ya que “Su pena tiene por lenguaje un río” y el elemento natural se convierte en artifice, devolviendo la “pintura [...] de la belleza / de quien al contemplarse en tal murmullo / inmóvil desnudó su pensamiento” (vv. 13-17). Narciso, libre ya de los límites corporales, ha alcanzado la quintaesencia de la belleza sublimándose en la “blanca flor sin carne”, cuyo “perfume, alma externa” es la manifestación sensorial del “pensamiento” desnudo o “puro”³³ que se propaga por el cosmos. La metamorfosis se completa en la última y definitiva etapa, la transformación en poesía, que graba perennemente el recuerdo, haciéndolo eterno (vv. 26-30)³⁴.

Como observa Romojaro, “las analogías de este poema pasarán a ser una constante en la poesía de Altolaguirre”³⁵. En efecto, el mito de Narciso aparece implícitamente en otros versos, donde la relación entre “espejo” y “flor” (“pétalos”, “tallo”, “aroma”) acompaña la búsqueda del poeta en pos de una identidad incontaminada, de la esencia del ser o del núcleo primigenio que resiste al paso del tiempo. Es evidente el nexo de “Fábula” con “Pétalos”³⁶, donde el emisor lírico, dirigiéndose a una destinaria interna, la invita a ir más allá de la imagen superficial que le devuelve el espejo, para recuperar las señas de identidad capturadas en los “retratos” antiguos:

Mírate en un espejo y luego mira
estos retratos tuyos olvidados:
pétalos son de tu belleza antigua,
y deja que de nuevo te retrate
deshojándote así de tu presente;

33 Rosa Romojaro, *op. cit.*, p. 441.

34 *OC III*, pp. 111-2. En *PC, Lo invisible*, 10, pp. 183-4. Fue publicado en *Papel de Aleluyas* en abril de 1928.

35 Publicado en *Poesía*, III, 1930. *OC III*, pp. 96-97. En *PC, Lo invisible*, 11, p. 184.

36 “Narciso”, *OC III*, p. 306.

que cuando ya invisible sólo seas
alto perfume libre, alma y recuerdo,
junto al tallo sin flor pondré caídos
estos retratos tuyos, para verte
como aroma subir y como forma
quedar abandonada en este suelo.

La mujer se presenta como una flor formada por varios pétalos que reúnen una serie diacrónica de instantáneas y el poeta, para llegar a su esencia integral, debe “deshojarla” del “presente”, o sea, situarla en una dimensión libre de la contingencia temporal. Esto implica descorporeizarla, reducirla a “tallo sin flor”, en una operación abstractiva que escinde la “forma” y el “alma”, dentro de la oposición “bajo”/“alto”: la apariencia física queda relegada al ámbito del suelo (donde caen los pétalos-retratos), mientras que el espíritu (“perfume”-“aroma”, “recuerdo”) sigue un movimiento ascensional.

En un poema significativamente titulado “Tiempo flor”³⁷ y dedicado a la autorreflexión en primera persona, el motivo del capullo de la flor que encierra en sí diferentes estadios de la trayectoria vital, se asocia a la imagen de varias capas de ropa que visten sucesivamente al yo en las etapas de la existencia, desde la niñez hasta la madurez, “llegando hasta la última envoltura, / esta piel mía de ahora” (vv. 9-10). La identidad presente, “siendo abrigo de otros cuerpos” (v. 11), guarda intactas las pasadas manifestaciones del ser, en un fluir que nada destruye, sino que agranda y multiplica. En este contexto, por lo tanto, “deshojarse” significa regresar al estado primordial de la infancia nunca perdida:

hasta llegar al niño que yo era,
que es centro de mi vida,
que está en mí
en una inmensa flor
que al deshojarse lo mostrara
desnudo y sonriente.

(vv. 12-17)

37 *O C I*, p. 34.

Altolaguirre recoge aquí el tópico nexo entre la flor y el paso del tiempo, pero rechaza la simbología relacionada con la brevedad de la vida, invirtiendo la trayectoria unidireccional para sustituirla con la vuelta a los orígenes. El movimiento regresivo, sin embargo, contrasta con el impulso vital y el poeta debe encontrar una vía para recomponer su propia integridad. En “Tierra y cielo”³⁸, el conflicto del yo lírico se manifiesta en signos de mutilación y se resuelve mediante la metamorfosis en árbol:

Mis dos manos cortadas
unieron sus muñecas,
y en árbol convertidas
—el suelo en la cintura—
agarraban la tierra
y agarraban el cielo. (vv. 1-6)

La transformación devuelve la unidad al sujeto que, huyendo “en dos direcciones” (v. 18), puede ahondar en sus raíces (“...una mano hundida / en la dura tiniebla”, vv. 7-8; “desenterrando abismos”, v. 15) y, al mismo tiempo, florecer hacia lo alto (“...la otra mano libre / .../ luce en el aire / la virtud de sus flores”, vv. 9-14; “escalando cristales”, v. 16). Frente a las limitaciones humanas, la vida vegetal encarna un ideal superior, de ahí el anhelo de metamorfosis que conduce a una nueva reinterpretación del mito de Narciso, a quien el poeta da voz en el homónimo poema de *Las islas invitadas* de 1936³⁹, valiéndose de un personaje analógico, o correlato objetivo, como técnica distanciadora. El protagonista del monólogo se presenta como un yo solitario que busca “la verdad” en el reflejo, donde parecen confundirse vida y muerte:

Vengo a verme en las aguas de la vida,
en el lago remoto que revela
la verdad de las cosas, lago o río,
espejo de la muerte del que vive (vv. 5-8)

La relación entre “las aguas de la vida” y el “espejo de la muerte” nos

38 Publicado en *Poesía*, III, 1930. OC III, pp. 96-97. En *PC*, *Lo invisible*, 11, p. 184.

39 “Narciso”, *OC III*, p. 306.

remiten nuevamente al “Prólogo” de *El caballo griego*, donde se explicita la concepción del poeta, aclarando el valor simbólico de imágenes condensadas en sus versos: “Nuestras vidas son como ríos que van a dar a un espejo. Cuando este espejo duplique de una vez y para siempre todo cuanto hemos hecho, es que por fin llegamos a la muerte”⁴⁰. En virtud de su alumbramiento epistémico, Narciso puede denunciar la inferioridad del hombre respecto al mundo vegetal:

ser inferior y rencoroso el hombre.
Las flores nos entregan sus desnudos
para tejer amargas vestiduras;
se deforman los troncos de los árboles
para el triste descanso del que gime.
Nada el hombre es por sí, todo lo debe
al dulce sacrificio de las flores.

(vv. 9-15)

El motivo de la tejedura de las flores remite, por un nexo de intertextualidad interna, a los poemas “Pétalos” y “Tiempo flor”, donde el poeta, como ya hemos notado, recomponía en la imagen unitaria del capullo las identidades diacrónicas del individuo. En este nuevo contexto, sin embargo, el adjetivo “amargas” añade una connotación negativa al paso del tiempo, que ya no deja aflorar “al niño” “desnudo y sonriente”⁴¹, sino que implica el “sacrificio de las flores”, entre una constelación de signos que se tiñen de referencias funéreas –“troncos de los árboles” cortados y transformados en féretros para el entierro (“el triste descanso”) del hombre (el “que gime”)–, dentro de una polisemia que permite referir las “amargas vestiduras” de las flores a la mortaja. De ahí que Narciso, en la alocución final, elija la metamorfosis vegetal como acto liberatorio y neutralización de la muerte (expresada por el oxímoron “vivir mi muerte”, v. 20), en una forma de metempsicosis que ahorra el sacrificio de las plantas, ya que el protagonista no necesita “tablas” para surcar el río que conduce al espejo final:

Plantas, creced a orillas de este lago
en donde canto las tristezas mías.

40 *O C I*, p. 34.

41 “Tiempo flor”, vv. 12 y 17.

Nada temed, columnas de los árboles,
no necesitan tablas mis navíos;
quiero vivir mi muerte, vuestras vidas,
vuestra quietud o libertad imito.
No más esclavo ser, Narciso siempre.

(vv. 16-22)

Como destaca Rosa Romojaro, Altolaguirre –tomando “probablemente estas ideas de la tradición órfica y neopitagórica”– esboza “una teoría poética basada en el proceso *transmigrativo* de los seres que el poeta apoyará alegóricamente en el dinamismo de las aguas [...] [y] en la *tierra*, en lo vegetal, en la propia muerte humana que fecunda esta tierra, que florece en las plantas y los árboles, que, como polen, subirá a las alturas y allí permanecerá en las regiones del universo”⁴². En “Polen”⁴³ esta concepción se estructura en dos bloques estróficos, el primero dedicado a una reflexión generalizadora sobre la existencia humana y el segundo al conflicto individual del emisor lírico. En los versos iniciales, el poeta asume la voz del filósofo y, en un registro gnómico, sintetiza la ley colectiva mediante la metáfora vegetal, donde se colocan jerárquicamente la tierra-flor y el hombre-polen:

Somos el polen de la tierra,
oscura flor del firmamento,
el viento de la muerte nos arrastra
por los grises jardines de un ensueño.
Nuestra ausencia es tan sólo
errático vagar entre luceros.

(vv. 1-6)

El campo semántico de la muerte –aunque ésta no se identifique con la nada y se presente como un estado de peregrinación o sueño– se irradia sobre la connotación negativa que suprime los semas de color (“oscura flor”, “grises jardines”) y anula la vitalidad de las flores, bajo la fuerza preponderante del “viento de la muerte” que arrebató a los seres, destinados a regenerarse, sí, pero de modo incógnito. La duda se manifiesta en las in-

42 Rosa Romojaro, “Fundamentos simbólicos en la poesía de Manuel Altolaguirre”, en *Teoría y análisis de los discursos literarios: estudios en homenaje al profesor Ricardo Senabre Sempere*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2009, pp. 373-384 (p. 374).

43 *OC III*, p. 124. Fue publicado en la revista mejicana *El Hijo Pródigo* en 1943.

terrogativas de la segunda estrofa, donde el “yo” emisor intenta recuperar una vía de comunicación con el “tú” destinatario, “nuevo narciso” en un mundo desconocido, plasmado por el reflejo del “pensamiento”, el sueño de la vida que reviste el alma de una nueva “forma” corporal:

¿Qué nueva flor, enfrente de qué mundo,
nuevo narciso de tu pensamiento,
resucitada gloria ha de ofrecerte
ante la clara prisa de un espejo?
¿Qué forma soñarás para tu alma?
¿Cómo reconocerte si te encuentro? (vv. 7-12)

En un poema posterior, “Hacia ayer”, recogido en *Poemas de las islas invitadas* (1944)⁴⁴, vuelve a presentarse la imagen del “mundo-flor”, combinada con el motivo de la “vida-sueño”, dentro de un contexto estructurado en tres momentos que describen, respectivamente, un viaje regresivo por los senderos de la intimidad, la situación existencial del presente y la espera de un día futuro, cerrando una trayectoria circular. La primera estrofa poetiza la experiencia vivida por el propio yo lírico más allá del límite de “la oscura / puerta interior” (vv. 1-2), en una vuelta al estado prenatal, hasta que sintió la vida “encerrada de nuevo en la semilla / del Sembrador de sueños” (vv. 4-5). El itinerario “hacia dentro, hacia ayer” (vs. 3) desemboca en un mero “sentir”, o sea, tiene un impacto emocional que no toca la esfera cognoscitiva, así que el poeta, situado nuevamente en el centro del presente, constata la vaguedad de sus coordenadas existenciales, en el escenario del universo-prado, donde el mundo del hombre no es más que una de las flores brotadas en las ramas del árbol del tiempo:

No vi su rostro ni conozco el prado
en donde es flor el mundo en que vivimos,
entre otros astros, flores desprendidas
de las frondas del tiempo: sueño, nada. (vv. 6-9)

44 *OC III*, pp. 138-9. El poema, publicado por primera vez en 1954 en la revista cubana *Orígenes*, fue incluido en *Poemas en América*, Málaga, El Arroyo de los Ángeles, 1955.

Si la vida es tan sólo “sueño, nada”, y “breve es el camino” (v. 11), el emisor lírico mantiene la esperanza en el futuro (“Día llegará en que Dios, para su gloria, / me hará volver”, vv. 10-11), transfiriendo los atributos positivos al polo de la muerte, meta hacia la cual se dirige el anhelo de autenticidad y conocimiento, ya que en el momento del regreso “entonces sí será verdad mi canto” (v. 12). El lexema “canto” remite a la isotopía de la escritura poética que, en un texto anterior titulado “La poesía”⁴⁵, se relaciona con el *locus amoenus* donde “la rosa se abre” y “donde se rinde el cuerpo a la belleza / en un vacío entrañable” (vv. 4 y 11-12). En este mágico lugar, la poesía florece manifestándose en una sensación “de luz y de colores” (v. 3) y en “los cantos melodiosos del silencio” (v. 7), pero “invisibles son los paraísos” (v. 5) y, para percibir la música de las “invisibles aves” (v. 6), el poeta debe situarse “más allá de la flor” (v. 9) y deshojar su alma, porque “nunca / alma vestida puede presentarse” (vv. 9-10). “Escribir es nacer”⁴⁶ presenta una formulación de la poética de Altolaguirre: la escritura es una forma de rezo que genera un renacimiento interior y establece un vínculo con el “padre” que “está en los cielos” (v. 18), es decir, con la esencia divina de la poesía que se concreta en las “formas maternas” (v. 13) del verso. Frente al prado desconocido y a las flores del tiempo que ha entrevisto en “Hacia ayer”, el poeta logra encontrar un edén íntimo y en “Este jardín”⁴⁷ formula su plegaria siguiendo el doble impulso hacia el cielo y hacia la interioridad, al amparo de los árboles que favorecen la comunicación cósmica, hasta encontrar la meta anhelada en la rosa que se multiplica en una prodigiosa floración:

Rezo mirando hacia arriba,
rezo mirando hacia adentro.

45 Luis Cernuda, “Manuel Altolaguirre”, en *Estudios sobre poesía española contemporánea*, en *Prosa, op. cit.*, I, pp. 234-239, destaca como rasgo peculiar de Altolaguirre la capacidad de expresar “esta sensación de misterio penetrado, de contacto súbito con una realidad trascendente”.

46 *OC III*, p. 114.

47 *OC III*, pp. 168-9. En la edición de Cernuda (Manuel Altolaguirre, *Poemas completas*, México, F. C. E., 1960), el texto forma parte de la sección XII, titulada *Últimos poemas (1955-1959)*, que reúne composiciones inéditas o publicadas en revistas, transcritas en el manuscrito recopilado por Altolaguirre antes de morir.

Junto al ciprés pensativo,
bajo las ramas de un fresno.

Dentro de estas sombras guardo
tan recogido silencio
que busco mi corazón
y en una rosa lo encuentro.

Me estoy quedando vacío
de tanta flor como veo.
De mí nacen y no sé
cómo es que nacen tan lejos.

Este jardín donde estoy
siempre lo llevé en mi pecho.

Si el narciso, como hemos visto, es principalmente el símbolo de la transmigración del ser más allá de los confines de la muerte, la rosa representa la superación de los límites del yo en un instante de mágica fusión cósmica que libera la creatividad del poeta, conduciéndolo al incorruptible edén interior. En este espacio trascendente⁴⁸ el sujeto lírico llegará a borrar su ser temporal, experimentando la sensación de “Eternidad”⁴⁹ sintetizada en uno de sus últimos poemas:

Este jardín donde estoy
siempre estuvo en mí. No existo.
Tanta vida, tal conciencia,
borran mi ser en el tiempo.
Conocer la obra de Dios
es estar con Él.

48 Luis Cernuda, “Manuel Altolaguirre”, en *Estudios sobre poesía española contemporánea*, en *Prosa, op. cit.*, I, pp. 234-239, destaca como rasgo peculiar de Altolaguirre la capacidad de expresar “esta sensación de misterio penetrado, de contacto súbito con una realidad trascendente”.

49 *OC III*, p. 114.

*Collige, virgo, rosas... y otras flores cortadas*¹

JOSÉ MANUEL PEDROSA
Universidad de Alcalá

Título: *Collige, virgo, rosas... y otras flores cortadas.*

Title: *Collige, virgo, rosas... and Another Cut Flowers.*

Resumen: El poema “Collige, virgo, rosas...” (“Corta las rosas, doncella”), escrito por el poeta latino Ausonio en el siglo IV, fue modelo de una larga serie de reelaboraciones poéticas que han llegado hasta nuestros días. Este artículo analiza sus paralelos folclóricos, ya que la metáfora de “cortar la rosa” ha tenido gran fortuna en la poesía folclórica de muchas épocas y lugares, con el sentido de pérdida de la virginidad femenina o de entrega a los placeres de la carne.

Abstract: The poem “Collige, virgo, rosas...” (“Cut the roses, maiden”), written by the Latin poet Ausonius in the 4th century, was the model of a wide range of poetical reelaborations that have come to the present day. This article analyzes its folk parallels, since the metaphor of “cutting the rose” had great fortune in the traditional poetry of many times and places, with the sense of loss of the feminine virginity or of fall down in pleasures.

Palabras clave: Ausonio, poesía tradicional, rosa, metáfora, *carpe diem*.

Key words: Ausonio, traditional poetry, rose, metaphor, *carpe diem*.

Fecha de recepción: 5/1/2013.

Date of Receipt: 5/1/2013.

Fecha de aceptación: 24/1/2013.

Date of Approval: 24/1/2013.

1 Este artículo se publica dentro del marco de la realización del proyecto de I+D del Ministerio de Ciencia e Innovación titulado *Historia de la métrica medieval castellana* (FFI2009-09300), dirigido por el profesor Fernando Gómez Redondo, y del proyecto *Creación y desarrollo de una plataforma multimedia para la investigación en Cervantes y su época* (FFI2009-11483), dirigido por el profesor Carlos Alvar. También como actividad del Grupo de Investigación Seminario de Filología Medieval y Renacentista de la Universidad de Alcalá (CCG06-UAH/HUM-0680).

“*Collige, virgo, rosas...*”. Entre los versos más célebres e influyentes de la literatura universal están sin duda aquellos del poeta latino Décimo Magno Ausonio (aunque haya críticos que pongan en duda su autoría), que en el lejano siglo IV ponían este colofón a un extenso *idilio* que llevaba el título de *El nacimiento de las rosas*:

...Corta las rosas, doncella, mientras está fresca la flor y fresca tu juventud, pero no olvides que así se desliza también la vida².

Versos que han dejado una descendencia fecunda en las letras españolas e internacionales. Fray Luis de León, uno de entre sus diversos traductores, los puso de este modo en su expansivo y rimado castellano:

De rosis (Edyllia 14, 49-50).

Coge, doncella, las purpúreas rosas
en cuanto su flor nueva y frescor dura,
y advierte que con alas presurosas
pasan así tus horas y hermosura.³

Y Garcilaso, en su famosísimo *Soneto XXIII*, que sin dejar de ser sutilmente ausoniano está también atravesado de la influencia cercana de un soneto de Tasso y de unos cuantos intermediarios poéticos más, cantaba de este modo a las flores fugaces de la primaveral juventud:

En tanto que de rosa y d'azucena
se muestra la color en vuestro gesto,
y que vuestro mirar ardiente, honesto,
con clara luz la tempestad serena;

y en tanto quel cabello, que'n la vena
del oro s'escogió, con vuelo presto

2 Décimo Magno Ausonio, *Obras*, ed. Antonio Alvar, Madrid, Gredos, 1990, II, p. 377.

3 Fray Luis de León, *Poesías completas*, ed. Cristóbal Cuevas, Madrid, Castalia, 2001, p. 381.

por el hermoso cuello blanco, enhiesto,
el viento mueve, esparce y desordena:

coged de vuestra alegre primavera
el dulce fruto, antes que'l tiempo airado
cubra de nieve la hermosa cumbre.

Marchitará la rosa el viento helado,
todo lo mudará la edad ligera
por no hacer mudanza en su costumbre⁴.

No contamos ahora con espacio para explorar el intrincadísimo ovillo de influencias, reflejos, ecos de ida, vuelta y revuelta que se entrecruzan en este soneto de Garcilaso (han avanzado en su desentrañamiento, además, algunos de sus excelentes editores y estudiosos modernos⁵), ni los que se mezclan en el también famosísimo soneto francés de Pierre de Ronsard (1524-1585) que comenzaba “Quand vous serez bien vieille, au soir, à la chandelle...” y terminaba “... cueillez dès aujourd’hui les roses de la vie”, el cual dio lugar a réplicas tan conocidas como la del soneto de William Butler Yeats (1865-1939) que decía “When you are very old, at evening, by the fire...” y terminaba “Come, pluck now —today— life’s so quickly-fading rose”. Ni podemos tampoco reparar en aquellos otros versos de Ronsard que comenzaban “Mignone, allons voir si la rose...”. Ni en el bellissimo soneto de sor Juana Inés de la Cruz que cantaba de qué modo “Miró Celia una rosa que en el prado...”. Ni en la letrilla completa atribuida a Góngora (la que comienza “Que entre los gustos de amores...”) que llevaba engastada la sabida metáfora:

4 Garcilaso de la Vega, *Obra poética y textos en prosa*, ed. Bienvenido Morros, Barcelona, Crítica, 2007, pp. 116-117.

5 Me limitaré a dejar constancia, aquí, del libro precursor y clásico de Blanca González de Escandón, *Los temas del “carpe diem” y la brevedad de la rosa en la poesía española*, Barcelona, Universidad, 1938, y a remitir a la bibliografía adicional que dan las ediciones de Garcilaso. Sobre la influencia en general de Ausonio en España, cf. Marcelino Menéndez Pelayo, *Bibliografía Hispano-Latina Clásica*, I, Madrid, CSIC, 1950, pp. 186-248, y los comentarios de Alvar en su edición de Ausonio, *Obras*, pp. 160-186.

Que esté el padre confiado
en que su hija es doncella,
porque siempre ha visto en ella
un término muy honrado,
pero que viva engañado
porque hubo quien a pie enjuto
cogió flor y dejó fruto,
trocando tanto por tanto,
no me espanto⁶.

Ni tenemos tiempo tampoco de comentar con el detalle debido el tardío y solitario deshojamiento de la entrañable heroína granadina y lorquiana *Doña Rosita la Soltera*, quien desoyó todas las voces que le instaban a disfrutar, y más con su nombre predestinado, los amores de primavera, para tener que llorar de este modo cuando le llegó el invierno:

¡Doña Rosita! ¡Doña Rosita!
Cuando se abre en la mañana
roja como sangre está.
La tarde la pone blanca
con blanco de espuma y sal.
Y cuando llega la noche
se comienza a deshojar⁷.

6 Luis de Góngora, *Leirillas*, ed. Robert Jammes, Madrid, Castalia, 1980, núm. CV, p. 288.

7 Federico García Lorca, *Doña Rosita la Soltera o El lenguaje de las flores*, ed. Mario Hernández, Madrid, Alianza, 1998, p. 198. Los vínculos sutiles entre la tópica incitación de Ausonio a que coja la rosa la joven cuando es aún su tiempo y la comedia lorquiana de la Rosita ilusa que malgasta su juventud esperando un amor que, pese a la palabra empeñada, nunca regresará de la Argentina, han quedado afirmadas en las palabras sabias y eruditas de Mario Hernández, en las pp. 15-16 de su edición: “*Collige, virgo, rosas, Pura, encendida rosa, Estas que fueron pompa y alegría...* Es el canto repetido de Ausonio, Rioja o Calderón, donde el poeta se duele por lo efímero de la belleza y bien insta al goce del presente o medita sobre lo transitorio de los bienes de la vida. Resumía con gravedad don Luis de Góngora al fin de su romance *Del palacio de la primavera*: Las flores a las personas / ciertos ejemplos les den: / que puede ser yermo hoy / lo que fue jardín ayer. *Tan cerca, tan unida / está al morir tu vida*, se admiraba Francisco de Rioja ante el tiempo concedido a la rosa, aunque su color estuviera bañado *con la sangre divina / de la*

Los maridajes de voz y de letra, de libre caudal oral y de *auctoritas* con firma y sello letrados, han dado lugar, en cualquier caso, a una categoría tercera, híbrida y profusa, que pone oídos por una parte al folclore y cita por otra parte de los libros. Precioso y escasamente conocido ejemplo de esta categoría sería aquel poema de Pedro de Padilla, o de algún poeta de su escuela, atravesado no solo de eróticas rosas, sino también de no menos eróticos huertos y puertas, popularizante (que no popular) y sofisticado al mismo tiempo, que decía:

-¡Quién entrase a ver las rosas,
señora, en vuestro rosal!
¡Quién entrase a ver las rosas,
o se osase aventurar!

-¿Quién te metió, cauallero,
quién te metió en esta güerta?
-O la guarda no está ay
o me abriste tú la puerta
con palabras de encantar.
¡Quién entrase [a ver las rosas,
o se osase aventurar!]

¡O qué vergel tan viçioso,
si estuuiese bien curado,

deidad que dieron las espumas. Símbolo del amor, la rosa fulge o se vuelve ceniza en la poesía barroca, se torna íntima y delicada en la poesía de Bécquer y se consagra de nuevo en los alejandrinos y guirnaldas del Modernismo, mecida por una brisa pagana grecolatina. Purificada al fin bajo aspiraciones de eternidad, brilla como un símbolo de perfección en la poesía de madurez de Juan Ramón Jiménez, ya parte de un culto que la asimila a la misma poesía “mujer amada y rosa poseída”, y colma con su belleza el mundo interior y exterior del poeta”. Cf. además lo que añade Mario Hernández en la p. 17, en relación con una de las canciones tradicionales que incluimos en la breve antología que hay al final de este artículo: “pero recuérdese, y con mayor razón, la canción asturiana que Lorca entona al piano ante Mathilde Pomés en 1931, de la que son estos versos: “Si la nieve resbala, / ¿qué harán las rosas? / Ya se están deshojando / las más hermosas. / ¡Ay, amor!, / si la nieve resbala, / ¿qué haré yo?” Cf. mi introducción a F. G. L., *Primeras canciones... (Obras de R G. L., 5)*, Madrid, Alianza, 1981, pp. 36-37”.

las rosas que cortan dél
tirauan a colorado!
¡O quién fuera el ortelano
para auello de curar!
¡Quién entrase [a ver las rosas,
o se osase aventurar!]

Cogollos y nueuas baras
lleuará, si curan dél,
con rayzes apantadas,
rosas de bel parecer,
perfetas en el color
mucho más que el hazaar.
¡Quién entrase [a ver las rosas,
o se osase aventurar!]⁸.

Reminiscencias de la voz oral y tecnologías sofisticadas de la letra se mezclan también en esta hermosa canción floral que quedó engastada por el gran Lope en su comedia *La hermosura aborrecida*, hecha música sobre un escenario inconfundiblemente rústico: “salen los MÚSICOS, de villanos, en una aldea y dos labradores bailando; FLORA Y CONSTANZA con sus panderos; BARTOLO y ENIO, villanos”. Alternan las voces de UNO SOLO y de TODOS:

-Pues que tan clara amanece
-Vamos a coger rosas.
-Y todo el campo florece,
-Vamos a coger rosas,
-Aquí hay verbena olorosa.
-Vamos a coger rosas
la mañana de San Juan, mozas,
vamos a coger rosas.
-Adonde cantan las aves

8 José J. Labrador Herraiz y Ralph A. DiFranco, “Tres sonetos atribuidos a Pedro de Padilla en el Manuscrito español 373 de la Biblioteca Nacional de París”, en prensa en su edición de *Poetas inéditas de Pedro de Padilla y versos de otros ingenios del siglo XVI. Ms B90-VI-08 de la Biblioteca Bartolomé March*, México DF, Frente de Afirmación Hispanista, 2011.

-Vamos a coger rosas
-Y corren fuentes suaves
-Vamos a coger rosas.
-Aquí convida la sombra
-Vamos a coger rosas
la mañana de San Juan, mozas,
vamos a coger rosas⁹.

Muchas más rosas juveniles y colectas primaveralmente eróticas podríamos seguir juntando en un grueso ramo si tuviésemos espacio para ello. Como no lo tenemos, bastará por el momento con señalar que, a la vuelta de unos cuantos siglos, insistía Blas de Otero en officiar de mezclador de la letra y de la voz, de la mirada erudita vuelta por un lado hacia Ausonio y los grandes cancioneros áureos, y el oído atentamente sensible por otro lado hacia el folclore inmemorial que nos rodea, en un poema, precioso centón de versos tomados de aquí y de allá, que tituló *Pero los ramos son alegres*, dentro de su libro *Que trata de España* (1964):

Jamás pensé que nos veríamos en Jaén, ¡ay Jesús, cómo huele orillas del Guadalquivir! Cristiana, dije al verte, tus pechos tan garridos rememóranme de mora. Trébole de la soltera que al llorar se descolora. Allí oí fino desplante: el día que nací yo mi madre cortó una rosa y me la puso delante. Trébole de la casada y faldellín de color para la niña que luego llorará su sola flor. ¡Ay qué fugazmente pasan los años bellos, y cómo pierde de color la rosa que encienden ellos! Pero no quiero que llores, olvídate de tu casa y tu ventana, donde cuidabas la albahaca y escogías peregil. Mira esa estrella verde tras el olivo, trébole de la leve doncella que se perdió por contemplarse desnuda en ella. No llores, cristiana, que tu llanto me da pena y se entristecen los tréboles, jamás pensé que tu pasado fuese tan frágil

9 Lope de Vega, *Obras*, Madrid, RAE, 1928, VI, pp. 249-287.

y tan blanco por defuera.
Trébole, ¡ay amor! Cómo tiemblan
tus muslos en la yerba¹⁰.

En los versos de Padilla, Lope, García Lorca y Blas de Otero por los que nos hemos paseado, no tan conocidos ni tan reconocidos como los de Ausonio, Garcilaso ni Ronsard que ha publicitado mucho más el coro de los críticos, se aprecia, sin duda, un fondo del temblor oral y popular de aquellas cancioncillas del XVI y del XVII cuya frescura (a pesar de la mediación obligada de la escritura) casi se sigue sintiendo hoy, pese a que de ellas nos queda solamente el contorno de su forma a medias apuntada, y no la música completa de su voz:

¿Cuál es la niña
que coge las flores
 i no tiene amores?
 Cogía la niña
la rosa florida;
el hortelánico
prendas le pedía.
Si no tiene amores.

 Tres morillas m'enamoran
en Jaén:
Axa y Fátima y Marién.

 Tres morillas tan garridas
yvan a coger olivas
y hallávanlas cogidas
en Jaén:

 Axa y Fátima y Marién.
Y hallávanlas cogidas
y tornavan desmaídas
y las colores perdidas
en Jaén:

10 Sigo la edición del poema de Blas de Otero que fue publicado originalmente en *Que trata de España* (que tuvo dos ediciones, en París y en La Habana, en 1964), a partir de la antología *Expresión y reunión*, Madrid, Alfaguara, 1969, p. 186.

Axa y Fátima y Marién.
Tres moricas tan loçanas
yvan a coger mançanas
[y cogidas las hallavan]
[en] Jaén:
Axa i Fátima y Merién.

Del rosal vengo, mi madre,
vengo del rosale.

A riberas d'aquel vado
viera estar rosal granado.

Vengo del rosale.

A riberas d'aquel río
viera estar rosal florido.

Vengo del rosale.

Viera estar rosal florido,
cogí rosas con suspiro.

Vengo del rosale.

-Dónde vienes, filha,
Branca e colorida?

-De láa venho, madre,
de ribas de hum río:
achey meus amores
em hum rosal florido.

-Florido, enha filha,
branca e colorida?

-De lá venho, madre,
de ribas de hum alto:
achey meus amores
num rosal granado.

-Granado, enha filha,
Branca e colorida?

Dentro en el vergel
moriré,
dentro en el rrosal
matarm'an.

Yo m'iva, mi madre,

las rrosas coger,
hallé mis amores
[dentro en el vergel].

Niña y viña, peral y habar,
malo es de guardar.

Levánteme, ¡oh, madre!
mañanica frida,
fui cortar la rosa
la rosa florida.
Malo es de guardar.
.....

Levánteme, ¡oh, madre!
mañanica clara,
fui cortar la rosa,
la rosa granada.
Malo es de guardar.

So la rama, ninha,
so la oliua.

Levantéme, madre,
manhanicas frías,
fuy colher las rosas,
las rosas colhía,
so la oliua.

A coxer amapolas,
madre, me perdí:
¡caras amapolas
fueron para mí!

Aquella mora garrida
sus amores dan pena a mi vida.

Mi madre, por me dar plazer,
a coger rrosas m'embía;
moros andan a saltar
y a mí llévanme cativa.
Sus amores dan pena a mi vida.

No cogeré flores flores del valle,
sino del risco do n[o] andó nadie,
porqu'aunque tarde, siempre las halle.

¡Ana Sánchez, Ana Sánchez,
flor del Valle del Gran Rey!

Deseo tengo de cogerte
mas más saudad tengo de verte,
flor del valle del vallete,
flor del Valle del Gran Rey.

Por el val verdico, moças,
vamos a coger rosas.

La mañana de San Juan, mozas,
vamos a coger rosas.

La noche de sant Juan, moças,
bámonos a coger rrossas;
mas la noche de sant Pedro
bamos a coger eneldo.

Vamos a coger verbena,
poleo con yerbabuena.

A coger el trébol, damas,
la mañana de san Joan;
a coger el trébol, damas,
que después no avrá lugar¹¹.

Pasé el agoa, ma julieta
dama, pasé l'agoa.
Venite vous a moy.

11 Reproduzco todos estos versos a partir de Margit Frenk, *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XV a XVII)*, México D. F., Fondo de Cultura Económica, 2003, núms. 10, 16B, 306-307, 308B, 314C, 314bis, 319, 497B, 860, 899bis, 1242-1245.

Ju m'en anay en un vergel,
tres rosetas fui culler.
Ma julioleta
dama, pasé el agua.
Venite vous a moy¹².

Son solo una tímida e incompleta representación de las rosas y de las flores cortadas, cogidas y entregadas en el altar del juvenil amor que impregnarían con sus aromas rústicos y sus sonos festivos el medio ambiente cotidiano, la cultura diaria de las aldeas y pueblos de la España de los siglos XVI y XVII. Alegorías del despertar de los sentidos, de la pérdida de la virginidad femenina, del goce juvenil que urge apurar antes de que llegue el declinar de la vida, que fascinaron con su equívoca, es decir, con su metafórica sencillez, a unos cuantos amanuenses áureos que, al empeñarse en trasladar, aunque fuera a trozos, estos versos aldeanos a la letra, preservaron para nosotros los ecos de una poesía de belleza y delicadeza sin parangón acaso en nuestra lengua.

Imágenes, tonos, versos que han dejado rendidos de admiración también a nuestros poetas: a Lope o a Góngora, sí, pero también a Machado, Juan Ramón, García Lorca, Alberti, Dámaso Alonso, Blas de Otero y tantos otros que vieron en estas tímidas cancioncillas aldeanas cumbres inalcanzables de la expresión literaria en español. Igual que han dejado impresionados también a innumerables críticos, que han encontrado en estos versos y en su tradición, desde los primeros testimonios medievales que conocemos hasta los que han sido registrados en el cancionero y en el romancero orales de las últimas décadas, una veta prodigiosa, inigualable de maravillas.

Margit Frenk, quien desveló que estamos ante un “símbolo antiquísimo y universal que, convertido en cliché, pierde mil veces su original sentido. La rosa es la doncella (o la doncella misma); el hombre la *corta* (desflora la planta)...”¹³, fue la primera en agavillar sistemáticamente sus testimonios y en descender hacia su delicado centro simbólico; Michelle Débax ha reunido un corpus exquisito de eróticas flores cortadas en los

12 *Cancionero musical de Palacio*, ed. Joaquín González Cuenca, Madrid, Visor, 1996, núm. 363.

13 Margit Frenk, *Entre folklore y literatura*, México, El Colegio de México, 1979, p. 70

romances orales sobre todo, entre ellos en el de *Gerineldo*, con sus versos famosísimos de “vengo por esos jardines / cortando rosas y lirios...”¹⁴; Pilar Lorenzo Gradín ha seguido su rastro en la canción de mujer medieval (ibérica, francesa, latina vulgar)¹⁵; Mariana Masera ha rastreado la pista de rosas amorosamente cortadas desde la lírica áurea hasta la tradición oral mexicana de hoy mismo¹⁶; Cristina Castillo Martínez ha buscado estos amores florales en el contexto de las campesinas fiestas barrocas de San Juan¹⁷; Vicenç Beltrán ha analizado en profundidad su tradición románica general y su más entrañado simbolismo¹⁸; Pedro Piñero ha explorado sus ecos en la tradición oral moderna del mundo panhispánico, partiendo de las voces campesinas andaluzas¹⁹; y yo mismo he merodeado también por algunas de sus claves y de sus márgenes simbólicos²⁰.

La tradición oral moderna, que es el puerto de llegada natural de este repertorio, es también la atalaya, a falta de mayor documentación vieja, desde la que mejor podemos intuir alguna de sus edades anteriores; aunque no, por supuesto, la originaria, que debe remontar a eras tan oscuras que

14 Michelle Débax, “Cogiendo rosas y lirios: ¿Erotismo codificado?”, en *Eros literario: Actas del Congreso celebrado en la Facultad de Filología de la Universidad Complutense en diciembre de 1988*, coord. Covadonga López Alonso, Madrid, Universidad Complutense, 1989, pp. 31-44.

15 Pilar Lorenzo Gradín, *La canción de mujer en la lírica medieval*, Santiago de Compostela: Universidade, 1990, pp. 225-235.

16 Mariana Masera, “La fijación de símbolos en el cancionero tradicional mexicano”, *Revista de Literaturas Populares* IV, 2004, pp. 134-143.

17 Cristina Castillo Martínez, “Texto y contextos para tres canciones populares de *La pastora de Manzanares y desdichas de Pánfilo*”, en *Actas del II Congreso Internacional Lyra Minima Oral*, eds. Carlos Alvar, Cristina Castillo Martínez, Mariana Masera y José Manuel Pedrosa, Alcalá de Henares, Universidad, 2001, pp. 139-146.

18 Vicenç Beltrán, “Simbolismo tradicional, cultura libresca: el *Roman de la Rose*”, *La poesía tradicional medieval y renacentista: poética antropológica de la lírica oral*, Kassel, Reichenberger, 2009, pp. 185-220.

19 Pedro M. Piñero, “Claveles (y rosas): Las flores de la muchacha”, en *La niña y el mar: formas, temas y motivos tradicionales en el cancionero popular hispánico*, Madrid, Iberoamericana-Vervuert, 2010, pp. 143-151.

20 José Manuel Pedrosa, “El juego renacentista de *El peral del las peras* en la tradición sefardí de Rodas”, *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, 71 (1995), pp. 5-16; y “Arrojar frutos, piedras, amores: entre la canción y el rito”, *Revista de Literaturas Populares* 6:1 (2006), pp. 96-127. <http://www.rlp.culturaspopulares.org/textos%20VI-1/05-Pedrosa.pdf>

no podemos siquiera imaginar. Quiero decir que para hacernos una mejor idea de la tradición y de la poética de aquellos venerables y áureos versos que hablaban de que “tres morillas tan garridas / yvan a coger olivas / y hallávanlas cogidas” es difícil hallar mejor luz que la que ofrecen estos versos que han sido alegremente cantados en aldeas portuguesas del siglo XX:

As meninas todas, três Marias,
foram-se a colher as andrinas.

As meninas todas, três Joanas,
foram-se a colher as maçanas.

Quando lá chigaram, acharam-nas colhidas.
Quando lá chigaram, acharam-nas talhadas²¹.

De modo similar, la tradición oral moderna es capaz de desvelarnos versos que nunca habrán sabido de manera directa de Ausonio ni de Garcilaso, pero que han brotado sin duda del manantial oral que se halla en el origen de sus poemas. He aquí algunas de las cancioncillas campesinas que con palabras puras y elementales han venido a decir lo mismo, en los siglos XIX, XX, XXI, que proclamaban en metros más aparatosos los ingenios más renombrados del pasado:

La rosita en el rosal
si no la cogen se pasa;
así te pasará a ti
si tus padres no te casan²².

La rosita en el rosal
si no se coge, se pasa;
igual te pasará a ti,

21 José Leite de Vasconcellos, *Cancioneiro popular português*, ed. M^a A. Zaluar Nunes, Coimbra, Universidade, 1975-1979, I, p. 284.

22 Manuel García Matos, *Cancionero popular de la provincia de Madrid*, eds. Marius Schneider, José Romeu Figueras y Juan Tomás Parés, Barcelona-Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1951-1960. Parte Literaria, I, p. 101, núm. 206.

morena, si no te casas²³.

La rosita del rosal
si no se coge, se pasa,
lo mismo te pasará a ti,
si tu padre no te casa²⁴.

