

CAPÍTULO 4

EL ARTE DE LA DIFICULTAD

En 1526 Boscán sigue la sugerencia de Andrea Navagiero y empieza a escribir al modo italiano versos españoles. La genialidad de su amigo Garcilaso hará triunfar de modo definitivo esa auténtica revolución poética. Se introducen formas estróficas, como el soneto, los tercetos encadenados, la octava, la lira, que se asentarán rotundamente en nuestra versificación. Dos serán las bases de la nueva versificación frente a la que caracteriza a la poesía cancioneril: el encabalgamiento y el rechazo al verso agudo (F. Rico, 1982). Y dos serán los presupuestos sobre los que se basará la nueva forma de hacer poesía: la imitación y el ornato de la elocución (R. Navarro, 1991).

La imitación conlleva el conocimiento de la poesía grecolatina y de la toscana. El ornato, el de la retórica. El poeta debe ser, pues, docto; debe tener conocimientos y debe mostrarlos. Y el lector tiene que compartir tal saber para poder descifrar el texto, resolver la dificultad y gozar con ello.

El cifrado del texto se hace a partir de recreaciones de citas de autores que pueden pasar a ser tópicos, lugares comunes, y de una serie de alusiones. Uno de los campos más fructíferos para esas referencias, a menudo veladas, es el de la mitología.

1. Alusiones mitológicas

Los protagonistas del «argumento de amor» —como dice Herrera— son el yo poético y la dama. Ésta es siempre bella y cruel. Él no tiene perfil, es sólo ser sintiente. Su frecuente identificación con determinados personajes mitológicos funde su figura con la suya. Será Orfeo porque canta su dolor amoroso en versos y pretende conseguir los efectos que la maravillosa música órfica obtenía: amansar las fieras, hacer que la cruel dama le haga caso. Pero se identificará también

por su audacia, por su soberbia, con Ícaro y con Faetón. Con Ícaro, porque alza su vuelo peligrosamente hacia el sol —suma luz, suma belleza, por tanto, como la dama—, y la cera de sus alas se derretirá, y caerá al mar, que suele ser el de las lágrimas en la historia del yo poético. Con Faetón, porque pretendió conducir el carro del sol, y el yo poético también intenta en vano acercarse a la dama, conseguir algo de ella. Garcilaso, en su soneto XII, evocó ambos mitos:

¿qué me ha de aprovechar ver la pintura
d'aquel que con las alas derretidas,
cayendo, fama y nombre al mar ha dado,

y la del que su fuego y su locura
llora entre aquellas plantas conocidas,
apenas en el agua resfriado?

Un elemento clave en el mito suele ser a veces el punto de partida de la alusión, en el caso de Ícaro son las *alas*, en el de Faetón, *carro*. En estos versos Garcilaso asienta la perífrasis alusiva de Faetón en la mención a la metamorfosis de sus hermanas, las Heliades, en álamos, «aquellas plantas conocidas». Precisamente con un apóstrofe a ellas Góngora compondrá un soneto que presenta las secuencias del mito desordenadas y aplica algunas al caso amoroso del yo poético:

Verdes hermanas del audaz mozuelo,
por quien orilla el Po dejastes presos
en verdes ramas ya y en troncos gruesos
el delicado pie, el dorado pelo,

pues entre las ruinas de su vuelo
sus cenizas bajar en vez de huesos,
y sus errores largamente impresos
de ardientes llamas vistas en el cielo,

acabad con mi loco pensamiento,
que gobernar tal carro no presuma,
antes que le desate por el viento

con rayos de desdén la beldad suma,
y las reliquias de su atrevimiento
esconda el desengaño en poca espuma.

(Sonetos completos, p. 123)

El sorprendente adjetivo (*verdes*) que aplica a las hermanas de Faetón, el audaz mozuelo, se debe a su citada metamorfosis en álamos que pueblan las orillas del río —el Erídano, el Po— en donde cayó el

cuerpo fulminado de su llorado hermano. A esa transformación dedica Góngora el primer cuarteto, y el segundo, a la caída de Faetón, ya devorado por las llamas del rayo de Júpiter. Los tercetos, en cambio, se centran en las secuencias anteriores al mito: la pretendida hazaña y la realización de su castigo aplicadas al yo poético. Es el que con «loco pensamiento» pretende «gobernar tal carro», y la dama es a la vez jupiterina porque es quien lo fulminará «con rayos de desdén».

Villamediana recrea varias veces el mito de Ícaro, incluso le da la felicidad de haber muerto por intentar conseguir el sumo placer:

¡Oh volador dichoso, que volaste
por la región del aire y la del fuego,
y en esfera de luz, quedando ciego,
alas, vida y volar sacrificaste!

Y como en las de Amor te levantaste,
tu fin incauto fue el piadoso ruego
que te dio libertad; pero tú, luego,
más con el verte libre te enredaste.

Efectos de razón, que aquellos brazos
soltando prenden, y si prenden, matan
con ciegos ñudos de eficaz misterio.

(*Poesía impresa completa*, p. 273)

La libertad, que consiguió gracias a las alas de cera que le hizo su padre Dédalo, le sirvió para llevarlo a la muerte. También los lazos del amor soltando prenden, cautivan al dar aparente libertad. El yo poético se funde con la figura de Ícaro, admirado aquí, a menudo citado como ejemplo de escarmiento, como veíamos en los versos de Garcilaso.

El mito de Orfeo está constituido por varios episodios, y no todos tienen la misma funcionalidad poética, es decir, la misma presencia en los textos. Primero vemos a Eurídice, muerta por la picadura de la víbora, que Garcilaso nos describe magistralmente en la octava 17 de su égloga III; es el asunto del tejido de Filódoce:

Estaba figurada la hermosa
Eurídice, en el blanco pie mordida
de la pequeña sierpe ponzoñosa,
entre la hierba y flores escondida;
descolorida estaba como rosa
que ha sido fuera de sazón cogida,
y el ánima, los ojos ya volviendo,
de su hermosa carne despidiendo.

(vv. 129-136)

La segunda secuencia la formaría el llanto desesperado de Orfeo, que entenece fieras y piedras, que hace detener las aguas y que conmueve incluso a las divinidades del Hades. Así la convierte en armoniosos versos Garcilaso en su soneto XV:

Si quejas y lamentos pueden tanto
que enfrenaron el curso de los ríos
y en los diversos montes y sombríos
los árboles movieron con su canto;

si convirtieron a escuchar su llanto
los fieros tigres y peñascos fríos;
si, en fin, con menos casos que los míos
bajaron a los reinos del espanto

(vv. 1-8)

Podrá franquear la entrada del Hades, sin haber muerto, para rescatar a su amada. Pero se le impone una condición: que no la mire. Toda prohibición va seguida de la transgresión, como analiza Vladimir Propp en los cuentos maravillosos, y, por tanto, Orfeo no resistirá la tentación de mirarla y la perderá para siempre. Otra vez Garcilaso creará los versos que lo representan:

Figurado se vía estensamente
el osado marido, que bajaba
al triste reino de la oscura gente
y la mujer perdida recobraba;
y cómo, después desto, él impaciente
por mirarla de nuevo, la tornaba
a perder otra vez, y del tirano
se queja al monte solitario en vano.

(vv. 137-144, égloga III)

Por último, Orfeo morirá lapidado por las mujeres tracias al rechazar en su vuelta a la tierra el amor femenino. Nada dicen de su final los textos poéticos. Orfeo en sus *Metamorfosis* nos lo cuenta.

El yo poético se identificará también con otros personajes mitológicos. Sobre todo con aquellos que penan eternamente en el Hades: Sísifo, Tántalo, Ixión... Fernando de Herrera, en «Cubre en oscuro cerco y sombra fría», describirá el sufrimiento constante del yo poético haciéndolo otro Prometeo, encadenado en el Cáucaso, mientras ya no el águila le come el hígado, que se va renovando, sino sus penas amorosas le devoran el corazón, y no espera ni tan siquiera la liberación de Hércules:

En otro nuevo Cáucaso enclavado,
mi cuidado mortal y mi deseo
el corazón me comen renovado.

Lope de Vega enlaza a las Danaides, que llenan vanamente un tonel sin fondo con el agua del Averno, a Ixión, atado a una rueda que gira sin cesar, con Prometeo, con Sísifo, que sube eternamente la misma piedra al mismo monte, y con Tántalo, que padece hambre y sed eterna teniendo aparentemente a su alcance agua y frutos. Todas sus penas son terribles y eternas, pero mayor es la que el yo poético sufre al ver a su amada en brazos de otro:

Que eternamente las cuarenta y nueve
pretendan agotar el lago Averno;
que Tántalo del agua y árbol tierno
nunca el cristal ni las manzanas pruebe;

que sufra el curso que los ejes mueve
de su rueda Ixión, por tiempo eterno;
que Sísifo, llorando en el infierno,
el duro canto por el monte lleve;

que pague Prometeo el loco aviso
de ser ladrón de la divina llama
en el Caucaso, que sus brazos liga;

terribles penas son, mas de improviso
ver otro amante en brazos de su dama,
si son mayores, quien lo vio lo diga.

(*Rimas*, n.º 56)

Garcilaso dedicó el soneto XXIX a glosar el mito de Leandro, ahogado por la tormenta al cruzar el Helesponto para ver, como cada noche, a su amada Hero («Pasando el mar Leandro el animoso»). Quevedo hará que el corazón del yo poético al contemplar la belleza de la cabellera deslazada de la dama sea Leandro, que perece en ese piélago (los cabellos ondulados); Ícaro, que se acerca a esa suma luz; Tántalo, que ve cómo se aleja la «fugitiva fuente de oro», que es otra vez el cabello, Midas (a quien Baco le concedió el don de que todo lo que tocara se transformara en oro; y comprobó con horror que también lo hacía la comida y bebida), ante el oro de la cabellera inalcanzable, y pretende ser además ave fénix, porque quiere como ella volver a nacer de sus cenizas, a las que el fuego amoroso le reduce:

En crespa tempestad del oro undoso,
nada golfos de luz ardiente y pura
mi corazón, sediento de hermosura,
si el cabello deslaza generoso.

