



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

PROGRAMA DE POSGRADO EN LETRAS

**FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOLÓGICAS**

Funciones de las representaciones del árbol en
la poesía de Luis de Góngora

TESIS QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE
MAESTRA EN LETRAS
(LETRAS ESPAÑOLAS)

PRESENTA

Elizabeth San Juan San Juan

Asesor: Dr. Aurelio González
Facultad de Filosofía y Letras

México, D.F., junio 2013



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Para Armando Fabozzi
y Ximena San Juan Sandoval

ÍNDICE

	Página
INTRODUCCIÓN.....	7
Abreviaciones.....	10
CAPÍTULO 1. LA TRADICIÓN POÉTICA DEL ÁRBOL EN LA ANTIGÜEDAD CLÁSICA.....	11
1.1 Los árboles para los griegos, vida cotidiana y poesía.....	12
1.2 El olivo, civilización griega e <i>invocatio</i>	16
1.3 Aspecto vegetal del mito órfico.....	19
1.4 Virgilio y la creación de la Arcadia.....	22
1.4.1 La función de los árboles en las <i>Bucólicas</i> virgilianas.....	23
1.5 Árboles consagrados.....	25
1.5.1 La encina, adivinación y fortaleza.....	26
1.5.2 El laurel de Apolo.....	28
1.5.3 El ciprés funerario.....	31
1.5.4 El árbol de moras de Píramo y Tisbe.....	33
1.5.5 Álamos blancos, las hermanas de Faetón.....	35
1.5.6 El olmo y el abrazo de la vid y la hiedra.....	37
1.5.7 La higuera.....	40
1.5.8 La <i>oriental</i> palma.....	42
CAPÍTULO 2. EL MUNDO VEGETAL CLÁSICO Y SU TRASCENDENCIA EN EL DISCURSO POÉTICO RENACENTISTA Y BARROCO.....	44
2.1 Medioevo y Renacimiento, continuidad y diferencias del mundo vegetal en el discurso poético.....	44
2.1.1 La obra virgiliana y la creación de la Rueda de Virgilio.....	45
2.1.2 El árbol judeocristiano.....	47
2.1.2.1 La encina o terebinto y la palmera de los Evangelios apócrifos.....	48

2.1.3 El prado ameno en los <i>Milagros de Nuestra Señora</i>	50
2.1.4 La recepción de Ovidio en la Edad Media.....	52
2.2 Los prehumanistas, Petrarca y Boccaccio.....	53
2.2.1 Laura, el laurel de Petrarca.....	56
2.3 Retórica y poética del árbol: neoplatonismo e importancia del género pastoril.....	57
2.4 Las plantas y los árboles de influjo saturnino: el sauce y el ciprés.....	60
2.5 De los “bárbaros” o que todo tiempo pasado fue mejor.....	63
2.6 Sannazaro y la función de los bosques mixtos.....	66
2.7 El paisaje ideal y los ideales estamentarios.....	68
2.8 Las funciones del árbol en el Romancero viejo.....	72
2.8.1 Fórmulas “al pie de” y “debaxo de”.....	75
2.8.2 Fórmula “a la sombra” y “arrimárase a”.....	76
2.9 Los árboles en los <i>Emblemas</i> de Alciato.....	77
2.10 El árbol en los Siglos de Oro y su nexo con la Antigüedad.....	84
2.10.1 Algunas representaciones arbóreas en las <i>Églogas</i> de Garcilaso.....	86
2.10.2 Representaciones del amor: el árbol abrazado por la vid o la hiedra.....	88
2.10.2.1 El abrazo de la hiedra y el tópico de la traición amorosa.....	89
2.10.2.2 Variaciones del tópico del abrazo vegetal en Francisco de Aldana.....	90
2.10.3 El <i>Viaje del Parnaso</i> de Miguel de Cervantes.....	91
2.10.4 El laurel en la poesía áurea.....	94
2.10.5 La encina como motivo del discurso de don Quijote de la Mancha.....	98
 CAPÍTULO 3. REPRESENTACIÓN Y FUNCIONES DE LOS ÁRBOLES EN LA POESÍA DE LUIS DE GÓNGORA.....	 102
3.1. La Naturaleza en la lírica de Góngora.....	102
3.1.1 La representación del árbol, poética y clasificación.....	104

3.2 La focalización de los elementos en el poema.....	109
3.2.1 “De una encina embebido”... disertaciones en torno al hueco de una encina.....	111
3.2.2 ¿Novedad en la fórmula o perspectiva poética?.....	113
3.2.3 Las fuentes del hueco de la encina.....	115
3.2.4 El peregrino en el árbol.....	116
3.3 Olmo-vid, olmo-hiedra: representaciones de tipo amoroso.....	118
3.3.1 Entre el tópico y alusión mitológica.....	124
3.4 La consagración de los álamos, o de la celebración del fracaso.....	127
3.4.1 Invocación a las Helíades.....	133
3.4.2 La belleza de los álamos blancos.....	136
3.5 Huir del laurel.....	138
3.6 El mirto, o las batallas de Amor.....	143
3.7 La corteza del árbol y el tópico del testimonio del encuentro amoroso.....	146
3.7.1 Las indiscretas cortezas de “En un pastoral albergue”.....	150
3.7.2 Inscripciones fúnebres.....	152
3.8. La soledad y las representaciones vegetales.....	153
3.8.1 La sinécdoque de árboles en objetos cotidianos en las <i>Soledades</i>	156
3.9 Los árboles en la poesía encomiástica y fúnebre.....	161
3.9.1 El moral en el soneto “A don Cristóbal de Mora”.....	162
3.9.2 Los árboles de los sonetos fúnebres.....	167
3.9.3 El árbol sabeo.....	169
CONCLUSIONES.....	172
BIBLIOGRAFÍA.....	176
AGRADECIMIENTOS.....	190

INTRODUCCIÓN

Las representaciones del árbol en la poesía de Luis de Góngora son el objeto de estudio del presente trabajo. Lo anterior se lleva a cabo una vez que se ha fijado y obtenido un *corpus* lo suficientemente notable, materia de análisis por el que se esbozan una serie de hipótesis sobre las causas y propósitos de tan singular predilección. Así que la propuesta es observar cuál es la finalidad poética del árbol y en qué consisten los mecanismos discursivos y poéticos que hacen de este último un elemento innovador. El tema de las representaciones de los árboles en particular ha sido uno de los aspectos menos estudiados en la obra gongorina. Dentro de estas minucias podemos resaltar lo que señala Robert Jammes en *La obra poética de don Luis de Góngora y Argote*, quien considera la evidente presencia de algunos árboles como parte del decorado pastoril, tal como ha sido considerado por muchos de sus lectores. No obstante el hecho de apoyarnos en sus notables observaciones, respecto al tema propuesto *grosso modo*, en el presente trabajo se pretende complementar de algún modo dicha lectura haciendo énfasis en aquellas funciones que van más allá de la ornamentación.

Uno de los principales problemas de este tipo de acercamiento es que, ciertamente, una representación aislada no logra tener un sentido si no existen resonancias y correspondencias con otras representaciones. Por este motivo, se estudia cómo ha surgido la construcción poética del árbol, a través de una revista de sus funciones en la tradición grecolatina. Esto será por demás provechoso ya que la mitología de los árboles es una de las principales herramientas para entender la función que desempeñan en la poética gongorina. Paralelo a este acercamiento, dada la temporalidad estética en la que se inscribe el elemento poético tema de este trabajo, es igualmente oportuno el estudio de los lugares

comunes o *topoi*. Estudios cuya importancia en la poesía debemos al monumental trabajo de Ernst Robert Curtius.

El primer capítulo es esencial ya que indaga sobre el surgimiento de las representaciones poéticas del árbol, pues en el imaginario religioso del Mediterráneo el reino vegetal posee un prestigio, una significación y una función primordial en la Antigüedad clásica, que está relacionada con antiguos ritos y con sucesos de la vida práctica. Dichos árboles aún poseen en este periodo el sentido *primigenio* que los originó, es decir, el ritual. Los tópicos del *carpe diem* o *collige virgo rosas* encuentran en el mundo vegetal, las flores, la representación idónea de la vida humana: su brevedad y fragilidad. Es verdad que los árboles se ven relacionados con los tópicos del *beatus ille*, mitos que involucran preocupaciones como la inmortalidad del alma, el amor, el desamor y diversas y sofisticadas representaciones fúnebres.

En el caso del prestigio mitológico de cada árbol, este comparte crédito con prácticas retóricas que prevalecían en la Edad Media, como la creación de la *rota Virgilio* que lo convierte en un tópico genérico, sin embargo hay una postura enérgica en el Renacimiento, sobre todo por parte de la escuela poética italiana que les devuelve a los árboles la belleza y la verdad del mito originario, cuyas ideas son difundidas principalmente por los estudios esotéricos, cabalísticos, etc. El resurgimiento de las mitologías vegetales se expresa particular y generosamente en el periodo de transición entre la Edad Media y el Renacimiento, y todo ello se abordará en el segundo capítulo. Asimismo, se revalorarán algunas ideas que nos interesan porque reflejan la cosmovisión de quienes utilizan a la naturaleza en el discurso de sus obras, es decir, el neoplatonismo.

Asimismo observaremos qué es aquello que les importa retomar a los poetas españoles del Siglo de Oro de la tradición clásica. Por ello, de manera general, se estudian

tanto la poesía culta como la tradicional (Romancero viejo), pues ambas aparecen en forma de ecos en la obra de Góngora, y son las que configuran un ambiente propicio que él aprovecha para innovar, lo que evidencia el diálogo cultural, visto a través de nuestro objeto de estudio.

En el tercer capítulo se analiza el *corpus* para desvelar las funciones de las representaciones del árbol en la poesía gongorina desde las que se plantea el tema propuesto. Las representaciones arbóreas son una constante en la obra de nuestro poeta pues aparecen tanto en su producción literaria de juventud, en sus romances y, significativamente, en sus sonetos. Mientras que en sus obras más ambiciosas, las *Soledades* y *La fábula de Polifemo y Galatea*, se insertan en un discurso particular que podríamos llamar bucolismo *sui generis*.

La importancia de inclinarse hacia un tema, motivo, símbolo, perífrasis, metáfora o sinécdoque trasciende cuando presenciamos una sospechosa insistencia en ellos.

Abreviaciones utilizadas para citas de versos de Luis de Góngora y su edición

ApAC, *Antología poética*, edición de Antonio Carreira

RAC, *Romances* edición de Antonio Carreira

FPyG, *Fábula de Polifemo y Galatea*, edición de Antonio Carreira

FPyT, *Fábula de Píramo y Tisbe*, edición de Antonio Carreira

SAC, *Sonetos*, edición de Antonio Carreira

SBC, *Sonetos*, edición de Biruté Ciplujauskaité

SI, *Soledad primera*, edición de Antonio Carreira

SII, *Soledad segunda*, edición de Antonio Carreira

Autor

SC, José García de Salcedo Coronel (1626-1648)

CAPÍTULO 1.
LA TRADICIÓN POÉTICA DEL ÁRBOL EN
LA ANTIGÜEDAD CLÁSICA

En el Museo de Prehistoria de Valencia, el detalle de un ánfora de San Miguel de Liria nos regala una imagen que es casi una revelación: “un guerrero contempla con asombro un prodigio o metamorfosis de una ave que surge de la eclosión de una flor”¹. Los ojos del guerrero están abiertos con exageración², mientras el ave se confunde con la flor, la metamorfosis es la nota distintiva. El guerrero está “fuera de sí”, en éxtasis del prodigio de la naturaleza. El valor del vestigio radica en que registra y habla, elocuentemente y con poquísimos elementos, del asombro que producía aquello que los griegos y Aristóteles llamaron posteriormente *physis* (Naturaleza).

Plantas y flores han sido las depositarias de diversos y antiguos cultos y atribuciones mágicas. Para los griegos, los árboles sirvieron para simbolizar dos extremos debido a sus atributos: ciertos cultos de fertilidad, y otros de muerte, estos se traducen en verdaderas versiones espiritualizadas de su visión del mundo. Ello se observa magistralmente en la imagen del ánfora, mencionada al inicio, aunque dicha visión no es exclusiva de Occidente sino que se comparte con geografías antípodas antiguas,³ en ellas se observa una fijación y una continuidad en ámbitos artísticos, particularmente en la poesía.

¹ Ricardo Olmos, “Imaginario de la *physis* y del brotar en el antiguo Mediterráneo”, en *Paraíso cerrado, jardín abierto. El reino vegetal en el imaginario religiosos del Mediterráneo*, Madrid, Polifemo, 2005. Véase. pp. 13-16.

² El asombro ha sido visto como fuente de conocimiento, dice Lope de Vega: “El admirarse tienen algunos hombres por corto caudal de entendimiento; yo no fiaría mucho del suyo: porque siendo opinión de Aristóteles, que de la admiración nació la Filosofía, mal dijo Erasmo (como otras muchas cosas) que era parte de felicidad el no admirarse, y si de ella procedió el inquirir las causas, y desta especulación, las ciencias, como puede ser la admiración ignorancia, si el deseo de saber es natural, y la admiración el principio de haber sabido”. En el prólogo a *El Laurel de Apolo. Con otras rimas*, Madrid, Juan González, 1630, p. 4.

³ “En Toiynee las curvas vitales de las culturas no están sometidas, como en Spengler, a una ley fatal de desarrollo. Sus decursos son análogos, pero cada cultura es única puesto que tiene libertad de elegir entre diferentes formas de actuar. Los movimientos culturales pueden ser independientes unos de otros (por ejemplo, la cultura maya de la cretense arcaica y viceversa), pero pueden también estar ligados por una relación de generaciones, de tal modo que una cultura sea hija de otra”. Curtius, *op. cit.*, p. 21.

Para algunos estudiosos, en la mitología griega predomina la relación entre el canto y las plantas (árboles específicos), sin embargo esta relación ve el canto griego como fúnebre.⁴ Evidentemente, la representación de Orfeo ha contribuido a afianzar esta hipótesis.

1.1 Los árboles para los griegos, vida cotidiana y poesía

La perspectiva anterior es complementaria con otras, como la de Curtius, quien señala que es con Homero –que empieza en Occidente la glorificación del mundo, de la tierra, del hombre.”⁵ Los bosques húmedos serán la morada de las ninfas, el lugar encantado de la eterna primavera, así el paisaje homérico quedará para la posteridad como el lugar de la fertilidad, del encuentro amoroso⁶: –Paracelso pone toda la vida de las ninfas bajo el signo de Venus y del amor”.⁷ Los árboles que ahí abundan son sobre todo los frutales, –granadas, manzanas, higos, uvas, peras, aceitunas”⁸, y tradicionalmente poseen un simbolismo más refinado, el erótico.

En la descripción de la gruta donde se encuentra Calipso, sobresale la presencia de una exuberante vegetación y los árboles son mencionados por sus nombres: –servía de cercado un frondoso bosque / de fragantes cipreses, alisos y chopos, en donde/tenían puesto su nido unas aves de rápidas alas.”⁹ Otra gruta habitada por ninfas está cerca de Ítaca¹⁰:

⁴ Este aspecto es subrayado, sobre todo, por William K. C. Guthrie en su *Orfeo y la religión griega: estudios sobre el movimiento órfico*, 1966.

⁵ Ernst Robert Curtius, *Literatura Occidental y Edad Media latina*, 2 vols., traducción de Margit Frenk y Antonio Alatorre, México, Fondo de Cultura Económica, 1975.

⁶ Véase Curtius, p. 265 y ss.

⁷ Agamben, *ibid.*, p. 43.

⁸ Curtius, *ibid.*, p. 266.

⁹ *Apud.* –A la cueva servía de cercado un frondoso bosque de fragantes cipreses, alisos y chopos”.

¹⁰ Rubén Darío rinde un homenaje a los versos homéricos que, cerca del siglo XX, parecen develar la majestuosidad de una imagería retórica que revela la fuerza de la naturaleza, y que se traduce en la unión amorosa en sus manifestaciones: –Allá hay una clara fuente / que brota de una caverna, /donde se bañan

En la cabeza del puerto extiende un olivo sus ramas,
y cerca de allí está la gruta deliciosa y oscura
consagrada a las Ninfas que Náyades tienen por nombre.
Se ven sus crateras, sus ánforas, todas de piedra,
en las cuales vienen a hacer su panal las abejas;
se ven los telares de piedra en que tejen las Ninfas
con hilos de marino carmín que cautivan los ojos.
Brotan de allí fuentes vivas.¹¹

Ni Curtius ni Bayer dudan en otorgarle a Homero una directa identificación y sublimación del hombre con la Naturaleza al antropomorfizarla:

Después la belleza se desliga y es la belleza de la armadura, del canto, de la danza y la música, de la naturaleza, de las montañas, de los setos, de los árboles. La Naturaleza aparece así en dos visiones: en primer lugar la belleza se identifica con la Naturaleza; en segundo término, Homero libera el concepto de belleza, vuelve a enfrentarse a la Naturaleza y le aplica un sentido antropomórfico que de ninguna manera tenía al comienzo.¹²

El sentido antropomórfico se convierte en una concepción que va a ser aprovechada por siglos de poesía, desde Teócrito hasta los poetas renacentistas y barrocos, para luego cavar su tumba con los románticos. Otra nota que distingue Bayer en Homero es la de las categorías de seres, en la que «encontramos un nuevo ideal humano: el adolescente es siempre hermoso; todo le sienta bien. En la misma muerte todo en él es bello.»¹³ Y así surge una nueva categoría para simbolizar esta *edad*, la primavera.

Los bosques tienen en ese momento histórico un papel importante, porque son parte fundamental de la vida práctica, «Essi l'aho sacralizzata con la ripetizione quasi monótona di atti compiuti attorno ai tre elementi di culto piú arcaici: stelle, altari eretti, alberi rimasti

desnudas / las blancas ninfas que juegan. / Ríen al son de la espuma, / hienden la linfa serena; / entre el polvo cristalino / esponjan sus cabelleras; / y saben himnos de amores / en hermosa lengua griega, / que en glorioso tiempo antiguo / Pan inventó en las florestas. / Amada, pondré en mis rimas / la palabra más soberbia / de las frases de los versos, / de los himnos de esa lengua; / y te diré esa palabra / empapada en miel hiblea... / ¡Oh, amada mía! en el dulce / tiempo de la primavera. (vv. 39-58, «Primaveral», *Azul.../ Cantos de vida y esperanza*, ed. José María Martínez, Madrid, Cátedra, 2007, pp. 251-25). Rubén Darío toma aquí los mismos elementos que están presentes en la *Odisea*, casi glosa, y por ello no puede dejar de mencionar su fuente: «en hermosa lengua griega». Son himnos de amor insertados en un cuadro épico cuya cualidad es la intemporalidad, rasgo característico de este tipo de construcciones idealizadas y propicias para el amor.

¹¹ Citado por Curtius, *loc. cit.* p. 267.

¹² Raymond Bayer, *Historia de la estética*, traducción de Jasmin Reuter, México, Fondo de Cultura Económica, 1965, p. 24.

¹³ *Ibid.* 23.

celebri”¹⁴: que trasciende en la vida ritual o sagrada y otro papel en el mundo de la imaginación, que es la que domina el discurso que aquí estudiamos:

Lo schema generale e naturale del tempio é il paesaggio elementare costituito della collina (o dal tumulo) con la sua grotta, le pietre, l’albero e la sorgente, il tutto circondato e protetto da un un recinto che indica il carattere sacro del luogo. Tali furono, in origine, i boschi sacri, il locus dei romani, l’*alsos* dei greci. Quando più tardi nacque l’architettura, il tempio diventò una casa e le sue componenti minerali e vegetali si trasposero per costituire gli elementi stessi dell’edificio. Mentre il recinto naturale o rudimentale diventava la muratura, la grotta diventava la nicchia dell’abside e il soffitto veniva assimilato al cielo. Così il tempio appare come un paesaggio petrificato.¹⁵

Así lo señala también James Frazer en *La rama dorada*: «En una investigación que Grimm hizo de las denominaciones teutónicas de «templo», deduce como probable que, entre los germanos los más viejos santuarios.»¹⁶

En efecto, la traslación de un tiempo arcaico se percibe no solamente en los modelos arquitectónicos creados por muchas culturas. La grecolatina, en este aspecto, muestra una continuación de modelos primitivos que evolucionan pero sustancialmente son inamovibles. Entre las funciones del bosque en la vida práctica encontramos la del bosque erguido como templo o como cementerio, donde el ciprés se erige como líder, aunque este prestigio funerario lo comparte con otros árboles.¹⁷ Otra función, como señala Moreno Conde, es la importancia de la naturaleza vegetal como ámbito sexuado, «donde hombres y mujeres se encuentran de manera diferente, un mundo variopinto que no parece haber vehiculado siempre las mismas nociones en el imaginario griego.»¹⁸

¹⁴ Gérard de Champeux y Sebastien Sterckx, *I simboli del Medioevo* (título original: *Introduction au monde des symboles*), traducción Monica Girardi, revisión de Sandro Chierici, Milano, Jaca Book, 1988, p. 307.

¹⁵ Jean Hani, *La Divine Liturgie : aperçus sur la messe*, 1981, citado por Champeux, ed. cit., p. 307.

¹⁶ Frazer, Sir James George, *La rama dorada: magia y religión*, traducción de Robert Fraser, México, Fondo de Cultura Económica, 2011.

¹⁷ *Apud*, Celestino Barallat, *Principios de botánica funeraria*, Barcelona, Alta Fulla, 1984.

¹⁸ Margarita Moreno Conde, «Flor y ritos en la antigua Grecia: azafrán, narciso y jacinto», en *Paraíso cerrado, jardín abierto. El reino vegetal en el imaginario religiosos del Mediterráneo*, Madrid, Polifemo, 2005, p. 127.

Pensemos en otras funciones del bosque, para los griegos, de las que derivan auténticas instituciones, como el jardín de la casa de Academo (casa que tiempo después se convertiría en gimnasio) sembrado de olivos y sicomoros, bajo cuya sombra se *funda* la academia platónica. Son muchos los ejemplos que nos hacen pensar estos espacios amenos en lugares idóneos o propicios para los oficios de la inteligencia. Curtius exalta la fama del plátano o sicomoro para menesteres del pensamiento: ~~La~~ fama del plátano llena toda la Antigüedad, como ha dicho Victor Hehn; a su sombra los hombres escribían, componían poemas, filosofaban”.¹⁹ Curtius recuerda el pasaje en el que Sócrates y Fedro se encuentran a las puertas de Atenas:

SÓCRATES: Anda pues, y busca un lugar en el que nos podamos sentar.

FEDRO: ¿Y ves aquel plátano altísimo? Allí hay sombra, y viento apacible, y césped mullido en que sentarnos, o acostarnos si queremos.²⁰

Sin embargo, ~~escribir~~ poesía bajo un árbol, en el prado y junto a una fuente, será en la época helenística un motivo poético”²¹ que se consolidará. Vemos pues cómo un tópico de lugar se desprende de una práctica análoga a la del poeta, esto lo observa agudamente Teócrito, aunque quien lo llevará hasta sus últimas consecuencias será Virgilio, porque a partir de su obra se establece una relación nada fortuita entre los árboles y la práctica poética. Curtius ha analizado esta relación poniendo énfasis en la necesidad de crear un marco sociológico que exige al poeta, para desarrollar plenamente su trabajo: la vida al aire libre o en el campo, lejos de la ciudad, debe gozar además de tiempo y ocasión para la escritura y, finalmente, debe poseer un instrumento musical primitivo.

Y todo lo anterior lo poseen los pastores con generosidad, lo que se traduce en ocio, así como la presencia de un dios que los protege, Pan, el genio de los rebaños, e inventor de la flauta de siete cañas. Y en todos los lugares y tiempos ha habido pastores porque es una

¹⁹ Curtius, X, *op. cit.* p. 268.

²⁰ Citado por Curtius, *op. cit.*, p. 269.

²¹ *Ibid.*

forma básica de la existencia humana, representada, con mucha fortuna en la tradición cristiana, por el nacimiento de Jesús, según san Lucas.²²

Tomando en cuenta este contacto práctico y también sagrado, debemos pensar que la relación trascendía y se fijaba en las obras artísticas e intelectuales, haciendo imposible desligarlas de su carácter religioso.

Se han señalado arriba las distintas funciones que tenían los bosques en la vida cotidiana, pero también es necesario saber cuáles son precisamente los árboles de este conjunto, pues es en los cultos funerarios en los que ciertos árboles cumplen funciones muy concretas:

Están presentes especialmente en dos situaciones, que podríamos denominar dinámica y estática. En la primera, están presentes en el paso del difunto al mundo de los antepasados; en la segunda, permanecen en los alrededores del lugar del enterramiento, en el cementerio.²³

Hay una botánica funeraria precisa en la que están involucradas cuestiones prácticas y rituales que trascendieron de tal manera y en un grado tan significativo, como en lo estético-literario que es la que nos interesa principalmente. Ambas se han conservado porque muchas de ellas siguen teniendo una vigencia tímida en la vida cotidiana y en las artes, en la memoria oral y en la escrita.

1.2 El olivo, civilización griega e *invocatio*

El olivo simboliza el resplandor de la cultura griega, su confianza en el progreso del hombre a través del conocimiento, por ello está dedicado a Atenea,²⁴ Minerva para los romanos, quien llegó a representar las cualidades y acciones propias de esta diosa: la

²² *Ibid.*

²³ *Ibid.*, p. VII.

²⁴ Javier Salazar Rincón, *Sobre los significados del laurel y sus fuentes clásicas en la Edad Media y el Siglo de Oro*, *Revista de Literatura*, tomo L, XIII, núm. 126, 2001, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto de la Lengua Española, pp. 333-368.

fecundidad, la sabiduría y la luz del intelecto, el cultivo de las artes y la agricultura, la consecución de la victoria y el mantenimiento de la paz.²⁵ El olivo representa a una civilización griega en plenitud, por eso se consagró a la diosa de la sabiduría y de la guerra.

En el Libro segundo de las *Geórgicas* de Virgilio en la invocación a Baco y a otros dioses de la agricultura, sobresale precisamente el olivo:

Hasta aquí, del cultivo de los campos y de las constelaciones del cielo; ahora a ti te cantaré, oh Baco, y contigo también, los brotes tiernos de los bosques y el retoño del olivo, que crece lentamente. Ven aquí, tú, oh padre Leneo²⁶ (que en este libro todo está lleno de tus dones, en tu honor, cargado de pámpanos de otoño, florece el huerto, la vendimia espuma hasta los bordes las rebosantes cubas), aquí ven padre Leneo, y²⁷ descalzándote los coturnos, tíñete conmigo del nuevo mosto las desnudas piernas.²⁷

Los héroes de Sófocles, señala Curtius, ~~no~~ invocan ya a las fuerzas y cosas de la naturaleza como divinidades; estas fuerzas son, en su teatro, seres humanizados, que participan ya de los sentimientos humanos”.²⁸ Esta idea es más relevante de lo que podríamos pensar, sobre todo en el Renacimiento, y se proyecta en la producción artística prolijamente. En las *Églogas* de Garcilaso o en la obra de Fray Luis de León, por ejemplo, plantas, animales y piedras, más que configurar un *locus amoenus* o un *beatus ille*, son susceptibles de expresar posturas filosóficas.

No acudiré a un diccionario de símbolos para ilustrar lo que a mi parecer resulta más cercano a lo que el maravilloso olivo significó para los griegos, sino a unos versos del poema ~~Invocación al Laurel~~,²⁹ de Federico García Lorca, cuyo título es un tópico poético

²⁵ *Idem.*

²⁶ ~~Por~~ ser Baco el protector de las viñas y los árboles frutales en general. Se le llama también Leneo, que los griegos aplicaron a Dionisos, por referirse este epíteto a la palabra griega *lēnós*, que significa lagar.” N. del ed., de *Geórgicas*, ed. cit., p. 289.

²⁷ Virgilio, *Geórgicas*, ed. cit., p. 289.

²⁸ Curtius, p. 339, vol. I.

²⁹ ~~Invocación al laurel~~, p. 135-137, Federico García Lorca, en este poema, pasa lista a los árboles más representativos de la antigüedad clásica, *Libro de poemas*, pp.3-145, en *Obras completas I*, Madrid, Aguilar, 1969.

y genérico. En los siguientes versos, la voz lírica “conoce” o puede comprender el lenguaje poético a través de símbolos vegetales, flores y árboles.

¡Conozco tu encanto sin fin, padre olivo,
al darnos la sangre que extraes de la Tierra,
como tú, yo extraigo con mi sentimiento
el óleo bendito que tiene la idea!

(vv. 35-38)

La relación que García Lorca establece en estos versos entre el poeta y su función, y el olivo y la suya propia es con toda seguridad muy cercana al misterio que veían los filósofos y los poetas mediterráneos en ciertos árboles. Por ello, los árboles mitológicos más que símbolos se convierten en una metáfora compleja a la que acuden con mucha frecuencia los poetas renacentistas y barrocos españoles. Mediante ella destacan una poética particular que se sirve de modelos grecolatinos que renuevan y exaltan.

Sor Juana Inés de la Cruz nos ofrece ecos del valor emblemático del olivo en versos del *Primero sueño*.³⁰ La consagración que hace del olivo, el equivalente latino de Atenea, contribuye a reforzar lo esbozado en los versos lorquianos arriba citados:

el licor claro, la materia crasa
consumiendo, que el árbol de Minerva,
de su fruto de prensas agravado,
congojoso sudó y rindió forzado.

(vv. 35-38)

Las coronas de olivo se igualaron a las de laurel y a las de palma, aunque se dice que antes del prestigio de éstas, se utilizaron coronas de encina, árbol consagrado a Júpiter.

La historia de cómo la paloma llegó con la rama de olivo en el pico, en la Biblia, y de cómo pasó a ser un símbolo de paz es interesante: –Según una variante alemana de la leyenda de la Cruz, en la tumba de Adán, del primer hombre y primer generador nació un olivo; de ese olivo se desprendió la rama que la paloma llevó a Noé, el regenerador del

³⁰ Sor Juana Inés de la Cruz, *Primero sueño*, México, Fondo de Cultura Económica, 2010, edición de Antonio Alatorre, p. 158.

género humano”³¹, pero como menciona Gubernatis: “El olivo simbolizaba ya la paz y la clemencia antes de que se conociera en Europa la paloma bíblica llevando el ramo de olivo. Irene, es decir, la Paz, era representada con una corona de olivo en la cabeza y una rama de olivo en la mano.”³²

Los poetas latinos Virgilio y Ovidio con la distancia considerable que media entre su obra, género y argumentos, no solamente reformulan la función que tienen ciertos mitos vegetales, sino que ellos configuran la importancia que el mundo vegetal tiene en la poesía de Occidente.

1.3 Aspecto vegetal del mito órfico

El mito de Orfeo posee una fuerte relación entre el mundo vegetal y la poesía. Orfeo no solamente es el símbolo de la poesía *per se*, más que un dios es el poeta, pues gracias a numerosos mitos que durante muchos siglos se han generado en torno suyo con el mundo vegetal y sus símbolos, árboles principalmente, se le vincula tanto con la imagen del canto, es decir, metonímicamente con la poesía.

Algunos mitólogos sostienen que Orfeo es, sobre todo, una divinidad vegetal y que su poder encuentra en el árbol el símbolo perfecto al encarnar aquello que se asemeja más a lo que él desea expresar. Si Orfeo logra bajar al Hades, se nos dice, es porque pertenece a este ámbito vegetal, pertenece por tanto al reino de los muertos. Así lo sostiene Guthrie en su *Orfeo y la religión griega*.³³ En este sentido, ciertas aseveraciones de Furio Jesi, al estudiar la lírica de Foscolo, revela sobre todo el carácter fúnebre del canto griego y de los

³¹ Véase, “el olivo”, Angelo de Gubernatis, *Mitología de las plantas. Leyendas del reino vegetal. II, Botánica especial*, traducción de Manuel Serrat Crespo, Palma de Mallorca, ed. José J. de Olañeta, 2003, pp. 159-163.

³² *Idem*.

³³ William K. C. Guthrie, *Orfeo y la religión griega: estudios sobre el movimiento órfico*, tr. de la ed. de 1966 por Juan Valmard, Buenos Aires, Eudeba, 1970.

códigos para simbolizarlo, para Foscolo, fue la Grecia de Homero y Maratón, la Grecia de los sepulcros de los héroes, porque para Foscolo el símbolo de Grecia, que es *el canto griego, es un canto fúnebre*.³⁴

La propuesta no parecerá tan audaz si analizamos el sentido simbólico que poseen las plantas, flores y árboles respecto a la muerte. El aspecto funerario de los árboles y las flores es quizá uno de los aspectos que tiene un peso más profundo en el origen de los mismos. Aspecto que está matizado en el Renacimiento pero que en el Barroco adquiere toda su fuerza, como se manifiesta en diversas expresiones artísticas. En su origen, las flores poseían una simbología fúnebre que en el Renacimiento surge tímidamente en los tópicos como el *carpe diem*.

El poema *“De rosis nascentibus”*, tradicionalmente atribuido a Virgilio y más tarde al poeta Ausonio, acaso atisba una estilización poética del ritual funerario de la *anthologia*, aquella forma de acceder a la muerte tras recoger flores, pues coger flores y fresas que nacen del suelo es un riesgo que acecha a los jóvenes que juegan en el prado. Ellas y ellos, como las plantas nuevas, se abren a la vida, y una sierpe mortal se esconde en la hierba.³⁵

Este aspecto es retomado por Góngora en los siguientes versos:

Moriste ninfa bella,
en edad floreciente,
que la muerte entre las flores
se esconde, cual serpiente;
(*Moriste ninfa bella*, vv. 1-4)

Las partes más consideradas del mito de Orfeo son la búsqueda de su esposa, el descenso y la confusión trágica. Guthrie se pregunta si quizá por esta razón, puede considerarse a Orfeo un dios decaído: *“De ser así, será probablemente uno de los espíritus*

³⁴ Furio Jesi, *Mito*, Barcelona, Labor, 1976, p. 99.

³⁵ Ricardo Olmos, *op. cit.*, pp. 22-23. N. del autor: Pseudo-Ausonio, *De rosis nascentibus*, vv. 49-50. Un ejemplo actual de lo que sucede con esto es la alusión de la película de Ingmar Bergman, *Fresas salvajes*, donde un viejo sabio que siente cercana la muerte, en el transcurso de una semana extraña, piensa en un episodio de su juventud, simbolizado por la tarde en que sorprende cogiendo, precisamente, fresas salvajes.

de la vegetación dadora de vida que brota de la tierra. [...] pues todas las constancias apuntan a su antiguo carácter de dios son, a la vez, constancias de su antiguo carácter de dios de la vegetación.”³⁶ Para comprobar sus hipótesis, Guthrie lo compara con Jacinto y relaciona el hecho de que la muerte de ambos, en especial la de Orfeo, es de las partes más importantes de su historia, porque para los dioses vegetales morir representa una necesidad, ya que para todo dios de la vegetación es necesario morir. Señala a la vez, el hecho de que su muerte haya tomado la forma de un acto ritual. El hecho de que se insista en considerarlo como una divinidad vegetal se debe a la identificación que tienen las deidades vegetales con la *ctonias*, ello se debe, según Guthrie a que la mentalidad primitiva, tras postular un espíritu de los frutos de la tierra, percibió pronto una conexión entre ese espíritu y el reino subterráneo, al cual no sólo los frutos, sino también los hombres son llamados a su tiempo, por la muerte.”³⁷

He querido mencionar el mito de Orfeo para resaltar la relación íntima que el mundo vegetal ha tenido siempre con la poesía; y en este mismo sentido, he querido enfatizar la función funeraria presente en diversas representaciones de algunas plantas y árboles sobre todo, viendo de una manera teleológica o finalista de la *physis*: todo lo que surge o brota como una planta ha de morir,³⁸ y todo lo que impulsa a nacer, lleva a morir. Resulta interesante, como veremos más adelante, que la mayoría de los árboles que pueblan el imaginario de la poesía renacentista y barroca en Occidente posean una significativa simbolización funeraria. El caso de los sonetos fúnebres de Góngora es elocuente con esta tradición.

³⁶ Guthrie, *op. cit.*, p. 54.

³⁷ *Ibid.*, p. 56.

³⁸ Olmos, *op. cit.*, p. 21.

1.4 Virgilio y la creación de la Arcadia

La obra de Virgilio influye de manera decisiva en los mitos, simbolizaciones y en la percepción del mundo vegetal en la poesía, así como de aquellos árboles cuya tradición literaria y prestigio se remonta a autores como Homero, Teócrito y Hesíodo. Es con Teócrito, Bion, Mosco, entre otros, que la poesía bucólica se erige como depositaria de una tradición, de una poética, e incluso, de posturas filosóficas. Así lo aprecia Carlos Montemayor cuando menciona ~~la~~ transformación urbana que facilitó la antítesis urbe-naturaleza, ciudad-campo”³⁹, a la vez que aventura una hipótesis del motivo que hizo florecer esta manifestación poética:

Quizás fueron en verdad un solo impulso, una única aspiración: el sentimiento de que en la naturaleza subyace una *razón* esencial que es la plenitud del mundo. La poesía forma parte de esta vocación por la Naturaleza que Longo representó en la narrativa y el cinismo y el estoicismo representaron (acaso éste como su más alta y depurada expresión) en la filosofía. Muchas transformaciones religiosas, la mayoría sincréticas, de un marcado gnosticismo órfico, pitagórico y neoplatónico, se inscribieron también en la configuración de este mismo impulso.⁴⁰

Subraya como otros rasgos importantes de este género:

la transformación virtual, real, de la poesía lírica; es decir, la intención de hacer otra poesía, lírica ya en un sentido moderno, de ahí que sea una búsqueda sustancial nueva, aunque sus metros y formas sean una imitación libresca, ajena a la realidad viviente de los modelos griegos que en ése momento se veían ya como clásicos, antiguos. Por último, debemos observar que sus orígenes hasta su ulterior desarrollo, la poesía bucólica no fue un arte campesino, rústico, sino culto. Así lo fue en las manos de Teócrito, así después en las gracias delicadas de Garcilaso.

El mérito que distingue a Virgilio (~~admirable~~ observable del corazón y de la naturaleza”⁴¹) de Teócrito, quien es su principal influencia, es la creación de la Arcadia como espacio no sólo ideal e idílico, también como un ámbito meta-literario. Vale aclarar que ~~el~~ mismo topónimo designa un lugar real, una región situada en el centro montañoso

³⁹ Carlos Montemayor, introducción a *Bucólicos griegos. Teócrito, Bion, Mosco*, traducción de Ipanadro Acaico, México, Secretaría de Educación Pública, 1984, p.7.

⁴⁰ *Idem.*

⁴¹ Miguel Dolç, ~~Teócrito y Virgilio~~, en *Estudios clásicos*, t. IV, núm. 23, pp. 242-266, 1958.

del Peloponeso, que coincidiría en la Antigüedad con el actual departamento de Arkhadia.”⁴²

Sin embargo, las *Bucólicas*, su obra de juventud, no fueron consideradas positivamente con el paso del tiempo por el mantuano, así lo hace saber en el *incipit* de la *Eneida*, en el que presenciamos un *mea culpa* poético sobre su primera obra caracterizada por impulsos y pasiones de juventud, es decir, lo propio del género pastoril: “Yo soy aquel que en los pasados tiempos modulé cantos agrestes al son de un delgado caramillo; y salido luego de las selvas hice los campos vecinos obedientes del agricultor por más que fuese codicioso; obra agradable a cuantos labran tierras.”⁴³ La justificación de estos versos que causan arrepentimiento radica en que sean obra de juventud. Rubén Darío, lo glosa para hablar de su *Azul*...: “Yo soy aquél que ayer nomás decía el verso azul y la canción profana”.

1.4.1 La función de los árboles en las *Bucólicas* virgilianas

Cuando en las *Bucólicas* se pasa lista, en una generosa enumeración mixta, a los árboles y a la deidad a la que estaban consagrados, se refleja lo acendrado que estaban los códigos de los lectores respecto a los atributos de árboles muy específicos. Asimismo, esto se observa en los certámenes entre los árcades o “justa”⁴⁴ pastoril, poética, que consiste en la invocación de árboles y de su respectivo mito y símbolo. Está claro que la antigua función referencial que utilizaban los griegos en sus justas, como apelar a la generosidad de la

⁴² Mary Malcolm Gaylord, “La Arcadia nuevamente inventada del *Quijote* de 1605”, en *Cervantes y el Quijote: Actas del coloquio internacional, Oviedo 27-30 de octubre de 2004 organizado por la Cátedra Emilio Alarcos*, coordinado por Emilio Martínez Mata, 2007, pp. 55-68.

⁴³ Salazar Rincón, p. 1.

⁴⁴ Sobre este aspecto Carlos Montemayor advierte que: “conviene no desechar el origen realista de la poesía bucólica, especialmente por tratarse de Sicilia, pues la lírica dórica utilizaba los cantos alternos, muchos de ellos agonísticos, en sus coros; no es difícil pensar que su cultivo popular se hubiese extendido en Sicilia, fundada por los dorios. Los payadores sudamericanos y los trovadores huastecos o los copleros mayas en México, son otros ejemplos populares de las “entiendas” poéticas aún vivas.”, introducción a *Bucólicos griegos*, ed. cit., p. 8.

sombra que brinda el árbol evocado donde se ve como un *bien práctico* primigenio. En las *Bucólicas*, aunque se sigue aludiendo a la exaltación del lugar más placentero, se pone énfasis en la mitología de cada árbol:

CORIDÓN: Gratísimo el olmo al Alcida: a Yaco, la vid; el mirto a Venus hermosa; a Febo, su lauro. Ama a los avellanos Filis. Mientras Filis los ame, ni el mirto vencerá a los avellanos, ni el lauro a Febo.

TIRSIS: Bellísimo el fresno en las selvas; en los huertos, el pino; en los ríos el álamo, el abeto en las altas montañas. Pero si, hermoso Lícidas, vuelves más a menudo a mirarme, te ceda el fresno en las selvas; en los huertos el pino. (*Égloga VII*, vv. 61-68)⁴⁵

Para Curtius lo más relevante es el hecho de que a partir de estas descripciones se subraye la hermosura de los parajes, descripción de en definitiva no existía en Homero. El *‘certamen’* en Virgilio responde a una estilización de los elementos al uso de una mitología incorporada en el discurso, y la creación de la Arcadia.