Una rosa en un rosal,
si no la cortan, se pasa;
así te pasará a ti,
si te haces moza y no te casas²⁵.

La aceituna en el olivo
si no se corta se pasa,
así te pasará a ti,
mocita, si no te casas²⁶.

La rosita en el rosal
ella sola dice así:
¿qué me sirve ser hermosa
si no me cortáis de aquí²⁷?

La ciruela y la mujer
tienen la mismita falta:
si no se las corta a tiempo,
ciruela y mujer se pasan²⁸.

23 Claudia de Santos, Luis Domingo Delgado e Ignacio Sanz, *Folklore segoviano III. La jota*, Segovia, Caja de Ahorros y Monte de Piedad, 1988, p. 31.

24 *Ibidem*, p. 27.

25 *Ibidem*, p. 24.

26 María Luz Escribano Pueo, Tadea Fuentes Vázquez, Fernando Morente Muñoz y Antonio Romero López, *Cancionero granadino de tradición oral*, Granada, Universidad, 1994, núm. 137.

27 Domingo Hergueta y Martín, *Folklore burgalés*, Burgos, Excelentísima Diputación Provincial, 1934, p. 83.

28 Narciso Alonso Cortés, “Cantares populares de Castilla”, *Revue Hispanique*, XXXII (1914), pp. 87-427; reed. *Cantares populares de Castilla*, Valladolid, Diputación Provincial, 1982, núm. 2864.

Del tronco nace la rama,
de la rama nace la hoja,
y del centro de ella nace
un clavel que se deshoja.

Yo vide un pájaro rey
bañarse en agua de rosa
y en su pico cristalino
un clavel que se deshoja.

Yo vide una niña linda
que se huyó por no ser monja
y dentro en lo más espeso
de un clavel que se deshoja.

¡De qué le sirve a la niña
que sea bonita y airosa
si no ha de tomar fragancia
de un clavel que se deshoja!²⁹

No se trata, insistimos, de que los versos populares que acabamos de conocer hayan sido fieles, en el contenido y en la intención, a Ausonio y a Garcilaso. Se trata de que Ausonio y Garcilaso fueron fieles a una tradición lírica oral, arcaica, inmemorial, viva desde tiempos preliterarios y prehistóricos hasta hoy, matriz de todas las demás, que desde la noche oscura de los tiempos, desde mucho antes de que ellos nacieran y se hicieran poetas, ha sido transmitida de una generación a otra de campesinos y ha conformado un vasto fondo folclórico común sobre el que las tradiciones de aquellos grandes ingenios y la tradición de estas rústicas cancioncillas se asienta. Y con tonos y registros más libres y versátiles que los que podría soñar cualquier poeta. Porque versos folclóricos hay, también, que advierten justo de lo contrario de lo que advirtieron los anteriores: no de que haya que gozar de las flores cortadas antes de que se pase su tiempo, sino de que es preciso preservarlas sin cortar, impolutas, para que mañana no hayan perdido su valor:

29 Juan Alfonso Carrizo, *Cancionero popular de Tucumán.*, Buenos Aires-México, Espasa-Calpe Argentina, 1937, vol. II, núm. 419.

No te cases, no te cases,
estate siempre bonita,
que la rosa en el rosal
si la cortan se marchita³⁰.

Una rosa en un rosal
gasta mucha fantasía;
llega el aire, la deshoja,
esa flor queda perdida
sin tener quien la recoja³¹.

La rosita en el rosal
siempre dice muy bonita
pero se vuelve muy fea
el día que se marchita.

Igual pasa a la mujer,
comparación acertada;
la doncella sin honor
es una flor deshojada³².

Una rosa y un rosal
viene el viento y la deshoja,
ya está la rosa perdida,
sin tener quien la recoja³³.

Rosa me puso mi madre,
para ser más desgraciada,
que no hay rosita en el mundo

30 J. Carlos Martínez Mancebo, “Usos y costumbres en Fuentes Carrionas”, *Publicaciones de la Institución Tello Téllez de Meneses*, 44 (1980), pp. 325-397; y 45 (1981), pp. 169-235 (p. 185).

31 Francisco Álvarez Curiel, *Cancionero popular andaluz*, Málaga, Arguval, 1991, p. 159.

32 Alonso Cortés, “Cantares populares de Castilla”, núm. 2405.

33 Enrique Alcalá Ortiz, *Cancionero popular de Priego: poesía cordobesa de cante y baile*, Córdoba, Diputación Provincial, Ayuntamiento de Priego de Córdoba-Asociación Cultural “La Pandueca”, 1986, I, núm. 421.

que no sea deshojada³⁴.

Rosa le puso tu madre
para ser más *desgraciá*,
que no hay rosa en el rosal
que no sea *deshojá*³⁵.

Rosa me puso mi madre
para ser más desgraciada,
que no hay rosa en el rosal
que no muera deshojada³⁶.

Rosa me puso mi madre
para ser más desgraciada;
que no hay rosa en el rosal
que no muera deshojada³⁷.

Rosa me puso mi madre,
Rosa para más desgracia,
que no hay por el mundo rosa
que no sea deshojada³⁸.

Rosa me puso mi madre
para ser una desgraciada,
porque no hay rosa en el mundo
que no muera deshojada³⁹.

34 María del Carmen Ibáñez Ibáñez, *Cancionero de la provincia de Albacete: colección de canciones recogidas de la voz popular en su más puro ambiente*, Albacete, Edición de la autora, 1967, p. 131.

35 Pascuala Morote Magán, *La cultura popular de Jumilla II. El cancionero popular*, Jumilla, Ayuntamiento, 1993, p. 185.

36 Miguel Manzano, *Cancionero de folklore musical zamorano*, Madrid, Alpuerto, 1982, núm. 298.

37 Francisco Álvarez Curiel, *Cancionero popular andaluz*, p. 147.

38 Maximiano Trapero, *Lírica tradicional canaria*, Islas Canarias, Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias, 1990, p. 126.

39 María Luz Escribano Pueo, Tadea Fuentes Vázquez, Fernando Morente Muñoz y Antonio Romero López, *Cancionero granadino de tradición oral*, núm. 85, p. 417.

En medio de esta plaza
hay una lechuga de oro
pena de muerte tiene
el que la corte el cogollo⁴⁰.

Lo que más abunda en los amores juveniles y florales que canta este profuso repertorio de versos folclóricos es, sin duda, la expresión alegre y festiva del goce erótico, cruzado a veces de pálpitos de emoción, ensombrecido otras por nubes de aprensión, simbolizado todo en una marea de rosas, pero también de claveles, clavellinas, limas, manzanas, ciruelas, flores de romero, zarzas, manzanas, olivas, perejiles, guindillas, cañas; es decir, en toda una desbordante cornucopia de flores y de frutos que se nos muestran una y otra vez cortados y ofrendados en señal de alegre entrega amorosa:

¡Del rosal cogí la rosa,
ay, qué flor maravillosa!

¡Ay, qué flor maravillosa,
del rosal cogí la rosa!

¡Qué temprano coges, niña
la flor de la maravilla⁴¹!

Tengo de subir al árbol,
tengo de cortar la flor,
se la daré a mi morena
que la ponga en el balcón.

Que la ponga en el balcón,
que la deje de poner,
tengo de subir al árbol
una flor he de coger⁴².

40 J. Carlos Martínez Mancebo, "Usos y costumbres en Fuentes Carrionas", p. 181.

41 Maximiano Trapero, *Lírica tradicional canaria*, p. 48.

42 Domingo Hergueta y Martín, *Folklore burgalés*, p. 115.

Ronda, majo, la calle,
como solías,
que ya corté la zarza
que te prendía.

Ronda, majo, la calle,
con alborozo,
que ya corté la zarza,
raíz y todo⁴³.

De tu ventana a la iglesia
he plantado un rosal
pa cuando vayas a misa
tengas rosas que cortar⁴⁴.

Ven conmigo a la huerta,
serrana mía,
que yo te juro
que no has cortado flores,
serrana mía,
de olor más puro.

Y con rosas y nardos,
serrana mía,
y una amapola,
he de hacer un ramito,
serrana mía,
para ti sola⁴⁵.

En tu jardín, morena,
entré, corté una rosa,
la deshojé,
la más bonita,

43 Miguel Manzano, *Cancionero de folklore musical zamorano*, núm. 742.

44 Juan Antonio Panero, *Canciones tradicionales de Sayago*, Zamora, Aderisa, 2008, pp. 56-57.

45 Eduardo Tejero Robledo, *Literatura de tradición oral en Ávila*, Ávila, Institución Gran Duque de Alba de la Diputación Provincial, 1994, p. 310.

no daba olor,
ven acá, niña
y toma esta flor⁴⁶.

La noche más oscurita
tengo de rondar tu calle,
por ver si alguna rosita
se deshoja con el aire⁴⁷.

Los labradores,
los labradores,
siembran garbanzos,
recogen flores.

Los labradores,
al mediodía,
cortan las rosas
de Alejandría⁴⁸.

¡Cómo verdeguea,
cómo verdeguea,
que yo no voy sola
que el amor me lleva,
a coger la verdeguilla
que en el campo verdeguea.
¡Cómo verdeguea,
cómo verdeguea!
Que yo no voy sola,
que el amor me lleva⁴⁹.

Sola no me voy,
que el amor me lleva,
a cortar las guindilla

46 Miguel Manzano, *Cancionero de folklore musical zamorano*, núm. 336.

47 Eduardo Tejero Robledo, *Literatura de tradición oral en Ávila*, p. 323.

48 Fernando Flores del Manzano, *Cancionero del valle del Jerte*, Cabezuela del Valle, Cultural Valxeritense, 1996, p. 222.

49 Manuel García Matos, *Cancionero popular de la provincia de Madrid*, III, Parte musical, p. 113, núm. 810.

que colorea.

Sola no me voy,
que el amor me lleva,
de campaña en campaña
de guerra en guerra⁵⁰.

Titín tintiritintín,
titín tintiritintín,
dame, niña, una rosa
de esas de tu jardín,
trrararararí,
corre molinero,
corri corriotán,
tararantán tararín,
a la rueda de mi molín,
tantarara tarara tantín⁵¹.

En tu jardín entré;
pedí una hermosa flor,
pero la jardinera
no me la dio de olor.

No me la dio de olor,
no me la quiso dar;
¡preciso tiene el gusto
de verme a mí penar⁵²!

Esas tus mejillas, dama,
coloradas como están,
parecen dos manzanitas

50 Manuel García Matos, *Cancionero popular de la provincia de Madrid*, II, Parte Literaria, p. 108, núm. 246.

51 Agapito Marazuela, *Cancionero segoviano*, Segovia, Jefatura Provincial del Movimiento, 1964, núm. 285.

52 Eduardo Martínez Torner, *Cancionero musical de la lírica popular asturiana*, Madrid, Nieto y Compañía, 1920, núm. 399.

acabadas de cortar⁵³.

Si la nieve resbala,
¿qué hará la rosa?
Ya se va deshojando
la más hermosa.

Ay, amor,
si la nieve resbala,
¿qué haré yo⁵⁴?

Caminito de la fuente
te vi cogiendo una rosa,
y te dije: “Buenos días”
por no decirte otra cosa⁵⁵.

A tu puerta está la ronda,
sí, sí,
y yo cantaré el primero,
clavellina colorada,
sí, sí,
cortada en el mes de enero.

Dame la mano,
pulido amor,
dame la mano,
que así haré yo,
cortada en el mes de enero⁵⁶.

A tu puerta está la ronda,
sí, sí,
yo rondaré el primero,
clavelina colorada,

53 Miguel Manzano, *Cancionero de folklore musical zamorano*, núm. 679.

54 Sixto Córdova y Oña, *Cancionero popular de la provincia de Santander*, Santander, Aldús, 1948-1949; reed. G. de Córdova, 1980, II, pp. 229-230.

55 Sixto Córdova y Oña, *Cancionero popular de la provincia de Santander*, II, p. 108.

56 Miguel Manzano, *Cancionero de folklore musical zamorano*, núm. 31.

sí, sí,
nacida en el mes de enero.

Allá va la bien llegada,
yo que he llegado el primero,
matita de perejil
cortada en el mes de enero⁵⁷.

La bienllegada te doy
por haber sido el primero,
clavelina colorada
cortada en el mes de enero.

Cortada en el mes de enero,
sembrada entre matorrales,
si no fueras tan bonita
no te rondarían chavales⁵⁸.

Yo te echo la bien llegada,
yo he llegado el primero,
clavelina colorada,
cortada en el mes de enero,
cortada en los retamales,
si tú no fueras bonita,
no te rondaran galanes.

Échote la bien llegada
por haber sido el segundo,
clavelina del amor,
cortada en el mes de junio.

Échote la bien llegada
por haber sido el tercero,
clavelina del amor,

57 Eduardo Tejero Robledo, *Literatura de tradición oral en Ávila*, pp. 231 y 269.

58 Juan Antonio Panero, *Canciones tradicionales de Sayago*, p. 22.

novia de mi compañero⁵⁹.

La otra tarde salí al campo,
cinco claveles cogí,
y eran los cinco *sentíos*
que puestos tenía en ti⁶⁰.

Cuando riegues esa planta,
riégala con mucho amor,
que no tarda en florecer,
mientras pueda regresar
para que cortes ese ramo
cuando te lleve al altar⁶¹.

Una mañana
del mes de mayo
en el campanario
corté una flor,
y al cortarla
la hallé sentida
que estaba herida
en el corazón⁶².

Al pasar por tu puerta
te cogí una cereza,
que no le devolveré
porque no tengo vergüenza⁶³.

Yo fui a coger aceitunas
con unos aceituneros,
y en medio del olivar,

59 César Morán Bardón, “Poesía popular salmantina. Folklore”, en *Obra etnográfica y otros escritos*, Salamanca, Centro de Cultura Tradicional-Diputación de Salamanca, 1990, I, pp. 39-100 (p. 82).

60 Francisco Álvarez Curiel, *Cancionero popular andaluz*, p. 126.

61 Carlos Mántica y César A. Ramírez F., *Cantares nicaraguenses: picardía e ingenio*, Managua, Editorial Hispamer, 1997, p. 187.

62 César Morán Bardón, “Poesía popular salmantina. Folklore”, I, pp. 39-100, (p. 88).

63 Pascuala Morote Magán, *La cultura popular de Jumilla II*, p. 201.

el cántaro me rompieron⁶⁴.

Mi amante me escribe
desde Cartagena,
me da mucha pena
porque no me ve.

Si mi amante viene,
yo me voy con él,
le daré una rosa
me dará un clavel;
vayan penas,
vengan penas,
por una mujer⁶⁵.

Al pie de un limito verde
me dio sueño y me dormí,
cortando limitas tiernas
y haciendo acuerdos de ti⁶⁶.

La flor del romero
la están cortando ya.

Si la cortan que la corten,
que a mí, lo mismo me da;

una caña bien florida
para mí no ha de faltar.

La flor del romero
la están cortando ya.

La niña bonita,
que la están llevando ya.

64 *Ibidem*, II pág. 201.

65 César Morán Bardón, "Poesía popular salmantina. Folklore", p. 87.

66 Carlos Mántica y César Ramírez Fajardo, *Cantares nicaragienses*, p. 188.

Si la lleven que la lleven,
que a mí lo mismo me da;

lo que sobren son muyeres
de poca formalidá⁶⁷.

Al pie del jardín, madre,
al pie del jardín fui,
a coger una rosa,
pero no la cogí.

Si la cojo me muero,
y para no morir,
mandaré al jardinero
que me la traiga aquí.

Y después de cogida
pronto la llevaré
donde tenga el cariño
donde el cariño esté⁶⁸.

Dices que te vas, te vas,
y no te acabas de ir;
pero te dejas, te dejas,
una rosa a medio abrir⁶⁹.

Madre, ya se van los quintos,
yo no me quisiera ir,
porque deajo en esta calle
una rosa a medio abrir⁷⁰.

Toma, niña, el verde ramo,

67 Eduardo Martínez Torner, *Cancionero musical de la lírica popular asturiana*, núm. 203.

68 *Ibidem*, núm. 395

69 Francisco Álvarez Curiel, *Cancionero popular andaluz*, p. 166.

70 Antonio Vallejo Cisneros, *Música y tradiciones populares*, Ciudad Real, Diputación Provincial, 1988, p. 123.

recíbelo con amor,
asiéntalo en tierra llana,
no se le caiga la flor⁷¹.

No todos los versos con primaverales flores cortadas son incondicionalmente festivos, apasionados, libres de sombras. Muchas hay también que están atravesadas por la desazonadora urgencia de las rivalidades y de los celos, o por el oscuro temor de los desdenes y desprecios:

A pasar el río voy,
si me mojo, que me moje,
a por la rosita blanca
antes que otro la deshoje⁷².

A cruzar el río voy,
si me mojo, que me moje,
voy a cortar una flor
antes que otro la deshoje⁷³.

Cuatro pinos tiene tu pinar
y yo te los cuido,
cuatro majos los quieren cortar:
no se han atrevido⁷⁴.

Dime quién te deshojó,
la rosa de tu rosal,
calla tú y callaré yo,
si no quieres que hable más⁷⁵.

De la lechuga romana
el cogollo me comí;

71 Miguel Manzano, *Cancionero de folklore musical zamorano*, núm. 697.

72 Claudia de Santos, Luis Domingo Delgado y Ignacio Sanz, *Folklore segoviano III*, p. 36.

73 Fernando Flores del Manzano, *Cancionero del valle del Jerte*, p. 70.

74 Sixto Córdova y Oña, *Cancionero popular de la provincia de Santander*, II, p. 203.

75 José Jiménez Urbano, *Cantares populares de Doña Mencía (Cancionero popular de un pueblo cordobés)*, Córdoba, Edición del autor, 1990, p. 133.

que otro se coma las hojas,
¿qué cuidado me da a mí⁷⁶?

Yo tenía unas flores,
se me han secado,
y ahora las veo en otro
flores llevando.
Ya no se acuerda
de que conmigo tuvo
la flor primera⁷⁷.

¡Ay de mí, que me han quitado
una rosa siendo mía,
y la veo en otras manos,
marchita y descolorida⁷⁸!

María me dio una rosa,
Isabel me dio un clavel,
María, toma tu rosa,
que me voy con Isabel⁷⁹.

Niña, vamos al campo,
cortaremos una flor,
arreamos el ganado,
tú pastora, yo pastor.

No puedo, tengo otro dueño...⁸⁰.

Por vos, mi amor,
pelearía mandinga
desde el cerro maldito

76 Enrique Alcalá Ortiz, *Cancionero popular de Priego*, I, núm. 385.

77 Manuel García Matos, *Cancionero popular de la provincia de Madrid*, II, Parte Literaria, p. 230, núm. 447.

78 Francisco Rodríguez Marín, *Cantos populares españoles*. Sevilla, Francisco Álvarez y Cía, 1882-1883, núm. 5599.

79 José E. Machado, *Cancionero popular venezolano*, Caracas, Ministerio de Educación-Academia Nacional de Historia, 1988, p. 65.

80 Carlos Mántica y César Ramírez Fajardo, *Cantares nicaragüenses*, p. 230.

robaría la flor
la flor de amor
pa adornar tus cabellos
y llevarte ancada
en mi mula bajcana
hasta el mismo altar⁸¹.

Rosa, si no te cogí,
fue porque no me dio la gana;
de rosas tuve un jardín,
y rosas tuve por cama⁸².

Si no te cogí, rosa,
fue porque no me dio gana;
al pie del rosal estube,
rosa que tuve por cama⁸³.

Ar pie der rosar estube
y entre mis manos la rama;
rosa, si no te cogí,
fue porque no me dio gana⁸⁴.

La tierra, con ser la tierra,
no me *co*rerá 'r *dol*ó:
ar pie del *armendro* estube
y no le cogí la *fló*⁸⁵.

Ar pie del *armendro* estube
y no le cogí la *fló*,
y *asín* que *m'arretiré*
otro *yegó* y la cogió⁸⁶.

81 Carlos Mántica y César Ramírez Fajardo, *Cantares nicaragüenses*, p. 216.

82 Francisco Álvarez Curiel, *Cancionero popular andaluz*, p. 186.

83 María Luz Escribano Pueo, Tadea Fuentes Vázquez, Fernando Morente Muñoz y Antonio Romero López, *Cancionero granadino de tradición oral*, núm. 229.

84 Francisco Rodríguez Marín, *Cantos populares españoles*, núm. 5463.

85 *Ibidem*, núm. 5464.

86 Francisco Rodríguez Marín, *Cantos populares españoles*, núm. 5465.

Rosa, si no te cogí
fue porque no me dio gana;
al pie del rosal dormí,
y rosas tuve en la cama,
y de cabecera a ti⁸⁷.

Tampoco faltan las canciones que asocian, con cierta convencional oportunidad, la imagen de las flores cortadas a las celebraciones de la boda:

Y ande está la novia,
ay, novia tan bonita,
ay, *eh*ta cortando rosa
poh la mañanita.

Levanta y alevanta,
ay, por *Dioh*, levanta,
ay, que *t'hab pisaito* la enagua blanca,
que *t'hab pisaito* la enagua blanca⁸⁸.

A la gala
de la rosa bella,
a la gala
del galán que la lleva.
A la gala
de la bella rosa,
a la gala
del galán que la goza⁸⁹.

Cuando subiste las gradas
con aquel gran caballero,
parecías una rosa

87 Francisco Álvarez Curiel, *Cancionero popular andaluz*, p. 154.

88 Javier Fuentes Cañizares, “Celebración de una boda gitana en la segunda mitad del siglo XVIII”, *Revista de Folklore*, 340 (2009), pp. 111-135 (p. 126).

89 Miguel Manzano, *Cancionero de folklore musical zamorano*, núm. 684.

cortada en el mes de enero⁹⁰.

Impresionan, finalmente, unas cuantas canciones narrativas de las que han gozado de gran popularidad oral en los siglos XIX y XX y que desarrollan, por lo general con acentos trágicos y hasta truculentos, el consabido tópico. He aquí una de ellas:

Era un jardín sonriente.
Era una tranquila fuente
de cristal.
Era a su borde asomada
una rosa inmaculada
de un rosal.

Era un viejo jardinero
que cuidaba con esmero
del vergel.
Y era la rosa un tesoro
de más quilates que el oro
para él.

A la orilla de una fuente,
un caballero pasó,
y a la rosa dulcemente
de su tallo la cortó.

Y al notar el jardinero
que faltaba en el rosal,
cantaba, así, *planidero*,
receloso de su mal:

–Rosa, la más encendida,
la más delicada,
la más bonita y hermosa
que cuidé,
¿quién te quiere, quién te ama
por tu bien o por tu mal?

90 Eduardo Tejero Robledo, *Literatura de tradición oral en Ávila*, p. 337.

¿Quién te llevó de la rama,
que no estás en el rosal⁹¹?

Esta es otra canción narrativa que, en tono igualmente trágico, vuelve a desplegar ante nosotros el perdurable motivo de la juvenil flor cortada:

A la salida de Asturias
una niña vi,
solo tenía quince años
regando su jardín.

Pasó un caballero,
le pidió una flor,
y la bella asturiana
le ha dicho que no:

-Como me veis aquí sola,
sola en mi jardín,
no tengo padre ni madre
y abusáis de mí.

-¿Pues quién ha intentado
abusar de ti?
Tan solo te he pedido
una flor de tu jardín.

-Las flores de mi jardín
no son para ningún caballero,
que las estoy yo regando
para mi pecho y mi pelo.

-Adiós, asturiana,
carita de Dios,
te tienes que acordar
de la flor del amor.

91 Versión registrada en la provincia de Ávila por Luis Miguel Gómez Garrido, quien me la ha cedido amablemente.

A los tres días siguientes
la niña salió
en busca del caballero
a darle la flor.

-Toma, caballero,
la flor de mis manos
y déjame de ir
con mis tres hermanos.

-No quiero la flor de tus manos
ni tampoco a ti,
que a mi presencia te dije
que tenías que morir.

La encerró en un cuarto
se sacó un puñal,
y al ladito el pecho
le dio tres *puñalás*.

La visten de azul y blanco,
flores y jazmines,
con un letrado diciendo:
“Que rieguen mis jardines”.

También le pusieron
un ramito de azahar
y un letrado diciendo:
“Que muera el criminal”.

Que se merecía
que lo *afusilaran*
y pagara la muerte
de la bella asturiana⁹².

92 Versión registrada en el pueblo de Castellar de Santiago (Ciudad Real) por Agustín Clemente Pliego, quien me la ha cedido amablemente.

Hemos de cerrar aquí esta concentrada antología de rosas y de flores amorosamente cortadas en el cancionero tradicional hispánico con la esperanza de que en algún artículo futuro podamos ver granar y decaer muchas más, y con la convicción de que seguirán guardando para entonces la misma fidelidad a la tradición compartida e inmemorial de las que todas nacen (también las rosas lejanas y áulicas de Ausonio o de Garcilaso), pero con las mudanzas nuevas y delicadas que produce el rumor perdurable de la voz oral.

De los libros de horas al mural de Ceutí: las flores de Ouka Leele (la tradición como clave poética)

ÁNGEL GÓMEZ MORENO
Universidad Complutense

Título: De los libros de horas al mural de Ceutí: las flores de Ouka Leele (la tradición como clave poética).

Title: From the Books of Hours to Ceuti's Mural: Ouka Leele's Flowers (Tradition as Poetic Key).

Resumen: Ouka Leele, nombre artístico de Bárbara Allende Gil de Biedma (Madrid, 1958), es autora de una obra eficaz, original y coherente. Si los dos primeros calificativos se validan de inmediato, para otorgarle el tercero hay que tomar en consideración su poética implícita y explícita, al tiempo que atender a su evolución, controlada desde la observancia de dos principios básicos: el recurso a la tradición, de la que siempre parte y a la que de retorno aporta frutos que la actualizan y fortalecen, y un control absoluto de la forma y el contenido. Le importan por igual la estética y la ética, se mueve por idéntico impulso en su obra plástica y literaria. En atención a su poemario y al mural que realizó por encargo de la localidad murciana de Ceutí, se pretende probar la verdad de este aserto.

Abstract: In the present work we study the poems and the mural in the town of Ceutí, in the province of Murcia, by Bárbara Allende Gil de Viedma (Madrid, 1958), known by the stage name of Ouka Leele. We will prove how Ouka Leele has created –as revealed by its poetics– an original and coherent body of work, controlled by two basic principles: the recourse to tradition, a tradition she renews and strengthens; and a masterful control of form and content, in which aesthetics and ethics are inseparable.

Palabras clave: Tradición medieval, literatura y pintura, Ouka Leele.

Key words: Medieval Culture, literature and painting, Ouka Leele.

Fecha de recepción: 27/1/2013.

Date of Receipt: 27/1/2013.

Fecha de aceptación: 11/3/2013.

Date of Approval: 11/3/2013.

*A Bárbara Allende Gil de Biedma,
en amena charla convivial.*

Como organizador del encuentro “Silos literario 2011”, Basilio Rodríguez Cañada tuvo la feliz idea de invitar al cineasta Rafael Gordon para que, durante la segunda velada y a mantel puesto, presentase su documental *La mirada de Ouka Leele*, un alarde de pericia cinematográfica que me atrapó durante ciento quince minutos y que, a día de hoy, continúa deleitándome cada vez que lo recuerdo. Un feliz suceso potenció el sabor de este último plato: entre nosotros estaba la protagonista, la inspirada y poliédrica Ouka Leele, una artista total (recordemos que el primero en recibir este calificativo fue José Ángel Valente, aunque solo en atención a su praxis poética) a la que muchos ignaros continúan llamando –en un ejercicio reduccionista tan injusto como torpe– “la fotógrafa de la Movida”.

La metáfora de alimento con que acabo de despacharme me obliga a recordar las del último poemario de Ouka Leele, *Pan de verbo* (2011), cuyo título, voluntariamente anfibológico (no lo sería de haberse servido de la mayúscula en ambos sustantivos), remite a la primera de tales imágenes, aunque en pureza no lo sea. Me refiero a la ingesta de Dios a través del pan y el vino con que el cristiano lo interioriza y hace suyo, un acto que nada tiene de metafórico o traslaticio, pues define lo que justamente es. Aclararé que, en los cimientos de la fe cristiana, la gran metáfora de alimento le corresponde al Credo, que las antiguas comunidades de creyentes conocían con el nombre griego *símbolos* y el latino *simbolum*, que el propio Alfonso X, en sus *Siete partidas*, traduce como *bocado*.

Desde el propio título, la artista crea unas expectativas que vemos satisfechas página tras página. Frente a la carnalidad y el desgarrar característicos de gran parte de la poesía contemporánea, aquí imperan una emotividad y una espiritualidad amparadas por la tradición: si con carácter general se apela a la vieja *chanson de femme*, que demuestra su vigencia

estética, momentos hay en que la apoyatura se busca directamente en San Juan de la Cruz, cuyo *Cántico espiritual* se entreteje con versos propios en “Entrega” o “Y de muchos colores”. Sanjuanianas son la *noche oscura* de “No hace falta”, como también la *música silenciosa* (equivalente a “la música callada” de *Cántico espiritual*, est. 15) de “Tirad de mí, sí, tirad”, e incluso el vuelo de la amada en “Y ya es de noche” (que tanto nos recuerda el “¡Apártalos, Amado, que voy de vuelo!”, *ibid.*, est. 13). El poeta áureo es una fijación permanente; por ello, en el epicentro de *Este libro arde entre mis manos* (2009), Ouka Leele reconoce abiertamente la deuda adquirida:

Este libro arde
con la llama de amor viva
que tiernamente hiere...
Perdón por este plagio
pero son palabras estas
que ya forman parte
de mi carne
y de mis entretelas
[...]

Por los derroteros que toma, la artista llega inevitablemente al *Cantar de los cantares*, que, siempre que se le pregunta, antepone a cualquier obra que jamás se haya escrito. Así se explica el largo tiempo que dedicó a ilustrarlo, labor recompensada luego con el Premio Nacional de Bibliofilia 2003; así, y es lo que ahora más importa, se explica la huella que deja en *Pan de verbo*. Al respecto, conviene estar alerta, pues el erotismo veterotestamentario lo impregna todo; por ello, aunque su título sea el mismo de la célebre novela bizantina, en “Dafnis y Cloe” se echa de menos el neoplatonismo característico del género. Algunos de los momentos más intensos caen de ese preciso lado, como la referencia a la fragancia del ser amado en “Te deseo”. Al respecto, cabe notar que el Nuevo Testamento llevó esta percepción a su particular territorio e hizo posible el sintagma *aroma de Cristo*.

Una rebusca rápida ofrece un saldo rico de veras. En *Pan de verbo* nos esperan dos de los principales representantes del bestiario divino (o bestiario de Cristo, como prefería llamarlo Louis Charbonneau-Lassay en *Le Bestiaire du Christ*, Brujas, Desclée de Brouwer, 1940, cuya fuente

principal está en el viejo *Physiologus*): el ave fénix que aparece en “Dafnis y Cloe”, cuya leyenda se asoció con la muerte y resurrección de Cristo, y el pelícano de “Bebida”, que, al dar la vida a sus hijos con la sangre de la herida que él mismo se inflige, obra del mismo modo que Jesús, que redimió a los hombres con su sacrificio. Aún hay que añadir un claro eco de la parábola de las vírgenes sabias y las vírgenes necias en “Barba Azul”, junto a tres oraciones convenientemente actualizadas. La primera es la estructura letánica de “Mientras me vertía”, en la que el *ora pro nobis* se sustituye por una imprecación equivalente: “concédemelo”; la segunda (en caso de que se lea a lo divino, pues cabe también una lectura humana o temporal) es la declaración de la unidad de Dios del Antiguo Testamento: el *Shemá* de los judíos (“Escucha, Israel, Dios es nuestro señor, Dios es uno”, *Deuteronomio*, 6, 4), que nos aguarda en “Solo” (título que, acaso mejor, debiera ser “Solo”); por fin, lo que tenemos en “Líbreme de la tentación, líbrame” no es sino el padrenuestro.

Ahora bien, *Pan de verbo* no es propiamente un poemario cristiano: lo evitan una riqueza temática que contrasta con su brevedad y una pulsión erótica que solo se aparta del amor ferino. Este último es el deseo insaciable de consumir cuerpos y más cuerpos: la pasión que arrastraba a su tío Jaime, que Ouka Leele –otra Gil de Biedma, apostilla ella– rechaza abiertamente, desde una perspectiva emocional y moral, en “El alfabeto”. Hay, con todo, un elemento que vertebra o cohesiona el conjunto con toda claridad: su tono marcadamente optimista, que casa bien con la seguridad y la fuerza de sus versos. Lo curioso es que esa firmeza y ese empuje contrastan a su vez con la personalidad de la artista, modesta y calma.

La particular fórmula amorosa de Ouka Leele supone la sublimación de lo que los teóricos de otros tiempos etiquetaban como *amor purus* (intenso en el sentir y limitado en su carnalidad, ideal este que llega a cuajar en una rúbrica tan rotunda como “Triunfo de la castidad”), de naturaleza puramente humana. Junto a él, exentos o mezclados, se ofrecen el amor platónico (manía o locura de origen divino en la que se basa toda una teoría del conocimiento que culmina en la percepción de la idea por excelencia: la Belleza, el Bien, el Uno y, en definitiva, Dios) y el amor cristiano o *caritas*.

Con toda probabilidad, es el San Juan de la Cruz de “amada en el amado transformada”, potenciado de nuevo por el aroma del *Cantar de*

los cantares, el que brinda su soporte al motivo o idea (según su diverso desarrollo) de la fusión de los amantes en uno solo. En “Andaba perdida y en los caminos” (con un verso tan diáfano como “¿Que vivas en mí no es acaso ya bastante?”) Ouka Leele demuestra su vigencia y, de paso, la necesidad de llevar a cabo nuevas prospecciones fuera de los límites cronológicos en los que se mueve Guillermo Serés en *La transformación de los amantes. Imágenes del amor de la Antigüedad al Siglo de Oro*, Barcelona, Crítica, 1996. Cuando se rastrea las raíces de esta manera de amor extremo y se atiende a su plasmación literaria, se cae en la cuenta de que la clave está en los mismos reservorios a que recién acabo de acudir: el platonismo y el cristianismo, a los que conviene añadir también el pensamiento aristotélico.

En cualquiera de esas formulaciones, subyacen la experiencia o las experiencias amorosas concretas; sin embargo, a Ouka Leele tanto o más le importa el amor como abstracción, como motor de la vida y, en consonancia con Dante (“L’amor che muove il solle e l’altre stelle”, *Divina Commedia*, Paradiso, XXXIII, 145), como fuerza del universo (al respecto, léase “Cloacas locas de la pobreza”). Ello la lleva a alternar, de manera harto reveladora, la mayúscula con la minúscula (*amor* y *Amor*) en “Cicatriz”, un modo de proceder en el que a todos continúa marcando la pauta el inspirado Jorge Manrique. Nada importa que su código erótico sea otro, el amor cortés; sí importa, y mucho, que, entre los trovadores de toda época (y nuestros poetas cuatrocentistas forman parte de dicho grupo), el amor exista como un ideal o abstracción:

Con dolorido cuidado,
desgrado, pena y dolor,
parto yo, triste amador,
de amores desamparado,
de amores, que no de Amor.

Aunque las deudas y ecos, esto es, las marcas de la tradición se perciben por doquier, señalaré una más: el alba o aurora y su impresionante –por su amplitud y calidad– expresión literaria, con conexiones que se extienden a lo largo del espacio y el tiempo y con testigos que solo encuentran una explicación plausible en la poligénesis o generación espontánea (como demuestra el voluminoso libro de Arthur T. Hatto, *Eos. An Enquiry into*

the Theme of Lovers' Meetings and Partings at Dawn in Poetry, Londres-La Haya-París: Mouton & Co., 1965). El conocimiento de las distintas piezas de ese puzzle ilumina la invitación que se hace en “Andaba perdida y en los caminos” a que la noche se prolongue, a que no amanezca. De sus abundantes testigos cultos y populares, podría hacer no chica relación; sin embargo, aquí me basta el más conocido de todos ellos: el bolero *Reloj no marques las horas*.

En su aproximación a la naturaleza, Ouka Leele cuenta con idénticos basamentos. El platonismo asiste al cristianismo en su plasmación de una naturaleza perfecta, reflejo a su vez de la perfección del Hacedor, como leemos en fray Luis de León, empapado en el pensamiento platónico tanto por su condición de agustino como por el preciso momento que le tocó vivir. Recordemos, por ejemplo, que, entrado el siglo XVI, la fórmula del Pietro Bembo en *Gli Asolani* (1505), donde cruzó petrarquismo y platonismo, ya había calado en la literatura europea. En algunos casos, sospecho que el poeta de Belmonte es la clave primera de algunas composiciones, como en “Teorema de la Unidad”, en que la perfección de la naturaleza remite en definitiva a Dios. Retengamos la imagen de fray Luis en su retiro de La Flecha y la larga retahíla de autores áureos que apelaron al tópico del *menosprecio de corte y alabanza de aldea*, aunque no radique en ellos la clave; de hecho, estoy plenamente convencido de que el amor de Ouka Leele por el campo y su rechazo de la ciudad (léase a este respecto “Sobre la memoria y la materia”) tienen todo que ver con el recuerdo de una infancia feliz en la casa serrana de San Rafael. De que estoy en lo cierto me da la razón la propia artista en *La mirada de Ouka Leele*.

De todos modos, si tuviera que aducir algún precedente literario para esa doble tendencia, sin dudarle apelaría al Federico García Lorca de *Poeta en Nueva York* (1929-1930); ya puesto, luego calaría hasta Rubén Darío, allí donde plasma su rechazo de esa ciudad (la ciudad moderna por excelencia) por medio del oxímoron *amor y dolor*. El célebre comienzo de *La gran cosmópolis (Meditaciones de la madrugada)* no puede expresarlo más claramente (1914):

Casas de cincuenta pisos,
servidumbre de color,
millones de circuncisos,
máquinas, diarios, avisos

y... ¡dolor, dolor, dolor!

Solo me resta añadir que, a día de hoy, poco es lo que queda de la urbanita de su primera época, de aquellos ya lejanos años en que no solo ella sino la mayoría de la juventud madrileña y española, y con ella sus artistas favoritos, cantaban a la ciudad en abstracto (Mecano y “Quiero vivir en la ciudad”) o a Madrid en particular (Joaquín Sabina y “Pongamos que hablo de Madrid”), sobre todo al Madrid más golfo y nocherniego. Tampoco se perciben restos apreciables del neofuturismo de aquel momento, que recuperó una de las señas de identidad de las Vanguardias y la sublimó en los formatos más diversos (hasta dar en la estética y el léxico neofuturistas del programa infantil titulado *La bola de cristal*, presentado por Alaska, cuyo éxito prolongó esa fórmula hasta bien entrados los años noventa).

Hoy, por el contrario, Ouka Leele se deleita en la naturaleza más pura, en que halla el trasfondo idóneo para la expresión de sus sentimientos. Esa elección le aporta, de paso, el valor añadido que supone la tradición, que ella revisa en profundidad y remoja, aquí y allá, donde y cuando más le conviene. Tenemos, sí, el *hortus clausus* o *conclusus* de la poesía amorosa de todos los tiempos (“Aqueste huerto”, penúltima de sus perlas en prosa o “Cuentitos”), pero de él solo queda el ruiseñor amante; por lo demás, si la flora se resuelve en una sola alusión a la orquídea (luego me ocuparé de esta especie), la fauna de este *locus amoenus*, con unos delfines imposibles y unas anguilas inusitadas en un vergel, cae dentro de lo que los clásicos llamaban *adýmata* en griego e *impossibilia* en latín. ¿A qué responde tan profunda alteración de sus componentes?

A esta pregunta se le encuentra rápida respuesta cuando se toman en consideración los profundos retoques que Ouka Leele ha dado a tan añosa y subyugante imagen. El huerto ya no es lugar de encuentro de los amantes, como tampoco alude, de modo más o menos velado, al receptáculo femenino (como en algunas composiciones tradicionales de lo más atrevido, a la manera de “No entres en huerto ajeno, / que te dirá mal su dueño; / no entres en huerto vedado, / que te dirá mal su amo”). El epíteto *salvaje* (inesperado, toda vez que el *hortus* es, frente a la *silva*, un lugar domeñado por la mano del hombre) pone sobre aviso al lector, prepara para todo lo demás: el huerto es ahora la pasión encendida, con componentes que oscilan entre lo esperado y lo admirable, y con un

guiño sagrado que intensifica el manierismo de la composición y estrecha los lazos con el resto del libro. Leamos:

Oleadas del salvaje huerto que llevo dentro... *Noli me tangere*... allí crecen delfines alegres y anguilas como las flores... Flechas y cascabeles, a veces alguna orquídea y cantan sagrados, los ruiseñores.