Leandro, en mar de fuego proceloso,
su amor ostenta, su vivir apura;
Ícaro, en senda de oro mal segura,
arde sus alas por morir glorioso.

Con pretensión de fénix, encendidas
sus esperanzas, que difuntas lloro,
intenta que su muerte engendre vidas.

Avaro y rico y pobre, en el tesoro,
el castigo y la hambre imita a Midas,
Tántalo en fugitiva fuente de oro.

(*Obra poética*, n.º 449)

Precisamente con el ave fénix, por su carácter animal, no se identifica el yo poético; sólo actúa aquella como término de comparación o como ser al que se quiere imitar. Y además por ser única, y de una belleza incomparable, será un mito que el yo poético compartirá con la dama. Si en su final, la resurrección tras su consunción por el fuego (su forma de reproducirse al ser única), es un mito modélico para el yo poético, que se consume en el fuego amoroso; por su belleza pretende competir vanamente con la dama, como el propio Quevedo dice en un soneto de circunstancias. Aminta lleva un broche de diamante con forma de ave, y el poeta le dirá:

Aminta, si a tu pecho y a tu cuello
esa fénix preciosa a olvidar viene
la presunción de única que tiene,
en tu rara belleza podrá hacerlo.

Si viene a mejorar, sin merecello,
de incendio (que dichosamente estrene),
hoguera de oro crespo la previene
el piélago de luz en tu cabello.

Si variar de nuerte y de elemento
quiere, y morir en nieve, la blancura
de tus manos la ofrece monumento.

Si quiere más eterna sepultura,
si ya no fuese eterno nacimiento,
con mi envidia la alcance en tu hermosura.

(*Obra poética*, n.º 305)

La «rara belleza» de Aminta hace inexacto el término *única* que se aplica al ave fénix. Su cabello es «hoguera de oro crespo» y también «piélago de luz», porque el cabello metafóricamente es oro, luz, fuego, mar. Así puede ser la hoguera en la que muera para después renacer el ave fénix. Los tercetos asientan la alabanza de la belleza de Aminta en el reverso del mito. Si en vez de morir en fuego, escogiera el elemento antitético, la nieve, encontraría su tumba en las manos blanquísimas de la dama. Y si quisiera una sepultura eterna —cuando la esencia del mito conlleva su inexistencia por ser la muerte sólo un instante—, la hermosura de Aminta se la proporcionaría.

El mito ha sido un pretexto para alabar la belleza de la dama. Su crueldad la destaca otro, el más evocado para subrayarla: Anaxárete. Garcilaso en su *Ode ad florem Gnidi* se lo recuerda a Violante Sanseverino para que no desdeñe a su amigo Mario Galeota:

Hágate temerosa
el caso de Anaxárete, y cobarde,
que de ser desdeñosa
se arrepentió muy tarde,
y así su alma con su mármol arde.

(vv. 66-70)

Ni tan siquiera le conmovió ver ahorcado a su puerta a su enamorado Ifis. Venus castigó su crueldad transformándola en estatua de piedra.

El propio Garcilaso dedicó el soneto XIII y tres octavas de la égloga III (que describen la labor de Dinámene) al mito de Dafne y Apolo. Dafne es otro caso de ninfa desdeñosa —justificada su actitud por la flecha de plomo que le dispara Cupido— que es evocado con frecuencia. Carrillo y Sotomayor juntó ambos personajes mitológicos, Anaxarte y Dafne, en un soneto:

Más blanda —no de amor, de arrepentida—
cual fue (si es blanda siendo piedra helada),
gime Anaxarte, piedra cuando amada,
más que después que en piedra convertida.

Viva le aborreció, y aborrecida,
—pena a su esquivo pecho reservada—,
Dafne, esquivada, aconseja, castigada,
consejos que no oyó siendo querida.

Desconocidas Dafne y Anaxarte
en piedra y planta, me amenaza en vano
igual pena a las tuyas en no amarte:

en vano, si eres de mi amor tirano;
y pienso ser retrato de Anaxarte,
si no esquivo, en firme al tiempo vano.

(Obras, pp. 193-194)

Y en él, el yo poético se apropia del mito esencialmente femenino, y quiere ser «retrato de Anaxarte» por su firmeza.

La evocación mitológica puede llegar a proporcionar oscuridad al texto si la alusión es indirecta.

Quevedo juega con la metamorfosis de Júpiter en toro en el rapto de Europa y el poder que tiene de lanzar rayos en este comienzo de soneto:

Amor, prevén el arco y la saeta
que enseñó a navegar y dar amante
al rayo, cuando Jove fulminante,
bruta deidad, bramó llama secreta.

El rayo aprende a navegar y a ser amante, porque metonímicamente alude a Júpiter «fulminante» que raptó a Europa subida en su grupa de toro y se adentró con ella en el mar. Jove es así «bruta deidad» por ser toro y brama, como tal, su amor, «llama secreta». Y en el primer terceto menciona otra hazaña del Amor:

Prevén toda la fuerza al pecho helado,
pues menos gloria, en menos hermosura,
te fue bajar al Sol del cielo al prado.

(Obra poética, n.º 498, vv. 9-11)

Si consigue hacer bajar al Sol —Apolo— del cielo al prado es porque se enamora de la esquivada Dafne, a la que vanamente persigue hasta que los dioses la transforman en laurel.

Un bello apóstrofe quevedesco al Amor ilustrará también la dificultad creada con las alusiones a ese acervo común, la mitología:

Si tu país y patria son los cielos,
¡oh Amor!, y Venus, diosa de hermosura,
tu madre, y la ambrosía bebes pura
y hacen aire al ardor del sol tus vuelos;

si tu deidad blasona por abuelos
herida deshonesto, y la blancura
de la espuma del mar, y [a] tu segura
vista, humildes, gimieron Delfo y Delos,

¿por qué bebes mis venas, fiebre ardiente,
y habitas las medulas de mis huesos?
Ser dios y enfermedad ¿cómo es decente?

Deidad y cárcel de sentidos presos,
la dignidad de tu blasón desmiente,
y tu victoria infaman tus progresos.

(*Obra poética*, n.º 310)

Lugar de nacimiento y genealogía del Amor junto con sus hazañas configuran los cuartetos. Su madre es Venus, diosa de la hermosura, y él bebe en el Olimpo la bebida de los dioses, la ambrosía. Sus abuelos —los padres de Venus— son «herida deshonesto y la blancura de la espuma del mar», porque Venus nace de la espuma del mar fertilizada por el semen de los órganos genitales de Urano que Cronos cortó. Delfo y Delos son santuarios dedicados al dios Apolo, que ya sabemos sufrió dolor de amor por culpa de la flecha de oro que Cupido le disparó al paso de Dafne, mientras a ésta la hería con una de plomo.

Sólo quedan los tercetos en donde el yo poético desesperado con un sufrimiento amoroso que le devora, con ese incendio que le consume, formula ese extraordinario verso: «ser dios y enfermedad ¿cómo es decente?». Ser enfermedad, ser cárcel de sentidos desmienten esa dignidad que su genealogía ponía de manifiesto.

La genialidad creadora de Quevedo ha vertido el nacimiento de Venus en una difícil perífrasis que encierra en sorprendentes versos. El conocimiento de la historia del mito permite leerlos, decodificarlos con exactitud.

2. Animales literarios

Algunos animales, por su supuesto comportamiento fantástico, recogido en los *Bestiarios*, se convierten en seres literarios. La dama es sorda al encanto como áspid, porque éste taponaba sus oídos, uno con la cola y el otro lo oprime contra el suelo, para no sucumbir a la seducción del encantador. El yo poético, en cambio, suele ser águila, salamandra, avestruz, camaleón, mariposa o cisne. En el soneto de Lope de Vega «Al sol que os mira, por miraros, miro», dirá su segundo cuarteto:

Águila soy, a salamandra aspiro;
este Dédalo, amor, me está animando;
pero anochece y, como estoy llorando,
en el mar de mis lágrimas espiro.

(*Rimas*, n.º 43)

El yo poético es águila porque mira fijamente al sol, que es la dama, y aspira a ser salamandra, ya que ésta vive en el fuego sin quemarse. Por otra parte, será Ícaro porque el Amor, como Dédalo, lo anima a alzar su vuelo y acabará expirando en el mar de sus lágrimas. El enamorado pretende sobrevivir en el incendio amoroso que lo devora. Quevedo en «Del sol huyendo, el mismo sol buscaba», dirá:

Fui salamandra en sustentarme ciego
en las llamas del sol con mi cuidado,
y de mi amor en el ardiente fuego;

pero en camaleón fui transformado
por la que tiraniza mi sosiego,
pues fui con aire della sustentado.

(*Obra poética*, n.º 369)

Y aclara al mismo tiempo la identificación del yo poético con la salamandra y con el camaleón, que vive del aire. No es, por tanto, su cambio de color el que poetiza, sino su sustentarse del aire, porque el yo poético lo hará del de sus suspiros.

Lope de Vega en «Fue Troya desdichada y fue famosa» dirá cómo el alma pretende conseguir la misma fama que la mariposa, que desde Petrarca («*Come tal ora al caldo tempo sole*») parece literariamente en esa luz que le atrae y le quema:

Así en la llama de mi amor celosa,
pretende nombre mi abrasada vida,
y el alma, en esos ojos encendida,
la fama de atrevida mariposa.

(*Rimas*, n.º 29, vv. 5-8)

Los ojos de la amada han provocado el incendio al que se entrega y en el que perece.

Quevedo ofrecerá en un artificioso soneto la metamorfosis del Vesubio en salamandra, en jardín, en mariposa, en ave fénix y lo hará imitador del sufrir del yo poético, que tiene además en el pecho un volcán, como veremos al hablar de la geografía poética:

Salamandra frondosa y bien poblada
te vio la antigüedad, columna ardiente,
¡oh Vesubio, gigante el más valiente
que al cielo amenazó con diestra osada!