Coridón repasa un código al aludir al árbol y al dios al que está consagrado. Es importante tener presente esta peculiaridad que Góngora va a aprovechar de un modo sutil, en las alusiones mitológicas de árboles, a manera de certamen o justa poética, para llevarlas a sus sonetos como una competencia simbólica.

La función del tipo de árbol elegido, en los dos casos, es ofrenda, elogio y competición; mientras que el hecho de que uno de ellos sea cabrero y el otro pastor es distintivo (aunque sean árcades⁴⁶ ambos), tal y como lo son los árboles por ellos elegidos. En este sentido, Coridón aparece en desventaja frente a Tirsis.

Vemos que un mismo referente poético tiene una validez distinta en el discurso. Es importante tener presentes dichas marcas retóricas porque al reaparecer, se van convirtiendo en cultos lugares comunes y se conservan como fórmulas que prevalecen en la caracterización de la poesía del Renacimiento.

⁴⁵ Virgilio, *Bucólicas*, introducción, traducción y notas de Rubén Bonifaz Nuño, México, UNAM, 1967.

⁴⁶ “No eran de Arcadia, puesto que la acción se desarrolla en Mantua, pero por la excelencia de su canto es que como si lo fueran.” N. del trad., a la Bucólica séptima, Virgilio, *Bucólicas*, ed. cit., p. 201.

1.5 Árboles consagrados

Las fuentes de las *Metamorfosis* de Ovidio se pierden en la oscuridad de los tiempos, y se conservan hasta nuestros días enmascaradas con otros nombres. La tradición culta, al recoger y recrear los mitos de origen los fija y, a su vez, se encarga de apropiarse de ellos y de expresar la visión poética de los mismos. Tales mitos expresan ideas o conceptos de manera indirecta a través del lenguaje poético.

Las metamorfosis son castigos impuestos por los dioses, son también el eufemismo de una muerte que servirá de la punición de las pasiones. Es interesante observar el carácter ambiguo de algunas metamorfosis mitológicas, por ejemplo, en el caso del laurel, en la que detrás de un símbolo de triunfo, *ora la espada, ora la pluma*, se esconde una particular visión de fracaso de tipo amoroso.

Ovidio, como muchos poetas de la Antigüedad clásica, recurre a la recreación de sus historias a través de un paisaje animado, simbolizado, como señala Curtius, en forma de un bosque mixto *irreal*. Una *reunión* de árboles tiene lugar en el episodio en el que Orfeo espera recuperar a su esposa:

Sombra al lugar faltaba; después que se sentó en esa parte
el vate engendrado de dioses, y movió los hilos sonantes,
sombra al lugar vino; no estuvo ausente el árbol caonio,
no el bosque de las Heliades; no de frondas altas la encina,
ni los tilos muelles ni el haya ni el laurel siempre virgen,
y avellanos frágiles y, útil para lanzas, el fresno
y el abeto sin nudos y curvo de bellotas el roble,
y el plátano alegre, y el acebo, desigual de colores,
y junto, los sauces fluviales y el acuático loto,
y el boj, perpetuamente verdeante y, tenues. Los tamariscos,
y el mirto bicolor y el durillo cerúleo de frutos.
Vosotras también, hiedras de pies flexibles, vinisteis,
y a una, vides pampanosas y olmos vestidos de vides,
y quejigos y piceas, y cargados de fruto rojeante
el madroño, y, premios de vencedor, lentas palmas,
y ceñido la crin e hirsuto de vértice el pino,
grato a la madre de los dioses; pues Atriscibelio

cambió, por éste, al hombre, y se endureció en aquel tronco.⁴⁷
(*Metamorfosis*, X, vv. 90-105)

Es común, pues, encontrar en estos bosques el valor mitológico: ~~el~~ bosque de las Heliades”, perífrasis de los álamos, y la alusión a la castidad simbolizada en el árbol de Apolo: ~~la~~urel siempre virgen”; o ~~los~~ olmos vestidos de vides”. Las descripciones anteriores son signos de su nula referencialidad. El tono de la voz lírica, ~~vosotras~~ también, hiedras de pies flexibles, vinisteis”, dan la apariencia de cierto orfismo. Mientras la *mixtura* del bosque nos da pistas sobre su artificialidad, lo que le confiere su carácter predominantemente literario. Comenzaremos este recorrido por el primer árbol de la mitología ovidiana, al que imitaremos concediéndole a la encina el primer puesto en la enumeración.

1.5.1 La encina, adivinación y fortaleza

Ovidio menciona a la encina antes que a cualquier otro árbol en sus *Metamorfosis* y lo coloca en la categoría de árboles con los que se identifica la edad primera, *dorada*. Por ello la encina es un elemento simbólico de gran importancia, así como su fruto, al que el poeta romano incluye entre aquellos alimentos de la edad dorada: ~~frutos~~ de madroño y montañas fresas cogían, / y cornejos y moras adheridas en duros zarzales, / y bellotas que del extendido árbol de Jove cayeran.”⁴⁸

En la mitología griega la encina está consagrada a Zeus, pues se dice que él fue criado debajo de este árbol. Antes de la tradición de las coronas de laurel o de palma, las estatuas de Zeus se coronaban con ramas de encina, de álamo o con flores.

Mas después que se dio esta honra a los poetas, se coronaron de lauro, hiedra y mirto. Luego salieron las coronas militares, y así como algún soldado acababa con virtud y fortaleza de ánimo alguna hazaña ilustre, así era remunerado con varias

⁴⁷ *Metamorfosis*, ed. cit., pp. 54-55.

⁴⁸ *Ibid.*, Libro I, vv. 103-106.

coronas; pero la primera entre todas era la triunfal, que se daba por ley en Roma, al capitán que había muerto en batalla no menos que cinco mil contrarios. Ésta no era la misma que la laurea común y simple, sino que se elegía de las hojas mayores y de las bayas pendientes de ellas. Porque la popular era la de las hojas de lauro común y simple, y no estaba tejida de bayas.⁴⁹

Asimismo, se le relaciona con artes adivinatorias, «la encina consultada por los griegos como oráculo de Dódona»,⁵⁰ y se encuentra estrechamente relacionada con el mito de Orfeo porque Eurídice, su esposa, era una ninfa de la familia de las dríades, divinidades de las encinas, y de los árboles en general.»⁵¹ La complejidad del vocablo druidas⁵², que Plinio el Viejo utilizó se remonta a la tradición celta. Los druidas eran los videntes, quizá por ello se explique la relación entre la encina y el oráculo.

A su vez, la encina se confunde con el roble pues ambos poseen características similares, y aunque la majestuosidad del roble supera a la de la encina son muy semejantes ya que ambos poseen la capacidad de atraer los rayos. Quizá por este motivo, como señala Manfred Lurker, «la encina estaba especialmente cerca del dios de la tempestad. Entre los griegos estaba dedicada a Zeus en su función de lanzador del rayo; el dios eslavo Perkunus era adorado en los encinares, y entre los germanos, ese árbol vigoroso estaba dedicado a Donar.»⁵³

Posteriormente, la doctrina cristiana adopta la encina, como hizo con los mitos de otros árboles, y desde la Edad Media se le ha dedicado a la imagen de la Virgen María, en regiones de España y al sur de Italia.⁵⁴ La castidad es una cualidad que ya le atribuían en las tradiciones paganas, que se desprende de lo incorruptible de su madera. Dicha

⁴⁹ Salazar Rincón, *op. cit.*, p. 5.

⁵⁰ Virgilio, *Geórgicas*, Libro II, vv.16-17.

⁵¹ María C. Crocci da Graca, y A. Mínguez Baños, «Orfeo y Eurídice, algunas visiones del mito a través de la historia de las artes», en *Estudios clásicos*, 1995, p. 107.

⁵² Druida significa 'roble'.

⁵³ Manfred Lurker, *El mensaje de los símbolos. Mitos, culturas y religiones*, Barcelona, Herder, 1992, p. 167.

⁵⁴ Lucía Impelusso, *La naturaleza y sus símbolos. Plantas, flores y animales*, trad. José Ramón Monreal, Barcelona, Electa, 2003, p. 127.

característica, ser muy difícil de doblar, acompañaba con frecuencia las menciones que Virgilio hace de ella en las *Bucólicas*, y es frecuente encontrarla con los siguientes epítetos: –la dura encina”, –la terca encina”, y ligado a las profecías –la sonora encina”. Todo lo anterior contribuyó para convertirla en emblema de la fuerza profunda, de la fe y de la resistencia del cristiano ante la adversidad.

1.5.2 El laurel de Apolo

No son pocos los personajes de las *Metamorfosis* que son transformados en árboles. Entre ellos, el que goza de más fama es la ninfa Dafne metamorfoseada en laurel, en atención al grito lanzado por Dafne ante la persecución de amor de Apolo y su petición: –Socórreme padre; si los ríos tenéis un poder divino, destruye, cambiándola, esta figura por la que he gustado en demasía.”⁵⁵ Podríamos considerar este mito uno de los más visitados, desde Ovidio, revisitados y recreados, de muchas y de diferentes formas, hasta convertirse en un culto lugar común, como diría Dámaso Alonso.

Trae, padre –dice– socorro, si tenéis por las corrientes;
pierde esta figura, con la cual plací en exceso, mudándola.”
Apenas concluido el ruego, torpor grave ocupa los miembros;
los muelles pechos son ceñidos de tenue corteza;
en fronda los cabeos, crecen en ramas los brazos;
tan veloz ha poco, el pie en perezosas raíces se adhiere;
los rostros follaje tienen; sólo el resplandor queda en ella.
A ésta ama aun Febo, y puesta en el tronco su diestra,
siente hasta aquí el pecho trepidar bajo la nueva corteza,
y conteniendo con sus brazos, como a miembros las ramas,
da besos al leño; rehúye, empero, los besos el leño.
Al cual, el dios: –Y puesto que no puedes ser cónyuge mía,
será por cierto –dijo– árbol mío; siempre han de tenerte,
a ti, cabellos; a ti cítara; a ti, laurel, nuestra aljaba;
tú irás con los guías latinos, cuando el triunfo la alegre
voz cante, y los Capitolios a las luengas pompas revean.
Tú misma, fidelísima custodia, en las jambas de Augusto,
te erguirás a las puertas, y cuidarás la encina de en medio;
y como es mi cabeza juvenil con intonsos cabellos,
tú también de la fronda siempre lleva perpetuos honores.”

⁵⁵ *Metamorfosis*, ed. cit., I, 452-567, pp. 14-18.

Terminara Péan; con ramas hace poco hechas, el lauro
asintió, y como cabeza pareció agitarse su copa.⁵⁶
(*Metamorfosis*, I, vv. 545-565)

La belleza de la imagen de este mito ha tenido históricamente muchos admiradores, desde una estatua de mármol del siglo I d. C., al conocido grupo escultórico de Apolo y Dafne de Bernini; o de un fresco de Pompeya a los lienzos de Tintoretto, Veronés, Poussin y Rubens. Los poetas retomaron la fábula ovidiana con semejante entusiasmo al que se observa en la plástica. Entre muchas de las recreaciones, el soneto XIII de Garcilaso: —A Dafne ya los brazos le crecían...⁵⁷, se encuentra entre una de las más bellas versiones líricas.

También se le atribuye la castidad, ya que como señala Ovidio, esta se consagró a la casta Diana, y le había pedido a su padre tiempo atrás ser eternamente virgen, aunque siendo tan bella resultaba difícil alejar a los pretendientes, así que gracias a esta petición se pueda justificar el hecho de que su padre elija un árbol para mudar la figura de su hija.

El laurel, junto a otros árboles de hojas perennes, *sempervirens* (siempre verdes), como la encina, el álamo, la palma, o el ciprés suelen ceñir las frentes de militares o poetas como símbolo de gloria. Se dice que Apolo acostumbraba coronar su frente y la de otros jóvenes victoriosos con hojas de encina, pero que en ocasión de su castigo y su amor por Dafne, cambia a este último por el laurel. Tal como señala Ovidio, Apolo acepta con resignación: —Está bien, puesto que no puedes ser mi esposa, ahora será mi árbol.⁵⁸ Así, la gloria será simbolizada como un valor perdurable, tal como Apolo quería ver su amor a través del laurel, consagrado por él se comienzan a utilizar coronas de laurel para los poetas, pues bajo su protección estaban la poesía y las artes en general.

⁵⁶ *Metamorfosis*, loc. cit., pp. 17-18.

⁵⁷ Garcilaso de la Vega, *Poesías castellanas completas*, edición, introducción y notas de Elías I. Rivers; y Fernando de Herrera, *Poesías*, Madrid, Castalia, 2001.

⁵⁸ *Metamorfosis*, ed. cit., p. 30.

Los motivos más representativos del mito de Dafne convertida en laurel son tres: desdén, castidad y soberbia.⁵⁹ Cabe señalar que la castidad no es atributo exclusivo del laurel, pues lo comparte con la encina.

También es conocido que desde tiempos remotos se le atribuía poderes para suscitar sueños proféticos, causa probable para que los griegos y los romanos la dedicaran a Apolo y, por sus características, se le asocia con ciertos poderes de ignición. Pérez de Moya recuerda un fragmento de Fulgencio (*Mithologicarum Liber I*), en su *Philosophia secreta*:

Dedicáronle el laurel. Porque frotando dos palos secos deste árbol uno con otro se enciende fuego, o porque puestas sus hojas sobre la cabeza del que duerme, ensueña, según dice Serapión, cosas verdaderas, que es género de adivinanza, arte atribuida a Apolo, o porque fingen haberlo Apolo recibido por su árbol, cuando en él se convirtió Daphne su amiga.⁶⁰

Por su parte, san Isidoro, “hace derivar su nombre del vocablo *laus* (alabanza)” en sus *Etimologías* (XVII, 7, 2).⁶¹

El laurel nos interesa particularmente porque en la obra de Góngora, cuya imaginería es generosa en la inclusión de árboles, este apenas es mencionado, hecho claramente sintomático, sobre todo si tomamos en cuenta que el tópico de laurel formaba parte del repertorio de los poetas áureos, particularmente de Garcilaso y posteriormente ocupará un lugar protagónico con Lope de Vega, quien dedicará una obra entera al motivo en su *Laurel de Apolo*.

⁵⁹ Portal virtual del proyecto *Íconos*, “Viaggio interattivo nelle Metamorfosi di Ovidio”, Cattedra di Iconografia e Iconologia dell’Dipartimento di Storia dell’ArtedellaFacoltà di Scienze Umanistiche dell’Università di Roma “La Sapienza”.

⁶⁰ Salazar Rincón, *op. cit.*, p. 2.

⁶¹ Antonio Carreño, *op. cit.*, p. 3.

1.5.3 El ciprés funerario

El prestigio solemne y funerario de muchos de los árboles que pueblan la mitología grecolatina son abrumadores, sin embargo, entre todos ellos el ciprés es representación inequívoca de la muerte. Dice Horacio en sus *Odas*:

Habrà que abandonar la tierra, nuestra casa,
la esposa amada; y de cuantas plantas
cultivas –dueño efimero–, el sombrío
ciprés será la única en seguirte.

Asimismo forma parte del *ars topiaria* en cementerios en el mundo occidental por varios motivos, uno de ellos es su forma de flecha que señala al cielo con su punta, y que parece servir de guía a quienes lo miran; asimismo, el hecho de poseer raíces poco profundas resultan aptas, y hasta donde se tiene noticia siempre ha estado presente en los cementerios occidentales, y no hay pueblo de los que posean ciprés naturalmente que no le haya reconocido este carácter funerario. Plinio da constancia de ello en sus *Historia natural*, según la frase: *cupresus... Diti sacra, et ideo, fúnebre signo ad domos posita*.⁶²

Por su parte, Ovidio, el que se encarga de recordar la génesis del ciprés comenzando por describir su forma: –Se acercó a esta turba el ciprés que las metas imita, / hoy un árbol, antes el niño por aquel dios amado / que con nervios la cítara y el arco tempera con nervios”.⁶³ Para después contarnos su historia.

Cipariso era el joven preferido de Apolo, el mismo que una tarde, accidentalmente, hirió con su jáculo a un ciervo sagrado que de todos era amado,

Era el estío, y mediodía, y del sol son la lumbre
hervían de Cáncer litoral los cóncavos brazos;
cansado, puso en la herbosa tierra sus cuerpos
el ciervo, y de la arbórea sombra el frío tomaba.
A éste, el niño imprudente, Cipariso, con jáculo agudo
clavó, y, cuando lo vio por la cruel herida muriendo,
resolvió querer morir. ¡Qué consuelos Febo no dijo,
ya que levemente y de acuerdo con el asunto doliérase,

⁶² Barallat, *op.cit.*, pp. 6-7.

⁶³ Ovidio, *Metamorfosis*, X, vv. 106-142, *loc. cit.*, pp. 55-56.

lo amonestó! Gime él, empero, y este regalo supremo
pide a los supernos: que en todo tiempo llorara
Y ya por inmensos llantos derramada su sangre,
a convertirse en verde color comenzaron sus miembros,
y los cabellos que ha poco de la nivea frente pendían,
a volverse crin erizada, y, la rigidez asumida,
a mirar con cima grácil el cielo estrellado.⁶⁴

especialmente por las ninfas:

Pues consagrado a las ninfas que tienen las siembras carteas,
había un ciervo ingente, y él mismo a su cabeza ofrecía
sombras latamente profundas con sus cuernos extenso.

Al darse cuenta de su imprudencia, y lleno de congoja, quiso morir, pero Apolo resolvió convertirlo en el árbol que acompaña a los muertos, y sentenció: –Serás por nosotros llorado, / y llorarás por otros, y asistirás a dolientes –le dijo.”⁶⁵

Aunque en la tradición literaria de Occidente la función estaba muy delimitada –y trasladándonos temporalmente en un gran salto– no deja de extrañar que Sannazaro en su *Arcadia* coloque al ciprés en un lugar particularmente privilegiado.

Pero entre todos, en el centro, junto a una clara fuente se levanta hacia el cielo el enhiesto ciprés, veraz imitador de las altas metas, en el que, no ya Cipariso, sino el mismo Apolo, si fuese lícito decirlo, no habría desdeñado transfigurarse. Estas plantas no son tan descorteses como para impedir totalmente con sus sombras que los rayos del sol penetren en el delicioso bosque, sino que por varias partes tan graciosamente los reciben, que es rara la hierba que por aquéllos no tenga grandísima recreación; y así como siempre agradable morada allí se encuentra, ésta es la florida primavera más placentera que en el resto del año.⁶⁶

Un rasgo material que ha contribuido a la construcción del prestigio funerario es que la imagen del ciprés en forma de flecha que apunta siempre al cielo lo convierte en un árbol idóneo para representar su cercanía con lo divino, ayudado –como se ha dicho– por su forma ha sido el árbol preferido de los monasterios.⁶⁷ Hay otra característica que lo confina como parte del escenario funerario, el ciprés posee unas raíces poco profundas, ocupando

⁶⁴ Ovidio, *Metamorfosis*, X, vv. 106-142, *loc. cit.*, pp. 55-56.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 56.

⁶⁶ Sannazaro, Prosa primera, p. 74.

⁶⁷ Quizá uno de los poemas más hermosos dedicado a un árbol, al ciprés, lo ha escrito Gerardo Diego. –El ciprés de Silos” comienza precisamente con la descripción de éste: –Enhiesto surtidor de sombra y sueño / que acongojas el cielo con tu lanza.”

casi un nulo espacio en los terrenos para estos menesteres y el hecho de ser una planta *sempervirens*.

1.5.4 El árbol de moras de Píramo y Tisbe

Debido a que la especie de este árbol (arbusto) es muy variada es oportuno señalar que el árbol de moras al que se alude es la especie *morus nigra*, como señala Angelo de Gubernatis.⁶⁸

En el mito de Píramo y Tisbe, un árbol ocupa un sitio destacado en la trama de la historia. El origen del relato es un amor contrariado y desavenido que, como muchos de los mitos rescatados por Ovidio, son tan antiguos como el hombre y tan actuales como la última versión cinematográfica que el lector pudiera haber visto de *Romeo y Julieta*, pues con dicho motivo está construida.

Es interesante destacar que la versión ovidiana será precisamente la que se encargue de subrayar la metamorfosis del color blanco del moral en el púrpura, debida a la intervención de los dioses. Sin duda, la correspondencia entre el color, primero blanco de las moras, y luego púrpura, es uno de los aspectos más dramáticos y simbólicos, y quizá una de las razones por las que se eligiera al moral de entre otros árboles.

El hecho de que el amor trascienda en forma de un árbol es un tópico conocido como *omnia vincit amor*. Esto se aprecia en diferentes obras, comenzando por Ovidio, posteriormente en Boccaccio o en el Romancero español, por mencionar algunos. La razón de que se elija un árbol, o arbusto, reside en el atributo de reverdecimiento de plantas específicas, con el objeto de que quede fija en la memoria una tragedia absurda.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 145-146.

El mito de Píramo y Tisbe cuenta la historia de dos jóvenes babilonios que viven en casas contiguas, gracias a esta cercanía se conocen y con el tiempo se enamoran. Se habrían unido legítimamente de no haber sido por sus padres que se oponían a la unión, su amor crece. Un día deciden huir por la noche, la cita es al lado de una fuente, bajo un moral blanco. Cuando Tisbe llega al lugar se asusta al ver una leona, por lo que se esconde en el hueco de una roca y en su huida deja caer su velo con el que la leona juega y mancha de sangre. Cuando Píramo llega y reconoce la prenda de su novia y al ver a la leona piensa que ésta la ha matado, desesperado saca un puñal y se suicida, y la sangre del joven tiñe de púrpura el moral. Tisbe sale de su escondite y descubre la confusión trágica, así que decide imitar a Píramo y se suicida con el mismo puñal. Ovidio cuenta que los padres, al sentirse responsables de la muerte de sus hijos aceptan que sus cuerpos se entierren en el mismo lugar, donde crece un moral.⁶⁹

Otra mención importante del arbusto de moras se encuentra en el *De Somniorum interpretatione*, I, 75, donde se dice que quien sueñe con él arbusto habrá tenido el anuncio de descendencia, de abundancia y prosperidad en su familia. Plinio, por su parte, llamó a este árbol *sapientissima arborum*, porque tarda en adornarse de hojas, para escapar al regreso del frío, que se produce muy a menudo cuando comienza la primavera.⁷⁰

La presencia de esta planta en el mundo vegetal es más bien tímida. La razón se encuentra probablemente en sus características: ser un arbusto, ser frutal y cambiar su hoja con las estaciones, en contraste con los árboles que gozan de un codificado simbolismo entre los poetas grecolatinos. La característica que sí llama la atención es que su fruto se caracteriza por ser verde cuando está tierno y ser púrpura al madurar. La analogía tan

⁶⁹ *Metamorfosis*, ed. cit., pp. 77.

⁷⁰ *Mitología de las plantas. II Botánica especial*, ed. cit., pp. 145-46.

importante con la sangre logra con mucha probabilidad que pese a sus características forme parte del prestigioso *corpus* vegetal de la literatura de Occidente.

1.5.5 Álamos blancos, las hermanas de Faetón

Homero llama al álamo *Acheraide*, y en los juegos funerarios de Rodas, el vencedor obtenía una corona de este árbol, consagrada especialmente a los Manes.⁷¹ Teócrito lo menciona en sus *Idilios* en su calidad de planta sacra:

Me aprestaba a venir, sí, yo lo juro
por Amor dulce y puro;
me aprestaba venir bajo tu techo
con dos o tres amigos
de la pasión testigos
que me devora el pecho,
esta noche mismísima; en tributo
trayéndote en la falda
de mi flotante veste
manzanas mil, de Baco hermoso fruto,
y ciñendo mi sien alba guirnalda
del álamo celeste
a Alcides consagrado,
y con cintos de púrpura adornado.⁷²
(vv. 122-133)

Angelo de Gubernatis habla sobre el lugar que ocupa el álamo en el ámbito mitológico, al que los antiguos llamaban *populus graeca* (álamo griego) y *populus alba* (álamo blanco), o también álamo de Alcides (Hércules), —porque los sacerdotes de Hércules se coronaban con ramas de álamo, y también el propio dios. Se decía que el dios Hércules, al regresar de su viaje a los Infiernos, llevaba una corona de álamo.”⁷³ El *populus nigra* (álamo negro), por otra parte, estaba especialmente consagrado a Proserpina. Los bucólicos versos de Virgilio fijan este nombre:

Populus alcidae gratissima, uitis, Iaccho,

⁷¹ *Ibid.*, p. 20.

⁷² Idilio I, *Idilios*, Teócrito, en *Bucólicos griegos*, ed. cit., p. 39.

⁷³ Gubernatis, *op. cit.*, pp. 20-21.

formosae myrtus Ueneri, sua laurea Phoebus;
Phyllis amat corylos; illam dum Phyllis amat,
nec myrtus, vincet corylos, nec laurea Phoebus.⁷⁴

Como vemos, las alusiones al álamo están acompañadas de epítetos de sacralidad, mediante los cuales podemos darnos una idea de la antigüedad y conservación transmitida por los poetas, y del carácter al que estaban confinados dichos árboles; pero es en la narración de Ovidio en la que encontramos detalles sobre el origen de dicha estimación. La narración se sitúa en los mitos de origen de la tierra, en la que Helios interviene.⁷⁵ Faetón era un muchacho que presumía a sus amigos que su padre era el dios del sol. Ellos se resistían a creerlo así que Faetón acude a su padre Helios, quien había jurado por el río Estigia darle lo que pidiera. Faetón quiso conducir su carruaje, el sol mismo, un día. Aunque Helios intentó disuadirle, Faetón se mantuvo inflexible, pero cuando llegó el día, Faetón se dejó llevar por el pánico y perdió el control de los caballos blancos que tiraban del carro. Primero giró demasiado alto, de forma que la tierra se enfrió, luego bajó demasiado, y la vegetación se secó y ardió, de esta forma convirtió accidentalmente en un desierto la mayor parte de África, quemando la piel de los etíopes hasta volverla negra. Finalmente, Zeus se ve obligado a intervenir, golpea con un rayo el carro desbocado para detenerlo, y Faetón se ahoga en el río Eridano (Po). La juventud y la audacia simbolizadas por Faetón son la nota distintiva. Tan importante resulta el hecho que se signa en piedra eternamente el carmen: –Aquí enterrado está Faetón, auriga del carro paterno; / si no lo contuvo cayó, empero, por magnas audacias”, (vv. 327-328).

Junto a este mito encontramos la historia conciliadora de la metamorfosis de las hermanas de Faetón, las Helíades, las tres ninfas hijas del Sol y de la ninfa Clímene, a quien

⁷⁴ Publio Virgilio Marón, *Bucólicas. Geórgicas. Apéndice virgiliano*, traducción, introducción y notas, Tomás de la Ascensión Recio García y Arturo Soler, Madrid, Gredos, 1990, p. 204.

⁷⁵ *Metamorfosis*, vv. 303-392.

lloraron tan desesperadamente después de que muriera en el Po que Zeus, apiadándose de su dolor, las transformó en álamos y sus lágrimas se vuelven ámbar.

Asimismo podemos apreciar en el álamo una simbolización funeraria, como sucede con muchos árboles de hoja perenne y sin fruto, igual que el ciprés.

El álamo en algunas regiones de Andalucía posee un carácter judeocristiano, la génesis bíblica, que lo vincula, nos dice Gubernatis, a una probable confusión de vocablos entre álamo y adamo. —Hemos averiguado, dice Caballero, que el álamo blanco fue el primer árbol que hizo el Creador, que por consiguiente es el más viejo, y que por eso está como el Adán vegetal.”⁷⁶ Lo anterior ilustra la transformación y cristianización de numerosos mitos paganos.

1.5.6 El olmo y el abrazo de la vid y la hiedra

Teócrito en sus *Idilios* incluye al olmo y la gracia de sus sombra: —Mas tú (¡qué al fin sensible / ¡oh Tyrsis y el amor infortunado / de Dafnis bien conoces, y has llegado / de los metros bucólicos al colmo) / acércate gentil; bajo aquel olmo / siéntate complaciente,⁷⁷ (vv. 19-23).

El nacimiento del olmo se vincula a los ritos de fertilidad y a la tradición homérica (*Iliada*, VI, 419) que relata el entierro de Etión, padre de Andrómaca, en cuya tumba las ninfas plantaron olmos.⁷⁸ Asimismo en la *Iliada*, Aquiles construyó con el tronco de un olmo el puente por el que escapó de los dos ríos conjurados.⁷⁹

⁷⁶ *Idem.*

⁷⁷ Idilio I, *Idilios* de Teócrito, en *Bucólicos griegos*, ed. cit., p. 18.

⁷⁸ Julio Caro Baroja, *La estación del amor (Fiestas populares de mayo a san Juan)*, Barcelona, Taurus, 1986, pp. 85 y ss. E. R. Curtius, I, pp. 266-267, en *Odisea IX*, pp. 132 y ss. La vid como ejemplo de fertilidad. En Teócrito, Idilio VII, vv. 135-143. Véase, Aurora Egido, ed. cit.

⁷⁹ *Idem.*

El carácter fálico de algunos árboles es un lugar común, pero lo cierto es que a dos árboles en particular se les puede asignar esta categoría específica, al olmo y al pino. Sin embargo, la identificación del segundo es más autónoma que la del olmo, que tradicionalmente se representa abrazado por representaciones generalmente femeninas, la vid o la hiedra.

La representación del abrazo del olmo y la vides un ejemplo de un tópico de unión generalmente amorosa: por Catulo (Carmen, LXII) sabemos que a través del epitalamio neolatino, el olmo y la vid trascienden en forma nupcial, como símbolo de la unión, que el olmo representa al marido y la vid a la mujer. En dicha representación, la unión, el abrazo, es inmutable. Existen algunas variantes, como pueden ser el abrazo amoroso, y de manera negativa, el abrazo lascivo o aniquilador, como señala Erdman,⁸⁰ quien identifica en la maraña de hiedra un símbolo de los abrazos destructivos de la mujer. Está interpretación está vinculada con la idea del prestigio dionisiaco y posteriormente báquico y las energías vitales por ellos representados. Aunque en la *rota Virgilio* no se le coloque en ninguna posición, ni siquiera la humilde, se deduce su categoría respecto a la gravedad del olmo junto a la que aparece tradicionalmente representada.

En la poesía de amor española la evocación frecuente del abrazo benévolo del olmo y la vid, alternativamente, la hiedra y el árbol, la hiedra y el amado están en tensión. Por su parte, la interpretación erótica la encontramos en los *Remedios de amor* de Ovidio:

Cuanto goza el plátano,⁸¹ el vino, el álamo, la onda,
Y cuanto la palustre caña el limoso suelo,
Tanto ama Venus los ocios [...]⁸²
(vv. 141-143)

⁸⁰ "Arboreal Figures in the Golden Age Sonnet", en *PMLA*, 84, 3, 1969, p. 592.

⁸¹ Sicómoro.

⁸² Ovidio, *Arte de amar. Remedios de amor*, introducción y traducción, Rubén Bonifaz Nuño, México, UNAM, 1975, p. 80.

donde aparecen perifrásticamente la vid y la hiedra respectivamente. (Ovidio, añade una pareja más en el tercer verso).

También aparecen: la hiedra, la vid y el olmo, a modo de parejas inseparables, en la reunión de árboles en torno a Orfeo en las *Metamorfosis* ovidianas:

Vosotras también, hiedras de pies flexibles, vinisteis,
y a una, vides pampanosas y olmos vestidos de vides
(*Metamorfosis*, vv. 99-100)

Y estas mismas razones sobreviven con mayor fuerza en la poesía emblemática, en la que el olmo aparece invariablemente rodeado de la vid, o por la hiedra, manteniendo así un simbolismo vital muy acendrado por la misma tradición literaria: «la vid y la hiedra, fueron, en efecto, los mayores atributos de Dionisos en Grecia y de Baco en Roma, que a menudo aparecen coronados con sus hojas, por lo que ambas plantas han venido a simbolizar las energías vitales, el placer, la liberación de los deseos, la primacía de los impulsos inconscientes.»⁸³

Por otra parte, el olmo posee un carácter simbólico funerario porque no produce fruto alguno, y se presume que su característica longevidad puede contribuir a dicho culto. Otro atributo de este árbol se vincula con el sueño ya que en la Antigüedad se le conocía como el árbol de Oniro o de Morfeo, o de los sueños: *Ulmus somniorum*, por ello quizá Virgilio diga:

In medio ramos annosaque braccia pandit
Ulmus opaca, ingens, quam sedem Somnia vulgo
vana tenere ferunt, foliisque sub omnibus haerent.⁸⁴

Aunque, como sucede entre los árboles consagrados, a menudo comparten características similares con otros árboles, así es posible encontrar los atributos del olmo, en la encina o en el roble.

⁸³ Jean Chevalier y Alain Gheerbrant, *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Herder, 1988, p. 564.

⁸⁴ *Cfr. Mitología de las plantas II*, 163-165.

Se vuelve obligatoria la siguiente pregunta, ¿cuál es entonces el ámbito al que podemos confinar árboles que trascienden en la concepción poética renacentista y barroca? Tenemos un motivo originario, referencial, que atañe a la memoria histórica, al saber empírico que se tenía de esos árboles: innegable en el caso el olivo, o del ciprés, por ejemplo. Funcionan como tópicos pero al mismo tiempo conservan su carácter simbólico. Quizá por ello son receptáculos de conceptos y sentencias morales que viven finalmente de la confianza en la analogía.⁸⁵ Sería interesante realizar un estudio que señale qué es lo que a Ovidio le interesaba subrayar en sus *Metamorfosis*, pues es él quien se ocupa de *poetizar* los árboles en cuestión, y no se limita a historiar a la manera de Plinio los usos y las costumbres que de éstos se tiene.

Pensamos, al igual que Curtius que, efectivamente, la Naturaleza heredada de la tradición clásica es primordialmente fruto de los juegos poéticos y retóricos. Ello lo hemos podido constatar mediante los numerosos ejemplos citados. Los poetas, sobre todo los de origen Mediterráneo que aquí estudiamos, hacen patente una relación aún estrecha entre el hombre y la Naturaleza como referente, y no se trata solamente de una visión antirrealista⁸⁶, como podría pensarse.

1.5.7 La higuera

Octavio Paz en el documental *El lenguaje de los árboles*⁸⁷ dice que comer higos es como comer sol y como comer noche; el fruto de la higuera, dulce y negro, ha llamado especialmente la atención de los poetas y de los hombres en general durante siglos pues es

⁸⁵ «Cómo un poeta de literatura entrañablemente hispánica, quizá más profundamente hispánica y andaluza que otras que parecen poseer los signos externos de españolismo, ha podido producir una obra, trasunto, depuración irreal de la naturaleza y, por tanto, cumbre de selección y de eficacia universal.», Dámaso Alonso, *Estudios y ensayos gongorinos*, Madrid, Gredos, 1955, p. 16.

⁸⁶ Cuando digo antirrealismo me refiero a la definición que Dámaso Alonso señala al hablar de una sistemática «deformación de la realidad», concretamente en la obra de Góngora, así como su «representación del mundo» y «procedimiento estilístico», *ibid.* p.17.

⁸⁷ Octavio Paz, (guionista), *El lenguaje de los árboles* (documental), Alberto Isaac, director, 1982.

uno de los árboles frutales más antiguos de los que se tiene noticia⁸⁸, quizá por ello ha sido venerado por la antigüedad como árbol antropogónico, generador y nutricio por excelencia, el higo era considerado el primer fruto cultivado que habían comido los hombres.

La higuera (*figus carica*) es un árbol que posee unas características reproductivas particulares, pues hay los que producen flores sólo masculinas o sólo femeninas y los que producen masculinas y femeninas en el mismo árbol. A los árboles que poseen únicamente flores masculinas se les conoce como cabrahigos. Es natural, tanto por el aspecto fisonómico del fruto, como por lo antes mencionado sobre su reproducción, que se le atribuya históricamente un gran contenido sexual. Lo anterior se puede apreciar detalladamente en el lienzo *Fruta y vegetales*, de Frans Snyder (1579-1657), en el detalle del higo ofrecido por la mujer al joven. Góngora mismo dedica unos versos jocosos a este manjar en el romance *Ya de mi dulce instrumento*:

De veinte y cuatro quilates
es como un oro la niña,
y hay quien le dé la basquiña
y la sarta de granates:
tiénelo por disparates
su madre y búrlase dello;
mas él se los echa al cuello,
porque el mismo fruto espera
que han de hacer, que en la higuera
las sartas de cabrahigo;
y digan que yo lo digo.

(*Ya de mi dulce instrumento*, vv. 23-33)

Sobre la higuera señala Plinio, –Colitur ficus arbor in foro ipso ac comitio Romae nata, sacra fulguribus ibi conditis. Magisque ob memoriam ejus quae nutrix fuit Romuliac Remi conditoris appellate, quoniam sub ea inventia est lupa infantibus praebens rumen (ita enim vocabant mammam) miraculo ex aere juxta dicato, tamquam in comitium exponte

⁸⁸ Un artículo de la revista *Science* habla del hallazgo de higos fosilizados, según consta, alrededor de 9400-9200 a. C. en el poblado neolítico Gilgal I en el valle del Jordán.

transistet”⁸⁹ Del mismo modo Tácito se dirige a esta planta en sus *Anales*. Sin embargo el aspecto que tiene más difusión y relevancia recae en su simbolismo dionisiaco y en el culto de Démeter, y gracias a numerosas creencias y usos de su madera para la construcción de falos sagrados, se confirma su relación con ritos de fecundidad y de riqueza, y se justifica su presencia en actos nupciales. Los árboles fálicos, como señala Gubernatis, se convierten en algo siniestro, fúnebres, diabólicos, por este motivo dicho árbol no goza en la tradición judeocristiana de buena reputación, pues incluso se le asocia con el diablo. El siguiente estribillo como conjuro siciliano lo demuestra: –Spiritu di ficu, e diavulu di *nuci* / tanti pampini siti tanti diavuli vi faciti .⁹⁰

1.5.8 La *oriental* palma

Plinio el Viejo observó que la vida de la palmera se identifica con el mito del pájaro solar *Fénix*, e *In meridiano orbe* –escribe en su *Historia natural*, XIII, acerca de las palmeras–,⁹¹ que se cree que ha tomado su nombre debido al hecho extraño de que es un árbol que puede morir y renacer de nuevo por sí mismo. Es considerado un árbol luminoso que simboliza al sol, a la victoria, a la riqueza, a la generación.

Por otra parte, la definición que da Covarrubias nos importa mucho más por la relación que establece entre este árbol y la poesía que por la información misma: –La palma, según los poetas, es consagrada al dios Phebo. Hay entre ellas macho y hembra, como dice Teofrasto, y en ningún árbol se conoce tan claramente como en éste, pues las hembras son las que fructifican y llevan dátiles y los machos solamente florecen; y si la hembra no está en

⁸⁹ *Mitología de las plantas. II., op. cit.*, p. 104.

⁹⁰ Véase, *Mitología de las plantas. II*, pp. 104-107.

⁹¹ –Praecipuam obtinent nobilitatem syagri, proximamque margarides. Ea breves, candidae, rotundae, acinis quam balanis similiores. Quare et nomen a margaritis accepere. Una earum arbor in Chora esse traditur, una et syagrorum. Mirumque de ea accepimus cum Phoenice ave, quae putatur ex hujus palmae argumento nomen accepisse, iterum mori ac renasci ex seipsa (quod erat prius) pomis refertam.” En Gubernatis, *loc. cit.* t. II, p. 167-168.

compañía o cerca de otra que no sea macho no lleva fruto.”⁹² Este es uno de los pocos árboles de origen oriental que mereció gran consideración por los poetas grecolatinos, y que fue igualmente adoptado por los poetas áureos como sinónimo de gloria.

⁹² (Covarrubias, *Tes.*, edición de Noydeus.)”, citado por José Manuel Blecua en su ed. de la *Arcadia* de Lope de Vega, Madrid, Castalia, 2001, p. 119.

CAPÍTULO 2.
EL MUNDO VEGETAL CLÁSICO
Y SU TRASCENDENCIA EN EL DISCURSO POÉTICO
RENACENTISTA Y BARROCO

En el primer capítulo acudí, en un somero catálogo, a las principales manifestaciones arbóreas presentes en la Antigüedad clásica, y a algunas de sus funciones en el ámbito de la poesía, de las que se alimenta el imaginario artístico del Renacimiento. Esto quiere decir que el motivo que estudiamos en particular del mundo vegetal, y de los árboles en la producción poética de estos periodos, ha permanecido y, sobre todo, se ha fortalecido en la recepción del público. El presente capítulo está dedicado a ver de qué manera se dio dicho fortalecimiento en la tradición castellana. El objetivo no es buscar, entre los periodos, una similitud, una influencia o una continuación, sino observar en el tópico una distinción, una asimilación y una distancia que media entre los periodos estético literarios claves, e imprescindibles para comprender dicho motivo y su función en la poesía de Luis de Góngora.

2.1 Medioevo y Renacimiento, continuidad y diferencias
del mundo vegetal en el discurso poético

Para Annunziata Rossi dos circunstancias son las que distinguen la visión de los intelectuales y los artistas de la Edad Media frente a los del Renacimiento. Primero, el hecho de que los textos clásicos les llegaban principalmente en latín y, después, de que aquéllos que llegaron a utilizarse tenían una función didáctica cristiana. Para Rossi el hecho contrario, que los humanistas conocieran el griego y el latín para consultar las fuentes originales y las liberaran de las deformaciones medievales restituyéndolas a su forma

auténtica, a su “historicidad”⁹³, es lo que representa principalmente la gran zanja. En la “fidelidad” a los clásicos, por parte de los prehumanistas, como ella la llama, distingue los usos literarios. Veremos que este hecho se va a llevar a cabo con los mitos de los árboles, y que gracias a ello se restituirá su valor poético precedente.