De los árboles frutales, solo aparece uno, aunque bien conocido por el erotismo que comporta: el granado, *milgrano* (así se le llama en el prólogo de los *Milagros de Nuestra Señora* de Berceo, que resulta ser una alegoría mariana) o *milgranar* (así lo leemos en la anónima *Razón de amor*). Son las “dulces granadas” de “Dafnis y Cloe”, el fruto con que Lucas Cranach, muy significativamente, ambienta la transacción comercial entre un viejo rijo y una prostituta en *El pago* (1532, Museo Nacional de Estocolmo). Junto a la granada, abierta para que se vean bien sus granos de color rojo intenso (o de color granate, para estrechar los lazos con su familia léxica), el artista incluye tres animales lascivos: unas perdices en su percha, un ánade colgado y la cornamenta de un ciervo (de todo ello me ocupo en “La flora entre los primitivos y Cranach, de *Razón de amor* a Cervantes: paisaje, exégesis y poética”, *Edad de Oro*, 30 [2011], pp. 127-166). Huelga añadir que, en este universo de referencia, los entrecruces sacro-profanos son continuos, como vemos en el Botticelli de *Madonna della melagrana*, datado ca. 1487 (*Galleria degli Uffizi*, Florencia).

Mucho más apegada a la tradición se revela la artista al otorgarle al agua la dimensión erótica que en justicia le corresponde, sobre todo cuando el escenario lo ponen las orillas de un río, como en “Ribera”. El lugar, marco idóneo para el encuentro amoroso o para una imagen galante, resulta recurrente tanto en la lírica cortesana (por ejemplo, en “A las riberas de un río” de Pedro González de Mendoza”) como, y sobre todo, en la lírica tradicional (por ejemplo, en “Pela ribeira do rio” de Johan Zorro). Desde ambos veneros, y particularmente desde el segundo, llegamos a la conocidísima “La casada infiel” de Federico García Lorca. En esa tradición, y con más razón al tratarse de agua, bebe Ouka Leele, cuya breve composición (primero de los siete micro-relatos de la sección “Cuentitos”) reza así:

Vino, y de la mano la condujo hasta el río. En la orilla, peces de plata buscaban sus ojos. Él los vio callado; ella iba con los ojos cerrados y no supo que la miraban. No pudo dar a los peces lo que buscaban.

También encaja en la tradición el viento fértil, capaz de empreñar yeguas y perdices, particularmente si sopla desde el lugar en que se encuentra el macho; es el viento jugueteón que levanta las faldas de la joven en el poemario tradicional castellano, el mismo que agita su camisa tendida o su cabello en las cantigas de amigo gallego-portuguesas; desde él, y sin solución de continuidad, llegamos a “Preciosa y el aire” de García Lorca (para todo ello, véase mi trabajo “La perdiz en la literatura, el folklore y el arte: a propósito de una charla sobre Brunetto Latini”, en *Cuadernos de Filología Italiana. Homenaje a Ángel Chiclana Cardona* (Madrid, Universidad Complutense, 2000], vol. I, pp. 85-98). Solo tras estas puntualizaciones podemos sacarles el jugo a dos momentos de su poemario: “Del lado del viento llega tu sonido inocente” y “la caricia del viento que me ruboriza / y me trae tu recuerdo”, que leemos, respectivamente, en “Dafnis y Cloe” y en “Te deseo”. Aunque podría pasar revista a algunos elementos más, ya solo me ocuparé, y al final de este trabajo, de la flora de Ouka Leele, en la que cabe hablar también de una tradición renovada, aunque de tradición propiamente se trata al fin y al cabo.

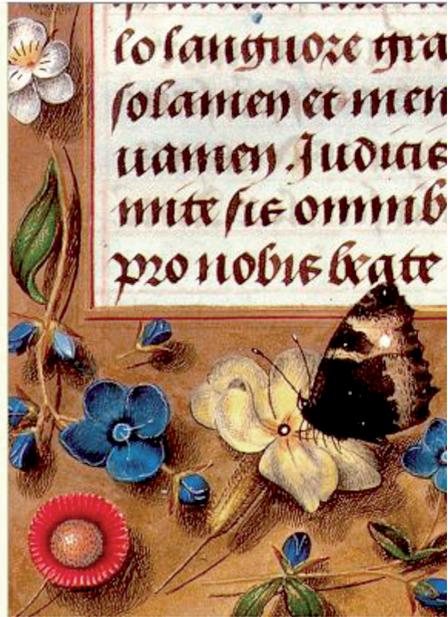
Ouka Leele, por principio, rechaza las manifestaciones extremas de dolor y patetismo, el sentimiento dramático de la existencia o la poética de lo feo. Si ha logrado escapar a la carnalidad y el desgarrar extremos, tan frecuentes en la lírica actual, es porque su palabra, su paleta y su objetivo tienen su trasfondo en esa infancia feliz a la que acabo de referirme, de la que da buena cuenta en distintos momentos de *La mirada de Ouka Leele*. Tanto o más importa su confianza en que una mano buena rige el curso de las cosas: es la Providencia, a la que tan importante papel cupo en el pasado, que aparece diáfana en “No hace falta”. No es de extrañar, por ello, que el mensaje de “Lo diario” recuerde tanto al “Beato sillón” de un Jorge Guillén plácidamente instalado en esta vida.

En último término, el optimismo que derrama la obra de Ouka Leele se debe a una atmósfera feérica característicamente suya (con brujas buenas, como en “Nigredo”, con cálices que traen aromas del *roman courtois* a lo divino, con hechizos y con dragones que devoran doncellas), idónea para

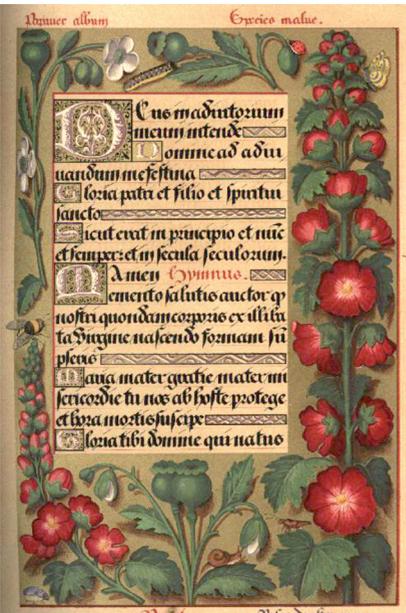
expresar los mejores sentimientos y refractaria a toda manera de ansia o deseo desmedido de poder, de riqueza, de placer o de una fama ante la que, en principio, sucumbe todo artista. Como bien sabemos, esta es la misma fórmula de fray Luis de León, su *escondida senda* o *secretum iter*, que parece corresponderse, punto por punto, con el *secreto de los secretos* de “Dafnis y Cloe” (como estoy seguro de que la artista desconoce el pseudoaristotélico *Secretum secretorum*, tan solo señalaré la que tengo por curiosa coincidencia). También hubo santos que huyeron de la fama por el peligro que esta tiene siempre de degenerar en soberbia o vanagloria; para ello, hubieron de poner tierra por medio y marchar a lugares donde no los conocía nadie. Algo así cabe ver en Bárbara Allende Gil de Biedma, camuflada tras el nombre artístico de Ouka Leele. Al respecto, un poema, “Raíl de vanidad”, compendia su particular hoja de ruta, su arte de marear la vida.

En esa (auto)imposición de un nuevo nombre, nuestra inspirada artista coincide, en la ficción pura, con los héroes de la novela de caballerías medieval y renacentista. Basta el ejemplo de Amadís de Gaula, primero llamado *Doncel del Mar* y conocido luego como *Beltenebros*, *Caballero de la Verde Espada* o bien *Caballero del Enano* (para quien lo precise, recordaré que Alonso Quijano se da nombre de *Don Quijote* y luego recibe el de *Caballero de la Triste Figura* y *Caballero de los Leones*). En el mundo real, el modelo básico lo brindan aquellos hombres y mujeres que inician una nueva vida en comunidad en algún cenobio; no obstante, el arte ofrece esa misma posibilidad a lo largo de los siglos, como vemos en los casos de El Greco o El Veronés en la pintura áurea y de tanto y tanto dibujante desde las Vanguardias para acá. Sin salir del círculo de Ouka Leele, me basta un ejemplo doble: el de El Hortelano (José Alfonso Morera Ortiz) y el de Ceesepe (Carlos Sánchez Pérez).

Si *Pan de verbo* tiene mucho de obra cristiana, con más razón debe considerarse un poemario moral, pues no hay una sola composición que no lo sea propiamente. El tono admonitorio es especialmente intenso en determinados lugares, como en “Lección de paciencia”, que es exactamente eso, o en “Derrocada apariencia”, donde el rechazo de la mentira por parte del poeta conecta con una larga tradición. De todos los referentes que se me ocurren, el más poderoso está en Petrarca, cuyas *Invective contra medicum* guardan la mejor defensa imaginable de la ficción como



Libro de horas de Hastings (Flandes, ca. 1480, British Library, Add. Ms. 54782).
[Especies: vinca, hiedra terrestre, verónica, margarita, primula, vellosilla y celidonia mayor.]

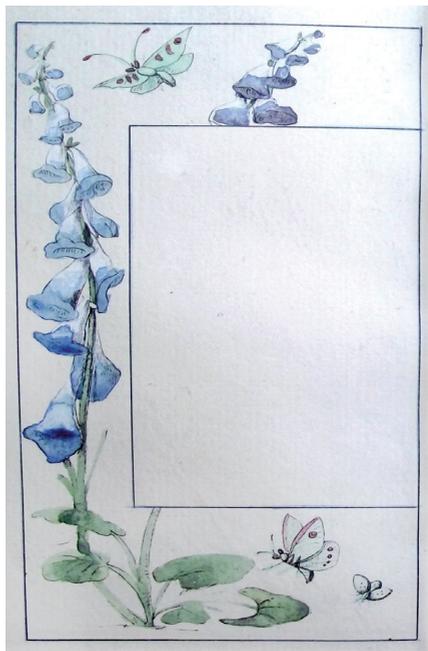


Libro de horas de Ana de Breñaña (Francia, 1508, Bibliothèque Nationale, lat. 9474).
[Especies: malva y adormidera.]

Ibidem.
[Especies: rosa roja y azucena.]



Libro de horas de Gérard van der Stappen (Flandes, comienzos del siglo XVI, Biblioteca de la Universidad de Lieja, ms. 3591).
[Especies: violeta tricolor, vinca, cólquico, fresa, grosella y hierba de San Antonio.]



Madame C. Mermet y Madame I. Mermet, *Missel de Première Communion et de Mariage* (Biblioteca de Ángel Gómez Moreno, ms. s. s., 1889).
[Especies: digital o dedalera.]



Ouka Leele, *Mural* (Ceutí, Murcia, 2008).

recurso, un procedimiento que nada tiene de mentira o de engaño. Los poetas *fin-gen*, dice Petrarca, o lo que es lo mismo hablan de forma *velada*, lo que solo quiere decir que se sirven de un *velo* o *integumentum*, término y concepto que no faltan en el metalenguaje artístico de Ouka Leele; así, en un momento de “Tirad de mí, sí, tirad”, define su lucha con las palabras y particularmente con los colores del modo siguiente:

Traspasar el velo quiero para penetrar lo mudo
buceando estallante de amarillos y fucsias,
en el ocre, un verde
circundado por los rayos de la luz a su lado.
[...]
He levantado la esquinita de ese velo
y al otro no había palabras, no.

Lo principal, no obstante, se compendia en “Hastío de voces”, donde indica cómo ha de leerse el conjunto del libro: “no amor, no llanto, no sexo, no declamación aburrida. / Tampoco vómitos, desde luego”. Como he dicho, Ouka Leele prefiere la contención de ánimo y palabra, la supresión de todo exceso y la vuelta a un valor literario otrora fundamental: el decoro. La artista persigue, eso sí, activar esa especie de resorte que todos llevamos en nuestro interior, algo que logra al inducir asombros, inquietudes y hasta sobrecogimientos. En ese terreno, su seguridad es absoluta, pues sabe bien lo que quiere; en cambio, en “Streaptease del verso” (uno más de sus “Cuentitos”), nos habla de la liberación de la métrica y la retórica. ¿Es lo que siente de veras? Sospecho que es así solo a ratos, pues a esa declaración de principios se añade luego su fascinación confesa por los grandes poetas del pasado, que manejaban ambas ciencias literarias (la que lleva a domeñar el metro y la que logra otro tanto con la palabra) a su antojo.

La obsesión por el color no merece mayor comentario, ni siquiera cuando se recurre a la palabra, y no al objetivo o la paleta. En versos como los recién citados, cabe hablar, en mi opinión, de una hiperestesia que nada tiene de patológica (a diferencia de Joaquín Mir), una percepción especialmente marcada entre los pintores y literatos levantinos, como Joaquín Sorolla y Gabriel Miró. En ese sentido, la moralidad no supone limitación alguna para el artista: ni impone gamas de grises, ni tampoco fuerza fórmulas

prosaicas; más aún importa retener que en ningún caso debe verse en ella el envés de la alegría, la belleza y el placer. En este preciso sentido, la poética de Ouka Leele es absolutamente original, incluso revolucionaria; y lo es porque conecta con la tradición y, sin necesidad de subvertirla, le aporta nueva savia. Así ocurre cuando, con indudable valentía, retoma un tema del que Occidente entero parece haber renegado: la muerte.

Desde el Medievo, la muerte tiene una doble plasmación, plástica y literaria, que halla su máxima expresión en las *Danzas de la muerte* o *Danzas macabras*, que, en España y en Europa, se transmitieron a modo de texto o imagen. Ocasiones hay, y no pocas, en las que ambos coinciden, como en los libros de horas impresos a finales del siglo XV y comienzos del siglo XVI, en que la composición, en latín o en lengua vernácula, se acompaña de escenas, a modo de ladillos, a cargo de artistas de renombre, como el gran Hans Holbein. En el caso de Ouka Leele, contamos también con esa doble dimensión, plástica y literaria; además, el mensaje coincide en lo fundamental, toda vez que la tradición la ampara en ambos casos. Así, en “Intersticios”, nos encontramos con la Muerte triunfante, democrática e igualadora del citado Holbein, la misma de Brueghel el Viejo y Matthaeus Merian.

La imaginación no tiene problemas en darle forma, con su “salvaje melodía”, sus peculiares instrumentos de percusión y viento (“Mi flauta es vuestro hueso”) y, lo más determinante, la orden final a la que ningún mortal puede escapar (entre las leyendas más comunes de que se acompaña el esqueleto, con su arco, flechas y guadaña, está el *Nemini parco qui vivit in orbe*): “Danzad conmigo, levantaos, ¡vamos!”. Por descontado, ese final desvela su deuda respecto del *Romance del enamorado y la muerte*, que concluye: “Vamos, el enamorado, la hora ya está cumplida”.

Lo formidable es que Ouka Leele, en consonancia con esa larga tradición, de la que me ocupo con más detalle en otro lugar (en que, entre otras cosas, comento su magnífico cuadro *Hasta que la muerte nos una*, de 1988), esquiva el tremendismo; del mismo modo, en un momento de *La mirada de Ouka Lee*, la artista habla de la muerte con naturalidad y hasta se atreve a calificarla de “maestra”, en consonancia con la figura que apostrofa a los mortales y les pide valentía cuando más la precisan (y tengo en mente el parlamento de la muerte a don Rodrigo Manrique en las *Coplas* de su hijo Jorge, que arranca, en un tono más admonitorio

que conminatorio, con aquello de “Buen cavallero, / dexad el mundo engañoso / e su halago. / Vuestro coraçón de açero / muestre su esfuerço famoso / en este trago”).

En ese otro trabajo (correspondiente a una ponencia que daré en la Universidad de Alicante en octubre de 2011, en un congreso sobre hagiografía), sigo la línea que atraviesa y hermana las distintas épocas de Ouka Leele, entre los ochenta y el presente, entre *Madrid* (1984) y *Santa Bárbara* (2011), vale decir, entre un en apariencia recalcitrante laicismo urbanita y el cultivo abierto del género hagiográfico. Ahora me conformo con poner nuevamente de relieve el peso de la tradición, que confiere primero y fortalece luego las señas de identidad del libro de poemas que me ha servido de introito. Los referentes a los que apela son artística y literariamente linajudos: entre destellos mitológicos (con la leyenda de Orfeo y Eurídice) y dantescos (con Virgilio como guía en el *Decessus ad inferos*), obvios unos y otros en el poema titulado “Sí”; entre la lírica tradicional (ya he aludido a la *chanson de femme*) y la modernidad más rompedora; entre las formulaciones manieristas más complejas (algo particularmente evidente en su obra plástica) y la esencialidad del *haiku* y otras formas de la *lyra minima*.

Por lo demás, he puesto de relieve la fuerte impronta que fray Luis y más aún san Juan de la Cruz dejan en Ouka Leele, una marca que la artista jamás ha ocultado. Si de detectar intertextualidades se trata, percibo nítida la técnica paisajista de Antonio Machado (como en “Paisaje en otoño desde el coche” y “Maletas de alegría”, composiciones ambas de gran plasticidad), junto a ecos de Rafael Alberti (así en “A los infinitos ángeles alados”, verso de “Y de muchos colores”) y hasta toques marcadamente modernistas del tipo “pelusas de odaliscas y ungüentos davídicos”, “artífices efímeros”. Estas dos citas me obligan a recordar, aunque sea a vuelapluma, que la acumulación de esdrújulos o proparoxítonos resulta extraña al oído de un hispanohablante y que, al servirse de él, los artistas suelen perseguir una finalidad cómica o satírica, como Joan Manuel Serrat en su célebre “Es esa muchacha típica” (*Mi niñez*, 1970).

Que su uso con ese fin no es privativo de la lengua española (que cuenta con numerosos ejemplos de justa fama, como cierto pasaje de *La venganza de don Mendo* de Pedro Muñoz Seca) se comprueba en un poema satírico latino del siglo IX procedente de Verona: el famoso *Andecavis abbas esse*



Dactylorhiza insularis (orquídea pálida).



Ophrys fusca (orquídea abeja negra).



Ophrys lutea (orquídea abeja amarilla)



Orchis morio (satirión
o testículo de perro)



Ophrys tenthredinifera
(orquídea de avispa)



Anacamptis pyramidalis
(orquídea piramidal)



Ophrys speculum (orquídea abeja espejo)

dicitur, cuyos versos acaban todos con una palabra esdrújula. Mordaz, cáustica, pero también sobrecogedora, y en ningún caso cómica, resulta la canción de Chico Buarque que da nombre a todo un disco: *Construção* (1971). Lo que más importa es que Ouka Leele, a lo largo de su fértil y ya larga vida artística, se ha servido del esdrújulo con diversos propósitos: unas veces con la memoria puesta en los *cisnes unánimes* de Rubén Darío; otras, con el regusto de un neofuturismo que, allá por los ochenta, llevó a recuperar la estética de los *vértices*, las *hélices* o las *metrópolis* de los vanguardistas; pero en ningún caso se me olvida la sonrisita socarrona de una jovencísima Ouka que, con un cochinitillo por cimera, afirma ser la creadora de la *mística doméstica*, sintagma que compendia toda una diversidad de recursos literarios (por lo que tiene de similitud, de paronomasia, de oxímoron y de paradoja). A la larga o a la corta, la tradición es una vez más la clave (y desde estas líneas doy cuenta del tirón de oreja que me ha dado el editor del volumen, mi amigo Rafael Bonilla, por haber silenciado que el proparoxítono supone, antes de nada, un reto para el rimador, como nos recuerda Díez Rengifo en su *Fertilísima silva de consonantes comunes, propios, esdrújulos...*).

El peso ejercido por la tradición en la poesía de Ouka Leele tiene su correlato en el conjunto de su obra plástica, tanto en su fotografía como en su pintura, y por supuesto en las distintas mezclas o híbridos de una y otra. Hemos comenzado a entrever que siempre ocurre así, con independencia del tema que esté cultivando: urbanita, mitológico, fúnebre o hagiográfico. Exactamente lo mismo percibo en el bello mural de Ceutí, un encargo del Ayuntamiento de esa localidad murciana que atrapó a la artista durante dos largos años. Repárese en que tuvo que enfrentarse a casi trescientos metros cuadrados de pared. Imaginen los momentos previos al inicio de la tarea o vean, sin más, la película de Rafael Gordon, que apoya su relato en tan ardua empresa, que recoge de inicio a fin. ¡Cómo capta el *horror vacui* inicial de Ouka Leele! El necesario paso adelante lo da en el preciso instante en que escoge su color de fondo: el azul celeste.

El azul celeste y el blanco son los colores marianos por excelencia; además, su combinación resulta fundamental para representar el cielo en el arte de todos los tiempos. Por otra parte, el azul es el color de los ojos de Ouka Lee, única parte de su cuerpo que la artista transforma en materia

poética, como en “Enredadera de la tormenta”: “No te dabas cuenta de que el cielo me lloraba, con todas sus fuerzas. / ¿Tú no sabes que mis ojos son azules porque habitan en él / y mis lágrimas lloran desde allí, no desde mí?”; o como en “Cicatriz”: “No mires, amor, mis ojos / ni su azul misterioso”. En sus diversos tonos, el azul es también un color básico en los libros de horas o devocionarios iluminados, cuya consideración se me antoja primordial si se pretende comprender el mural de Ceutí. ¿A alguien le extraña que Ouka Leele se haya servido, precisamente, del más pálido y delicado de los azules? A estas alturas, creo que no.

En el arte de los libros de rezos del Medievo tardío y temprano Renacimiento, el elemento determinante es la flora. El uso recurrente de determinadas especies confirma que su presencia no es casual: están ahí porque las flores escogidas cuentan entre las más bellas de cuantas se conocen; están ahí, también, por el mensaje que muchas de ellas comportaban antes de que los primeros artífices de tan bellos libros decidiesen incorporarlas a sus miniaturas; están ahí, en fin, porque la cita pictórica acabó cuajando en una marca de género. Lo expresaré de otro modo: no hay libro de horas que no incluya una azucena, un gamón o el mucho más raro y bellissimo martagón (liliácea esta que, frente a la blancura intensa de sus dos parientes, presenta un naranja moteado); no hay libro de horas que no recoja la aguileña, la rosa, la margarita, la violeta o la fresa. Si de gradaciones se trata –y, en mi opinión, hay que marcarlas sin ningún género de duda–, el segundo término les corresponde al acónito, la peonía o alguna orquídea. Lo he dicho ya y lo digo de nuevo: el broche a este trabajo se lo pondrá mi breve pero reveladora colección de orquídeas europeas, una de las cuales adorna el *Libro de Horas de Jean Bourdichon*, códice francés de inicios del siglo XIV (British Library, Add, ms. 35214).

Por principio, los testigos vegetales escogidos se acompañan de algún que otro representante de una fauna modesta donde las haya, pues rara vez tienen cabida las aves y, menos aún, los mamíferos; por el contrario, se privilegian los invertebrados, como el caracol, el gusano y, sobre todo, la mariposa, que aparece machaconamente en las obras de esta índole. Es la misma mariposa que nos aguarda en el mural de Ceutí. Veamos algunos testigos de esta tradición que, en el caso de Ouka Leele, precisa del refuerzo de otros universos de referencia, como el de un *Art Nouveau* verdaderamente obsesionado por las mariposas, que cuajó en las artes

suntuarias y decorativas (¿quién no recuerda las lámparas de Lalique inspiradas en este animalito?). Dejo estas últimas aparte para ofrecer unas cuantas piezas (son estas como pudieran ser otras) que llevan derechamente al mural de Ceutí:

En el mural, las únicas especies seguras (primera y cuarta por la izquierda) son la margarita y la rosa de Siria o hibisco siríaco. El resto es, básicamente, el resultado de lo que Ouka Leele recuerda haber visto en distintos lugares y de lo que precisa para que todo le cuadre en la composición; además, su marcada tendencia a la deformación antropomórfica, con un mucho de lúdica, desvía a la artista desde el principio de la imitación de la naturaleza (cuya observancia, hoy más que nunca, o no se da o, de darse, nada tiene de estricta) al puro juego: véase, si no, cómo la especie de la derecha, que quiere parecerse lejanamente al martagón de los libros de horas, aunque también tiene mucho de estrella de mar, aparenta correr con los brazos abiertos y el cuello erguido. Por lo demás, a poco creemos ver una violeta o pensamiento; a poco, vemos también una gardenia, un clavel silvestre, un clavel reventón y una boraginácea (algo que no es de extrañar, pues la flor de la borraja, y especies afines, es de lo más común en los libros de horas). El centro le pertenece al as de oros, a un sol floral perfectamente apolíneo que nos recuerda a ranunculáceas como el botón de oro, aunque su tamaño diga en principio lo contrario.

Y no acaba ahí la cosa, como lo demuestra la comparación de la bordura vegetal que enmarca el conjunto con las que se adornan muchos de estos libros de rezos y otros de contenido fundamentalmente laico procedentes de escritorios italianos y de otros talleres de copistas del resto de Europa que siguen su pauta. Cuando de esto último se trata, lo normal es que el codicólogo, en sus descripciones, se sirva del genérico *orla florentina*, aunque este marbete, por lo mal que se viene usando, carece de cualquier precisión. Los ilustradores de los libros de horas y no pocos amanuenses tardomedievales recurrieron a figuras de tipo antropomórfico semejantes a las del mural murciano, que, según entiendo, bebe de varios veneros al mismo tiempo; sin embargo, en este caso la impronta parece proceder más de algunas escenas de *Fantasia* (1940) y otras películas de Walt Disney, pongo por caso, que de cualquier otra parte.

En la elección de especies, los libros de horas revelan, antes de nada, una voluntad estética muy marcada, en atención a su forma y color, sin

perder de vista la relación que la especie de turno habrá de guardar con los demás elementos de la página. En los casos en que el artista pretende alguna manera de narratividad, importa mucho el orden o disposición de las especies seleccionadas; de ese modo, las escenas de la Anunciación se acompañan de la aguileña o planta del águila, que en neerlandés recibe el nombre de *duiven* ('palomas'), que a los artistas flamencos hubo de servirles, con seguridad, para aludir a la embajada del Espíritu Santo a la Madre de Dios. Por su parte, al lirio blanco o azucena, primera entre todas las plantas marianas, le conviene cualquier momento de la vida de la Virgen; por el contrario, el clavel se asocia con la Pasión de Cristo (lo que confirma la etimología de esta especie, cuyo nombre se justifica por el sorprendente parecido entre los clavos de gran tamaño y cuatro esquinas de otros tiempos y la mayoría de las variedades silvestres del *dianthus*) o a lo sumo, por influjo del franciscanismo tardomedieval, con la Natividad. Por lo dicho hasta ahora, queda claro que la *función poética* es el principio básico en el lenguaje artístico en general y no solo en la obra de arte literaria.

No tengo duda de que el mural de Ceutí, en su vertiente realista, pero mucho más en lo que tiene de fantástico, busca su apoyo primero, consciente o inconscientemente, en las ilustraciones de los libros de horas o devocionarios. Como ya he dicho, tanto en el fondo como en las figuras de los libros de horas, predominan los dos colores marianos por excelencia: el azul celeste y el blanco. Entre las flores blancas, hay azucenas y correhuelas; entre las azules más claras, sobresalen vincas, romeros, achicorias y verónicas, aunque también hay lugar para el azul fuerte de la aguileña, el jacinto, el anapelo o la borraja. Tampoco falta el color rojo, que en el Medievo se resuelve con una peonía, una rosa gálica (especie con asociaciones marianas y cristológicas), una digital purpúrea o una malva; en el caso del amarillo y el naranja, se oscila entre el jazmín silvestre, la primula, la caléndula... Por supuesto, el verde aparece por doquier y en casi cualquier ubicación, aunque, como ya he dicho, es frecuente que los iluminadores recurran a hojas y tallos para construir cenefas o borduras.

La combinación de una flora predominante, con sus especies características, y una fauna apenas perceptible, en la que también imperan unas especies concretas, fraguó y dio en tradición. En su constitución, según entiendo, los copistas se dejaron llevar por una idea directriz: la de que

un vergel era lo más parecido al paraíso que cabía imaginar en la tierra. Por eso, en zonas con agua abundante, tierras feraces, arboledas frondosas y rica flora fue donde buscaron su asiento la mayoría de los cenobios. Es la fórmula de San Antonio Abad, la de unos amantes de la vida en común que contrastan con los seguidores de San Pablo Protoeremita, que escogió el rigor del yermo en su deseo de acercarse a Cristo. En ese trabajo inminente a que ya he hecho referencia, daré cuenta de las especies que encontré en un paseo de no más de hora y media alrededor del antiguo monasterio de San Esteban, hoy Parador Nacional de la Ribera del Sil, y las que me salieron al paso durante otro paseo más, esta vez en torno a San Millán de la Cogolla.

Adelanto que, en el primer caso, encontré casi todas las especies que nos esperan en los libros de horas, y entiendo que no por casualidad. De todas las que fotografiamos en Galicia (lo de “fotografiamos” es un decir, pues las fotos las hicieron mi hija Carmen y mi amigo Argimiro Levoso), solo ofrezco una bellísima orquídea pálida, a la que siguen otras seis especies más de esta misma familia. De las fotos segunda a sexta (de bajísima calidad por haberlas tomado con un teléfono móvil de los más baratos), yo soy el único culpable; además, he hecho trampa en los casos segundo y tercero, pues he sustituido las fotos que tomé en La Rioja por otras dos que hice paseando con Carlos Alvar por el río Caslilla (Duruelo, Segovia). La última orquídea de la serie se la debo a mi hija Carmen, que la fotografió en el Cañón de los Almadenes (Cieza, Murcia), por lo que no guarda relación con ningún monasterio en concreto; si he decidido incluirla, ha sido pensando en los no iniciados, para que sepan que, incluso en los parajes más agrestes, al curioso le esperan sorpresas gratísimas.

¿Por qué destaco las orquídeas? Desde luego no por mero oportunismo o antojo, sino por su función en los libros de horas, particularmente en el caso de las orquídeas del género *Ophrys*, conocidas como “orquídeas abeja” y como “orquídeas avispa”. Esa doble vinculación al reino vegetal y animal explica que aparezcan solas en el *Libro de Horas Jean Boudichon*, sin la preceptiva compañía de algún insecto alado. ¿Para qué, si ya lo llevan ellas consigo?. Veámoslas en el orden que he marcado antes:

Ya vigorosa, la vegetación de los libros de horas se infiltró sin dificultad en el espacio correspondiente al arte laico, como comprobé el año pasado en la exposición “Los amores de Mercurio y Herse. *Una tapicería*

de *Willem de Pannemaker* (siglo XVI)”, que logró reunir los ocho tapices dispersos desde 1909. Del conjunto, me interesó sobre todo el primer tapiz, procedente de la colección de la Duquesa de Alba, por ser el que más especies concentra; entre ellas, están varias de las más frecuentes en los libros de horas, lo que supone un caso claro de influjo del arte sacro sobre el arte laico o civil en su formulación más distante: la escena mitológica. Dado que no dispongo de una reproducción de calidad y no puedo centrarme en detalles, tan solo enumero las principales especies que alcancé a ver: acónito, fresa, correhuela, geranio, violeta, lúpulo y dedalera o digital purpúrea, todas ellas dispuestas a modo de cenefas o borduras.

¿Se precisa algún ejemplo más? Para los posibles escépticos, no me queda sino recordarles el retrato que Antonio Puccio Pissanello hizo de Margherita Gonzaga entre 1436 y 1440 (Musée du Louvre, París); en él, hay un fondo vegetal en que alternan dos especies de las que ya sabemos unas cuantas cosas: el clavel, asociado indefectiblemente a Cristo (y, en las estampas navideñas también a su madre), y la aguileña, estrechamente vinculada a las imágenes marianas, como ya he señalado. ¿Hay algo más digno de nota? Pues sí, debo resaltar –y si alguno de mis lectores ha buscado esta tabla en algún libro o en la propia web, ya habrá caído en la cuenta– el hecho de que ambas plantas se acompañan, de manera harto reveladora, de tres mariposas de especies diferentes. Como en el resto de los ejemplos aducidos, dejo su identificación a algún entomólogo avezado.

En la distancia, el estupendo mural murciano de Ouka Leele refleja lo a gusto que esta artista se encuentra cuando apela a la tradición. En este preciso sentido, su actividad plástica cuenta con el mismo estímulo que anima su labor poética. En sus versos, la orquídea ha encontrado ya su pequeño nicho; desde estas líneas, la animo a que indague maneras de incorporarla, junto a otras especies, a su fotografía, a su pintura o a cualquiera de las formulaciones artísticas en que apela a técnicas mixtas o híbridas. Los libros de horas le darán de nuevo la pauta; a cambio, ella sabrá cómo traerlos al presente. Para ello, procederá a uno de sus característicos *aggiornamenti*, ingeniosos y rompedores; al mismo tiempo, huirá del rancio *revival* como del mismísimo diablo. ¿Me darás ese capricho, querida Bárbara?

Miscelánea

Cardenio “el Rústico”, el licenciado Tomé de Burguillos y el gracioso: un personaje lopesco en la *Arcadia* (1598) y en las *Rimas de Tomé de Burguillos* (1634)

Antonio Sánchez Jiménez
Universidad de Neuchâtel

Título: Cardenio “el Rústico”, el licenciado Tomé de Burguillos y el gracioso: un personaje lopesco en la *Arcadia* (1598) y en las *Rimas de Tomé de Burguillos* (1634).

Title: Cardenio “The Peasant”, Tomé de Burguillos “The graduate” and the Jester: a Lope-like Character in the *Arcadia* (1598) and in the *Rimas de Tomé de Burguillos* (1634).

Resumen: La labor de reescritura tan habitual en Lope de Vega se extiende desde el comienzo hasta el fin de su carrera, como demuestra la comparación de dos personajes jocosos (Cardenio y Tomé de Burguillos) en el primer y último libro publicado por el Fénix (*Arcadia* y *Rimas de Tomé de Burguillos*). El análisis del tipo de humor de estos personajes permite además preguntarse sobre la posible influencia de los mismos en la creación de una de las innovaciones principales del arte nuevo dramático de Lope: el gracioso.

Abstract: The process of rewriting that is so common in the works Lope de Vega spans since the beginning to the end of his literary career. A comparison between two of his comic characters proves it: Cardenio (from the *Arcadia*) and Tomé de Burguillos (from the *Rimas de Tomé de Burguillos*) belong to Lope’s first and last book, but present obvious similarities. Analyzing their peculiar humor also allows us to inquire into one of Lope’s most characteristic creations for the *comedia nueva*, the *gracioso*, on whom Cardenio and Tomé de Burguillos may very well have influenced.

Palabras clave: Reescritura, novela pastoril, Burguillos, gracioso.

Key words: Rewriting, pastoral novel, Burguillos, gracioso.

Fecha de recepción: 4/4/2013.

Date of Receipt: 4/4/2013.

Fecha de aceptación: 11/6/2013.

Date of Approval: 11/6/2013.

Para entender la carrera literaria, e incluso el estilo, del gran Lope de Vega, existen pocos testimonios tan valiosos como un parlamento de Belardo en la comedia *Si no vieran las mujeres*¹. En él, Belardo, habitual y conocido seudónimo del Fénix², responde al emperador Otón, que se sorprende de verle y que al hacerlo ha exclamado un “¿Aún viven Belardos?”³. A esto el aludido Belardo replica:

¿No aueis visto vn arbol viejo,
cuyo tronco (aunque arrugado)
coronan verdes renueuos?
Pues esso aueis de pensar,
y que passando los tiempos,
yo me sucedo à mi mismo⁴.

Como afirma aquí su seudónimo, Lope estaba hecho a renovarse durante su larga carrera, alterando su imagen pública para adaptarse a las cambiantes circunstancias sociales y literarias⁵. Además de esa imagen, el Fénix reutilizaba frecuentemente sus propios temas, palabras e incluso versos, como ha venido notando la crítica lopesca. Así, Alan Trueblood demostró que Lope había ido retomando y desarrollando el tema de su relación con Elena Osorio a lo largo de su carrera⁶. De modo más concreto, lopistas

-
- 1 Esta comedia apareció impresa en *La vega del Parnaso*, que salió póstuma en 1637. Griswold Morley y Courtney Bruerton consideran que Lope debió de escribir la obra hacia 1631 o 1632, Griswold Morley y Courtney Bruerton, *Cronología de las comedias de Lope de Vega. Con un examen de las atribuciones dudosas, basado todo ello en un estudio de su versificación estrófica*, trad. M.R. Cartes, Madrid, Gredos, 1968, p. 396.
 - 2 Sobre éste y otros seudónimos del poeta conviene consultar el clásico artículo de Griswold Morley, “The Pseudonyms and Literary Disguises of Lope de Vega”, *University of California Publications in Modern Philology*, XXXVIII (1951), pp. 21-84.
 - 3 Lope de Vega, *Si no vieran las mujeres*, *La vega del Parnaso*, Madrid, Imprenta del Reino, 1637, ff. 265r-292v (f. 276r).
 - 4 *Ibidem*, f. 276v.
 - 5 Antonio Sánchez Jiménez, *Lope pintado por sí mismo. Mito e imagen del autor en la poesía de Lope de Vega Carpio*, Londres, Tamesis, 2006.
 - 6 Alan S. Trueblood, *Experience and Artistic Expression in Lope de Vega: The Making of La Dorotea*, Cambridge, Harvard University Press, 1974.

tan ilustres como Fernando Lázaro Carreter⁷, José F. Montesinos⁸, Edwin Morby⁹, Maurice Molho¹⁰ o Antonio Carreño¹¹ han estudiado la reaparición de un tema y fraseología (la de los “mansos”) en diversas obras del madrileño. La crítica incluso ha notado la reutilización de palabras e imágenes concretas (el vocabulario de la tormenta naval, el “taratántara”), que Lope emplearía con intervalos tan amplios como los que van de sus primeros romances a *La Gatomaquia*, en las *Rimas de Tomé de Burguillos*¹². Acompañando a estos datos, los estudiosos han avanzado algunas hipótesis sobre los motivos de la constante reescritura lopesca. Así, Juan Manuel Rozas la ha localizado especialmente en el ciclo *de senectute*, los tristes años finales del poeta, y la ha relacionado con una nostalgia provocada por una crisis vital¹³. Una explicación alternativa, y especialmente adecuada para entender el fenómeno en géneros diversos, como la obra dramática del Fénix, es la que ofrece Felipe Pedraza Jiménez: la reescritura

-
- 7 Fernando Lázaro Carreter, “Lope, pastor robado”, en Günter Reichenkron y Erich Haase (ed.), *Formen der Selbstdarstellung: Analekten zu einer Geschichte des literarischen Selbstportraits. Festgabe für Fritz Neubert*, Berlín, Duncker & Humblot, 1956, pp. 209-224.
 - 8 José F. Montesinos, *Estudios sobre Lope de Vega*, Salamanca, Anaya, 1967, pp. 140-141.
 - 9 Edwin S. Morby, “Two Notes on *La Arcadia*”, *Hispanic Review*, XXXVI (1968), pp. 110-23 (pp. 110-115).
 - 10 Maurice Molho, “Teoría de los mansos: un triple soneto de Lope de Vega”, *Bulletin Hispanique*, XCIII (1991), pp. 135-155.
 - 11 Antonio Carreño, ed., *Rimas humanas y otros versos*, de Lope de Vega Carpio, Barcelona, Crítica, 1998, p. 83; pp. 359-360; p. 858.
 - 12 Antonio Sánchez Jiménez, “Pedro de Oña y su *Arauco domado* (1596) en la obra poética de Lope de Vega: notas sobre el estilo de Lope entre el ‘taratántara’ y las ‘barquillas’”, *Hispanic Review*, CLXXIV (2006), pp. 319-44.
 - 13 Juan Manuel Rozas, *Estudios sobre Lope de Vega*, Madrid, Cátedra, 1990. Aunque la hipótesis de Rozas está muy difundida, se basa en una correlación entre biografía y literatura que puede resultar arriesgada, y que además funciona mejor en modalidades literarias más proclives a la ilusión biográfica, como la lírica, en la que de hecho se centra el estudio de Rozas. Para una revisión moderna de la circunstancias del ciclo *de senectute* y de sus consecuencias para el teatro lopesco conviene consultar el estudio de Joan Oleza, “Las opciones dramáticas de la senectud de Lope, en José María Díez Borque y José Alcalá Zamora (ed.), *Proyección y significados del teatro clásico español*, Madrid, SEACEX, 2004, pp. 257-276.

(el uso de fórmulas retóricas y temáticas) no estaría limitada a los últimos años del autor. Más bien, se extendería por toda su carrera y sería una respuesta de Lope a la insaciable demanda del mercado teatral¹⁴. Fuera cual fuere la explicación y el género al que queramos aplicarla, lo cierto es que la reescritura, lo que hemos denominado reciclaje, es un fenómeno esencial en la obra de Lope, tanto en la producción teatral como en la no dramática.