Después, de varias flores esmaltada,
jardín piramidal fuiste, y luciente
mariposa, en tus llamas inclemente,
y en quien toda Pomona fue abrasada.

Ya, fénix cultivada, te renuevas,
en eternos incendios repetidos,
y noche al sol y al cielo luces llevas.

¡Oh monte, emulación de mis gemidos:
pues yo el corazón, y tú en las cuevas,
callamos los volcanes florecidos!

(*Obra poética*, n.º 302)

El volcán, a pesar de su apariencia —tiene las laderas cubiertas de flores, es «jardín piramidal»—, arde en su interior. Luce como mariposa y se consume en el fuego como ella. Es también ave fénix porque se renueva en su mismo incendio. Por todo ello en el último terceto surge esa exclamación del yo poético: ambos callan «los volcanes florecidos»; su apariencia no permite intuir el incendio interior que los devora.

El avestruz traga brasas o digiere hierro, y esa condición hace que veamos al yo poético comparado al avestruz, sobre todo en romances: «Digiero ya tus desdenes / como el avestruz al hierro» (n.º 1.546, *Romancero* de Durán, vv. 13-14), o en un romance de la *Segunda parte del Romancero general*:

O si no pena y destierro
en bien poco lo estimáis,
pues como avestruz me dais,
para que digiera el hierro.

(I, p. 231)

Y también en un romance, Belardo (Lope) canta como el cisne, antes de morir, porque ésta es la razón —y no su belleza— la que lo une al yo poético:

Ansí cantaba Belardo
en su rabel de tres cuerdas,
como canta el blanco cisne
cuando a la muerte se acerca.

(*Estudios sobre Lope de Vega*, I, p. 243)

Y con muy distinta belleza, surge magnífico el cisne en que Quedo transforma a Villamediana:

Cisne fue, que, causando nuevo espanto,
aun pensando vivir, clausuló el viento,
sin pensar que la muerte en cada acento,
le amenazaba, justa, el primer canto.

(*Obra poética*, n.º 273)

El yo poético puede ser, pues, personaje mitológico o animal, pero los elementos que permiten su metamorfosis son siempre los mismos: su consunción en el fuego amoroso que la dama, suma luz, suma belleza, sol, le ha hecho nacer en su interior. Su sufrimiento le lleva a tragar brasas o a la muerte, y en ese vivir muriendo canta su dolor constante.

A partir de esas alusiones que suelen ser usadas sin glosa y, por tanto, que contribuyen a la dificultad del texto, se va viendo el procedimiento de codificar que caracteriza al poema de la Edad de Oro.

Otros animales poblarán el universo poético sin que su presencia conlleve la del protagonista de la queja amorosa. El ruiseñor, al entroncar con una doble tradición, será el más mencionado. Por una parte, es Filomena, hermana de Progne y víctima de su cuñado Tereo. Y su historia mitológica (*Metamorfosis*, VI) aclara alusiones como la de este comienzo del soneto de Góngora:

Ya que con más regalo el campo mira
(pues del hórrido manto se desnuda)
purpúreo el sol, y, aunque con lengua muda,
suave Filomena ya suspira

(*Sonetos completos*, p. 122)

Se ha acabado el invierno y la naturaleza revive. Está presente Filomena, el ruiseñor, «con lengua muda» porque Tereo le cortó la lengua para que no contara que la había violado.

Góngora le dedicará al mismo ruiseñor un espléndido soneto, que así comienza:

Con diferencia tal, con gracia tanta
aquel ruiseñor llora, que sospecho
que tiene otros cien mil dentro del pecho
que alternan su dolor por su garganta;

y aun creo que el espíritu levanta
—como en información de su derecho—
a escribir del cuñado el atroz hecho
en las hojas de aquella verde planta.

(*Sonetos completos*, p. 127)

Según Ovidio, Filomela entretejió unas marcas de color rojo en medio de una urdimbre blanca para comunicarle su desgracia a su hermana. A ello se refieren los versos 7-8.

Pero el ruiseñor se enriquece con la tradición que crea Virgilio en las *Geórgicas* y llora la destrucción de su nido y la muerte de sus polluelos a manos del labrador. María Rosa Lida analizó la elaboración de ese tópico (1975, pp. 100-117). La cita obligada de la égloga I de Garcilaso lo ilustra perfectamente:

Cual suele el ruiseñor con triste canto
quejarse, entre las hojas escondido,
del duro labrador que cautamente
le despojó su caro y dulce nido
de los tiernos hijuelos entretanto
que del amado ramo estaba ausente,
y aquel dolor que siente,
con diferencia tanta,
por la dulce garganta
despide, que su canto el aire suena,
y la callada noche no refrena
su lamentable oficio y sus querellas,
trayendo de su pena
el cielo por testigo y las estrellas.

(vv. 324-337)

Será luego un lugar común en las elegías la presencia de ese ruiseñor que, en palabras de María Rosa Lida, no es el «pájaro que hallamos catalogado en la zoología, sino una criatura mitológica, en que cristaliza una eterna emoción humana». Y algo semejante podría decirse de esos animales que pueblan los versos.

Otros van unidos a los dioses, y su presencia los evoca: el pavo real a Juno, que recogió los ojos de Argos y los puso en la cola del ave; la paloma a Venus. Y no volveremos a hablar de los animales asociados a Júpiter por sus varias metamorfosis; así el águila, reina de las aves, porque con su forma raptó a Ganimedes, y que es a su vez el único ser que puede mirar fijamente al sol, como dijimos, y esta propiedad aclara la alusión gongorina de los versos 9-10 de «No enfrene tu gallardo pensamiento»: «Corona en puntas la dorada esfera / do el pájaro real su vista afina.»

El animal poético conlleva, pues, una doble función: o aporta unos rasgos con los que se identifica el yo poético, o evoca una historia que da hondura referencial a su presencia.

3. Flores y árboles literarios

Las flores como motivo poético darían lugar a una amplia monografía. Las veremos a menudo transformadas en elementos del rostro de la dama. Así retrata Góngora el de la ninfa Galatea:

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

(*Fábula de Polifemo y Galatea*, vv. 105-108)

Quevedo se burlará de las mismas metáforas que utiliza, y en un romance burlesco, en donde «procura enmendar el abuso de las alabanzas de los poetas», dirá:

Eran las mujeres antes
de carne y de güesos hechas;
ya son de rosas y flores,
jardines y primaveras.

(*Obra poética*, n.º 717, vv. 25-28)

Pero el propio Quevedo convierte al clavel —que compite con los labios de la dama— en protagonista de tres sonetos de circunstancias: «A Aminta, que teniendo un clavel en la boca, por morderle, se mordió los labios y salió sangre»:

Bastábale al clavel verse vencido
del labio en que se vio (cuando, esforzado
con su propia vergüenza, lo encarnado
a tu rubí se vio más parecido),

sin que, en tu boca hermosa, dividido
fuese de blancas perlas granizado,
pues tu enojo, con él equivocado,
el labio por clavel dejó mordido

(*Obra poética*, n.º 303, vv. 1-8)

Escribe otro «A Flori, que tenía unos claveles entre el cabello rubio» (n.º 339) y el espléndido «Rizas en ondas ricas del rey Midas», cuyo epígrafe reza: «A Lisi, que en su cabello rubio tenía sembrados claveles carmesíes, y por el cuello», en donde combina la alusión mitológica y geográfica con las atrevidas metáforas:

Rizas en ondas ricas del rey Midas,
Lisi, el tacto precioso, cuanto avaro;
arden claveles en su cerco claro,
flagrante sangre, espléndidas heridas.

Minas ardientes, al jardín unidas,
son milagro de amor, portento raro,
cuando Hibla matiza el mármol paro
y en su dureza flores ve encendidas.

(Obra poética, n.º 501, vv. 1-8)

La efímera rosa, el soberbio clavel y el almendro, siempre citado por su imprudencia al florecer antes de tiempo, servirán de ejemplo de la fugacidad de la vida y de la hermosura. Quevedo los une en un soneto en que «con ejemplos muestra a Flora la brevedad de la hermosura para no malograrla»:

La mocedad del año, la ambiciosa
vergüenza del jardín, el encarnado
oloroso rubí, Tiro abreviado,
también del año presunción hermosa;

la ostentación lozana de la rosa,
deidad del campo, estrella del cercado;
el almendro, en su propia flor nevado,
que anticiparse a los calores osa,

reprehensiones son, ¡oh Flora!, mudas
de la hermosura y la soberbia humana,
que a las leyes de flor está sujeta.

(Obra poética, n.º 295, vv. 1-11)

Al almendro, «aviso al mal gobierno» —como dirá también Quevedo en «Colora abril el campo que mancilla», v. 11—, se le opone literariamente el prudente moral.

Lope pone junto a la efímera rosa a la caduca azucena y las convierte en personajes de un gracioso diálogo:

Viendo la hermosa y cándida azucena,
que al verde margen la corona inclina,
marchita ya la rosa alejandrina,
así le dijo, de arrogancia llena:

«Engañada en la voz de Filomena
te anticipaste, oh rosa peregrina,
pues presumiendo de deidad divina
envidias ahora la hermosura ajena.»

La rosa respondió: «¿De mí te ríes,
azucena, en tus hojas arrogantes?
¡Oh loca presunción! pues no te fíes:

Que no importa salir después, ni antes,
si lo que miras hoy en mis rubíes,
amenaza mañana tus diamantes.»

Tenía razón la rosa que, ya inclinado su tallo, pudo advertir a la arrogante azucena «que no importa salir después ni antes», siempre llega el final y rápidamente, aunque de modo paradójico el fin que corta la existencia le da a la vez sentido.