2.1.1 La obra virgiliana y la creación de la *Rueda de Virgilio*

Pero las bases de este imaginario, de naturaleza ideal, bucólica, y su desarrollo en la poesía renacentista y barroca tienen sus precedentes principalmente en la obra de Virgilio y Ovidio, en lo que atañe a la retórica, los tópicos y la simbología de los árboles, permeados en la Edad Media en los textos adaptados para los escolares de las universidades; particularmente para la enseñanza de la Retórica se retoman algunos autores durante este periodo, es el caso de Virgilio. Vidal señala al respecto un fenómeno que sucedió con la obra de Ovidio, es decir que se adoptaron las formas de la poesía pagana para los contenidos cristianos (cuando se habla de “cristianos” se habla de romanos cultos), el mismo Virgilio, según Vidal, fue cristianizado, pues se tenía la creencia de que había sido algo así como un cristiano “*avant la lettre*”.⁹⁴

Con lo que respecta a nuestro tema, tanto parte de la obra virgiliana como los tópicos ahí creados son indispensables para comprender las funciones de árboles específicos en la obra de Góngora, sobre todo es importante la creación de la famosa *rota Virgilli*, ya que “a esa teoría de los estilos se ajustaron los escolares medievales en sus composiciones poéticas de una forma en cierto modo automática: elegido el estilo, la obra virgiliana correspondiente sería el paradigma a seguir.”⁹⁵ La retórica antigua proponía una

⁹³ Annunziata Rossi, “Medievo y Renacimiento”, en *Ensayos sobre el Renacimiento italiano*, México, Universidad Nacional Autónoma de México / Instituto de Investigaciones Filológicas, 2010, p. 15.

⁹⁴ J.L. Vidal, en *Bucólicas* de Ovidio, ed. cit., p. 119.

⁹⁵ *Ibid.*, p. 122.

distinción entre tres niveles estilísticos: *humilis stylus*, *mediocris stylus*, *gravis stylus*. El primero de ellos, respectivamente, es el más bajo de los tres niveles estilísticos, se caracteriza por la adopción de términos y de expresiones del lenguaje común que se distingue por su mínimo grado de ornamentación, lo que sí propone de hecho es informar (*docere*) y demostrar (*probare*). El estilo medio se propone esencialmente suscitar placer (*delectare*) y por dicho motivo el lenguaje se ve adornado con moderación. Mientras el estilo sublime, el más elevado de los tres niveles estilísticos, tiene como propósito suscitar fuertes emociones (*movere*) y está caracterizado por un alto grado de ornamentación, es decir, que en él abundan las figuras retóricas. Estas distinciones que perdurarán durante toda la Edad Media, originalmente, se utilizan como un modo de distinción entre formas y géneros literarios basado en las declaraciones que datan de la *Poética* de Aristóteles, así como con el nivel estamentario de los personajes. Sin embargo las distinciones no se detienen en lo anterior, en la rueda de Virgilio se puede observar las ejemplificaciones de una correspondencia entre los tres estilos y los tipos de personajes, los nombres propios, los animales, los instrumentos, así como las plantas que a éstos se podría más oportunamente atribuir. Como se puede observar, la rueda tiene como punto de referencia las *Bucólicas*, las *Geórgicas* y la *Eneida*, y sus asuntos como modelos de los tres géneros en los que se realizan los tres estilos.⁹⁶ Así, al *humilis stylus* corresponde el haya, al *mediocris stylus*, el árbol frutal, y al *gravis stylus*, el laurel y el cedro.⁹⁷

En este sentido, la pregunta que se hace Vidal en su introducción a las *Bucólicas* y a las *Geórgicas* respecto a la importancia de Virgilio, por encima de otros poetas, y de su permanencia y vitalidad durante las enseñanzas medievales es muy pertinente:

⁹⁶ Véase, Cesare Segre, *Avviamento all'analisi del testo letterario*, Torino, Einaudi, 1985, pp. 310-311.

⁹⁷ Curtius, vol. I, p. 280 y ss., citado por Sálazar, ed. cit. p. 4.

[...] hasta qué punto en la tardía antigüedad y en la Edad Media en el saber sobre Virgilio se comprende casi todo el saber universal. La tradición de estos comentarios se prolonga durante todo el Medievo y enlaza con la actividad de los humanistas del Renacimiento y, en cierta manera, con la actividad filológica moderna. Sólo si se tienen en cuenta esta labor incansable y transmitida de maestros a discípulos puede explicarse –tras casi tres siglos de atonía espiritual y literaria– el reflorecimiento del virgilianismo, que es lo mismo que decir de la gran literatura pagana, que ocurre alrededor del 400 d. C.⁹⁸

A lo anterior puede sumarse la trascendencia de Virgilio en los ámbitos de la enseñanza de la retórica, a la que está tan ligado un género como el bucólico y también, por cierto, la “bucólica cristiana”, cómo se fija el prestigio de ciertos árboles dentro de este saber.

2.1.2 El árbol judeocristiano

Champeux y Sterckx⁹⁹ han observado que las estrellas, altares heréticos y árboles que se hicieron célebres representan la esencia de la forma más antigua del lugar sagrado, pues antes de que el hombre conociera el arte de construir el mundo fue morada de la divinidad, porque está escrito: “El cielo y la tierra están llenos de tu gloria” (*Isaías*, VI, 3), pero en el momento en el que el mundo es demasiado vasto para ser escogido como lugar de acto ritual, el hombre redujo este universo a un paisaje familiar y significativo. Los autores distinguen también los árboles sagrados presentes en la Biblia, pues éstos eran conocidos en la época por los pueblos circundantes y que—esto es lo importante—ocupaban, para las otras religiones, un puesto fundamental: el cedro del Líbano, que implica un universo entero que

⁹⁸ La idea tuvo además su plasmación en numerosos tratados de retórica y poética durante toda esta época: inspirándose en los versos con que Virgilio pensaba iniciar la *Eneida*, y en los que alude a sus principales obras, los autores medievales elaboraron la teoría de los tres estilos (*humilis, mediocris, gravis*) a cada uno de los cuales corresponden distintas obras y géneros, incluso distintas realidades o símbolos de carácter material, los árboles entre ellos; y así, al estilo humilde pertenecen las bucólicas, el pastor, el cayado, la oveja, el prado, y el haya; al estilo mediocre, las *Geórgicas*, el campesino, el arado, el buey, el sembrado y el árbol frutal; y al estilo grave o elevado, propio de poemas épicos como la *Eneida*, el guerrero, la espada, el caballo, el castillo, y el cedro y el laurel entre los árboles. J. L. Vidal, introducción a Ovidio, *Bucólicas*, ed. cit., p. 110.

⁹⁹ Gérard de Champeuxy Sebastien Sterckx, *I simboli del Medioevo*(título original: *Introdution au monde des symboles*), p. 278 y ss.

vive por milenios; el olivo, por las mismas razones y por el producto que regala: el aceite. Otros dos árboles que ocupan un lugar como símbolos ascendentes por su verticalidad, son el álamo y el ciprés.¹⁰⁰

En un *paradisus*, jardín, Dios coloca a los primeros padres. Los pasajes que nos hablan de la importancia del árbol para la tradición judeocristiana aparecen en el Génesis (2,9): «El señor Dios hizo brotar del suelo toda clase de árboles deleitosos a la vista y buenos para comer, y en medio del jardín, el árbol de la vida y el árbol de la ciencia del bien y del mal.» Muchos estudiosos coinciden en el misterio que guarda el árbol de la vida, que parecer intocable. En este libro sagrado dos árboles determinan el destino (trágico) de los hombres. Por otra parte, se le asociara con lo oculto, lo prohibido y lo intocable, por ello algunos exégetas consideran el árbol del bien y del mal como fálico. Son sus características las que parecen volverlo atractivo para diverso motivos poéticos en diferentes contextos a través del uso que se le dé a dichos elementos alegorizados. Así, la fruta ha devenido símbolo de la tentación por lo prohibido. En la tradición poética la fruta tiene una carga sexual considerable en Occidente, pero una tradición poética oriental y de otras geografías nos habla del uso eufemístico de los frutos en relación con la sexualidad.

2.1.2.1 La encina o terebinto y la palmera de los Evangelios apócrifos

El acucioso estudio sobre las encinas o los terebintos de James Frazer revela que éstos eran considerados sagrados por los antiguos hebreos, ya que ambos abundan aún en Palestina, y muchas veces se confunden pues, a pesar de su naturaleza diferente, su aspecto general es muy semejante, por este motivo, en muchos pasajes del Antiguo Testamento muchas veces

¹⁰⁰ *Ibidem*, p. 310.

es difícil determinar si se trata de una encina o de un terebinto.¹⁰¹ La *Quercus*¹⁰² *pseudo coccifera* abunda en el Monte Carmelo, en los flancos occidentales del Antilíbano y en pendientes y valles del Líbano. Mientras en Palestina se encuentra la encina valonia, *Quercus aegilops*, aunque también se le encuentra sobre el Carmelo y en el Tabor. De Basán es, sin duda, según Frazer, «la encina de Basán a la que los profetas hebreos se refieren como modelo de orgullo y fortaleza, pues en esa región el árbol alcanza dimensiones magníficas, en especial en los valles más bajos.»¹⁰³ Otra especie de encina que también puebla el Carmelo es la *Quercus infectoria*, árbol particularmente llamativo por su fisonomía rojiza. Quizá esta presencia de encinares distribuidos en la zona explique algunos ritos y ceremonias a los que han sido asiduos los pueblos judeocristianos y los musulmanes, o el hecho de que cerca de éstos se construyan capillas, santuarios o tumbas de santos.¹⁰⁴

El Paraíso, esto es, el jardín primigenio, es el lugar donde se coloca a la primera pareja y donde los elementos emblemáticos de la sabiduría están presentes con fidelidad: el árbol y su guardián la serpiente.¹⁰⁵ El árbol del bien y del mal es frutal, no podía ser de otro modo, pues este representa los actos rituales de la sexualidad, de la vida.

La palmera se convirtió en un árbol divino que se consigna en la *Historia de la Natividad de María*, extraída de los Evangelios apócrifos:

Y cuando hubieron caminado mucho, la virgen María estuvo cansada y tenía mucho calor por el sol y, al pasar por un gran desierto, Nuestra Señora vio un árbol de palmas hermoso y grande, bajo el cual quiso descansar a la sombra, y cuando allí estuvieron, José la bajó del asno, cuando hubo bajado miró hacia arriba y vio el árbol lleno de frutos y dijo: José, quisiera tener el fruto de este árbol, pues de buena gana lo comería, y José le dijo: María, me maravilla cómo sentís deseo de comer ese fruto. Entonces Jesucristo, que se sentaba en el regazo de su madre, dijo al árbol de la palma que se inclinase y

¹⁰¹ Sir James George Frazer, *El folklore en el antiguo testamento*, México, Fondo de Cultura Económica, 1986. p. 433 y ss.

¹⁰² Encina.

¹⁰³ *Ibid.*, p. 434.

¹⁰⁴ Véase *El folklores, op. cit.*, p. 135 y ss

¹⁰⁵ *Cfr.*, Champeux y Sterckx.

que dejase comer a su madre los frutos que le placiera. Y de inmediato hacia la virgen y tomó ella los frutos que le plugo y permaneció esta palma inclinada aún hacia ella, y cuando Jesucristo vio que no volvía a erguirse, dijo: Levántate, palma, y el árbol se levantó.¹⁰⁶

2.1.3 El prado ameno en los *Milagros de Nuestra Señora*

En España encontramos muy pronto (siglo XIII), la función que tiene un bosque mixto, *locus amoenus*, en los *Milagros de nuestra Señora*. La voz poética se sitúa en una *arboleda*, término que se encuentra más cercano a la *imago* de un jardín que a la de un bosque. También es sintomático que los árboles sean únicamente frutales, esto es, se colocan en el estilo *mediocris*, según la Rueda de Virgilio, humilde o rústico.

Más allá de la clara función alegórica se debe subrayar que, incluso en otras áreas del conocimiento sobre la Naturaleza, el estudio de ésta no pretendía encontrar hipótesis y generalizaciones científicas, sino símbolos vivientes de las realidades morales.¹⁰⁷ Y es así como las flores y los árboles funcionan como prototipo de lo divino.¹⁰⁸

Emilio Orozco pone de relieve la manera en que Berceo apela a los cinco sentidos, y esto se evidencia en la descripción del prado, manifestación de lo divino, como dice M. M. Davy, Dios se manifiesta no solamente a través de la Revelación, sino en el espejo de la creación.¹⁰⁹ De manera que se reparten del siguiente modo:

Vista:

Yo, maestro Goncalvo de Verceo nomnado,
Yendo en romería caecí en un prado,
Verde e bien sencido, de flores bien poblado,
Lugar cobdiciaduero para omne cansado.
(MNS, II)

Olfato y tacto:

¹⁰⁶ Gubernatis, ed. cit, p. 168.

¹⁰⁷ C. Crombie, *Historia de la ciencia*, Madrid, Alianza, 1980, p. 129.

¹⁰⁸ *Dixit*, Keneth Clark, citado por E. Orozco en *Paisaje y sentimiento de la Naturaleza en la poesía española*, p. 29.

¹⁰⁹ *Ibidem*, p. 34.

Davan olor sovejo las flores bien olientes,
Refrescaban en omne las caras e las mientes;
Manavan cada canto fuentes claras, corrientes,
En verano bien frías, en invierno calientes.
(MNS, III)

Gusto:

Avié y' grand abondo de buenas arboledas,
milgranos e figueras, peros e mazedas,
e muchas otras fructas de diversas monedas,
mas non avié ningunas podridas ni azedas.
(MNS, IV)

Olfato y tacto:

La verdura del prado, la olor de las flores,
las sombras de los árboles de temprados sabores,
refrescáronme todo e perdí los sudores:
podrié vevir el omne con aquellos olores.
(MNS, V)

Nunca trobé en sieglo logar tan deleitoso,
nin sombra tan temprada ni olor tan sabroso;
descargué mi ropiella por yazer más vicioso,
poseme a la sombra de un árbol fermoso.
(MNS, VI)

Oído:

Yaziendo a la sombra perdí todos cuidados,
odí sonos de aves, dulces e modulados;
nunca udieron omnes órganos más temprados,
nin que formar pudiessen sonos más acordados.¹¹⁰
(MNS, VII)

En torno a la cuestión de que la naturaleza tuviera una mera función didáctica, o que fuera vista como símbolo de la vida espiritual, como se ha observado con el pequeño fragmento de los *Milagros*, la descripción del prado y de los árboles apela a los sentidos a la manera del más exigente esteta y, aunque libresco, el discurso responde a experiencias posibles. Se ha dicho al respecto que en la hagiografía y las crónicas, por ejemplo, –se manifiesta la capacidad para admirar la belleza de los árboles y del bosque, no hay que

¹¹⁰ Gonzalo de Berceo, *Milagros de Nuestra Señora*, edición crítica de Michael Gerli E., Madrid, Crítica, 1983.

confundir el sentimiento de la naturaleza, con la expresión de ese sentimiento.”¹¹¹ Al leer a Berceo puede quedar deslindada la diferencia entre sentimiento y expresión. Podemos ver además que el modelo virgiliano del prado y los árboles se ve gratamente superado por el riojano.

Para Carreira, sin embargo, la función es más práctica que estética y únicamente responde a un tipo de función, la de un beneficio dado que es “prototipo de lo divino”:

El cristianismo heredó parte de esa actitud: el mundo es creación divina, un cosmos, donde cada cosa tiene su función, su papel, y el hombre debe aprender a ver en la naturaleza el sensorio de Dios, de cuya providencia depende y cuya cólera manifiesta. De ahí que cuando en la edad media o en la moderna se habla de un paisaje natural lo primero que se menciona es su carácter benéfico: un río es notable porque fertiliza una vega, los árboles porque protegen, proporcionan frutas o madera, el aire por estar poblado de aves, y el mar por estar lleno de peces: todo contribuía para que el hombre se sintiese a gusto.¹¹²

2.1.4 La recepción de Ovidio en la Edad Media

Al lado de este tipo de manifestaciones estéticas y espirituales se da una sistemática incorporación de textos, que no obstante su paganismo, se adaptan a las enseñanzas de la retórica en la Edad Media. Resulta particularmente notable la gran aceptación que las *Metamorfosis* de Ovidio han tenido a través de los siglos desde su publicación, además de la influencia que tuvieron en este período, donde su interpretación adquirió un carácter eminentemente moralizante como lo señala Claudia Cieri Via:

In età umanistica, la fortuna delle *Metamorfosi* faceva seguito ad una certa diffusione che si era avuta nei codici medioevali, dove versioni moralizzate del testo classico erano fortemente indicative di quella cultura che si proiettava con una certa continuità nell'età successiva, per sopravvivere anche, fra Cinquecento e Seicento, nei testi di mitografia e di emblemática degli umanisti. Tali testi, riassumendo tutta la tradizione delle cultura umanistica, offrivano infatti una re-

¹¹¹ Cfr. Guriévich, p. 87.

¹¹² Antonio Carreira, “El sentimiento de la naturaleza en Góngora”, Françoise Cazal (ed.), *Homenaje a / Hommage à Francis Cerdan*, Toulouse: Université de Toulouse-Le Mirail, 2008, pp. 135-150. (Anejo, p. 4).

interpretazione in chiave non sempre filologica, recuperando in certi casi anche quelle forme di moralizzazione che avevano caratterizzato la cultura medioevale.¹¹³

Las *Metamorfosis* también sufrieron la suya propia en las *Ovide moralisé*, o las *sententiarum floribus repletus*, donde en un tono particular Curtius señala: –se aprecia cómo los poetas frívolos pueden dar lecciones merecedoras de aprobación moral.”¹¹⁴ En efecto, el mecanismo de cristianización que se observa en parte de la obra de Virgilio se observa de idéntico modo en la obra del abruzino, particularmente en sus *Metamorfosis*.

2.2 Los prehumanistas, Petrarca y Boccaccio

La escisión más significativa entre Edad Media y Renacimiento no la encontramos en una fecha, sino en dos importantes deslindes intelectuales que atañen principalmente a la poesía. Petrarca asciende al Mont-Ventoux y de manera simbólica observa el paisaje desde una perspectiva elocuentemente humanista, desde arriba, en lo alto del monte, influido por Agustín. Aunque es Petrarca quien inicia la valorización de la poesía, que santo Tomás había definido *ancilla Dei* o *Doctrina infima*, y para quien la poesía es la manifestación más elevada del espíritu, es Giovanni Boccaccio quien señala: –*dunque bene appare, non solamente la poesia essere teologia, ma ancora la teologia essere poesia.*”¹¹⁵ Boccaccio no era párroco y comparó las Escrituras con la poesía, dijo que eran una ficción poética.¹¹⁶ La

¹¹³ Tomado del Portal virtual del proyecto *Iconos*, –Viaggio interattivo nelle Metamorfosi di Ovidio”, Cattedra di Iconografia e Iconologia dell’Dipartimento di Storia dell’Arte della Facoltà Scienze Umanistiche dell’Università di Roma –La Sapienza”. <http://www.iconos.it/index.php?id=85> consultado en enero de 2012.

¹¹⁴ Curtius, *op. cit.*, p. 93.

¹¹⁵ Citado por Curtius, p. 322, *op. cit.* N. del A.: Giovanni Boccaccio, *Il commento alla Divina Comedia e gli altri scritti intorno a Dante*, ed. D. Guerri, Bari, vol. I, 1918, p. 43 = *La vita di Dante*, cap. XXII. Ligeramente cambiado en la versión reducida, *ibid.*, p. 87 ss., N del ed.

¹¹⁶ –Dico che la teologia e la poesia quasi una cosa si possono dire, dove uno medesimo sia il soggetto; anzi dico più: che la teologia niun'altra cosa è che una poesia di Dio. E che altra cosa è che poetica fizione, nella Scrittura, dire Cristo essere ora leone e ora agnello e ora vermine, e quando drago e quando pietra, e in altre maniere molte, le quali voler tutte raccontare sarebbe lunghissimo? che altro suonano le parole del Salvatore nello evangelio, se non uno sermone da' sensi alieno? il quale parlare noi con più usato vocabolo chiamiamo –allegoria”. Dunque bene appare, non solamente la poesia essere teologia, ma ancora la teologia essere poesia. E certo, se le mie parole meritano poca fede in sì gran cosa, io non me ne turberò; ma

poesía es entendida, para estos hombres de letras, como una verdad, un saber, y para acercarse a la verdad habría que ir por el camino de la poesía. Lo que planteaba Boccaccio era una oposición a lo teológico, y sus principales detractores eran los dominicos; a pesar de ello, esta batalla parece haberla ganado la poesía para cimbrar con suficiente fuerza muchas formas de pensamiento de la época.

En sus églogas latinas, Petrarca y Boccaccio continúan la bucólica alegórica de la Edad Media, pero el tono de corte, esto es, los asuntos, géneros y las formas métricas hablan de una profunda renovación. La importancia de los hombres de letras y precursores del humanismo trasciende porque ellos, principalmente Petrarca, serán el modelo a imitar para los poetas españoles, por lo tanto, sería banal pensar que sólo se imitan las formas: la égloga, el soneto; o los motivos: la naturaleza, pues no hay una naturaleza más humanizada y cercana a lo divino, que la naturaleza renacentista:

conviene recordar otra vez que la poesía pastoril no es campesina, no es arte rústico o ingenuo, sino la búsqueda abierta, espiritual, anímica, idealizadora, del amor, de la naturaleza, de la vida. Su pasión por el campo acaso explique la libertad que presenta el poeta que se acerca a tal género. Al mismo tiempo es un distanciamiento de las vanidades urbanas, es un acercamiento y una búsqueda de la plenitud del origen, de la total libertad del canto, del hombre, del amor, del mundo.¹¹⁷

Como señala Elías L. Rivers, y esto se debe subrayar, hablar de subgéneros o formas poéticas en los Siglos de Oro implica tomar en cuenta que el soneto,¹¹⁸ la misma égloga,¹¹⁹ o la silva¹²⁰, constituían un género poético en sí mismos. Esto nos da una idea de las necesidades de expresión discursiva para las temáticas particulares, además del carácter

credasi ad Aristotile, degnissimo testimonio ad ogni gran cosa, il quale afferma sé aver trovato li poeti essere stati li primi teologizzanti. E questo basti quanto a questa parte; e torniamo a mostrare perché a' poeti solamente, tra gli scienziati, l'onore della corona dell'alloro conceduto fosse.”, tomado de, *Trattatello in laude di Dante*, di Giovanni Boccaccio, ed. Garzanti, col., "I grandi libri Garzanti", n. 586, 1995. Consultada en la ed. electrónica del Portal: "Progetto Manuzio", 1996.

¹¹⁷ Montemayor, *loc. cit.*, p. 10.

¹¹⁸ Elías L. Rivers, "Géneros poéticos en el Siglo de Oro", *op. cit.*, p. 52.

¹¹⁹ Véase, Begoña López Bueno, "La égloga, género de géneros", en *La égloga. Encuentro internacional sobre poesía del Siglo de Oro*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2002.

¹²⁰ Véase, Juan Francisco Alcina y Begoña López Bueno, editores, *La silva. Encuentro sobre Poesía del Siglo de Oro*, Sevilla, Córdoba, 26-29 de noviembre, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1990.

lúdico y de la importancia de los juegos poéticos, que dieron lugar a la innovación a partir de formas aparentemente rígidas.

Los humanistas europeos persiguen la Idea (platónica) como modelo de belleza; pero como se señaló antes, ésta se encuentra sobre todo ligada a la idea de la poesía como verdad: ~~La~~ verdad universal que se trasciende del hecho particular.”¹²¹

El antecedente que identificamos en Góngora, respecto a la subversión de cánones poéticos, la encontramos como una de las aportaciones que Petrarca hizo al género bucólico, considerada bastante audaz. Lo que hizo Petrarca fue elegir argumentos elevados en sus églogas, y respetar los nombres y elementos del paisaje: ~~no~~ se había preocupado por caracterizar el estilo adoptando una forma humilde, sino que lo había elevado hasta el punto de tener que defenderse de la acusación de haber transgredido la norma que asignaba un nivel bajo al género.”¹²² La imitación del modelo petrarquista se manifiesta con fortuna en poetas como Garcilaso y Herrera, por ejemplo, para coronarse en la obra de nuestro poeta cordobés.

Pero es con Boccaccio con quien:

inicia el trasplante de la bucólica latina en las formas de la literatura vernácula. Fue precisamente mediante esta compleja operación, rica en experimentación y recuperaciones, como se fue extinguiendo de facto el alegorismo bucólico, no en el sentido de un vaciamiento de significado del código, sino en el de una transformación capaz de conferirle un significado más específico. Dante usaba ese código para concebir alegóricamente su trabajo literario, Petrarca identificaba en Silvio y Monico dos concepciones diferentes de poesía y vida.¹²³

Este significado de temas aparentemente similares durante de la Edad Media y el Renacimiento, como el bucólico, por ejemplo, experimentan una transformación y los códigos de este género responden a un discurso esotérico, a un lenguaje que sólo se

¹²¹ Véase, Antonio Carreño, “El Laurel de Apolo y otros laureles”, *Bulletin hispaniche: annales de la Faculté des Lettres de Bordeaux / Institut d’Etudes Iberiques et Ibero-americanaines*, tomo 106, núm. 1, 2004, pp. 103-128.

¹²² Introducción a la *Arcadia*, ed. cit., Sannazaro, p. 11.

¹²³ *Ibid.*, p.12.

entendía a través de los textos clásicos originales. Petrarca contribuye en un aspecto que, como vimos en el primer capítulo, inicia con la poesía homérica¹²⁴, porque el aretino comienza sistemáticamente a tomar elementos del paisaje o de las circunstancias atmosféricas o estacionales como referentes o metáforas del estado de ánimo.”¹²⁵ Dicha

actitud ha dado origen a algunos de los poemas más conocidos de Petrarca, y constituido un tópico ineludible de la poesía europea “Ne la stagione che il ciel rápido inchina” de Petrarca, hasta “Il pleure dans mon coeur / comme il pleut sur la ville” de Verlaine, los poetas se han reflejado en la naturaleza para expresar sus sentimientos decibles e indecibles.¹²⁶

Sin embargo, este imaginario, al nutrirse de una tradición vivida y, en este contexto, permanentemente ritual, no sólo vive en ámbitos cultos o clericales, sino que se continúa en las esferas de la vida práctica, en la tradición oral, es decir, son parte de la *imago* cultural de la época.

2.2.1 Laura, el laurel de Petrarca

María del Pilar Manero ha observado en su estudio, que es una referencia forzosa en cuanto al tema de las representaciones arbóreas que, “de las múltiples posibilidades imaginísticas que ofrece el tema del árbol en la literatura Antigua desde Virgilio, [...] destaca en la lírica de Petrarca como formación imaginística reiterativa y propia, la aparición de la imagen genérica del árbol en alusión perifrástica al laurel, emblema y símbolo a la vez de Madonna Laura.”¹²⁷ Entre las funciones que destaca la investigadora se encuentra una identificación y una correlación: “amada-Laura-laurel”.¹²⁸ Naturalmente, como hace notar Manero,

¹²⁴ *Ibid*, nota 17.

¹²⁵ Mariapia Lamberti, “El paisaje en el *Canzoniere* in morte di Madonna Laura de Francesco Petrarca”, en Aurelio González, Lillian von der Walde y Concepción Company (eds.), *Temas, motivos y contextos medievales*, México, Universidad Nacional Autónoma de México/ El Colegio de México/ Universidad Autónoma Metropolitana, 2008, pp. 187-206.

¹²⁶ *Ibidem*, pp. 196-197.

¹²⁷ María del Pilar Manero Sorolla, *Introducción al estudio del petrarquismo en España*, Barcelona, Promociones y Publicaciones Universitarias, 1987, p.345 y ss.

¹²⁸ *Ibidem*, p. 346.

Petrarca no deja lugar a dudas sobre el sentido tradicional del cual está revestido dicho árbol, es decir, de la gloria poética: “Igualmente en la última composición de las *Rime in vita*, en las que además el *arbor vittoriosa*, se presenta asimismo como emblema del poder (*imperatorum*) y de la gloria poética (*poeti*).”¹²⁹

Arbor vittoriosa, triumphale,
honor di imperadori et di poeti
quanti m'ai fatto di dogliosi et lieti
in questa breve mia vita mortale!¹³⁰
(CCLXIII, vv. 1-4)

Pero al parecer está igualmente relacionado con la necesidad de crear ámbitos *metapoéticos*, esto es, que la imagen del laurel —está relacionada con el culto a las musas a través de las alusiones geográfica de Parnaso y Elicona.”¹³¹ Pero ante todo el laurel representa a la poesía misma, particularmente la de tema elevado: religioso, moral, mitológico o épico.¹³²

2.3 Retórica y poética del árbol: neoplatonismo e importancia del género pastoril

Precisamente la distinción entre las funciones retóricas que fueron las que prevalecieron en la codificación del árbol es el punto neurálgico de la distinción de dicha representación durante en Edad Media y la del Renacimiento. Esto se debe principalmente a las ideas neoplatónicas.

La Naturaleza en el Renacimiento aparece en la obra de los artistas tan prolíficamente que tiene apariencia de ser privilegiada por encima de la representación del hombre, cuando más bien es presentada en función de una clara visión neoplatónica, idealizada. Paradoja importante si pensamos que en la Edad Media, el centro es Dios y por

¹²⁹ *Ibid.*

¹³⁰ Francesco Petrarca, *Canzoniere*, introducción de Hugo Foscolo; notas de Giacomo Leopardi; ed. de Ugo Dotti, Milano, Feltrinelli, 2010, p. 246.

¹³¹ Manero, *op. cit., ibid.*, p. 347.

¹³² *Vid., supra*, cap., 1, pp. 22-24.

lo tanto su lenguaje es la Naturaleza. Ésta se convierte, en el Renacimiento, en afirmación de la individualidad humana, pero sería erróneo pensar en un alejamiento de uno de los niveles de sentido de la escritura orientado hacia lo teológico, el anagógico. La representación que de ella se hace en esta época pasa a través de una retina neoplatónica y con ella se contempla.

La idea de la belleza para los neoplatónicos se somete a pruebas dialógicas. Hay un deseo de belleza puramente platónico que lleva a estos hombres a definir la belleza como –la gracia que, al deleitar el ánimo con su conocimiento, le mueve a amar.”¹³³ La belleza es de naturaleza puramente espiritual y ésta, ineludiblemente, participa de Dios, por ello el papel que desempeña la Naturaleza resulta tan importante, pues está presente en los códigos de la poesía neoplatónica. Para llegar a configurarse, incluso, más que como un tipo de discurso, como un lenguaje poético.

Se dice que con un –Queridos hermanos en Platón”,¹³⁴ Marsilio Ficino comenzaba sus enseñanzas. El amor es el tema central que Ficino propone en su comentario a Platón y lo es asimismo en los *Diálogos de amor* de León Hebreo, pues como se ha dicho, en ese momento histórico, palpita un poderoso deseo de pensar la belleza como concepto y este deseo es el de retornar a Dios.

Es necesario tener presente lo antes esbozado para comprender el hecho de que en los Siglos de Oro la naturaleza participe de lo divino. Como señala Curtius, se habla de una naturaleza idealizada, casi nunca referencial. Estas ideas forman parte de una elite de pensadores y poetas que dialogan diacrónicamente. Y esto no obsta para que coexistan dichas ideas con el uso de tópicos, como el *locus amoenus*, así como los elementos que la componen. Los árboles, por ejemplo, poseen implicaciones retóricas –que se conservan

¹³³ León Hebreo, *Diálogos de amor*, trad. David Romano; introducción y notas Andrés Soria Olmedo, Madrid, Technos, 1986, p. 359.

¹³⁴ Ramón Xirau, *Ciudades*, México, Fondo de Cultura Económica, 2009.

arraigadas en las prácticas discursivas usadas por los poetas en la Edad Media y parte importante del Renacimiento— y al mismo tiempo son materia de un uso que privilegia el discurso mitológico o simbólico. Casi siempre, dicho uso se manifiesta como una evidente tendencia que llega por vía de los pensadores neoplatónicos, o por los textos traducidos.

Surgen en este momento nuevas percepciones sobre los códigos retóricos, como en el caso del mundo vegetal, el de los árboles en particular, y se afianza la sospecha de que en ellos hay significados ocultos que habría que aprender a leer e interpretar a través de otras ciencias. Es precisamente en este momento en el que los árboles y las plantas son fuente de conocimientos que no se adquieren de modo racional. La poesía y los estudios abstractos tales como la filosofía, la música y en general aquellos estudios del espíritu, se ven como acceso a saberes destinados a unos cuantos.

Para González Blanco y Scandelari, —el problema principal del Renacimiento era la acomodación de las enseñanzas no cristianas, que por entonces se extendían, con la estructura mental cristiana de la Europa Occidental.”¹³⁵ Por esta razón, uno de los procedimientos para dicha —acomodación” fue —el convencimiento de que muchos misterios religiosos y otros naturales habían sido deliberadamente velados u ocultos de suerte que pudieran ser guardados de las mentes no aptas para recibirlos”¹³⁶, los llamados conocimientos esotéricos, con los que *comulgaban* los pensadores neoplatónicos. Así, —Armados con estos modos de aproximación, los sincretistas del Renacimiento pudieron fácilmente transformar el panteón griego en un Dios con muchísimos nombres, y afirmar

¹³⁵ “[...] habían adquirido su sabiduría de los judíos que fueron los portadores de la pura tradición mosaica. Ocasionalmente se concedió a los paganos el descubrimiento de verdades parciales por el uso de la razón natural, pero en todas esas argumentaciones el acento y el énfasis se ponía en los problemas de la revelación. El quehacer sobre todo de pensadores en el Renacimiento que se —movieron desde una posición de estricta ortodoxia a un uso sincrético de las revelaciones cristiana y no cristiana, por extrapolación a la idea indiscutible de que los judíos tenían al menos una parte de la verdad.” en González Blanco y Scandelari, —El hermetismo en la España de los siglos XV y XVIII”, *El Renacimiento italiano. Actas del II Congreso Nacional de Italianistas, Murcia 1984*, Salamanca, 1986, p. 176.

¹³⁶ *Idem.*

que Hermes y Zoroastro habían recibido la revelación original de Moisés por tradición oral o descubriendo incluso novedades científicas ocultas en las fábulas y mitos de los antiguos.”¹³⁷

Principalmente por las razones antes expuestas, ya no se puede pensar en los códigos de ciertos árboles en términos de una función simplemente retórica. En realidad se comenzaron a develar y desprender ciertos conocimientos que coincidían con ideas que rápidamente empezaban a difundirse. Conceptos como el espíritu de los hombres de genio y melancolía, cuya influencia de las estrellas se volvió tan importante. Esta es una de las razones por la que el código bucólico se presta a temáticas –como la mística, la moral y social y revela todo su potencial simbólico, pero en un lenguaje que no renuncia a los tonos propiamente rústicos, [...]”.¹³⁸ Muchos de los códigos retóricos, ahora se convierten en verdaderos símbolos de la literatura mística, es decir, las figuras del Olimpo pagano, en el primer Renacimiento, y ellos no surgen en forma de meras representaciones artísticas, sino también en su manera de ser religiosa, presentadas bajo la protección de la erudición científica.¹³⁹

2.4 Las plantas y los árboles de influjo saturnino: el sauce y el ciprés

De modo que cada árbol o cada paisaje configuran un código más profundo al que hasta ese entonces se había fijado en la poesía o se había creído fijar mediante la retórica. Por ejemplo, Ficino en su *Libri de vita*, advierte sobre el peligro de que los hombres ocupados de estudios fuertemente abstractos y dados a la contemplación queden bajo el influjo de Saturno, por ello: –Se advierte a los individuos melancólicos, que hayan dedicado sus

¹³⁷ *Ibid.*, p. 177.

¹³⁸ Francesco Tateo, introducción a la *Arcadia*, ed. cit., p. 28.

¹³⁹ Véase, Aby Warburg, *La rinascita del paganesimo antico. Contributti alla storia della cultura*, Firenze, La Nuova Italia, 1996, p. 314.

energías vitales en el estudio y a los viejos que ven declinar sus fuerzas, que traten de evitar en los límites de lo posible, por los motivos antes expuestos, plantas, hierbas, animales, piedras y similares que pertenezcan a Saturno.”¹⁴⁰

Saturno es el dios de la agricultura en la mitología latina y en este pasaje llama la atención que se advierta sobre evitar al sauce¹⁴¹ y al ciprés, por considerarlos peligrosos para el estado de ánimo. El sauce, al igual que el ciprés y otros árboles cuya característica principal es ser siempre verdes, posee la doble característica de ser considerado un árbol solar y funerario. –Especialmente en el Norte, el sauce, por el parecido de las hojas, sustituyó al olivo de la Europa meridional.”¹⁴² Los árboles que aparecen en las *Argonauticas* son sauces. El héroe Jasón que en su viaje en busca del vellocino de oro

pasa por el prado de Circe, plantado de sauces funerarios, de cuyas copas se veían colgados cadáveres; pues en Cólquida, se dice, los muertos no se quemaban sino que se envolvían con pieles de buey y se colgaban de árboles, sin duda con la esperanza de que por la virtud del árbol, volviera a crecer en una nueva vida. El vellocino que buscaba Jasón también estaba colgado de un árbol.¹⁴³

Otra representación arbórea fúnebre, según Pausanias, es la de Orfeo, –el misterioso viajero por la región funeraria, por la región infernal”¹⁴⁴, en la que aparece con una rama de sauce en la mano.

En *La dignidad del hombre* de Pico della Mirandola escribe:

Ésta (la magia natural), buceando a través de las fuerzas esparcidas por don gratuito de Dios, las inserta a modo de semillas en el mundo, como sacándolas de los escondrijos a la luz, más que realizar milagros sirve diligentemente a la naturaleza que los hace [...] saca afuera los milagros escondidos en los escondrijos del mundo, en el seno de la Naturaleza, en las despensas y arcanos de Dios, como si ella fuera el Artífice; y es la manera como el labrador junta los olmos con las vides, así el mago casa el cielo con la tierra, es decir, lo inferior con las dotes y virtudes de los superior.¹⁴⁵

¹⁴⁰ Frances A. Yates, *Giordano Bruno y la tradición hermética*, Barcelona, Ariel, 1983, p.

¹⁴¹ Véase, Angelo Gubernatis, *op. cit.*, pp. 203-205.

¹⁴² *Ibid.*, p. 204.

¹⁴³ *Ibid.*

¹⁴⁴ *Ibid.*

¹⁴⁵ Véase, Pico della Mirandola, –Oración sobre la dignidad del Hombre, Conclusión 13: –Hacer magia no es otra cosa que casar los mundos”.

Si la relación entre el estado de ánimo y las plantas es admirable, lo es más la relación que las plantas tienen con la música, tal como lo observa Nieremberg en su *Oculto filosofía*, allí se plantea la relación literal entre las plantas y el mito órfico, esto es, la simpatía que la música de Orfeo ejercía en las plantas. «Yo bien llevaré ser verdad que lo que se celebra de él y su arpa, cuanto de arrancar las peñas y arrastrar en pos de sí los árboles.»¹⁴⁶

La cercanía que tuvieron las diferentes expresiones artísticas durante el Renacimiento es una de las distinciones entre los diferentes períodos o corrientes del arte, sobre todo entre la pintura y la poesía.

Hemos visto que los elementos de la naturaleza, antes del Renacimiento, no tenían el peso intelectual, sensorial y contemplativo que adquieren durante él. Gombrich ha podido rastrear el momento en el que lo que llamamos *paisaje*, se incorporó a las expresiones como la pintura y la poesía. Llama la atención un pasaje donde el gran Alberti esboza las primeras ideas sobre este tópico, ca. 1450, en *Diez libros sobre arquitectura*:

Tanto de pintura como de poesía hay diversas clases. Aquellas en las que se retratan las grandes proezas de los grandes hombres, dignos de ser recordados, es diferente de la que describe los hábitos de ciudadanos privados, y distinta asimismo de la que representa la vida de los campesinos. La primera de carácter majestuoso, debería usarse para edificios públicos y moradas de los grandes, en tanto que la última sería adecuada para los jardines, ya que es la más agradable de todas. Se alegra sobremanera con la contemplación de cuadros en los que se representa la deliciosa campiña, los puertos, la pesca, la caza, la natación, los juegos pastoriles. Flores y verdor...¹⁴⁷

Vemos que tales aseveraciones provienen de la retórica medieval, mientras se exalta el hecho de que estos *loci* sean considerados como lo más agradables de todos los enumerados. Y el efecto que tienen en quien los contempla es lo más notable: «Los que padecen fiebre obtienen gran alivio de la contemplación de fuentes, ríos, y arroyos

¹⁴⁶ Juan Eusebio Nieremberg, *Oculto filosofía. Razones de la música en el hombre y la naturaleza*, edición de Ramón Andrés, Barcelona, Acantilado, 2004, véase, pp. 52-59.

¹⁴⁷ Ernst H. Gombrich, *Norma y forma. Estudios sobre el arte del Renacimiento*, Madrid, Alianza, 1984.p. 230.

pintados[...].”¹⁴⁸ Esta postura contiene el germen neoplatónico. Como señala Gombrich, —para Alberti no es ya ilustración ni decoración, en sus efectos sobre la mente humana está vinculada con la música, en sus categorías con la poesía. A través de estas claves, elaboraría Leonardo la primera teoría estética del paisaje, antes incluso de que naciera el primer paisaje.”¹⁴⁹

La forma en la que trascienden y se ven representadas tales concepciones aparecen en la obra de los humanistas y en el caso de Góngora dichas posturas se evidencian notablemente.

2.5 De los —bárbaros” o *que todo tiempo pasado fue mejor*

Es significativo observar cómo el género bucólico, que se había considerado *menor*, se desarrolle prolíficamente en estos períodos de transición, génesis que, por otra parte, se ha ido esbozando a grandes pinceladas en este trabajo. El género bucólico, por otra parte, se prestaba a la flexibilidad en el tono, en el metro, en los temas, y en el discurso para desarrollarlos. Como veremos más adelante, —evocar” un pasado idealizado por medio de la poesía responde a necesidades espirituales que se manifiestan en una estética que evidencia una postura filosófica. En cierto sentido este sentimiento de nostalgia por un tiempo no sólo pasado sino remoto, originario (quizá esto explique la prolífica presencia de los mitos de origen), parece una postura de apariencia conservadora; sin embargo, el cariz del género pastoril, en el Renacimiento, y la simpatía de los artistas por representarlo con tanta vehemencia, resulta sospechosa por su aparente contradicción. El motivo que guía una sumersión en dicho género o código pastoril nos interesa por las proporciones que va a

¹⁴⁸ *Ibid.*, p. 231.