En este trabajo pretendemos completar el panorama crítico en sus dos vertientes complementarias, la empírica y la hermenéutica. Para ello aportamos primeramente nuevos datos en torno al fenómeno de la reescritura en Lope, centrándonos en el primer y último libro que publicó el autor: la *Arcadia* (1598) y las *Rimas de Tomé de Burguillos* (1634). Nuestro estudio muestra cómo el personaje y la modalidad literaria que Lope desarrolló en el *Burguillos* es una evolución de elementos que exploró con anterioridad en la *Arcadia*. Además, y en segundo lugar, examinamos las consecuencias que tiene este descubrimiento para comprender la carrera de Lope en general y su cultivo ambidextro de la poesía teatral y dramática en particular. Para ello, expondremos para empezar la génesis del personaje de Tomé de Burguillos tal y como se conoce hasta hoy, resumiendo las características que los críticos encuentran en él y en su contexto, el ciclo *de senectute*. A continuación, compararemos ese personaje y características con el de Cardenio “el Rústico”, de la *Arcadia*. Por último, interpretaremos este cotejo enfatizando la importancia para la carrera del autor de la estancia de Lope en Alba de Tormes. Teniendo en cuenta este contexto, reflexionaremos sobre el papel de la experiencia teatral y libresca en el resto de la obra del Fénix. Ya desde este punto de vista examinaremos el papel de Cardenio el Rústico en la renovación lopesca de la novela pastoril y de la lírica áurea en la *Arcadia* y las *Rimas de Tomé de Burguillos*, respectivamente.

La conexión que sugerimos entre Cardenio y Burguillos es la más profunda de otra serie de similitudes entre la *Arcadia* y las *Rimas de Tomé de Burguillos*, pues existe una serie de ecos textuales que ya sugieren un vínculo entre los libros. El ejemplo más claro es una parodia de un soneto

14 Felipe B. Pedraza Jiménez, *Lope de Vega, genio y figura*, Granada, Universidad, 2008.

de la *Arcadia*, el titulado “Celso, al peine de Clavelia”¹⁵, que en 1634 Burguillos convierte en el soneto “A un peine que no sabía el poeta si era de boj o de marfil”¹⁶. El tema del poema de la *Arcadia* se ha hecho famoso gracias a un admirable soneto de Quevedo (“En crespa tempestad del oro undoso”)¹⁷, que este poeta imitó de segunda mano, probablemente vía Marino¹⁸. Sin embargo, la maestría de Quevedo no debe hacernos olvidar que Lope parodió su propio soneto de la *Arcadia* en el *Burguillos*. Esto sugiere ya que el proceso de reescritura general que suponen las *Rimas de Tomé de Burguillos* toca también material procedente de la *Arcadia*. Es decir, un vínculo concreto une los dos volúmenes, vínculo que se debe encontrar, sugerimos, en la relación entre Cardenio y Burguillos.

Como hemos anticipado, las *Rimas de Tomé de Burguillos* surgen de la reescritura de textos previos de Lope. Por ello resulta especialmente interesante el hecho de que el personaje de Burguillos, tal y como hasta hoy lo conocemos, sea producto ya de un semejante y complejo aprovechamiento de materiales previos¹⁹. Para empezar, las *Rimas de Tomé de Burguillos* se basan en una reescritura *lato sensu*: el apellido del heterónimo²⁰ se asienta en las ya existentes connotaciones de la palabra “Burguillos”. Y es que Burguillos es un pueblo toledano que evocaría el tono alegre del libro (Burguillos era célebre por su vino) y el obsesivo tema del mecenazgo que lo atraviesa (el señor de Burguillos era el duque de Béjar, mecenas de las letras). Además, Burguillos era también el nombre de varios poetas del momento, los ecos de cuyas obras Lope aprovecha en 1634. Así, había un Burguillos del *Cancionero de Amberes* que versifica la leyenda de Bernardo del Carpio, tan rica en alusiones lopescas. Asimismo, Tomé de Burguillos

15 Lope de Vega, *Arcadia*, ed. Antonio Sánchez Jiménez, Madrid, Cátedra, 2012, ff. 184v-185r.

16 Lope de Vega, *Rimas de Tomé de Burguillos*, ed. Macarena Cuiñas Gómez, Madrid, Cátedra, 2008, núm. 15.

17 Francisco de Quevedo, *Un Heráclito cristiano, Canta sola a Lisi y otros poemas*, ed. Lía Schwartz e Ignacio Arellano, Barcelona, Crítica, 1998, núm. 111.

18 Lía Schwartz e Ignacio Arellano (ed.), *Un Heráclito cristiano, Canta sola a Lisi y otros poemas*, de Francisco de Quevedo, Barcelona, Crítica, 1998, p. 180.

19 Antonio Sánchez Jiménez resume la prehistoria del personaje, *Lope pintado, op. cit.*, pp. 182-190.

20 Juan Manuel Rozas, “Burguillos como heterónimo de Lope”, *Edad de Oro*, IV (1985), pp. 139-63.

nos recuerda al poeta toledano Juan de Burguillos (1512-1575)²¹, bastante conocido en la época (Fernando de Herrera cita completa una estrofa suya en sus difundidas *Anotaciones*)²². Concretamente, Juan de Burguillos era famoso por su mala fortuna y por su capacidad de improvisación²³, circunstancias ambas que Lope (y Burguillos) consideraba como propias. Además, Juan era reprendido por su obra jocosa²⁴, precisamente el género en que sobresale Tomé de Burguillos. Menos evidente es la relación del personaje con otros tres Burguillos del momento: un famoso loco²⁵, un poeta franciscano (que podría anticipar la vena sacra de Tomé), y un estudiante que evocaría la supuesta etapa de Burguillos en las aulas salmantinas²⁶.

De modo mucho más directo, las *Rimas de Tomé de Burguillos* son producto de un proceso de reescritura de obras previas del propio Lope. Y es que el texto que lanzó a Burguillos a la fama es un volumen mixto cuyo marco y heterónimo (el licenciado Tomé de Burguillos) son una ficción que Lope aprovecha para lanzar textos escritos antes de 1634²⁷. Es

21 Alberto Blecuca, “Juan Sánchez Burguillos, rui señor menesteroso del siglo XVI”, en Manuel Alvar López *et alii* (ed.), *Estudios sobre el Siglo de Oro. Homenaje al profesor Francisco Ynduráin*, Madrid, Editora Nacional, 1984, pp. 69-85.

22 Fernando de Herrera, *Anotaciones a la poesía de Garcilaso*, ed. Inoria Pepe y José María Reyes, Madrid, Cátedra, 2001, p. 726.

23 Herrera le consideraba “dino de ser estimado entre los mejores poetas españoles, si la miseria de su fortuna no le hiziera tanto impedimento”, Fernando de Herrera, *op. cit.*, p. 726. Otro comentarista de la época, Juan Rufo, le califica de “decidor de repente”, Juan Rufo, *Las seiscientas apotegmas y otras obras en verso*, ed. Alberto Blecuca, Madrid, Espasa-Calpe, 1972, p. 256. A su vez, también el toledano Sebastián de Horozco le define de modo semejante como un “trovador de repente”, Antonio Carreño, “Los engaños de la escritura: las *Rimas de Tomé de Burguillos*, de Lope de Vega”, en Manuel Criado de Val (ed.), *Lope de Vega y los orígenes del teatro español. Actas del I Congreso Internacional sobre Lope de Vega*, Madrid, Edi-6, 1981, pp. 547-563 (pp. 551-553).

24 Se trata de un comentario de Juan de Caramuel que recoge Antonio Carreño, “Los engaños”, *op. cit.*, p. 553.

25 Felipe Antonio Lapuente, “Más sobre los seudónimos de Lope de Vega”, en Manuel Criado de Val (ed.), *op. cit.*, pp. 657-669.

26 Antonio Sánchez Jiménez, *Lope pintado*, *op. cit.*, pp. 189-190.

27 Joaquín de Entrambasaguas considera que muchos de los poemas de la colección fueron escritos entre 1605 y 1610, Joaquín de Entrambasaguas, *Lope de Vega y*

decir, las *Rimas de Tomé de Burguillos* son un marbete que funciona como receptáculo de poemas anteriores o de versos reescritos. Por ejemplo, la canción “Murmuraban al poeta la parte donde amaba por los versos que hacía”²⁸, incluida en la colección, es una versión de una ya publicada en la *Primera parte de Flores de poetas ilustres de España* (1605), de Pedro Espinosa²⁹. Además, el personaje de Burguillos ya había aparecido en obras anteriores a la compilación de 1634. Estos libros estaban ligados a festejos públicos, las *Justas poéticas* a la beatificación de santa Teresa (1614) y los que solemnizaron la beatificación y canonización de san Isidro, en 1620 y 1622, respectivamente³⁰. Lope se encargó de organizar los festejos y concurrió a los mismos con varias composiciones, unas bajo su nombre y otras bajo el jocosos pseudónimo de Tomé de Burguillos³¹. El Fénix incluso utilizó a Burguillos en otras ocasiones festivas, como la que recoge Pedro José Pidal, y que alude a una reconciliación entre Lope y Quevedo. Para celebrarla, Burguillos compuso la siguiente redondilla:

Hoy hacen amistad nueva,
más por Baco que por Febo,
don Francisco de Que-bebo
con el gran Lope de Beba³².

De hecho, en las *Rimas de Tomé de Burguillos* encontramos alusiones directas a esa regocijada historia previa del personaje, y por tanto al hecho

su tiempo, v. 1, Barcelona, Teide, 1961, p. 219. Por su parte, otros autores, como Antonio Iglesias Laguna, “Bernardino de Albornoz y su antilopesco poema *La Gaticida famosa*”, *Cuadernos hispanoamericanos (Homenaje a Lope de Vega)*, CLXI-LXII (1963), pp. 647-672, o Felipe B. Pedraza Jiménez, “*La Gatomaquia*, parodia del teatro de Lope”, en Manuel Criado de Val (ed.), *op. cit.*, pp. 564-589, p. 570, se inclinan por un momento más cercano a la publicación de libro.

28 Lope de Vega, *Rimas de Tomé*, pp. 427-438.

29 Antonio Sánchez Jiménez, *Lope pintado*, p. 217. Macarena Cuiñas Gómez (ed.), *op. cit.*, p. 427. Antonio Carreño (ed.), *Rimas de Tomé de Burguillos*, de Lope de Vega, Salamanca, Almar, 2002, p. 363. Juan Manuel Rozas y Jesús Cañas Murillo (ed.), *Rimas de Tomé de Burguillos*, de Lope de Vega, Madrid, Castalia, 2005, p. 338.

30 Antonio Sánchez Jiménez, *Lope pintado*, p. 190.

31 Macarena Cuiñas Gómez (ed.), pp. 21-22.

32 P. José Pidal, “¿Tomé de Burguillos y Lope de Vega, son una misma persona?”, *Estudios literarios*, Madrid, M. Tello, 1890, II, pp. 177-191 (p. 184).

de que el volumen supone una reescritura de textos anteriores. Así, en el “Advertimiento al señor lector” Lope, que se presenta como el editor de la obra, señala que Burguillos

no es persona supuesta, como muchos presumen, pues tantos aquí le conocieron y trataron, particularmente en los premios de las Justas, aunque él se recataba de que le viesan, más por el deslucimiento de su vestido que por los defectos de su persona; y asimismo en Salamanca, donde yo le conocí y tuve por condicípulo, siéndolo entrambos del doctor Picardo el año que llevó la cátedra el doctor Vera³³.

Con este juego literario Lope anticipa uno de los mecanismos cómicos centrales de la obra: la paradoja de que, al enfatizar la existencia del personaje, se atrae la atención del lector hacia el hecho de que Burguillos es una ficción³⁴. Es la impresión que además confirman ciertas alusiones jocosas del pasaje citado, bromas sobre dos hechos consabidos por Lope y su público: Burguillos no se dejaba ver en las justas porque le daba vergüenza que vieran su pobre vestido (con esto el Fénix llama la atención al tema de la pobreza de los poetas) pero Lope le conoció en Salamanca, donde estudiaron juntos (el Fénix no tenía ningún título universitario, y menos de Salamanca). En cualquier caso, indirecta o directamente, el personaje de Burguillos y las *Rimas de Tomé de Burguillos* se construyen en gran parte mediante la reescritura de temas y textos anteriores, y la *Arcadia* se encuentra entre estas obras previas que se reciclan en 1634.

De hecho, las características que la crítica moderna ha notado en Burguillos se basan también en el hecho de que el personaje es una especie de reescritura: Burguillos es una autoparodia diseñada por el Fénix, una

33 Lope de Vega, *Rimas de Tomé*, p. 110.

34 Los juegos sobre la identidad del heterónimo son parte esencial de las *Rimas de Tomé de Burguillos*. Valgan como ejemplo las dudas sobre las atribuciones de algunos poemas, como el dedicado a una pulga, que se titula “La pulga, falsamente atribuida a Lope” (núm. 95), o un diálogo entre Burguillos y Lope en que el primero se disculpa de su estilo jocosos: “Discúlpase con Lope de Vega de su estilo” (núm. 134) y luego “Prosigue la misma disculpa” (135), Lope de Vega, *Rimas de Tomé*. Sobre el poema número 97 conviene consultar el reciente trabajo de Carlos Brito Díaz, “Campos de aljófar siembras de granates. A propósito del elogio paradójico en Lope de Vega”, *eHumanista*, XV (2010), pp. 251-261.

exhibición autoconsciente del modo en que Lope construía sus diversas máscaras poéticas. Se trata, como apunta Isabel Torres, de un proceso de “ventriloquización” por el que Lope se transforma en su heterónimo Tomé de Burguillos³⁵. Una de las primeras indicaciones de ello es que el retrato que presenta el volumen, ostentadamente para demostrar de una vez por todas que Burguillos es una persona real, y no un disfraz del propio Fénix, es precisamente una caricatura del poeta madrileño.

El supuesto retrato de Burguillos, afirma Lope, “se copió de un lienzo en que le trasladó al vivo el catalán Ribalta, pintor famoso entre españoles de la primera clase”³⁶. Sin embargo, la prometida “fisionomía” de Burguillos parece más bien la de un Lope joven y gordo, vistiendo ropas de licenciado, coronado de laureles –o quizás tomillos, como asevera cómicamente uno de los sonetos del libro³⁷– y enmarcado en una caprichosa fantasía arquitectónica. Se trata de una parodia de los retratos que el Fénix incluía en sus obras impresas³⁸. El retrato es, por tanto, un adecuado anticipo de la parodia de la carrera de Lope que Burguillos llevará a cabo en el resto de la obra³⁹.

Y es que los textos de las *Rimas de Tomé de Burguillos* parodian las diversas facetas y estilos que Lope había asumido hasta el momento⁴⁰. Así lo expresó Rozas, para quien en el ciclo *de senectute* en general, y en las *Rimas de Tomé de Burguillos* en particular, Lope trata de efectuar un “cambio

35 Isabel Torres, “Interloping Lope: Transformation and Tomé de Burguillos”, *Bulletin of Spanish Studies*, LXXXV (2008), pp. 273-288.

36 Lope de Vega, *Rimas de Tomé*, pp. 111-112.

37 *Ibidem*, p. 114.

38 Antonio Sánchez Jiménez, *Lope pintado*, pp. 223-227.

39 Según Mercedes Blanco, la persona de Burguillos se construye en los diez primeros sonetos de la obra. Cf. Mercedes Blanco, “La agudeza en las *Rimas de Tomé de Burguillos*”, en Maria Grazia Profeti (ed.), en “*Otro Lope no ha de haber*”. *Atti del convegno internazionale su Lope de Vega. 10-13 febbraio 1999*, v. 1, Alinea, 2000, pp. 219-40, p. 221. Sin embargo, y como se ha podido comprobar en nuestro análisis de los textos previos a 1634, y de los preliminares –el “Advertimiento” y el retrato–, creemos que, aunque esos diez sonetos son esenciales, la figura del heterónimo se forja antes de la colección de 1634, y luego a lo largo de todo el libro, desde el prólogo hasta las “Rimas divinas” finales.

40 Antonio Sánchez Jiménez, *Lope pintado*, pp. 191-219.

de imagen” típico de un “escritor falsificador de autobiografismo”⁴¹. El cambio de imagen es consciente y casi explícito, pues se transforma de autobiografía en autoparodia. Es por ello que surgen, del juego de relaciones intertextuales entre el heterónimo y su creador, las características esenciales de Burguillos y del volumen de 1634. En primer lugar, los poemas del heterónimo remedan jocosamente cancioneros petrarquistas como las *Rimas* de Lope, y por tanto la imagen de enamorado que difundió el Fénix al comienzo de su carrera. De ese Lope Burguillos tiene la pobreza, la pasión y el estilo, pero se burla de esa imagen cuando subraya las necesidades físicas frente al amor ideal, y cuando pone en evidencia –y así ridiculiza– las convenciones del petrarquismo. En segundo lugar, la pobreza y falta de pretensiones de Burguillos parodian las ínfulas de grandeza de Lope: Burguillos exhibe una pobreza ignominiosa que hace que le confundan con un mendigo⁴². En tercer lugar, Burguillos ha renunciado a obtener un mecenazgo como el que persiguió el Fénix: Burguillos espera morir pobre como el glorioso portugués Luis de Camões⁴³, tan pobre que, afirma con ironía el heterónimo, llegue a parecer virtuoso⁴⁴. En cuarto lugar, Burguillos ridiculiza la imagen de poeta genial que fomentó Lope desde el *Isidro*: como observamos en el supuesto retrato, Burguillos degrada continuamente el símbolo del genio y gloria poética, el laurel⁴⁵. En quinto lugar, Burguillos imita la posición de Lope como poeta archiespañol, defensor del estilo llano y castellano frente a la herejía poética de Góngora y sus cultos. Burguillos no ridiculiza los ataques de Lope contra los poetas nuevos, sino que más bien los adopta, insistiendo más que el Fénix en el tono burlesco que le caracteriza. Así, Burguillos se pelea con su pluma, que le ha salido gongorina⁴⁶, parodia el estilo de los cultos⁴⁷, o les censura por no hablar “como la Patria manda”⁴⁸. Además de

41 Juan Manuel Rozas, *Estudios*, p. 80 (p. 74).

42 Lope de Vega, *Rimas de Tomé*, p. 204 (p. 218).

43 *Ibidem*, p. 317.

44 *Ibidem*, p. 218.

45 En el libro el laurel es más útil como condimento que como símbolo, Lope de Vega, *ibidem*, p. 129; p. 161.

46 *Ibidem*, p. 173.

47 *Ibidem*, p. 214 (p. 348).

48 *Ibidem*, p. 228.

estas críticas metaliterarias, y en sexto lugar, Burguillos sigue el modelo loopesco al escribir poesía religiosa –el libro incluye unas “Rimas divinas”, menos importantes que las “humanas”⁴⁹– y poesía moral de corte neoesotico, como la que expresa que Burguillos se consuela con sus “dos libros, tres pinturas, cuatro flores”⁵⁰ de la envidia que provoca.

En suma, y como muestran estas seis características centrales, Burguillos parodia a Lope en poses y estilo, lo que le otorga al libro de 1634 un claro tono irónico, paródico y autorreferente. A este estilo peculiar y casi único en la lírica del siglo XVII⁵¹ debemos añadir un gusto desengañado típico del momento, que la crítica relaciona con los reveses vitales que Lope experimentó en su ciclo *de senectute*⁵². Como resume Pedraza Jiménez, la situación del viejo poeta en los años de escritura y publicación de las *Rimas de Tomé de Burguillos* era difícil: “Las guerras literarias, donde no lleva la mejor parte, y la lucha por alcanzar el favor cortesano y un cargo oficial, resuelta en un fracaso, atemperado por encargos ocasionales, se alían con su difícil situación familiar para dejar en su alma un poso de melancolía”⁵³. Lope experimentaba una angustiosa mezcla de adversidades profesionales y personales que muy bien pudieron contribuir al tono de humor negro, al sabor jocoso-desengañado del libro. Sin embargo, y curiosamente, estas características aparecían ya en la época de juventud del Fénix: se dejan notar precisamente en el personaje y texto que proponemos como antecesores de Burguillos y sus *Rimas*, Cardenio “el Rústico”, de la *Arcadia* (1598).

49 Ignacio García Aguilar, *Imprenta y literatura en el Siglo de Oro. La poesía de Lope de Vega*, Madrid, Del Orto, 2006, p. 42. Juan Manuel Rozas, *Estudios*, p. 203.

50 Lope de Vega, *Rimas de Tomé*, núm. 161, v. 14.

51 Como único y superior a las “fuerzas humanas” le caracterizaba, al menos, Manuel de Faria y Sousa, Manuel Herrero García, *Estimaciones literarias del siglo XVII*, Madrid, Voluntad, 1930, p. 123. Este tono admirativo todavía prevalece entre la crítica contemporánea: Antonio Carreño define el libro como “*mutatis mutandis*, el *Quijote* de la lírica del XVII: ejemplar y único por contradictorio, paradójico y perverso”, Antonio Carreño, “Introducción”, *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos*, ed. Antonio Carreño, Salamanca, Almar, 2002, pp. 9-115 (pp. 16-17).

52 Juan M. Rozas, *Estudios*, pp. 112-114. Felipe Pedraza Jiménez, “El desengaño barroco en las *Rimas de Tomé de Burguillos*”, *Anuario de Filología*, IV (1978), pp. 391-418.

53 Felipe Pedraza Jiménez, *El universo*, p. 198.

Lope escribió su *Arcadia* en unas circunstancias diametralmente opuestas a las que rodearon a las *Rimas de Tomé de Burguillos*, pues el libro de 1598, el primero que dio a la imprenta el Fénix, suponía un ambicioso intento de tomar al asalto el mundo literario madrileño. Era una época llena de esperanzas para el todavía joven escritor, que pudo incluso haber concebido la *Arcadia* como la primera entrega de una impactante tríada virgiliana (*Arcadia*, *La Dragonteia*, *Isidro*) que le coronara como el principal poeta del momento⁵⁴. Nada más opuesto, pues, al contexto de 1634, lo que no obsta para que en la *Arcadia* encontremos a un personaje singularmente semejante a Burguillos. Se trata, como ya hemos anunciado, de Cardenio, apodado “el Rústico”, un alegre e inteligente pastor que es amigo del protagonista, Anfriso: “Cardenio, que de todas aquellas riberas era llamado “el Rústico”, cuyos donaires e inocencias se celebraban por únicas”⁵⁵. Como los otros pastores de la *Arcadia*, “el Rústico” es poeta e interpreta durante el libro varias composiciones de su cosecha. Ello facilita la más importante conexión entre Burguillos y “el Rústico”: si Burguillos parodiaba los poemas amorosos que cultivó, entre otros, Lope, Cardenio se burla constantemente de las convenciones en las que se basa la lírica petrarquista. Por ejemplo, los dos personajes ridiculizan la idea del sufrimiento del amante, y además lo hacen empleando las mismas dos técnicas centrales: la reducción al absurdo y la carnavalización. En el caso de Burguillos, uno de los ejemplos clave es el soneto 40, titulado “Encarece su amor para obligar a su amada a que lo premie”. Este título es ya una referencia jocosa, pues pretende denunciar la muy concreta intención que albergan los poetas cuando describen su patética condición: obtener de la amada una recompensa amorosa.⁵⁶ Se trata, pues, de

54 Carlos M. Gutiérrez, *La espada, el rayo y la pluma. Quevedo y los campos literario y del poder*, West Lafayette, Purdue University Press, 2005, p. 134. Elizabeth R. Wright, “Virtuous Labor, Courtly Laborer: Canonization and a Literary Career in Lope de Vega’s *Isidro*”, *MLN*, CXIV (1999), pp. 223-40, p. 228. Elizabeth R. Wright, *From Pilgrimage to Patronage. Lope de Vega and the Court of Philip III, 1598-1621*, Lewisburg, Bucknell University Press, 2001, p. 34.

55 Lope de Vega, *Arcadia*, f. 38r.

56 También Cardenio reconoce descarnadamente su propósito en la *Arcadia*, hablando sobre las lágrimas masculinas. Al Rústico no le parecen bien, salvo en caso de poder usarse para conquistar a una dama. En ese caso, las acepta, pero mejor si son fingidas, pues tienen el mismo efecto que las reales con menor pena. Cardenio llega incluso a

una carnavalización de la estética petrarquista, pues Burguillos rebaja⁵⁷ y reduce al plano corporal las bellas abstracciones sobre el sufrimiento amoroso que pueblan la lírica amorosa del Siglo de Oro. Los versos del soneto confirman esta intención paródica, pues se burlan de la enfermedad de amor con una reducción al absurdo de sus tópicos:

Juana, mi amor me tiene en tal estado
que no os puedo mirar cuando no os veo,
ni escribo, ni manduco, ni paseo,
entretanto que duermo sin cuidado⁵⁸.

Burguillos le describe a su irrisoria amada, la lavandera Juana (denigración carnavalesca de las damas petrarquistas), su triste estado, pues amor le ha privado de la vista y le impide escribir, comer y pasear. Se trata de quejas convencionales de los que padecen la enfermedad de amor y por tanto son típicas de los amantes desdichados que pululan en la lírica áurea. Para expresarlas, Burguillos escoge un vocabulario jocoso que rompe intencionalmente el decoro (“manduco”), y además ridiculiza con perogrulladas los clichés que suponen: no puede ver a la amada cuando no la tiene delante, ni puede realizar ninguna otra actividad mientras duerme tranquilamente (“sin cuidado”). Este rebajamiento de las convenciones de la lírica del momento continúa en el segundo cuarteto. En él reaparecen las palabras poco decorosas (“derrienga”) y encontramos, además, unas muy prosaicas quejas del amante:

Por no tener dineros no he comprado
(¡oh Amor cruel!) ni manta, ni manteo,

confesar provocarlas “untándome los ojos con toronja”, Lope de Vega, *Arcadia*, *op. cit.*, f. 39v. Como luego estudiaremos, este rebajamiento grotesco de los tópicos de la lírica amorosa es típico del Rústico, tanto como de Burguillos.

57 Sobre el sentido bajtiniano de este rebajamiento o degradación, Mikhail Bakhtin, *Rabelais and His World*, trad. H Iswolsky, Cambridge, MA, The Massachusetts Institute of Technology, 1968, pp. 19-12. Conviene consultar el estudio de Alfredo Hermenegildo, *Juegos dramáticos de la locura festiva. Pastores, simples, bobos y graciosos del teatro clásico español*, Barcelona, Oro viejo, 1995, p. 14.

58 Lope de Vega, *Rimas de Tomé*, núm. 40, vv. 1-4.

tan vivo me derrienga mi deseo
en la concha de Venus amarrado⁵⁹.

Las protestas de pobreza resultan absolutamente contradictorias con el mundo que evoca la cita de Garcilaso en el verso 8 del poema. Sin embargo, son omnipresentes en las *Rimas de Tomé de Burguillos*, relacionadas con el tema de la escasez de mecenazgo para los poetas, que estudiaremos más adelante. Igualmente típica del libro es la referencia metaliteraria provocada por la alusión intertextual del verso 8. Y es que la cita de Garcilaso da pie en los primeros versos del primer cuarteto a un jocosos *excursus*:

De Garcilaso es este verso, Juana,
todos hurtan, paciencia, yo os le ofrezco⁶⁰.

Frente a la imitación sutil, plena de *sprezzatura*⁶¹, que caracterizaba la tradición petrarquista, Burguillos alude descarnadamente a la procedencia del verso, interrumpiendo para ello su reflexión y quejas amorosas, que dan ahora lugar a reproches literarios contra los cultos (a los que Burguillos acusa de envidiosos y plagiarios), tema al que volveremos más adelante. El propio Burguillos regresa bruscamente al concepto central ("mas volviendo a mi amor, dulce tirana"), tras lo que remata el soneto con una nueva degradación del amor ideal:

tanto en morir y en esperar merezco,
que siento más el verme sin sotana,
que cuanto fiero mal por vos padezco⁶².

En suma, los sufrimientos físicos que la pobreza le ocasiona a Burguillos, que no tiene ni para sotana, superan los padecimientos espirituales que le causa el amor. Se trata de una inversión total de los valores propios

59 *Ibidem*, núm. 40, vv. 5-8.

60 *Ibidem*, núm. 40, vv. 9-11.

61 Ignacio Navarrete, *Los huérfanos de Petrarca. Poesía y teoría en la España renacentista*, trad. Antonio Cortijo Ocaña, Madrid, Gredos, 1997, pp. 72-73.

62 Lope de Vega, *Rimas de Tomé*, núm. 40, vv. 12-14.

de la lírica del momento, en la que el alma y lo espiritual eran siempre superiores al cuerpo y lo material.

Este estilo y temática de las *Rimas de Tomé de Burguillos*, que los comentaristas han calificado de únicos y típicos del ciclo *de senectute*, había aparecido ya en la *Arcadia*. En esa obra Cardenio recita varios poemas jocosos, a menudo caracterizados por ridiculizar las convenciones de la lírica amorosa que preñan la obra en general y los poemas de los otros pastores que pueblan el libro en particular. Así, por ejemplo, cuando los pastores tienen que componer versos con ocasión de una prenda recibida de las pastoras, el Rústico escribe unas cuartetas y quintillas “Al prendedero de Marfisa”. En ellas Cardenio se retrata como un amante ingenuo, propicio a la interpretación literal, pues piensa que, puesto que Marfisa ha entregado su prendedero, la bella ya no podrá cautivar o prender con sus encantos a los que la miran. Por tanto, el Rústico invita a los pastores a venir a ver

sin miedo de padecer
prisión, desdenes y enojos,
de mi pastora los ojos,
que ya no pueden prender⁶³.

El “rústico” entusiasmo de Cardenio llega a tal extremo que cree encarnar al amor y poseer su poder, o al menos ser su ministro:

Pastores, yo soy amor,
yo prendo, yo doy favor;
veis el prendedero aquí,
que ya no me prende a mí,
para que prenda mejor.

Por justicia me declara:
prenderos puedo si quiero.
Veis aquí el título y vara:
éste fue su prendedero⁶⁴.

63 Lope de Vega, *Arcadia*, f. 185r.

64 *Ibidem*, f. 185r.

Esta ingenua ilusión se desvanece al final del poema, cuando “el Rústico” se da cuenta de su error y nos indica cuál es la reacción más apropiada ante su canto:

¡Qué engañado me alabé!
No en balde el Rústico fui,
pues tal gloria imaginé
que pudo caber en mí.

Pastores, cese la risa;
el que os engaña os avisa
que prende como primero,
porque es éste el prendedero
de las sayas de Marfisa⁶⁵.

Los receptores intradieгéticos, los “pastores” a los que apela Cardenio, deben reírse ante estas humoradas, y otro tanto deben hacer los receptores extradieгéticos, los lectores. Como Burguillos, “el Rústico” desempeña un papel burlesco y paródico, un contrapunto a la lírica amorosa que, en la *Arcadia*, emplean los idealizados pastores que le rodean.

Estas características son propias de todas las composiciones del Rústico⁶⁶, pero aparecen exacerbadas en el más extenso poema que Cardenio canta en el libro. Se trata de una serie de cuartetas hexasilábicas que entona de camino a la cueva de la maga Polinesta, un poema demasiado largo (96 versos) como para que lo cite mos por completo, pero que debemos analizar por ser uno de los más representativos del personaje. El texto comienza ridiculizando las típicas antítesis petrarquistas⁶⁷ mediante unas

65 *Ibidem*, f. 185v.

66 Valga como ejemplo el poema definiendo amor que canta a petición de Frondoso y Galafrón, que ante la tristeza de Anfriso le habían rogado a Cardenio “que le divirtiese a su gracioso modo”, Lope de Vega, *ibidem*, f. 229r. En él, el Rústico toma una especialidad de Lope, las definiciones de amor, y la ridiculiza con su jocosos estilo.

67 Leonard Forster, *The Icy Fire: Five Studies in European Petrarchism*, Londres, Cambridge University Press, 1969. Edward M. Wilson y Arthur L. F. Askins, “History of a Refrain: ‘De la dulce mi enemiga’”, *MLN*, LXXXV (1970), pp. 138-156.

comparaciones prosaicas y ridículas y unos encarecimientos que resultan no ser tales:

Pastora enemiga,
agradable y fiera,
blanda como ortiga,
dura como cera⁶⁸.

La segunda cuarteta anuncia ya el tema central de la composición: la descripción del triste estado al que los desdenes de la dama han llevado al poeta. Se trata, pues, de nuevo de la enfermedad de amor, que Cardenio ridiculiza usando precisamente los mecanismos que examinamos arriba en el soneto de Burguillos: la reducción al absurdo y la carnavalización.

ya de tus engaños
vengo a estar de suerte
que al fin de mis años
me llama la muerte.

En esta partida,
de tu amor incierto,
ya no quiero vida
en estando muerto⁶⁹.

Como haría años más tarde Burguillos, el Rústico parodia y ridiculiza con perogrulladas la muerte por amor, pues más que los desdenes de la dama es el fin de sus días el que traerá la muerte al poeta. Estas bromas resumen el espíritu del poema, pues en las cuartetas siguientes descubrimos que el Rústico ha llegado a tal punto de desesperación que no puede andar, comer, o dormir, pero no, claro está, por culpa de su rabioso amor, como cabría esperar según las pautas de las convenciones petrarquistas: Cardenio no puede andar cuando está “sentado”, comer cuando no tiene hambre (“gana”), o dormir cuando está “velando”. De modo semejante,

68 Lope de Vega, *Arcadia*, f. 269r.

69 *Ibidem*, f. 269r.

la cruel dama hace que “el Rústico” reaccione de modo peculiar ante las inclemencias del tiempo:

Por ti, en el invierno,
la nieve me enfada,
y el rocío tierno
y la escarcha helada.

[...]

Por ti, en el verano,
huyo el sol ardiente,
¡mira qué inhumano
y fiero accidente!

Busco alegres sombras
con este cuidado,
por verdes alhombros
del hermoso prado⁷⁰.

Además Cardenio ridiculiza eficazmente otros tópicos de la lírica amorosa, como el de los tormentos de los celos, que “el Rústico” no sufre, pues, explica:

Mi amor entretuve
con tantos consuelos
que en mi vida tuve
disgusto por celos.

Como he pretendido
tenerte por buena,
jamás he [temido]
competencia ajena⁷¹.

⁷⁰ *Ibidem*, f. 269v.

⁷¹ *Ibidem*, ff. 270r-270v.

Es decir, también en este caso Cardenio viola abiertamente los preceptos del amor petrarquista: ni ha profesado dedicación exclusiva a la bella (los “consuelos” parecen aludir a aventuras amorosas con otras damas) ni idolatra a la amada, a la que solamente ha “pretendido” tener “por buena”, ni teme celos, pues la dama no es en realidad excelente. Estas humoradas tienen en común con las de Burguillos su espíritu paródico y carnavalesco, pero también incluso la temática concreta. Es decir, Cardenio y Burguillos coinciden en las convenciones que ridiculizan: la ya citada de la enfermedad de amor, el tópico de la mariposa y la llama⁷², la idea de que los prados florecen cuando los pisa la bella⁷³, o el tópico de que el poeta está irreconocible debido a sus sufrimientos, que Burguillos resume en un ingenioso soneto (“Pregónase el poeta porque no se halla a sí mismo”)⁷⁴ y que Cardenio ridiculiza diciendo que ha llegado a tal punto que solo

dirá quién soy
quien me conociere⁷⁵.

En suma, Cardenio se revela como un proto-Burguillos tanto por su función cómica y de contrapunto como por estilo, por su parodia de las convenciones de la lírica amorosa.

Otros pasajes que revelan la íntima conexión del Rústico con Burguillos son las tertulias en prosa que pueblan la *Arcadia*. En estas discusiones Cardenio desempeña constantemente su papel carnavalesco, rebajando

72 *Ibidem*, 269v. La tópica imagen de la mariposa o polilla y el fuego aparece ridiculizada por el Rústico, que declara acercarse al fuego por ser invierno. En las *Rimas de Tomé de Burguillos* se encuentra parodiada en el soneto número 3, Lope de Vega, *Rimas de Tomé*, vv. 7-8. Según la convención petrarquista, la imagen simboliza la situación fatal del amado, R. O. Jones, “Renaissance Butterfly, Mannerist Flea: Tradition and Change in Renaissance Poetry”, *Modern Language Notes*, LXXX (1965), pp. 166-184; María Pilar Manero Sorolla, *Imágenes petrarquistas en la lírica española del Renacimiento. Repertorio*, Barcelona, Promociones y Publicaciones Universitarias, 1990, pp. 313-317; Alan S. Trueblood, “La mariposa y la llama: motivo poético del Siglo de Oro”, *Letter and Spirit in Hispanic Writers: Renaissance to Civil War. Selected Essays*, Londres, Tamesis, 1986, pp. 26-34.

73 Lope de Vega, *Arcadia*, f. 270v. Lope de Vega, *Rimas de Tomé*, núm. 148.

74 *Ibidem*, núm. 17.

75 *Ibidem*, *Arcadia*, f. 270v.

el tono idealista de los galantes pastores que le acompañan y poniendo de relieve, o incluso ridiculizando, su estilo y razonamientos. El mejor ejemplo aparece en el libro tercero de la *Arcadia*, en el que Cardenio interrumpe una erudita discusión sobre la poesía, que los otros pastores han aderezado ricamente con citas de los clásicos y referencias a la inspiración divina que mueve a los poetas. Cuando los pastores peroran sobre la necesidad de una poesía que contenga, en proporciones semejantes, erudición (arte) e ingenio (naturaleza), el Rústico interviene poniendo en solfa el decoro de la lírica amorosa. Primeramente, Cardenio toca una nota muy típica de Burguillos, señalando que la mayoría de los que autodenominan poetas no merecen ese nombre⁷⁶:

No sé qué os decís –replicó el Rústico– de arte y naturaleza, que yo he visto muchos que sin saber de lo primero lo que mi mastín sabe de canto de órgano, ni tener de lo segundo más que mi manso de tañer vigüela de arco, han encarecido el papel a puros encarecimientos de propias fatigas y ajenas ingratitudes⁷⁷.

Además, y también anticipando el estilo de Burguillos, Cardenio pone en evidencia las convenciones del género, los “encarecimientos de propias fatigas” que hemos analizado anteriormente al tratar la enfermedad de amor, y las “ajenas ingratitudes”, el manido *topos* de la *belle dame sans merci*. Igualmente ridículo y propio de Burguillos es el campo semántico prosaico y la carnavalesación, pues Cardenio recurre a comparaciones con animales, un mastín y un manso. A continuación, el Rústico lleva adelante su crítica desvelando, como avanzamos antes, que la lírica amorosa no se sostiene en el decoro, en la adecuación de estilo y destinatario:

De los cuales soy yo uno, que con el natural que veis y el arte de guardar cabras hice el otro día una elegía a mi dama, sin invocar a Febo ni a Melpómene, ni mojar los labios en la fuente Cabalina, que no es menes-

76 A este tema de la increíble abundancia de poetas Burguillos le dedica varios sonetos en 1634. Valga como ejemplo el número 81: “De la buena cosecha de poetas conforme al pronóstico de los almanaques”, Lope de Vega, *Rimas de Tomé, op. cit.*, núm. 81.

77 Lope de Vega, *Arcadia*, f. 165v.

ter mucha filosofía ni cosmografía para el entendimiento de una mujer, que antes huyen de tanta metafísica como en esos vuestros ingenios hallaréis a cada paso⁷⁸.

De modo cómico, el Rústico rebaja a los poetas mencionándose a sí mismo tras el mastín y el manso, como si estuviera descendiendo en la escala de ingenios: perro, borrego, pastor rústico metido a poeta. Además, Cardenio denuncia la cuantiosa erudición que adornaba la lírica áurea:

Contenteme yo con decille que me parecía la mujer más hermosa que hasta entonces había visto. Porque ¿qué se me da a mí de no saber a cuántos cielos está Saturno y en qué tiempo del año es el nacimiento de las Cabrillas, y si la Vía Láctea se llamó Galasia porque Faetón la abrasó cuando guiaba los caballos de su padre, y por la refracción de las muchas estrellas que allí se juntan está de color blanca, y si se ve por la recepción de la lumbre en la exhalación caliente, seca y rara; o a qué mano cae la Libia, y si se engendran los ríos en los cóncavos de la tierra del aire detenido; cómo se sueña; en qué difieren el apetito sensitivo e intelectual, y si se engendra amor por los espíritus delicados que engendró la vista; por qué es mudo el pez, canta el ave y el animal apetece la comida y huye del castigo? Sin otras cosas que los que las han dicho no las creen, porque no las vieron, y los que agora las leen no las buscan, porque saben que no las han de hallar; para venir a decir finalmente que amor es un deseo de lo que es hermoso y una común naturaleza de engendrar su semejante⁷⁹.

La enumeración de Cardenio resulta ya de por sí ridícula, pues desvela hasta qué punto el ornato erudito se desvía del tema central de la lírica amorosa. Para el Rústico estos tópicos⁸⁰ resultan contraproducentes, pues,

78 *Ibidem*, ff. 165v-166r.