Si la belleza de la dama se intensifica o se transforma en flores, y éstas le sirven de advertencia (*collige, virgo, rosas*), su ingratitud se parangona con la palma: «y el fruto de mi amor goza otro dueño, / parece que he sembrado ingrata palma», dirá Lope en los vv. 68-69 de «Serrana hermosa, que de nieve helada» de *El peregrino en su patria* (p. 265).

Pero es su vinculación a la mitología lo que convierte a flores y árboles en elementos del juego de alusiones del arte de la dificultad.

Se unen a la diosa Venus el mirto y la rosa. Las rosas en su origen eran blancas, su color rojo se lo dio la diosa con su sangre al clavar-se una espina en el pie cuando corría a socorrer a Adonis. Aunque otra versión hace enrojecer a las rosas con la sangre de su amado, herido de muerte. Así lo convierte en verso Garcilaso a través de la descripción que hace de la tela que borda la ninfa Climene en la égloga III:

y el mozo en tierra estaba ya tendido,
abierto el pecho del rabioso diente,
con el cabello d'oro desparcido
barriendo el suelo miserablemente;
las rosas blancas por allí sembradas
tornaban con su sangre coloradas.

(vv. 179-184)

A Alcides le son consagrados los álamos que, por otra parte, como sabemos, son las Helíades, hermanas de Faetón:

donde para vestir de verde obscuro
cuatro álamos de Alcides,
fecundo matrimonio de las vides,
el gasto de esmeralda es de manera
que se empeña en vestirlos primavera.

(Quevedo, *Obra poética*, n.º 202, vv. 14-18)

Y las vides —y las yedras— enlazadas a los olmos se convierten en tópico literario.

El laurel va siempre unido a Apolo porque es Dafne, su amada, en vano perseguida por el dios. El olivo está consagrado a Minerva.

La historia de Narciso se aplica a la flor en la que se transformó, la de Clicie al girasol, como la de Jacinto a su flor:

Allí se ve el jacinto presumido
reinar enternecido,
libro escrito con sangre enamorada,
que razona con hojas
en hojas de las hojas,
que canceló el Amor con sus arpones,
adonde los colores son razones.

(*Obra poética*, n.º 202, vv. 35-41)

Jugando Apolo con su amado al disco, el viento desvió el proyectil y mató a Jacinto. Apolo transformó la sangre de su herida en la flor, cuyos pétalos llevaban unas señales que recordaban la inicial de su nombre o el lamento del dios.

Y Cipariso, otro amado de Apolo, se transforma en ciprés, que es además árbol funerario.

El contenido condiciona a veces los lugares comunes. La materia funeral es el mejor ejemplo. En un epitafio, en un soneto funeral, la presencia del apóstrofe al caminante o la fórmula «que la tierra te sea leve» (*sit terra levis*) son fosilizaciones propias del género. La flor cortada por el arado será la imagen que la tradición literaria acuña para plasmar la muerte del ser humano, la verticalidad segada. Virgilio ve al joven Euríalo muerto «como purpúrea flor, cuando cortada / del arado muriendo se desmaya», en traducción de Fernando de Herrera en sus *Anotaciones*. Y hablará así de la muerte de otro joven, Palante:

Cual de mano de virgen flor cortada,
o de viola blanda y amorosa,
o de jacinto, que con desmayada
vista siente su lástima llorosa.

(*Garcilaso de la Vega y sus comentaristas*, p. 541)

Pedro de Medina Medinilla concretará la flor en rosa en su égloga a la muerte de Isabel de Urbina, por ser una dama la cantada: «Pues marchitó la rosa / la cruda reja del villano arado» (*Obras poéticas* de Lope de Vega, p. 893).

La materia funeral conlleva también la presencia de la amarga y amarilla retama (y el color y el sabor pueden unirse a la desesperación, a la amargura). Está ya presente en las endechas cantadas a la muerte de Guillén Peraza (1443):

Llorad las damas, si Dios os vala,
Guillén Peraza quedó en la Palma,
la flor marchita de la su cara.
No eres palma, eres retama,
eres ciprés de triste rama,
eres desdicha, desdicha mala...

(D. Alonso y J. M. Blecua,
Lírica de tipo tradicional, p. 5)

O sigue evocada por García Lorca en la canción angustiada de Yerma:

Pastor, pastor.
¿Qué quiere el monte de ti?,
pastor.
Monte de hierbas amargas,
¿qué niño te está matando?
¡La espina de la retama!

(*Obras completas*, II, p. 826)

Las flores, como decía al comienzo, son uno de los asuntos tradicionalmente líricos. J. M. Blecua, que hizo una preciosa antología de las flores en la poesía española, destacaba a Francisco de Rioja, autor de muy bellas silvas a distintas flores, porque «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» (p. 24), y citaba su «más divino verso»: «¿Quién te enseñó el perfil de la azucena?» A él le podemos unir el comienzo del «Primer recuerdo» —de «Tres recuerdos del cielo»— de

Rafael Alberti: «Paseaba con un dejo de azucena que piensa, / casi de pájaro que sabe ha de nacer» (*Sobre los ángeles*, en *Obras completas*, I, p. 427), como estela floral alejada de la alusión tópica.

4. Geografía poética

Algunos lugares geográficos van unidos a un mito, y su presencia en el texto tiene la capacidad evocadora de la historia. El cuerpo de Faetón cayó al río Erídano —o al río Po, según otras versiones—, y sus hermanas lloran a su orilla. Basta el nombre de Erídano para que se aluda al mito de Faetón. De la misma forma Delfos y Delos sustituyen a Apolo, por ser santuarios a él consagrados. Así, como vimos, la difícil alusión al dios se hace clara en el soneto de Quevedo «Si tu país y patria son los cielos»: «[a] tu segura / vista, humildes, gimieron Delfo y Delos», le dice el yo poético al Amor recordando su venganza de Apolo al hacerle enamorar vanamente de Dafne.

El río Caístro está unido a la historia de Cigno, hermanastro de Faetón, convertido en cisne, y el río Pactolo a la de Midas porque se bañó en él para que desapareciera su poder autodestructor de convertir todo lo que tocaba en oro. Precisamente por ello el río lleva arenas de oro, y tal rasgo justifica su funcionalidad literaria. Otros dos ríos lo tienen también, y por ello son asimismo literarios: el Tíber y el Tajo. Sólo conociendo tal característica pueden entenderse estos versos iniciales de un soneto de Quevedo:

Frena el corriente, ¡oh Tajo retorcido!,
tú, que llegas al mar rico y dorado,
en tanto que al rigor de mi cuidado
busco (¡ay, si le hallase!) algún olvido.

(*Obra poética*, n.º 319)

Llega al mar, «rico y dorado», por las arenas auríferas que le dan esta riqueza y color. Y será así «precioso» en otro poema de Quevedo, en el que el cabello de la pastora Fili, que ondea al viento, será por ello Tajo y por ser oro:

Ondeas el oro en hebras proceloso;
corre el humor en perlas hilo a hilo;
juntó la pena al Tajo con el Nilo,
éste creciente, cuando aquél precioso.

Tal el cabello, tal el rostro hermoso
asiste en Fili al doloroso estilo,
cuando por las ausencias de Batilo,
uno derrama rico, otro lloroso.

(*Obra poética*, n.º 349)

Se unirá la metamorfosis del cabello en Tajo con la de su llanto en Nilo, otro lugar geográfico con fortuna literaria precisamente porque el río que derraman los enamorados por sus ojos adopta siempre tal nombre. Si junta la pena al Tajo con el Nilo en la pastora, «éste crecient, cuando aquél precioso» es porque llora, «corre el humor en perlas hilo a hilo». Y reincide en la bimetración en el segundo cuarteto: «tal el cabello, tal el rostro hermoso» cuando «uno derrama rico, otro lloroso». En otro soneto Quevedo comparará el Nilo, que encubre su origen, al de sus lágrimas: «Dichoso tú, que naces sin testigo», dirá en apóstrofe inicial al río; y en el primer terceto expondrá la comparación con su llanto:

No de otra suerte, Lisis, acontece
a las undosas urnas de mis ojos,
cuyo ignorado origen se enmudece.

(*Obra poética*, n.º 500)

Unir el Nilo a sus lágrimas es común, no lo es que enlace el motivo del origen oculto de su nacer.

Algunos términos geográficos se funden con los protagonistas de la historia amorosa. Ya vimos cómo el yo poético tenía un volcán en el pecho, que puede ser Etna o Vesubio. Herrera, en «La llama que destruye el pecho mío», hablará «de mi encendido Etna la braveza» (II, p. 109), y en «Un tiempo ave caristia viví en fuego», dirá que «de mi pecho exhaló un Vesubio ardiente» (II, p. 209). Pero Quevedo irá más allá y lo superará en intensidad y dificultad en el último terceto del soneto «Ostentas, de prodigios coronado», que dedica al Etna, con el que el yo poético se compara:

Si yo no fuera a tanto mal nacido,
no tuvieras, ¡oh Etna!, semejante:
fuera hermoso monstruo sin segundo.

Mas como en alta nieve ardo encendido,
soy Encélado vivo y Etna amante,
y ardiente imitación de ti en el mundo.

(*Obra poética*, n.º 293)

Es a la vez el gigante Encélado, que está sujeto debajo del Etna, y el propio Etna porque arde encendido en alta nieve, enamorado de la fría y bellísima dama.

El rostro de la amada acapará también lugares que serán en ella poéticos. Sus mejillas sonrosadas sobre la blancura de su piel, serán Alpes matizados por el florido mayo, o su boca, Oriente, por sus perlas en «En este incendio hermoso que, partido» (n.º 462). Sus labios darán grana a Tiro, ciudad fenicia famosa por su púrpura:

Si buscas perlas, más descubre ufana
su risa que Colón en el mar de ellas;
si grana, a Tiro dan sus labios grana.