¹⁴⁹ *Idem.*

alcanzar en la obra de Luis de Góngora, porque este es el marco poético-retórico en el que se *recortan* los árboles que aquí estudiamos.

Frances A. Yates en sus estudios sobre la tradición hermética señala agudamente cómo se generó el motivo de las preferencias emocionales, espirituales e intelectuales que hace gozar de tanta simpatía al género bucólico:

Los hombres del siglo II tenían la firme convicción de que la antigüedad era sinónimo de santidad y pureza, y de que los primeros filósofos poseían un conocimiento de los dioses infinitamente superior al que gozaban sus predecesores racionalistas. Éste es el motivo del vigoroso renacimiento del pitagorismo a lo largo de este periodo. Asimismo, tenían la impresión de que todo aquello que fuese antiguo y remoto estaba impregnado de santidad en un grado sumamente elevado y de ahí proviene su culto por los “bárbaros”, los gimnosofistas indios, los magos pérsicos y los astrólogos caldeos, cuyos conocimientos parecían estar a un nivel de religiosidad muy superior al alcanzado por los griegos.¹⁵⁰

Me interesa detenerme en el adjetivo “bárbaros” que utiliza para hablar del hombre primitivo, del futuro *buen salvaje*¹⁵¹ de Rousseau, que tiene sus principales precedentes en representaciones artísticas renacentistas (sátiros, ninfas, y otros) porque precisamente se retorna, mediante el discurso poético, a la idea de que la Naturaleza acercaba a lo divino. A pesar de que resulte paradójico, en esto también consiste la “afirmación de la individualidad”, como llama Annunziata Rossi al espíritu que mueve a los artistas y pensadores del Medievo y, especialmente, del Renacimiento italiano.

Resulta interesante observar que en representaciones salvajes como la de los habitantes de los bosques: faunos, ninfas, sátiros, hombres y mujeres salvajes y, por último, en una más refinada, como los pastores, se afirma y se exagera, aunque sublimada en dichos personajes, la sexualidad, cierta bondad innata en estos seres, y no sólo el deseo de un mundo mejorado en la ficción poética, sino también la convicción de que

¹⁵⁰ Frances A. Yates, *op. cit.*, p. 21.

¹⁵¹ “Mircea Eliade sostiene que el mito del buen salvaje no es más que un relevo y una prolongación de la Edad de Oro, del paraíso perdido y de la perfección original de los tiempos primordiales que encontramos tanto en las antiguas civilizaciones europeas y orientales como en la cultura primitiva.” Citado por Roger Bartra, *El salvaje artificial*, México, Universidad Nacional Autónoma de México /ERA, 1997, pp. 28.

precisamente a través de este discurso era posible externar diversas ideas, filosóficas sobre todo, mediante la comodidad del disfraz pastoril, tal como lo hizo Virgilio en sus *Bucólicas*.

Fernando de Herrera, teorizando sobre la égloga, dice, «La *diction* es simple y elegante. [...] Las palabras saben a campo y a la rustiqueza de l'aldea; pero no sin gracia, ni con profunda inorancia i vegez; porque se tiempla su rusticidad con la pureza de las voces propias al estilo.»¹⁵² Tanto entonces como ahora, el mito pastoril –señala Elías L. Rivers– tiene una validez universal porque el hombre soñará siempre con la Edad de Oro, un mundo incorruptible, un mundo imaginario por excelencia, creado y mejorado por el arte. Sin duda es en esta época en la que se plantea la más difícil paradoja entre arte y naturaleza. Rivers trae oportunamente la declaración de Cervantes, aquella que *ve* en este ámbito idílico con pastores, la parte que –nadie negó antes– se relaciona con el lado bestial, hasta lascivo.¹⁵³

La transformación del vocablo pastores en *arcades* pretende cambiar un poco la perspectiva antes señalada. La Arcadia era una tierra de pastores, y Pan era su protector, pero sólo aquellos que tocaran la flauta o cantaran eran llamados de ese modo. «Parece que en la Arcadia, en los tiempos históricos, hubo una ley que hacía obligatorio el estudio de la música, la cual, según Polibio, dulcificó el carácter del pueblo.»¹⁵⁴

Keightley, sin embargo, supone que estos paisajes de Virgilio sugieren la idea, «que después fue generalmente aceptada por la época del Renacimiento, de que los arcades vivieron en una edad de oro ideal y de pastoril felicidad, idea que en verdad no compartieron los antiguos, para quien los arcades no fueron sino un pueblo de rústica

¹⁵² López Bueno, *op. cit.*, p. 10.

¹⁵³ «*Lascivire* tiene en Ovidio (*Met.* VII, 321) el sentido de brincar. Puede que también en la *Arcadia* V los «lascivos sátiros», que bien podrían entenderse como «hijuriosos», sean así llamados por la forma caprina de correr.» nota a la *Arcadia* de Sannazaro, ed. cit., p. 61.

¹⁵⁴ Yates, (Polib., IV, 20), *op.cit.*, p. 288, citado por, Soledad Pérez-Abadín Barro, «La bucólica del Tajo de Francisco de la Torre como poema pastoril: visión de conjunto», *Criticón*, 105, 2009, pp. 85-116.

estupidez (Juvenal VII, 160).”¹⁵⁵ Nada más lejano a esta concepción que las recreaciones que hacen los poetas de los Siglos de Oro, aunque la discusión sobre las ideas que perviven en este género se encuentre en un abierto y permanente debate.

2.6 Sannazaro y la función de los bosques mixtos

Juan de la Encina (1468-1529) es, en España, el primer traductor e imitador de las *Bucólicas* virgilianas, aunque se ha señalado como determinante en la difusión de este género en suelo ibérico la *Arcadia* de Sannazaro,¹⁵⁶ la cual se conoce gracias a las églogas de Garcilaso, casi a la par de la influencia petrarquista reflejada en la obra de Juan Boscán, —que había introducido en la lengua literaria española los esquemas métricos italianos, pero también los mitos de la cultura renacentista mediante la traducción del *Cortegiano* de Castiglione.”¹⁵⁷ El ejemplo más revelador, casi una exégesis, lo vemos en el bosque de la *Arcadia* de Sannazaro, obra de gran influencia virgiliana en la que el valor de este modelo —es un redescubrimiento al poeta de los grandes temas del sufrimiento y la regeneración, de la muerte y la apoteosis.”¹⁵⁸

En lo que atañe al *topos* de la *Arcadia*, es muy claro el deseo que tiene Sannazaro de delimitarlo, y esto lo lleva a cabo a través de los árboles:

Donde, si no me engaño, hay doce o quince árboles de una belleza tan extraña y desmedida, que cualquiera que los viese juzgarían que la maestra natura se hubiese esmerado allí en formarlos con sumo deleite. Estos árboles, algo distanciados unos de otros, y no dispuestos en orden artificioso, ennoblecen sobremanera con su realeza la natural belleza del lugar. Allí, sin nudo alguno, se puede ver el derechísimo abeto, nacido para resistir los peligros del mar; y la robusta encina, de ramas más abiertas; y el alto fresno y el delicioso plátano allí se despliegan con sus sombras, ocupando una buena parte del bello y abundante prado. Y allí, con fronda

¹⁵⁵ *Ibid.*, Pérez-Abadín.

¹⁵⁶ Tomás de la Ascensión Recio García y Arturo Soler, traducción, introducción y notas a Virgilio, *Bucólicas. Geórgicas. Apéndice virgiliano*, Madrid, Gredos, 1990, pp. 127-128.

¹⁵⁷ *Ibid.*, pp. 39-40.

¹⁵⁸ Francisco Tateo, *op. cit.*, p. 29.

más limitada, se encuentra el árbol cuyas hojas Hércules solía coronarse, árbol en cuyo tronco fueron transformadas las miserables hijas de Clímene; y en uno de los lados del nudoso castaño se discierne, y el frondoso boj, y con puntiagudas hojas el excelso pino cargado de durísimos frutos; en el otro la umbría haya, el incorruptible tilo, y el frágil tamarisco, junto con la oriental palma, dulce y estimado premio de los vencedores. Pero entre todos, en el centro se levanta hacia el cielo e enhiesto ciprés, veraz imitador de las altas metas, en el que, no ya Cipariso, sino el mismo Apolo, si fué lícito decirlo, no habría desdeñado transfigurarse. Estas plantas no son tan descortesas como para impedir totalmente con sus sombras que los rayos del sol penetren en el delicioso bosque...¹⁵⁹

Entre las variadas funciones de los árboles en la poesía renacentista, y en particular en el género pastoril, se encuentra la de crear un espacio *mítico*, pues además de la conocida connotación pagana que estos tenían, existía la idea de lo rústico y selvático del género. La mitificación, por su parte, tiene una función literaria que consiste en distinguir la naturaleza selvática, libre, de una cultivada, dispuesta por la mano del hombre. También tiene la función de crear, sobre todo, una analogía entre el ejercicio de los árcades y el de los poetas de corte. Es curioso cómo esta diferencia tan importante entre los dos ámbitos antes mencionados en la *Arcadia* de Sannazaro está ausente en el erudito estudio de Gilbert Highet. Sobre todo porque la introducción a la *Arcadia* es casi un manifiesto poético que deja ver una postura que se aleja de los ideales de corte en lo que respecta al ámbito artístico, haciendo una tácita distinción entre dos representaciones: por un lado, el espacio ideal, arcádico y algo selvático y, por el otro, el jardín, como leemos en el proemio de la *Arcadia*:

Los altos y espaciosos árboles, creados por la natura en los hórridos montes, suelen, a menudo, agradar más a quien los mira que las cultivadas planas, expurgadas por doctas manos en los adornados jardines; y suelen complacer mucho más en los solitarios bosques los selváticos pájaros, sobre las verdes ramas cantando, a quien los escucha, que en las hacinadas ciudades, los amaestrados, dentro de las graciosas y ornadas jaulas. Por lo que igualmente, y así lo creo, sucede que las silvestres canciones escritas en las rugosas cortezas de las hayas deleitan a quien las lee no menos que los cultos versos escritos en los lisos papeles de los dorados libros[...].¹⁶⁰

¹⁵⁹ *Arcadia*, ed. cit., pp. 63-64.

¹⁶⁰ *Idem*, pp. 57-58.

Antonio Carreño subraya precisamente uno de los propósitos que se desprenden de este género en un elemento tan codificado como el laurel: «El laurel es el árbol que preside las diversas flores, asociado con el tópico del menosprecio de corte: «aquí descansen yo, y allá la envidia / rompa laureles de victorias denos, vv. 398-9.»¹⁶¹

El género bucólico poseía un profundo mensaje humano y literario, ya que el paisaje natural se transformaría el símbolo mismo de la existencia [...]»¹⁶² Es esta la razón del verdadero y auténtico valor del retorno a estos tópicos clásicos, en particular; sin embargo sería ingenuo pensar que su función se limita sólo a ser espejo de la existencia, lo cual es problemático planteado en esos términos. Además de que se restauran los códigos clásicos y que pese a ser una poética de la imitación, este género se presta a la novedad. Un ejemplo de renovación en el modelo pastoril es el que sucedió a raíz de la publicación de la *Arcadia* de Sannazaro, que constituyó un gran acontecimiento tanto por la originalidad de su forma, que alterna narración en prosa con la lírica y el canto bucólico propiamente dicho, es decir, su forma de ser híbrido y las posibilidades expresivas que esto tenía en consecuencia dio origen a experimentos pastoriles en la literatura europea, comenzando por la escuela italiana que tanto influyó en los poetas españoles.¹⁶³

2.7 El paisaje ideal y los ideales estamentarios

Otra de las funciones del género bucólico es la paradójica relación entre el artificio de un mundo rústico al lado de un discurso culto, cuestión que habíamos dejado pendiente arriba. Tanto Dante como Giovanni del Virgilio habían confiado a la égloga pastoril una *tenzone*

¹⁶¹ «El laurel de Apolo y otros laureles», *op. cit.*, p. 111.

¹⁶² Véase, Francisco Tateo, introducción a Jacopo Sannazaro, *Arcadia*, Madrid, Cátedra, 1993, pp. 10-11.

¹⁶³ Francisco Tateo, *op. cit.*, p. 9.

de argumento culto sobre las funciones del poeta utilizando el disfraz alegórico y siguiendo la tradición medieval del empleo epistolar del carmen bucólico [...].”¹⁶⁴

Para Curtius, ligado al paisaje ideal, se encuentran los ideales estamentarios y de vida que se tenían en la tardía Antigüedad, en la Edad Media, el Renacimiento y el siglo XVII, dichos ideales se reflejaron, según él, en los tópicos panegíricos. En este sentido, señala algo muy importante, el hecho de que la retórica responda siempre a la imagen del hombre ideal, y de ese mismo modo se estableció el paisaje ideal en la poesía.¹⁶⁵

Tanto las églogas como la novela pastoril permitían el disfraz, por lo tanto los pastores y los códigos de dichas representaciones eran investiduras de personajes, la mayoría de las veces, aristócratas ilustres, políticos o poetas.¹⁶⁶ Ésta es una de las paradojas del género pastoril:

La máscara teatral del pastor, convertido en protagonista [...] resulta una eficaz forma de representación del ritual cortesano (fiestas navideñas, festín carnavalesco, pastorela, recibimientos reales) [...]. El mundo pastoril, primitivo, idílico resultaba además el más adecuado para retratar los ideales y aspiraciones de aquella sociedad cortesana, constituida por una nobleza aristocrática retirada al ejercicio de las artes de paz y tuteladas por el poder absoluto de una monarquía de los Reyes católicos puesto que el nombre de pastor es el más conveniente al estado real y a aquella monarquía.¹⁶⁷

Respecto a la cuestión de la “artificialidad”, la Arcadia misma de Sannazaro no escapa a ella, en la Prosa primera aparece, para ejemplo, un bosque mixto en el que “hay doce a quince árboles de una belleza tan extraña y desmedida, que cualquiera que los viese juzgaría que la maestra Natura se hubiese esmerado allí en formarlos, con sumo deleite.”¹⁶⁸

Francisco Tateo ha señalado que el número impreciso refuerza el registro fantástico; sin

¹⁶⁴ *Ibid.*, p.11.

¹⁶⁵ Curtius, p. 262.

¹⁶⁶ Se cuenta que “cuando los príncipes llegaron a Salamanca, en medio de los festejos de recibimiento, Encina no tuvo mejor cosa que ofrecerles que esta representación amorosa que, como en toda auténtica égloga, bajo el ropaje pastoril aludía a personajes y sucesos reales, en este caso, con toda probabilidad, a aquellos intensos y llagados amores.” Miguel Ángel Pérez Priego, *op. cit.*, p. 84.

¹⁶⁷ Miguel Ángel Pérez Priego, “La égloga dramática”, en *La égloga. Encuentro internacional sobre poesía del Siglo de Oro*, Sevilla, Universidad de Sevilla / Sección de publicaciones, 2002, pp. 81.

¹⁶⁸ *Ibid.*, p. 61-62.

embargo, por la indicación posterior de la especie de cada árbol, se deduce que no se refiere al número como cantidad, si no al número de especies distintas de árboles, es decir, el bosque mixto que aparece con frecuencia en la obra de Teócrito, Virgilio y Ovidio. Estos son también signos de nulo realismo, y su presencia no se limita a la literatura mediterránea, Curtius menciona la propagación de estos elementos de la naturaleza en ámbitos en los que ya no cabe duda de sus fines retóricos, por ello es posible ver:

a un poeta de Lüttich anunciar la llegada de la primavera, diciendo que ya están echando brotes los olivos, las viñas, las palmeras y los cedros. Los olivos son frecuentísimos en la literatura medieval del norte; aparecen en la poesía amorosa latina de los siglos XII Y XIII, y también en gran número de la épica francesa. ¿De dónde proceden?¹⁶⁹

—y al preguntarse, asegura—, —simplemente de los ejercicios retóricos de la tardía Antigüedad.”¹⁷⁰

Pero continuemos con la enumeración de árboles de la *Arcadia* de Sannazaro: —Allí se puede ver el derecho abeto, nacido para resistir los peligros del mar”.¹⁷¹ El abeto aparece en función de su utilidad. Es conocido el uso frecuente de sinédoques para referirse a las naves marítimas entre los poetas latinos que recurren con más frecuencia al pino. Sannazaro fiel a los modelos latinos usa el adjetivo antepuesto: —Y allí, con una fronda más limitada, se encuentra el árbol de cuyas hojas Hércules solía coronarse, árbol en cuyo tronco fueron transformadas las miserables hijas de Clímene”.¹⁷² Anteponer el atributo del árbol en cuestión fue un recurso utilizado en la poesía de los Siglos de Oro españoles.

Sannazaro cuida asimismo el código del género.¹⁷³ Así, vemos que no aparecen robles o laureles. Para simbolizar el triunfo se elige a la palma, y no al laurel, por ejemplo.

¹⁶⁹ Curtius, *op. cit.*, p. 264.

¹⁷⁰ *Ibid.*

¹⁷¹ *Arcadia*, ed. cit., p. 63.

¹⁷² *Ibid.*, pp. 62-63.

¹⁷³ Elías L. Rivers, —Géneros poéticos en el Siglo de Oro”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 1992, XL núm. 1, El Colegio de México, pp. 251-264.

y en uno de los lados el nudoso castaño se discierne, y el frondoso boj, y con puntiagudas hojas el excelso pino cargado de durísimos frutos; en el otro, la umbría haya, el incorruptible tilo, y el frágil tamarisco, junto con la oriental palma, dulce y estimado premio para los vencedores.

El lugar que le concede a un árbol tan apreciado en los cultos funerarios va a ser elegido para ocupar el sitio privilegiado en la *Arcadia sannazariana*:

Pero entre todos, en el centro, junto a una clara fuente, se levanta hacia el cielo el enhiesto, veraz imitador de las altas metas, en el que, no ya Cipariso, sino el mismo Apolo, si fuese lícito decirlo, no habría desdeñado transfigurarse.¹⁷⁴

La publicación de *El cortesano* de Baltasar Castiglione coincide paradójicamente con el apogeo y resurgimiento del género bucólico. Aunque someras, en algunas líneas se echa mano de una analogía arbórea para hablar de la condición de un cortesano: «Esto no solamente lo vemos en las castas de los caballos y de los otros animales; más aún en los árboles, los cuales suelen las más veces echar las ramas conforme al tronco; y si alguna vez yerran desto, es por culpa de quien los grangea.»¹⁷⁵ Y más adelante insiste: «Lo mismo es en los hombres los cuales si alcanzan quien los crié bien, casi siempre se parecen a aquellos de donde proceden, y aún acaece muchas veces salir mejores; pero si les faltó buena crianza, hácense como salvajes; y, de no ser grangeados (sic), nunca en el árbol se maduran.»¹⁷⁶ Encontramos ecos similares al leer los siguientes versos de las églogas de Garcilaso: «El tiempo el paso mueve; el niño crece y en tierna edad florece y se levanta como felice planta en buen terreno».¹⁷⁷

Quizá así es posible entender cómo es que un género menor como el bucólico aparece con renovados bríos en la escena humanística, pues efectivamente parece capaz de expresar y traducir adecuadamente el *espíritu antitético*, tan característico de la época humanística.

¹⁷⁴ *Ibid.*, pp. 62-64.

¹⁷⁵ Baltasar Castiglione, *El cortesano*, trad. de Juan Boscán, Madrid, Saturnino Calleja, 1950, cap. II, p. 36.

¹⁷⁶ *Idem.*

¹⁷⁷ *Égloga, II*, ed. cit.

2.8 Las funciones del árbol en el Romancero viejo

En particular, el tópico del árbol posee un sólido prestigio en la poesía culta. Sin embargo su presencia en la poesía tradicional oral que vive en variantes posee un doble valor en el *Romancero viejo*, el simbólico y el referencial; el primero de estos valores le otorga gran lirismo, ligado estrechamente al imaginario medieval en el que se inserta. De ninguna manera los árboles de los que se trata son elegidos con descuido (la vegetación es la del Mediterráneo) pero es pertinente señalar que también se encuentran relacionados con aquellos bosques mixtos cuyo carácter viene de los poetas latinos, es más bien retórico.¹⁷⁸

Por otra parte el bucolismo virgiliano aparece alguna vez en el Romancero, siguiendo una tradición cuyo antecedente puede encontrarse en la entrada, ya a mediados del siglo XV, de los motivos bucólicos en la poesía cortés de los Cancioneros, como en el llamado de Baena (1445). Aunque la presencia de clichés bucólicos llega hasta los romances artísticos del Barroco, es el Virgilio épico y el de la leyenda el que, dado el carácter eminentemente narrativo del romance, aparece con más frecuencia en el Romancero.¹⁷⁹

Así, al abundar sobre el género bucólico en España Vidal se apoya en el trabajo de Giuseppe Di Stefano, al señalar la presencia del bucolismo virgiliano en el Romancero. Al parecer una de sus significaciones más importantes en lo que respecta al tema del presente *corpus* está ligada a la épica o gesta. Los árboles presentes en el Romancero viejo refuerzan un discurso que camina entre lo heroico y lo caballeresco. Curtius menciona muy puntualmente esta cuestión:

Ya en la *Ilíada* encontramos señales que marcaban el escenario épico. En la *Canción de Roldán* suele haber árboles y colinas en las escenas de lucha y muerte: un consejo militar tiene lugar «bajo un laurel que está a la mitad de un campo (vv. 2651)». Ese mismo laurel lo encontramos en un cerro que se levanta en el campamento descrito por Gautier de Chatillon.¹⁸⁰

¹⁷⁸ Sobre la tierra y el tipo de árboles aptos para cada una, véase Plinio el Viejo, *Historia natural*, Libro XIII al XVII.

¹⁷⁹ «Por otra parte el bucolismo virgiliano aparece alguna vez en el Romancero», en Vidal, introducción general a las *Bucólicas* de Ovidio, *op. cit.*, p. 129; Giuseppe Di Stefano, s.v. «Romancero», *Enc. V.*, IV, Roma, 1988, p. 556-558., nota de J. L. Vidal, texto que no he podido cotejar, pero cuyo tema precisamente desarrollo en este capítulo, pp. 127-128.

¹⁸⁰ Curtius, *op. cit.*, 286-287.

Dichas ~~marcas~~” están presentes asimismo en el Romancero viejo. Otro aspecto importante señalado por Curtius es el funerario.

Las oraciones funerarias sobre los guerreros caídos parecen haberse conocido en Atenas de poco tiempo después de la Guerras Médicas. El desarrollo de la democracia bajo Pericles Y la ~~época de las luces~~” que se inició a mediados del siglo dejarán luego ancho campo a los discursos políticos y forenses. Todos los ciudadanos participan en la vida pública, y la elocuencia se hace requisito indispensable de toda carrera afortunada. De este modo la retórica vino a ser técnica forense.¹⁸¹

Este aspecto me parece uno de los más importantes en lo que respecta al desarrollo del tema, pues aparecen los *topoi* ya con la función de destacar escenarios específicos ya como fórmulas. Las ~~fórmulas~~” o ~~estructuras formulísticas~~” sirven de apoyo en la transmisión, pues a partir de muchas de estas unidades discursivas se construye el relato.¹⁸² Esto se ilustra muy bien en los romances de tema heroico caballeresco. Me referiré, específicamente, a aquellos que encontramos en el *Cancionero de romances (1550)* y en la *Silva de Romances (1550-1551)*.

Básicamente en el Romancero viejo sobresalen seis tipos de árbol: el roble (*Marqués de Mantua, De Francia partió la niña*), el haya (*En Francia estaba Belerma, don Rodrigo de Lara, Romance de Montesinos*), el pino (*Nunca fuera el caballero (Cancionero), Lanzarote y el orgulloso (Silva), Renaldos de Montalvan*), el ciprés (*Conde Claros de Montalvan*), el olivo (*El moro Calaynos, La linda infanta*) y en un contexto cuyo matiz es diferente a los antes mencionados se encuentra la encina (*Condes de Carrión*). Debemos recordar que el tipo de árbol elegido responde, por una parte a cuestiones de rima; y por otro lado, dichas imágenes poseen atributos de calidad moral, en el contexto en el que se producen, y están ligadas de alguna manera al estamento de los protagonistas, y al estilo, en

¹⁸¹ *Ibid.*, p. 93.

¹⁸² Diego Catalán, *La épica española. Nueva documentación y nueva evaluación*, Madrid, Fundación Ramón Menéndez Pidal, 2000, pp. 385.

este sentido encontramos que el tipo de árboles elegidos responden al estilo *mediocris*, si nos atenemos a la *rota Virgilii*. Un indicio de ello lo encontramos en la publicación con pocos años de diferencia, entre el *Cancionero*, la *Silva* y los *Emblemas* de Alciato. La publicación de este último nos habla ya de un prestigio de imágenes específicas, y de la competencia de los receptores. El receptor debía estar acostumbrado al código aquí enumerado, es decir, siempre era significativo el árbol elegido, y con poquísimos elementos se cumplía la función comunicativa en el romance. Las fórmulas arbóreas, que de ninguna manera se pueden considerar exclusivas de la tradición culta como se podría pensar, sobreviven en un imaginario más vital, gracias al discurso oral, y se vuelven indispensables para el ejercicio mnémico.

Las referencias al bosque o a un árbol específico no solamente crean el escenario o espacio propicio donde se desarrollan acciones trascendentes en la narración; sino que a ello se suma el valor emblemático del árbol. De modo que al mismo tiempo que sirve al discurso narrativo, y ubica al receptor, contribuye a realzar a los personajes, caballeros y damas.

Las fórmulas del Romancero viejo sobreviven en el *nuevo* pero en un contexto que ha variado respecto al que hemos enumerado. El contexto heroico caballeresco de los romances donde encontramos estas fórmulas deja clara dicha relación. A pesar de que la simbología de los árboles goce de un prestigio positivo en la poesía clásica—pues éste sólo parece estar relacionado al estamento de quien se encuentra descansando bajo su sombra, esto es, un hidalgo, un caballero o una dama— la connotación, como hemos visto, es la mayoría de la veces negativa y trágica. Cómo se puede explicar dicha negatividad. Es pertinente recordar que para la Edad Media europea el bosque evoca la naturaleza vegetal

primitiva e incontrolable¹⁸³. En un contexto literario, el caballero, *armado* previamente, –eual Orfeo medieval” es de los pocos preparados –para introducirse en un inframundo real, el bosque, donde los parámetros físicos en los que se desenvuelve normalmente, desaparecen.”¹⁸⁴

2.8.1 Fórmulas –al pie de” y –debaxo de”

Tanto –al pie de” como –debaxo de” son equivalentes pero predomina la segunda por la frecuencia de su uso: –Al pie de unos altos robles vido un caballero estar.”, (*De Mantua salió el marqués, Cancionero 1550*, 130). Esta fórmula tiene la peculiaridad de anticipar, de cierto modo, el desenlace, ya que el caballero que tenga la desventura de ser encontrado –debaxo de un verde pino” o *debajo* de algún otro árbol sin flor, o sin fruto, como el haya, está presumiblemente en peligro de muerte. Esto se ejemplifica con: –Topó con el orgulloso debaxo de un verde pino”, (*Nunca fuera el caballero, Cancionero*); –Va a buscar el orgulloso hallolo debaxo un pino”, (*Silva, 1551*, 427); –Muerto queda mi señora debaxo la verde haya”, (*En Francia estaba Belerma*); –Dios te salve caballero debaxo la verde haya”, (*Don Rodrigo de Lara, Silva*, 164).

Un caso aparte es el romance de Montesinos (*Silva*, 1550-1551), en él encontramos tanto –al pie” como –debaxo de”: –Muerto queda Durandarte al pie d’una gran montaña / un canto por cabecera debaxo una verde haya”, (*Montesinos, Silva*, 490).

¹⁸³ Véase, Carmen Vallejo Naranjo, –El caballero y su *pathos*. El caballero salvaje, el espíritu de lo apolíneo y lo dionisiaco en la iconografía medieval”, Sevilla, en *Laboratorio de arte*, núm. 22., 2010, pp. 29-32.

¹⁸⁴ *Idem*.

2.8.2 Fórmula “a la sombra” y “arimárase a”

Es curioso que la fórmula “a la sombra” no tenga la carga negativa que tiene la fórmula anterior. Tanto en el *Conde Claros de Montalván*, como en *La linda infanta*, la fórmula funciona en un contexto erótico evidente. Las otras, sin embargo, aunque carecen de un final trágico, pueden ser dramáticas, como en el caso del romance de *El moro Calaynos*. “Ya cabalga Calaynos a la sombra de una oliva”, (*El Moro Calaynos, Silva*)

Otros ejemplos similares los encontramos en “a la sombra de un aciprés debaxo de un rosal” (*Conde Claros de Montalván, Cancionero 1550*); “Estaba la linda infanta a la sombra de una oliva” (*La linda infanta, Cancionero 1550*); “A la sombra de un verde pino me asenté por descansar” (*Renaldos de Montalván, Silva*); “Arimárase a un roble por esperar compañía” (*De Francia partió la niña, Cancionero 1550*).

En los ejemplos anteriores, la presencia de árboles concretos en el espacio bélico demostró la eficacia del tópico, así mismo hemos visto la coherencia en la elección del árbol y el tema que se desarrolla en la narración. En el Romancero viejo dicho tópico aparece por medio de las fórmulas, del tipo que señalaba Curtius, de larga tradición. Las más frecuentes llevan epítetos, y bien se puede observar su función mnemónica, o bien como apoyo métrico. Entre las fórmulas más sobresalientes aparecen el epíteto y dos tipos de árbol: “verde pino”, “verde haya”, estos parecen equivaler, en este contexto, a la fama con la que se asocia al ciprés, la de muerte. Mientras el color verde de la aposición, bien podría estar relacionado con la juventud. Sin embargo esta explicación es aventurada y no tiene fundamentos sólidos. El pino no posee más que lo poco del imaginario que nos deja dicho Alciato en sus emblemas, y que lo relaciona a la masculinidad, mientras el roble y el olivo son de carácter significativamente positivo.

2.9 Los árboles en los *Emblemas* de Alciato

Los emblemas de Alciato, traducidos en rimas españolas (1549), versión castellana del *Emblemata liber Alciatii*, se considera una de las obras más influyentes del Renacimiento, su carácter moralizante aliado con la mitología clásica volvieron esta producción atractiva para el círculo neoplatónico florentino, que consideraba los mitos griegos como el siguiente paso del saber oculto de los jeroglíficos egipcios, aquéllos sufrieron un proceso de adaptación a la moral y enseñanzas cristianas, de modo similar, en su intención, a la de los *Ovidios moralizados* de época medieval.¹⁸⁵

Una de las actitudes que adopta la emblemática es la de «tomar la simbología pagana reduciéndola al servicio del cristianismo»¹⁸⁶ pero esta actitud no es nueva, es la misma que había observado sistemáticamente la Iglesia durante los primeros tiempos. Sin embargo ya en la edición de Augsburgo, 1531, de los emblemas de Alciato se encuentran abundantes referencias paganas que se conservan en la edición de Lyon, 1549, en la que es considerable el número de emblemas cuyo motivo es la representación de árboles y sus respectivas mitologías, sin las que éstos no se comprenden. Dicha edición se divide en dos libros.

En el libro primero de los *Emblemas. Traducidos en rimas españolas*, los árboles que aparecen son el olmo, el nogal, la encina y la vid, y aparecen precedidos por un mote, como el número 31, dedicado al olmo: «La amistad que dura aun después de la muerte»:

A'l olmo viejo, seco y sin verdura
la parra fresca y verde entretexida
es encubierto exemplo en tal figura
que al' amistad durable nos combida.

¹⁸⁵ Andrea Alciato, *Los emblemas de Alciato. Traducidos en rimas españolas (Lión, 1549)*, ed. facsimilar, Palma de Mallorca, J. J. de Olañeta / Universidad de les Illes Balears, 2003.

¹⁸⁶ Federico Revilla, «La simbología de Nuñez de Cepeda en su libro de empresas «Idea de el buen pastor...», en *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*, tomo 46, 1980, p.467.

Pues no es perfetto amor el que no dura
al menos hasta el yr de aquesta vida
bueno será buscar amigos tales
que (...) dos siempre estén a nuestros males.¹⁸⁷

Es importante señalar que Alciato elige, de entre las variaciones del tópico olmo-vid, olmo-hiedra, precisamente el de la amistad, cuando los más comunes son el de la unión marital y el de la infidelidad femenina. Un aspecto relevante es la caracterización del olmo, “viejo, seco y sin verdura”, en claro contraste con la juventud de la parra “fresca y verde”, a través de un paralelismo de atributos. En la poesía de los Siglos de Oro, semejante tópico lo encontramos en la dedicatoria “*En tanto que este tiempo que adevino*” de las *Églogas* de Garcilaso, y en el soneto de Francisco de Aldana “*¿Cuál es la causa, mi Damón, que estando*”.

La palma aparece con el número 45, y el mote “Que sea resistir a lo que apremia”:

Quanto de mayor carga es oprimida
la palma, tanto más resiste y se alza
y lleva fruta dulce y escogida.
Aquesta fruta tu christiano alcanza,
que el que paciente fuera en esta vida
que por sufrir en la otra más se ensalza
d' este contraste el premio merecido
a[l]canzará por el trabajo avido.

En el primer libro de emblemas aparece la vid, *f. 73*, dedicada a Pallas, cuya representación se ve despojada del tópico y funciona referencialmente. Es común este prestigio negativo de la vid, ya que diferencia de los árboles consagrados de los emblemas citados se ve ligada generalmente a lo dionisiaco, por ello el mote: “Que los prudentes se refrenan d'el vino”:

Porqué me apremias vid? Arbor sagrada
de Pallas soy, quita allá tus racimos
que aquesta virgen por ti se da nada.

¹⁸⁷ A partir de aquí, la edición de todos los emblemas corresponden a la traducción en rimas de 1549. Andrea Alciato, *Los emblemas de Alciato. Traducidos en rimas españolas, (Lión, 1549)* [ed. facsimilar], preparada por Rafael Zafra, Barcelona, José J. de Olañeta y Universidad de les Illes Balears, 2003.

Mientras con el f. 79 la presencia de el tópicos de la fortaleza en el mote, “Que las cosas muy firmes no se pueden arrancar”, dedicado expresamente a Carlos V.

La encina

Aun qu'el océano se embravezca tanto
que d'el furor reviente concebido
haciendo con braveza al mundo espanto
y de ti sea turco el Rhin sorbido
no pasarás de raya el pie, por cuanto
tiempo trajere campo el invencido
Carlos, que como enzina no se muda
aunque la hoja el viento la sacuda.

Al Segundo libro de los Emblemas de Alciato, traducidos en rhimas por Bernardino Daza Pinziano,¹⁸⁸ pertenecen los siguientes emblemas de árboles¹⁸⁹. El hecho de que éstos aparezcan curiosamente sin mote, solo van precedido del nombre de un árbol, nos advierte de la autosuficiencia simbólica de cada árbol. Así, entre las *res* o motivos tenemos nueve especies de árboles: el ciprés (f. 186), la encina¹⁹⁰ (f. 187), el laurel (f. 188), el abeto (f. 189), el pino (f. 190), el membrillo¹⁹¹ (f. 191), la coscoja¹⁹² (f. 192), la yedra¹⁹³ (f. 193), el boj (f. 194), el naranjo¹⁹⁴ (f. 195), el álamo blanco¹⁹⁵ (f. 196), el sauce¹⁹⁶ (f. 197), el

¹⁸⁸ A partir de aquí todos nuestros ejemplos y citas de emblemas pertenecen a la edición de los emblemas de Alciato edición de Lión, 1549.

¹⁸⁹ Sobre el tema del árbol, la edición de Diego López, *Declaración magistral sobre los Emblemas de Andrés Alciato*, Najera, Juan de Mongastón, 1615, que probablemente conoció Góngora, se encuentra una exégesis erudita “magistral” sobre el tema de los árboles, y a los que se refiere por su nombre latino, el corpus, por otra parte, varía significativamente del de Lyon: *Cupressus, Quercus, Salix, Abies, Picea, Cotonea, Hedera, Ilex, Malus Medica, Buxus, Amygdalus, Morus, Laurus y Populus Alba*. El hecho de nombrarlos de este modo y de rastrear sus fuentes, latinas sobre todo, nos habla, no solamente de la autonomía de dichas representaciones, sino también de un peculiar gesto de respeto por el carácter “literario” que acompaña a dichas representaciones.

¹⁹⁰ “Encina”: “Fue querida de Júpiter la encina / el cual de anzi piensan llamarse, / porque a nuestro favor siempre se inclina. / De encina una corona solía darse / a quien en la batalla repentina / librando un ciudadano pudo honrarse / y aunque ahora sólo por sombra aprovecha / por eso Júpiter no la desecha.”

¹⁹¹ “Precepto de Solón fue que a la esposa / el membrillo por donde se presentasse, / por ser muy sana fruta y deleitosa, / y que en la boca suave olor dexasse.”

¹⁹² “La coscoja en romperse por ser dura / de la comunidad es señal cierta / levantada de la civil locura.”

¹⁹³ “La yedra” “Dicen que Baccho dio a el Cisso infante / la siempre verde yedra por corona. / de donde con guirnalda semejante / se adorna el morador d'el Helicon, / es verde por de fuera su semblante, / y en lo demás la amarillas la abona, / como al que en los estudios se envejece, / de do siempre su fama reverdece.”

¹⁹⁴ “El naranjo”, “De Venus es este fruto dorado / su amargor dulce claro lo demuestra / que ansi el Amor dulceagrio fue llamado.”

almendro¹⁹⁷ (f. 198), y finalmente el moral¹⁹⁸ (f. 199). El emblema de la higuera es una excepción con respecto a los árboles antes enumerados, los cuales van sin mote. Así con el f. 163, leemos “La hacienda d’elo perdido.”¹⁹⁹

El número de referencias paganas al hablar del reino vegetal así como la mención explícita a algunas deidades grecolatinas sorprende por su cantidad. El caso del emblema “La Naturaleza” del Libro II, posee además una bella exégesis del porqué de dicha representación:

La Naturaleza

Al Pan por dios (digo a Naturaleza)
tuvieron los gentiles figurado
medio cabrón y hombre, y an notado
el ser de la Naturaleza en su certeza
es hombre d’el ombligo a la cabeza
porque d’el corazón es levantado
el entender, y después sublimado
en el cerebro adquiere su destreza.
es lo de más cabrón, porque Natura
multiplica con el ayuntamiento
los hombres, aves, peces y animales.
y ansi el cabrón declara la mixtura
que nos es con los brutos, y el asiento
de la razón nos hace divinales.

Rocío Olivares explica los motivos que hicieron adoptar con entusiasmo una tradición pagana que por supuesto no solamente se manifiesta en los emblemas:

La coincidencia del libro de Alciato con la invención de la imprenta sitúa en los orígenes mismos del libro moderno la afición por las ilustraciones gráficas. De igual modo, la llegada a Florencia de los jeroglíficos de Horapolo, en 1410, traducidos del griego al latín hasta el siglo XVI, había alimentado el afán renacentista por asir los fundamentos de la cultura humanística

¹⁹⁵ “El álamo blanco”, “De Hércules los cabellos ciñe, y muestra / el álamo como la noche y día / el uno al otro sus veces empresta.”

¹⁹⁶ “El sauce”, “A’l sauce llamó Homero pierde fruto, / y dio a entender que el que aborrece el vino / Jamás en ciencia alguna es absoluta.”

¹⁹⁷ “Desde que te vi tan presto estar florido / los resabidos niños aborrezco, / que sé que aurá su fruto de yr perdido.”

¹⁹⁸ Cit, *supra*.

¹⁹⁹ “La higuera” “Entre altas fieras y peñascos duros / lleva sus higos y la silvestre higuera, / que los cuervos y las grajas mal maduros / comen, fin que haya de ellos valedera / utilidad a’l hombre. Los impuros / ansi dispenden con la placentera / y deshonesta gente lo heredado, / sin hacer a pobre ni a letrado.”

en la sabiduría, sabiduría rodeada del halo hermético y misterioso del mito de los orígenes.²⁰⁰

Los árboles en los emblemas de Alciato no sólo representan un considerable *corpus* que nos advierte sobre el papel protagónico de estos elementos de la tradición grecolatina asimilada por la vía renacentista italiana en la producción artística del Barroco español, por ejemplo, sino que demuestran el poder de los códigos culturales que prevalecían entonces.

Alciato procede casi sistemáticamente al subrayar el carácter pagano de los árboles, así, en cinco de los *incipit* de estos emblemas se hace referencia a los dioses a los que están consagrados: la encina, “Fue querida de Jupiter la encina”; la yedra, “Dicen que Bacco dio a el Cisso²⁰¹ infante / la siempre verde yedra por corona”; el naranjo, “De Venus es este fruto dorado”; el álamo blanco, “De Hércules los cabellos ciñe y muestra”; el sauce, “Al sauce llamó Homero pierde fruto”.

Tanto en el emblema del ciprés como del laurel se evita mencionar el dios al que está consagrado y se prefiere señalar las utilidades respectivas, como si no necesitaran explicación por el hecho de ser historias bien conocidas.

El caso del emblema del ciprés sirve de ejemplo para observar el carácter epigramático y la búsqueda de una verdad moral. Sabemos que una de las indicaciones que Alciato hizo para el emblema del ciprés fue: “Cupresus: indicat: effigies metae nomenque Cupressi Tractandos parili conditione suos. / El ciprés: la imagen de la línea de meta y el nombre de ciprés indican que los suyos serán tratados en igualdad de condiciones”²⁰²:

Ciprés
Nombre y la figura los hombres

²⁰⁰ Rocío Olivares Zorrilla, “El sueño y la emblemática”, p. 10, en *Literatura Mexicana*, vol. 6, núm. 2, 1995, Universidad Nacional Autónoma de México / Instituto de Investigaciones Filológicas / Centro de Estudios Literarios, pp. 367-398.

²⁰¹ Cisso, del griego antiguo, κισσός, “hiedra”. Véase, Nonno, *Dionisiacas*, X, 400-430, XII, 97-98, XII, 188-192. Nicolao, *Progymnasmata*, 2-5. Pausanias, *Periegesi de Grecia*, I, 31-36.