79 *Ibidem*, ff. 166r-166v.

80 Especialmente manido, y especialmente cultivado por Lope, es el topos platónico de que el amor es deseo de hermosura. La fórmula se encuentra por toda la obra del Fénix, aunque su expresión más conocida es la del diálogo de los "villanos filosóficos" de *Fuenteovejuna*, ed. Donald McGrady, Barcelona, Crítica, 2001, vv. 381-426. Según afirma en el *Isidro*, ed. Antonio Sánchez Jiménez, Madrid, Cátedra, 2010, canto VII, vv. 71-75, Lope extrajo la idea de los *Diálogos de amor* de León Hebreo. El Rústico parece sugerir que tales ideas son tan comunes que no es necesario cubrirlas de tanta erudición.

como indica, las mujeres no los entienden y más bien huyen de tanta metafísica. Es decir, estilo y destinatario no se corresponden, por lo que falla uno de los pilares de la escritura, el decoro. Frente a tal aparato, a Cardenio le parece mucho más eficaz encarecer directamente la hermosura de la dama, decirle que le “parecía la mujer más hermosa que hasta entonces había visto”⁸¹.

Se trata de comentarios tan típicos del estilo de Burguillos que no debería sorprender que el regocijado poeta tenga un soneto dedicado al mismo tema. En 1634, el jocoso licenciado sigue el ejemplo de Cardenio y denuncia la erudición de la poesía amorosa y su indecoroso contraste con su supuesto destinatario, la bella, que no tiene suficiente educación para comprender los rebuscados conceptos de los poemas que se le dedican. En el caso de Burguillos el contraste entre ornato y destinatario es aun mayor, pues la dama del licenciado es, recordemos, fregona:

Dice cómo se engendra amor hablando como filósofo.

Espíritus sanguíneos vaporosos
suben del corazón a la cabeza,
y saliendo a los ojos su pureza
pasan a los que miran amorosos.

El corazón, opuesto, los fogosos
rayos sintiendo en la sutil belleza,
como de ajena son naturaleza,
inquiétase en ardores congojosos.

Esos puros espíritus que envía
tu corazón al mío, por estraños
me inquietan como cosa que no es mía.

Mira, Juana, qué amor, mira qué engaños,
pues hablo en natural filosofía
a quien me escucha jabonando paños⁸².

81 Lope de Vega, *Arcadia*, f. 166r.

82 Lope de Vega, *Rimas de Tomé*, núm. 19.

Los “espíritus” de Burguillos evocan un famoso poema de Garcilaso⁸³, pero más que a Garcilaso en particular critican la excesiva e inútil erudición en general y la de los poetas cultos en particular. En contraste con Burguillos, Cardenio no fustiga a los cultos, pues en 1598 Góngora todavía no había escrito ni difundido sus innovadores epilios, la *Fábula de Polifemo y Galatea* y las *Soledades*. Más bien, “el Rústico” denuncia las convenciones que alimentan la lírica de su tiempo, anticipando así un estilo que años más tarde Burguillos blandiría contra Góngora y sus seguidores. De hecho, este énfasis en perseguir a los cultos es una de las características que Cardenio no comparte con Burguillos, pero al lector avisado no se le habrá escapado que también hay otras cualidades del personaje de 1634 que no aparecen en 1598: Cardenio no trata el tema del mecenazgo ni la temática religiosa o neo-estoica, y si alude a otras preocupaciones de Burguillos (la naturaleza divina de los poetas o la pobreza) es solo de modo indirecto y sin énfasis alguno.

Estas diferencias deben explicarse acudiendo al cambio de contexto e intenciones que Lope experimentó entre la *Arcadia* y las *Rimas de Tomé de Burguillos*, y debe servirnos como transición a la tercera sección de nuestro estudio: puesto que ya hemos examinado las características de Burguillos y las hemos contrastado con las de “el Rústico”, conviene ahora interpretar esta conexión. Es decir, hemos comprobado que Cardenio es un proto-Burguillos, pues ambos son poetas regocijados cuyo carácter y bromas se basan en la parodia de las convenciones literarias del momento: Burguillos sería, pues, una reescritura y evolución del personaje que Lope incluyó en su primer libro publicado, la *Arcadia*. Sin embargo, este descubrimiento nos exige también indagar en la prehistoria y contexto de Cardenio, y no solo ya de Burguillos, para entender así mejor los motivos de las diferencias y semejanzas de estos dos personajes.

83 La explicación del proceso de enamoramiento y el tecnicismo “espíritu” aparece en el soneto VIII de Garcilaso de la Vega: “De aquella vista pura y excelente”, Garcilaso de la Vega, *Obra poética*, núm. VIII. Como explica Herrera, el enamoramiento ocurre cuando unos sutiles *espíritus* con la imagen de la belleza salen de los ojos de la amada y entran por los del amante, desde donde bajan al corazón y encienden su *sangre*, Fernando de Herrera, *op. cit.*, pp. 334-337.

Para ello necesitamos en primer lugar reconocer la importancia de los años en que Lope ideó y comenzó a escribir la *Arcadia*, los de Alba de Tormes⁸⁴, claves en la formación del escritor madrileño⁸⁵. Esta estancia en Alba nos debe servir para intentar dirimir la cuestión acerca de los orígenes de Cardenio, a quien podemos adjudicar un origen ya libresco, ya teatral. Ambas facetas se conjugaban en el Lope que arribó en 1592 a Alba, pues antes de llegar al Tormes el Fénix ya era conocido como dramaturgo y ya había puesto en marcha los mecanismos de la comedia nueva. Además, desde Alba Lope continuó escribiendo para los corrales, e incluso es posible que para los salones del duque de Alba⁸⁶. Pero la estancia a orillas del Tormes añadió a esta faceta dramática un componente de erudición que acompañaría de por vida a Lope: además de escribir comedias, en Alba el Fénix se dedicó a formarse usando la rica biblioteca del duque, como se deja ver, en primer lugar, en la *Arcadia*, cuya impresionante erudición no se limita en absoluto a las tan traídas y llevadas polianteadas⁸⁷. Es la faceta libresca que Lope mostraría al llegar la prohibición de representar comedias que se inició en noviembre de 1597 y que, según todas las apariencias, podía durar *sine die*: en esos años el Fénix preparó para la imprenta una monumental andanada de libros, intentando reubicar su fama de autor de comedias transformándose en autor de libros impresos. En suma, en el Lope de los años finales del siglo, los que vieron nacer a “el Rústico”, el proto-Burguillos, el mundo de los libros se yuxtapone al de los corrales de comedias.

Esta doble haz de la carrera del autor nos remite a la posible doble genealogía del personaje de 1598, pues Cardenio puede ser heredero de

84 Donald McGrady, “Introducción”, *Lope de Vega. Prosa, I. Arcadia. El peregrino en su patria*, ed. Donald McGrady, Madrid, Biblioteca Castro, 1997, pp. xiv-xv.

85 La importancia del periodo de Alba para el desarrollo de la práctica teatral lopesca ya ha sido puesta de relieve por Jesús Cañas Murillo, “Lope de Vega, Alba de Tormes y la formación de la comedia”, *Anuario Lope de Vega*, VI (2000), pp. 75-92.

86 Dominic Finello, *The Evolution of the Pastoral Novel in Early Modern Spain*, Brepols, Arizona State University, 2008, p. 180. Joan Oleza, “La tradición pastoril en la comedia de Lope de Vega”, en José Luis Canet Vallés (ed.), *Teatro y prácticas escénicas II: La comedia*, Londres, Tamesis, 1986, pp. 325-335.

87 Rafael Osuna, “El *Dictionarium* de Stephanus y la *Arcadia* de Lope”, *Bulletin of Hispanic Studies*, XLV (1968), pp. 265-269.

los graciosos que pueblan las comedias, o de figuras librescas como los filósofos cínicos o Sileno. Ambas posibilidades resultan plausibles, y por tanto es necesario examinarlas con más detenimiento. En cuanto a la primera, la analogía entre “el Rústico” y el gracioso de la comedia ya ha sido percibida por los críticos que han estudiado la *Arcadia*, como Edwin Morby⁸⁸, Juan Bautista Avalle-Arce⁸⁹ o Rafael Osuna⁹⁰, pues, recordemos, Lope escribió también una comedia con ese título (*La Arcadia*), fechada en torno a 1610-1615, en la que Cardenio aparece como un personaje dramático muy semejante al de un gracioso⁹¹. De hecho, sería verosímil que Lope hubiera aportado a la novela pastoril una invención que él mismo había aportado primero⁹² y asentado después en la comedia nueva y que comenzaba a aparecer en escena precisamente en sus obras de los años 90⁹³: el gracioso⁹⁴, para algunos inventado precisamente en

88 Edwin S. Morby (ed.), *Arcadia*, de Lope de Vega Carpio, Madrid, Castalia, 1975, p. 21.

89 Juan Bautista Avalle-Arce, *La novela pastoril española*, Madrid, Revista de Occidente, 1959, p. 138.

90 Rafael Osuna, *La Arcadia de Lope de Vega: génesis, estructura y originalidad*, Madrid, Real Academia Española, 1972, p. 84.

91 Para Jesús Gómez, *La figura del donaire o el gracioso en las comedias de Lope de Vega*, Sevilla, Alfar, 2006, p. 26, que no argumenta en esta ocasión su afirmación, el Cardenio de *La Arcadia* no es un gracioso propiamente dicho.

92 La crítica viene atribuyéndole a Lope la invención del gracioso ya desde tiempos de Lord Holland, *Some Account of the Lives and Writings of Lope Félix de Vega Carpio and Guillén de Castro*, Londres, 1817, v. I, p. 219.

93 L. C. Poteet-Bussard, “Algunas perspectivas sobre la primera época del teatro de Lope de Vega”, en Manuel Criado de Val (ed.), *op. cit.*, pp. 341-354 (p. 351). José F. Montesinos, “Algunas observaciones sobre la figura del donaire en el teatro de Lope de Vega”, en *Estudios sobre Lope de Vega*, Madrid, Anaya, 1967, pp. 21-64. H. Arjona, “La introducción del gracioso en el teatro de Lope de Vega”, *Hispanic Review*, VII (1939), pp. 1-21. Aunque el propio Lope afirmara en la dedicatoria a *La francesilla* que fue en esa comedia (fechada en 1596) en la que se introdujo el personaje, Jesús Gómez ha demostrado que el personaje se encuentra en comedias muy anteriores, ya de comienzo de los años 90. Cf. Jesús Gómez, *La figura*, p. 13; p. 33; p. 59. Otros estudiosos, como Jesús Cañas Murillo, “Lope de Vega”, p. 84, han afirmado también localizar graciosos en obras anteriores a *La francesilla*.

94 Empleamos la palabra “gracioso” en lugar de su sinónimo “figura del donaire” (Jesús Gómez, “Precisiones terminológicas sobre “gracioso” y “figura del donaire” (siglos XVI-XVII)”, *Boletín de la Real Academia Española*, LXXXII (2003) pp. 233-257,

estos años de Alba⁹⁵: Cardenio tiene mucho en común con los graciosos tempranos que pueblan las comedias del primer Lope⁹⁶, e incluso con graciosos posteriores. Para empezar, el sobrenombre de “el Rústico” remite ya al mundo campesino y servil propio de la mayoría de los graciosos⁹⁷, con los que además Cardenio comparte un sinfín de características: son esencialmente personajes cómicos y risibles, practican además frecuentemente un humor carnavalesco⁹⁸, son materialistas⁹⁹, intercalan reflexiones metaliterarias y parodias, así como ridículas interpretaciones literales¹⁰⁰, rechazan constantemente el idealismo, están en relación de “dualismo

por la mayor difusión de la primera, pese a que tengamos indicios de que Lope consideraba “gracioso” un neologismo y prefería usar el segundo término.

95 Jesús Gómez, *Lope de Vega*, p. 60.

96 Sobre la práctica teatral del primer Lope, con bibliografía actualizada, conviene consultar el trabajo de Jesús Gómez, *Individuo y sociedad en las comedias (1580-1604) de Lope de Vega*, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, 2000.

97 El mundo rural y popular está siempre de trasfondo de la figura del donaire, aunque sea como origen último. Así lo han reconocido los críticos, ya para afirmar, como Noël Salomon, *Lo villano en el teatro del siglo de oro*, Madrid, Castalia, 1985, que el gracioso lopesco es de origen aristocrático y representa el punto de vista urbano, que se burla del campesino, ya para sostener, como que los graciosos y su humor son de origen popular. Cf. Maxime Chevalier, “El aldeano cómico en la comedia lopesca”, en Y. R. Fonquerne (ed.), *Risa y sociedad en el teatro español del siglo de oro. Actes du 3e colloque du Groupe d’Etudes Sur le Théâtre Espagnol. Toulouse 31 janvier-2 février 1980*, Toulouse, Sud, 1981, pp. 197-211). Una postura intermedia es la de Edwin Place, “Does Lope de Vega’s *Gracioso* Stem in Part from Harlequin?”, *Hispania*, XVII (1934), pp. 257-270. Más recientemente, Jesús Gómez, *La figura*, op. cit., p. 14; p. 26, se ha inclinado fuertemente por el origen urbano, en concreto de la servidumbre urbana. Afirma además que además habría que distinguir al verdadero gracioso de los simples o bobos rurales: “La comicidad de estos dos últimos tipos de personaje no es voluntaria sino inconsciente, como surgida de la propia “ignorancia simple”; a diferencia de lo que sucede con la comicidad ingeniosa de la que hace gala la figura del donaire” (Jesús Gómez, *ibidem*, p. 19). De la evolución del pastor bobo al gracioso se ha ocupado F. Casal, “Del pastor bobo al gracioso: el pastor de Diego Sánchez de Badajoz”, *Criticón*, LX (1994), pp. 7-18.

98 Alfredo Hermenegildo, *Juegos dramáticos de la locura festiva. Pastores, simples, bobos y graciosos del teatro clásico español*, Barcelona, Oro viejo, 1995, p. 10. Henryk Ziomek, *Lo grotesco en la literatura española del Siglo de Oro*, Madrid, Alcalá, 1983, p. 19.

99 Jesús Gómez, *La figura*, p. 89.

100 *Ibidem*, p. 83.

complementario”¹⁰¹, con un personaje elevado (Anfriso, en el caso de Cardenio, Lope, en el caso de Burguillos, el amo, en el caso del gracioso teatral) del que suelen ser caricatura¹⁰², poseen la paradójica naturaleza de bobo-sabio, etc¹⁰³. Este podría ser el caso, es decir, que el Rústico procediera de la figura teatral del gracioso, y que Tomé de Burguillos fuera entonces el último hito de un desarrollo teatral que Lope llevó desde las tablas (gracioso) a la narrativa pastoril (Cardenio) y a la lírica (Burguillos). En ese caso, la comparación entre Cardenio y Burguillos, con la necesaria exploración de las fuentes teatrales del primero, nos llevaría a concluir que la experiencia teatral del Fénix enriqueció géneros novelísticos y líricos.

La otra posibilidad es que Lope hubiera ideado la figura de Cardenio en medio de sus lecturas en Alba y que con ella hubiera enriquecido luego el naciente personaje del gracioso teatral. Esta alternativa también resulta plausible, y no solo porque la cuestión de la genealogía del gracioso sea un enigma todavía sin aclarar¹⁰⁴. Además, la simple lectura de la *Arcadia* revela que “el Rústico” tiene aires librescos que lo entroncan con la tradición humanista del tonto-sabio, personaje al que tanto recuerda Cardenio. Por ejemplo, cuando Frondoso describe a “el Rústico” sus palabras honrarían al mejor de los cínicos: “hombre de agradable naturaleza, jovial y alegre, y que ignora lo que quiere y sabe lo que ignoramos”¹⁰⁵. Es decir, el Fénix podría haber construido a Cardenio inspirado por esa figura del filósofo cínico, tan de moda durante la primera mitad del siglo XVI, y que pudo haber encontrado en la lectura de Diógenes Laercio o de Ravisius Textor, probablemente en la biblioteca del duque. Esta hipótesis

101 *Ibidem*, p. 22; p. 63.

102 *Ibidem*, p. 29.

103 Sobre la figura del gracioso y sus características en general conviene consultar los estudios clásicos de José F. Montesinos, “Algunas”, *op. cit.*, Charles David Ley, *El gracioso en el teatro de la península (siglos XVI-XVII)*, Madrid, Revista de Occidente, 1954, y Fernando Lázaro Carreter, “Funciones de la figura del donaire en el teatro de Lope”, en Ricardo Doménech (ed.), *El castigo sin venganza y el teatro de Lope de Vega*, Madrid, Cátedra, 1987, pp. 31-49, así como el volumen colectivo editado por Luciano García Lorenzo, *La construcción de un personaje: el gracioso*, Madrid, Fundamentos, 2005. Excelente y actualizado es el reciente trabajo de Jesús Gómez, *La figura*.

104 Jesús Gómez, *La figura*, p. 11.

105 Lope de Vega, *Arcadia*, f. 232r.

también se apoya en el parecido de “el Rústico” con una figura mitológica tradicionalmente asociada con los cínicos: Sileno. Como Sileno, Cardenio monta un ridículo asno al que adora y defiende como el más útil animal del mundo. Este asno le acompaña continuamente y casi parece un doble jocoso del ya cómico personaje: “Vieron bajar por las peñas a Cardenio el Rústico sobre su flaco asnillo, que, pisando las guijas y pizarras de los blandos arroyuelos que atravesaban la sierra, encaminado a la cueva, venía cantando así”¹⁰⁶. Además, y sobre todo, Cardenio es como Sileno un personaje excéntrico de apariencia cómica, pero sabio y revelador de grandes verdades. Es decir, ya como Sileno, ya como cínico, “el Rústico” podría también remontarse a orígenes librescos muy distintos a la experiencia de los corrales de comedias¹⁰⁷. En ese caso, el Fénix habría rumiado sus lecturas y experimentado con ellas en la *Arcadia*. Desde allí sus innovaciones se habrían desplazado primero a las tablas, solidificando (o creando) la figura del gracioso, y luego a la lírica, vestidas con la pobre sotana de Burguillos.

En suma, la comparación con el Cardenio de la *Arcadia* revela que Tomé de Burguillos, con su énfasis en la parodia y burla de las convenciones literarias, es uno más entre los varios casos de reescritura que encontramos en la obra y carrera de Lope. Cardenio el Rústico es un pastor alegre e inteligente, que con sus ingeniosas salidas de tono actúa como gracioso en la novela. Se burla con humoradas satíricas de las convenciones amorosas de temática y estilo en que se basa la *Arcadia*: las lágrimas masculinas, la enfermedad amorosa, las antítesis, la erudición de los poemas de amor, etc. Toca un tamboril destemplado con el que acompaña sus composiciones jocosas, pero, pese a su aparente rusticidad, da muestras en sus donaires de mucha erudición. Tiene un asno al que ama con extremo, y sobre el que se sienta con ciertas reminiscencias de Sileno, aunque también tiene mucho en común con el gracioso de los corrales, desarrollado por el propio Lope.

El Rústico puede estar entroncado con esta figura del donaire teatral, o bien con las lecturas del Fénix en Alba, o bien con ambas fuentes,

106 *Ibidem*, f. 268v.

107 Este contraste entre corrales y erudición no es por supuesto total, pues las innovaciones de la comedia nueva le debían mucho al teatro clásico y a la tragedia renacentista, L. C. Poteet-Bussard, *op. cit.*, p. 341.

pero lo cierto es que Cardenio, el proto-Burguillos que hemos descubierto, fue esencial en la carrera del Fénix. Con Cardenio Lope inició una vena burlesca que le permitiría desatar su humor y furia contra los cultos gongorizantes a partir de los años veinte del siglo XVII. Además, su figura le abriría al autor la posibilidad de encarnarse en un personaje cómico, como hiciera con Burguillos. Porque Tomé de Burguillos no fue el único disfraz que adoptó en vida Lope, que ya se había vestido de don Carnal en una célebre ocasión en las fiestas de Denia. En esas celebraciones, y como analiza Elizabeth Wright¹⁰⁸, Lope logró dirigirse en persona y en público a Felipe III, aunque para lograrlo tuvo que vestirse en hábito bufonesco y aprovechar un contexto propio de carnaval, como relata el cronista Felipe de Gauna:

Iban delanteras dos máscaras ridículas, que una de ellas fue conocida por el poeta Lope de Vega, el cual, vestido de botarga, hábito italiano, que era todo de colorado, con calsas y ropilla seguidos y ropa larga de levantar, de chamelote negro, con una gorra de terciopelo claro en la cabeza, y éste iba a caballo, con una mula baya ensillada y a la jineta y petral de cascabeles, y por el vestido que traía y arsones de la silla, levaba colgados diferentes animales de carne para comer, representando el tiempo de carnal, como fueron muchos conejos, perdices y gallinas y otras aves, colgadas por el cuello y cintura de su cuerpo, que había mucho que mirar en él¹⁰⁹.

“Mucho que mirar” había, en efecto, en el traje del poeta, como también lo había en el que traía Cardenio en el combate naval de la *Arcadia*: “Seguía la barca de Cardenio el Rústico, tan compuesta de comida y diversidades de frutas como se suelen ver de populosas ciudades las proveídas plazas en años fértiles”¹¹⁰. Es decir, Cardenio es el primer eslabón en una cadena de textos que culmina en las *Rimas de Tomé de Burguillos*, pero que afecta a momentos clave en la carrera de Lope. El Fénix usó este personaje durante toda su carrera para alcanzar diversos objetivos literarios y profesionales: renovar los libros de pastores, reescribir su imagen pública, fulminar

108 Elizabeth R. Wright, *From Pilgrimage*, pp. 50-51.

109 Emilio Orozco Díaz, *Lope y Góngora frente a frente*, Madrid, Gredos, 1973, p. 107.

110 Lope de Vega, *Arcadia*, ff. 245v-246r.

contra los cultos o renovar la lírica áurea desde una posición medio jocosa medio desengañada. Cardenio, el proto-Burguillos, es esencial para comprender la obra de Lope.

Un baile de la Palatina de Parma

ESTER LIDIA CICHETTI

Título: Un baile de la Palatina de Parma.	Title: A Dance in the Palatina Library of Parma.
Resumen: El <i>Baile de quien más ama</i> forma parte del importante fondo de textos teatrales españoles de la colección CC*IV 28033 de la Biblioteca Palatina de Parma. Este estudio pretende dar a conocer un baile del Siglo de Oro anónimo y prácticamente desconocido, y sobre todo colocar la obra en el contexto del <i>baile</i> como género literario, poniendo de relieve los rasgos constantes del género que la pieza de Parma presenta. Particular atención se reserva a la forma métrica del texto.	Abstract: The “Baile de quien más ama” is part of the important collection of Spanish dramatic texts (CC*IV 28033) guarded in Biblioteca Palatina of Parma. Its analysis pretends to make know an anonymous and unknown Golden Age text, placing it in the context of the baile as literary genre, pointing out its constant characteristics which this short dramatic text presents. Special attention is reserved to the metric form.
Palabras clave: Baile, Biblioteca Palatina de Parma, Edición crítica.	Key words: Dance, Palatina of Parma Library, Critical Edition.
Fecha de recepción: 30/1/2013.	Date of Receipt: 30/1/2013.
Fecha de aceptación: 15/3/2013.	Date of Approval: 15/3/2013

El *Baile de quien más ama* se encuentra colocado al final de la comedia *Celos sin saber de quién y satisfacción acaso*, de Don Gabriel de Irazábal y Balandín, escritor de quien nada¹ se sabe, y conservada en la Biblioteca Pala-

1 Repertorios bibliográficos consultados: Cayetano Alberto de la Barrera y Leirado, *Catálogo Bibliográfico y Biográfico del Teatro Antiguo Español. Desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVII*, Madrid, Gredos, 1969 (1860); Carmen Simón Palmer,

tina de Parma, en la colección de piezas teatrales españolas CC*IV28033 (volumen 38.V) (mm. 220 x 160, 67 ff. n.n.). El volumen conserva diez comedias de diferentes autores, todas manuscritas, con excepción de la primera; y algunas páginas de la segunda que están impresas. La comedia es del siglo XVIII y Antonio Restori y Maria Paola Miazzi Chiari la atribuyen a Antonio Hurtado de Mendoza². La comedia, en realidad, no puede ser de este autor porque la suya, que lleva el mismo título, difiere de la que se encuentra en Parma. En efecto, el nombre de los personajes y el argumento desarrollado son diferentes. En la obra de Hurtado de Mendoza la acción se desarrolla en Madrid y los personajes principales son: Leonor, Diego, Rodrigo y María. Leonor, amada por Diego, se enamora de un hombre (Rodrigo) que corría a caballo por el Prado, sin conocer su identidad. Rodrigo ama a la mujer (María) de un retrato que le envió su amigo y no sabe cómo descubrir quién es. María vive la misma situación de Rodrigo, mientras que Diego es rechazado por Leonor. Todos los personajes sienten “celos sin saber de quién”. Además, los padres de

Manuscritos dramáticos del Siglo de Oro de la Biblioteca del Instituto del teatro de Barcelona, Madrid, C. S. I. C., 1977; José Simón Díaz, *Bibliografía de la literatura hispánica*, Madrid, C. S. I. C., 1995; Harold G. Whitehead, *Short - Title Catalogue of Eighteenth century Spanish Books in the British Library*, London, The British Library, 1994; Valentine Fernande Goldsmith y Kent Folkestone, *A Short – Title Catalogue of Spanish and Portuguese Books, 1600 – 1700, in the Library of British Museum (the British Library – Reference Division)*, London, Dawsons of Pall Mall, 1974; Francisco Aguilar Piñal, *Bibliografía de autores españoles del siglo XVIII*, Madrid, C. S. I. C., Instituto Miguel de Cervantes, 1981, I-10; Francisco Aguilar Piñal, *Sevilla y el teatro en el siglo XVIII*, Oviedo, Universidad de Oviedo, 1974; Emilio Cotarelo y Mori, *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas desde fines del siglo XVI a mediados del XVIII*, Madrid, Bailly – Bailliére, 1911; Gaspar Merino Quijano, *Los bailes dramáticos del siglo XVII*, tesis doctoral, Universidad Complutense, 1981, 2 vols.; *Índice Biográfico de España, Portugal e Iberoamérica*, München, etc., Saur, 1990; María Teresa Cacho, *Manuscritos hispánicos de las Bibliotecas de Parma y Bolonia*, Kassel, Reichenberger, 2009, pp. 67-68. Antonio Restori publicó el baile en el artículo “Fragments de theatre espagnol”, *Revue de Langues Romanes*, I (1898), pp. 141-147.

- 2 Antonio Restori, “La collezione CC*IV 28033 della Biblioteca Palatina Parmense”, en *Studi di Filologia Romanza*, VI, Roma, 1891, pp. 65-66; y Maria Paola Miazzi Chiari, *I manoscritti teatrali spagnoli della Biblioteca Palatina di Parma. La collezione CC*IV 28033*, Parma, Tipolitografia Ghiaini, 1995, p. 39.

Diego y María quieren casarlos contra su voluntad. La pieza termina con la decisión de Leonor, que opta por matrimoniar con Diego después de ser rechazada por Rodrigo, el cual se reúne con María³.

Por el contrario, en la comedia de Irazábal la acción se desarrolla en Salamanca y los protagonistas son Leonor, Félix, Isabel y don Juan. Este siente “celos sin saber de quién” porque una noche vio salir de la casa de su amada a dos hombres: don Félix y don Carlos. El primero es hermano de Leonor y cada noche va a ver a su padre, amén de esconderse por haber herido a don Carlos, que ahora quiere vengarse. Después de varios acontecimientos, la comedia termina con todos los personajes reencontrados en casa de Isabel, amiga de Leonor. Aquí don Félix le revela a Isabel todo su amor, contándole que nunca se había ido de Salamanca y que cada noche iba a ver a su padre. Don Juan lo escucha todo, pero, no satisfecho, habla también con don Carlos que le explica la razón de su presencia en casa de Leonor aquella noche. Al final todos los personajes se reconcilian.

No se conocen otros testimonios que transmitan la pieza breve⁴. Su autor es anónimo, o mejor, no sabemos si es el mismo que escribió la comedia porque no hay ninguna indicación al respecto en el códice. Además, el *baile* está transcrito con tinta y grafía diferentes respecto a la comedia, y no se puede excluir la hipótesis de que fuera acoplado a la comedia en un segundo momento por algún autor, vista la procedencia teatral de muchos manuscritos de Parma.

El *baile* ocupa cuatro hojas y no tiene relación temática con la comedia. En esta la acción se reduce a un equívoco que produce en los personajes “celos sin saber de quién”⁵. Por el contrario, en el *baile* los protagonistas dan lugar a un diálogo sobre una cuestión amorosa, o sea, si es mejor el amante que declara su sentimiento o el que lo calla, sin llegar a una conclusión definitiva.

3 Gareth Alban Davies, *A Poet at Court: Antonio Hurtado de Mendoza (1586-1644)*, Oxford, The Dolphin Book, 1971, pp. 256-260.

4 He realizado una investigación directa en las siguientes instituciones: la Biblioteca Nacional de Madrid, la Real Academia de la Lengua Española, la Real Academia de la Historia Española y la Biblioteca Municipal de Madrid.

5 La expresión “celos sin saber de quién” se encuentra también en la comedia de Tirso de Molina “Amar por señas” (II, escena 9) y en otra de Pedro Calderón de la Barca, “Casa con dos puertas mala es de guardar” (II, escena 14).

EL BAILE COMO GÉNERO DRAMÁTICO

Es oportuno situar la pieza en el contexto del *baile* como género literario. El *baile* es un tipo de pieza de teatro breve que, junto al *entremés*, la *jácara* y la *mojiganga*, era parte del conjunto de la fiesta teatral del Siglo de Oro. Gozó de gran éxito, tanto que en el siglo XVIII se fueron representando todavía muchos *bailes* de la centuria anterior. El género se desarrolló llegando a formas complejas, pero presenta rasgos constantes. Escrito siempre en verso, es más breve y simple que el *entremés*⁶. La situación normal es que tenga entre 70 y 190 versos: nuestro *baile* responde a esta característica, pues alcanza un total de 171.

Un útil instrumento para quien estudia teatro breve es la *Bibliografía descriptiva del teatro breve español* de Agustín de la Granja y María Luisa Lobato⁷, que ofrece una rica información y al mismo tiempo prueba que el baile es el género dramático menos estudiado.

Algo específico sobre este género se encuentra en la tesis doctoral de Gaspar Merino Quijano *Los bailes dramáticos del siglo XVII*⁸ y en su artículo *El baile dramático: sus cuatro integrantes*⁹. En estos trabajos, Merino Quijano pretende individuar los rasgos comunes del género, analizando un *corpus* de doscientas piezas. Es un análisis útil que puede ser tomado como punto de referencia para incluir nuestro baile en el contexto del género. Merino explica que el baile está formado por cuatro “integrantes”: hablado, musical, cantado y bailado, es decir, recitación, música, canto y danza. Son elementos que caracterizan también los demás géneros menores, pero la diferencia se encuentra en su forma y distribución¹⁰.

Nuestra pieza se encuadra perfectamente en el género, ya que se caracteriza por la presencia de estos cuatro elementos fundamentales. Por lo

6 Rita Goldberg, “Un modo de subsistencia del romancero nuevo. Romances de Góngora y Lope de Vega en bailes del Siglo de Oro”, en *Bulletin Hispanique*, 72, 1-2 (1970), pp. 56-95.

7 Agustín de la Granja y María Luisa Lobato, *Bibliografía descriptiva del teatro breve español (siglos XV-XX)*, Madrid, Iberoamericana; Frankfurt am Main, Vervuert, 1999.

8 Gaspar Merino Quijano, *op. cit.*

9 Gaspar Merino Quijano, “El baile dramático: sus cuatro integrantes”, en *Segismundo*, 18, 39-40 (1984), pp. 51-71.

10 Gaspar Merino Quijano, *op. cit.*, p. 51.

que se refiere a la recitación, esta constituye precisamente la mitad de la obrita (84 versos en total), en alternancia con las partes cantadas y bailadas, que, juntas, representan la otra mitad (86 versos en total). Merino Quijano aclara que ningún baile fue cantado o bailado por completo, y que la extensión de la parte hablada varía en cada caso¹¹. En nuestro baile, el recitado está formado exclusivamente por el diálogo (vv. 1-10, 39-83, 88-89, 120-121, 126-151), aunque el género admite también la forma del monólogo¹². Es introducido por las acotaciones *Recitado* o *Representado* (v. 1∞, v. 39+, v. 68+, v. 88+, v. 120+).

En cuanto a la música, no se conserva, y la única referencia presente en el texto figura en la acotación inicial:

Salen cuatro zagales, el uno de ellos ha de ser una música, y ha de salir con sombrerillo o montera con plumas, y ha de salir Anfriso que lo ha de hacer la música como desasosegado.

Quijano afirma que el integrante musical va siempre unido al canto; carece de independencia porque su tarea es la de realizar y cambiar la mímica, es decir, el *baile*¹³. La música o músicos eran fundamentales para una compañía teatral y había actores especializados en estos ámbitos. Según el análisis del mismo estudioso, los músicos podían presentarse de diferentes maneras: al principio del *baile* para introducir el argumento, entre los personajes o como personajes dramáticos¹⁴.

Por lo que se refiere al canto, destaca en toda la pieza en alternancia con las partes recitadas. Las partes cantadas no son bailadas, pero todas las bailadas son cantadas. En efecto, el final del *baile* se caracteriza por la presencia de una suerte de danza que es al mismo tiempo cantada (vv. 152-171). Como ocurría con los recitados, el canto es introducido muy a menudo por acotaciones específicas como *Canta*, *cantado* etc. (v.11+, v. 84+, v. 90+, v. 122+, v. 152+); pero, otras veces, estas están involucradas implícitamente en el texto; dos procedimientos muy comunes en el

11 *Ibidem*.

12 Gaspar Merino Quijano, *Los bailes*, p. 176.

13 Gaspar Merino Quijano, "El baile", p. 53.

14 Gaspar Merino Quijano, *op. cit.*, pp. 54-57.

género¹⁵:

-vv. 9-10, ANFRISO... al viento daré mis voces / Los tres Zagales A tu voz atenderemos.

-v. 68, DAMA 1º Prosigue lo que cantabas.

-vv. 72-73 DAMA 1º ... de tan dulces suspensiones / de tan acordados quiebros.

-v. 89, MARCIA Atended a mis acentos.

-v. 133, ANFRISO ... ha de publicar mi acento.

-v. 135, MARCIA ... he de dar la voz al viento.

Según el análisis de Quijano, el integrante cantado puede aparecer al comienzo, por el medio o al final de la pieza, en diferente proporción, produciendo, de esta manera, gran movilidad y flexibilidad¹⁶.

La danza irrumpe al final de la obra (vv. 152-171) y bailan todos los personajes. Como acaecía en los demás componentes, también la danza es introducida por una acotación (152+), donde se dan informaciones técnicas; pero, al mismo tiempo, es presentada también a través de las palabras de los personajes, que piden expresamente que se ejecute:

-v. 130, DAMA 1º Mejor será que en un baile...

-vv. 136-137, DAMA 2º Pues empecemos el baile / que se está perdiendo tiempo.

-v. 150, MARCIA Y así empecemos el baile.

El texto se acomoda a la danza a través de algunos recursos estilísticos, según técnicas frecuentes en el género¹⁷. Es lo que ocurre en los versos finales de la obrita, donde el v. 152 funciona como *estribillo*, ya que se repite ligeramente variado en el v. 156; también hay una serie de repeticiones en las demás coplas (*El que*, vv. 160, 164; *pues*, vv. 162, 166). El integrante bailado es, según Quijano, el más importante, por no decir indispensable, mientras que en los demás géneros menores, como el *entremés*, no resultaba necesario. En este caso también se puede hablar de movilidad y flexibilidad, porque el baile puede aparecer al comienzo, en

15 Gaspar Merino Quijano, *Los bailes*, pp. 177-182.

16 Gaspar Merino Quijano, "El baile", pp. 58-60.

17 Gaspar Merino Quijano, *Los bailes*, pp. 231-244.

el medio o al final de la pieza, aunque sea más frecuente esta última opción. Puede ser bailado por todos los personajes, o sólo por tres o cuatro¹⁸.

Por lo que se refiere a dichos integrantes, no se pueden jerarquizar, ya que se completan en una unidad. La belleza de la pieza reside en la estructura plástica y espectacular de su conjunto. Los mismos integrantes figuran también en otros géneros del teatro breve, sobre todo el *entremés*. La diferencia entre los dos géneros consiste en la forma y distribución de las partes recitadas y cantadas, porque en el baile tienen que ser perfectamente amalgamadas. De hecho, la falta de esta fusión nos llevaría al terreno del *entremés*. En este, el baile se encuentra al final de la pieza, mientras que en nuestro género hay un desarrollo paralelo de texto, canto, música y mudanzas¹⁹. A pesar de todo, *baile* y *entremés* traban una relación muy estrecha, tanto es así que Merino Quijano llega a afirmar que el *entremés* es el precedente más importante del *baile* y que la presencia de la danza en el *entremés* parece explicar el origen del *baile*, como género dramático. De esta manera, se podrían explicar las coincidencias de rasgos y fundar las clasificaciones intermedias: *entremés cantado* o *baile entremesado*²⁰. Sin embargo, la linde entre los dos géneros no es muy nítida, aunque el estudio propone una definición según la cual cuando en el baile “la parte hablada se incorpora con canto y danza, entrecruzándose en la pieza, en una unidad armónica y constitutiva, y desarrollando al mismo tiempo una acción argumental y personajes dramáticos, la pieza logra plenitud estructural como género”²¹.

En virtud del examen de estos ingredientes, el especialista distingue tres momentos evolutivos en la historia del *baile*:

-*Comienzo: fin del siglo XVI-1620*. La música y el baile son los elementos principales del género, mientras que el texto cantado y recitado es un mero soporte.

-*Auge: 1620-1660*. Hay unidad armónica entre los cuatro integrantes.

-*Decadencia: a partir de 1660-1670*. Música y baile prevalecen otra vez sobre el texto cantado y recitado²².

18 Gaspar Merino Quijano, “*El baile*”, pp. 60-69.

19 Gaspar Merino Quijano, *Los bailes*, pp. 158-159.

20 Gaspar Merino Quijano, *op. cit.*, pp. 163-165.

21 Gaspar Merino Quijano, “*El baile*” *cit.*, p. 52.

22 Gaspar Merino Quijano, *op. cit.*, pp. 51-71.

Por lo que se refiere a la decadencia del género, Susana Antón, en su estudio sobre la función de la música y la danza en el teatro breve, explica que “los cambios que muestra el teatro breve después de 1650 no se deben a una cuestión de decadencia, sino que son producto de un mayor número de importantes factores político-sociales”²³.

En efecto, a partir de 1650, con la boda de Felipe IV y Mariana de Austria, la corte regresó a los grandes festejos, pero la actividad teatral se traslada de la ciudad al palacio real. Por lo tanto el teatro breve experimenta varios cambios, en temas, personajes y lenguaje: pierde su tono crítico y satírico, su costumbrismo y realismo para acercarse a lo alegórico, mitológico y pastoral. Ahora los personajes son, casi siempre, pastores idealizados o seres alegóricos y mitológicos que pierden su carácter ridículo en función de alabanza a la familia real. En palabras de Susana Antón:

... estos intermedios pasaron a representarse en un espacio de características peculiares –el teatro real– en el que imperaban unas normas de comportamiento muy específicas –las Etiquetas de Palacio–, siendo dirigidos a un público particular –los cortesanos–; los mismos, además, eran organizados para una ocasión específica –las celebraciones de la familia real– y tenían como autores, en su gran mayoría, a músicos o escritores que trabajaban para la corte²⁴.

La música, en este momento, empieza a cobrar un papel fundamental y no se encuentra sólo en la parte final de la pieza²⁵.

La palabras de Antón bien se pueden aplicar a nuestro baile. En efecto, la pieza parece pertenecer al entorno de la corte, sus personajes son zagales idealizados y el lenguaje pertenece a la lírica amorosa con fuertes huellas petrarquistas. No hay nada de realismo o costumbrismo y el componente cómico es muy reducido (vv. 141-151).

Desde un punto de vista temático, como ya se ha apuntado, la pieza se centra en una cuestión amorosa que queda sin resolver. De hecho, se

23 Susana Antón Priasco, *Música y danza en el teatro breve español representado en la corte entre 1650 y 1700. Análisis de su función en entremeses, bailes dramáticos y mojigangas, conservados en la Biblioteca Nacional de Madrid*, tesis doctoral, Universidad de Oviedo, 2001, 2 vols., pp. 5-10.

24 *Ibidem*.