(Obra poética, n.º 445)

Aunque también podrá ser «Tiro abreviado» el competidor vencido de antemano por esos labios, el clavel:

La mocedad del año, la ambiciosa
vergüenza del jardín, el encarnado
oloroso rubí, Tiro abreviado,
también del año presunción hermosa.

(Obra poética, n.º 295)

Une los Alpes, en otro texto, al frío pecho de la amada, y la fría nieve es el nexa que enlaza la geografía con el carácter de la dama:

Mas en los Alpes de tu pecho airado,
no miro que tus ojos a los míos
regalen, siendo fuego, el yelo amado.

(Obra poética, n.º 503)

En la dama el espacio se ha hecho color, y así aparecerá junto a ella Paros, por lo blanco de su mármol, o Hibla, por sus flores o su miel. Quevedo, en «Rizas en ondas ricas del rey Midas», le dirá a Lisi, que llevaba claveles en su cabello y en su boca:

Minas ardientes, al jardín unidas,
son milagro de amor, portento raro,
cuando Hibla matiza el mármol paro
y en su dureza flores ve encendidas.

(Obra poética, n.º 501)

En sus mejillas Hibla matiza con sus flores la blancura —como el mármol de Paros— de su rostro. Estos lugares geográficos se han hecho color a través de los elementos a los que siempre se les asocia.

Otros se unirán a distintas características que tienen por antonomasia y que les llevarán a su frecuente presencia en los versos. Libia es un lugar con fortuna poética, por su calor, por su arena, por sus venenosas serpientes. Lope de Vega dirá: «en la Libia calor, hielo en Noruega» (v. 4 de «Sufre la tempestad el que navega», *Rimas*, n.º 76), y contrapone por la temperatura ambos lugares. Pero en «No tiene tanta miel Ática hermosa» (n.º 170) —que traduce el soneto de Marullo «No tot Attica mella, littus algas», y Ática procede del poeta latino y equivale al Hibla que hemos visto—, Libia aparece unida a la arena: «ni en Libia hay granos de menuda arena» (v. 13), como Media a la guerra: «más flechas Media, en arcos belicosa» (v. 8).

Góngora, en «Del color noble que a la piel vellosa», supone, por el color leonado del vestido de la dama y por su fiereza, «que la engendrará la Libia ponzoñosa». Libia por el calor, por el desierto que la forma, nunca puede asociarse con las flores; por ello Lope en «Al viento se encomienda, al mar se entrega», al enumerar imposibles que son equivalentes a la acción de «quien pone su esperanza en mujer flaca», dirá: «fuego busca en el mar, agua en el fuego, / en Libia flor, en Etiopía nieve» (n.º 132, vv. 12-13). También Etiopía se asocia al calor, así en una canción a la mudanza, se preguntará Lope:

¿Qué dama tan mudable
eligiré por musa,
que quiera serlo en la mudanza propia?
¿Qué scitia, qué Etiopía
en fuego o nieve cría
esta dudosa esfinge?

(Obras poéticas, p. 471)

Y contrapone ahora Etiopía a Scitia, espacio frío por antonomasia. En «Amor, no pienses que te pintan tierno», le dirá «que no hay Scitia cruel como tu invierno» (soneto 141, v. 4), o a Juana en las *Rimas de Tomé de Burguillos*, «de Scitia tu desdén los hielos bebe» («A ti la lira, a ti de Delfo y Delo», *Obras poéticas*, p. 1.339). Quevedo contrapone el frío del desdén de la dama, Scitia, al fuego amoroso que consume al yo poético, Etna:

Eres Scytia de l'alma que te adora,
cuando la vista, que te mira, inflama;
Etna, que ardientes nieves atesora.

(Obra poética, n.º 328, vv. 9-11)

Los nombres geográficos se suceden, en cambio, sin fosilizarse, en una fórmula: la que quiere abarcar los límites de la tierra. «Desde'l Antártico a Calisto» dirá Garcilaso, imitando a Ariosto, en su elegía I. «Del Nilo a Eufrates y al Danubio frío, / cuanto el sol alto mira: todo es mío», precisará más Herrera en la canción por la victoria de Lepanto (*Obra poética*, I, p. 247). Y Alonso Ramírez de Arellano les unirá otros ríos en su alabanza al poeta sevillano: «Un ínclito Herrera t'engrandece / sobre'l Danubio, Reno, Nilo y Janto, / Eufrates, Tigris y Indo celebrado» (*Obra poética*, II, p. 100). Las citas de este tópico podrían multiplicarse y dibujarían una geografía cambiante, porque el nombre no funciona más que como una pieza del conjunto «todo el orbe».

La geografía poética no siempre señala lugares, a veces aporta límites, colores, belleza o sentimientos.

5. Lugar y tiempo tópicos

El espacio que pueblan los lamentos del yo poético es siempre un lugar ameno. No importa que un nombre geográfico lo localice, son iguales literariamente las orillas del Tajo a las del Guadalete o a las del Danubio. Así, en la canción III de Garcilaso, surge ese espacio entre árboles, sombras, con arroyo, pájaros y flores, que ya Curtius analizó («El paraje ameno», pp. 280-286):

Con un manso rüido
d'agua corriente y clara
cerca el Danubio una isla que pudiera
ser lugar escogido
para que descansara
quien, como estó yo agora, no estuviera:
do siempre primavera
parece en la verdura
sembrada de las flores;
hacen los ruisñores
renovar el placer o la tristura
con sus blandas querellas,
que nunca, dia ni noche, cesan dellas.

(vv. 1-13)

Alguno de los elementos que componen el lugar ameno se destacará como interlocutor del poeta, así la fuente que llora como él, como en el soneto 1 de Carrillo y Sotomayor:

Lloras, ¡oh solitario!, y solamente
tu llanto te acompaña —que, lloroso,
el eco usurpa deste valle umbroso—
y el triste oficio desta dulce fuente.

¡Ay, cómo en escucharte alivio siente
mi pecho, en sus diluvios caudaloso!
A no ser natural tu son quejoso,
mereciera una ausencia tu corriente.

(*Obras*, p. 147)

Primero se dirige el yo poético a sí mismo; él es el solitario que llora en el lugar ameno, «este valle umbroso», sólo acompañado del eco y la fuente. Luego en el v. 5 se dirige a la fuente, con cuyo son quejoso se consuela el desesperado enamorado al sentirse acompañado.

El monte, de cuya cueva fría mana una fuente en un soneto de Quevedo, sólo admitirá la compañía de un solitario pájaro, que también llora y al que quiere imitar el dolor del yo poético:

Músico llanto, en lágrimas sonoras,
llora monte doblado en cueva fría,
y destilando líquida armonía,
hace las peñas cítaras canoras.

Ameno y escondido a todas horas,
en mucha sombra alberga poco día;
no admite su silencio compañía:
sólo a ti, solitario, cuando lloras.

(*Obra poética*, n.º 298)

El motivo del abundoso llanto del yo poético lo hermana con la fuente, que llega él a alimentar, y así podrá tacharla (frente a su generosidad) de ingrata y avara por no guardar la imagen de la amada:

Fuente risueña y pura (que a ser río
de las dos urnas de mi vista aprendes,
pues que te precipitas y descienes
de los ojos que en lágrimas te envío),

si en mentido cristal te prende el frío,
en mi llanto por Lísida te enciendes,
y siempre ingrata a mi dolor atiendes,
siendo el caudal con que te aumentas mío;

tú de su imagen eres siempre avara,
yo prodigo de llanto a tus corrientes,
y a Lísida de la alma y fe más rara.

(*Obra poética*, n.º 495)

El límite del día es también el de la queja amorosa. El amanecer y el anochecer, confines de la égloga, son momentos asociados a la presencia/ausencia de la dama, porque como ella es sol, su marcha extendiendo las sombras a los ojos del enamorado. En el soneto ya citado de Lope «Al sol que os mira, por miraros miro» (n.º 59), expondrá esa fusión de la luz del sol con la dama en los tercetos:

Y como donde estoy sin vos, no es día,
pienso, cuando anochece, que vos fuistes
por quien perdió los rayos que tenía.

Por quien si amaneció cuando le vistes,
dejándole de ver, noche sería
en el ocaso de mis ojos tristes.

Amanece en los poemas con elementos mitológicos. El carro del sol tirado por fogosos caballos sale de su palacio conducido por Apolo, y antes, la Aurora —que abandona el lecho de su longevo esposo Titón— aparece esparciendo flores. Lope describe el despertar de la naturaleza, del lugar ameno, al amanecer, y lo vemos con su ropaje mitológico:

En el sereno campo de los cielos
entraba el sol, pisando las estrellas
sus caballos flamígeros, y dellas
limpiando el manto de color de celos.

Ya cuanto vive en últimos desvelos
pasaba de su sueño a sus querellas;
sale la abeja entre las flores bellas,
las aves por el aire esparcen vuelos.

Vase en el mundo dilatando el día
en cercos de oro y arreboles rojos,
y en las hojas las perlas del rocío;

mas cuando tan hermoso el sol salía,
anocheció para mis tristes ojos,
porque, como él salió, se puso el mío.

(*Rimas*, n.º 26)

El bellissimo verso 10, prebecqueriano, prolonga con la luz el momento y subraya con la música, las aliteraciones en oes y erres, la espléndida belleza luminosa. En el terceto, una variante del mismo tema que vimos: aunque amanezca de forma tan bella para toda la naturaleza, para el yo poético anochece porque su amada se va. Y la paradoja (cuando sale el sol, anochece para él) subraya el tema del texto (María Rosa Lida analizó la fórmula en visión diacrónica, desde los poemas homéricos, 1975, pp. 121-164).

Góngora unirá el amanecer al lugar ameno en este soneto:

Tras la bermeja Aurora el sol dorado
por las puertas salía del Oriente,
ella de flores la rosada frente,
él de encendidos rayos coronado.

Sembraban su contento o su cuidado,
cuál con voz dulce, cuál con voz doliente,
las tiernas aves con la luz presente
en el fresco aire y en el verde prado.