²⁰² Por dicho motivo no se explica la presencia de estos versos: “El apio es árbol muy más conveniente. / Tiene la copa compuesta y hermosa, / más su fruta jamás fue codiciosa.” (“El ciprés”, vv. 6-8), como si correspondieran a un unos tercetos autónomos.

muestra a tratar igualmente
acostumbro a cubrir la sepultura,
de los ilustres, cual para la gente
de baxos suelos y de sangre oscura.

la intención no se limita al mero tópico puesto que la sentencia está pensada en una ley natural. El ciprés no sólo es receptáculo de la representación de la muerte sino que aparece como representante de la naturaleza de la muerte que se “muestra a tratar igualmente” a la gente. El lector ya habrá notado que los árboles sagrados, no sólo en los emblemas, sino en otros discursos poéticos está destinado a personas “ilustres”, que son justamente los tipos de árbol que aparecen en el libro de Alciato, principalmente el laurel, el olivo, y la palma.

Para el laurel se componen dos tercetos que tienen dos motivos tradicionales paganos: su poder profético y sus beneficios para conciliar el sueño. En el segundo aparece en la forma tradicional de corona de gloria militar que ciñe a Carlos V.

El laurel
Adivina el laurel lo venidero,
y trae señales de salud muy ciertas
y con polvo hace el sueño verdadero.
Terceto del mismo
Una corona de laurel se debe
a Carlos Quinto, que la victoriosa
frente gran razón es que tal la lleve.

A la tradición grecolatina se debe el considerar al pino como símbolo fálico²⁰³. Es preciso anotar que entre los árboles de dicha tradición dos árboles son representaciones de

²⁰³ –Árbol funerario y fálico. En la forma de su fruto se creía reconocer el miembro viril. Hemos dicho ya varias veces que los árboles funerarios son simbólicos de la inmortalidad, de la generación de la vida eterna, el pino, como el ciprés y el abeto, dada la solidez de su madera y de su follaje siempre verde, representaba la perpetuidad de la vida; este símbolo parecía pues adecuarse a las ceremonias funerarias entre los pueblos que creían en la inmortalidad del alma. Plinio (XVI, 10) dice *–Picea feralis arbor et funebris indicio ad posita*” [...] El pino era también llamado pino de Cibele, después de la muerte de Atis, se refugio bajo un pino, en el que creía que se había transformado su amado: *Et succincta comas, hirsutaque vértice pinus Grata Deum matri, siquidem Cybeleius Atys Exuit huc hominem, troncoque induruit illo*. Marcial llama a los frutos del pino (*nucis pinæ*) –frutos de Cibele”. *Poma sumus Cybelæ, procul hinc discere, viator./Ne cadat in miserum nostra ruina caput*. La piña representaba sin duda el miembro mutilado de Atis, que Cibele o Rea cubrió con su túnica. [...] Este fruto estaba consagrado a Poseidón y a Baco, aunque especialmente a este último: –Sobre todo, escribe Lenormant en el *Dictionnariredes anntiquités greque et latines*, la piña, ocupa un lugar importante entre los atributos de Dionisos, y corona a menudo su tirso (al igual que la manzana. Gerhard la cree tomada del culto frigio; Emile Braun ve en ella un símbolo de fecundidad y de reproducción, un fruto de invierno. Tal vez su atribución a Baco proceda simplemente, como piensa Chateaubriand y Welcker, de la

virilidad, el olmo y el pino, es oportuno señalarlo porque es muy común leer interpretaciones de la crítica en la que se adjudica un carácter fálico por cada árbol que aparece en determinado texto, pasando por alto la clase de árbol del que se trata, o la función de este en un contexto o periodo específico. Alciato recoge este tópico que alude sin duda al carácter antes mencionado, en el sentido de perpetuidad de la vida.

Pino

En no llevar pimpollo el pino quieren
dar a entender al hombre que casado siendo,
sin casta y generación, muere.

En el siguiente emblema dedicado a la encina se recuerda la consagración de esta planta a Júpiter, así como el primigenio uso de sus ramas para coronas triunfales, ya mucho antes del uso del laurel o la palma se ceñía con ella a los militares o a los poetas, así, Andrea Alciato, le devuelve su olvidado valor pagano de la que termina ensalzando la sombra protectora.

Fue querida de Iuppiter la Enzina,
el cual anfi de aquí pienfan llamarfe
Porq' a nueftro fauor fiempre fe inclina.
De Enzina vna corona folia darfe
a quien en la batalla repentina
Librado vn cibdadano pudo honrrarfe.
Y aunq' ahora folo por fombra aprouecha
por efo Iuppiter no la defecha.²⁰⁴

Por otra parte, el “ahora” es significativo pues actualiza el culto a Júpiter. De la encina queda la sombra, que ya era un viejo tópico griego entre los pastores, considerado como bien práctico.

La yedra aparece con su tópico puntual de ser corona de Baco. Y se exalta su verdor perenne, *requisito* de las plantas consagradas por la mitología (incluso en el caso de un

costumbre conservada por los griegos modernos de hacer infusiones con las piñas en las cubas para conservar el vino por medio de la resina.”, A. Gubernatis, *op. cit.*, pp. 175-176.

²⁰⁴ Andrea, Alciato, *Los emblemas de Alciato. Traducidos en rimas españolas, (Lión, 1549)*, ed. de Rafael Zafra, Palma de Mallorca, J. J. de Olañeta /Universidad de les Illes Balears, 2003, pp.187.

árbol frutal como el naranjo), esta característica es aprovechada en función de quienes dedican su vida a los estudios.

Los árboles de los emblemas son considerados en función de su utilidad, en ese sentido está presente una actitud maniquea que califica dichas representaciones. Salvo los casos de la hiedra o la vid, el árbol es siempre beneficioso: sombra, fruto, madera, hojas; vivo o muerto el árbol es representación de virtudes, esto puede explicar en parte lo oportuna que resultaba dicha representación para comunicar enseñanzas morales. Tan es así que el emblema núm. 61, con el mote “Que a buen servicio mal galardón” representa lo mal que se suele pagar el bien.

El nogal

Como junglar de cualquier mozo loco
estoy plantado en medio del camino
con piedras destrozado poco a poco,
yo mísero nogal. Tal desatino
(a vos los que me herís, a vos invoco)
hariase con arbor que contino
estéril fuese a cualquier tiempo y año?
Ay, que llevar fruto es a mi daño.

2.10 El árbol en los Siglos de Oro y su nexa con la Antigüedad

Ya hemos mostrado el sinuoso camino por el que a través de Petrarca se logra la apropiación y exaltación de un elemento como es el árbol, entre otros elementos retóricos que solamente aparecían en las obras poéticas como accesorios obligados por las preceptivas, y cuyas funciones se vuelven primordialmente poéticas. Comienza una lenta pero firme relación metonímica entre el poeta y los árboles. Otro ámbito que es importante mencionar es la creación de la Arcadia (cuya influencia principal es Virgilio) espacio autónomo en el que se privilegia al cantor, al poeta, sin aludir directamente a este *status*, es también el espacio codificado sistemáticamente por la retórica de la Edad Media. Mientras que a Sannazaro se le debe la reformulación de códigos gracias a algunas implicaciones

éticas esbozadas en su *Arcadia*, por medio de la dialéctica *otium – nec-otium*, por ejemplo. Mientras del gran Ovidio se rescata su significación mitológica, especialmente las contenidas en sus *Metamorfosis*, y su *preceptiva* amorosa (subrayo el término pues cierta crítica la toma literalmente, mientras otros consideran que éste la escribió con cierto humor y no con fines didácticos o morales. Particularmente la noción que recuperan de la naturaleza está relacionada con códigos selectos, pues para entenderlos no bastaba con los conocimientos escolares, había que dominar lenguas clásicas, geometría, astrología, medicina, y otras *ocultas filosofías*, los llamados conocimientos esotéricos, que sin duda poseía una considerable esfera del poder político y eclesiástico de la Europa de ese tiempo. Estos antecedentes dan paso a una estética que Baltazar Gracián resumió como *Agudeza y arte de ingenio*. La representación de la naturaleza en los Siglos de Oro se ajusta a la visión neoplatónica, y los tópicos clásicos referentes al mundo vegetal adquieren un cambio apenas perceptible. El surgimiento de la emblemática es un buen ejemplo de la vida de la que gozaban las representaciones arbóreas y como estaban ligadas a una vieja tradición, incluso haciéndolo bajo la perspectiva didáctica y moralizante. A ello se suma el reinado de una visión analógica. Por todo lo anterior, el trabajo poético de Góngora resulta más que innovador. Dicho fenómeno se aprecia con detalle a través de sus representaciones arbóreas. Para poder valorarlo observaremos las diversas funciones arbóreas en distintos poetas contemporáneos al nuestro.

2.10.1 Algunas representaciones arbóreas en las *Églogas* de Garcilaso

En los siguientes apartados se toman las *Églogas*²⁰⁵ de Garcilaso como punto de partida, por considerarlo un *parteaguas* de motivos, temas y tópicos, y la influencia más determinante que se va a desarrollar en la poesía de Luis de Góngora.

El autor de las *Églogas* privilegia a un receptor culto, donde los elementos mitológicos remiten constantemente a una perspectiva que difícilmente se identifica con lo rústico. Asimismo, el protagonismo de los tópicos que conciernen a los árboles aparece puntualmente, como la “justa poética” donde Tirreno y Alcino se presenta una justa poética que a la manera de Teócrito y Virgilio se glosan diferentes árboles en ocasión de los amores y la belleza de Filis.

TIRRRENO: El álamo de Alcides escogido
fue siempre, y el laurel del rojo Apolo;
de la hermosa Venus fue tenido
en precio y en estima el mirlo solo;
el verde saúz de Flérída es querido,
y por suyo entre todos escogiólo:
doquiera que sauces de hoy más se hallen,
el álamo, el laurel y el mirto callen.
ALCINO: El fresno por la selva en hermosura
sabemos ya que sobre todos vaya;
y en aspereza y monte d'espesura
se aventaja la verde y alta haya;
mas el que la beldad de tu figura
dondequiera, mirado, Filis haya,
al fresno y a la haya en su aspereza
confesará que vence tu belleza.
(*Égloga III*, vv. 353-368)

Los enamorados, por ejemplo, disfrutaban cuando es menester del alimento propio de la Arcadia:

Cuando la encina desta espesa breña
de sus bellotas dulces despojaba,
que íbamos a comer sobra peña?
¿Quién los castaños tiernas derrocaba

²⁰⁵ Todos nuestros ejemplos a partir de aquí son tomados de la siguiente edición: Garcilaso de la Vega, *Poesías castellanas completas*, edición, introducción y notas de Elías I. Rivers; y Fernando de Herrera, *Poesías*, Madrid, Castalia, 2001.

del árbol, al subir dificultoso?
(*Égloga II*, vv. 587-588)

Debemos recordar que a menudo las menciones a un árbol como la encina pueden funcionar de dos modos distintos: como emblema de fortaleza o de castidad, y como metonimia de la edad dorada²⁰⁶, donde bien se puede aludir solamente a los frutos, y tal vez, con ayuda del contexto, tenga una connotación sensual si se trata de una pareja de enamorados que comparte dichos frutos. Cabe recordar que los árboles que producen fruto se clasifican en la *rota Virgilii* en el estilo humilde. En los versos anteriores se comen bellotas y castañas, y de ese modo se alude a que la pareja ha compartido, indudablemente, muestras de afecto.

Apenas se esboza una referencia a otro árbol mitológico como el laurel en los siguientes versos, aludiendo a su castidad, como hace Dafne cuando ofrece a Diana su castidad, asimismo por este medio se alude al linaje de la joven que ahora es recordada:

tú conociste bien una doncella
de mi sangre y agüelos decendida
más que la misma hermosura bella;
en su verde niñez siendo ofrecida
por monte y por selvas a Diana,
ejercitaba allí su edad florida.
(*Égloga II*, vv. 170-175)

Asimismo, los tópicos de la juventud, “verde niñez” o “edad florida”, contribuyen a crear una imagen vegetal de la amada, que la acerca mucho, como se ha señalado, a la imagen de Dafne, salvo que no hay metamorfosis en los anteriores versos.

²⁰⁶ Lo que bien puede ilustrarse, por ejemplo, con el famoso capítulo de la nostalgia de la Arcadia del Quijote ya citado.

2.10.2 Representaciones del amor: el árbol abrazado por la vid o la hiedra

Son especialmente interesantes las *Églogas*²⁰⁷, por la relevancia de las funciones que juegan durante todo el discurso las representaciones vegetales, especialmente las arbóreas. Ya en la dedicatoria de la *Égloga* primera utiliza dichas analogías como término de comparación elogiosa por medio de una perífrasis del laurel, que en este caso representa la gloria militar del rey de Nápoles, a quien están dedicadas las églogas; por otro lado la hiedra representa a la voz lírica cuyos cantos interpretarán los pastores:

En tanto que este tiempo que adevino
viene a sacarme de la deuda un día
que se debe a tu fama y a tu gloria
(qu' es deuda general, no sólo mía,
mas de cualquier ingenio peregrino
que celebra lo digno de memoria,
el árbol de victoria
que ciñe estrechamente
tu gloriosa frente
dé lugar a la hiedra que se planta
debajo de tu sombra y se levanta
poco a poco, arrimada a tus loores,
y en cuanto esto se canta,
escucha tú el cantar de mis pastores.

(*Égloga I*, vv. 29-42)

En la *égloga* la analogía intensifica la imagen del abrazo protector; mientras a través de la hiedra se refleja el agradecimiento y la humildad ofrendada por el poeta. Se corresponden de este modo el *sublime* laurel, por medio de perífrasis, mientras la voz lírica se identifica a través de la hiedra, que goza de un prestigio más bien negativo. Por otra parte debemos considerar la elección entre la vid y la hiedra, de manera que resulta evidente el gesto de humildad que el poeta desea subrayar respecto a quien está dedicando los versos. El proceder del poeta en la elección de las plantas respectivas tiene su audacia, pues es preciso recordar que para la representación del árbol abrazado por la hiedra o la vid

²⁰⁷ —La *Égloga I* es virgiliana en un sentido bastante convencional.” Elías L. Rivers, —La paradoja pastoril del arte natural”, en *La poesía de Garcilaso*, ed. Elías L. Rivers, Ariel, Barcelona, 1974, p. 289.

se acostumbra tradicionalmente el olmo. En este caso, se elige al árbol de la victoria, perífrasis del laurel, así no queda duda de las intenciones elogiosas. Al respecto, Erdman habla de la derivación de un solo motivo que se manifiesta de diferentes formas, tanto que frecuentemente son opuestas interpretaciones simbólicas. Resulta válido recordar ahora el emblema núm. 31 arriba citado y lo dicho sobre las variaciones sobre un tema general que no están dictadas por una visión individual, sino por tradiciones literarias paralelas²⁰⁸ y esta representación tiene diversas interpretaciones que se “fijaron” y, sobre todo, se difundieron considerablemente gracias a la emblemática.

2.10.2.1 El abrazo de la hiedra como tópico de la traición amorosa

La analogía entre el árbol y la hiedra aparece nuevamente en otro contexto muy diferente al anterior, se trata de representación de la traición amorosa, o bien como un símbolo de la ingratitud, por ejemplo en el verso: “que le ayudó a subir a los rayos del sol”.²⁰⁹ Desde Plutarco, hasta algunos emblemas del Renacimiento, es muy frecuente la figura de la hiedra que destruye el árbol.

No hay corazón que baste,
aunque fué de piedra,
viendo mi amada hiedra,
de mí arrancada, en otro muro asida,
y mi parra en otro olmo entretejida,
que no s'este con llanto deshaciendo
hasta acabar la vida.

(*Égloga I*, vv. 133-139)

El detalle de incluir en la misma estrofa el tópico de la hiedra asida a muro además de la vid entretejida “en otro olmo” es ciertamente algo inusual, al abarcar en metáfora no a una sino a dos amadas igualmente crueles.

²⁰⁸ Véase, E. George Erdman, “Arboreal Figures in the Golden Age Sonnet”, en *PMLA*, 84, 3, 1969, pp. 591-593.

²⁰⁹ Erdman, *loc. cit.*, p. 592.

La apariencia descriptiva de la égloga de Garcilaso donde la ~~h~~iedra que por los árboles camina, / torciendo el paso por su verde seno”, es dudosa si pensamos en la abundancia de prosopopeyas vegetales que son una constante y que refuerzan la sensación de soledad de Salicio, donde bien, los árboles ~~e~~antan”, parece que se inclinan o se están mirando en las corrientes aguas. Góngora, que conocía de memoria la obra de Garcilaso²¹⁰, rememora esta representación de la hiedra que va a terminar en otro árbol que en *Diez años vivió Belerma*, ~~t~~ronco”, y ~~l~~aurel” en *Guarda corderos zagala*.

Quevedo, aunque poco afecto a las representaciones vegetales utiliza el tópico de la hiedra ante la imposibilidad de amistad:

Esta yedra anudada que camina
y en verde labirinto comprende
la estatura del álamo que ofende
pues cuanto le acaricia, le arruina,
si es abrazo o prisión, no determina
la vista, que al frondoso halago atiende:
el tronco sólo si es favor, entiende,
o cárcel que le esconde y que le inclina.
¡Ay, Lisi!, quien me viene enriquecido
con alta adoración de tu hermosura,
y de tan nobles penas asistido,
pregunte a mi pasión y a mi aventura,
y sabrá que es prisión de mi sentido
lo que juzga blasón de mi locura.²¹¹

(*Esta yedra anudada que camina*)

2.10.2.2 Variaciones del tópico del abrazo en Francisco de Aldana

La representación de la vid al lado del jazmín, en los versos de Francisco de Aldana,²¹² a pesar de su semejanza con el tópico de unión marital tradicional: olmo-vid, olmo-hiedra, código de apariencia inamovible, al sustituir uno de los elementos del tópico, el árbol, y sustituirlo por una flor aromática y de simbología nupcial (aquí ya no cabe duda de que

²¹⁰ Carreira *dixit*.

²¹¹ Francisco de Quevedo, *Canta sola a Lisi y la amorosa pasión de su amante*, en *Obra poética*, I, edición José Manuel Blecuá, Madrid, Castalia, 1969, p. 676.

²¹² Francisco de Aldana, *Poesías castellanas completas*, edición de José Lara Garrido, Madrid, Cátedra, 1985.

funcione en sustitución del olmo) no sólo es gratamente sensual. Por otra parte, las analogías de las extensiones, ramas y raíces, de las respectivas plantas sustituyen los brazos y las piernas anudadas de los amantes. La novedad de la unión es muy afortunada, y puede considerarse una de sus audacias poéticas. Cambia, eso sí, la desigualdad que de por sí guarda la unión entre el olmo y la vid.

-¿Cuál es la causa, mi Damón, que estando
en la lucha de amor juntos, trabados,
con lenguas, brazos, pies, y encadenados
cual vid que entre el jazmín se va enredando,

y que el vital aliento ambos tomando
en nuestros labios, de chupar cansados,
en medio a tanto bien somos forzados
llorar y sospirar de cuando en cuando?

(vv. 1-8)

Consideraré importante hablar de este soneto para subrayar la desigualdad que existe entre la unión tópica tradicional: olmo-vid, olmo-hiedra, y la novedad de algunas variaciones, por ejemplo la de sustituir olmo por el laurel, en Garcilaso, o el árbol por la flor en Aldana, nos hablan asimismo de la eficacia de la simbología vegetal que en ellos opera. Es notable asimismo que dentro de esta categoría de plantas “repadoras” la vid aparezca de modo más positivo que la hiedra, cuyo simbolismo es primordialmente negativo, con la salvedad de que la vid está estrechamente ligada con el paganismo que concierne a Baco, a quien ella está consagrada, y a todo lo relacionado con los excesos y las pulsiones pasionales.

2.10.3 El *Viaje del Parnaso* de Miguel de Cervantes

Esta vez el orden de los autores escogidos responde más a crear una visión de conjunto que a una cronología. Para empezar, y siguiendo los viejos cánones, encontramos un bosque

mixto²¹³ en el Parnaso cervantino, recordemos que el *Viaje* es un inventario de nombres de poetas ilustres y otros no tanto:

Al pie sentado de una antigua encina
vi a Alonso de Ledesma, componiendo
una canción angélica y divina.
(*VaP*, vv. 397-399)

Y continúa:

A la sombra de un mirto, al verde amparo,
Jerónimo de Castro sesteaba,
varón de ingenio peregrino y raro.
(*VaP*, vv. 406-408)

La congregación de poetas llega a ser tan grande que obliga a ver en el número de laureles, asientos; la hipérbole irónica pretende afirmar que en ese tiempo hay tantos poetas que se necesitaría un bosque de “ciento” árboles para acoger a cada uno.

Llegaban los laureles casi a ciento,
a cuya sombra y troncos se sentaron
algunos de aquel número contento.
Otros los de las palmas ocuparon;
de los mirtos y hiedras y los robles
también varios poetas albergaron.
(*VaP*, III, vv. 457-461)

Sería igualmente importante recordar que Fray Luis de León termina los versos de su oda a la “Vida retirada”²¹⁴ con la fórmula tópica antes citada en los versos cervantinos, sin ningún asomo de ironía, en contraste. Sin embargo podemos observar que se conserva la relación que identifica a la fórmula (siempre y cuando “a la sombra” se halle ya la voz poética o bien lo haga en tercera persona) con la creación poética, además de coronas de laurel y de yedra, que en este caso son elementos inequívocos –junto al plectro– más que de gloria poética de representación del poeta.

²¹³ “Beben, y suben por el monte arriba, / por entre las palmas, y entre cedros altos, / y entre árboles pacíficos de oliva.” vv. 391-393, Miguel de Cervantes, *Viaje del Parnaso*, Madrid, Castalia, 2001.

²¹⁴ Fray Luis de León, *Poesías completas. Obras propias en castellano, latín y traducciones e imitaciones latinas, griegas, bíblico-hebreas y romances*, edición de Cristóbal Cuevas, Madrid, Castalia, 2001, p. 92.

A la sombra tendido,
de yedra y lauro eterno coronado,
del plectro sabiamente meneado.
(vv. 83-85)

Estos versos evocan los de Garcilaso:

A la sombra holgando d'un alto pino o robre
o de alguna robusta y verde encina
el ganado contando
de su manada pobre que por la verde selva s'avecina
(*Égloga II*, vv. 51-53)

con la salvedad de que en el caso del toledano se trata de la emulación y del *disfraz* de un pastor pobre.

Finalmente, citaremos unos versos de Góngora que aunque se alejan mucho de la fórmula tópica guardan una semejanza asombrosa con la ética de Garcilaso y Fray Luis de León que el cordobés lleva hasta sus últimas consecuencias:

Que si en el mundo hay buenaventuranza,
a la sombra de aquel árbol me espera,
cuyo verdor no conoció mudanza.²¹⁵
(*¡Mal haya el que en señores idolatra!*, vv. 61-63)

Esta vez el énfasis recae en la sombra de un árbol de hoja perenne de modo referencial, de manera que si los “señores” niegan *su sombra*, el árbol (cualquiera de la especie *sempervirens*) permanece generoso, de ahí la “buenaventuranza” *verdadera*, inmutable. Por supuesto que la representación del poeta está presente tanto por el código utilizado, ejemplificado con Cervantes y Fray Luis –entre otros–, como por relación entre la protección de los mecenas hacia los poetas. Esta presencia referencial de los árboles es una constante que *contamina* siempre la codificación que rodea a los tópicos arbóreos en la poesía de don Luis.

²¹⁵ ApAC., (1609).

2.10.4 El laurel en la poesía áurea

Iniciamos este apartado con la figura de Garcilaso de la Vega debido a que en él se erige principalmente la influencia petrarquista en España. Ya que nuestra investigación versa sobre los árboles, se insiste en Petrarca y en el árbol que convirtió en representación de su escuela. Y, por supuesto, también por el hecho de que es evidente la presencia de la poesía de Garcilaso en Góngora. Es curioso que, como veremos, este último sabiendo lo que el laurel representa, huya sistemáticamente de dicha representación en su obra en general, prefiriendo otros árboles acordes a su poética. Este es el motivo principal de que dediquemos al toledano los siguientes apartados. Y de él pasemos abruptamente a Lope de Vega.

Con el nombre de Dafne quiso identificar Garcilaso al Laurel, la amada huidiza y desdeñosa que cambia en verde el oro de su pelo, en madera su carne y en gloria su recuerdo. Sabemos que para Petrarca este mito era fuente de gran significación, pues además de la conocida apropiación del nombre latino para Dafne, y su Laura, existen evidencias de una identificación del árbol con el poeta, como lo señala Mario Praz²¹⁶, el mito de Dafne ofrece el esbozo de la primera condición del poeta:

Ei duo mi trasformaro in quel ch' i s' sono
facendomi d'uom vivo un lauro verde,
che per fredda stagion foglia non perde.
(*Canzone prima*, vv. 38-40)

La condición del poeta es la inmortalidad, es interesante ver que éste sufre una metamorfosis y no la ninfa.

La diferencia entre Petrarca y Garcilaso es que el primero asimila la transformación de un elemento en algo emblemático y metapoético, mientras el segundo retoma del mito

²¹⁶ Mario Praz, *Il giardino dei sensi*, Milano, Mondadori, 1975.

de Ovidio un instante poético, el de la transformación de la ninfa en un ser inmortal y casto. Ideal para siempre.

Garcilaso la llama por su nombre de ninfa. La predilección por este elemento, que gracias al petrarquismo ha pasado de ser un sencillo tópico a ser la representación de una poética, forma parte de una fuerte inquietud en el espíritu de Garcilaso, materializado y esbozado en sus églogas:

Dafne, con el cabello suelto al viento,
sin perdonar el blanco pie corría
por áspero camino tan sin tiento
que Apolo en la pintura parecía
que, porqu'ella templase el movimiento,
con menos ligereza la seguía;
él va siguiendo, y ella huye
como quien siente al pecho el odioso plomo.
(*Égloga III*, 20, vv. 153-160)

Mas al fin los brazos le crecían
y sendos ramos vueltos se mostraban;
y los cabellos , que vencer solían
al oro fino, en hojas se tornaban;
en torcidas raíces s'estendían
los blancos pies y en tierra se hincaban;
llora el amante y busca el ser primero,
besando y abrazando aquel madero.
(*Égloga III*, 21, vv. 161-168)

pero llevado a su culminación el soneto XIII, que se encuentra entre uno de los más celebrado y famosos de toda la obra poética del toledano:

A Dafne ya los brazos le crecían
y en luengos ramos vueltos se mostraban;
en verdes hojas vi que se tornaban
los cabellos qu'el oro escurecían;
de áspera corteza se cubrían
los tiernos miembros que aun bullendo estaban;
los blancos pies en tierra se hincaban
y en torcidas raíces se volvían.
Aquel que fue la causa de tal daño,
a fuerza de llorar, crecer hacía este árbol,
que con lágrimas regaba.
¡Oh miserable estado, oh mal tamaño,
que con llorarla crezca cada día
la causa y la razón porque lloraba!

(Soneto XIII)

Más allá de la ineludible presencia de árboles en la poesía pastoril renacentista, de su función retórica, como el *locus amoenus*, el tópico se ha aprovechado para crear la sensación de que a través de ellos es posible significar un cosmos, un alfabeto, un lenguaje por medio de estos y otros elementos del reino vegetal. Pero además se ha convertido en un elemento metapoético, principalmente del ámbito específico creado por Virgilio.

Lope de Vega en 1630, pocos años después de la muerte de Góngora, publica su *Laurel de Apolo con otras rimas*, un panegírico en el que se celebra a los ingenios de su época. Resulta muy útil ver cómo se distinguen los estilos y las formas de representar al poético laurel desde Garcilaso hasta Lope.

Como señala Antonio Carreño, el poeta se muestra muy respetuoso con la tradición²¹⁷, lo que no obsta para que a través de los recursos que esta le concede funja de testigo y cronista de su entorno, el valor radica en que ilustra el sistema cultural del Siglo de Oro.²¹⁸

Oyd pues el laurel, que justamente
fuera debido a vuestra heroica frente,
pues tanto honráis las letras, y las Musas,
veréis, como difusas, los ingenios laurean,
que las cumbres difíciles pasean de Pimpla, y de Bibetro,
que se propone siempre verde cetro
de Daphnes (aun ingrata en tierna rama)
a quien España Proto Apolo llama,
materia digna de mayor sujeto,
y de la envidia mas heroico objeto:
que no quisiera ver Monarca alguno,
sino, todo cuanto España oyera,
Poesistocracia fuera,²¹⁹

(*Silva I*, vv. 33-45)

²¹⁷ Véase, Antonio Carreño, “El *Laurel de Apolo* de Lope de Vega y otros laureles”, *Bulletin Hispanique*, tomo 106, núm. 1, junio 2004, pp. 103-128.

²¹⁸ *Idem*.

²¹⁹ Lope de Vega, *Laurel de Apolo, con otras rimas*, Madrid, Juan González, 1630, f. 2.

Antonio Carreño en su trabajo sobre el *Laurel de Apolo* de Lope de Vega, distingue los principales motivos del laurel en la poesía de los Siglos de Oro. Uno de ellos y quizá el más significativo es el hecho de estar asociado con el mecenazgo y la fama literaria. Por ello muchos retratos de hombres de letras llevan ceñidas las sienes por esta planta consagrada a la poesía a través de Apolo, sobre todo, a partir del mito de Dafne. También por este motivo se le asocia con el poder infuso, visionario y profético. Este hecho se puede observar no sólo en el ámbito literario sino asimismo en retratos, efigies, iconografías, esculturas, pinturas y grabados. Un ejemplo de la relación con el laurel, el mirto y el naranjo, lo podemos observar en *La Primavera* de Sandro Botticelli. No hace mucho se planteó un trabajo sobre la importancia vegetal de este cuadro con la familia real, los Médici, mecenas de tantos artistas destacados. En cuanto al espacio mítico en el que se sitúa dicho árbol, se crea el Parnaso, como metonimia de lugar donde habitan los poetas, o la Arcadia, con sus respectivos árcades. Como señala Carreño, tales *topoi*: «laurel de Apolo, cumbre del Parnaso, fuente de Castalia, invocación a las Musas, peregrinaje a la cumbre del Helicón, corona de laurel, concurren en la perenne celebración de la gloria literaria.»²²⁰ Quisiera subrayar el gran valor que llegó a representar ser un poeta laureado, cosa que nuestro Góngora nunca logró en vida. Carreño lo resume así: «desde la Grecia preclásica hasta los parnasianos franceses pretende establecerse eternamente en la casa de la Fama.»²²¹

Para Christine Orobitg el laurel simboliza también la poesía, ~~pero~~ no cualquier poesía, sino más específicamente la poesía elevada (generalmente de tema épico, moral,

²²⁰ Antonio Carreño, *op. cit.*, p. 113-114.

²²¹ *Ibid.*

religioso o mitológico) [...]”²²², esto lo señala a propósito del comentario de Cesare Ripa quien señala que el laurel es el atributo emblemático de las Musas y de la poesía. De tales códigos encontramos la mejor y más vasta cantidad de ejemplos en los tópicos y motivos de los poemas del período áureo. El antecedente más notable aparece en la obra de Petrarca, a partir de ella, pareciera que los poetas lo adoptan como árbol que representa al poeta y a la poesía.

2.10.5 La encina como motivo del discurso de don Quijote de la Mancha

Resulta muy interesante observar cómo a un espíritu como el de Cervantes le inquietaba el problema que latía en esa especie de euforia de los poetas por insistir en recrear una Edad de Oro en su poesía. El memorable discurso de don Quijote sobre la “Dichosa edad” plantea esta preocupación en un tono que, aunque aparenta una exaltación por dicha idealización, esconde una no tan velada parodia. Para comenzar, Cervantes pone el discurso en boca del protagonista, esto es, en aquello que representa la figura de don Quijote:

Después que don Quijote hubo bien satisfecho su estómago, tomó un puño de bellotas en la mano, y, mirándolas atentamente, soltó la voz a semejantes razones: -Dichosa edad y siglos dichosos aquellos a quien los antiguos pusieron nombre de dorados, y no porque en ellos el oro, que en esta nuestra edad de hierro tanto se estima, se alcanzase en aquella venturosa sin fatiga alguna, sino porque entonces los que en ella vivían ignoraban estas dos palabras de *tuyo y mío*. Eran en aquella santa edad todas las cosas comunes: a nadie le era necesario para alcanzar su ordinario sustento tomar otro trabajo que alzar la mano y alcanzarle de las robustas encinas, que liberalmente les estaban convidando con su dulce y sazonado fruto.²²³

En este discurso hay un detalle que atañe a al tema de los árboles. Cuando don Quijote está por decir “semejantes razones”, la escena es teatral, sostiene en la mano un puñado de bellotas, aunque el estómago –pues se dice que está muy satisfecho– no lo ha

²²² “La yedra en la poesía de Francisco de la Torre: simbología y autorepresentación”, en Christopher Strosetzki (coord.), *Actas del V Congreso Internacional de la Asociación Internacional Siglo de Oro (AISO), Munster 20-24 de julio de 1999*, Iberoamericana / Vervuert Verlagsgesellschaft, 2001, p. 949.

²²³ Miguel de Cervantes, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, edición, introducción y notas de Luis Andrés Murillo, Madrid, Castalia, 2001, I, 11; pp. 155-157.

llenado con estos frutos. En efecto, las bellotas son el motivo principal de que comience el caballero sus “razones”, éstas forman parte de los alimentos de la Arcadia y representan despreocupación alimentaria en un código pastoril pagano, quizá este hecho explique que el cristianismo haya encontrado una simbología negativa que aparece en cierta tradición literaria en la que por ser el alimento de los cerdos se les suele vincular con el diablo.

Don Quijote se adapta a este discurso, que podemos distinguir por una falsa prosopopeya, tal como se acostumbra en las églogas, ya que las robustas encinas “liberalmente les estaban convidando con su dulce y sazonado fruto.”²²⁴. Detalles como este hacen pensar en cierta desconfianza de parte del autor por el discurso de la Edad Dorada. Así parece manifestarlo la evidente ingenuidad del caballero andante, y el detalle de la acción de sostener las bellotas en la mano durante el tiempo que dura todo el discurso.

Cervantes no ha olvidado ningún elemento de este virginal y salvaje *locus amoenus*. Así, además de los árboles, aparecerán “las claras fuentes y corrientes ríos”²²⁵ la miel: “en las quebras de las peñas y en lo hueco de los árboles formaban su república las solícitas y discretas abejas”²²⁶, ofrecida con la misma gratuidad que las bellotas. No obstante, el detalle más audaz, y que por cierto se vincula directamente con las bellotas que el *dueño* del discurso tiene en las manos, es el de las mujeres selváticas:

Entonces sí que andaban las simples y hermosas zagalejas de valle en valle y de otero en otero, en trenza y en cabello, sin más vestidos de aquellos que eran menester para cubrir honestamente lo que la honestidad quiere y ha querido siempre que se cubra, y no eran sus adornos de los que ahora se usan, a quien la púrpura de Tiro y la por tantos modos martirizada seda encarecen, sino de algunas hojas verdes de lampazos y yedra entretejidas, con lo que quizá iban tan pomposas y compuestas como van agora nuestras cortesanas con las raras y peregrinas invenciones que la curiosidad ociosa les ha mostrado.²²⁷

²²⁴ *Ibid.*, ed. cit., I, 11, cap., 11, pp.155-157.

²²⁵ *Ibid.*

²²⁶ *Idem.*

²²⁷ *Ibid.*, p. 156.

Como vemos, aquí sintetiza dos posturas que conviven: el disfraz retórico de los árcades, que al idealizarlo y representarlo afirman su postura frente a una vida literaria cortesana. No es este el lugar indicado para abundar sobre las problemáticas que plantea el discurso de don Quijote, sin embargo, resulta muy ilustrativo para observar la temperatura de esta época sobre dicho género, y en este sentido el ejemplo anterior arroja mucha luz.

Para finalizar, diremos que el alegorismo bucólico que primaba en el género pastoril desde los prehumanistas italianos, al adquirir aquél sello que convertiría a la égloga en el género de géneros, como lo ha llamado Begoña López Bueno, y lo que pone en evidencia una crisis de contenidos, que veremos esbozadas en las representaciones arbóreas que preceden a aquellas que pueblan la obra de Góngora, y que aquí se analizan. Éstas se caracterizan por ser elementos retóricos que disfrazan las situaciones más diversas, desde la pena amorosa, hasta las experiencias espirituales, poéticas o políticas, o bien, —se carga de alusiones éticas o estéticas.»²²⁸

En la Arcadia sannazariana, más que presentarse como antítesis de la ciudad, muestra un evidente *desprecio de la corte*, que es otro de los tópicos de la retórica arcádica, donde ya se perfila el desprecio al *mundanal ruido* luisiano, y se configura la división de —dos concepciones diferentes de poesía y vida”, el árcade y el poeta de corte. Sin embargo, paradójicamente, se refuerza el discurso de prácticas eminentemente aristocráticas, al situarse en un lugar sin tiempo, ahistórico, en el que no caben las preocupaciones de sobrevivencia; donde, bien se disfruta el idilio, o se puede *vivir* el sufrimiento de las penas amorosas.

Se exalta no sólo una falsa rustiquez, también se destaca, de este modo, la soledad elegida por el pastor. En este sentido, se refuerza su carácter eminentemente artificial,

²²⁸ *Arcadia*, ed. cit. p. 12.

literario, cada uno de los elementos que lo componen: el retorno de la Edad de Oro era un *topos* de la *renovatio* humanista. Su ser, eminentemente evasivo, será una de las características que lo hacen tan atractivo y problemático como género poético.

CAPÍTULO 3.
REPRESENTACIÓN Y FUNCIONES DE LOS ÁRBOLES
EN LA POESÍA DE GÓNGORA

3.1. La Naturaleza en la lírica de Góngora

Sobre la importancia y el tipo de caracterización de la Naturaleza en la obra de nuestro poeta, Dámaso Alonso es, como en casi todo lo demás respecto al autor en cuestión, el primero en señalar el carácter antirrealista de la Naturaleza en Góngora, quien no suele *llamar al pan pan y al vino vino*. Emilio Orozco Díaz desarrolló más prolíficamente el tema, señalando que Góngora toma como punto de partida la Naturaleza, y un juicio clave es el que señala el encadenamiento de metáforas hasta formar planos de otra realidad superpuesta al objeto que se describe, pero, partiendo siempre del plano real de lo natural; los trabajos de Orozco (quien es uno de los pioneros respecto al tema de la vegetación desde la perspectiva del paisaje o el jardín en la poesía española, con particular atención en los autores de los Siglos de Oro) giran en torno a la idea del sentimiento de la Naturaleza descrita como una actitud contemplativa sin la cual es imposible representarla. Para él el tema predominantemente barroco es el de las ruinas y el de los jardines.²²⁹ Existe también un estudio de Peter Demetz, “The Elm and the Vine: Note Toward the History of a Marriage Topos”, quien comenzó a abrir la brecha al tipo de estudios de elementos aislados o tópicos. George Erdman Jr., sigue la línea de investigación de Demetz y analiza un corpus más vasto de poetas españoles áureos, en el que menciona someramente las representaciones arbóreas en los sonetos de don Luis en “Arboreal Figures in the Golden Age Sonnet”, 1969. En 1978 M. J. Woods realiza un trabajo que pone énfasis en la perspectiva de lo maravilloso en la Naturaleza señalada como la principal tendencia del

²²⁹ Véase, Emilio Orozco, *Paisaje y sentimiento de la Naturaleza en la poesía española*, Madrid, Ediciones del Árbol, 1968. (El soto: estudios de crítica y filología, 5).

cordobés en *The Poet and the Natural World in the Age of Góngora*. La tesis más significativa de su estudio señala que los procesos metafóricos en esta poesía no parten de semejanzas perceptivas, sino de la transformación ingeniosa de un código de equivalencias fijadas por una tradición, la crítica está dirigida a los partidarios de ver pinturas en los poemas. Antonio Carreira dice en “El sentimiento de la naturaleza en Góngora” que éste es el poeta español más enamorado de la Naturaleza. Este señalamiento ha sido particularmente importante para el presente estudio, sobre todo porque cuestiona aquellas lecturas que señalan que la visión de la Naturaleza de nuestro poeta es meramente libresca, que funge de mero artífice y que como tal mira los ríos, el mar, los árboles. Robert Jammes es quien más ha profundizado sobre el tema de árboles específicos en diferentes apartados de *La obra poética de don Luis de Góngora y Argote*. Ya se ha comentado, en otras partes del presente texto, la opinión de Jammes sobre la evidente presencia de algunos árboles como parte del decorado pastoril.

La presencia insistente y generosa del tema del árbol en la poesía de Luis de Góngora sólo ha sido esbozada por sus críticos principales sin que exista un trabajo dedicado exclusivamente a ello, hasta donde tenemos conocimiento.

Dos estudiosos que han contribuido indirectamente con sus propuestas teóricas al presente trabajo (se debe aclarar que nunca abordan el tema del árbol). Por una parte, Enrica Cancelliere ha visto en las *Soledades* la autonomía de los elementos iconológicos con función de “sujetos poéticos” en “Las *Soledades* como teatros de la memoria” y en “Teatro y teatralidad en las *Soledades*”. De manera que la estudiosa enfatiza que la Naturaleza en Góngora tiene una función mnémica por excelencia, esto se lleva a cabo en los territorios de las *Soledades*, posibles gracias a las codificaciones literarias de género, “espacios” que el peregrino atraviesa, por este motivo se puede hablar de territorios meta-

literarios. Esta es la gran propuesta. Por ello los árboles formarán parte del itinerario en el que a veces Góngora se detiene como si le interesara ser el receptáculo de ese conocimiento / saber que las plantas guardan y que debe transmitirse y rememorarse.

El segundo trabajo fundamental ha sido el de José Ponce Cárdenas, y tiene que ver con la perspectiva. Él habla de una “focalización de elementos” en *Góngora y la poesía culta del siglo XVI*. Los términos “sujetos poéticos” y “focalización de elementos”, evidencian una importante brecha por estudiar elementos aislados, específicos, como el elemento de estudio propuesto en estas páginas, pues dicha terminología es, a mi modo de ver, una propuesta de lectura “diferente” para acercarse a la lírica gongorina. En este sentido la pretensión de este trabajo no es agotar el tema sino que se presenta como una propuesta de este tipo de lecturas críticas.