25 *Ibidem*.

caracteriza por una dramaticidad muy reducida: los personajes no actúan, se plantea un caso, un problema, pero no se llega a su solución, no cambia nada respecto al comienzo. Tampoco los demás personajes, damas y zagales, apenas hacen nada, siendo su única función la de introducir el canto de los protagonistas, Marcia y Anfriso, a través de sus continuas peticiones. Además, estos personajes secundarios nunca cantan, aunque, como se indica en la última acotación, son importantes para la coreografía del baile final:

Pónense en dos a dos o interpolados zagales y damas, o como fuere necesario para el baile; y cantará la primera copla Marcia, la 2 Anfriso, la 3 Marcia, la 4 Anfriso y la 5 los dos en dúo, y entre medio de copla y copla danzarán la tocata de las coplas.

El texto literario y la cuestión amorosa desarrollada parecen ser un mero pretexto para que los personajes canten y bailen. Desde este punto de vista, podría pertenecer a la época más tardía del género, ya que música y danza prevalecen sobre el texto.

Finalmente, hay que subrayar cómo en la aparición de damas y zagales se percibe también cierta simetría que, como se verá, modula toda la pieza. De hecho, los dos protagonistas están rodeados por el mismo número de personajes (cuatro cada uno), y, además, vestidos de la misma manera. Todos llevan un sombrero o una montera con plumas, un hecho que prueba que también el vestuario desempeña un papel fundamental en la convergencia de todos los aspectos de la representación.

ESTRUCTURA Y FORMA MÉTRICA

Merino Quijano afirma que el *baile* se caracteriza por una gran movilidad y variabilidad métricas. Explica también que el género, respecto al entremés (en el cual domina casi siempre un 'tipo' métrico), "tiende a plasmarse en 2-6 combinaciones métricas distintas [...] que se extienden en más abundantes pasajes en un marco muy abierto y libre de posibilidades"²⁶.

Entre las formas métricas que poseen la primacía figuran el *romance*, la

26 Gaspar Merino Quijano, *Los bailes*, pp. 261-262.

seguidilla, los *pareados*, la *redondilla* y las formas irregulares, todas estructuras que se combinan perfectamente con el canto y el baile. Las formas irregulares suelen aparecer donde hay música, canto y baile. Según el estudioso, el aparente desorden métrico no es deformación, sino libertad de variación estrófica y exigencia musical. En efecto, la música elimina las posibles irregularidades. Por lo que se refiere a la *seguidilla*, él la define como el *alma mater* del *baile* y motor de todas sus combinaciones²⁷.

Merino Quijano observa, además, que el *baile* se caracteriza por la rima asonante, que ocupa el 60-80% de los versos y corresponde al *romance*. Los versos asonantados tienen libertad de colocación, pero parte de ellos suele aparecer al principio. En nuestro caso la asonancia cobra un papel fundamental, porque siempre enlaza las partes cantadas con las recitadas (vv. 10-12, 38-40, 83-85, 86-89, 89-91, 119-121, 121-123, 125-127). Eso no ocurre en el *corpus* examinado por Merino Quijano, ni en los textos recogidos por Emilio Cotarelo y Mori y Javier Huerta Calvo en sus antologías. La función expresiva de este rasgo, por lo visto no muy común, se antoja por otra parte evidente.

Merino Quijano nos describe también la estructura métrica típica del género: “breve presentación en romance (tiradas de 10 a 40-60 versos: variabilidad) + seguidilla + breve pasaje en romance (presentación de cada personaje con su problema) + seguidilla (respuesta comentario al mismo...)”²⁸. Con la excepción de la primera sección en *romance*, se observa una alternancia breve de *romance* y *seguidilla*. Esta suele aparecer al final de la pieza²⁹.

La estructura métrica del *Baile de quien más ama* presenta todos estos rasgos, pero el aspecto más importante es su simetría, tanto en lo formal como en lo temático. En efecto, el texto empieza con una parte recitada en *romance*, en la cual los zagales, a través del diálogo, introducen el argumento de la pieza: el sufrimiento amoroso de Anfriso (vv. 1-10). Sigue una parte cantada, correspondiente a los vv. 11-38. Se trata de un monólogo en el que Anfriso da rienda suelta a todo su dolor, y donde se encuentran todos los recursos útiles para acomodar el texto a la música, por ejemplo las exclamaciones (*Ay*), las figuras de repetición (anáfora en

27 Gaspar Merino Quijano, *op. cit.*, pp. 260-274.

28 *Ibidem*, p. 277.

29 *Ibidem*, pp. 275-280.

los vv. 19, 21, 23 y 31-34) o el *estribillo* que se repite al principio y al final de la tirada (vv. 11-14 y 35-38). El canto de Anfriso está formado por dos *cuartetos* iniciales, el primero de tres endecasílabos y un heptasílabo, caracterizado por la misma asonancia (*e – o*) de la anterior parte recitada; y el segundo de endecasílabos con rima consonante (ABBA); siguen un *pareado* de endecasílabos, una *décima* de endecasílabos y heptasílabos (abbaaCCddC), otra serie de *pareados* (heptasílabos) y un *cuarteto* final que repite el del principio, enlazándose, otra vez, con la siguiente parte recitada gracias a la misma asonancia. Por lo que atañe a la letra, el canto de Anfriso se caracteriza también por la presencia de imágenes petrarquistas como el *prisionero* de amor³⁰ (vv.12 y 36) o la *mariposa* (v. 27), que siempre indica el amante “revoloteando en pos de la amada”³¹. Además, en el v. 22 (“que adore un imposible”) se percibe también la huella de una canción ya conocida y que figura en obras de Calderón³².

Después del monólogo cantado se incluye una larga parte recitada, toda en *romance* (vv. 39-84), y una *seguidilla simple* cantada por Marcia (vv. 84-87), que mantiene una vez más la misma asonancia del diálogo precedente. En esta larga tirada se desarrollan el diálogo entre los zagales y Anfriso, y se explica por qué no quiere declarar su amor; y otro diálogo simétrico entre Marcia y las zagalas, con la presentación de la protagonista.

Sigue otra parte cantada, esta vez un monólogo de Marcia, en el que describe su concepción del amor (vv. 90-119). Estos versos son métricamente idénticos a los que formaban el canto de Anfriso y la asonancia cobra el mismo papel de puente entre las partes cantadas y recitadas: dos *cuartetos* iniciales, el primero de endecasílabos y heptasílabos asonantes (*e – o*) y el segundo de endecasílabos con rima consonante (ABBA), un *pareado* de endecasílabos, una *décima* de endecasílabos y heptasílabos (abbaaCCddC), una *seguidilla simple*, un *pareado* de heptasílabo y endecasílabo, y el *cuarteto* final que repite el del principio. Como ya se ha explicado, los *cuartetos* iniciales y finales se caracterizan por la misma

30 María del Pilar Manero Sorolla, *Imágenes petrarquistas en la lírica española del Renacimiento*, Barcelona, PPU, 1990, pp. 134-142.

31 *Ibidem*, pp. 313-317.

32 Edward M. Wilson - Jack Sage, *Poesías líricas en las obras dramáticas de Calderón*, London, Tamesis, 1964, p. 48.

asonancia del *romance* de las partes recitadas, de modo que estas resultan enlazadas al canto. El único punto en que los dos monólogos difieren es después de la *décima*, porque en el canto de Marcia irrumpe una *seguidilla* en lugar de los *pareados*. El monólogo de la protagonista femenina se perfila por la presencia de imágenes petrarquistas, tales como las *flechas* de amor³³ (vv. 92 y 118) y la descripción del amor como *áspid*³⁴ *tirano* (v. 101) y *traidor*³⁵ (v. 103).

Al canto de Marcia (vv. 90-119) sigue otra parte recitada en *romance* (vv. 120-151) y el *baile* termina con una serie de *seguidillas reales*, cantadas por Marcia y Anfriso y bailadas por todos los personajes.

Como en el monólogo de Anfriso, que presenta huellas de una canción preexistente, también en la intervención de Marcia se aprovecha una canción ya conocida y que consta también en varias obras de Calderón. Es lo que ocurre en los vv. 122-123 (“Sólo el silencio testigo / ha de ser de...”) ³⁶. Las únicas diferencias respecto al monólogo de Anfriso consisten en el hecho de que aquí la cita de la canción es más evidente, mientras que la anterior es sobre todo el recuerdo del lugar común del “adorado imposible” ³⁷; y en que no se encuentra en el monólogo cantado por Marcia, sino en una seguidilla (de todas formas cantada por ella), que asoma después de su monólogo, pero separada del mismo por la breve intervención de Anfriso (vv. 122-125).

En resumen: en nuestro *baile* se registran cinco formas métricas diferentes, que distinguen las partes cantadas y recitadas, por otra parte enlazadas por la asonancia. En los versos recitados sólo se utiliza el *romance* (con asonancia constante *e - o*), mientras que los versos cantados se caracterizan por su variedad métrica. Hay *cuartetos* de endecasílabos con rima consonante (ABBA) y otros con asonancia y la inserción de un heptasílabo. Se utiliza también el *pareado*, y en varias combinaciones (sólo endecasílabos, sólo heptasílabos o en alternancia de endecasílabos y heptasílabos). Se encuentran *seguidillas simples* (vv. 84-87, vv. 110-113) y *reales* (vv. 160-171). Estas caracterizan el final

33 María del Pilar Manero Sorolla, *op. cit.*, pp. 103-118.

34 *Ibidem*, pp. 279-290.

35 *Ibidem*, pp. 125-134.

36 Edward M. Wilson – Jack Sage, *op. cit.*, pp. 124-125.

37 *Ibidem*, p. 48.

del *baile*. Todos los versos están ligados por rima o asonancia; no hay versos blancos. En las partes cantadas se halla la repetición de versos idénticos, con el valor de *estribillos*: es éste el caso de los vv. 11-14 y 90-93, que corresponden respectivamente a los vv. 35-38 y 116-119. Tal identidad debía tener su paralelo en la música que acompañaba a la ejecución.

Podemos esquematizar así la métrica de la pieza:

- vv. 1-10 *Romance (e - o)*
- vv. 11-14 *Cuarteto (3 endecasílabos y un heptasílabo con asonancia e - o)*
- vv. 15-18 *Cuarteto de endecasílabos (ABBA)*
- vv. 19-20 *Pareado de endecasílabos*
- vv. 21-30 *Décima de endecasílabo y heptasílabos (abbaaCCddC)*
- vv. 31-34 *Pareado de heptasílabos*
- vv. 35-38 *Cuarteto (3 endecasílabos y un heptasílabo con asonancia e - o)*
- vv. 39-83 *Romance (e - o)*
- vv. 84-87 *Seguidilla simple (e-o)*
- vv. 88-89 *Romance (e - o)*
- vv. 90-93 *Cuarteto (3 endecasílabos y un heptasílabo con asonancia e - o)*
- vv. 94-97 *Cuarteto de endecasílabos (ABBA)*
- vv. 98-99 *Pareado de endecasílabos*
- vv. 100-109 *Décima de endecasílabos y heptasílabos (abbaaCCddC)*
- vv. 110-113 *Seguidilla simple (e-o)*
- vv. 114-115 *Pareado de heptasílabo y endecasílabo*
- vv. 116-119 *Cuarteto (3 endecasílabos y un heptasílabo con asonancia e - o)*
- vv. 120-151 *Romance (e - o)*
- vv. 152-171 *Seguidilla real (se alternan endecasílabos y hexasílabos con asonancia, e)*

Cabe decir que la métrica no siempre es regular, puesto que se han detectado algunas imperfecciones (vv. 95-96; 104; 156; 169-171), que no se han enmendado, ya que las soluciones podrían ser múltiples. Sin embargo, considero que la música y el canto hacían más aceptables y, quizás imperceptibles, estas irregularidades.

Finalmente, hay que subrayar otro rasgo de la pieza: el juego de simetrías y paralelismos que domina su estructura. En efecto, el baile responde a una geometría precisa. Se puede dividir en tres partes: las dos primeras, perfectamente simétricas, y la conclusión.

La primera se caracteriza por unos versos recitados (vv. 1-10), que cumplen la función de introducir el canto de Anfriso (11-38). Después de este monólogo cantado figuran otros versos recitados (vv. 39-67), con el diálogo entre los zagales y Anfriso.

La segunda presenta el mismo esquema. Empieza con una serie de versos recitados (vv. 68-89), que, en perfecta simetría con la primera parte, introducen el canto de Marcia (vv. 90-119). En este caso, figura una *seguidilla* cantada (vv. 84-87), que, desde un punto de vista temático, forma un conjunto con los versos recitados. Sigue el monólogo cantado por la protagonista, simétrico al de Anfriso, y otro grupo de versos recitados (120-151) ocupados por el diálogo entre los personajes. La única diferencia consiste en el hecho de que esta serie de versos es más larga y, sobre todo, intervienen casi todos los personajes. De todas formas, estas disparidades asumen la tarea de introducir la conclusión de la pieza (vv. 153-167), caracterizada por la presencia en escena de todos los personajes y por la unión armónica de todos los elementos que articulan el baile (música, texto, canto y danza).

También desde el punto de vista temático la obra responde a este juego simétrico, ya que las intervenciones de los dos protagonistas se presentan como una *disputatio* sobre un asunto muy trillado, que se remonta a la literatura cortés: el contraste del amante entre *celar/declarar* su amor. El *celar* constituía una regla fundamental en la ideología cortesana, ya que el galán que declaraba sus intenciones ofendía a la dama y se convertía en villano (principio enunciado por el mismo Anfriso, vv. 64-65). El tema fue muy productivo en la literatura cortés³⁸, confluendo, en España, en la poesía cancioneril y en la novela sentimental³⁹, hasta llegar a la formulación de una pauta anticortés en la *Celestina*,

38 Sobre este tema cf. Jeanne Battesti-Pelegrin, “Decir / Callar: reflexiones sobre un motivo cancioneril”, en *Actas del II Congreso internacional de la Asociación Hispánica Medieval (Segovia, 15-19 de Octubre de 1987)*, eds. J. M. Lucía Megías, P. Alonso, C. Martín Daza, Alcalá de Henares, Universidad, 1992, I, pp. 187-202; Pierre Le Gentil, *La poésie lyrique espagnole et portugaise a la fin du Moyen Age*, Rennes, Plihon, 1949-1953; Mario Mancini, “La lode e il segreto. Sul motivo del «celar»”, en *Metafora feudale. Per una storia dei trovatori*, Bologna, Il Mulino, 1993, pp. 187-205.

39 Antonio Gargano, “«Son joi celar»: segretezza d’amore e desiderio d’esibizione nella *Celestina*”, en *Rivista di Filologia e Letterature Italiane*, I (1998), pp. 9-46.

donde, según Gargano, el tema se utiliza bajo una nueva perspectiva humanístico – renacentista⁴⁰.

En nuestro texto se vuelve a proponer el mismo debate: Anfriso y Marcia se enfrentan sobre este *topos*, y en el centro de sus intervenciones se alza el contraste simétrico entre *publicar* / callar y el sentimiento amoroso. Bien mirado, y a pesar de la ambientación mitológico-pastoril, el desarrollo es el de la *quaestio* filosófica medieval, un proceso todavía muy vital en la práctica académica española. El *casus* corresponde a la oposición *silencio/confesión* del amor; Anfriso y Marta desempeñan el papel de discípulos, alternando las argumentaciones en favor de cada opinión, con imágenes y motivos característicos de la literatura cortés; pero, como se ha dicho, falta la solución final, “dejada” “para otra vez” (vv. 168-169). El carácter de *quaestio* que tiene el baile se percibe también en ciertos pasajes lógicos, como cuando Anfriso subraya las contradicciones en las cuales incurrió su amada (vv. 126-127).

Además, el juego de simetrías que caracteriza la estructura de la pieza, según se ha explicado, tiene su paralelo en la forma métrica, ya que todas las partes recitadas están en *romance* y los dos monólogos cantados se construyen sobre la misma forma métrica. La convergencia entre todos los componentes teatrales y dramáticos debía producir en las tablas la coherencia absoluta de la pieza, coherencia que, al faltarnos la música, podemos apreciar sólo parcialmente.

CRITERIOS DE TRANSCRIPCIÓN

En la transcripción del texto se sigue un criterio de modernización general de la grafía, la puntuación y la separación de palabras.

Respecto a la edición de Restori, transcribimos con más exactitud las acotaciones, y damos cuenta con más escrúpulo de las tachaduras.

40 *Ibidem*, pp. 25-39.

BAILE DE QUIEN MÁS AMA, EL QUE DICE SU AFECTO O EL QUE LO CALLA

Cuatro zagales,
Cuatro damas.

Salen cuatro zagales, el uno de ellos ha de ser una música, y ha de salir con sombreroillo o montera con plumas, y ha de salir Anfriso que lo ha de hacer la música como desasosegado.

Recitado

ZAGAL 1°	Anfriso, dinos qué tienes.	
ANFRISO	No es posible, que no encuentro razones para explicar el mal que en el alma siento.	
ZAGAL 2°	El persuadirte lo digas es por ver si hallamos medio con que poder consolarte.	5
ANFRISO	Sólo por obedeceros al viento daré mis voces.	
LOS TRES ZAGALES	A tu voz atenderemos.	10

Canta Anfriso lo siguiente

ANFRISO	¡Ay de mí, infeliz y sin fortuna, que de amor prisionero, al horroroso estrago de sus iras víctima yace el corazón sangriento! Esta pasión, que el alma me atormenta, la siento como halago y es veneno; este dolor, con que incesante peno, es un hechizo que halagarme intenta; y de males y bienes acosado, vivo muriendo a influjo de mi hado. Y pues amor ordena que adore un imposible,	15 20
---------	--	----------

y este ardor insufrible
el alma me enajena,
sea el llanto en tal pena 25
intérprete que diga a Marcia hermosa
que sus desdenes rondo mariposa,
y que al rigor severo
de su entereza muero,
diciendo en la postrera ansia forzosa, 30
con insufrible acento,
y con triste lamento,
con rabia, con furor,
con pena, con dolor:
“¡Ay de mí, infeliz y sin fortuna¡, 35
que de amor prisionero,
al horroroso estrago de sus iras
víctima yace el corazón sangriento”.

Representado

ZAGAL 1º Anfriso, ¿le has dicho a Marcia
alguna vez tus deseos? 40

ANFRISO No, porque es tan soberana
que aunque el corazón resuelto
alguna vez lo ha intentado,
cobarde ha excusado el riesgo.

ZAGAL 2º Pues si tu amor no le has dicho, 45
¿por qué con tanto lamento
de sus rigores te quejas?

ANFRISO Aunque ser así confieso,
yo sé que mi amor no ignora, 50
porque deidad la contemplo
y, como es deidad, presumo
penetra mis pensamientos;
y en diversas ocasiones
la he explicado mis afectos 55
con la lengua de los ojos,

y como siempre la atiendo
tan lejos de mi esperanza,
que aun atención no la debo,
presumo que no premiarme
nace de aborrecimiento. 60

ZAGAL 3° Pues ella sale, dila ahora
tu pena y tu sentimiento.

ANFRISO No me atrevo a declarar
por discurrir que la ofendo. 65
¡Mira qué hermosa que sale,
mira aquel garbo y aseo!

Salen cuatro damas con sombrerillos o monterillos de pluma y Marcia⁴¹. Los zagales quedan a un lado del tablado como hablando todos juntos y las damas al lado contrario.

Representado

DAMA 1° Prosigue lo que cantabas
Marcia, que aunque en este puesto
concurran esos zagales, 70
no es justo nos priven ellos
de tan dulces suspensiones,
de tan acordados quiebros.

DAMA 2° Todas te lo suplicamos.
MARCIA Pues atended porque quiero 75
deciros quién es amor,
porque huyáis de sus afectos;
mas la que su orgullo rinda
a ese Dios todo embeleco,
explique su mal y diga 80
lo que siente allá en el pecho,
que el no hablar cuando le importa

41 El nombre “Marcia” está tachado de manera ligera.

	para los mudos es bueno.	
<i>Cantado</i>		
	Y en fin, el que se hallare su prisionero con las voces procure romper sus yerros.	85
<i>Representado</i>		
DAMA 3° MARCIA	Marcia, graciosa te ostentas. Atended a mis acentos.	
<i>Canta Marcia</i>		
MARCIA	Oídme lo que es el amor zagalas, porque de su veneno advertidas podáis contra sus flechas conseguir de sus armas el desprecio. Es el amor una pasión vehemente que arrastra imperiosa toda la razón; es áspid bastardo que en el corazón entra halagando, mas luego impaciente, todo lo afable convierte en tirano, ostentando soberbio lo inhumano. Y pues veis que es amor: aveve áspid tirano, riguroso inhumano, halagüeño y traidor, el que padezca su ardor publique su dolor y en sus razones procure que se entiendan sus pasiones, que el que su amor explica su pasión sacrifica y expone el corazón a los arpones; que el que su amor no dice poco amor tiene,	90 95 100 105 110

porque el que no se queja
poco le duele.
Esto del amor siento,
y así para que se huya su tormento 115
oídmelo que es el amor zagalas,
porque de su veneno
advertidas podáis contra sus flechas
conseguir de sus armas el desprecio⁴².

Representado

ANFRISO Dinos, Marcia, esa opinión, 120
 ¿es la que seguir debemos?

Cantado

MARCIA Sólo el silencio testigo
 ha de ser de los afectos,
 que a las deidades se sirve
 sólo con los rendimientos. 125

Representado

ANFRISO Pues, ¿cómo, has aconsejado
 lo contrario?
MARCIA Porque tengo
 razón para lo uno y lo otro.
ANFRISO No lo alcanzo.
MARCIA Escucha atento.
DAMA 1^o Mejor será que en un baile 130
 se expliquen ambos conceptos.
ANFRISO Del silencio las razones
 ha de publicar mi acento.
MARCIA Pues por lo contrario yo,

42 Al lado de este verso aparece una tachadura ilegible.

	he de dar la voz al viento.	135
DAMA 2°	Pues empecemos el baile que se está perdiendo tiempo.	
ANFRISO	Primero quisiera, Marcia, decirte que si merezco ser de tus iras despojo...	140
MARCIA	Anfriso, de eso no hablemos.	
ANFRISO	Si te agravia que te quiera no te lo dirá mi afecto.	
MARCIA	¡Lindo modo de callarlo es advertirme del riesgo!	145
ANFRISO	Por mí no lo has de saber.	
MARCIA	Aunque lo digas te advierto, que aun cuando quiero soy sorda: ¿qué seré cuando no quiero? Y así empecemos el baile, y entrega tu amor al viento.	150

Pónense en dos alas o interpolados zagales y damas, o como fuere necesario para el baile; y cantará la primera copla Marcia, la 2 Anfriso, la 3 Marcia, la 4 Anfriso y la 5 los dos en dúo, y entre medio⁴³ de copla y copla danzarán la tocata de las coplas.

MARCIA	Es el amante que su amor explica atento y cortés, porque en advitrio de su dama pone favor o desdén.	155
--------	---	-----

Bailan

ANFRISO	Es el amante que su afecto no explica discreto, porque ama sólo sin tener esperanza de más merecer.	
---------	--	--

43 En este punto, después de “medio”, figura una tachadura, donde se lee “cada”.

Bailan

MARCIA El que dice sus ansias se ofrece 160
por esclavo fiel,
pues voluntario a otro dueño rinde
toda su altivez.

Bailan

ANFRISO El que oculta su pasión más fino 165
juzgo que ha de ser,
pues conserva en su pecho el incendio
sin darlo a entender⁴⁴.

Bailan

ANFRISO Y MARCIA
IN DÚO Demos fin a este baile, dejando
para otra vez
sin decidir cuál de entrambos afectos 170
el más fino es.

Bailan y dase fn.

44 El último verso de cada copla cantada y bailada por Marcia y Anfriso está subrayado.

Antonio de Lara Gavilán “Tono”: genio e ingenio en las artes plásticas

GEMA FERNÁNDEZ-HOYA

Universidad Complutense de Madrid

Título: Antonio de Lara Gavilán *Tono*: genio e ingenio en las artes plásticas.

Title: Antonio de Lara Gavilán “Tono”: Genius and Ingeniousness in the Plastic Arts.

Resumen: Antonio de Lara Gavilán, integrante de la denominada “Otra Generación del 27”, condensa dentro de su amplio legado profesional un gran número de obras como artista plástico. En las siguientes líneas se revisan y analizan las diferentes etapas del autor en dicho ámbito, aportando datos inéditos sobre su biografía y brillantes creaciones.

Abstract: Antonio de Lara Gavilán, member of the so-called the “Other Generation of ’27”, condenses within its ample professional legacy a great number of works as a plastic artist. In the following lines the different stages of the author’s work under this scope are reviewed and analyzed unraveling new data on the author himself as well as on his remarkable creations.

Palabras clave: Antonio de Lara Gavilán, Tono, Otra Generación del 27, humor gráfico, vanguardia.

Key words: Antonio de Lara Gavilán, Tono, The Other Generation of ’27, Graphical Humour, Vanguard.

Fecha de recepción: 24/3/2013.

Date of Receipt: 24/3/2013.

Fecha de aceptación: 27/5/2013.

Date of Approval: 27/5/2013.

Alrededor de 1900, nace una generación portentosa en España que despuntará en las artes treinta años después: la llamada Generación del 27. Formando parte de esta, se halla un pequeño grupo de ingenios, a menudo considerados menores por los cánones literarios oficiales, que cultivan el dibujo, la escritura y –al contrario que los grandes poetas– mantienen

una intensa relación con el cine a partir de la posguerra: Enrique Jardiel Poncela, Antonio de Lara Gavilán “Tono”, Edgar Neville, Miguel Mihura y José López Rubio son los nombres de la “amistosa hermandad” a la que este último, en su Discurso de Ingreso en la RAE (1983), bautizó como la “Otra Generación del 27”.

El quinteto antedicho protagoniza la sugestiva evolución del humor en las letras, los escenarios y las publicaciones periódicas durante las primeras décadas del siglo XX. Todos ellos comparten un contexto histórico común, además de una serie de influencias artísticas que podemos sintetizar en tres bloques: 1) las manifestaciones humorísticas en los medios de comunicación de masas: desde el teatro hasta el florecimiento de la prensa cómica, en la que empezarán a formarse con sus primeras colaboraciones; 2) la estimulante tutela de Gómez de la Serna; y 3) el rastro de las vanguardias europeas.

Definidos como “*los cinco dedos de una mano maestra*”¹, todos ellos mantienen una postura ambigua ante la vida e imponen sobre sus textos una nueva concepción del mundo a través de lugares imprecisos, tiempos indefinidos y situaciones inauditas que rompen tópicos y clichés. Juegos y rupturas lingüísticas, pues, que plantean una honda crítica contra las normas establecidas. Caracterizados por su escepticismo, se enfrentan al mundo con la convicción de que no podrán cambiarlo, pero con el firme propósito de divertirse por el camino. De forma conjunta e independiente, “*un sello indeleble, homogéneo y diverso a la vez, nadie es nada solo*”², otorgaron espacio, valor y permanencia al “Humor Nuevo”, una de las vanguardias europeas surgidas a principios de la centuria en un intento de trivializar el arte y evitar la solemnidad.

Los humoristas del 27 mantuvieron una estrecha relación laboral y personal que les llevó a recalar en las mismas escuelas vitales y profesionales. Iniciaron su andadura participando en la prensa festiva y jocosa de los albores del XX con ilustraciones y breves relatos, para continuar después su trayectoria como novelistas y dramaturgos. Llegaron al “proyector de luna” por la puerta más grande, la de Hollywood. Hacia 1930, todos viajaron a Estados Unidos para trabajar en las versiones hispanas de los

1 José López Rubio, “La Otra Generación del 27”, *Cuadernos de la Academia* (1983), pp. 7-72 (p. 15).

2 José López Rubio, *ibidem*, p. 13.

filmes norteamericanos, previas a la llegada de los subtítulos y el doblaje. Deslumbrados por el aprendizaje y la experiencia, regresaron a nuestro país con la intención de incorporarse a la industria cinematográfica; y así lo hicieron, con desigual fortuna y resultados. No obstante, sus carreras se mantendrán siempre unidas al teatro, gracias a unos excelentes libretos que les permitirán, en muchas ocasiones, sobrevivir y preservar su nombre en la república (o la dictadura) de las letras.

Pese a su meritoria y extensa obra artística, “la Otra Generación del 27” ha sufrido un reconocimiento tardío y parcial, por motivos en los que no podemos abundar ahora. Resultaba especialmente llamativo el vacío bibliográfico en torno a uno de sus integrantes, Antonio de Lara Gavilán, conocido popularmente por su rúbrica artística: “Tono”. De hecho, hasta hace bien poco no contábamos con ninguna investigación en profundidad acerca del jiennense, que permanecía relegado en los anaqueles del olvido. La tesis doctoral de quien suscribe, presentada en abril de 2011 en la Universidad Complutense de Madrid³, contribuyó siquiera a romper esa dinámica, en unas páginas que suponen el primer trabajo específico sobre el perfil bio-bibliográfico de tan polifacética pluma. La citada investigación traza un acercamiento biográfico, además de atender a su trayectoria como escritor, artista plástico y, con más detalle, cineasta (director, guionista, dialoguista, argumentista, letrista musical, adaptador o actor). De todo ello deriva un buen número de aportaciones inéditas en los ámbitos citados, algunas de las cuales son expuestas en este artículo.

Antonio de Lara presenta una serie de diferencias notables con el resto de sus compañeros de grupo, relativas a su procedencia y formación. Los sucesos y episodios que jalonan su infancia y adolescencia colocan al humorista de forma muy diferente ante la vida, en general, y ante el hecho creativo, en particular. Tono no disfrutó de apoyos familiares ni profesionales que facilitarían sus inicios laborales. Tampoco le avala una cultura académica. Lidió, además, con una niñez de carencias materiales y afectivas. Todas estas circunstancias, unidas al reconocimiento que

3 Gema Fernández-Hoya *La pirotecnia de la palabra. Antonio de Lara Gavilán "Tono" y el cine*. Director de la Tesis Doctoral: Eduardo Rodríguez Merchán, Madrid, Facultad de Ciencias de la Información, Universidad Complutense de Madrid, 2011.

obtuvo en su época, nos dan una idea de su talento, inteligencia y fascinante personalidad.

Su nacimiento se remonta a 1896 en Jaén. Con solo con cuatro años, Tono queda huérfano de padre y la familia se ve obligada a instalarse en Valencia para acceder a una escasísima pensión de viudedad y orfandad⁴. Este varapalo provoca un giro crucial en su vida, no solo emocional, sino también material. A partir de este momento vive con su madre, un hermano⁵, la abuela materna y dos tías en un pequeño piso de la ciudad costera. Una enriquecedora convivencia, según declarará Tono, en tiempos venideros, por el conocimiento tan profundo que adquiere en estos años sobre las personalidades femeninas.

A su llegada a Madrid, con un agudizado sentido comercial y social, lucha por integrarse en un sector de aquella urbe cosmopolita y libre. Así, en las sucesivas posturas que manifiesta en el universo periodístico, literario o cinematográfico, levanta siempre un parapeto intangible sobre su intimidad, a través de una divertida y despreocupada imagen de sí mismo –intuición e inteligencia le sobran para este propósito–. En dicha argucia hace gala de tres de sus grandes cualidades: una imaginación desbordante, capacidad de improvisación y una sensibilidad extrema para mostrar el lado disparatado de la vida. Así, la imagen pública de Tono es divertida, pintoresca y no deja resquicio a los juicios morales o las valoraciones sobre sus orígenes. Su apariencia de hombre pletórico y feliz ante cualquier adversidad se completa con los testimonios de quienes disfrutaron de su compañía⁶: bondadoso, generoso, educadísimo, inteligente, ingenioso, gran conversador....

4 Gonzalo de Lara, padre de Antonio de Lara, es funcionario del Ministerio de Hacienda y aunque su residencia familiar estaba localizada en Jaén, durante aquellos días se encontraba destinado en Valencia.

5 Hasta el momento los breves estudios dedicados a la vida de Tono narraban la muerte repentina de su hermano, Manuel de Lara, a los pocos años de llegar a Valencia, siendo ambos unos niños. Podemos ahora desmentir este dramático fallecimiento, pues los padrones municipales consultados entre 1904 y 1910 dan cuenta de ello.

6 Entre las personas que conocieron personalmente a Antonio de Lara o disfrutaron de su amistad, hemos tenido la suerte de entrevistar a Luis García-Berlanga, Rafael Azcona, Enrique Herreros (hijo), M^a Fernanda Thomas de Carranza, Enrique

Su legado es muy extenso, hasta el punto de contradecir su pública animadversión al trabajo. Uno de sus sueños era triunfar en la gran pantalla y parece lograrlo con el increíble contrato que suscribió con la Metro Goldwing Mayer para formar parte del Departamento de Guionistas y colaborar en las versiones hispanas: sin haber escrito jamás un guión, ni saber una palabra de inglés. Recién casado con Leonor Orstein y compartiendo viaje con Luis Buñuel, rumbo al mismo destino, desembarca en Los Ángeles en 1930, donde participa en los diálogos adicionales de *Min and Bill / La fruta amarga* (A. Gregor, 1931) y rotula varias películas.

A su vuelta a España trabaja en más de treinta filmes pero no logrará el éxito que ansía. Durante la posguerra dirige dos largometrajes, *Canción de Medianoche* (1948) y *Habitación para tres* (1952), ninguno de los cuales obtiene repercusión. También aporta sus argumentos y guiones en *Barrio* (L. Vajda, 1947), *Tres eran tres* (E. García Maroto, 1955), *Congreso en Sevilla* (A. Román, 1955), *El balcón de la luna* (L. Saslavsky, 1962), *La pandilla de los once* (P. Lazaga, 1963) o la exitosa *Adiós, cigüeña, adiós* (M. Summers, 1971). No obstante, si bien intervino como adaptador de diálogos o letrista musical en algunas películas, sus trabajos más destacables son aquellos en los que se ocupa de los diálogos adicionales. Con otras palabras: estos últimos largometrajes resultan poco atractivos, faltos de ritmo y en la mayoría de las ocasiones de argumento manido, pero los diálogos de Tono brillan por sí solos. Con su ingenio logra reavivar la narración durante unos minutos en títulos como *Olé Torero* (B. Perojo, 1949), *Torrejón City* (L. Klimovsky, 1962), *Cuatro bodas y pico* (F. Catalán, 1967) o *¿Es usted mi padre?* (A. Giménez Rico, 1971), entre otros.

La dramaturgia es otro de los caminos que recorrió Antonio de Lara. Además de escribir más de una decena de novelas e infinidad de relatos cortos que aparecen en publicaciones periódicas. Su carrera teatral, al igual que las de sus compañeros, gana estatura a partir de los años cuarenta, en virtud de las comedias con las que transforman el panorama escénico del país. En 1939, Tono y Mihura redactan *Ni pobre, ni rico, sino todo lo contrario* (1939), una pieza que levanta las pasiones del público en sentidos opuestos. A este libreto le seguirían treinta y dos comedias: *Rebeco*

Llovet, Rafael de Penagos (hijo), Elvira Quintillá, Antonio Giménez-Rico, Manuel Alexandre o Jesús Franco.

(1944), *Guillermo Hotel* (1945), *Don Pío descubre la primavera* (1946), *Los mejores años de nuestra tía* (1948), *¡Qué bollo es vivir!* (1950), *La viuda es sueño* (1952), *Bárbara* (1948), *Anastasio* (1958), *El marido, la mujer y la muerte* (1959), *Crimen pluscuamperfecto* (1956) o *Al rico bombón Eladio* (1959), escritas en solitario o en colaboración con autores como Jorge Llopis, Enrique Llovet o Eduardo Manzanos. Igualmente son destacables las doce adaptaciones teatrales de obras extranjeras, entre las que encontramos *Bárbara* (1948), *Anastasio* (1958), *El marido, la mujer y la muerte* (1959), *Minouche* (1960) o *Caviar con lentejas* (1965).

Aunque la faceta de Antonio de Lara más popular y de la que aún hoy se conserva algún recuerdo es la de humorista gráfico, cultivó varias disciplinas en la esfera de las Bellas Artes: escultor, pintor, ilustrador, director de publicaciones, humorista gráfico, cartelista y diseñador. Atendiendo a todos estos aspectos, podemos considerar a Tono un genuino y proteico plástico, particular sobre el que incidiremos en las próximas líneas.

Desde una edad muy temprana le atrae la escultura y siendo tan solo un niño comienza a moldear con el barro que recoge en la ribera del río: “*las visitas de mi casa solían decir: este niño puede ser un artista*”⁷. Poco después el dibujo se convierte en su gran afición. Sus frecuentes escapadas de la escuela, unidas a sus aptitudes naturales, empujarán a su madre a inscribirlo en la Escuela de Artes y Oficios de Valencia, que abandona al poco, rechazando, una vez más, todo academicismo. “*No tuve maestros, ni estudios artísticos*”, rememoraba ya en su madurez⁸. Para el jiennense se confirmaba entonces que las directrices académicas no encajaban con su personalidad, por más que ya en aquella etapa prendiera, y con fuerza, la mecha artística, que ya no le abandonaría.

En su adolescencia muestra una mentalidad abierta y una tendencia renovadora frente a lo establecido. Declara públicamente su desinterés por los pintores valencianos clasicistas y celebra las ilustraciones del que se convertirá después en su compañero de redacción: Ricardo García, K-Hito, revolucionario dibujante gráfico que con su estilo lineal, rompe la tradición de lo curvo impuesta por Xaudaró y su escuela. Lara descubre a

7 Marino Gómez Santos, “Tono cuenta su vida”, en la sección “Pequeña historia de grandes personajes”, *Pueblo*, 8-XII-1959, p. 18.

8 Luis del Olmo, “Páginas de una vida”, programa radiofónico en Radio Nacional de España, 17-I-1973.

K-Hito con catorce años y con quince comienza a colaborar en la prensa local como dibujante y caricaturista. En 1912, Maximiliano Thous Orts⁹ funda *El Guante Blanco, semanario inofensivo*¹⁰, elegante periódico en el que, desde el número inaugural, nuestro precoz humorista publica cada semana un dibujo, a rebufo de los distintos artículos o secciones. A partir de 1913, mejora su responsabilidad en la publicación. Su función no se limita ya a ilustrar textos ajenos, sino que también comienza a publicar portadas¹¹. Su calidad con el lápiz es cada vez más apreciada y durante 1914¹² sus dibujos se alternan con los de K-Hito. Este primer triunfo profesional también le permite afrontar trabajos como cartelista publicitario¹³.

Dos meses después de su estreno como ilustrador en prensa, da los primeros pasos en la revista satírica *La Traca*. Esta publicación, fundada por Manuel Llunc Soler, tiene un azaroso recorrido a través de los años, debido al sesgo crítico con que maneja los temas monárquicos y religiosos. El semanario sufre varias clausuras durante su edición, la más extensa entre 1887 y 1912. Es en la segunda época cuando renace con el marbete de *La Traca: semanari bilingüe festiu y llierari* y Tono se suma a su equipo de redacción.

El jienense firma con su primer apellido en sus inicios en la prensa valenciana, pero la grafía se modificará con el paso de las semanas: se esque-

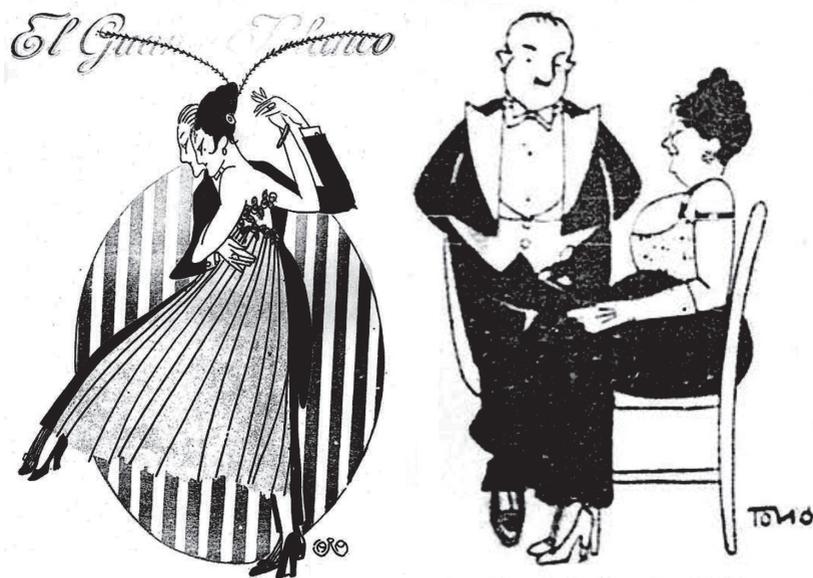
9 Algunos años después Maximiliano Thous funda en Valencia “Grandes Producciones Cinematográficas Españolas”, con la que produciría *La Dolores* (1923) y *Moros y cristianos* (1926), convirtiéndose así en uno de los nombres decisivos de los primeros años del cine español.