(*Sonetos completos*, p. 112)

El sol puede amanecer en el mar, después de su descanso en brazos de Tetis, la diosa del mar; así en la égloga I de Garcilaso, en donde también se une el amanecer al lugar ameno:

Saliendo de las ondas encendido,
rayaba de los montes el altura
el sol, cuando Salicio, recostado
al pie d'una alta haya, en la verdura
por donde una agua clara con sonido
atravesaba el fresco y verde prado

(vv. 43-48)

No hay paisaje marino, sólo amanecer tópico, como lo es también el anochecer, en el que el sol vuelve a sumergirse en el mar. Como dice Garcilaso: «ni a las horas / que'l sol se muestra ni en el mar s'asconde» (elegía I, v. 17). Quevedo pinta también el anochecer al dirigirse a la dama y conminarla a que aprenda del sol:

Pues eres sol, aprende a ser ausente
del sol, que aprende en ti luz y alegría;
¿no viste ayer agonizar el día
y apagar en el mar el oro ardiente?

Luego se ennegreció, mustio y doliente,
el aire adormecido en sombra fría;
luego la noche, en cuanta luz ardía,
tantos consuelos encendió al Oriente.

(Obra poética, n.º 343)

El día agoniza, y el sol se apaga en el mar porque su puesta siempre es el mar, en el regazo de Tetis. El yo poético le pedirá a la dama que le dé «estrellas, desperdicios de su fuego», al igual que la noche recoge los del sol.

6. El argumento de amor. Sus protagonistas

6.1. LA DAMA

La protagonista del *argumento de amor* —y la expresión es de Herrera— es siempre bellísima y cruel. Su prosopografía y su etopeya se resumen en esos dos rasgos. Su hermosura se pondera casi siempre con la descripción de su rostro. Esporádicamente se menciona su cuerpo, a través de las metáforas, como lo hace Góngora al describirla como templo en este soneto:

De pura honestidad templo sagrado,
cuyo bello cimientó y gentil muro
de blanco nácar y alabastro duro
fue por divina mano fabricado;

pequeña puerta de coral preciado,
claras lumbreras de mirar seguro,
que a la esmeralda fina el verde puro
habéis para viriles usurpado;

soberbio techo, cuyas cimbrias de oro
al claro sol, en cuanto en torno gira,
ornan de luz, coronan de belleza;

ídolo bello, a quien humilde adoro,
oye piadoso al que por ti suspira,
tus himnos canta, y tus virtudes reza.

(Sonetos completos, p. 111)

En el primer cuarteto se alude a piernas y cuerpo (*bello cimientó y gentil muro*), pero en seguida el poeta se centrará en el rostro: la boca

(*pequeña puerta de coral preciado*), los ojos (*claras lumbreras*), el cabello (*cimbrias de oro*); todos ellos metamorfoseados en piedras preciosas. Precisamente porque el enamorado adora a la dama, ésta se convierte en su ídolo, y el lugar en donde ella está puede ser templo como ella misma. Así lo dice Quevedo:

Aunque cualquier lugar donde estuvieras
templo, pues yo te adoro, le tornarás,
ídolo hermoso, en cuyas nobles aras
no fuera justo que otra ofrenda vieras,

templo fue del señor de las esferas
donde sentí las dos primeras jaras
que afiló Amor en esas luces raras,
bastantes a que más valor vencieras.

(Obra poética, n.º 377)

Se enamoró de ella además en una iglesia al modo petrarquista. Su mirada, «esas luces raras», le hirieron con las flechas del Amor.

Pero la dama, como decía, es esencialmente rostro: la tópica *descriptio puellae* se basa en él. La naturaleza con sus flores, su nieve; el cielo con su sol, sus estrellas, y la tierra con sus piedras preciosas proporcionan el material al poeta para la creación de unas metáforas que su uso constante lexicaliza. Así puede superponerlas y regenerar la dificultad. Quevedo dedica este soneto a la dama, presente sólo a través de las metáforas. En los cuartetos es belleza; en el primer terceto, crueldad:

En este incendio hermoso que, partido
en dos esferas breves, fulminando,
reina glorioso, y con imperio blando
auctor es de un dolor tan bien nacido;

en esta nieve, donde está florido
mayo, los duros Alpes matizando;
en este Oriente, donde están hablando
por coral las sirenas del sentido;

debajo de esta piedra endurecida,
en quien mi afecto está fortificado
y quedó mi esperanza convertida,

yace mi entendimiento fulminado.
Si es su inscripción mi congojosa vida,
dentro del cielo viva sepultado.

(Obra poética, n.º 462)

Los ojos, que provocan el fuego amoroso, son así «incendio hermoso» «partido en dos esferas breves». El cabello puede ser también incendio, fuego, por su color; y el propio sentimiento amoroso lo es por excelencia. Pero aquí la forma, las dos esferas breves, nos permiten quitar la ambigüedad a la metáfora. Esos ojos fulminan y provocan el dolor amoroso que consume y da placer.

La nieve de su rostro —de ahí los duros Alpes— se matiza por el florido mayo en las mejillas; y las flores, las rosas, colorean la blancura de su piel. Su boca por sus perlas, sus dientes, es Oriente, unido siempre a las piedras preciosas, a las perlas. Y por ello hablan «por coral», por sus labios, «las sirenas del sentido», que atraen irremisiblemente y acaban con la vida.

El entendimiento del yo poético ha quedado fulminado por la belleza de la dama que, como es inmovible, dura como una piedra, es ella misma piedra, losa, que sepulta el razonar del enamorado. No queda más que ese ruego final desesperanzado y paradójico: vivir sepultado —aprisionado por la dureza de la dama— dentro del cielo, que es ella también.

Su rostro será oro, perlas, grana. El propio Quevedo lo describe así:

Tú, que la paz del mar, ¡oh navegante!,
molestas, codicioso y diligente,
por sangrarle las venas al Oriente
del más rubio metal, rico y flamante,

detente aquí; no pases adelante;
hártate de tesoros, brevemente,
en donde Lisi peina de su frente
hebra sutil en ondas fulminante.

Si buscas perlas, más descubre ufana
su risa que Colón en el mar de ellas;
si grana, a Tiro dan sus labios grana.

Si buscas flores, sus mejillas bellas
vencen la primavera y la mañana;
si cielo y luz, sus ojos son estrellas.

(*Obra poética*, n.º 445)

Su apóstrofe al navegante que va a oriente a la búsqueda del oro va seguida de esa exhortación, «no pases adelante», porque en la dama hallará los tesoros que busca: su cabello, «hebra sutil en ondas fulminante» es oro; su risa descubre sus dientes, que son perlas; sus labios son grana.

En el último terceto deja el motivo que había organizado la materia poética —la búsqueda de riquezas— y nos subraya la belleza del rostro recurriendo de nuevo a las flores: sus mejillas lo son. Y por último, sus ojos serán estrellas.

Cervantes se burla de tal convención en la *Adjunta al Parnaso*, y en los «Privilegios, ordenanzas y advertencias que Apolo envía a los poetas españoles», figura la siguiente:

Ítem, que todo buen poeta pueda disponer de mí y de lo que hay en el cielo a su beneplácito; conviene a saber, que los rayos de mi cabellera los pueda trasladar y aplicar a los cabellos de su dama, y hacer dos soles sus ojos, que conmigo serán tres, y así andará el mundo más alumbrado; y de las estrellas, signos y planetas puede servirse de modo que, cuando menos lo piense, la tenga hecha una esfera celeste. (*Viaje del Parnaso*, p. 189.)

Y también el propio Quevedo, en el citado romance satírico en que «procura enmendar el abuso de las alabanzas de los poetas», comenzará diciendo:

¡Qué preciosos son los dientes,
y qué cuitadas las muelas,
que nunca en ellas gastaron
los amantes una perla!

No empobrecieran más presto
si labraran los poetas
de algún nácar las narices,
de algún marfil las orejas.

Y anotará la transformación poética de las damas por la que apostrofa a los poetas:

Hortelanos de faciones,
¿qué sabor queréis que tenga
una mujer ensalada,
toda de plantas y yerbas?

¡Cuánto mejor te sabrá
sin corales una jeta,
que con claveles dos labios,
mientras no fueres abeja!

(*Obra poética*, n.º 717)

Pero, aunque se burlen, seguirán ellos mismos utilizando esas metáforas fosilizadas. La dama desaparece a menudo, y es esencialmente los elementos de su rostro: cabello, que es oro, luz, fuego, mar, por su color (siempre rubio), por su forma (siempre largo y ondulado). Ojos, que son fuego, incendio que fulmina, sol, estrellas; boca, que es coral, grana, púrpura; y el mismo rostro que es nieve, blancura matizada por mayo, por flores. La propia dama es sol, suma luz, suma belleza, cielo. Lope se apoya en esta concepción en un bellísimo soneto que escribe a un caballero que llevaba a enterrar a su dama:

Al hombro el cielo, aunque su sol sin lumbre,
y en eclipse mortal las más hermosas
estrellas, nieve ya las puras rosas,
y el cielo tierra, en desigual costumbre.

Tierra, forzosamente pesadumbre,
y así, no Atlante, a las heladas losas
que esperan ya sus prendas lastimosas,
Sísifo sois por otra incierta cumbre.

(*Rimas*, n.º 28)

Como lleva a su dama, su cielo, al hombro, podía ser Atlante, que sostenía la esfera celeste; pero como ya ella es tierra, no es Atlante, sino Sísifo. El cielo, que es la dama, tiene su sol sin lumbre, y sus estrellas eclipsadas: ella está muerta, sus ojos no alumbran. Las rosas de su rostro son ya nieve; en fin, el cielo es ya tierra.

Enlazar citas en torno a esa construcción metafórica es tarea fácil porque el retrato de la dama —omitido en la poesía cancioneril— es tema central de la poesía al itálico modo. Góngora ve así las lágrimas de la pastora amada:

Cual parece al romper de la mañana
aljófar blanco sobre frescas rosas,
o cual por manos hecha, artificiosas,
bordadura de perlas sobre grana,

tales de mi pastora soberana
parecían las lágrimas hermosas
sobre las dos mejillas milagrosas,
de quien mezcladas leche y sangre mana.