3.1.1 La representación del árbol, poética y clasificación

Antes de entrar al tema central que nos ocupa, se planteó como un paso imprescindible observar las funciones que el árbol ha desempeñado tradicionalmente en las obras de autores claves. Este paso ha contribuido a identificar una de las razones por la cual la crítica veía primordialmente en elementos como los árboles una función retórica, es decir, como ornato. El recorrido por este tópico en los capítulos precedentes ha sido realizado bajo la premisa de que nuestro elemento de estudio está “formulado sobre la base de una hiper-cultura”²³⁰, en este sentido, Góngora no solamente asimiló esta tradición, y de ello es muestra su discurso poético, sino que aparece como una catalogación del imaginario poético de Occidente²³¹. El hecho de que elija territorios meta-literarios consignados en los

²³⁰ “Las Soledades como ‘teatros de la memoria’”, en *Loca ficta: los espacios de la maravilla en la Edad Media y Siglo de Oro*, edición de Ignacio Arellano, Ververt, Universidad de Navarra, 2003, pp. 103-115. P., 103.

²³¹ *Ibid.*

tópicos del *locus amoenus*, o del *beatus ille*, es coherente con su proyecto poético. Su obra en general y sus *Soledades* en particular aparecen como un *libro* donde se consigna ese *catálogo*. En efecto, el árbol forma parte de ese “archivo del imaginario de las Artes y las Ciencias”²³² (accesible para nuestro poeta del mismo modo que lo era para los escolares de su tiempo y para los amantes de los juegos literarios y de las justas poéticas); en el momento de producción artística en el que le toca escribir tales tópicos, así como sus elementos constitutivos, se han convertido en lo que Antonio Carreira llama “elementos rancios”, produciendo el efecto negativo de formar parte de un mero mecanismo poético más mecánico que creativo. Tal vez por este motivo Dámaso Alonso ha dicho que Góngora es el final de una etapa, no el principio, pues en su lenguaje poético hay una asimilación y una subversión de siglos de posturas míticas, retóricas y poéticas que recurren a la Naturaleza para expresarse, por ello resulta oportuna la insistencia por estudiar el *corpus* de árboles en su obra.

No obstante, conocemos el riesgo de este tipo de trabajos en los que se buscan precedentes, en particular y en nuestro caso, el que aquí se ha hecho del mundo vegetal en la tradición de Occidente y en los Siglos de Oro de forma somera. Robert Jammes,²³³ en *La obra poética de Luis de Góngora*, señala la evidente preferencia del cordobés por los álamos y *grosso modo* refiere su función como “decorados” pastoriles cuando habla de los sonetos; mención aparte, advierte también sobre la inutilidad de hacer, precisamente, este tipo de *corpus*.

²³² Los árboles fueron parte importante del discurso de muchos poetas occidentales, e inicialmente de los mediterráneos, Teócrito, Virgilio, Ovidio, Petrarca y Boccaccio Garcilaso, Fray Luis de León, como componentes de un viejo código que expresaba sobre todo en un ámbito meta-literario donde el poeta encuentra libertad bajo el disfraz pastoril, por ejemplo. Contribuyen asimismo las ideas sobre la Naturaleza planteadas por Kepler, Paracelso, Nicolás de Cusa, Agrippa de Netthesheim o Giordano Bruno, quienes consideran que el universo es un ser viviente, dotado de alma, por ello, en el Renacimiento, prevalece una visión analógica y simbólica como ha señalado Béguin. (El término es de E. Cancelliere).

²³³ pp. 305 y 306.

Este decorado es, más o menos, el de la convención pastoral, con su prado, su arroyo, sus flores, sus árboles y sus pájaros. Si quisiéramos tomarnos el trabajo – perfectamente inútil por otra parte– de buscar todos los precedentes de cada uno de los elementos del paisaje que se desprende del conjunto de estos sonetos, encontraríamos muy pocos que no hayan sido utilizados ya cien veces antes que Góngora, y muy pocos que no figuren en Garcilaso. Me contentaré por tanto, con destacar los detalles por los que Góngora manifiesta una preferencia evidente, y que dan a esta naturaleza estilizada una tonalidad propia.²³⁴

La anterior afirmación alienta la intención de hacer este tipo de trabajo de investigación. Lo que se ha venido llamando el *lenguaje poético de Góngora* se cimenta en una fuerte codificación de tópicos, sin dicho *alfabeto* es imposible comprender el fenómeno de innovación en su obra poética. Ya no se trata de meros elementos retóricos pues, como subraya Ponce Cárdenas la tarea de la poesía es deleitar, mientras la retórica tiene como fin persuadir.²³⁵ Nuestro poeta usa como *estrategia* dicha codificación cuya principal función era ser susceptible de volver a la memoria y de ser empleada reiterativamente.²³⁶ Es decir, se vale de artificios poéticos que devuelven a los tópicos su carácter esencialmente poético. Lo anterior lo lleva a cabo porque conoce verdaderamente el potencial poético de los tópicos y las posibilidades de sus funciones. Cómo se sirve nuestro poeta de ellos para llevar a cabo en la expresión formal de su poesía; sobre los mecanismos por los cuales es posible lograr este “extrañamiento” versarán los siguientes apartados.

Una de las cuestiones principales que ha guiado la presente investigación ha sido: cómo surge la necesidad de situar un tipo de discurso lírico precisamente en un escenario vegetal, al *aire libre*, además del hecho de que algunos elementos que conforman dichos ámbitos vegetales, específicamente los árboles, se habían incluido de manera sistemática en los manuales de retórica medieval, mientras en el Renacimiento aparecía en forma de ecos

²³⁴ *Op., cit.*, p. 305.

²³⁵ Véase *Góngora y la poesía culta del siglo XVI*, cap. 5.

²³⁶ Enrica Cancelliere, “Las Soledades como teatros de la memoria”, en *Loca ficta: los espacios de la maravilla en la Edad Media y Siglo de Oro*, ed. Ignacio Arellano, Ververt, Universidad de Navarra, 2003, pp. 104-105.

de erudición grecolatinos.²³⁷ Sintomáticamente goza de gran aceptación este *espacio* o *locus* entre los poetas áureos, que se reflejan en “géneros literarios” como la égloga, o la silva. Por otro lado, hay dos nuevas formas de expresión donde tienen cabida tanto los árboles mitológicos como los que provienen de la retórica medieval: los sonetos y los emblemas.

El resultado es la creación de una atmósfera particular que nos hace pensar en la poesía a través de los ojos de la “mitología vista como religión y sabiduría”²³⁸, y de un avezado y original uso que hace de la metáfora (metáfora multiplicada o potencializada como la han llamado) y de los tópicos. Las hibridaciones de recursos poético retóricos eran moneda corriente en los Siglos de Oro, como sabemos, pero lo importante eran las posibilidades expresivas que de ellas se obtenían.²³⁹

En este sentido es notable, por ejemplo, que en la obra de Aldana y de Fray Luis de León, las representaciones vegetales utilizadas reflejen una poética particular capaz de expresiones que van más allá del limitado uso tópico. Fray Luis de León pone de manifiesto por medio de la exaltación de la vida sencilla y cercana a la naturaleza en su *Oda a la vida retirada* (en la gama de expresiones idealismo-desengaño) el punto medio entre el pastor o, en última instancia, los habitantes maravillosos del bosque que viven de bellotas, madroños y fresas y el hombre que cultiva su propio huerto. Lo anterior puede observarse como un

²³⁷ Véase Peter Demetz, “The Elm and the Vine: Note Toward the History of a Marriage Topos”, *PMLA*, 1958, pp. 521-532.

²³⁸ Cancelliere, *loc. cit.*, p. 105.

²³⁹ “El Siglo de Oro constituye un campo de estudio especialmente atractivo para el interesado en la pragmática de la lírica, porque la poesía no está en esa época separada (como lo está ahora) de la esfera pública. En los siglos XVI y XVII la poesía se encontraba inserta en toda una serie de prácticas discursivas diversas que tenían un rendimiento social muy claro y una dimensión pública de manera casi constitutiva. A este propósito resulta capital el estudio de lo que se suele llamar poesía de circunstancias que nos permite encontrar el punto de confluencia entre la Poética y la otra gran disciplina del discurso: la Retórica. En el siglo de Oro, Poética y Retórica, aunque teóricamente tenían delimitados sus campos de acción, no los tenían en la práctica (...). Retórica y Poética se encuentran inevitablemente en los poemas encomiásticos.” Luján Atienza, *Las voces de Proteo. Teoría de la lírica y práctica poética en el Siglo de Oro*, Málaga, Universidad de Málaga, 2008, p. 11-12.

punto intermedio entre la melancolía de la Edad Dorada y el desprecio de corte. Góngora llega a una audacia mayor al hacer de estos *locis*, ~~territorios~~ meta-literarios”²⁴⁰, como veremos.

Otro aspecto recae en una de las paradojas de utilizar como recurso discursivo los códigos retóricos que involucran a la Naturaleza, es decir que a pesar de las diferentes visiones de muerte y desengaño por medio de la naturaleza misma, pervive dentro de ésta el espíritu contrario, el vital. Dice Dámaso Alonso: ~~Por~~ todas partes [...] fluye un espíritu pánico de exaltación de las fuerzas naturales: bajo los versos más precisos, bajo las palabras más espléndidas, late el fuego vital de la naturaleza engendradora y reproductora, como un borboteo apasionado.”²⁴¹

Asimismo, como señala Dámaso Alonso hay una actitud heredada del Renacimiento en la poesía posrenacentista y la línea divisoria es más frágil de lo que podríamos pensar, de suerte que las tendencias estéticas y sus fronteras son difusas en muchos casos. Dámaso Alonso habla de una literatura ~~aristocrática~~ e idealista” y de otra naturalista, rústica. Sabida es ~~nos dice~~ ~~la~~ duplicidad de la visión representativa que del mundo tiene el Renacimiento: de una parte se fortalece o reanuda la tendencia a la huida a la realidad y al acercamiento a la belleza como principio absoluto; y de otra, la aproximación a lo real humano, a lo particular, a lo fluctuante, a lo concreto, y frente estas dos, la del contraste entre una y otra.”²⁴² Lo que caracteriza la producción de algunos poetas áureos es una superposición de las dos tendencias. Y en Góngora, ~~desde~~ el primer año en que tenemos testimonios de su producción literaria, 1580, hasta 1626, año anterior a su muerte, [...] se

²⁴⁰ La expresión es de E. Cancelliere, *op. cit.*, p. 106.

²⁴¹ Dámaso Alonso, ~~Claridad y belleza de las Soledades~~, *Ensayos gongorinos*, Madrid, Gredos, 1978, pp. 297-298.

²⁴² D. Alonso, *Góngora y el Polifemo. I*, ed. cit., p. 102.

dan estos paralelismos.”²⁴³ En el caso particular del t3pico del 3rbol se muestra dicha confrontaci3n.

La importancia de observar c3mo utiliza G3ngora los c3digos y las disertaciones de varios siglos en torno a la Naturaleza se manifiesta en las obras po3ticas en las que se sigue apelando a 3mbitos donde la poes3a hab3a vencido por medio del arte de la memoria, oral o escrita; y es sobre todo en esta 3ltima donde se recrean los *topos* m3s representativos que aqu3 estudiamos.

3.2 La “focalizaci3n de elementos” en el poema

La focalizaci3n de elementos aislados en la est3tica barroca, plasmada en bodegones y naturalezas muertas, es quiz3 uno de los rasgos centrales de la nueva est3tica y es tambi3n el motivo por el que algunos cr3ticos de arte vean en dicha perspectiva una actitud reaccionaria (pues el hombre en el Renacimiento²⁴⁴ es el centro de todo). Se3ala Ponce C3rdenas al respecto:

La trascendencia del paisaje como motivo art3stico encuentra su lugar desde el Renacimiento, aunque casi siempre como fondo idealizado donde se corta la figura humana. A finales del Quinientos se produce, sin embargo, un importante cambio en la focalizaci3n, el objeto inanimado desplaza al hombre de su centro y alcanza una dignidad insospechada, que s3lo puede remontarse hasta las grandes obras musivarias del periodo helen3stico.²⁴⁵

Sobre este argumento Enrica Cancelliere habla de dicha perspectiva diferente a la del Renacimiento (monoc3trica), utilizada en el teatro a la manera italiana²⁴⁶, o en las Wunderkammer, “c3mara de las maravillas”, “realizada en escala –en el espacio privado en que el pr3ncipe, desde un punto de vista de perspectiva individual se hace ordenador del

²⁴³ *Ibid.*

²⁴⁴ Esto no implica que la est3tica de poetas como G3ngora compartan simpat3as y recursos estil3sticos propios del Renacimiento. Un ejemplo que ilustra lo anterior es el hecho de que es en esta 3poca en la que se acu3a de una vez y para siempre un t3rmino tan *utilizado* y familiar como el de *paisaje* en sus variadas acepciones, para la pl3stica como para la literatura.

²⁴⁵ Jos3 Ponce C3rdenas, *G3ngora y la poes3a culta del siglo XVI*, ed. cit., p. 68.

²⁴⁶ La autora menciona el caso particular del teatro serliano.

cosmos— tanto de la función de museo como la organización sapiencial con respecto a la colocación de los objetos y a la topología de los lugares que la contienen.”²⁴⁷

Los ejemplos de este rasgo particular los encontramos sistemáticamente en la mayor parte de su obra, donde tantas veces la atención es desplazada hacia aquellos elementos cotidianos o que habían sido considerados respecto a otros como parte de un conjunto. Pero sin duda este fenómeno estético lo observaremos de particular modo en nuestro elemento de estudio.²⁴⁸ De modo que aquellos elementos que antes aparecían solamente en función de los otros, o que servía sencillamente como ornamento, surgen ahora de manera protagónica. Esta perspectiva esconde un profundo sentimiento desengañado. La crisis de esa perspectiva, el hecho de que el hombre sea en el Renacimiento centro de todo, se desarrolla en parte importante de las obras artísticas posrenacentistas, o barrocas. El Renacimiento, como sabemos, estaba, entre otras cosas, obsesionado por un deseo de hallar la perfección en distintos ámbitos, pero sobre todo se revela una voluntad por crear en las distintas esferas del arte, mitos a los que se pueda recurrir para conjurar el espectro del caos y la irracionalidad de la vida, como señalan algunos estudiosos²⁴⁹. Lo anterior se aprecia detalladamente en la obra de don Luis.

La razón de que la estética barroca estuviera basada en unos principios aparentemente “reaccionarios” respecto a la estética renacentista se explica en parte, por ejemplo, con el debate renacentista sobre la belleza y la opinión de que si ésta consiste en la

²⁴⁷ E. Cancelliere, “Las *Soledades* como “Teatros de la memoria”, *Góngora Hoy. I, II, III*, ed. cit., 113.

²⁴⁸ En una perspectiva semejante a la del presente trabajo Giulia Poggi indaga sobre la función de los ríos en la obra gongorina. Véase, *Gli occhi del pavone. Quindici studi su Góngora*, Alinea Edictrice, Firenze, 2009.

²⁴⁹ Véase, Mario Pozzi, introducción y notas a *El cortesano* de Baltasar Castiglione, Madrid, Cátedra, 1994.

proporción entre el todo y las partes de un objeto²⁵⁰ o no, debate entre la estética vulgar y la culta.

El siguiente apartado, dedicado a la encina, a diferencia de los posteriores, aparece dentro de este porque es el ejemplo más cercano a lo que se refiere el término “focalización de elementos”, en el caso de la estética barroca y, de modo particular, en nuestro autor. Esto no significa que en otros apartados no se observe una perspectiva semejante, aunque no de manera tan evidente.

3.2.1 “De una encina embebido”... disertaciones en torno al hueco de una encina

La encina es uno de los árboles más considerados por el poeta cordobés²⁵¹ y, como habíamos dicho, es el primer árbol en el mito de origen pagano que refieren las *Metamorfosis* de Ovidio y es, además, el árbol de la Edad Dorada por antonomasia: “Fue el primer árbol de la primera edad el mundo que llamaron de oro, y no habiendo fabricado casas ni chozas, servía a los mortales de amparo y abrigo.”²⁵² Con dicha planta se representa y se relaciona en diversas partes de la obra de nuestro poeta la mejor edad, los años mozos —el candor primero— o la bondad:

Sus años sean, felices,
en número y en edad,
las encinas destos sotos,
que no hay más.

(*Las esmeraldas en hierba*, vv. 50-53)²⁵³

²⁵⁰ “[...]separándose de la estética no metafísica puramente fenoménica que aflojo los lazos secures entre “pulchrum” y “bonum” durante el primer Renacimiento para aliarse con los platónicos, cuyo concepto clave es “gracia”, como puede verse en las obras de Pico y sobre todo de Marsilio Ficino a quien León parece seguir.”, en Andrés Soria Olmedo, introducción y notas a los *Diálogos de Amor* de León Hebreo, Madrid, Technos, 1986, p. 359.

²⁵¹ Preferencia que comparte con el álamo blanco.

²⁵² Salcedo Coronel.

²⁵³ A partir de este momento las citas de versos de los *Romances* de Góngora pertenecen a la edición de Antonio Carreira, Barcelona, Quaderns Crema, 1998, 4 vols.

Lo relevante de estos motivos arbóreos es que conservan el sentido simbólico sobre el mero tópico. Cabe señalar que la reiterada insistencia de la encina como motivo la convierte en algo familiar, como si se tratara de personajes, mejor dicho, –sujetos poéticos”, para utilizar el término de Enrica Cancelliere. Son estos detalles estilísticos los que se convierten en un rasgo novedoso, pero ciertamente de difícil percepción. Esa *misma* encina del romance reaparece en la *Fábula de Polifemo y Galatea*,²⁵⁴

y de la encina (honor de la montaña,
que pabellón al siglo fue dorado)
el tributo: alimento, aunque grosero,
del mejor mundo, del candor primero.
(FPyG, vv. 85-88)

y llega hasta las *Soledades*²⁵⁵ tímidamente:

o lo sagrado supla de la encina
lo augusto del dosel, o de la fuente²⁵⁶
(*Soledades*, Dedicatoria, vv.22-23)

Incluso cuando la encina aparece metamorfoseada en objeto familiar, como una mesa, se insiste en su sacralidad y simbolismo, siendo toda ella, útil:

Este sitio las bellas seis hermanas
escogen, agraviando
en breve espacio mucha primavera
con las mesas, cortezas ya livianas
del árbol que ofreció a la edad primera
duro alimento, pero sueño blando.
(*SII*, v. 337-342)

así, enser o duro alimento que a pesar de su dureza proporciona –sueño blando”, dicha construcción encuentra su paralelo en el verso de Fray Luis de León: ~~una~~ mesa de paz bien

²⁵⁴ A partir de este momento las citas de versos pertenecen a la siguiente edición, Luis de Góngora, *Fábula de Polifemo y Galatea* en *Antología poética*, edición e introducción de Antonio Carreira, Barcelona, Crítica, 2009, pp. 374-401.

²⁵⁵ A partir de este momento todas las citas de versos pertenecen a la siguiente edición, Luis de Góngora, *Soledades* en *Antología poética*, edición e introducción de Antonio Carreira, Barcelona, Crítica, 2009, pp. 409-498.

²⁵⁶ La encina era el árbol por el que Zeus daba oráculos en Dódona. Díaz de Rivas (D.R.) alega a Claudiano ~~querqus~~ amica Iovi, (*De raptus Proserpinae*, II, 108.) Nota a la *Antología poética* de Luis de Góngora, *loc. cit.* p. 412.

abastada”. Y así como sucede en la Arcadia, donde como señala don Quijote en su discurso famoso, nadie conocía –el tuyo y el mío”.

3.2.2 ¿Novedad en la fórmula o perspectiva poética?

Hemos visto en el apartado 2.5 que entre las fórmulas iniciales de los romances se encuentran aquellas de lugar, donde se sitúa a los protagonistas del poema. El mismo Góngora las utiliza más de una vez en los sonetos: –Al tronco Filis de un laurel sagrado”, –Al tronco descansaba de una encina”, o en los romances: –Al pie de un álamo negro”, –Al tronco de un verde mirto”. Sabemos por lo anterior que Góngora conocía muy bien las posibilidades y alcances de dicha fórmula, asimismo nos habla de su inclinación para situar al aire libre a sus personajes y los tópicos que acompañan dicha situación.

En el caso del siguiente pasaje es necesario subrayar la elección de la encina, que indudablemente está relacionada con las características señaladas en los ejemplos anteriores a este apartado, pero el verdadero motivo de novedad y belleza de los siguientes versos de la *Soledad primera* radica en la situación y perspectiva concreta en la que el poeta sitúa al peregrino en este –cuadro”:

De una encina embebido
en lo cóncavo, el joven mantenía
la vista de hermosura, y el oído
de métrica armonía.

(*SI*, v.267-270)

la audacia de esta escena reside en el particular juego de perspectivas: la voz lírica describe al peregrino, quien a su vez esta absorto *de hermosura y métrica armonía*, hasta este punto el lector debe esperar para saber cuál es el motivo que tiene al peregrino en ese estado y en esa situación. Lezama Lima ha podido ver un universo en este pasaje:

A cada nueva metamorfosis parece como si el peregrino, de pasos fijos y medidos y de errante son, se ocultase totalmente detrás del árbol. Si da unos pasos, se elabora

una lluvia de transición que lo ciñe como un permanente estado; riega sus especies odoríferas hipnóticas sobre el batallón de serranas y cabreros; vuelve a situar el árbol, su ojo de claraboya, donde esconderse para señalar los entrecruzamientos del sueño por las figuras y los cantos, entonos del lilibeo que vive sus transportes por la Cambaya.²⁵⁷

el cubano destaca el hecho de que el peregrino esté “escondido”, habría que agregar que esa situación se mantiene dentro del cuadro, y que a los ojos del lector el peregrino es visible. El efecto de esta perspectiva es que nos damos cuenta de que el peregrino no quiere formar parte del cuadro, y se excluye de éste voluntariamente, es decir, de la escena que allí tiene lugar y que tan poderosamente ha llamado su atención. Tienen lugar dos escenas. Góngora asimismo hace participes a los lectores a ser espectadores del rito *cuasi* dionisiaco que debido a su rustiquez logra una fusión entre mito y realidad, es decir, en esta escena no se limita a descripciones meramente literarias o librescas.

Lo que el peregrino mira escondido es un rito nocturno y pagano de primavera, nupcial, con todos sus elementos, donde por cierto están presentes ninfas específicas: las hamadriás, o hamadriades, ninfas ligadas a la vida de los árboles, que comienza con una alusión al mito órfico desde el verso 256:

Al son, pues, deste rudo
sonoroso instrumento,
lasciva el movimiento
mas los ojos honesta,
altera otra bailando la floresta
(*SI*, vv. 254-258)

La situación se sintetiza en la construcción “juventud florida”, v. 290; por otra parte resulta oportuno remitirnos al *incipit* de las *Soledades*, ya que “Era del año la estación florida” cuando el peregrino arribaba a este *lugar*. La escena confirma que las *Soledades* han sido escritas bajo el signo del Amor, ya que la primavera es, ante todo, el jardín de

²⁵⁷ Lezama Lima, “Sierpe de don Luis de Góngora”, *loc. cit.* p. 34.

Venus.²⁵⁸ A este juego de perspectivas entre la voz lírica, el peregrino, las jóvenes que danzan y el lector, debe sumarse la ambigüedad de no saber si se describe un acto pagano que, como sabemos después, es, sencillamente, una boda de aldeanos, convierte este pasaje en un pequeño enigma.

¿Tuvo Góngora pláticas con Velázquez y hablaron de la perspectiva?²⁵⁹ No lo sabemos. Lo que sí sabemos es que en este pequeño pasaje lúbrico y ritual, el poeta logra hacer con el lenguaje, a pequeña escala, lo que muchos años más tarde Velázquez logrará con sus colores y sus formas en *Las Meninas*.

3.2.3 Las fuentes del hueco de la encina

De todas las fórmulas tópicas para situarse cerca de un árbol, Góngora ha elegido colocar al peregrino dentro del árbol, escondido. La imagen es original, no es una fórmula, sin embargo las referencias a la presencia de los huecos de encina, de roble o de alcornoque forman parte de conocidos tópicos pastoriles. Señalaremos algunos de ellos.

En el diálogo de Melibeo en las *Bucólicas* virgilianas lo profético está representado por los robles y por las cornejas en el hueco de las encinas: –MELIBEO: Yo hubiera previsto esta desgracia, si mi espíritu no se hubiese obcecado, pues los robles heridos por el rayo me lo anunciaban, y desde los huecos de las encinas, me lo predecían las siniestras cornejas”.²⁶⁰

En la *Soledad segunda* aparece un pasaje que podría alumbrar esta disertación:

Cóncavo fresno, a quien gracioso indulto
de su caduco natural permite

²⁵⁸ Quizá por ello resulta difícil no pensar en Botticelli, e imaginar que detrás de esos mirtos, naranjos o laurel, se vea en lo cóncavo de una encina, que un noble muchacho observa, este juego imaginativo cambiaría profundamente el significado de lo visto. Sobre este tema véase, Horst Bredekamp, *Botticelli. La Primavera. Florencia como jardín de Venus*, traducción de León Mames, México, Siglo Veintiuno, 1995. (Primera edición del alemán, 1988.)

²⁵⁹ –Rara conjunción de astros de primera magnitud”, *dixit*, Antonio Carreira.

²⁶⁰ Virgilio, *Bucólicas*, México, Porrúa, 1976, *Égloga I*, p. 235.

quea la encina vivaz robusto imite
y hueco exceda al alcornoque inculto,
verde era pompa de un vallete oculto,
cuando frondoso alcázar no de aquella
que sin corona vuela y sin espada
susurrante Amazona, Dido alada,
de ejército más casto, de más bella
república, ceñida, en vez de muros,
de cortezas: en esta, pues, Cartago
reina la abeja, oro brillando vago,
(SII, vv. 283-294)

Este pasaje nos interesa porque quizá aquí se pueda descartar que la pretensión del poeta consistiera en imitar cierta actitud salvaje en el peregrino, sino más bien en emular el tópico del oficio del poeta que crea a partir de otras creaciones, representado así en la abeja que liba de diversas flores. Otra analogía entre lo que *producen* los poetas y la similitud con la miel puede sintetizarse en la fórmula horaciana: *“dulce et utile”*.

Aunque bien podríamos arriesgarnos en la anterior interpretación, la miel al alcance de la mano forma parte de la despreocupación de la comida en la Arcadia. Así, en el pasaje con el que ya estamos familiarizados de la Edad de Oro, por parte de Don Quijote en *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha* señala un motivo casi glosado de los versos arriba citados: *“En las quebras de las peñas y en lo hueco de los árboles formaban su república las solícitas y discretas abejas, ofreciendo a cualquiera mano, sin interés alguno, la fértil cosecha de su dulcísimo trabajo.”*²⁶¹

3.2.4 El peregrino en el árbol

Hasta el verso 350 sabemos que el peregrino se muda de su árbol *“Menos en renunciar tardó la encina / el extranjero errante”*, (SI, vv. 350-351). Jammes al respecto ha destacado

²⁶¹ *Op. cit.*, I, 11, pp. 157-158.

—la reserva del peregrino, que ha esperado la llegada de los dueños de las serranas para acercarse.”²⁶²

Guarecerse en el tronco de un árbol seco era seguramente un tópico del hombre salvaje²⁶³ en su época, es decir, que pertenecía enteramente a una representación pagana.

De nuevo la suposición es aventurada, pero hasta ahora, salvo Góngora, sólo tengo noticias de imagen semejante en el relato germano, *Simplicius Simplicissimus*: —Entonces sufrí y comprobé sin darme cuenta del todo el efecto de mi irreflexión y mi ignorancia. Un animal irracional en mi puesto hubiera sabido mejor que yo qué hacer para subsistir. Pero fui sin embargo, bastante listo como para, al llegar la noche, esconderme en el hueco de un árbol y hacer de él albergue donde poder pasarla.”²⁶⁴

Sin duda, pese al tiempo e idiosincrasia que media entre nuestro poeta y el autor Hans Jakob Chirstoffel von Grimmelshaus en del *Simplicius*, 1669, hay puntos de contacto como la actitud y la distancia que el peregrino toma respecto a lo que le acontece, aunque lo más impresionante se aprecia en la perspectiva salvaje, primitiva, casi inocente a la que aspira representar el autor en el protagonista Simplicius. El objetivo de citar el ejemplo anterior reside en subrayar una actitud selvática en el peregrino de las *Soledades* en contraste con su origen noble. Todo lo anterior pone de relieve un aspecto que ya otros han observado, la tendencia por representar elementos antitéticos. Por ello se ha dicho que las *Soledades* son una obra elegantemente salvaje, o el propio autor²⁶⁵. Más allá de la atractiva fórmula, lo cierto es que sí resulta muy difícil conciliar ambas características, elegancia y

²⁶² Citado en *ApAC*, p. 427.

²⁶³ Véase Roger Bartra, *El salvaje en el espejo*, ed. cit. p. 49.

²⁶⁴ Cap. V, —Cómo Simplicius toma las de Villadiego y ve fantasmas en los troncos de los árboles”, México, REI, 1988, p. 63.

²⁶⁵ —El culto Góngora tenía un alma inculta, rústica, bárbara.”, José Ortega y Gasset, —Góngora 1627-1927”, en *Obras completas*, t. 3, Madrid, Revista de Occidente, 1950, p. 584.

salvajismo, que efectivamente están presentes de manera ambigua y casi imperceptible en la obra de nuestro autor.

Otros ejemplos de la época sobre este tópico, en el que los personajes se sitúan en lo cóncavo de los árboles, se observa, por ejemplo, en un grabado de Durero de 1505, en el que un sátiro y su familia viven y se recrean en dicho espacio.

Ahora bien, los sátiros, las ninfas, los hombres salvajes y los pastores no parecen estar relacionados directamente con el peregrino, cuyo papel don Luis delimita muy bien, ya que la mayor parte de las veces se dedica a contemplar con sus ojos desengañados un escenario borroso donde el mundo histórico y el mundo de la imaginación son difusos.

Solamente en un aspecto la representación del peregrino se asemeja a los habitantes milenarios de los bosques arcádicos de los poetas, que podemos resumir en un común denominador: la soledad. Elías L. Rivers ha señalado agudamente este aspecto, que nos puede conciliar con las severas críticas y parodias que Cervantes hace de un género como el bucólico:

El artificio de la sinceridad es ciertamente agudo, e inevitablemente plantea la cuestión fundamental de la relación entre el arte y la naturaleza, de mundanidad contra simplicidad; el poeta pastoril del Renacimiento sigue a sabiendas el doble juego, pues conoce de sobras que en realidad, como Cervantes declararía más tarde, la mayor parte de los pastores son unos pícaros redomados, bestializados –no refinados– por la soledad y el contacto con la naturaleza.²⁶⁶

3.3 Olmo-vid, olmo-hiedra: representaciones de tipo amoroso en los romances

La representación del olmo abrazado a la hiedra es un tópico que como han demostrado dos de los estudios más ricos sobre el tema, el de Aurora Egido y el de Christine Orobitg, no solamente gozaba de una gran vida entre los autores más representativos de los Siglos de Oro: Garcilaso, Francisco de la Torre, Góngora, Quevedo, entre muchos otros, sino que se

²⁶⁶ Elías L. Rivers, “La paradoja pastoril del arte natural”, en *La poesía de Garcilaso*, Ariel, Barcelona, 1974.

prestaba a los más variados motivos y temas, principalmente a los de amor y desamor. El romance “Diez años vivió Belerma” se construye a partir de dicho tópico vegetal y es una más de las afortunadas variaciones sobre éste.

El romance de Góngora tiene como base la empresa amorosa de dos jóvenes damas, las protagonistas de los romances *Diez años vivió Belerma* y *Sueño de doña Alda*, respectivamente. La recreación consiste en un final imaginario a los relatos anteriores. La voz femenina, doña Alda, exhorta amistosamente a Belerma a tomar las riendas de su situación de viudas jóvenes.

A partir de un tópico vegetal se subraya la caracterización de Alda y Belerma, las “viudas lozanas”, siendo este el principal motivo burlesco, en razón de las correspondencias de lo “lozano” de su viudez y el verde emblemático de la hiedra. Una de las novedades consiste en que la comparación no está hecha en tercera persona sino que está hecha en primera, en voz de doña Alda. La picardía que asoma a los labios de doña Alda, al exhortar a su compañera, constituye uno de los rasgos de mayor novedad, a ello contribuye el papel que juega el tópico vegetal con el que claramente se identifica a la lascivia y a la mujer casquivana:

Hiedras verdes somos ambas,
a quien dejaron sin muros,
de la muerte y del amor
baterías e infortúnios;
busquemos por dó trepar
que, a lo que de ambas presumo,
no nos faltarán en Francia
pared gruesa, tronco duro.

(*Diez años vivió Belerma*, vv. 93-100)

Hemos dado en el capítulo precedente ejemplos del uso de estos tópicos y de las diversidades de su uso, siendo inequívoca representación de la unión amorosa o de otros tipos. Tradicionalmente encontramos dos tipos de plantas cuyo prestigio está bien delimitado. El olmo, habitualmente se identifica con la imagen masculina, protectora y

venerable; mientras la hiedra, aparece como representación del amigo humilde, incluso parasitario, de la mujer lasciva, y de la mujer que rodea en un abrazo a su amante. Lo que predomina en dichas representaciones es la desigualdad en las categorías de cada planta, cuyo antecedente proviene sobre todo de la *rota Virgilii*. Mientras el olmo entra en un *status*, la hiedra y la vid no entran siquiera en el humilde. A partir de dicha desigualdad es más abundante la simbología negativa que rodea a la planta que, justamente, se *alimenta* del árbol que rodea, y en la poesía renacentista y barroca abunda la visión de la mujer infiel y lujuriosa. Contribuye a ello el hecho de que dichas plantas estuvieran consagradas a Baco, las representaciones de faunos y de sátiros que adornaban sus cabezas con hiedra o con vides, por ejemplo; eran frecuentes, asimismo, en los lienzos y paredes de los artistas, así como en la obra de poetas.

Este romance, que bien podría considerarse *epicureísta*, ejemplifica lo que algunos críticos han calificado como subversivo en su poesía. Lo interesante es que para hacerlo se vale de un tópico archiconocido. De manera que la identificación de la mujer con la hiedra, tan codificado, encuentra en los versos de Góngora un sentido inesperado: la eficacia del uso de una primera persona femenina, sujeto del discurso, y el efecto que eso tiene en consecuencia. El tono rústico, las comparaciones lascivas e incluso cínicas y el hecho de que se trate de romances representativos de valores opuestos a los que se exaltan en el romance, contribuyeron a que el romance fuera visto negativamente. Robert Jammes señala algunos juicios al respecto:

Esta ficción, la más patética entre todas las de Roncesvalles, la única impregnada del espíritu caballeresco del amor cortés, en esa trágica dedicación del corazón muerto, es tratada por Góngora con burla despiadada que ataca en su raíz al amor caballeresco. [...]Doña Alda, renegando de los doce Pares, dice que ella y Belerma deben buscar acomodos gratos y dadivosos que las tengan bien provistas de dineros y que les proporcionen sabrosos manjares. Dentro de este tono, todo el artificio de Góngora consiste en emplear la más cruda vulgaridad, llegando hasta lo soez, lo

irreligioso y lo obsceno, para corroer y disolver el sentimiento caballeresco de fidelidad amorosa, inherente a la leyenda de Durandarte y Belerma.²⁶⁷

La crítica de Jammes enumera muchos de los rasgos que hacen de *Diez años vivió Belerma* una propuesta innovadora, pues aunque utiliza el tópico archiconocido, al incorporarlo al discurso del amor cortés, los mismos tópicos son alterados por el receptor que ve en la analogía –mención aparte el uso de la primera persona– la carga peyorativa de que ésta se ha nutrido en siglos de poesía, por ello en este romance se puede apreciar la manera en que se ha aprovechado el tópico para darle frescura y vigor, además de escandalizar.

Algo similar sucede con los versos de *En tanto que a mis vacas*, verso que parece glosar el inicio de un *carpe diem*, o de un *collige virgo rosas*, “En tanto que de rosas y azucenas” “En tanto que adevino”, etcétera:

En tanto que mis vacas
sin oílos, condenan
en fruto los madroños
desta fragosa sierra,
quiero cantar, llorando
a sombras desta peña,
de áspera, invencible,
segunda Galatea
que, pues osó fiarle
en intrincadas trepas
sus verdes corazones
esta amorosa yedra,
fiarle podré yo
lagrimosas endechas;

(*En tanto que mis vacas*, vv. 8-14)

Una de las pocas perífrasis para las yedras aparece en el verso 12, “~~verdes~~ corazones”; y por otro lado, las características físicas de dichas plantas son aprovechadas para causar ciertos efectos; así pues, la descripción de la yedra, cuya aliteración, “~~intrincadas trepas~~”, provoca que, al pronunciar, efectivamente se *enrede* la lengua; otro

²⁶⁷ Citado por Robert Jammes, *La obra poética de don Luis de Góngora y Argote*, trad. Manuel Moya, Madrid, Castalia, 1987, pp. 129-130.

efecto equivale al movimiento y la confusión con la que la voz lírica describe a la yedra, por eso los últimos versos se caracterizan por una irónica amargura: –fiarle podré yo / lagrimosas endechas” que se corresponde con –esó fiarle”.

Los siguientes versos parecen estar contruidos a la manera de los emblemas, en su sentido lato y tradicional, el de la unión amorosa que sale victoriosa a la manera de soneto como *Cerrar podrá mis ojos*, que el emblema de Alciato consigna en los versos:

Siempre amantes vengán, siempre
la recíproca amistad
de las vides con los olmos,
que no hay más.

(Las esmeraldas en hierbas, vv. 45-49)

La siguiente representación es igualmente tradicional en un paralelismo que alude a la mujer –hermosa” e infiel:

aquella hermosa vid
que abrazada al olmo ves,
parte pámpanos discreta
con el vecino laurel;

(Guarda corderos, zagala, vv. 17-20)

La connotación negativa, semejante a la de los versos anteriores, belleza y traición, le toca esta vez a la vid, está en *Dejad los libros ahora*:

Y vos, tronco a quien abraza
la más lujuriosa vid
que este lagrimoso valle
ha sabido producir,
vivid en sabrosos nudos,
en dulces trepas vivid
siempre juntos, a pesar
de algún loco paladín.

(Dejad los libros ahora, vv. 125-132)

En todos estos ejemplos el tercero en discordia es una constante, pero en el siguiente romance el tópico de un tercero aparece de forma violenta para desanudar el abrazo de Acis y Galatea:

Mas –cristalinos pámpanos sus brazos-
amor implica, si el tenor la anuda,

al infelice olmo, que pedazos
la segur²⁶⁸ de los celos hará, aguda
(FPyG, vv. 353-356)

Como ha señalado Aurora Egido, los siguientes versos que forman parte del coro, ¡Ven, Himeneo, ven; ven Himeneo!, de las bodas que tienen lugar en la *Soledad primera*, está muy ligada al himeneo de Cátulo:

y, los olmos casando con las vides,
mientras coronan pámpanos a Alcides,
clava empuñe Lïeo.
(SI, vv.828-830)

El aspecto de la unión física de los amantes es uno de los rasgos que más le interesan a Góngora del tópico y, por esta razón acude a él en su Píramo y Tisbe, y el tercer elemento que fulmina, desune, a la pareja vegetal:

Olmo que en jóvenes hojas
disimula años adultos
de su vid florida entonces
en los más lascivos nudos,
un rayo, sin escuderos
o de luz o de tumulto,
le desvaneció la pompa
y el tálamo descompuso;
(FPyT, vv. 301-308)

El siguiente ejemplo del uso del tópico del abrazo del olmo con las vides resulta ser, por diferentes motivos, de gran originalidad. Primero porque la metáfora se utiliza para describir las luchas de los “desnudos labradores”, en honor de la desposada:

Abrazáronse, pues, los dos, y luego,
de recíprocos nudos impedidos,
cual duros olmos de implicantes vides
hiedra el uno es tenaz del otro, muro.
(SI, vv. 968-972)

en segundo lugar, por si la metáfora pudiera parecer casual, observamos que la voz lírica es consecuente con la descripción en la que se insiste en la comparación vegetal de los

²⁶⁸ *–segur. _hacha_*, lo que perfecciona el concepto. Góngora anticipa el final de la fábula”, nota de A. Carreira, *Antología poética*, ed. cit., p. 393.

luchadores; de modo que, si en los versos anteriores asemejan olmos con vides, en los siguientes son pinos:

cuando fuertes no Alcides,
procuran derribarse y, derribados,
cual pinos se levantan arraigados
en los profundos senos de la tierra.
(*SI*, vv. 971-975)

y, por último, se debe subrayar el hecho de que las comparaciones con árboles, generalmente elogiosas, están reservadas a los señores, poderosos o nobles, o a los amantes, y nunca—y esta es la novedad— a labradores cuyo motivo de unión es la lucha corporal. Este modo de ver una batalla, podría estar relacionada con el hecho de que el amor corporal, para nuestro poeta, como tendremos oportunidad de observar, se representa precisamente, como una batalla, como una lucha.