10 *El Guante Blanco, semanario inofensivo* se funda en Valencia el 12 de mayo de 1912 y expira en 1919.

11 Extraemos estos datos de la Hemeroteca de la Biblioteca Valenciana y Fondo Documental Navarro Cabanes en la Hemeroteca Municipal de Valencia. Tras la revisión completa de *El Guante Blanco*, podemos afirmar que la primera portada firmada por Tono corresponde al número 40, impreso el 9 de febrero de 1913. Se ocupa también de las portadas en los siguientes tres números y después alterna esta ocupación con las ilustraciones en páginas interiores.

12 Hemeroteca de la Biblioteca Valenciana. Encontramos ejemplos en distintos números del semanario a partir de 1914.

13 *Ibidem*. Como ejemplo hemos localizado su cartel para “Jarabes Sanz”, que aparece a toda página en todos los números de *El Guante Blanco* entre septiembre y octubre de 1916.



Dos dibujos de Antonio de Lara en *El Guante Blanco*, nº 177 (16-I-1916) y *La Traca*, nº 281 (17-I-1917) rubricados con diferentes firmas.

matiza, se redondea... A partir de 1913¹⁴, bosqueja un nuevo sello para singularizar sus trabajos: el de TONO¹⁵. Sin embargo, aún no parece del todo convencido: a veces une el primer apellido al nuevo seudónimo, y otras recupera la rúbrica de los inicios. En sus colaboraciones en la prensa de Valencia persiste esta vacilación, e incluso después de su traslado a Madrid¹⁶.

Siendo un adolescente viaja a la capital y se esfuerza por abrirse camino en una ciudad desconocida: “con 17 años me vine a Madrid a triunfar”, recuerda¹⁷.

14 La primera rúbrica con el seudónimo “Tono” aparece en el número 95 de *La Traca* (23-VIII-1913). Posteriormente localizamos otros ejemplos en: *La Traca*: número 245 (27-III-1916), número 254 (24-VI-1916) o número 281 (27-I-1917); de igual modo pueden verse ejemplos en el número 141 (7-III-1915) o el 161 (24-VII-1915) de *El Guante Blanco*.

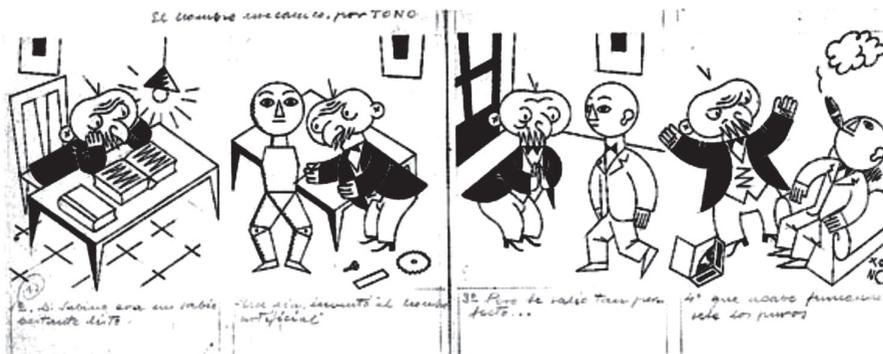
15 Curiosamente, la última vez que firma con su apellido, “Lara”, es en una caricatura que acompaña a un poema dedicado a Tono Saavedra en *El Guante Blanco*, 140 (14-II-1915). Su siguiente dibujo llevará el timbre de “Tono”.

16 En los escasos estudios dedicados a Antonio de Lara se afirma erróneamente que el autor varía su firma al establecerse en Madrid.

17 Luis del Olmo, *op. cit.* Hasta el momento se databa la llegada de Tono a Madrid en 1919, un error cronológico sistemáticamente repetido, ya que es entonces cuando

Como era de esperar recae en *La Botillería del Pombo*, donde Ramón Gómez de la Serna guía su círculo literario. En aquel café de la calle Carretas conoce Antonio de Lara a Ramón, que de inmediato se fija en él: “yo me di cuenta de lo que iba a significar desde el primer momento, cuando no estaba aún radicado en su arte”¹⁸. El humor que caracteriza la obra de Tono es uno de sus rasgos intrínsecos. Su potencial lo trajo consigo desde Valencia, de ahí que el fino creador de las greguerías percibiera sin dificultad que “en el joven caricaturista estaba latente la gracia absurda que iba a dominar el porvenir”¹⁹.

Los comienzos en la capital son difíciles. Tras cinco años de búsqueda sin éxito, consigue una oportunidad en el diario *El Liberal* de la mano de Gómez de la Serna, donde publica una historieta cómica durante meses. Con esta carta de presentación comienza a vincularse a otras rotativas de gran tirada como *Mundo Gráfico*, *Nuevo Mundo* o *La Esfera*. A partir de 1921, de forma escalonada, los cinco humoristas coinciden en la redacción de *Buen Humor*. Se vislumbra, así, en las páginas del citado semanario, el germen de la “Otra Generación del 27”, que fragmenta la línea seguida por el humor previo y plantea una nueva concepción. Tono y Mihura



El hombre mecánico (tinta y lápiz, dos hojas 23,8 x 62,9 cm). Historieta de Tono en sus comienzos como dibujante en Madrid. Extraída de VV.AA., *Los humoristas del 27*, Museo Nacional de Arte Reina Sofía, 2002, Madrid, p. 194.

comienza publicar sus trabajos. Sin embargo, el mismo autor aclara en esta entrevista el momento de su llegada y sus dificultades para comenzar su carrera en la capital.

18 Ramón Gómez de la Serna, “Laberinto del Nuevo Humorismo”, *Estafeta Literaria* (*Segunda Época*), 73, Madrid, 8-XII-1956.

19 Ramón Gómez de la Serna, *ibidem*.



Portada de Benito, *Vogue*, abril de 1927

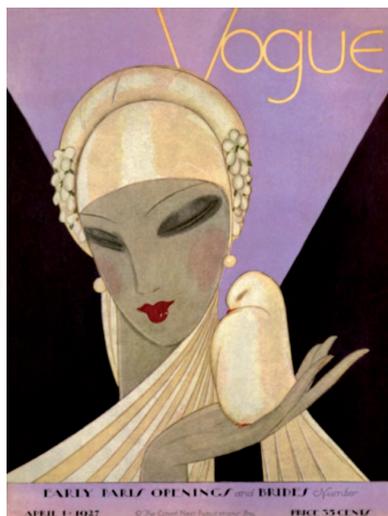


Ilustración de Tono para *La Esfera*, 1919

trabajan más enfocados hacia el humor gráfico, mientras que el resto de sus compañeros escriben pequeños artículos o cuentos²⁰.

El mismo Antonio de Lara evalúa su etapa inicial como dibujante de este modo: "*Hacía un dibujo que no me gustaba nada, y sigue sin gustarme, un dibujo muy rígido y muy antipático, pero como los pies gustaban empecé a publicar en todas partes*"²¹. En sus primeras ilustraciones para la editorial Prensa Gráfica, o en los chistes de *Buen Humor*, sus figuras mantienen los referentes reales en cuanto a proporciones y rasgos; sus personajes son planos, pero existe la perspectiva y una decoración espacial acorde con la narración a la que acompañan.

Desde su estreno como ilustrador y humorista gráfico, Tono despliega dos estilos diferenciados: uno caricaturesco, más esquemático, del que se sirve para las historietas o chistes gráficos; y otro, decorativo y elegante, para las ilustraciones, con reminiscencias de la obra de García Benito, dibujante de *Vogue* y *Vanity Fair* desde 1912²².

20 "Al principio, los que bullíamos más seguidos de los jóvenes éramos Jardiel Poncela, López Rubio y yo. Tono y Mihura eran aún solamente dibujantes y crearon una forma nueva de la caricatura y el chiste". Cf. José López Rubio, p. 13.

21 Tono se refiere a sus dibujos caricaturescos, no a las ilustraciones más decorativas, que comienza a realizar pocos meses después. Luis del Olmo, *op. cit.*

22 Benito es un exponente fundamental del *art déco* durante la estancia de Tono en Francia a partir de 1923. Hacia 1918, el ilustrador vallisoletano expone con asiduidad en el

En 1923, Antonio Lara decide ampliar sus horizontes y viaja a París. Siguiendo los consejos de amigos, que antes habían recorrido el mismo sendero, visita las distintas redacciones con una carpeta bajo el brazo plagada de dibujos. Rápidamente es contratado en *Le Rire* y posteriormente en *Le Sourire*, *Candide* y *Ric et Rac*, donde colaborará asiduamente. De este modo lo recuerda el humorista jienense:

El director, (de *Le Rire*) un importante escritor francés, se interesó rápidamente por mis dibujos, se quedó con alguno y me encargó que hiciera algunas portadas para *Le Sourire*, que pertenecía a la misma editorial. Entonces todo fue coser y cantar, dibujar y visitar²³.

El contacto con los pintores, arquitectos y escultores más vanguardistas del momento influirá en su trazo de forma decisiva. De la torpe rigidez de los inicios, fruto de la inexperiencia²⁴, evoluciona hacia una dureza voluntaria (siempre más flexible en los figurines de modas y más geométrica en los chistes). En la vertiente de la caricatura y el humor gráfico, sus trabajos presentan figuras humanas compuestas a partir de círculos, triángulos y escenas con grandes contrapicados, faltas de perspectiva, en las que destacan fuertes deudas cubistas, surrealistas y, en menor medida, dadaístas y constructivistas. López Rubio explica cómo procedía su amigo para esbozar aquellas exactas y disparatadas formas: "*usaba reglas, tiralíneas y compás para hacer las señoras gordas*"²⁵. Su arte despierta un gran interés en Francia, razón por la que comienza a ser considerado el creador del geometrismo español. Tanto es así que el francés Grove secundaría las ideas gráficas de Tono.

Como ilustrador sigue las tendencias marcadas por el *art déco* y algunas de sus portadas le hacen popular fuera de nuestras fronteras. También el cartelismo francés, en su vertiente más futurista y mecánica, se deja sentir en sus diseños y las figuras empiezan a diferenciarse del resto de la super-

Salon d'Automne o en la Société Nationale des Beaux Arts; y su labor en *Vogue* o *Vanity Fair* se extiende desde 1921 a 1940. Resulta, por tanto, muy factible que Tono conociera los trazos de su compatriota a través de la prensa, antes de su traslado a París.

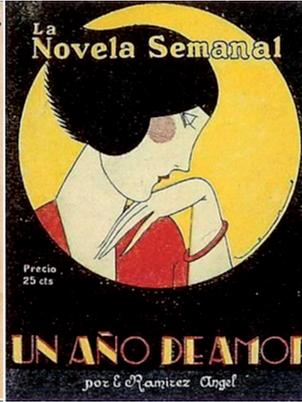
23 Marino Gómez Santos, "Tono cuenta su vida", en la sección "Pequeña historia de grandes personajes", *Pueblo*, 9-XII-1959, p. 18.

24 Tono declara que recurrió a las reglas, compases y tiralíneas para controlar su mal pulso. Luis del Olmo, *op. cit.*

25 José López Rubio, *op. cit.*, p. 20.



Buen Humor, nº 39, 1922



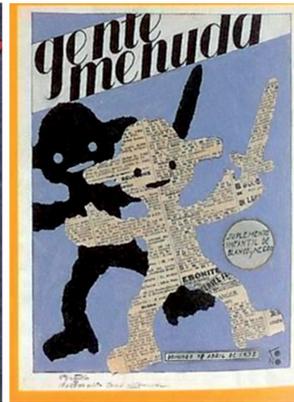
La novela semanal, nº 124,
Un año de amor de Emiliano
Ramírez Ángel, portada de Tono,
Madrid, Prensa Gráfica, 1923



Gutiérrez, nº 12, 1927



Nuevo Mundo, nº 1707, 1926



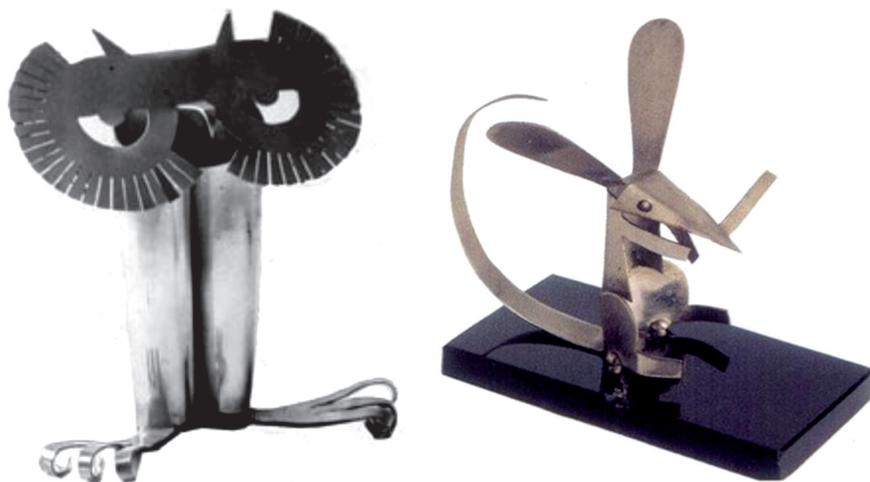
Gente Menuda, 17-IV-1932



Blanco y Negro, 1932.

ficie, a guisa de recortes pegados sobre el papel. Hasta 1930, sus dibujos siguen incluyendo los contrapicados que caracterizaron su etapa francesa. Solo posteriormente utiliza figuras recortadas y adheridas sobre un fondo distinto, haciendo sus personajes más planos si cabe. El aprendizaje de Antonio de Lara en la capital francesa es fundamental para su desarrollo como artista plástico. No en vano, en 1925 se le concede el Diploma de Honor en la Exposición Internacional de Artes Decorativas de París.

Tono se establece en Francia durante ocho años, pero frecuenta Madrid, lo que le permite participar en el segundo punto de encuentro para nuestro



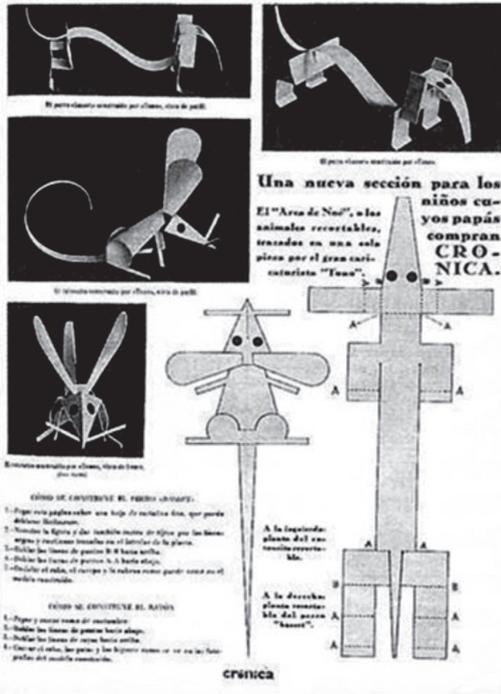
Ratón y búho, esculturas metálicas de Tono, expuestas en el Círculo de Bellas Artes, 1932.

quinteto de humoristas. Todos ellos, junto con el director del proyecto, K-Hito, fundan en 1927 el semanario *Gutiérrez*, donde sin abandonar el chiste gráfico comienzan a redactar pequeños textos. Mihura y Tono se inclinan entonces por un humor más disparatado y menos formal²⁶. La publicación se convierte en la revista más leída de España y en sus páginas se cristaliza la nueva concepción de los humoristas como “Humor Nuevo”.

En su segunda y breve estancia en tierras galas, separada de la inicial por la experiencia hollywoodiense, vuelve a reencontrarse con la escultura. Esta vez utiliza un material vanguardista: la chapa de aluminio. Sus piezas representan animales reales e imágenes cotidianas, a partir del símbolo futurista, deshumanizado, frío y semi-rígido. Su convivencia con el escultor José de Creeft²⁷ –también anti-academicista– es cardinal

26 “Cuando Edgar Neville, Tono y yo empezamos a escribir, compramos una Gramática para los tres”, en Miguel Mihura, “Periodismo de humor”, *Enciclopedia de Periodismo*, Madrid, Moguer, 1996, pp. 435-447 (p. 439).

27 Recordemos que De Creeft realizaba esculturas “para divertirse y entretener a los amigos, utiliza todo tipo de materiales como alambres, hierros viejos, chatarra, papel, corteza de árbol, etc”. Cf. José M^a Alix Trueba, “José de Creeft, un escultor universal”, Wad-Al-Hayara: *Revista de Estudios de Guadalajara*, 8 (1981), pp. 483-494 (p. 490).

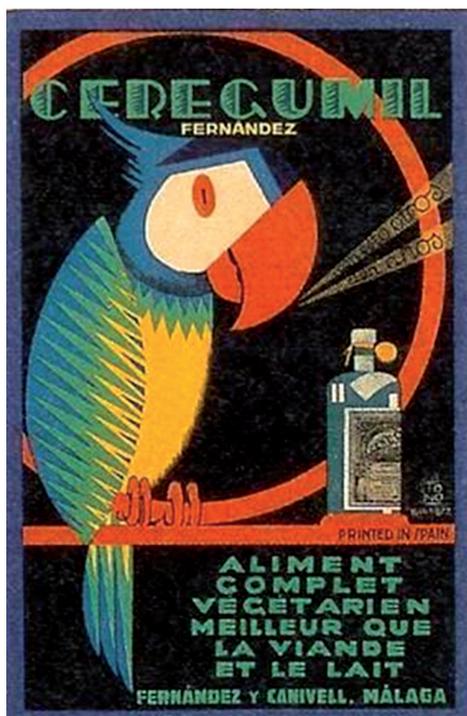


Ratón y Búho, dos de los recortables aparecidos en *Crónica*, *Ric et Rac*, y *Berliner Illustriert*

para la creación de sus esculturas metálicas, expuestas con gran éxito en el madrileño Círculo de Bellas Artes en 1932²⁸.

La misma idea, llevada después al papel con recortables que se pliegan hasta formar animales, obtendrá gran éxito en prensa bajo el título de *El Arca de Noé*. Curiosamente, el formato de la idea, o sea, la entrega de una figura con cada periódico hasta reunir un zoo de más de sesenta ejemplares, es muy similar a la iniciativa de José López Rubio en el semanario infantil *Pinocho* (1925), en cuya sección "Teatro Pinocho" se regalaba cada semana un personaje, hasta coleccionar toda una compañía escénica. Se diría que Tono mezcla en su coctelera las esculturas de Creft en chatarra reciclada y el "Teatro Pinocho" de López Rubio, los agita y nos brinda

28 Las esculturas se vendieron en su totalidad y revistas como *Viviendas*, en su número 33, dedicaron un artículo comentando la novedosa tendencia decorativa.



los recortables tridimensionales en una sola pieza publicados en *Crónica* (España), *Ric et Rac* (Francia) y *Berliner Illustrieter* (Alemania).

Durante la década de permanencia en Francia, Antonio de Lara también fragua una brillante carrera como cartelista. En este sentido, sus dibujos le reportaron varios premios que evoca con su característico humor:

Puedo decir con la frente muy alta, la nariz muy alta y el sombrero más alto que la nariz y la frente, que conseguí bastantes premios, entre los que recuerdo el de la Lotería de la Ciudad Universitaria, el del loro del *Ceregumil*, todavía en vigor; el del libro español en Buenos Aires, uno de la cruzada contra el paludismo en un concurso de la casa *Bayer*, cuyo premio nunca llegó a mis manos²⁹.

29 Marino Gómez Santos, "Tono cuenta su vida", en la sección "Pequeña historia de grandes personajes", *Pueblo*, 11-XII-1959, p. 18.



Sección de Tono en *La Codorniz*, 111 (1943); Fotograma de *Un bigote para dos*. Reproducimos el diálogo que acompaña a este plano: “- ¡Qué bien baila! / - Sí; y eso que no tiene más que dos pies en las piernas”.

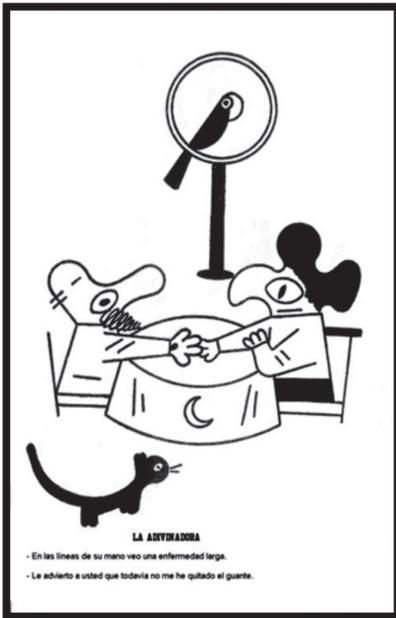
En la guerra civil española Antonio de Lara se refugia en la zona nacional, al igual que Miguel Mihura y Edgar Neville. Escribirá entonces en varias revistas editadas por el Comisariado del Guerra: *La Ametralladora*, dirigida por Mihura, continuadora de la línea abierta por *Buen Humor y Gutiérrez*; y *Vértice*, en la que Tono ofició como director artístico. A lo largo del periodo bélico y en los años posteriores, ya en Madrid, el jienense modifica su estilo como dibujante, abandonando por completo el compás y las reglas. Sus dibujos más surrealistas empiezan a ser la constante, flotando ajenos a cualquier perspectiva. Las representaciones humanas no son ya un conjunto de geometrías, sino solo una figura: normalmente un triángulo representa la esencia más absurda del ser humano, causando furor entre los dibujantes madrileños

De acuerdo con las nuevas vanguardias, incluye elementos narrativos ya preexistentes en sus obras, como las fotografías de prensa antigua a las que añade un pie disparatado. En estas instantáneas de principios de siglo, para las que acuña algunas de sus “salidas de tono”, radica el germen de lo que cristalizará en el filme *Un bigote para dos* (1940). Recordemos que el humorista llegó a definir el cine como una historieta donde las viñetas se suceden. En esta película, Mihura y Lara suprimieron la banda sonora original, añadiendo a las secuencias enloquecidos diálogos que,

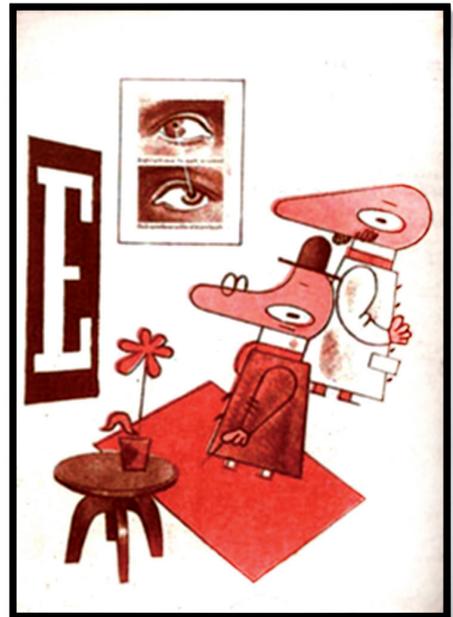
por contraste entre la imagen antigua y la actualidad del guión, suscitan la risa del espectador. Exactamente igual se construyen “las fotos con pie”.

En los años cuarenta, Antonio de Lara mantiene su estilo como dibujante. Durante la etapa de *La Codorniz* los dibujos de Tono y Mihura pueden confundirse a primera vista, quizás por su intensa relación personal y laboral. Este “estancamiento” le permite utilizar ideas, chistes, historietas o relatos, editados en otros lugares antes de la guerra.

A partir de 1955, participa habitualmente en la revista de humor *Don José*, aunque sus aportaciones no sufran cambios estimables. Hay que esperar a 1960 para que Tono renueve otra vez su estilo con trazos voluntariamente inseguros: sus personajes se apartan de la rigidez y restringe la expresión de la mirada a un simple punto. Con todo, más allá de las sucesivas evoluciones, se puede extraer una serie de denominadores en común: una ejecución cuidada, pensada, dibujos influenciados por el cubismo y su preferencia por los personajes planos, deshumanizados y deformados. Por estas fechas recibe el Premio Míngote (1968) y el Premio Paleta de Agromán del Humor (1969).



100 *Tonerías*, Nueva Editorial, 1938. “La adivinadora: -En las líneas de la mano veo una enfermedad larga / -Le advierto que todavía no me he quitado el guante”.



La Codorniz, 3 (22-IV-1941). “-Ve usted esa letra. / -Sí, señora”.



“- Pues sí, Don Federico; ayer nos llevó a Toledo un americano amigo nuestro y ¡No sabe usted lo que nos gustó!”³⁰.

Lara nunca deja a la improvisación o a la intuición lo que pretende expresar con sus trazos: “*El dibujo es siempre lo que Tono ha querido que sea: el azar no interviene en su trabajo*”³¹. Visual y verbalmente plantea de un modo innovador el rechazo de los tópicos, la ridiculización de lo burgués y el ataque contra el lugar común. Todas las deshumanizaciones “tonianas”, al menos en su humor gráfico, ilustran con nitidez sus puntos de vista: un señor es un triángulo isósceles, un respetable marido flota en el techo de salón... Un planteamiento reductor y pueril que provoca la sonrisa, aleja la seriedad del tema en cuestión y quiebra la solemnidad que suele rodear al arte. Parafraseando a Ramón Gómez de la Serna: “*Caricaturas que son como el eco de su plante frente a la vida, y sus sorpresas*”³².

El método de trabajo de Tono como humorista gráfico acostumbra a ser el mismo: una frase ingeniosa le sobreviene y después añade el dibujo que glosará el texto. De ahí que muchos pies de viñeta sean autónomos

30 *Informaciones*, 17-IV-1967. Chiste galardonado con el Premio Mingote en 1968.

31 Iván Tubau, *De Tono a Perich. El chiste gráfico en la prensa española de la posguerra (1939-1969)*, Madrid, Fundación Juan March / Editorial Guadarrama, 1973, p. 162.

32 Ramón Gómez de la Serna, “*Laberinto del nuevo humorismo*”, *op.cit.*

por sí mismos: no precisan de la ilustración, las figuras funcionan como complemento de las frases. En otros chistes se produce una retroalimentación entre palabra e imagen, de manera que una no funciona sin la otra. En este sentido, Iván Tubau sostiene que los dibujos de Tono son los únicos que pueden representar sus explosivos diálogos, pues los estilos de otros autores no representan el espíritu “toniano”:

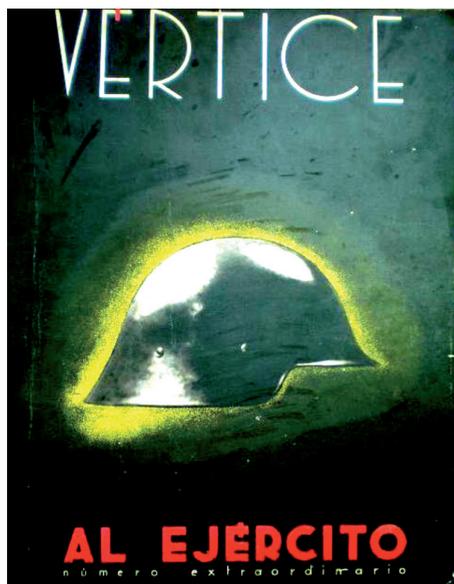
Solo con los muñecos de Tono, adquieren los chistes de Tono su auténtica dimensión [...]. Sus textos en *La Codorniz* ilustrados por Picó, o los de *Semana* ilustrados por Alcocer adquieren una dimensión distinta, menos coherente que la de los ilustrados por el propio autor³³.

Como hemos mencionado, entre las ocupaciones de Tono se cuenta la dirección de revistas. Concretamente de tres: *Vértice*, *Cámara* y *Foco*. Su primera incursión data de abril de 1937, desde las páginas de *Vértice*, costosa apuesta editorial de Falange. La deslumbrante publicación lo nombra subdirector y posteriormente director artístico hasta 1940³⁴. *Vértice* posee una maqueta cuidadísima y una composición clara y geométrica, en la órbita de las últimas tendencias de semanarios inspirados en la nueva tipografía. Quizás la opinión Romley³⁵, especialista en temas decorativos del semanario *Blanco y Negro* durante los años treinta, también influyera en el estilo que adoptó Antonio de Lara. En esta misma revista cultiva una relación constante con la fotografía, que conservará el resto de su carrera. Así, nos topamos con secciones dedicadas, por ejemplo, a Man Ray, a quien Tono conoció durante sus veranos en la comarca francesa de San Juan de Luz.

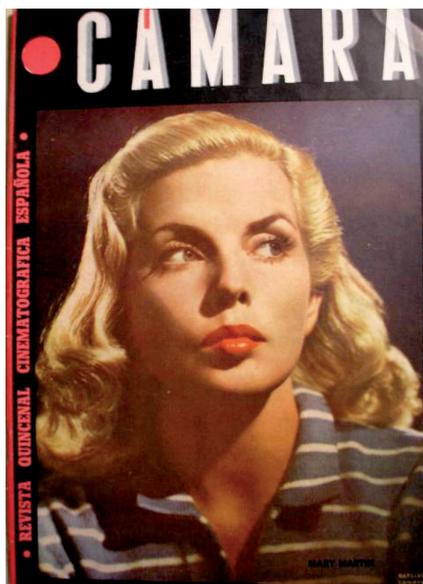
33 Iván Tubau, *El humor gráfico en la prensa del franquismo*, Barcelona, Editorial Mitre, 1987, p. 124

34 En el número 5 de la revista *Vértice* (septiembre-octubre de 1937), Tono consta acreditado como “confeccionador”. Es en el número 6 de la misma publicación (noviembre de 1937) cuando se le cita como “director artístico”. Tono fue el director artístico de *Vértice* hasta 1940, aunque se publicó hasta 1946. El cargo pasó a otra persona que firma con las iniciales A.T.C., coincidiendo precisamente con el cambio en la dirección de la revista que presidirá Samuel Ros.

35 Romley fue uno de los directores de *Vértice*. Fundó tras la guerra la revista *Horizontes*, en la que Tono también colaboró.



Vértice, 4, julio-agosto 1937



Cámara, 53, 1945 (portada Mari Martín)

Terminada la contienda española y asentado de nuevo en Madrid, Tono funda *Cámara* (1945), la única revista cinematográfica no falanquista impresa regularmente durante el franquismo hasta la llegada de *Fotogramas* en 1946. Los reportajes en torno al mundo del celuloide, pero fundamentalmente los dedicados a actores, tanto españoles como extranjeros, le granjearon a la revista una enorme popularidad. Tono se encarga también de su dirección hasta agosto de 1946³⁶, si bien sus números perviven hasta 1947. *Cámara* propuso un atractivo continente al lector y llega a instituirse como una de las más prestigiosas publicaciones de la época sobre el séptimo arte. Posteriormente, en 1952, Lara auspicia y dirige *Foco. El mundo en imágenes*, donde el radio periodístico se abre más allá del cine. La revista utiliza una moderna maquetación siguiendo el estilo de la norteamericana *Life*, pero su andadura es breve y desaparece a comienzos de 1954.

En la madurez le ocupan su pasión por la pintura y la escultura. Con ellas distrae sus ratos de ocio sin más pretensión. Las amistades le animan

36 VV. AA., *Diccionario de Cine Español. Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España*, ed., José Luis Borau, Madrid, Alianza, 1998, p. 856.

a que se profesionalice organizando alguna exposición de sus obras, pero no llegará a proponérselo³⁷. A fines de los setenta, la pintura matérica y el informalismo siguen en auge y durante una larga temporada acude a la casa-estudio del pintor José Caballero para conocer distintos tipos de mezclas e introducir en sus cuadros materiales con volumen. Vuelve a ocuparse de la escultura construyendo estructuras con plásticos, metal, colores y pintura, a partir de figuras geométricas, como, por ejemplo, esferas transparentes llenas de elementos coloristas de diferentes tamaños.

Su afición favorita, a la que dedica mucho tiempo desde joven, es la construcción de artilugios: “*Yo verdaderamente tengo alma de inventor*”, rememora el autor en una entrevista³⁸. Algunos de ellos tienen una estética interesante: una mano de gran tamaño que mueve los dedos, una lima de uñas con motor, un adaptador para conducir el coche... Sin duda, su capacidad constante de renovación y búsqueda le proclaman variorpinto inventor. Y si nos ceñimos al testimonio de Mingote, compañero de invenciones posibles e imposibles, observamos que representan uno de sus puntos de apoyo para otro tipo de artes:

Tono inventó más cosas que ningún otro inventor que yo conozca. Inventó la revolución en la caricatura convirtiendo los trapecios isósceles en notarios, en domadores de tigres, en lo que hiciera falta, y consiguió caricaturizar lo que nunca se había caricaturizado: por ejemplo, un huevo, un huevo concreto, del que Tono sabía descubrir lo que le diferenciaba de todos los demás huevos del mundo³⁹.

Sus compañeros y amigos organizaron en los últimos días de abril de 1976 un homenaje y, conociendo su desbordante inventiva, le regalaron un reloj para que lo transformase en una lavadora.

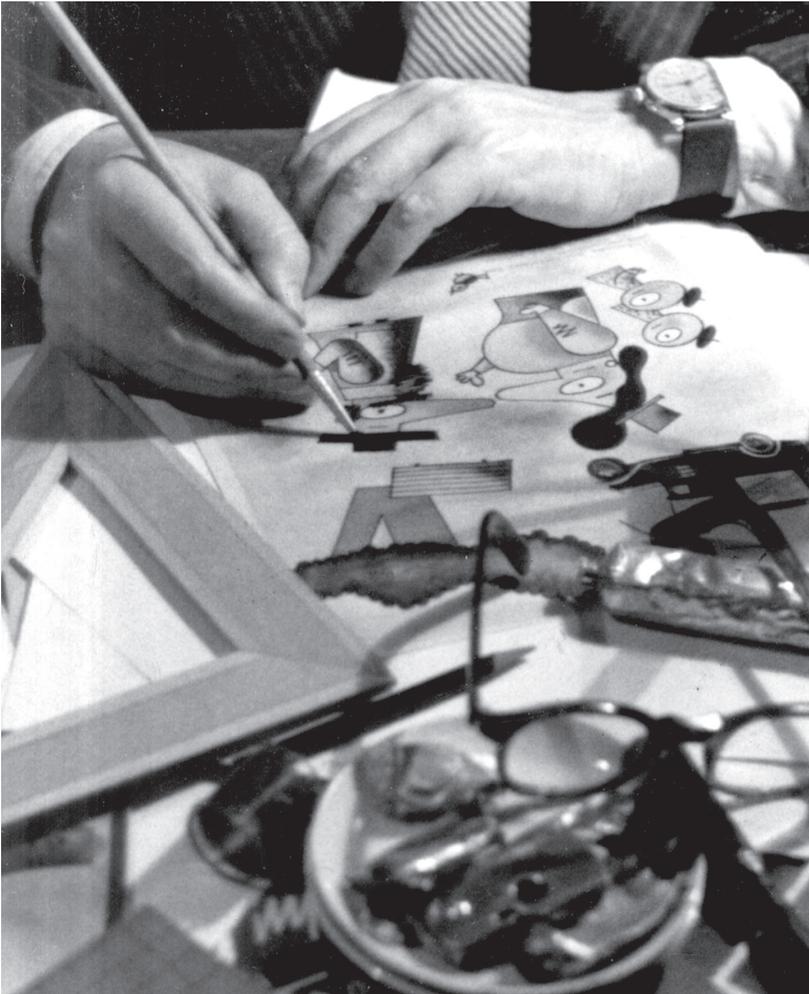
Antonio de Lara, de carismática personalidad, fue fiel al humorismo tanto en su vida como en obra, mostrándonos las ocurrencias más dispa-

37 Entrevista realizada por Gema Fernández-Hoya a María Fernanda Thomas de Carranza (viuda del pintor José Caballero), Madrid, 23-VIII-2010.

38 Marino Gómez Santos, “Tono cuenta su vida”, en la sección “Pequeña historia de grandes personajes”, *Pueblo*, 11-XII-1959, p. 18.

39 Antonio Mingote, *Hombre solo, hombre atónito: gritos sin palabras de Antonio Mingote*, Madrid, Círculo de Lectores, 1988, p. 85

ratadas del “Humor Nuevo”. Se convirtió en uno de los renovadores del humor contemporáneo con brillantes trabajos, que resultan aún más sorprendentes considerando la magnitud del salto social e intelectual que efectúa, al situarse en la élite cultural de su tiempo, sin más recursos que sus aptitudes congénitas. Injustamente, el legado de Tono se desvanecía sigilosamente con el devenir de los años, pero, por suerte, su ingenio perdura en la memoria colectiva a través de aquellos insospechados chistes gráficos.



Reseñas

Lazarillo de Tormes. Guía de Lectura

FERNANDO RODRÍGUEZ MANSILLA

Navarra, Cénlit Ediciones, 2010.

Entre las grandes obras de la literatura española consagradas a través de los tiempos y constituyentes del canon contemporáneo, se destacan ciertos títulos cuyo estudio resulta ineludible a lo largo de los distintos niveles educativos. En lo que respecta a la narrativa del primer Siglo de Oro, el nombre del *Lazarillo de Tormes* es el más popular entre los alumnos de todas las edades y de singular relevancia al haber sido esta una obra introductora de novedosas aportaciones de estilo, que marcan un cambio paradigmático en el desarrollo de la narrativa de ficción y en la que los estudiosos han visto el germen de la novela moderna.

En el año 2010 aparece, de la mano de Cénlit Editores, una nueva guía de lectura dentro de la colección del mismo nombre, esta vez a cargo de Fernando Rodríguez Mansilla y cuyo objeto es *La vida de Lazarillo de Tormes y de sus fortunas y adversidades*. Este libro, como corresponde al carácter didáctico de una guía de lectura, no ha sido escrito con la finalidad de aportar nada

a lo dicho anteriormente acerca del hito literario que supone el *Lazarillo de Tormes* en la historia de la literatura; cumple de forma muy clara su finalidad didáctica al ofrecer al lector un intenso acercamiento a la obra, suponiendo un compendio de las visiones hasta ahora ofrecidas por los investigadores acerca de la misma, lo que contribuye, al mismo tiempo, a la comprensión del análisis del texto incluido también en la obra.

Debido a la finalidad didáctica de esta obra, el lector se encontrará en primer lugar con un contexto histórico-literario que facilite la comprensión del texto del *Lazarillo* y su relevancia en la historia de la literatura española. Para ello, se hace referencia a los principales géneros de ficción que anteceden al nacimiento del *Lazarillo* y se repasan las características esenciales de cada uno de ellos. Así pues, hacen aparición la novela de caballerías, la novela sentimental (con su vertiente paródica, cuyo máximo exponente será la *Celestina*, que dará lugar al subgénero de la comedia celestinesca), y los diálogos

o “coloquios” (en lo que respecta a textos que circulaban manuscritos), de corte moralista y surgidos bajo la influencia de Erasmo, deteniéndose también el autor a referir los antecedentes clásicos de los mismos, que habían sido recuperados por el Renacimiento italiano, para acercarnos de este modo al Siglo de Oro siendo capaces de reconocer la diferencia y novedad que el *Lazarillo* supone dentro de este panorama. Si bien comparte algunos puntos en común con la *Celestina* o con los diálogos erasmistas, las semejanzas con estos textos no explican la perspectiva y estilo narrativo adoptados, que difieren totalmente de cualquier texto de la época, lo que hace inferir que el incierto autor del *Lazarillo* fue a beber directamente de una fuente antigua e integrada en el canon del momento: el *Asno de oro* de Apuleyo, influencia a la que se unió la elección de un modelo epistolar.

La existencia de cuatro ediciones del *Lazarillo* aparecidas en un mismo año procedentes de diferentes imprentas ha dado pie a la crítica a plantearse la pérdida de una edición que probablemente fue publicada el año anterior, en 1553. Fernando Rodríguez Mansilla ofrece los datos fundamentales al respecto y señala las principales diferencias entre las distintas ediciones de 1554, para a

continuación exponer el ambiente de clandestinidad en que probablemente fue leída y transmitida la obra en los años siguientes, a partir de su inclusión en el índice de libros prohibidos, y los aspectos conocidos sobre su recepción en la época a través de una versión censurada (el *Lazarillo castigado*).

Numerosos han sido también los debates que ha generado la concepción ideológica que subyace al relato de la vida del pícaro, cuya aparición el investigador coloca en su marco ideológico bajo el proliferante contexto humanista del quinientos. De este modo, el hispanista peruano contextualiza la proyección de las ideas erasmistas y el reformismo luterano en España, que dará lugar a la persecución del pensamiento heterodoxo y la consiguiente emigración de buena parte de los intelectuales españoles seguidores de Erasmo. Esta visión de conjunto es la que permite, si no afirmar como filoerasmista la autoría del *Lazarillo*, sí influenciada por una corriente ideológica de primera fila en la realidad contemporánea. A partir de este punto, recorre el autor de la guía una serie de obras mencionadas por la crítica como posibles influencias del *Lazarillo*, deteniéndose en las variaciones y matices que a lo largo del tiempo realizan los expertos en sus teorías al respecto.