(*Sonetos completos*, p. 116)

Aljófar, perlas son las lágrimas y el rocío; frescas rosas, grana, las mejillas de la pastora, que son además leche y sangre. Los versos están hechos de pinceladas de color.

La dama supera todos los materiales preciados, todas las piedras preciosas. Ningún escultor con ellos podría igualar su figura. Y Góngora vuelve a perfilar su imagen completa en el soneto «¿Cuál del Ganges marfil, o cuál de Paro» (p. 125).

Pero la dama es cruel; enamora y luego desdén. Por eso advertirá Góngora en los tercetos de su soneto «La dulce boca que a gustar convidaba»:

No os engañen las rosas, que a la Aurora
diréis que, aljofaradas y olorosas,
se le cayeron del purpúreo seno;

manzanas son de Tántalo, y no rosas,
que después huyen del que incitan ahora,
y sólo del Amor queda el veneno.

(*Sonetos completos*, p. 128)

No son rosas sus mejillas, son las manzanas que tiene Tántalo a su alcance y que jamás puede alcanzar creándole su tormento eterno.

Ante la crueldad de la dama, el yo poético con su sufrimiento pasa a primer plano, y su queja y su dolor va a desplazar la descripción de la belleza de la amada. Góngora describe maravillosamente con imágenes petrarquistas el proceso de enamoramiento —ella está todavía presente con su belleza— y el posterior dolor en el incendio, en la prisión amorosos:

En el cristal de tu divina mano
de Amor bebí el dulcísimo veneno,
néctar ardiente que me abrasa el seno,
y templar con la ausencia pensé en vano.

Tal, Claudia bella, del rapaz tirano
es arpón de oro tu mirar sereno,
que cuanto más ausente dél, más peno,
de sus golpes el pecho menos sano.

Tus cadenas al pie, lloro al rüido
de un eslabón y otro mi destierro,
más desviado, pero más perdido.

¿Cuándo será aquel día que por yerro,
oh serafín, desates, bien nacido,
con mano de cristal nudos de hierro?

(*Sonetos completos*, p. 149)

El Amor es «dulcísimo veneno», una de sus constantes paradojas. La mirada de la dama es flecha de oro de Cupido, que enamora inevitablemente. Él, encadenado, desterrado —intenta en vano olvidarla ausente—, se pregunta por el día de su liberación: que ella con mano de cristal desate nudos de hierro, y la belleza de la dama se une a la firmeza del querer del yo poético.

6.2. EL YO POÉTICO

Si la dama se desdobra en elementos de su rostro y desaparece a veces como entidad en ellos, el yo poético —sin perfil— es pensamiento, corazón, alma, entrañas, pecho: lugares de su sentir. Y llega a dialogar con ellos, hecho dualidad, incapaz de dominar su sentimiento. Maravillosamente Quevedo describe el estado de destrucción del yo poético, que muere gozosamente en vida:

Amor me ocupa el seso y los sentidos;
absorto estoy en éxtasi amoroso;
no me concede tregua ni reposo
esta guerra civil de los nacidos.

Explayóse el raudal de mis gemidos
por el grande distrito y doloroso
del corazón, en su penar dichoso,
y mis memorias anegó en olvidos.

Todo soy ruinas, todo soy destrozos,
escándalo funesto a los amantes,
que fabrican de lástimas sus gozos.

Los que han de ser, y los que fueron antes,
estudien su salud en mis sollozos,
y envidien mi dolor, si son constantes.

(*Obra poética*, n.º 486)

Su corazón se convierte en un espacio que alberga el raudal de sus gemidos. Ese verso noveno: «Todo soy ruinas, todo soy destrozos», es enormemente plástico. Como lo es el último terceto de «Colora abril el campo que mancilla», en donde se describe el paso del invierno a la primavera en la naturaleza; concluye:

Sólo no hay primavera en mis entrañas,
que habitadas de Amor arden infierno,
y bosque son de flechas y guadañas.

(*Obra poética*, n.º 481)

Sólo su interior no florece, es un puro infierno, devorado por el incendio amoroso: es un bosque de flechas y guadañas; y los instrumentos simbólicos del amor y de la muerte sustituyen a los árboles del lugar ameno. La verticalidad hiriente que puebla el interior del yo poético crea un espacio de dolor.

En su alma tiene la herida que consume su existencia; sus venas alimentan su ardor. Busca la soledad para llorar y suspirar:

En los claustros de l'alma la herida
yace callada; mas consume, hambrienta,
la vida, que en mis venas alimenta
llama por las medulas extendida.

Bebe el ardor, hidrópica, mi vida,
que ya, ceniza amante y macilenta,
cadáver del incendio hermoso, ostenta
su luz en humo y noche fallecida.

La gente esquivo y me es horror el día;
dilato en largas voces negro llanto,
que a sordo mar mi ardiente pena envía.

A los suspiros di la voz del canto;
la confusión inunda l'alma mía;
mi corazón es reino del espanto.

(*Obra poética*, n.º 485)

Su corazón es de nuevo un espacio, el lugar donde reina el espanto. Quevedo es un maestro en crear ese interior inmenso cambiante que caracteriza al yo poético.

Este yo se fragmenta en imaginación, pensamiento, memoria, voluntad, entendimiento... y esas potencias luchan a veces entre sí. Villamediana hace una notable creación de ese conflicto interior que bebe en los procedimientos de la poesía cancioneril, pero que cristaliza en una conmovedora introspección:

Contradican razón y entendimiento
las trazas y remedios que imagino,
y si amor busca en vano algún camino,
sólo llego por él al escarmiento.

Es cuchillo del alma el pensamiento,
siendo del cierto mal cierto adivino,
y siento tanto aqueste desatino,
que desatino más cuanto más siento.

Si a mí quiere volverme en tal estado,
el errar por costumbre no me deja
percibir cual me tienen mis engaños.

Siendo yo el ofensor y el agraviado,
el autor de la causa y de la queja,
y el que causa y padece tantos daños.

(Poesía impresa completa, p. 200)

El pensamiento llega a ser «cuchillo del alma», y el dolor que atormenta al yo nace en él mismo. Así lo dirá también Miguel Hernández en *El rayo que no cesa*:

¿No cesará este rayo que me habita
el corazón de exasperadas fieras
y de fraguas coléricas y herreras
donde el metal más fresco se marchita?

¿No cesará esta terca estalactita
de cultivar sus duras cabelleras
como espadas y rígidas hogueras
hacia mi corazón que muge y grita?

Este rayo ni cesa ni se agota:
de mí mismo tomó su procedencia
y ejercita en mí mismo sus furores.

Esta obstinada piedra de mí brota
y sobre mí dirige la insistencia
de sus lluviosos rayos destructores.

(Poesías completas, pp. 362-363)

El rayo nace del mismo poeta, la piedra brota también de sí mismo; él es su propio verdugo y víctima.

En ningún caso hay imágenes que destaquen rasgo físico alguno; sólo el sentimiento define el yo poético. No hay prosopografía, sólo etopeya. Y ésta se asienta en recursos retóricos que ponen de manifiesto la contradicción interna que enfrenta a las propias potencias del yo. La mejor manera de retratar a ese protagonista del argumento de

amor es con una suma de paradojas, que serán a su vez, como veremos, el procedimiento esencial del soneto de definición, uno de cuyos asuntos es precisamente plasmar el estado amoroso en el que se debate el yo poético. Don Duardos, protagonista de la *Tragicomedia de Don Duardos* de Gil Vicente, nos ofrece un ejemplo perfecto, que adquiere, sin embargo, su total sentido en el contexto de la obra de la que forma parte. El príncipe don Duardos se ha disfrazado de jardinero para que la princesa Flérída le ame por sí mismo. Y ella intenta vanamente que le desvele su auténtica identidad porque no puede aceptar que sea la que aparenta. Don Duardos no habla de acuerdo con su condición, y ella además se ha enamorado del supuesto jardinero. Cuando su doncella Artada le pregunta al disfrazado príncipe quién es, él le responderá con estos versos:

Soy quien anda y no se muda,
soy quien calla y siempre grita
sin sosiego;
soy quien vive en muerte cruda,
soy quien arde y no se quita
de su fuego.
Soy quien corre y está en cadena,
soy quien vuela y no s'aleja
del amor;
soy quien placer ha por pena,
soy quien pena y no se aqueja
del dolor.

(Teatro, p. 172)

La paradoja es el mejor instrumento para expresar lo inefable. El yo poético se autorretrata como ser sintiente gracias a ella.

CAPÍTULO 5

DE NUEVO DECODIFICAR E INTERPRETAR

El yo poético —ser sintiente— y la dama —hermosa y cruel— son los protagonistas de una historia amorosa cuyas situaciones se repiten. El recuerdo de un tiempo feliz en que ella propició con su presencia el nacimiento del incendio amoroso que devora al enamorado se convierte en la referencia esencial en la expresión de su dolor. Suspiros y lágrimas serán la muestra externa de ese sentimiento que constituye la misma esencia del canto poético.

Si se parte de estos presupuestos y de la convención que crea el espacio y el tiempo en que se desarrolla la historia amorosa, la lectura como «descifrada» es mucho más sencilla. El conocimiento de las alusiones mitológicas más usuales y de las características literarias de animales, plantas y geografía poéticas permite gozar del *arte de la dificultad*, como lo hicieron los contemporáneos de los poetas de la Edad de Oro.