3.3.1 Entre el tópico y alusión mitológica

La cantidad de alusiones mitológicas es uno de los rasgos estilísticos más estudiados de la poesía gongorina. Lo más interesante es ver cómo dentro de su mecanismo de creación se fusiona el mito con el tópico en una frontera difusa. Federico García Lorca, por ejemplo, observa en su comentario la clave, que podríamos llamar “esotérica”, de los versos 328-331, de la *Soledad segunda*, y sin cuyo secreto (las tres metamorfosis de Baco) nos encontramos excluidos del ámbito poético representado por Góngora, a continuación los versos:

Seis chopos, de seis hiedras abrazados,
tirsos eran del griego dios, nacido
segunda vez, que en pámpanos desmiente
los cuernos de su frente;
(*SI*, vv. 328-331)

De modo que ahora se trata de –el Baco de la bacanal, cerca de su amor estilizado en hiedra abrazadora, desmiente, coronado de pámpanos, sus antiguos cuernos lúbricos.”²⁶⁹

[Góngora] Procede por alusiones. Pone a los mitos de perfil, y a veces sólo da un rasgo oculto entre otras imágenes distintas. Baco sufre en la mitología tres pasiones y muertes. Es primero macho cabrío de retorcidos cuernos. Por amor a su bailarín Cisso, que muere y se convierte en vid. Por último muere para convertirse en higuera. Así es que Baco nace tres veces. Góngora alude a estas transformaciones en una *Soledad* de una manera delicada y profunda, pero solamente comprensible a los que están en el secreto de la historia.²⁷⁰

Sería interesante observar a qué plano, después de las explicaciones del mito de Baco, queda relegado el tópico del abrazo del olmo y la vid, por ejemplo. Pues a la luz del relato aparecen mito y tópico como dos entidades distintas. Sin embargo el mecanismo es más sencillo, Góngora no se conforma con la fórmula sino que desea dejar constancia del origen de éste.

La mayor parte de los críticos, Jammes, Carreira, Ponce Cárdenas, por ejemplo, señalan que estos seis chopos abrazados a seis hiedras cumplen la función del *locus amoenus*, de decorado pastoril. Por su parte, Mercedes Blanco se apoya en la explicación de Salcedo Coronel²⁷¹ y la desarrolla:

Los seis chopos que circundan el lugar elegido por las seis bellas hijas del pescador para agasajar al peregrino, se vuelven tirso, bastones rematados en una piña, y adornados por espirales de vid o de hiedra, que blanden los coribantes en el *thiasos* o cortejo báquico de Dionisos, a quien se consagran los tirso es señalado en el texto por la perífrasis –el griego dios nacido segunda vez, que en pámpanos desmiente los cuernos de sus frente.” Como en los casos anteriores, se combina aquí la fidelidad naturalista de la imagen y una metamorfosis de efecto maravilloso. El tirso es un buen esquema icónico de un chopo revestido de hiedra, porque pone de relieve las propiedades visuales de este árbol, con su tronco liso y recto por donde trepan yedras y su follaje apretado.²⁷²

²⁶⁹ Jammes, *ibid.*

²⁷⁰ Federico García Lorca, *La imagen poética de don Luis de Góngora*, en *Obras completas. T. I. Verso. Prosa. Música. Dibujos*, recopilación, cronología, bibliografía y notas de Arturo del Hoyo; prólogo de Jorge Guillén, Madrid, Aguilar, 1954, p. 1019.

²⁷¹ –La copa del árbol hace aquella misma forma que tenía la punta de los tirso, que eran al modo de piña, y a las astas estaba envuelta la yedra, como finge aquí los árboles.”, Salcedo Coronel citado por Carreira, en *Ap.* p. 471.

²⁷² Mercedes Blanco, –La extrañeza sublime de las *Soledades*”, *Góngora: la estrella inextinguible. Magnitud estética y universo contemporáneo*, p. 137. Coordinador, Joaquín Roses, 2012, pp. 125-137. Exposición virtual.

Frente a estas explicaciones sólo podemos añadir la función que tienen los tirsos como símbolos fálicos, atendiendo la carga de masculinidad que poseen, especialmente, las piñas de los pinos, y que convertiría las bodas en un acto de indudable y exacerbado paganismo.

Al parecer no se ha cuestionado la función del misterioso número seis y sus respectivas parejas, del verso 328, *SIII*, –Seis chopos, de seis hiedras abrazados”, debemos recordar que en las *Soledades* aparecen las seis hijas con los seis prometidos que el peregrino ve desde lo cóncavo de una encina. Este dato es relevante porque contribuye a la comparación que se hace, oblicuamente, entre los chopos y las parejas de jóvenes. Góngora invierte los códigos, ya no son las parejas de jóvenes lozanos que danzan quienes asemejan a los árboles abrazados a las hiedras, sino los chopos con las hiedras emulan a las seis parejas mencionadas anteriormente, quizá en esta explicación se encuentra la probable razón del misterioso número. No es, en estos versos, el arte el que imita a la naturaleza, sino la naturaleza la que –imita” la belleza de los jóvenes:

y cual mancebos tejen anudados
festivos corros en alegre ejido,
coronan ellos el encanecido
suelo, de lilijs, que en fragantes copos
nevó el mayo a pesar de los seis chopos.
(vv. 32-36)

Asimismo, observamos en las *Soledades* distintas funciones a través de tópicos vegetales similares al señalar que la Naturaleza, *piadosa*, reina sobre las ruinas humanas y embelleciéndolas, no obstante:

–Aquellas que los árboles apenas
dejan de ser torres hoy –dijo el cabrero
yacen ahora, y sus desnudas piedras
visten piadosas hiedras,
que a ruinas y estragos

sabe el tiempo hacer verdes halagos”²⁷³
(*SI*, vv. 212-221)

Cabe señalar que la voz lírica se desentiende de tales sentencias que están dichas por el “político serrano”. Utiliza una descripción para emitir juicio de valor tópico corte-aldea, casi a modo de sentencia o de epigrama en los versos 220-221.

Dentro de este discurso de la hiedra y la piedra, tenemos la comparación para representar la fuerza de de la unión entre el escollo y el metal.

Náutica industria investigó tal piedra,
que cual abraza hiedra
escollo, el metal ella fulminante
de que Marte se viste, y lisonjera,
solicita el que brilla más diamante
en la nocturna capa de la esfera,
estrella a nuestro polo más vecina,
y con virtud no poca distante la revoca,
levada la inclina ya de la Aurora
bella al rosado balcón, ya a la que sella
cerúlea tumba fría
las cenizas del día.

(*SI*, vv. 379-390)

Esta comparación por ejemplo no tiene nada que ver con el amor, sino con el poder del tópico para representar una unión semejante a la del imán y el metal.

3.4 La consagración de los álamos, o de la celebración del fracaso

Entre los numerosos árboles que pueblan el imaginario poético aquí estudiado, la presencia notable de los álamos blancos, o chopos, ocupan un sitio predominante. Preferencia que ya había anotado Robert Jammes: “También es evidente que Góngora manifiesta una neta inclinación por los álamos, cortinas de verdura agitadas por el viento: árboles consagrados a

²⁷³ Carreira interpreta del siguiente modo este difícil pasaje: “Se puede interpretar este pasaje como indicación de que el país donde Góngora sitúa su utopía vive una época de paz augusta, acaso de *pax hispana* buscada por el duque de Lerma: las altas torres son ruinas cubiertas de hiedra, el guerrero se ha hecho pastor.”, en *Antología poética*, ed. cit. p. 422.

Hércules. Helíades gimiendo a la orilla de los ríos, aparecen a menudo, de manera muy concreta, al fondo o incluso en el primer plano de estos cuadros pastorales.”²⁷⁴

Los álamos en la obra del cordobés están presentes de manera referencial, como tópico o como alusión mitológica, siendo esta última la más frecuente. Estas plantas quedan consagradas en la parte final del mito de Faetón, en la *Metamorfosis* de Ovidio, donde se cuenta cómo Zeus conmovido por el llanto de las hermanas de Faetón decide convertirlas en los álamos que rodean el Eridano, donde caen las cenizas del muchacho. Antonio Gallego Morel lo considera uno de los tópicos que se desprenden del mito: “El álamo, literariamente, va asociado siempre a la fábula de Faetón y, en ese mundo de símbolos de la representación mitológica entraña, representa el amor fraternal. Cuando Faetón cae, sus hermanas le lloran, y su transformación en verticales álamos es narrada prolijamente por el autor de las *Metamorfosis*.”²⁷⁵

La fijación de Góngora por un aspecto del mito en el que están involucrados los álamos mitológicos llega a ser tan relevante que lo encontramos prácticamente en diversas partes de su obra. ¿Qué ha visto Góngora en el llanto de las hermanas de Faetón y en la metamorfosis como parte de la consagración de éste para que sea este aspecto el que enfatiza en sus poemas? Lo que en esta parte del mito presenciamos es la comunicación del desasosiego de una empresa como es la del amor. Nos hallamos, como señala Gallego Morell, ante la parte más poética de la fábula,²⁷⁶ para el estudioso, el tópico de las Helíades cuenta para su argumentación con los elementos más poéticos, pues sólo a través de ellas permanece la memoria de la caída. Nuevamente ha elegido una representación del

²⁷⁴ Robert Jammes, *La obra poética de don Luis de Góngora y Argote*, trad., Manuel Moya, Madrid, Castalia, 1987, p. 305.

²⁷⁵ Antonio Gallego Morel, *El mito de Faetón en la literatura española*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas (Anejos de Revista de Literatura, 18), 1961.

²⁷⁶ Antonio Gallego Morel, *El mito de Faetón en la literatura española*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones científicas (Anejos de Revista de Literatura, 18), 1961, p. 71.

desengaño. Subrayar la insistencia en el aspecto vegetal del mito es importante pues marca la diferencia entre los contemporáneos a Góngora, recreadores del mito como tema y tópico. Jammes señala esta preferencia del cordobés por los álamos, cuyo rasgo dota a la naturaleza de su obra poética de una estilizada tonalidad propia.²⁷⁷

Dos de las influencias de este rasgo del mito de Faetón parecen ser Aldana²⁷⁸ y, por asimilación, el soneto XII de Garcilaso de la Vega:

Si para refrenar este deseo
loco, imposible, vano, temeroso,
y guarecer de un mal tan peligroso,
que es darme a entender yo lo que no creo,
no me aprovecha verme cual me veo,
o muy aventurado, o muy medroso,
en tanta confusión que nunca oso
fiar el mal de mí que lo poseo,
¡qué me ha de aprovechar ver la pintura
d'aquel que con la alas derretidas,
cayendo fama y nombre al mar ha dado,
y la de La? que su fuego y su locura,
llora entre aquellas plantas conocidas,
apenas en el agua resfriado?

(Soneto XII)

Aunque las similitudes sobre el tema del mito de Faetón son moneda corriente entre los poetas áureos, así como el vocabulario común y fórmulas parecidas²⁷⁹, es oportuno detenerse en algunos ejemplos en los que hay puntos de contacto. Como la manera en la que Góngora saca partido de las correspondencias entre el fuego y la locura, (osadía, audacia, por la que Faetón perece y es llorado por sus hermanas transformadas en las

²⁷⁷ Robert Jammes, *La obra poética de don Luis de Góngora y Argote*, trad. Manuel Moya, Madrid, Castalia, 1987, p. 305.

²⁷⁸ —Friste pienso cantar de ti, Faetonte, / y hago un duro ejemplo de mí mismo, / pues el tuyo y el mío fue un mismo ejemplo, / una misma caída, un mismo daño. / ¿Quieres Faetonte ver si es como os digo? / Tú, por querer subir tanto el deseo del cuarto / cielo a la primera madre viniste a dar, / y en mil turbias ondas, paraste al fin lleno / de fuego ardiente. Yo, por querer subir el deseo / tanto, de la más alta cumbre de mi suerte, / vine a parar lleno de ardiente fuego / en las corrientes ondas de mis ojos.” Francisco de Aldana, *Poesías castellanas completas*, edición de José Lara Garrido, Madrid, Cátedra, 1985.

El tono que adopta Aldana en *su Faetón* es comparable al del verso en primera persona: —*acabad con mi loco pensamiento!*”, del Faetón de Góngora.

²⁷⁹ 1583. —En muchos casos se trata incluso de sencillas coincidencias producidas por una práctica poética común y un mundo de imágenes trilladas y archiconocidas que se repiten en miles de poemas renacentistas y barrocos, y que constituyen verdaderas cadenas temáticas.”, Marcella Trambaioli, —Ecos de la lírica de Luigi Tansillo en los versos gongorinos”, *Criticón*, núm. 77, 1999, p. 55.

plantas conocidas”) y la empresa amorosa. Aunque dicha relación no es nueva, gracias al énfasis en el mito vegetal, podemos observar que el mito se redimensiona para volverse una imagen desengañada del amor.

Otra característica que ya hemos señalado tiene que ver con el prestigio retórico del tópico en cuestión, radica en el carácter villano (estilos genéricos) de los álamos en comparación con el laurel (que no se menciona en el soneto), el olivo o la palma. Aspecto que ya ha señalado Robert Jammes:

[...] no se trata únicamente de nombres de flores, sino de plantas *a menudo vulgares e incluso muy “villanas”*: álamos, olmos, pobos, alisos, coscoja, lentisco, nogal, cantueso, etc. Por el contrario, los casos de elusión son muy pocos y de ninguna forma se les puede considerar como un rechazo a la realidad: el clavo no es nombrado, aunque su nombre aparece a través de un juego de palabras; los chopos, llamados algunas veces “árboles de Hércules” (como también los olmos), son mencionados por su nombre en varias ocasiones; [...]. En cuanto a la segunda, sólo anoto dos nombres de plantas sustituidos por perífrasis: el chopo, llamado “hermana de Faetón”; y la caña, aunque en este último aparece la palabra “rebeldes ninfas, humilde ahora caña”. Y sobra decir que esas dos palabras (“caña”, “álamo” o “chopo”) son empleadas varias veces en el resto del poema.²⁸⁰

Se trata de poner de manifiesto que Góngora, subvirtiendo los cánones retóricos así como lo hace sistemáticamente con otros objetos, cosas y sucesos, como por ejemplo *ascender de categoría* ciertas plantas “villanas”, árboles específicamente. Aunque, como hemos ido vislumbrando, éste es un procedimiento común en la poética gongorina. En el caso particular del soneto:

Gallardas plantas, que con voz doliente
Al osado Pháeton llorastes vivas,
I ia sin invidiar palmas ni olivas,
Muertas podéis ceñir cualquiera frente,
(*Gallardas plantas, que con voz doliente*²⁸¹, vv. 1-4)

que proviene de un soneto de Bernardo Tasso, cuyo tercer verso está casi glosado:

Quid ove meste il loro car Fetonte
piansero già l' alte sorelle vive

²⁸⁰ El énfasis es nuestro. Robert Jammes, *La obra poética...*, ed. cit., p. 514.

²⁸¹ (1584), Luis de Góngora, *Sonetos*, edición de Biruté Ciplijaustaitė, Madison, The Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1981, pp. 267-268.

ch'or senza invidiar lauri et olive
potrian ornar ogni pregiata fronte,
(*Quid ove meste il loro car Fetonte*, vv. 1-4)

Casi, porque el laurel se sustituye por una gloriosa y oriental palma. En realidad lo que Góngora pudo asimilar de los versos del italiano fue más que una glosa. Basta recordar los versos –A los poetas que asistían en Ayamonte”:

Sacras plantas, perpetuamente vivas
émulas no de palmas ni de olivas
(que en duración se burlan y en grandeza
de cuantas ostentó naturaleza),
sino de las pirámides de Egipto,
de la estatua de Rodas,
puesto que ya son todas
polvos de lo que ellas está escrito.
(*A los poetas que asistían en Ayamonte*, vv. 25-32)

Este primer cuarteto que, a partir de la función de las coronas²⁸² y su simbolización, pretende superar la gloria del álamo a la de la palma y la oliva, recuerda asimismo las competencias vegetales entre los pastores. Vale recordar que este procedimiento de comparación y enumeración gradual del prestigio de cada árbol es similar al que se observa en el soneto –A don Cristóbal de Mora”.

Como señala Giulia Poggi, una de las principales diferencias entre ambos sonetos, es que el de Góngora es de tema amoroso,²⁸³ lo que se revela en el último terceto:

Assi del Sol Estivo al raio ardiente
Blanco Choro de Naiades lascivas
Precie mas vuestras sombras fugitivas,
Que verde margen de escondida fuente,

²⁸² –Las coronas y guirnaldas, en efecto, significaron el triunfo, la gloria, la permanencia, al menos por tres motivos: el verdor perenne de sus hojas, como el de todo reino vegetal simboliza la vida que perdura inextinguible o que se regenera en un ritmo cíclico preciso, y por ello simboliza la inmortalidad; la corona, por su forma circular es un conocido símbolo solar, como ya señalaba Covarrubias, y colocada sobre la cabeza, la parte más alta, sitúa a quien se la ciñe en contacto con el reino celestial; y en fin, por ser las plantas de las que están hechas las guirnaldas y las coronas, los atributos de ciertos dioses de la Antigüedad –el laurel de Apolo, el olivo de Minerva, el mirto de Venus, etc.- Su posición asimila a quien las lleva con la divinidad correspondiente, permitiéndole participar, aunque sea de una manera vicaria de su poder y superioridad.” Javier Salazar Rincón, –Ramos, coronas, guirnaldas: símbolos de amor y muerte en la obra de Federico García Lorca”, *Revista de literatura*, tomo L, XI, núm. 122, 1999, pp. 495-519, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto de la Lengua española.

²⁸³ Giulia Poggi, *Gli occhi del pavone. Quindici studi su Góngora*, Firenze, Alinea Editrice, 2009, véase, pp. 40-41.

I assi bese (a pesar del seco Estío)
 Vuestros troncos (ia un tiempo pies humanos)
 El raudo curso deste undoso río,
 Que lloréis (pues llorar sólo a vos toca
 Locas empresas, ardimientos vanos)
 Mi ardimiento en amar, mi empresa loca.
 (*Gallardas plantas que con voz doliente*, vv. 5-14)

Por otro lado, el tema no termina ahí sino que hay una insistencia en mostrar el tipo de *empresa* que es el amor. El deseo de subrayar la causa de su llanto es sobre todo piadoso: ellas lloran al audaz, osado mozuelo; este absurdo se corresponde, a su vez, en la invocación: –acabad con mi loco pensamiento”. Este poder que le confiere a los árboles mitológicos, por medio de la invocación, forma parte de las características particulares que suelen pasar inadvertidas.

Las Heliades en este soneto no solamente son invocadas, también son sentenciadas por la voz lírica a llorar piadosas lágrimas²⁸⁴ a la empresa más ingrata (la amorosa) que, no obstante, para Tasso y Góngora vale más que la gloria militar o la gloria poética. La glorificación del fracaso es la sentencia del fracaso personal de la voz lírica.

El Soneto XII²⁸⁵ de Garcilaso de la Vega parece ser el precedente y la influencia directa del soneto gongorino, aunque se ha pasado del sólo deseo al acto de consumir éste, la empresa en sí misma. Así como han sido aprovechados dos elementos emblemáticos del amor: –su fuego y su locura”:

Gracián en su Discurso LIX, señala otro poema sobre el mismo mito:

Desta suerte Lupercio Leonardo a un señor de España, que, por tener madrastra, se le siguieron algunos trabajos, le consoló con la paridad y semejanza de Alcides, exhortándole a la imitación de su valor: [*infra*, poema citado por Gracián]²⁸⁶

²⁸⁴ Gallego Morel advierte sobre la interpretación bastante difundida de que en lo que respecta a las lágrimas de las Heliades, responde a una cuestión pragmática que atañe al comercio del ámbar.

²⁸⁵ Garcilaso de la Vega, *Poesías castellanas completas*, edición, introducción y notas de Elías I. Rivers, Madrid, Castalia, 2001.

²⁸⁶ –Al hijo fuerte del mayor planeta, / que al cielo y a los dioses fue coluna, / sierpes le acometieron en la cuna, / y llamas lo apuraron en Oeta/ y hasta llegar a la región quieta, / su madrastra le fue tan importuna, / que no pudo del techo vez alguna, /colgar la maza en ocio o la saeta. / Pero viendo la misma que los dioses / le daban con aplauso eterno asiento, / depuso la venganza y aprobólo. / Así yo espero un tiempo en que

Siempre la aplicación se ha de fundar en alguna circunstancia que diga paridad o semejanza en el sujeto con otra igual del término aplicado; con este fundamento asienta ingeniosamente, y sale bien.²⁸⁷

Gracián en su comentario subraya con especial atención el remate del soneto: «Para aplicar el principal término, comienza Luis de Góngora aplicando las circunstancias con una extremada exageración, de suerte que va por gradación entrando, y de las partes arguye todo.»²⁸⁸, pero es la «paridad o semejanza» entre la voz lírica y el episodio de la glorificación de la empresa de Faetón que, asumida en la primera persona de la voz lírica alcanza niveles hiperbólicos.

3.4.1 Invocación a las Helíades

La *invocatio* es un recurso utilizado por Góngora en la *Fábula de Polifemo y Galatea*: «Estas, que me dictó, rimas sonoras, culta sí, aunque bucólica Talía»,²⁸⁹ desarrollada de manera semejante a la *invocatio* griega e *incipit* de obras de tradición grecolatina. Virgilio inicia sus *Geórgicas* con una invocación, pero, a diferencia de las obras épicas, este tipo de invocaciones está dirigida a los dioses protectores de la agricultura: «Íber, Ceres, Faunos, Dríades, Aristeo, Pan, Minerva, Proserpina, Triptólemo, Silvano, y en general todos los dioses y diosas cuyo servicio es proteger los campos.»²⁹⁰ Sin embargo, especialmente en el género pastoril se invoca a los ríos, a los montes, a los árboles, o a los dioses de la vegetación y de la agricultura. En todas estas creaciones líricas los árboles son muy considerados; «[...] los poetas necesitan la *invocatio* porque tienen que pedir un *don divino* a las «sustancia superiores», por ello se puede tomar como ejemplo de tópico poético, la

reposes, / que pues concurren tantos a un intento, / no podrá contrastarlos uno solo.», Bartolomé Leonardo de Argensola.

²⁸⁷ Baltasar Gracián, *Agudeza y arte de ingenio*, t. II, edición, introducción y notas de Evaristo Correa Calderón, Madrid, Castalia, 2001, Discurso LIX, p. 221.

²⁸⁸ *Ibidem*, p. 224.

²⁸⁹ *FPyGAC*, ed. cit.

²⁹⁰ Tomás de la Ascensión Recio García y Arturo Soler, traducción, introducción y notas a Virgilio, *Bucólicas. Geórgicas. Apéndice virgiliano*, Madrid, Gredos, 1990, nota al Libro I, p. 153.

invocación a la naturaleza que originalmente tenía un sentido religioso, –en la *Íliada*, las oraciones y los juramentos invocan, no sólo a los dioses, sino también a la tierra, al cielo, a los ríos.”²⁹¹

El soneto –Verdes hermanas del audaz mozuelo”, entre otras características, está formado por una sola oración, y posee una relación estrecha con el soneto anterior (–Gallardas plantas...”), pues en un sólo verso hay perífrasis e invocación:

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 lo desate por el viento
con rayos de desdén la beldad suma,
y las reliquias de su atrevimiento
esconda el Desengaño en poca espuma.²⁹²

Poco que se ha dicho sobre el hecho de que los *incipit* de los sonetos en cuestión sean invocaciones, procedimiento retórico que coloca a los álamos en un plano que va más allá del ornato, ya que es el mayor soporte del tema del desengaño amoroso que en ellos se desarrolla. La parte del mito que alude a las Heliádes es fundamental en el asunto de los sonetos. Por otra parte, las perífrasis tienen la función de recordar el mito y además elogian a las plantas en sí mismas, –Verdes hermanas del audaz mozuelo”, –Gallardas plantas que con voz doliente”, –Sacra planta de Alcides, cuyas ramas”.

Se vislumbra así un tópico semejante que será muy recurrente entre los poetas barrocos hispanos, la metáfora del amante en forma de mariposa, que parece seducido por

²⁹¹ Curtius, *op. cit.*, p. 139.

²⁹² SAC, 1583.

la llama de un fanal o de una vela.²⁹³ Por lo anterior, el aspecto enfatizado adquiere relevancia. Se evidencia que la actitud del enamorado será siempre la osadía, y habrá quien califique a la mariposa, por ejemplo, como un animal *muy tonto*. Es evidente que este juicio no lo comparte el cordobés.

Otro soneto con motivo del álamo, –Sacra planta de Alcides, cuya rama”²⁹⁴:

Deprecación a Apolo por la salud
de una dama²⁹⁵

Sacra planta de Alcides, cuya rama
fue toldo de la hierba; fértil soto
que al tiempo mil libreas le habéis roto
de frescas hojas, de menuda grama:
sed hoy testigos de estas que derrama
lágrimas Licio, y de este humilde voto
que al rubio Febo hace, viendo a Cloto
de su Clori romper la vital trama:
Ardiente morador del sacro coro,
si libre a Clori por tus manos deja
de alguna hierba algún secreto jugo,
tus aras teñirá este blanco toro,
cuya cerviz así desprecia el yugo,
como el de Amor la enferma zagaleja.

es una invocación pagana a este árbol del que ya hemos constatado la predilección y la insistencia de Góngora en subrayar su carácter sagrado. Jammes matiza la invocación diciendo que es –como una oración de Licio (Góngora) por la salud de Cloris, el sacrificio de un toro blanco”²⁹⁶, y añade:

Es cierto que este paganismo no es aquí simple efecto de una rutina literaria; ya hemos visto y tendremos ocasión de volverlo a ver que, de hecho, manifiesta una tendencia profunda de Góngora; pero no es menos cierto que, en el caso preciso de este soneto, le quita gran parte de su emoción y sinceridad de su acento.

²⁹³ Imagen compleja que aparece al inicio de sus *Soledades*.

²⁹⁴ Mención aparte merece un tercer soneto aquel que remite al Faetón del conde de Villamediana –Al conde de Villamediana”, de su Faetón 1617. –En vez de las Helíades, ahora / coronan las Piérides, el Pado, / y tronco la más culta, levantado, / suda electro en los números que llora. / Plumas vestido y a las aguas mora / Apolo, en vez del pájaro nevados / que a la fatal del joven fulminado / alta ruina voz debe canora. / ¿Quién, pues, verdes cortezas, blanca pluma les dio? / ¿Quién de Faetón el ardimiento / a cuantos dora el sol, a cuantos baña / términos del océano la espuma, / dulce fía? Tú métrico instrumento, / oh Mercurio del Júpiter de España.

²⁹⁵ (1585), SAC., ed. cit., p. 124.

²⁹⁶ Jammes, *La obra poética...*, ed. cit., p. 307.

Nos permitimos disentir sobre la insinceridad del acento, dada la profunda simbolización que nuestro poeta deja ver, siempre, representada en este árbol, —y como hemos observado, de los árboles en general—. Es preciso recordar, por ejemplo, el soneto *“Fragoso monte en cuyo basto seno”*, para saber que en su discurso ha adoptado el culto sincero a estos árboles porque *conoce* la capacidad expresiva que ellos guardan, y que sólo se puede revelar a través del lenguaje poético, sólo allí tiene cabida todo este *paganismo poético*.

3.4.2 La belleza de los álamos blancos

En las *Soledades* el mito de Faetón hace acto de presencia; pero específicamente a través del elemento fuego. Pues *“el viejo teme que tantos fuegos puedan abrasar la aldea, como el carro del Sol, mal conducido por Faetón, quemó parte de la tierra”*; producido por una de las teas de la boda de la que Salcedo Coronel aclara que al dios Himeneo le corresponden solo cinco teas.

Los fuegos, pues, el joven solemniza,
mientras el viejo tanta acusa tea²⁹⁷
al de las bodas dios, no alguna sea
de nocturno Faetón carroza ardiente,
y miserablemente
campo amanezca estéril de ceniza
la que anocheció aldea.
(*SI*, vv. 652-658)

Góngora no sólo parecía tener predilección por estos árboles y al sublimar en ellos sentimientos, los humaniza, por ello son posibles las siguientes descripciones donde las frondas dejan de serlo y son cabellos.

De Alcides lo llevó luego a las plantas
que estaban no muy lejos
trenzándose el cabello verde a cuantas
da el fuego luces y el arroyo espejos.
(*SI*, vv.659-662)

²⁹⁷ *—SC aclara que al dios Himeneo le corresponden solo cinco teas.*”, citado en *ApAC*, p. 440.

Antes de este detalle aparece la mención a los cabellos del álamo al lado de una imagen auditiva:

Múscas hojas viste el menor ramo
del álamo que peina verdes canas;
(*SI*, vv. 590-591)

Y en la *Soledad Segunda* aparece la imagen nuevamente:

Hermana de Faetón, verde el cabello,²⁹⁸
les ofrece el que el joven ya gallardo
de flexuosas mimbres garbín pardo
tosco le ha encordonado, pero bello.²⁹⁹
(*SII*, vv. 263-266)

Otro ejemplo de la predilección por los álamos blancos, a los que se alude por medio de perífrasis tienen en la descripción una función referencial, los ejemplos aparecen tanto en los *Romances*,

Descanse entretanto, el arco,
de la cuerda que lo aflige,
y pendientes de sus ramos
orne esta planta Alcides,
mientras yo a la tortolilla
que sobre aquel olmo gime
le hurto todo el silencio
que para sus quejas pide.
(*Aquí entre la verde juncia*, vv.11-16)

como en sus sonetos,

Suspiros tristes, lágrimas cansadas,
que lanza el corazón, los ojos llueven,
los troncos bañan y las ramas mueven
de estas plantas a Alcides consagradas;
mas del viento las fuerzas conjuradas
los suspiros desatan y remueven,
y los troncos las lágrimas se beben,
mal de ellos y peor ellas derramadas.
(*Suspiros tristes, lágrimas cansadas*, vv. 1-8)

²⁹⁸ Hermanas de Faetón: las Helíades, al llorar la muerte de su hermano, fueron convertidas en álamos blancos.

²⁹⁹ Explicación: “~~un~~ álamo muestra en sus ramas un palomar construido ahí, en sus años mozos, por quien ahora es viejo ya.”, Rafael Lapesa, *Estudios lingüísticos, literarios y estilísticos*. 2, Valencia, Universidad de Valencia, p.123.

Al parecer la belleza que ve en los álamos pertenece a la languidez que ellos proyectan, no sólo por estar dedicados a Alcides, y ser memoria de la caída de Faetón, sino por una característica *realista*: el hecho de que ellos crezcan casi siempre en los márgenes de los ríos. El agua a la que ellos se asocian representa lo relativo a este elemento, el llanto, el espejo, donde casi siempre don Luis ve una mujer que se trenza los cabellos. Ya en su soneto *Al tramontar del sol la ninfa mía* se distingue esta comparación desde una muy particular perspectiva vegetal de belleza, sino desde una valoración cósmica que supera el símil tópico:

Ondeábale el viento que corría
el oro fino con error galano,
cual verde hoja de álamo lozano
se mueve al rojo despuntar del día.
(*Al tramontar del sol la ninfa mía*, vv. 5-8)

Efectivamente la voz lírica parece disculparse por hacer una galantería de este talante, porque no es común, sin embargo se tendría que no haber visto un árbol recortado por los arboles de sol, “*tramonto*” usando el italianismo, para no ser sensible a la comparación que en esos versos tiene lugar.

Podemos, con lo anterior, cuestionar los juicios que ven en los poemas sólo alusiones mitológicas, y el caso de los álamos es muestra de ello. La *retina* de Góngora es realista pero es memoriosa, y por ello puede ver lo que otros poetas antiguos han visto, y entregarnos en esa alquimia, que es el lenguaje poético, una imagen fresca.

3.5 Huir del laurel

Sólo en dos ocasiones Góngora relaciona el laurel sagrado con la poesía, una en “*Al tronco Filis de un laurel sagrado*”, 1621, en el segundo cuarteto “*Al tronco descansaba de una encina*” en ocasión “*De las muertes de don Rodrigo Calderón, del conde de Villamediana y*

conde Lemus”. Ambos comienzan por medio de una fórmula tópica. Quizá poco se ha anotado el hecho de que don Luis parta de una fórmula de lugar, tópico, utilizada generalmente en los romances, para iniciar sus sonetos.

Elizabeth Amann ha notado un aspecto que se ha ido evidenciado en el presente trabajo, el hecho de que Góngora huye del laurel de Apolo y de Petrarca. Pensamos que una motivación puede encontrarse en el petrarquismo en esta planta representado, y del que aparentemente desea tomar distancia. Lo anterior constituye el argumento de la consideración y el conocimiento que el autor de las *Soledades* tenía acerca de las representaciones arbóreas.³⁰⁰ Pero existen otras motivaciones que analizaremos por medio de nuestro *corpus*.

Hemos podido constatar que el árbol que aparece con mayor insistencia en la obra de Góngora es el álamo de Alcides. Si, como hemos dicho líneas arriba, éste representa la poética del fracaso o de la caída, entonces resulta natural que el glorioso y casto laurel quede un poco olvidado en el *corpus* botánico de su obra poética. Sin embargo, en las ocasiones en las que aparece el laurel con carácter predominantemente referencial, el poeta acude a su categoría sublime para exaltar valores humanos, la vida o la libertad, como se aprecia en los siguientes ejemplos:

Modestamente sublime
ciñe la cumbre un laurel,
coronando de esperanzas
al piloto que lo ve;
(*Cuatro o seis desnudos hombros*³⁰¹, vv. 9-12)

El oxímoron “modestamente sublime” funciona sólo si se comprende que ha transgredido las categorías vegetales retóricas. Lo modesto alude pues al hecho de incluir

³⁰⁰ “This is a somewhat unusual detail, for often in his early love poetry, Góngora deliberately omits the tree of Apollo and Petrarch and favours other myths (for example, the transformation of the Heliades into poplars).” Véase, Elizabeth Amann, “Agudeza and Petrarchism in Góngora’s Late Sonnets”, *Hispanics Research Journal*, volume 12, number 4, agosto 2011, pp. 306-322 (Anejo p. 11).

³⁰¹ En este romance aparecen además otros árboles: la palma, el ciprés y la oliva.

un árbol semejante en un episodio rústico³⁰², con una función referencial, pues no forma parte del ornato de cabeza ilustre alguna, cuya analogía con el tópico es aprovechada afortunadamente; la metáfora del laurel que simula, por destacarse y guiar al “piloto que lo ve”, un farol³⁰³, y que sigue siendo una referencia: el piloto ve un laurel en la cumbre; al mismo tiempo designe el uso poético y mitológico según el cual sirve de corona, y lo que se ve coronado no es ni la cumbre ni el piloto sino las esperanzas de quien se pensaba náufrago.

Identificamos en el siguiente romance un mecanismo similar para tratar al laurel, de nuevo un valor como la libertad sustituye en este caso, cualquier otro tipo de gloria.

El leonés (agradecido
al cielo, de tanto bien),
de libertad coronado,
dice, si no de laurel:
–Oh puerto, templo del mar,
cuya húmida pared antes faltará,
que tablas señas de naufragios den;
(*Según vuelan por el agua*, vv. 45-51)

Mientras en este romance se alude a uno de los motivos del laurel, la castidad, aunque la castidad la asimila el sonido, “esta armonía”, que produce el agua al lamer el pie del árbol.

A cuya casta armonía
breves ofreció un laurel,
para números, sus hojas,
para lámina, su pie.
(*Las esmeraldas en hierba*, vv. 25- 28)

Este soneto comienza con una fórmula tópica, con la variante del hipébaton:³⁰⁴

A una dama que estando dormida

³⁰² –Romance coetáneo a las *Soledades*, los protagonistas de ambos poemas son jóvenes nobles desdeñados por sus damas y alejados en zonas rústicas.”, Antonio Carreira, nota a la edición crítica de la *Antología poética* de don Luis de Góngora, p. 510, *loc. cit.*

³⁰³ –El laurel le sirve de faro”, *idem*.

³⁰⁴ Y cuando no alude al mito, aparece como fórmula de romance; es el caso de *Al pie de un álamo negro*: “*Al pie de un álamo negro, / Y, más que negro, bozal, /pues ha tanto que no sabe / sino gemir o callar, / algo apartado de Esgueva, / porque el sucio Esgueva es tal / que ni aún los álamos quieren / dalle sus pies a besar, / estaba en lo más ardiente, / de un día canicular...*”, (vv.5-8).

la picó una abeja en la boca

Al tronco Filis de un laurel sagrado
reclinada, el convexo de su cuello
lamía en ondas rubias el cabello,
lascivamente al aire encomendado.
Las hojas del clavel, que había juntado
el silencio en un labio y otro bello,
violar intentaba, y pudo hacello,
sátiro mal de hiedras coronado;
mas la invidia interpuesta de una abeja,
dulce libando púrpura, al instante
previno la dormida zagaleja.
El semidiós, burlado, petulante,
en atenciones tímidas la deja
de cuanto bella tanto vigilante.

Amann señala que la función del laurel es fálica, sin embargo se ve un poco forzada esta interpretación a la luz de la poética arbórea que se ha ido perfilando, a pesar de versos como “sátiro mal de hiedras coronado”, sobre todo si pensamos qué tan presentes tenían las funciones de cada árbol los artistas de este período, nuestro poeta en particular. Lo que sí parece acertado es que efectivamente se aduce con este tópico al petrarquismo.

El segundo terceto del soneto “*Al tronco descansaba de una encina*”, dedicado a la memoria del conde de Villamediana sirve para identificar al amigo, sin aludir nunca al nombre, y cuya intención es aludir al tópico de gloria poética. Estamos frente a una de las pocas ocasiones en las que el laurel funciona de modo tradicional en la poesía de Góngora, aunque lo cierto es que lo hace para la gloria poética de un amigo y no para la suya propia, a diferencia de Lope de Vega³⁰⁵ por ejemplo:

Laurel que de sus ramas hizo dina
mi lira, ruda sí, mas castellana,
hierro luego fatal su pompa vana
(culpa tuya, Calíope) fulmina.

Por otra parte, *Moriste ninfa bella* es un romance en memoria de la monja doña Luisa de Cardona. Desde los primeros versos aparecen alusiones de tópicos mitológicos

³⁰⁵ Véase, Antonio Carreño, “El Laurel de Apolo de Lope de Vega y otros laureles”, *Bulletin Hispanique*, tomo 106, núm. 1, junio 2004, pp. 103-128.

como el de los jóvenes que recogen flores y una serpiente (la muerte) se esconde en la hierba. Lo más interesante no son las alusiones mitológicas cuya considerable cantidad atañe a los símbolos vegetales, sino el paganismo al que llega el poeta al erigir en un árbol la tumba de la ninfa / monja.

de cuya profesión
testigo suficiente,
en el laurel sagrado
la aljaba sea, pendiente.
Tumba es hoy de tus huesos,
casta, si no decente,
el árbol cuyas ramas
no temen rayo ardiente
(el árbol que, teniendo
tu memoria presente,
no ya de aves lascivas
torpe nido consiente,
tierno gemido, apenas
de tórtola doliente

(*Moriste ninfa bella*, vv.33-46)

Si Dafne huyó de Apolo, así parece huir don Luis del laurel de Apolo en diversas partes de su obra en la que otros árboles ocupan el lugar de gloria. Nos acercamos a la evidencia de que Góngora, por lo general, huye del simbolismo del laurel en diversas ocasiones, como en este soneto. Góngora, más que glosar los versos de Tasso, ha descubierto el poder de la alusión de los tópicos arbóreos, e indudablemente siente una simpatía por el tema que descubre Tasso, esto es, el desplazamiento de los árboles, laurel, olivo estilo *sublime*, por los álamos a quienes no tienen nada que envidiar. De modo que los árboles mitológicos, no obstante sean utilizados como tópicos, poseen la capacidad de representar una poética.³⁰⁶

Es significativo que los poetas renacentistas adoptaran el mito de Dafne, como tema, motivo, tópico y que se erija al laurel como digno representante del petrarquismo en

³⁰⁶ Javier Portús, "Envidia y conciencia creativa en el Siglo de Oro", en *Anales de Historia del Arte*, 2008, Volumen extraordinario, pp. 135-149.

España. Asimismo quien a él aluda, indirectamente, se proclama a sí mismo, poeta. Dicho motivo puede explicar en parte que Góngora ~~huya~~” del laurel.

Algo semejante podrá decirse del mito de Faetón como representante, en cierto sentido, del espíritu artístico posrenacentista. En este sentido, Góngora parece afirmar una postura desengañada mediante la insistencia y la elección de un árbol, el álamo blanco. Es verdad que Góngora a pesar de glosar a Tasso, le ha dado un sentido completamente diverso al *“eompeti vegetali”* de las coronas en los versos: *“y ya, sin invidiar palmas ni olivas, / muertas podéis ceñir cualquiera frente.”*

3.6 El mirto, o las batallas de Amor

Ille tamen Veneris numine tutus erat.
Ovidio

Junto a la representación del olmo y la vid, a la que Góngora le da un carácter pícaro y burlesco y en el que no representa el amor sino la unión de los amantes de *facto* o potencial, nos encontramos con la planta consagrada a la diosa Venus. El arrayán o mirto, es un arbusto que se ha relacionado desde la tradición helena con el amor.

En las fiestas de Eleusis, por el contrario, todo el mundo se coronaba con él. Caro a Himeneo, a las gracias, a la musa Erato, el mirto estaba especialmente consagrado a Venus, la diosa del amor, porque, según decían, se consideraba que poseía la virtud, no sólo de hacer nacer el amor, sino también de mantenerlo. Según el mito helénico, cuando la ninfa Mirsina adelantó, corriendo, a su amiga la diosa Palas o Atenea, la diosa, irritada, le dio muerte; sobre su cuerpo creció el mirto, planta que luego amó la propia Palas, bien recordando su triunfo sobre su imprudente rival o bien por remordimientos. En la isla Citera, según dicen, Venus, avergonzada un día por su desnudez, se ocultó detrás de un mirto y, agradecida, lo adoptó luego como su planta amada. En sus fiestas, a comienzos de abril, se adornaban con ella; y los esposos, sus protegidos, lo llevaban en coronas.³⁰⁷

De lo anterior dan noticia las diversas prácticas descritas por Plinio en su *Historia Natural*, en el uso de las coronas nupciales hechas con mirto:

³⁰⁷ A. Gubernatis, *op. cit.*, pp. 143.