Directamente vinculadas al aspecto de la ideología presente en la obra, encontramos las propuestas de autoría que, a lo largo de los siglos, han sido ofrecidas y argumentadas, con mayor o menor fortuna, por muy diferentes estudiosos, sin que hasta el día de hoy haya sido comúnmente aceptada ninguna de ellas. Fray Juan de Ortega, Diego Hurtado de Mendoza, Sebastián de Horozco, el bachiller Pedro de Rhúa, Lope de Rueda, Hernán Núñez, Juan Luis Vives, los hermanos Valdés y Juan de Timoneda son solo algunos de los nombres que se han visto involucrados en la pugna por el descubrimiento del *verdadero* autor del *Lazarillo*, en un trayecto que Fernando Rodríguez Mansilla delinea a través de sus páginas para terminar ofreciendo al lector ciertas características de ese escritor desconocido que sí se han podido extraer de tan diversos estudios: la erudición humanista, la probable formación universitaria, el moralismo, la visión escéptica de la sociedad o el humor, entre otras.

Todo análisis del *Lazarillo* que se precie debería comenzar por la observancia de su novedoso diseño narrativo, sobre el que se sustentan todos los demás logros del texto. La escritura pseudoautobiográfica bajo el esquema epistolar fundamenta,

desde el inicio, la obra literaria en una apariencia de objetividad y veracidad fruto de un objetivo específico que será desvelado al final del texto, con la exposición del *caso*. El propósito ficcional de la carta posibilita el desdoblamiento de Lázaro en protagonista y narrador que cuenta su vida como una sucesión de faltas, persecuciones y huidas hasta ese presente en el que, a través del desajuste entre el ser y el parecer que se manifiesta en el texto, va a derivar, de acusado que se defiende, en acusador. Junto a estos aspectos, Rodríguez Mansilla analiza la evolución desde el Lázaro víctima, en los primeros tratados, al Lázaro convertido en cómplice. Posteriormente, los restantes apartados de este capítulo están destinados a los personajes, a la comicidad, folclor y realismo como aspectos esenciales en diferentes lecturas de la obra, y la fortuna literaria del *Lazarillo*, punto éste en el que se repasan la recepción de la obra y la influencia del texto sobre otras manifestaciones de la picaresca, sobre la vida del género y sobre la configuración de la novela moderna, y queda resaltada la fortuna del *Lazarillo* por medio de sus recreaciones en otras obras, que alcanzan el siglo XX.

El siguiente capítulo (tercero) será, junto con el quinto, el que más

específicamente responda a la finalidad didáctica del libro, puesto que está formado por tres breves comentarios de fragmentos de la obra (correspondientes a los tratados 1º, 3º y 7º), que sirven al lector como modelos y ejemplarizan una metodología (la propuesta por Lázaro Carreter y Correa Calderón en su libro *Cómo se comenta un texto literario*) para la realización del comentario.

A continuación encontrará el lector una bibliografía dividida en tres subapartados que recogen las “Primeras ediciones del *Lazarillo de Tormes*”, “Estudios y artículos” sobre la obra y “Recursos de internet”, respectivamente. En este punto hemos de resaltar el acierto del autor al comentar la literatura erudita, de modo que sirvan dichos comentarios como orientación para el lector que se inicia o profundiza en el estudio del *Lazarillo*, así como la presencia de un espacio propio para los cada día más imprescindibles recursos electrónicos.

En el apartado cinco el autor se limita a recoger una serie de citas de algunas de las obras teóricas previamente mencionadas en el cuerpo de otros capítulos, que incluyen estos planteamientos de prestigiosos críticos acerca del *Lazarillo*.

Esta guía de lectura se cierra, como no podía ser de otra manera,

con una propuesta de actividades cuyas preguntas se adecuan a los contenidos que encontramos en la guía. El apartado de actividades facilita la labor a los docentes a la hora de fomentar la reflexión de los alumnos acerca del texto y su capacidad de comprensión lectora por medio de una orientación didáctica.

Nos encontramos, por tanto, ante un texto que resulta absolutamente recomendable para profesores, estudiantes y lectores varios interesados en aproximarse al conocimiento de esta cumbre de la literatura española, puesto que, de forma ordenada, con un lenguaje sencillo y un estilo ameno, ofrece un amplio panorama que atiende a pasado, presente y futuro de la obra (respecto del nacimiento de la misma), en el que se incluye un estado de la cuestión para situarnos antes de proceder a un completo análisis del texto en el que se desvelan las claves del mismo y aporta una serie de herramientas apropiadas para profundizar en el conocimiento del *Lazarillo*, como a la finalidad didáctica del libro corresponde. Fernando Rodríguez Mansilla ha elaborado una guía de lectura muy práctica, tanto por el cómodo y manejable formato como por su contenido.

Ana Isabel Martín Puya

El duque de Lerma. Poder y literatura en el Siglo de Oro

DIRS. JUAN MATAS, J. M. MICÓ Y JESÚS PONCE CÁRDENAS.

Madrid, Centro de Estudios Europa Hispánica, 2011, 413 pp.

Probablemente el reinado de Felipe III sigue siendo uno de los menos conocidos por el gran público. Considerado como un gobierno de transición entre dos colosos de nuestra Historia como fueron su padre y su hijo, Felipe II y Felipe IV, respectivamente, esta consideración ha lastrado sin duda la investigación en algunas cuestiones de relevancia para el conocimiento de la España de principios del XVII, mucho más sugestiva de lo que se pensaba, a la luz de las publicaciones surgidas en los últimos veinte años. Sobre una de dichas carencias esta interesante colectánea viene a cubrir un hueco: el que analiza las relaciones entre las letras y el poder.

Pero no será la figura regia quien centralice precisamente este volumen sino el personaje más poderoso, quizá, de la Europa de principios del Seiscientos: don Francisco Gómez de Sandoval y Rojas, primer duque de Lerma y valido de la Monarquía Hispánica desde la llegada al trono de Felipe

III hasta que cayó en desgracia en 1618. Bajo su valimiento el mundo de la cultura continuará con la deslumbrante calidad artística del Barroco: los Góngora, Quevedo, Lope, Cervantes, Velázquez, Vives, El Greco, etc., son algunos de los protagonistas de aquella pléyade de cimas.

El libro consta de quince capítulos encargados a diferentes especialistas, más una brevísima introducción a cargo de los coordinadores del libro, autores a su vez de tres capítulos diferentes, y de un apéndice final donde se transcribe el gongorino *Panegírico al duque de Lerma* (1617). Este texto laudatorio resultará fundamental para entender la publicación, ya que vertebrará en buena medida el volumen, con casi la mitad de los trabajos dedicados a su estudio.

Góngora llegó a Madrid en la primavera de 1617 dispuesto a introducirse en una vida cortesana que le permitiese obtener cargos y honores. Y no empezó nada mal el veterano poeta, ya que en diciem-

bre del mismo año fue nombrado confesor real de Felipe III gracias, en parte, a la influencia y mecenazgo que el duque de Lerma había ejercido sobre don Luis desde su llegada a la capital del reino. Para ello, Góngora no dudó en iniciar una carrera a través de la loa a grandes señores entre los años 1614 y 1617 que le allanase el camino a la corte. Especialmente atento se mostró don Luis con los familiares del duque de Lerma y con este personaje en concreto.

El *Panegírico* dedicado al valido está compuesto por 79 estrofas que esbozan cronológicamente una vida heroica y ejemplar, como bien detalla Mercedes Blanco en el primer capítulo: “va alzando un retrato del valido acorde con las semblanzas ideales del *Héroe* o del *Discreto* que trazará Gracián veinte años más tarde”. Heroicidad y estética serán los pilares fundamentales de esta pieza gongorina, como defiende Jesús Ponce en un bello estudio sobre la estética del *Panegírico*. Analiza cómo Góngora se inserta en una línea de escritura encomiástica siguiendo los cauces de la *imitatio* y la *aemulatio*: “Góngora debió de rastrear los grandes monumentos del género panegírico romano (ya en prosa, ya en verso) para fecundar su obra”. Pero no

menos curioso será el peso que el genio cordobés otorgaría a la alegoría, llegando a legitimar la política pacifista del duque de Lerma por medio de la asociación de la *Pax Hispánica* con la *Pax Augusta* y, por ende, a Felipe III con el propio Octavio Augusto a través de su valido.

A los anteriores ensayos viene a sumarse otro magnífico de Antonio Carreira. Detalla los tres pilares para la creación de este poema laudatorio: la genealogía, la biografía y la actuación política. Todos debían ser respetados con máxima pulcritud y para ello fue preciso un enorme esfuerzo documental por parte de Luis de Góngora: “el *Panegírico*, al margen de los fines que Góngora persiguiera, es una versión poética de hechos prosaicos, grandes y pequeños, y pertenece a un género donde, más aún que en la épica, la fabulación solo se admite como ornato”.

Juan Matas presenta, por su parte, un exhaustivo trabajo de sistematización de las relaciones estilísticas desde los sonetos laudatorios de Góngora hasta el *Panegírico*: cultismos léxicos y sintácticos, sintagmas y expresiones, la perífrasis, alusiones mitológicas, metáforas...: “el *Panegírico* –y, en general, la creación poética de Góngora– puede entenderse mejor si atendemos

a sus sonetos, en especial los dedicatorios o heroicos, que ofrecen no pocas claves de su estilo”. En línea con otros autores, Matas sostiene que sin la escuela de sus sonetos Góngora jamás hubiera llegada a tal grado de perfección poética en sus grandes obras, ni hubiese sido tan reconocido por admiradores y detractores.

Los años clave del Panegírico fueron 1617 y 1618. Antonio Pérez Lasheras traza, justamente, un recorrido por el bienio en que Luis de Góngora y el duque de Lerma coinciden en la Corte antes de que este último fuera repudiado, dejando patente la trayectoria creativa de la última etapa (1617-1626) del autor de las *Soledades*, en la que las burlas y las veras conforman una literatura desengañada y descreída. Laura Dolfi firma otro estudio acerca de la estilística en el *Panegírico al duque de Lerma* para mostrar un asunto en el que todos están de acuerdo: la calidad inherente al poema.

José Manuel Martos y José María Micó desbrozan la octava como forma métrica por excelencia en la producción de Góngora entre el *Polifemo* y el *Panegírico*. La octava alcanza su cumbre en el *Panegírico* aunque, como bien advierten los autores, “hay que ser prudente

a la hora de analizar la estructura del conjunto y el sometimiento de las octavas, porque es un poema inacabado”. Será esta cuestión la clave para la gran pregunta: ¿el texto está inacabado voluntaria o involuntariamente? El *Panegírico*, que recorre la vida del duque de Lerma desde el año de su nacimiento en 1553, culmina en 1609, tras la tregua con los holandeses. Algunos sospechan que fue la injustificada expulsión de los moriscos (decretada el mismo día que la firma del tratado en Amberes) lo que hizo que Góngora decidiera abrocharlo en dicho año. Otros piensan que podía estar vislumbrando la pérdida del favor real por el válido y su pronta caída. Pero la mayoría de los críticos sugieren que la indiferencia, o peor, la incompreensión por parte del duque de Lerma cuando el propio don Luis se prestó a que lo leyera, fue lo que lo movió a cerrar sus versos.

Desde la época clásica, una de las obsesiones de los líderes políticos ha sido legitimar su poder, sea cual fuere el medio utilizado para ello. Por ello, María D. Martos traza una ajustada comparación entre el texto laudatorio de Góngora, el retrato del válido, obra de Pantoja de la Cruz, y el debido a Rubens, un retrato ecuestre claramente des-

tinado a un proceso de legitimación del favorito real, como indicara en su momento Antonio Feros. Para ello hacía falta una réplica de la imagen del soberano, un proceso de *imitatio* por el que la estampa del primer ministro es reflejo de la del rey. La pintura y las letras se unieron para acreditar el poder de Lerma.

Sagrario López Poza analiza la cultura emblemática bajo el poder del duque, proceso consolidado en Francia e Italia antes de su llegada a España. En este sentido, repasa las *empresas* o *divisas*, los emblemas y los jeroglíficos. Francis Cerdan se centra en el sermón a la dedicación de la iglesia colegial de San Pedro (Lerma, Burgos), en el haber del más reconocido predicador del primer tercio del XVII: fray Hortensio Paravicino. Un discurso donde los paralelismos entre la dedicación del Templo de Salomón en Jerusalén y la del Templo de Lerma se entremezclan con la advertencia de que la admiración humana hacia el Templo debía despertar en los corazones cortesanos piedad y obligación. Un sermón, pues, cortesano a todos los efectos.

María Luisa Lobato rubrica un análisis de la comedia caballeresca cortesana de Vélez de Guevara, *El caballero del Sol*, y todo lo que

conllevó la organización para su representación en Lerma. Es el único trabajo que presenta referencias archivísticas de primera mano. En una obra donde se mezclan política y cultura en España no podía faltar un trabajo como el de Araceli Guillaume-Alonso sobre los juegos taurinos, que ocuparon un lugar primordial en el espacio festivo del hombre español del Siglo de Oro. Fue, probablemente, el espectáculo más universalmente apreciado por los españoles de la época. Durante el valimiento del duque de Lerma se produce una constante relación entre la fiesta y los espacios de su jurisdicción. Con ello pretendía, además, acaparar al rey, distanciarlo de los demás, dirigir su ocio u organizar sus devociones; en suma, retener su atención y controlar sus movimientos. Se produce así una instrumentalización de la fiesta por intervención del valido. Considero que Guillaume-Alonso está en lo cierto cuando afirma que el duque de Lerma fue “el impulsor de una nueva tauromaquia transformada en espectáculo en vías de ordenamiento y codificación”.

Los tres últimos capítulos los integran los trabajos de Isabel Colón sobre Luisa de Carvajal y su visión de las relaciones entre Rodrigo Calderón, Bernardo de Sandoval y

Rojas, Francisco Gómez de Sandoval y la propia Luisa de Carvajal, abordando, a su vez, las opiniones de la primera sobre el sexo femenino o el mecenazgo que le ofrece el propio Rodrigo Calderón a cambio de escritos espirituales. Carlos Primo estudia la poesía encomiástica de Góngora hacia don Pedro Fernández de Castro, séptimo conde de Lemos, sobrino del valido, y uno de los grandes defensores del cordobés en la corte, junto al marqués de Siete Iglesias, degollado en 1621, el conde de Villamediana, asesinado en la Calle Mayor de la capital, y el propio Lerma, caído en desgracia en 1618. No fue muy ducho don Luis a la hora de elegir a sus amigos.

Un buen complemento para los deslindes antedichos el bosquejo del traslado de la corte de Madrid a Valladolid entre 1601 y 1606 por influencia, sin duda, de Lerma. Germán Vega García-Luengos nos detalla espléndidamente la vida teatral de aquella sede en virtud de una doble visión: el teatro del poder, con la Plaza de San Pablo como máxima expresión; y el teatro de los comediantes: “durante cinco años la ciudad se convertiría en el gran teatro del mundo”. El despliegue de celebraciones fue tan inusitado y desconocido que

produjo un auge exponencial de las compañías, gracias en parte al mecenazgo y financiación tanto de la Casa Real como del valido o de la aristocracia en general.

Pero no todo han de ser loas en estas páginas. El primer apuro se deriva del título del libro, mucho más ambicioso, sin duda, que su contenido, más allá de que este, insisto, sea de alto nivel. Ya hemos referido que más de la mitad se dedica a Góngora, y casi exclusivamente al citadísimo *Panegírico*. No podemos por menos que echar en falta a más representantes del mundo de las letras durante el valimiento de Lerma. Lo que sorprende más aún al comprobar que Góngora y don Francisco Gómez apenas coinciden en la corte durante dos años (1617-1618). Si a ello le unimos que dos trabajos, y parte de un tercero, versan alrededor de hitos político-culturales acaecidos durante las fiestas organizadas por el propio valido en Lerma (octubre de 1617), no es difícil colegir que tanto el arco temporal como los personajes y obras analizadas son perfectamente ampliables. Tal vez en un próximo volumen.

Sea como fuere, desde la ladera filológica la colectánea resulta valiosísima. No tanto en lo que toca a las perspectivas política e históri-

ca. Aunque citados de pasada, en algún caso, las señeras contribuciones de Fernando Bouza Álvarez (*Corre manuscrito. Una historia cultural del Siglo de Oro*, Marcial Pons, 2001; *Palabra e imagen en la Corte. Cultura oral y visual de la nobleza en el Siglo de Oro*, Abada, 2003; o *Papeles y opinión: políticas de publicación en el Siglo de Oro*, CSIC, 2008), Santiago Martínez Hernández (*El marqués de Velada y la corte en los reinados de Felipe II y Felipe III. Nobleza cortesana y cultura política en la España del Siglo de oro*, Junta de Castilla y León, 2004;) o Luis Salas Almela (“Vasallos de su rey: legitimación social y discursos de poder nobiliario de la casa de Medina Sidonia”, *Entre Clío y Casandra*, pp. 95-118), por no extendernos, brillan por su ausencia. Ello no es óbice para recomendar de forma entusiasta la lectura de *El duque de Lerma. Poder y literatura en el Siglo de Oro*, si queremos entender un poco mejor el fascinante siglo XVII español.

Santiago Otero Mondéjar

Sigilosos v(u)elos epistemológicos en Sor Juan Inés de la Cruz

VERÓNICA GROSSI

Madrid, Iberoamérica, 2007, 187 pp.

Este estudio se presenta como una aproximación parcial a la obra de Sor Juana desde un punto de vista diferente y renovador que pretende conciliar perspectivas actuales con cierto rigor historicista. Un repaso por la recepción de la obra sorjuana deja clara la visión reduccionista a que esta se ha visto sometida dada la importancia otorgada a su biografía, dejando de lado su vocación artística e intelectual, la clara presencia de un ideario político, filosófico y literario y, en definitiva, el icono cultural institucionalizado en que se había convertido. Sirviéndose de un amplio panorama bibliográfico que abarca desde su recibimiento más inmediato hasta los estudios más recientes, V. Grossi propondrá el rescate de la obra de Sor Juan a través del diálogo entre los diversos campos del saber, deteniéndose así en aquellos planos que, en su opinión, quedan aún por analizar.

Para ello, partirá de un enfoque interdisciplinar que pueda albergar el carácter híbrido de los textos de

la monja y que le permita situar la escritura en el espacio móvil del discurso. Siguiendo las perspectivas ofrecidas por Jean Franco (1994, parodia de su escritura alegórica frente a los discursos de la época) y Mabel Moraña (1998b, su escritura dentro del discurso barroco americano), se propone la consecución de un objetivo primordial: el análisis alegórico de la obra de Sor Juana centrado en la intertextualidad existente en tres obras que, hasta ahora, no habían sido relacionadas, como son el *Neptuno Alegórico*, el *Divino Narciso* y el *Primero sueño*; si positivo, tal análisis retórico, semiótico, intertextual e ideológico dará cuenta del proyecto literario, intelectual y político que subyace en la obra de la mexicana. Así, combinará los postulados feministas y los del análisis cultural en un marco historicista que le permita tanto acercarse al horizonte de expectativas del siglo XVII como al de la crítica más contemporánea: “el acto interpretativo depende de la reconstrucción de la situación o

contexto de producción implícito en el texto cultural” (p. 25). Empleará una noción de intertextualidad que le permita establecer una relación dialógica entre los textos y que, al mismo tiempo, dé cuenta de la mezcla de discursos verbales y no verbales, así como un concepto de alegoría que, más que como tropo retórico, funcione como una práctica cultural multiforme que se abre a una diversidad de discursos semiológicos, sociopolíticos e ideológicos. De esta forma, enlazando lo textual y lo contextual, intentará combinar ese rigor historicista en que tanto nos insiste con las teorías que surgen de los desencuentros con el espacio sociocultural.

Tras la introducción, en la que se sientan adecuadamente las bases del discurso, el resto del estudio se divide en seis capítulos: los cuatro primeros se dedican al análisis por separado de las obras, incluida también la loa *El Divino Narciso*; el quinto estudia el papel de la fantasía y los sentidos en la *Explicación del Arco*, *El Divino Narciso* y el *Primero Sueño*, y el sexto resume y relaciona las ideas expuestas. Se incluye, tras las notas finales del Epílogo, un apéndice con la prosificación de los ocho lienzos de la *Explicación del Arco* “*Neptuno Alegórico*” y una bibliografía detallada;

la prosificación, claramente sometida a criterios modernizadores de transcripción, incluye algunas notas aclaratorias a pie de página que asisten al lector para la comprensión del texto. Se trata, en ambos casos, de útiles herramientas para los estudiosos interesados en la obra de Sor Juana.

El primer capítulo, “Alegorías de poder y conocimiento en el *Primero sueño*”, muestra cómo la escritora convierte toda la tradición de que se sirve en una suerte de creación personal, original; por eso, no se debe hablar de un modelo de escritura, sino más bien de una “recreación” (de ahí lo rupturista de la obra). El diálogo intertextual que se establece entre este escrito y otros próximos (cercaños a 1690-1691) permite vislumbrar cómo Sor Juana pretende legitimar simbólicamente el establecimiento y mantenimiento de su espacio literario, descubriendo tal diálogo una serie de sentidos políticos detectables en la semántica empleada y en los temas tratados. La escritura, así, se presenta como un acto prometeico (subvirtiéndolo el orden establecido), transgresivo y heroico; un triunfo que le permitirá construir nuevos espacios y abrir nuevas fronteras, como demostrará más adelante.

En “Subversión del discurso imperial de conquista y colonización en la “Loa para el auto sacramental *El Divino Narciso*” los textos de la Décima Musa se nos manifestarán como dinámicos, plurívocos y abiertos al debate, como textos que se oponen diametralmente con su relativismo a la verdad absoluta que se intenta imponer desde las jerarquías de poder. Los ejemplos aducidos suponen, además, una táctica de defensa y afirmación, un ejemplo más de transgresión: una monja que compone y, lo que es más importante, publica textos de carácter teológico-literario, otorgando así un importante valor a la búsqueda de conocimiento y poder a través de la escritura femenina. “La relativización del dogma institucional en *El Divino Narciso*”, por su parte, insiste en el carácter ambiguo y polisémico del lenguaje, en el sentido temporal del texto y en la fuerza de la imaginación femenina (el ingenio poético), aspectos que subvierten de nuevo la jerarquía tradicional y que ayudan a concebir la incursión cognoscitiva como algo ejemplar y digno de continuación.

El cuarto capítulo, “Simulacros icónicos y verbales en el *Neptuno Alegórico*”, nos presenta a una mujer religiosa que se coloca a sí

misma, como mínimo, a la altura de los expertos que han de entender el texto en cuestión. De hecho, la recreación escrita que ella realiza sustituirá al objeto visual, ganando así terreno en el espacio de la significación y de la escritura. Su texto se despliega, por tanto, como una teatralización fruto del artificio y que sostiene una verdad entre muchas posibles: desde este lugar, Sor Juana puede permitirse tanto controlar la significación como sobreponerse a la jerarquía existente. Sobre esta superioridad se habla también en el siguiente capítulo, “El papel de la fantasía y los sentidos en la *Explicación del Arco, El Divino Narciso* y el *Primer sueño*”; a través de la retórica de la presencia (juego de los sentidos) y de la ausencia (el silencio como defensa), el entendimiento se nos planteará como la fantasía creadora de la escritora, su ingenio poético, que ocupa ciertamente el espacio público del poder político: sus elocuentes silencios conseguirán, en efecto, acallar el ruido de la Inquisición.

“Hacia una lectura alegórica e intertextual de tres obras de Sor Juana” recapitula todo lo ya explicado: el uso intencionado de la alegoría como parte de las estrategias de que se sirve para forjar

su proyecto intelectual y cultural personal, un proyecto que intenta escapar de las verdades absolutas que emanan del dogma oficial, un proyecto que lanza una mirada crítica y que otorga un valor positivo a la audacia del saber, rompiendo los cánones de la época. Sus textos dialogan con el entorno cultural en que fueron gestados y, por eso mismo, la actividad poética se presenta para Sor Juana como un espacio de poder y conocimiento alternativo que triunfa frente a las constricciones marcadas por la ley del momento.

En resumen, el estudio está bien justificado y, como anuncié al principio, se trata de una aproximación diferente que arroja una nueva luz sobre una autora cuya obra y vida ha dado lugar a un sinnúmero de trabajos. Lo planteado en la introducción se ha llevado a cabo y los objetivos anunciados se han cumplido: la escritura de Sor Juana se nos revela como un indicio de actitud prometeica, actitud que la llevó del espacio público (y masculino) de la fama a los tan elocuentes silencios de su última etapa vital. La exposición de los datos y observaciones ha sido clara, con abundantes ejemplos que corroboran e ilustran las explicaciones. Y la materia de investigación, inagotable

en el caso de la Décima Musa, será de gran utilidad tanto al crítico envuelto en la obra de la mexicana como a aquel que quiera acercarse a cualquier otro autor sirviéndose de esta metodología, es decir, aunando posturas tan divergentes a primera vista como puedan ser los estudios feministas, por un lado, y una perspectiva historicista, por otro; posturas que, dado el caso, parecen ser perfectamente combinables.

Almudena Marín Cobos

Del Sacro Imperio al Hechizado. Libros de los siglos XVI y XVII en el Real Círculo de la Amistad

ED. RAFAEL BONILLA CERESO

Córdoba, Círculo de la Amistad / El Olivo Azul, 2011, 156 pp.

Como las misceláneas de base humanista y desarrollo barroco, con algunas muestras relevantes en la presente obra, el catálogo de exposición es un género proteico y de perfiles heterogéneos, heteróclito en su composición y múltiple en sus planteamientos. Los correspondientes a exposiciones bibliográficas presentan, en general, un aire de familia bastante más marcado, aunque en ocasiones, y esta es una de ellas, exploran todas las posibilidades del género, con sus componentes estrictamente académico y cultural en sentido amplio. En parte, pero solo en parte, la génesis de exposición y catálogo podría dar cuenta de esta variación sobre los modelos.

La exposición, celebrada durante el mes de junio de 2011 en las propias dependencias de la entidad que muestra sus fondos, tiene en este rasgo una de sus principales características. La otra es su relación directa con una actividad académica, la de un máster donde se conjugan la formación profesiona-

lizadora y la de investigación, ambas confluyentes en la actividad, desarrollada por alumnos bajo la dirección de Rafael Bonilla Cerezo, también responsable del catálogo. Como resultado, se ofrece un ceñido repertorio bibliográfico y catalogación de los ejemplares expuestos (con reproducciones de notable calidad), para dar cuenta de la riqueza patrimonial en este ámbito de un fondo completamente desconocido e inexplorado hasta la presente iniciativa. Justamente, lo derivado de las particularidades de este fondo (una entidad privada de ámbito local, con un acervo centenario, compuesto con fondos de distinta procedencia y dispar intención y carente de inventario y descripción) justifica, junto con el carácter de la exposición, el perfil de este catálogo y también su valor singular.

Aun con piezas valiosas, el fondo en cuestión no encierra ejemplares relevantes de las habituales complicaciones bibliográficas en las impresiones de los siglos XVI y

XVII; sí ofrece una rica muestra de la diversidad de manifestaciones de la cultura áurea que encontraron cauce de formalización y de difusión en la página impresa. Es por ello que en el catálogo priman las cuestiones relativas al contenido de las obras sobre los propios de las minucias tipográficas y, con mayor trascendencia historiográfica y crítica, de la bibliografía material. Así, se encomiendan a algunos de los más destacados especialistas de la materia unos comentarios sobre el sentido y el valor de la obra expuesta; en ellos, sin excluir las pertinentes referencias a las particularidades del ejemplar expuesto o los rasgos de su edición en el panorama de la transmisión del texto, se presentan aproximaciones críticas que sirven de valiosa introducción a un lector no especializado, al tiempo que ofrecen a los estudiosos una pertinente actualización de los datos sobre la materia, con observaciones de provecho fruto de la investigación de años. A través de las páginas de nombres destacados, como Giuseppe Mazzochi, Paolo Tanganelli, José Enrique Laplana, Rodrigo Cacho, Enrique Soria Mesa o Jonathan Bradbury, hasta un total de 17 contribuciones de otros tantos especialistas, se pre-

sentan obras realmente destacadas en la configuración de la cultura áurea, con ejemplos del humanismo latino (las *Opera* de Vives) y traductor (la versión por Bernardino de Mendoza de una obra de Lipsio, con trasfondo en Plutarco), pero también del humanismo romance renacentista y barroco (con las variadas obras de Mexía y Gracián), de la espiritualidad más refinada (Juan de la Cruz, Osuna) a la de más amplia proyección (Guevara, fray Luis de Granada), de los tratados políticos (Saavedra Fajardo) e históricos (Morgado) al poema épico (Valdivieso). Con estas y otras muestras de los 82 títulos expuestos se podría recomponer lo esencial de la cultura letrada de un período que, como el título de exposición y catálogo explicita, abarca el apogeo y el declive de la España imperial y sus manifestaciones letradas, incluyendo las obras producidas por sus autores y las consumidas por los súbditos de los Austrias, con independencia del origen de su escritura o de su impresión.

No es esta una de las facetas menos interesantes de exposición y catálogo, al poner de manifiesto el enciclopedismo y el cosmopolitismo de una cultura que no se

encerraba en una sola faceta ni en un estrecho nacionalismo, construyendo un entramado de relaciones susceptible de recomposición a partir de estos volúmenes y los trabajos a que han dado lugar. Sin duda, la concepción de una obra de esta infrecuente naturaleza es merecedora de felicitación y corona un proyecto igualmente loable en su diseño y pleno en su realización. El catálogo, cuidadosamente maquetado y enriquecido con abundantes ilustraciones de gran calidad, prolonga más allá de la duración de la exposición el atractivo de unos volúmenes y, a través de los estudios, proyecta su interés y el que han de poner los investigadores en conocer, visibilizar y usar un fondo que, dentro de sus características, presenta un valor singular. La labor de Rafael Bonilla como conexión entre la Universidad y el Círculo, como promotor y productor de la exposición y como coordinador de este singular volumen es el fundamento sobre el que estas tareas deberán realizarse.

Pedro Ruiz Pérez

Lengua Madre

MARÍA TERESA ANDRUETTO

Buenos Aires, Mondadori, 2010

Muchas son las maneras de acercarse a un texto como el que aquí reseño. Podría empezar hablando, por ejemplo, de este título polisémico con el que la escritora cordobesa María Teresa Andruetto ha decidido trabajar literariamente lo que, críticamente, la ha llevado a realizar talleres e incursiones periodísticas varias –buen ejemplo de ello es la simbiosis que realiza de esta doble dedicación en un blog de creación reciente: <http://narradorasargentinas.blogspot.com/>–, a saber: el trazado de un linaje que, transmitido palabra a palabra, nos habla de un saber *otro*, femenino y ancestral, cuya línea de fuga pasa, precisamente, por el uso subversivo de ese supuesto saber masculino que es el logos y lo simbólico. Podría empezar sugiriendo, digo, la apertura de las significaciones que el título impone: porque la lengua madre es la única e inconfundible, pero también la que, en el instante de su transmisión, dispone todas aquellas discontinuidades que dibujan la identidad de un sujeto.

No en vano, *Lengua madre* es, ante todo, el relato de un (auto) descubrimiento, un claro y moderno ejemplo de esas *bildungsroman* que en época decimonónica relataban el crecimiento y evolución de un ser en contacto consigo mismo y con su entorno. La diferencia es que la protagonista de esta novela, Julieta, lo hace a través de un gesto, la lectura, que no solo se revela fuente de escritura sino también, y muy especialmente, lugar de encuentro: entre el pasado, el presente y el futuro; entre la historia de un país y la historia personal de aquellos que lo habitan (–“nada informa mejor de un país que esas cartas familiares –anota la voz narradora hacia el final del texto–, esas vidas sencillas dando cuenta de sí”, 225). En definitiva, entre la abuela que es madre para la hija y la nieta, la madre que es solamente hija y la hija que, tras el largo recorrido por las palabras de una y otra, recupera el lugar que le ha sido sustraído por las circunstancias. Y es que, “detrás de las palabras, bien lo sabe, está la

historia y a ella le ha llegado la hora de preguntarse detrás de qué palabras, de qué hechos está su historia” (193). A lo que cabría añadir: porque detrás de cada palabra y de cada hecho está el cuerpo, su cuerpo, aquel que tan pronto se hace espacio de secretos como se revela receptáculo para el conocimiento completo del yo.

Las mujeres de María Teresa Andruetto leen y escriben. Y al hacerlo ponen en marcha una hifología (Barthes, 1973: 85-86) que no clausura el sinfín de textos que manejan, sino todo lo contrario: los instala en una dinámica de interconexiones que, al mismo tiempo, los vincula estrechamente a esa mortífera tela de araña en la que, al decir de Roland Barthes, “(...) el sujeto se deshace, igual que una araña que se disuelve ella misma dentro de las secreciones constructivas de su tela”. ¿Qué sentido podría tener, si no, la articulación de la enfermedad de la madre con la progresiva inscripción de Julieta a esa “(...) genealogía de la que es parte” (155)? No es solo que, como parece indicar la voz narradora, la disposición a conciencia de las cartas por parte de una madre en estado terminal la obliga a un encuentro *post mortem*, sino que, de algún modo más sutil, la

lectura de las mismas la conduce a una suerte de auto-biografía.

Y separo ambos términos con plena conciencia, puesto que *Lengua madre* tiene tanto de la recuperación autobiográfica de estas tres mujeres que son una y tres a un mismo tiempo, como de relato biográfico al bies: el de la voz narradora que, en cada una de sus palabras, denota el pulso de una escritura nacida de un deseo personal –intersectado éste en el pensamiento de Julieta cuando se confiesa que su elección por la Escritura de Mujeres como tema de tesis tiene tanto de experiencia propia como de necesidad intelectual (41-42)–, pero también de esta Julieta doblemente lectora –aunque obligada– de las cartas de su madre y abuela, y de las novelas de una Doris Lessing comprometida con su ser mujer y, además, mujer escritora.

Entre el trabajo crítico que la recoloca en la esfera de lo metaliterario y el oficio escritural –resumido, quizá, en el homenaje y la deuda a que apuntan las palabras de la autora inglesa en su última entrevista –¿real, ficcional?– con Julieta: “*Es poco probable que se escriba con cierta profundidad si se tiene un temperamento diametralmente opuesto a lo melancólico*” (192)–, la novela de la cordobesa se revela así como un

buen ejemplo de escritura epistolar, elegíaca y premonitoria, órfica y sibilina. Los tres personajes —cuatro si contamos esos hombres que permean el relato como sombras que acompañan y, a veces, iluminan el camino real— se retroalimentan, en un ejercicio de desposesión y restitución que acaba afectando a la estructura misma de la novela, concebida entonces como un flujo de confluencias que no dudan en manifestar el haz del envés. Esto explicaré, por ejemplo, la mezcla de distintos registros: el literario, concebido a modo de narraciones epistolares; el fotográfico, entendido como un para-texto del anterior; y, por último, el fenomenológico, construido a partir de las pequeñas incursiones de los dibujos hechos por la mano de una niña (134 y 170) o de la cartilla de escuela del abuelo de Julieta (139).

Novela amena y entretenida, *Lengua madre* se descubre así como una de esas pequeñas joyas que la literatura contemporánea acostumbra a brindarnos a modo de regalo. Avalado por el recorrido vital y profesional de su autora —cuya dedicación, lo señalé al principio, se divide entre el ejercicio propiamente literario y otro más crítico o educacional—, su lectura deviene hoy día una riqueza a añadir a la

biblioteca de todo aquel interesado en establecer con la palabra escrita una relación de amistad y de continuidad.

Núria Calafell Sala

NORMAS EDITORIALES

Los trabajos se enviarán a la dirección de la revista:

Creneida. Anuario de Literaturas Hispánicas

Prof. Rafael Bonilla Cerezo,

Departamento de Literatura Española de la UCO

Facultad de Filosofía y Letras

Universidad de Córdoba, Plaza del Cardenal Salazar, 3

CP: 14071, Córdoba (España)

E-mail: angharad41@yahoo.es

El Consejo de Redacción, salvo circunstancias especiales, insta a los autores a utilizar el correo electrónico como canal de comunicación con la revista.

Los originales se enviarán en formato electrónico: Programa Microsoft Word.

Los libros, revistas, actas, etc., para reseñar se enviarán a la dirección postal de la revista. Todos ellos quedarán reflejados en la sección de libros recibidos. No se devolverán las publicaciones enviadas a *Creneida*.

La extensión máxima recomendable de los trabajos será de 25 páginas para los artículos y 4 para las reseñas, aunque podrán publicarse trabajos de mayor extensión cuando su interés lo aconseje.

Los artículos irán precedidos de un RESUMEN de su contenido en español e inglés (ABSTRACT) de una extensión máxima de 10 líneas cada uno y de 5 palabras (PALABRAS CLAVE) e inglés (KEY WORDS) que sinteticen el argumento de las aportaciones.

Los artículos deberán ajustarse a las siguientes normas editoriales:

FORMATO DE LOS FOLIOS: DIN A-4.

INTERLINEADO: 1'5 espacios para el texto y sencillo para las notas a pie de página.

FUENTE: 12 Times New Roman para el texto 10 Times New Roman para las notas a pie de página. Citas en el texto con una extensión superior a tres líneas: 11 Times New Roman.

TÍTULO: El título del artículo irá en fuente 12 Times New Roman mayúscula y versalita, centrado y encabezando el trabajo.

NOMBRE DEL AUTOR: 11 Times New Roman en mayúscula y versalita.

PROCEDENCIA: Debajo del nombre del autor, en la línea siguiente, con fuente 11 Times New Roman, también centrado, sin espacio y justo debajo de él, se pondrá en letra redonda la Universidad o centro laboral al que pertenece el autor: p. ej: Universidad Complutense de Madrid.

RESEÑAS: Las reseñas llevarán como encabezado la referencia completa del libro comentado, con el siguiente orden: Apellidos, nombre, título, editor o traductor, ciudad, editorial, año y número de páginas. El nombre del autor (o autores) de la reseña aparecerá al final de la reseña, alineado a la derecha, con letra mayúscula y versalita. Las reseñas no llevarán notas al pie de página, ni bibliografía al final.

CITAS: Las citas textuales que tengan una extensión superior a tres líneas deben llevar un sangrado a derecha e izquierda de 1'25 cm. Deben tener un interlineado en blanco antes y después de la cita, que nunca aparecerá entre comillas.

La supresión de texto dentro de una cita se indicará con tres puntos suspensivos entre corchetes [...].

Para las citas en el cuerpo de texto se utilizarán siempre las comillas latinas españolas “”.

El número de la llamada de la nota al pie irá volado, sin paréntesis y se colocará antes del signo de puntuación.

NOTAS A PIE DE PÁGINA

En las notas a pie de página, las citas bibliográficas deben cumplir las siguientes observaciones:

a) Artículo en revista: Nombre Apellidos, “Título del artículo”, *Nombre de la revista*, volumen en números romanos, número en dígitos árabes, año entre paréntesis, páginas, abreviado pp., paréntesis con la página concreta:

Arturo Berenguer Carisomo, “Notas estilísticas sobre el *Fausto* criollo”, *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, XXV, 2 (1949), pp. 142-187.

b) Artículo en obras colectivas: Nombre Apellidos en versalita, “Título del artículo”, *Título de la obra en cursiva*, ed. o eds. Nombre Apellidos, Ciudad, Editorial, Año, páginas, abreviado pp., paréntesis con la página concreta:

José María Micó, “El canto de Polifemo: Ensayo de un comentario integrable», en *Góngora Hoy* (I-II-III), ed. Joaquín Roses Lozano, Córdoba, Diputación Provincial, 2002, pp. 127-145 (p. 136).

c) Libros: Nombre Apellidos en versalita, *Título en cursiva*, Ciudad, Editorial, Año, Páginas, abreviado pp.:

Belén Molina Huete, *Tras la estela del mito. Texto y recepción de la Fábula de Genil de Pedro Espinosa*, Málaga, Universidad de Málaga, 2005, pp. 11-25.

- Si se repite la misma obra o artículo y varía la página, se citará siempre del siguiente modo: José María Micó, *op. cit.*, p. 135.
- Si se repite de forma inmediata la misma obra, aunque la página varíe, se pondrá: *Ibidem*, p. 128.
- Si hubiera más de una referencia del mismo autor y se citará más de una vez o pudiera dar lugar a confusión: José María Micó, “El canto de Polifemo”, p. 143.

EPÍGRAFES

Los epígrafes siempre irán numerados al principio del párrafo y alineados a la izquierda. Siempre en números árabes, en mayúscula y en versalita. *Creneida* no utiliza la negrita.

BIBLIOGRAFÍA: Los trabajos se publicarán sin listado bibliográfico final. La información documental queda recogida en las notas al pie de página.