Este soneto de Góngora es un ejemplo perfecto de dificultad. Su lectura —su comprensión— exige su decodificación:

Del color noble que a la piel vellosa
de aquel animal dio naturaleza,
que de corona ciñe su cabeza,
rey de las otras, fiera generosa,

vestida vi a la bella desdeñosa,
tal, que juzgué, no viendo su belleza,
(según decía el color con su fiera)
que la engendró la Libia ponzoñosa;

mas viéndola, que Alcides muy ufano
por ella en tales paños bien podía
mentir su natural, seguir su antojo,

cual ya en Lidia torció con torpe mano
el huso, y presumir que se vestía
del nemeo león el gran despojo.

(*Sonetos completos*, p. 133)

Varios códigos llevan el epígrafe «A una dama vestida de leonado», circunstancia que se convierte en el punto de partida del texto. Así dice el yo poético que vio vestida «a la bella desdeñosa» —belleza y desdén en la dama, como es habitual— «del color noble...». Y una perífrasis que abarca el primer cuarteto precisará el color al aludir al león, «aquel animal...», rey de las fieras y que, por tanto, ciñe de corona su cabeza.

A partir de este dato, el yo poético saca conclusiones: «tal que juzgué...». Son dos los juicios que emite. El primero, «no viendo su belleza»; el segundo, «viéndola».

Si no tiene en cuenta su belleza, y parte de la fiera del animal de cuyo color viste, llega a juzgar «que la engendró la Libia ponzoñosa». Y la imagen ya comentada de Libia, con sus serpientes venenosas y sus fieras justifica tal razonamiento.

En los tercetos pondrá de manifiesto el poder que podría tener su belleza. «No viendo su belleza» se contrapone a «viéndola» con que comienza el v. 9; Góngora omite el verbo «juzgué», y así el segundo juicio comienza con la conjunción «que Alcides...». Y la alusión mitológica se apodera del texto. Es uno de los episodios de la vida de Alcides, Hércules, quien seducido por la reina de Lidia, Ónfale, trocó con ella su traje. Vistió ropas femeninas e hiló a sus pies «con torpe mano» mientras Ónfale llevaba la piel del león nemeo, muerto por el héroe. La belleza de la dama podía provocar los mismos efectos. Así Hércules, «muy ufano», podía por ella vestir ropas femeninas, «mentir su natural», seguir su capricho, «su antojo», de la misma forma que ya en Lidia lo hizo al servir a la reina Ónfale. Y además también podría presumir de llevar la piel del león nemeo porque el ropaje femenino que ceñiría era de color leonado, y este motivo es el que cierra el texto y le da unidad.

Ante un texto contemporáneo, el lector no posee las claves que permiten descifrarlo. El poeta puede crear al margen de códigos, puede asociar elementos a través de imágenes sin que su semejanza haya sido puesta antes de manifiesto o sin que incluso sea evidente. La irracionalidad de sus asociaciones le permiten enlazar elementos que nunca lo habían sido en poesía. De la misma forma que un pintor abstracto puede darle a su obra el título que le sugiere y que para el espectador es una convención arbitraria que acepta, el poeta puede convertir su expresión en asociaciones inéditas que sólo él ve. El lector no

tiene más que dejarse seducir por las palabras y permitir que le arrastren por el sentimiento.

En *El rayo que no cesa*, Miguel Hernández describe en un soneto su enamoramiento y lo hace en parte vinculándose a una tradición literaria, pero también encadena imágenes irracionales:

Guiando un tribunal de tiburones,
como con dos guadañas eclipsadas,
con dos cejas tiznadas y cortadas
de tiznar y cortar los corazones,

en el mío has entrado, y en él pones
una red de raíces irritadas,
que avariciosamente acaparadas
tiene en su territorio sus pasiones.

Sal de mi corazón del que me has hecho
un girasol sumiso y amarillo
al dictamen solar que tu ojo envía:

un terrón para siempre insatisfecho,
un pez embotellado y un martillo
harto de golpear en la herrería.

(*Poesías completas*, p. 363)

Los cuartetos describen su situación: ella con su mirada ha entrado en su corazón y se ha enraizado en él. En el primer terceto formula el poeta su exhortación, su ruego en forma de mandato, «sal de mi corazón», y precisa las metamorfosis que en éste ha causado ella.

El proceso amoroso aparece como era esperable poéticamente: la mirada de la dama enciende su amor. En vez de los ojos, son las cejas las que consiguen tal efecto, la metonimia les da ese poder. Son dos cejas negras, «tiznadas», y su poder mortífero se subraya desde el comienzo. Entran en su corazón «guiando un tribunal de tiburones», y la aliteración de íes intensifica la fuerza agresiva que los tiburones en sí tienen y que además se refuerza con su unión en «tribunal». Queda aún la comparación «como con dos guadañas eclipsadas», asentada en la forma en arco de las cejas, que le aporta otra referencia a la muerte a través de la simbólica guadaña.

La posesión del corazón se establece con el término «red» que proviene también de la tradición literaria (el cabello es red de oro; la dama aprisiona, encarcela al enamorado), pero la intensifica con la profundidad de su instalación. El corazón es también un espacio —un territorio— que queda dominado por esa presencia. La alitera-

ción en erres subraya fonéticamente la fuerza de la posesión y el dolor que provoca. Es una «red de raíces irritadas», y en la personificación reside la sugerencia de la zozobra que el sentimiento amoroso crea.

El corazón del poeta se ha transformado en «un girasol sumiso y amarillo», y la imagen parte de otra fosilizada: la dama es sol, como su mirada, y, por tanto, él es girasol, sometido al dictamen de la mirada de la amada; amarillo, como corresponde a la flor y a la desesperación en la que está sumido. Pero si hasta aquí la tradición literaria ha dado al lector el apoyo para descifrar el texto, ahora no tiene antecedente alguno para saber por qué el corazón del poeta es terrón, pez, martillo. Los adyacentes de los tres términos le proporcionan el camino para la comprensión o al menos para compartir la vivencia. El terrón está «para siempre insatisfecho», el pez «embotellado», sin libertad, y el martillo «harto de golpear en la herrería». La negatividad que se plasma en la insatisfacción, la falta de libertad y el hastío justifica la metamorfosis. La inquietud, las ansias del enamorado se ven de forma nueva a través de esas imágenes insólitas.

La tradición literaria ha ayudado a la comprensión del texto —y, por tanto, a su creación—; pero el poeta ha prescindido también de ella, y el lector, sin asidero, ha tenido que buscar otro camino para asimilar el lenguaje poético y compartir la vivencia literaria.

Pero en otros poemas no hay senda previamente trazada; no hay tradición orientadora. El poeta, a solas con la lengua, llega incluso al no sentido en su voluntad de dar palabras a lo inefable. Uno de los poemas de *Trilce* de César Vallejo nos ofrece la palabra de todos los días recién estrenada en un poema que sobre todo sentimos:

He almorzado solo ahora, y no he tenido
madre, ni súplica, ni súplica, ni agua,
ni padre que, en el facundo ofertorio
de los choclos, pregunte para su tardanza
de imagen, por los broches mayores del sonido.

Cómo iba yo a almorzar. Cómo me iba a servir
de tales platos distantes esas cosas,
cuando habrása quebrado el propio hogar,
cuando no asoma ni madre a los labios.
Cómo iba yo a almorzar nonada.

A la mesa de un buen amigo he almorzado
con su padre recién llegado del mundo,
con sus canas tías que hablan

en tordillo retinte de porcelana,
bisbiseando por todos sus viudos alvéolos;
y con cubiertos francos de alegres tiroreros,
porque estánse en su casa. Así, qué gracia!
Y me han dolido los cuchillos
de esta mesa en todo el paladar.

(Poesía completa, p. 449)

Las dos primeras estrofas forman una unidad frente a la tercera que presenta otra situación: el almorzar solo frente al almuerzo «a la mesa de un buen amigo». La soledad del individuo en ese momento de encuentro familiar en la comida se describe primero y provoca la exclamación del sentimiento doloroso después. La carencia se manifiesta con la sucesión de negaciones, «no he tenido madre, ni súplica, ni sirvete, ni agua, ni padre...», enumeración caótica que enlaza personas, expresiones, cosas, pero todas crean la atmósfera de la cotidianidad del almuerzo. Pero la oración de relativo que depende del término «padre» abre la lengua a la expresión hermética, ese ofrecimiento de mazorcas que desemboca en la pregunta inasible. Lo cotidiano se sella con lo absurdo, y el dolor se hace trascendente.

La exclamación que transcribe la imposibilidad del almuerzo se repite abriendo y cerrando la segunda estrofa. La anáfora —la repetición de *cuando* al comienzo del verso— subraya la carencia que justifica esa imposibilidad: no hay hogar, no hay madre (la madre de César Vallejo murió en 1919; *Trilce* se publica en 1922).

En la tercera estrofa, el poeta almuerza con la familia de un buen amigo. Ahí está el padre, las viejas tías, parlanchinas, desdentadas «bisbiseando por todos sus viudos alvéolos». Siente el placer de la compañía que los otros sienten en su casa: «porque estánse en su casa. Así, qué gracia!». No queda más que el dolor por su soledad frente a la comida compartida, a la compañía de la familia. «Y me han dolido los cuchillos / de esta mesa en todo el paladar.» La intensidad de la expresión se consigue al incorporar instrumentos de la comida cotidiana como manifestación de su sufrir.

El lector está solo frente al texto. No tiene el apoyo de siglos de creación. No le queda más que relacionar las palabras que se le ofrecen, hurgar sus entresijos y sobre todo intentar aprehender el sentimiento que los versos le están transmitiendo. José Ángel Valente, al traducir a Paul Celan, dice:

La materia de la poesía es materia oscura. El hermetismo contemporáneo poco o nada tiene que ver con el hermetismo barroco. Celan con Góngora.

La palabra oscura del poeta contemporáneo no hace concesiones a lo formal; por el contrario, entra más adentro en la espesura, en la propia oscuridad de la experiencia, acaso vivida, pero no conocida. [...]

Negarse a esa palabra oscura es cerrar los oídos —y los ojos— a la voz que canta, a la palabra poética. (*Lectura de Paul Celan: Fragmentos*, p. 21.)