El mirto de las coronas nupciales eran el *myrtus latifolia* de Plinio, al que Catón llamaba, incluso *myrtus conjugala*. Cuando los romanos combatieron para quedarse con las raptadas sabinas, llevaban en las cabezas coronas de mirto: ~~Id~~ tunc lecta, -Plinio (XV, 29) hablando del mirto-, quoniam conjunctioni et huic arbori praest Venus.”³⁰⁸

Se cuenta que en Roma, ~~est~~aba prohibido colocar mirto en el altar de la *Bona dea* por que invitaba a los goces materiales.”³⁰⁹

El hecho de que Góngora escriba su obra más ambiciosa bajo el signo de Venus, representado por la Primavera, además del evidente y profundo conocimiento que tiene sobre la consagración de árboles específicos y su poder de representación en el discurso poético, nos habla de la consideración que debía tener con la planta que representa el amor, como se muestra en el siguiente romance (1610):

Lisonjeando del agua,
pide al sol, ya que no paz,
templadas treguas al menos
debajo de un arrayán.
(*Apeose el caballero*, vv. 9-12)

Desde el árbol de su madre,
trincheado Amor allí,
solicita la venganza
del montaraz serafín.
(*Apeose el caballero*, vv. 85-88)

En efecto, cada vez que en algún poema se introduce el mirto, se suele acompañar por la presencia del dios Amor, por este motivo, no deja de desconcertar que el romance, *En la fuerza de Almería*, el dios (cuya característica es ser travieso naturalmente) necesite un disfraz épico caballeresco para la empresa particular que consiste en persuadir a la hermosa niña de que tenga cuidado con los engaños que la juventud esconde en la belleza.

Fiando a un mirto sus armas,
verde frondoso dosel
de un mármol que ni Lucrecia
ni fuente deja de ser.
(*En la fuerza de Almería*, vv. 45-48)

³⁰⁸ *Ibid.*, 144.

³⁰⁹ *Ibid.*, p. 144.

Finalmente, elige nuevamente el romance en ocasión de una boda real donde *se dan cita* puntualmente el mirto y el dios Amor. Este poema alumbra la interpretación de *En la fuerza de Almería*. Y es posible vislumbrar un tema escabroso y huidizo en la poesía de don Luis, para quien el amor está involucrado siempre en una semántica belicosa, quizá por ello acude *En la fuerza* a un personaje caballeresco. Creemos que por este mismo motivo la empresa de la consumación se representa como una batalla. Los afamados versos con los que se cierra la *Soledad primera*, —batallas de amor campo de pluma—, sintetizan lo que hemos ido observando:

A la consumación del matrimonio entre
los príncipes don Filipo IV y doña Isabel de Borbón,
nuestros señores, ahora reyes de España

Al tronco de un verde mirto,
enamorado Fileno,
dos escuadrones vio armados
en la campaña de un sueño:
Amor conducía las señas
que tremolaban deseos,
esperanzas Bradamantes
entre cuidados Rugeros;
las perezosas banderas
seguían, del tardo Tiempo,
horas, en el mal, prolijas,
días, en el bien, ligeros.
Cerraron, pues, las dos haces,
y el bello garzón, durmiendo,
que, cerrados, es, los ojos,
aún más Cúpido que el ciego,
—¡A ellos —dice-, a ellos;
cierra, cierra, arma, arma,
cierra, cierra, suenan las trompas,
suenen, guerra, guerra!

—¡A ellos —dice-, soldados:
embestidos, advirtiéndolo
que láminas son de plumas
cuantas mienten el acero;
mas perdonad a sus alas,
aunque las ignora el viento,
que es fomentar su tardanza
disminuilles su vuelo.
No hagáis volver las espaldas
a los enemigos nuestros:

huyendo quiero los días,
pero no retrocediendo.
Las horas vuelen; mas, ay,
que, si el bien, saben, que espero,
por hacerme desdichado,
joven me harán eterno.
—A ellos —dice—, a ellos;
cierra, cierra,
arma, arma,
cierra, cierra,
suenen las trompas, suenen,
guerra, guerra!

3.7 La corteza del árbol y el tópico del testimonio del encuentro amoroso

La práctica rústica, tan antigua como actual, de grabar los árboles o bien algún otro vegetal³¹⁰, ha sido recurso para eternizar dos momentos, el más frecuente: el de la dicha amorosa, —papel de enamorados fueron los troncos de la literatura pastoril, papel los dijeron: y repetidamente, Góngora, Lope, Tirso y Esquilache.”³¹¹ Tal como se observa, por ejemplo, en la *Arcadia* de Sannazaro que Góngora parece conocer y gustar, contiene una postura poética particular. Los siguientes versos son explícitos: —No hallo árbol adonde no escribo el nombre tuyo y la cuenta entera del mal sin causa que de ti recibo”³¹²; —las repetidas, apasionadas escrituras cubren indiferentemente árbol o planta, en tronco, corteza, ramos o cogollo”.³¹³ Pero es el tópico de la infidelidad femenina el más recurrente entre dichas prácticas.

³¹⁰ La mención de un fragmento de la canción ranchera, *La ley del monte* de José Ángel Espinoza Aragón (Ferrusquilla), es la prueba fehaciente de la fuerza de estas prácticas poéticas, y de su vitalidad. Tanto en los ejemplos citados, como en la canción mencionada, el recordatorio, la prueba de los hechos y del testigo (la planta), son un reproche a la amada y desdeñosa mujer a quien está dedicada la canción o el poema. La indudable prueba de la relación —nupcial” funciona al mismo tiempo como una referencia de desprestigio para la aludida.

³¹¹ Daniel Devoto, —Letras en el árbol”, en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XXXVI, p. 795.

³¹² Diego Hurtado de Mendoza, *Égloga II*, p. 78. En Daniel Devoto, p. 819.

³¹³ Daniel Devoto, *op. cit.*, p. 796.

En Garcilaso, la metonimia árbol-papel, de uso corriente en el discurso pastoril³¹⁴, es aprovechada para aludir a los únicos testigos no solamente del desconcierto amoroso del pastor, sino de las “señas” de los encuentros:

Los árboles presento,
entre las duras peñas,
por testigo de cuanto os he encubierto;
de los que entre ellas cuento
podrán dar buenas señas,
si señas pueden dar del desconcierto.
(*Canción II*, vv. 1-6)

la tradición de grabar inscripciones de amor o funerarias está presente en la bucólica virgiliana, y es Sannazaro quien se encarga en su *Arcadia* de enfatizar dicha costumbre y su función. Así, no sólo deja constancia de una práctica común –además del tópico– sino que se vale de ella para crear un deslinde de dos posturas poéticas (poesía rústica y de corte) entre de sus contemporáneos:

Por lo que igualmente, y así lo creo, sucede que las silvestres canciones escritas³¹⁵ en las rugosas cortezas de las hayas deleitan a quien las lee no menos que los cultos versos escritos en los lisos papeles³¹⁶ de los dorados libros; y las enceradas cañas de los pastores ofrecen tal vez un sólido más agradable en los floridos valles, que los tersos y apreciados bojes de los músicos en las ostentosas estancias.³¹⁷

El primer árbol que aparece en la *Arcadia* es el haya en cuya rugosa y áspera corteza se escriben los análogos versos toscos: “bien podré narrar entre estas solitarias riberas, narrar las rústicas églogas, brotadas de natural vena a los árboles que escuchan, y aquéllos pocos pastores que allí se encuentren”.³¹⁸ Ya leemos en su *Arcadia*: “Cerca de este estaba

³¹⁴ *Idem*.

³¹⁵ “Grabadas, como en la bucólica latina se dice a veces de los versos grabados en las cortezas de los árboles, en sentido propio (*–in viridi nuper quae cortice fagi/ carmina descripsi*” Virgilio, *Bucólica*, vv. 13-14, donde “describere” significa exactamente “grabar”) y figurado (*–inciso servans mea carmina libro*”, Nemes. 129, donde “*–hiber*” está por “corteza”). En el original “*–vergate*”, es decir, escritas con el cálamo, estableciendo así una variación respecto al siguiente “*–versi scripti*”, *versos escritos*.” Nota del editor, *Arcadia*, ed. cit., p. 57.

³¹⁶ “Contrapuestos a las ásperas cortezas que reciben simbólicamente versos toscos, son los que destinan a los libros decorados con letras, adornos e ilustraciones doradas. El papel era con tal fin pulido.” Nota del editor, *Arcadia*, ed. cit., p. 58.

³¹⁷ *Arcadia*, ed. cit. p. 58.

³¹⁸ *Idem*.

París, que con la hoz había comenzado a escribir *Enone* en la corteza de un olmo, y por juzgar a las desnudas diosas, que frente a él se hallaban no había podido terminar del todo.”³¹⁹ Mientras la inscripción amorosa está dedicada a inmortalizar el nombre de su amada:

En este día ha nacido la inmortal belleza, y las virtudes han reconquistado su morada: por ello el mundo ciego ha conocido su castidad, a la que por tanto tiempo había dado la espalda; por ello yo escribo en las hayas por todo el bosque, de manera que ya no existe árbol que no proclame el nombre de Amaranta, que aquella que puede endulzar todo veneno, aquella por la cual suspiro, por la cual lloro y me arrebato.³²⁰

No hay pues, especie vegetal que escape a la hazaña, o saña, de los inscriptores³²¹. Los árboles que frecuentan los pastores enamorados o desdeñados son: –olivos, fresnos, alisos, morales, laureles, robles, olmos, álamos, encinas, pinos, sauces, hayas, palmas, cipreses, abetos y manzanos, y mezcla de estas diversas especies, todas son pasados a cuchillo.”³²²

En Fernando de Herrera, las inscripciones en los árboles que aparecen en su soneto son de temática predominantemente amorosa, en el que se insiste en el eufemismo del encuentro de los amantes. A diferencia de Garcilaso que aborda el tópico sutil y elegantemente, Herrera se muestra impetuoso al jugar con la polisemia de la palabra desierto, por ejemplo, donde la elevación de la temperatura es claro indicio de los hechos que se rememora la voz lírica.

*Este Lauro, que tiene en su corteza
verde escrita la onrra de mi pena,
y en él el manso zéfiro resuena
mi mal, su resplandor y su belleza,
quando el sol elevado en más alteza
se vio, me dio en sus ojas sombra llena;
fue el calor blando y la congoja buena,
y entonces me alegrava la aspereza.*

³¹⁹ *Ibid.*, pp. 83-84.

³²⁰ *Ibid.*, p. 88.

³²¹ Daniel Devoto, *op. cit.*, p. 795.

³²² *Ibid.*, pp. 795-796.

Ahora, ¡o triste hado, avaro cielo!,
que dexa el sol ardiente el paso abierto,
y todo es mal y daño en mi fortuna,
con llanto eterno y falta de consuelo,
miro el Lauro, y padesco en el desierto,
por su culpa el calor que me importuna.³²³
(Soneto XXXVIII)

En este soneto parece haber resumido Herrera la importancia de una práctica, así como la comprensión de los elementos retóricos pastoriles con los que lleva a cabo su soneto, la combinación es una de las más claras muestras de ingenio y de innovación de la tradición literaria.

A Daniel Devoto se le debe el estudio más acucioso y bello sobre este tema. Entre las perlas que tira aquí y allá sobresale el énfasis que pone en señalar que, si bien es una práctica ancestral que responde a un afán comunicativo en el que está implicado ese oculto deseo de decir “yo estuve aquí”, lo que trasciende es que dicha filografía armoniza con el ambiente y los temas que esboza Virgilio, el de vincularlo con el ejercicio poético, por extensión. Es así que se convierte en un ejercicio destinado a pastores y sibilas³²⁴, miembros ambos, del universo arcádico del poeta latino, y de este modo se convierte en un tópico que revela un universo prevalentemente rústico o de retórica humildad, resulta singular el cariz que Sannazaro quiere otorgar a la práctica de inscribir en los árboles.

El tópico aparece asimismo, siempre en un contexto pastoril, en el *Romancero General* de 1600:

En un tronco de un ciprés
de cuyas hojas y ramas
Salicio un alegre día
fabricaba una guirnalda,

³²³ Fernando de Herrera, *Poesías*, Madrid, Castalia, 2001.

³²⁴ Aunque escriban en las hojas de los árboles y no en las cortezas. –Se sabe que las sibilas escribían sus profecías en hojas de árboles que confiaban al aire: cf. Eneida, III, v. 445; lo recuerda Calderón en *La Sibila de Oriente* y Saavedra Fajardo equipara su mensaje a las pragmáticas incumplidas: –Respuestas son de Sibila en hojas de árboles, esparcidas por el viento” (–Empresa XXI”, en *Idea de un príncipe político cristiano* representada en cien empresas, ed. García de Diego, Espasa-Calpe, Madrid, 1969, t. 1, p. 628).” Citado por Daniel Devoto, ed. cit., p. 819.

después de haberla compuesto
de muchas hojas y ramas,
en la corteza de un tronco
estas palabras estampa:
–Sufre y calla,
pues que fuiste la causa”.

(*En un tronco de un ciprés*, vv. 1-10)

Donde se juntan en uno
el fértil Tajo y Xarana,
entre unos sauces y alisos
dentro en su margen sagrada,
quexándose de su arcisa,
Lucinio, el pastor, lloraba
y en un verde tronco escribe
estas precisas palabras:
–Todo el sagrado mar junto no basta
cuando el fuego del amor el alma abraza”.

(*Donde se juntan en uno*, vv. 1-10)

En ambos casos, se subraya el ejercicio poético, aunque rústico, de los pastores evidentemente compungidos por causas de amor.

3.7.1 Las indiscretas cortezas de *–En un pastoral albergue”*

De un monte en los senos, donde
daba un tronco entre unas peñas
dulces sonoras señas
de los cristales que esconde.

Luis de Góngora

–En un pastoral albergue” es un romance en el que se glosa el tema de Angélica y Medoro en la que las inscripciones en las cortezas son pieza clave del relato, pues son ellas las que revelaran el encuentro de los amantes, funcionan potencialmente como el catalizador trágico:

Los troncos les dan cortezas
en que se guarden sus nombres
mejor que en tablas de mármol
o que en láminas de bronce:
no hay verde fresno sin letra,
ni blanco chopo sin mote;
si un valle *–Angélica”* suena,
otro *–Angélica”* responde.

(*–En un pastoral albergue”*, vv.117-124)

A pesar de que este tópico estuvo presente regularmente en autores renacentistas diversos, y la intención era dejar evidencia de los amoríos desde la tradición grecolatina, Góngora ha sacado provecho de la práctica osada de los enamorados que se encuentran en una situación civil incómoda, —llevándolo a la tierra firme del episodio de los amoríos de Angélica y Medoro— que es la base del romance *En un pastoral albergue*.

Presenciamos un gesto retórico, la “indiscreción” de las cortezas y el eco de los valles, puede desencadenar tragedias. La eficiencia de las cortezas sobre otros materiales, el mármol o el bronce, como señala oblicuamente el poeta, radica en que son ellos, los árboles, testigos presenciales del encuentro de los amantes:

Cuevas do el silencio apenas
deja que sombras las moren
profanan con sus abrazos
a pesar de sus horrores.
Choza, pues, tálamo y lecho,
Cortezanos labradores,
aires, campos, fuentes, vegas,
cuevas, troncos, aves, flores,
fresnos, chopos, valles,
contesten de estos amores,
el Cielo os guarde, si puede,
de las locuras del conde.³²⁵

La motivación es retórica, pero en el discurso se apela más a la referencia de los encuentros amorosos que tiene lugar en los montes y en los bosques. El tópico también funciona como un hermoso eufemismo de la unión de los amantes, que es como aparece en la *Soledad primera*:

El que resistir pudo
al animoso austro, al euro ronco,
chopo gallardo, cuyo liso tronco
papel fue de pastores aunque rudo,
a revelar secretos va a la aldea
que impide Amor que aun otro chopo lea.
(*SI*, vv.695-700)

³²⁵ —En el canto XXIII de Ariosto, el conde Orlando, al encontrar las señas de los amores de Angélica y Medoro enloquece y rompe y destruye rocas, árboles, etc., de aquellos parajes. —Nota de Dámaso Alonso en *Góngora y el Polifemo. II*, p. 45.

Así, la motivación principal del tópico de la inscripción en los árboles en la obra de Góngora es dejar constancia de las travesuras del Amor, aunque de vez en cuando resulte susceptible de burlas el afán comunicativo de las hazañas de los amantes:

Amor, que indignas sus flechas,
de tan altos pechos, ve
los vínculos de Himeneo
nidos hizo de su red:
de algún álamo lo diga
la corteza, que les fue
bronce en la legalidad,
y en la obediencia, papel.

(*Las esmeraldas en hierbas*, vv. 13-29)

La insistencia de los amantes, ya clandestinos ya furtivos, en grabar sus nombres es la causa verdadera de la burla del poeta.

3.7.2 Inscripciones fúnebres en las cortezas de los árboles

Las inscripciones de tipo funerario están íntimamente relacionadas con las amorosas por que en los árboles se graban los epitafios de las ninfas:

que del funesto y triste caso había,
apartado algún llanto en la corteza
de un álamo unas letras escribía
como epitafio de la ninfa bella
(vv. 236-239)

De alguna manera en el árbol sobrevive la memoria de aquello que la ninfa representa.

Por su parte Herrera, con idéntico motivo escribe:

Este pino contiene las señales
del dolor de Amarilis y su muerte;
(vv. 115-16)

No es difícil observar que la fuente del soneto *Fragoso monte, en cuyo basto seno*, 1583, recuerda los versos de Garcilaso, sin embargo, lo que se debe subrayar (así como en el caso de los sonetos fúnebres gongorinos) es el patente paganismo que se manifiesta

precisamente en el escenario de la arboleda, aunque nunca se mencione la palabra ninfa, esto no parece ser necesario. Y por supuesto cabe suponer una relación de tipo amorosa entre la voz lírica y la dueña del nombre a quien el soneto está dedicado:

En la muerte de una señora
que murió moza en Córdoba

Fragoso monte, en cuyo basto seno
duras cortezas de robustas plantas
contienen aquel nombre en partes tantas
de quien pagó a la tierra lo terreno,
así cubra de hoy más cielo sereno
la siempre verde cumbre que levantas,
que me escondas aquellas letras santas
de que a pesar del tiempo has de estar lleno.
La corteza, do están, desnuda, o viste
su villano troncón de yerba verde,
de suerte que mis ojos no las vean.
Quédense en tu arboleda, ella se acuerde
de fin tan tierno, y su memoria triste
pues en troncos está troncos la lean.

3.8. La *soledad* y las representaciones vegetales

La soledad, en sus dos principales acepciones es el refugio de desdeñados, de pastores (árcades) y de quienes lejos del mundanal ruido se encuentran entre aquellos pocos *sabios que en el mundo han sido*. En distintos versos se hace patente este desprecio de corte pero es en su obra maestra, las *Soledades*, donde lo anterior se expresa como auténtica postura poética. Dámaso Alonso ya lo había señalado al hablar de “En un pastoral albergue”: “Resalta en el romance el tema de corte y de aldea (artificio y naturaleza) que está en tantos lugares de la obra de Góngora y que tan importante es en las *Soledades*.”³²⁶

Siguiendo las ideas planteadas por Carreira en “El sentimiento de la naturaleza en Góngora”, cabe preguntarse, después del largo recorrido por las representaciones vegetales en la obra del cordobés, si estamos simplemente ante una escenografía topográfica y

³²⁶ Dámaso Alonso, *Góngora y el “Polifemo”. II, Antología de Góngora, comentada y anotada*, Madrid, Gredos, 1974, p. 43.

botánica, como describe Curtius en su *Literatura y Edad Media Latina*, o a qué es a lo que nos enfrenta Góngora. Pienso ahora particularmente en sus *Soledades*, ya que en ellas se evoca, más que un lugar ameno, un lugar amable, por lo menos esa es la insistencia del estribillo de las *Soledades*: ¡Oh bienaventurado / albergue, a cualquier hora!, al leerlo tenemos que pensar, como nos exhorta Carreira en el sentimiento que se tenía por la Naturaleza en aquellos días en un ejercicio de reconstrucción, que aparece ante nuestros ojos como algo perdido y desconocido por el hombre del siglo XX.

En varias ocasiones Antonio Carreira ha hablado de la notable influencia de Garcilaso en Góngora. La presencia de la soledad en las *Églogas* garcilasianas y su representación es posible precisamente en este género pues es en él donde mejor se puede reflejar este sentimiento. Vemos en la *Égloga IV* a Salicio “recostado / al pie de una haya”, en soledad. El aspecto de la soledad es lo más relevante en las églogas amorosas de Garcilaso, es amena: hay ríos, aves, prados, pero todo está situado en “el silencio de la selva umbrosa”, en “la esquividad y apartamiento / del solitario monte”.

ALB. “y es que en oyendo el fin, luego te vayas
y me dejes llorar mi desventura
entr’stos pinos solo y estas hayas.
(vv. 410-412)

Al nivel de la construcción narrativa, el espacio en el que se transforma el *locus amoenus* garcilasiano es sobre todo *lugar de la memoria*:

Al pie d’un olmo hice allí mi asiento,
y acuérdome que ya con ella estuve
pasando allí la siesta al fresco viento:
en aquesta memoria me detuve
como si aquésta fuera medicina
de mi furor y cuanto mal sostuve.
(vv. 545-550)

Los elementos codificados incrementan la sensación de la soledad en la que está cantando el pastor, y los únicos testigos: árboles, piedras, el propio rebaño, ayudan no sólo al ejercicio mnémico, sino que sirven de medicina al alma del pastor.

A diferencia de la *Arcadia* de Sannazaro, el lugar ameno –aunque más selvático– enfatiza la espiritualidad de Salicio que gusta de la soledad, pero al sufrir el desprecio de su amada, deja de gustar de ésta, que se convierte en el elemento que pone de relieve su desdicha. En el fondo, la necesidad de buscar la soledad respondía a “viejas prescripciones” contenidas en los *Remedia amoris* de Ovidio, que antes de aliviar algún dolor, lo incrementan, así como el sentimiento de soledad. Lo anterior deja en entredicho aquella idea de que el *locus amoenus* es un decorado en el que se recortan los amores y desamores de los pastores, si bien es un recurso retórico, como tal, no sólo es recurso mnémico, desde su nacimiento ha funcionado como eufemismo de *asuntos de enamorados*, o de preocupaciones más profundas, llegando a auténticas posturas filosóficas.

La soledad que *construye* Góngora a partir de este peregrino errante, que también ha sido náufrago, no es el sedentario pastor de Garcilaso ni el agricultor despreciador de corte. El recorrido, ambicioso, que pretendía nuestro poeta abarca el natural ciclo estacional, del que sólo tenemos su obra de juventud, es un itinerario memorioso y en soledad. Basta leer su “Alegoría de la primera de sus *Soledades*”³²⁷ para darse cuenta de la importancia que deseaba dar a dicha palabra de la que aprovecha su polisemia:

Restituye a tu mundo horror divino³²⁸,
amiga soledad, el pie sagrado,
que captiva lisonja es del poblado
en hierros breves pájaro ladino.
Prudente cónsul, de las selvas dino,
de impedimento busca desatado
tu claustro verde en valle profanado

³²⁷ *ApAC*, (1615), pp. 524-525.

³²⁸ Sobre el primer verso Antonio Carreira señala, “El horror divino es propio de los bosques en Virgilio, (*Aen.*, I, 164-165, VII, 172, VIII, 348-350)”, p. 524.

de fiera menos que de peregrino.
¡Cuán dulcemente de la encina vieja
tórtola viuda al mismo bosque incierto
apacibles desvíos aconseja!
Endeche el siempre amado esposo muerto
con voz doliente, que tan sorda oreja
tiene la soledad como desierto.
(*Restituye a tu mundo horror divino*)

Los cantos juveniles, representado en el género pastoril, son cantos de amor, la exaltación del aquí y el ahora, que bien puede contener desde el *carpe diem* más lascivo al más moralista. Pero nosotros vemos que el peregrino de las *Soledades* es un joven precozmente envejecido. Mientras el autor planea sistemática, artificialmente, las estaciones de una vida aterrizados en su obra, siendo capaz de concebirlas con cierta distancia, como espectador, y no vivencialmente, como parecer ser que Virgilio escribió toda su obra poética.

3.8.1 La sinécdoque de árboles en objetos cotidianos en las *Soledades*

La simpatía del elemento arbóreo de Góngora no termina en los mitos ni mucho menos. Numerosos han sido quienes han señalado que las *Soledades* son una suerte de híbrido donde el lenguaje suntuoso se da cita con el lenguaje vulgar, cotidiano, y que así contamina la esfera de lo sublime³²⁹. Lo que poco se ha mencionado es la manera afectada en la que lo hace, su artificio no conoce límites. Lo anterior se manifiesta en las sinécdoques que utiliza para objetos cotidianos, “vulgares”. Este recurso estilístico (las sinécdoques) lo usaban los clásicos griegos y latinos³³⁰ pero su uso se extendió sobre todo a la lengua poética sobre

³²⁹ Mercedes Blanco, “La extrañeza sublime de las *Soledades*”, p. 127, en *Góngora la estrella inextinguible: magnitud estética y universo contemporáneo*, Córdoba, Sociedad Estatal de Acción Cultural, 2012, pp. 125-137.

³³⁰ El latín *lignum* designaba —en la época clásica— la “madera”, especialmente “para quemar”, frente a *mâtērīēs* que hacía referencia a la “destinada a la construcción”. A las lenguas románicas pasó el

todo como sinécdoque de ~~barco~~” (también en el latín bíblico y en el latín medieval), que pasa al italiano, al sardo y al catalán, en algunas de estas lenguas aún se designa de este modo a las embarcaciones en el lenguaje cotidiano. Las sinécdoques marineras comunes eran *âbiês*, *alnus* y *pînus*: la primera y la última se repiten en algunos textos del Siglo de Oro, aunque Góngora abarca a otros árboles.

Mientras el español *leño* ha tenido ambos significados a lo largo de su historia, aunque probablemente ninguno de ellos como continuación hereditaria de la palabra latina: en el primer significado, ~~leño de árbol~~”, quizás derive de *leña* (a su vez plural de *lignum*) y en el segundo quizás se trate de un italianismo o de un cultismo semántico (o de ambas cosas a la vez, como veremos).

Pero nuestro poeta no se detiene ahí y se da cuenta que idéntico mecanismo puede servir para denominar otros objetos. Cabe señalar que el antecedente de dicho mecanismo lo encontramos en la *Fábula de Polifemo y Galatea* en la siguiente octava XXVI:

el celestial humor recién cuajado
que la almendra guardó entre verde y seca
en blanca mimbre se lo puso al lado,
y un copo en verdes juncos de manteca;
en verde corcho pero bien labrado,
un rubio hijo de una encina hueca,
dulcísimo panal, a cuya cera
su néctar vinculó la primavera.

(FPyG, vv. 201-212)

Las frutas, la *alloça* y la miel son puestos en mimbre, corcho y verdes juncos. La sinécdoque ~~verde corcho pero bien labrado~~” es para la escudilla. El verde domina la descripción. Se aprecia además un rasgo estilístico constante en sus poemas: designar diversos objetos o alimentos a partir de lo que están hechos, en este caso, la abundancia de tipos de plantas: mimbre, juncos, corcho, encina, nos acercan a un imaginario agreste, es un

sentido restringido (~~para quemar~~”), mientras que en el genérico pasó a significar ~~pipo de la fruta~~” u ~~objeto hecho en madera~~” (p. e. ~~ablilla para escribir~~”).

pequeño bosque nombrado para describir la ofrenda a la ninfa cortejada. No son joyas ni versos lo que se ofrenda, sino alimentos propios de pastores, con seguridad, la forma elemental, *primitiva*, del cortejo humano.

Rubén Bonifaz Nuño ha notado, en su introducción a las *Bucólicas* de Virgilio, un aspecto relevante sobre lo que sería una práctica rústica común y actual (todos habremos visitado un tianguis) en la que haya un aspecto relevante: “[...]y como casi única puerta de esperanza se propone, para defenderse de las fuerzas destructoras del amor, el sentido del trabajo cotidiano ejercido sobre el mundo natural, para recrearlo y convertirlo en propio: “¿Por qué, antes bien, no dispones tejer con mimbres y junco flexible, una cosa a lo menos de las que el uso requiere?”³³¹

Más de una vez Góngora recurre a insertar de cuando en cuando los enseres personales, toscos y rústicos de sus personajes. Como en el caso de las hipérboles para el cayado, o bastón, de Polifemo.

cíclope, a quien el pino más valiente
bastón le obedecía tan ligero,
y el grave peso junco tan delgado
que un día era bastón y otro callado.
(vv. 53-56)

Por tratarse de la sinécdoque más tradicional se comenzará por la de las naves en las *Soledades*: “monstro escamado de robustas hayas”, (*SI* v.375)³³²; “alado roble”, (*SI* v. 394); “[...] errantes árboles [...]”, (*SI* v. 404-405). “pino”, (*SII*, v. 32); “verde roble, que es barquillo ahora”, (*SII*, v.); remos, “segunda haya”, (*SII*, v. 45); “negligente roble”, (*SII*, v. 106), “vasos de abeto”, (v. 404).

La novedad se concentra en los objetos íntimos. Así para un menú se menciona la mesa: “ebrió el cuadrado pino”, (*SI*, v.144). Vemos que la perífrasis de la encima tiene

³³¹ Rubén Bonifaz Nuño, introducción a las *Bucólicas* de Virgilio, México, UNAM, 1967, p. X.

³³² Sinécdoque por madera, *ApAC*.

funciones de carácter práctico y moral que son las que finalmente desean ser resaltadas. Los versos son los siguientes:

con las mesas, cortezas ya livianas
del árbol que ofreció a la edad primera
duro alimento pero sueño blando.
(*SII*, v.341)

Otras sinécdoque para la mesa aparece en el soneto:

Merced de la tijera a punta o lomo
nos cohorta aun de murta una mesa;
ollai la mejor voz es portuguesa
y la mejor ciudad de Francia Como.
No más, no, borceguí ni chimenea;
basten los años que ni aun breve raja
de encina la perfuma o de aceituna.
(vv. 5-15)

Como hemos visto, la encina para Góngora es sumamente importante por lo que representa, y de ningún modo es vista como ornato: el árbol de la edad dorada, aquella edad en que —como leemos en el discurso³³³ de Don Quijote— nadie conocía —el tuyo y el mío”.

La voz lírica se encarga de subrayar a qué es semejante la hospitalidad de la gente:

No, pues, de aquella sierra, engendradora
más de fierezas que de cortesías,
la gente parecía
que hospedó al forastero
con pecho igual de aquel candor primero
que, en las selvas contento,
tienda el fresno le dio, el roble alimento.
(*SI*, 137-142)

En pasajes como este, es evidente que la ética es tan importante como sus artificios estéticos. No reconocemos el tono ambiguo que, por ejemplo, se encuentra en Cervantes al poner el discurso de la edad dorada en boca del loco e inocente caballero. Pues bien, en

³³³ —Después que don Quijote hubo bien satisfecho su estómago, tomó un puño de bellotas en la mano, y, mirándolas atentamente, soltó la voz a semejantes razones: -Dichosa edad y siglos dichosos aquellos a quien los antiguos pusieron nombre de dorados, y no porque en ellos el oro, que en esta nuestra edad de hierro tanto se estima, se alcanzase en aquella venturosa sin fatiga alguna, sino porque entonces los que en ella vivían ignoraban estas dos palabras de *tuyo* y *mío*. Eran en aquella santa edad todas las cosas comunes: a nadie le era necesario para alcanzar su ordinario sustento tomar otro trabajo que alzar la mano y alcanzarle de las robustas encinas, que liberalmente les estaban convidando con su dulce y sazonado fruto.”, Miguel de Cervantes, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, edición, introducción y notas de Luis Andrés Murillo, Madrid, Castalia, 2001, (I, 11; pp. 155-157).

estos tres versos se concentra un juicio fundamental, que resuenan como ecos de los versos de la oda a la *Vida retirada*³³⁴ de Fray Luis de León:

A mí una pobrecilla mesa de paz bien abastada,
me baste; y la baxilla de fino oro labrada,
sea de quien la mar no teme airada.
(*Vida retirada*, vv. 71-75)

Tanto el tema de los alimentos como el de la mesa están presentes en las *Soledades*. La clave está en la contradictoria función alimenticia “que ofreció a la edad primera duro alimento”, aquí debemos decir que es una afirmación referencial más que idealista, pues bien estos versos se corresponden con “una pobrecilla mesa”, donde nunca se describen los alimentos. Sin embargo las dos comidas son capaces de proveer dos beneficios pese a lo pobre o a lo duro; en Góngora “sueño blando”, y en Fray Luis “paz bien abastada”. No obstante, un aspecto en el que el cordobés subvierte las recomendaciones del agustino para el tema pastoril atañe al aspecto lingüístico, elocuencia, sencillez y pureza de dicción.³³⁵

Vemos que lo que representa la humildad de las vasijas y los platos, apenas salidas de su ser primitivo al ser nombradas por medio de sinédoques de árboles responde a crear la cercanía con una edad dorada menos lejana e ideal de lo que cuentan los poetas. Antonio Carreira lo dice sin cortapisas: “Eso era una revolución, no sólo formal: Góngora pinta con sus mejores colores un modo de vida, un ambiente idílico, cuya superioridad moral presenta como dechado”.³³⁶

Sobre el mecanismo para designar las escudillas, ya en la Fábula de Polifemo y Galatea vemos su fijación por este juego: “en breve corcho pero bien labrado:—yen boj, aunque rebelde, a quien el torno / forma elegante dio sin culto adorno”. (*SI* v.145-146). Los

³³⁴ Fray Luis de León, *Poesías completas. Obras propias en castellano, latín y traducciones e imitaciones latinas, griegas, bíblico-hebreas y romances*, edición de Cristóbal Cuevas, Madrid, Castalia, 2001, p.92.

³³⁵ Mary Malcolm Gaylord, “La Arcadia nuevamente inventada del *Quijote* de 1605”, en *Cervantes y el Quijote: Actas del coloquio internacional, Oviedo 27-30 de octubre de 2004 organizado por la Cátedra Emilio Alarcos*, coordinado por Emilio Martínez Mata, 2007, pp. 55-68. Anejo, p. 2.

³³⁶ Antonio Carreira, “El sentimiento de la naturaleza en Góngora”, *loc. cit.* (Anejo, p. 12).

platos: –en torneado fresno la comida / con silencio sirvieron.”(SII, v. 347). O del ajuar de un hombre, el peine:

[...]¡Oh bien vividos años,
oh canas –dijo el huésped- no peinadas
con boj dentado o con rayada espina,
sino con verdaderos desengaños!
(SII, v. 363)

Y su lanza o venablo: –arrima a un fresno³³⁷ el fresno cuyo acero”, (SI, v.13). Vale la pena subrayar en este *corpus* los adjetivos que acompañan a las sinédoques: cuadrado, livianas, rebelde pero elegante, torneado, dentado. Mientras los árboles metamorfoseados son el pino, la encina, el boj, y el fresno. Y notamos que se cuida nuestro poeta de no reducir ninguna planta sacra a objeto cotidiano.

3.9 Los árboles en la poesía encomiástica y fúnebre

Una de las funciones de los árboles en Góngora la encontramos en su poesía encomiástica. Hemos podido observar que un determinado tipo de árboles –pertenecían” a un código de tipo elogioso, asociado con la gloria y lo imperecedero, como el laurel, el ciprés, la encina, el olivo y la palma. La elección de la morera, en el caso de la elección del soneto –A don Cristóbal de Mora” que enseguida observaremos, sobresale por no formar parte de este canon de árboles de hoja perenne con lo que se construyen coronas líricas. Sin embargo, forma parte del corpus de las *Metamorfosis* de Ovidio y en el corpus de emblemas de árboles de Andrea Alciato.

Una pregunta obligada al comenzar a ver las comparaciones elogiosas y la elección del árbol será: ¿por qué, de entre todas las posibles comparaciones elogiosas Góngora elige, precisamente, al árbol? La respuesta podría encontrarse en un evidente gusto por la

³³⁷ –Antístasis o silepsis: el segundo *fresno* es sinédoque.” Nota a la *Antología poética* de Luis de Góngora, *loc. cit.* p. 412.

Naturaleza, como lo ha señalado Antonio Carreira: «La voz del poeta más enamorado de la naturaleza que ha habido en la literatura española.»³³⁸ Sin embargo J.R. Beverly rechaza que, por ejemplo, las *Soledades* sean estrictamente poesía de la Naturaleza, dice que son «una mediación entre el estado puro de la Naturaleza (génesis) y el estado de cultura.»³³⁹ Ambas posturas se complementan porque el sentimiento, es decir, la simpatía por la génesis manifiesta «su concepción de sabiduría y felicidad»,³⁴⁰ una postura ética que evidencia de particular modo lo que hasta hace no mucho los comentaristas soslayaban, encasillando su obra en el mero afán estético. Esto se traduce en la expresión de un ideal que no está desprovisto de una mirada a la realidad, pues «ha buscado todo lo que podía hacer de ese mundo rústico un reflejo fiel, aunque embellecido, del campo español de su tiempo.»³⁴¹

3.9.1 El moral en el soneto «A don Cristóbal de Mora»

A partir del principio de la relación por correspondencia, recurso estilístico frecuente entre los poetas barrocos, Góngora utiliza el moral, árbol del que se ocupa en el romance *La ciudad de Babilonia* y en el soneto «A don Cristóbal de Mora», el color púrpura y su relación con la sangre da para muchos juegos retórico-poéticos.

Para García de Salcedo Coronel, uno de sus primeros comentaristas este soneto ocupa el mejor lugar entre los sonetos del cordobés, pues afirma categórico: «ninguno hallo más digno de alabanza que este, que escribió a don Cristóbal de Mora [...] donde, en metáfora de un moral de maravillosa amplificación alaba el generoso linaje de este

³³⁸ «El sentimiento de la Naturaleza en Góngora», Françoise Cazal (ed.), *Homenaje a / Hommage à Francis Cerdan*, Toulouse, Université de Toulouse-Le Mirail, 2008, pp. 135-150. Anejo: cortesía del autor, p. 18.

³³⁹ Citado por Félix Carrasco, «Transformaciones de un modelo textual: de Góngora», AISO, Actas III, 1993, pp. 287-298.

³⁴⁰ Robert Jammes, *La obra poética de don Luis de Góngora y Argote*, ed. cit. p. 505.

³⁴¹ *Idem*.

caballero, y solicita su favor, con frases tan elegantes, con sentencias tan lúcidas, que pudiere este soneto hacerle grande entre los grandes poetas de la humanidad.”³⁴²

Bien, en las premisas siguientes se comprende en cierto modo el mecanismo de creación, o procedimientos iconológicos típicos de la emblemática³⁴³, y para elegir la figura del árbol. Este hecho parece contestar en parte la pregunta planteada, pues no sólo atañe a la elección del elemento, sino también a este huir de la figura humana: —Es menester que sepáis las condiciones universales, convenientes para hacer una perfecta empresa [...]. La tercera, que sobre todo tenga hermosa vista [...] acompañándola de estrellas, soles, lunas, fuegos, aguas, verdes árboles, instrumentos mecánicos, animales fantásticos, y gentiles paxaros. La cuarta, no le conviene ninguna forma humana.”³⁴⁴ Añadiremos que el moral³⁴⁵ forma parte del *corpus* arbóreo de los emblemas de Alciato (pionero de la legión de emblemistas), citado a continuación:

El moral³⁴⁶

Nunca el moral prudente reuerdece
hasta que todo el frío fea pafado,
y tiene nombre que no le merece
pues necio (con ser sabio) fué llamado.

(De Alc. *Lib.*, II, 199)

y que como ya ha notado José Pascual Buxó, —a partir de la noción del emblema CCIX de Alciato —la correspondencia entre el moral, signo de la prudencia, con la perseverancia atribuida a la palma y la virtud del laurel, [...].”³⁴⁷

³⁴² *Segundo tomo de las obras de don Luis de Góngora, comentadas por don García de Salcedo, Coronel, caballero de la Orden de Santiago*, Madrid, 1645, f. 113 y ss.

³⁴³ Enrica Cancelliere, —Teatro y teatralidad en las *Soledades* de Góngora”, *Actas del IV Congreso Internacional Siglo de Oro, Alcalá de Henares, 22-27 de julio de 1996*, vol. 1, 1998, pp. 317-328.

³⁴⁴ Paolo Giovio, *Ragionamiento sopra i motti, et disegni d'arme et d'amore, che communmente chiamano Impresse*, (Venecia, 1556), citado por Carmen Bravo Villasante, introducción a los *Emblemas morales* de Sebastián de Covarrubias, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1978, p. XI.

³⁴⁵ sv. Moral, árbol de las familias de las móreas, [...] túmulo de seda / fue de los dos casquilucios; / Moral que los hospedó II, 286. En el siguiente pasaje juega con esta acepción y la que tiene también de Ciencia de las costumbres o ética. Rebatando el pensamiento, / De moral alimentó, / como a gusano de seda. I, 338.

³⁴⁶ Andrea Alciato, *Los emblemas de Alciato. Traducidos en rimas españolas, (Lión, 1549)*, ed. de Rafael Zafrá, Barcelona, José J. de Olañeta y Universidad de les Illes Balears, 2003. Edición facsimilar, p. 199.

En efecto, algo de lo dicho acerca de los emblemas, las empresas y los conceptos se refleja en gran parte de la obra de nuestro poeta,

No sin exageración podría decirse que muchos ingenios de la época debieron considerar el mundo entero como un gran emblema, un gran enigma. Todo era considerado desde el punto de vista simbólico, y la más pequeña acción entrañaba un profundo simbolismo, siendo por lo tanto, cualquier escrito, un intento de glosa.³⁴⁸

Las diferentes funciones que llegan a tener son diversas; en este sentido, el mito sirve de base para crear las frecuentes variaciones. Es importante señalar que el juego del que se vale nuestro poeta para construir el soneto comienza con la similitud fónica entre el apellido Moura -que no Mora- y la referencia al árbol de moras.³⁴⁹

Otra cuestión que señala respecto al primer cuarteto atañe a una extraña inversión de géneros en tan solo dos versos al mencionar uno de los motivos a los que se debe el púrpura de las moras. Por un lado el mito de Píramo y Tisbe, poniendo especial énfasis en el papel que juega la sangre en el mito trágico y, por el otro alude una épica por medio del estamento a quien está dedicado el soneto: “teñidas en las sangres de leales / capitanes, no amantes desdichados;”.

Árbol³⁵⁰ de cuyos ramos fortunados
las nobles moras son quinas reales,
teñidas en las sangres de leales
capitanes, no amantes desdichados;
(-A don Cristóbal de Mora”, vv. 1-4)

Baltasar Gracián se ocupa de dicho soneto en el “Discurso IV” de su *Agudeza y arte de ingenio* (1648), clasificándolo como ejemplo de los “conceptos por correspondencia y proporción”. Asimismo, reforzada por la acepción al árbol genealógico “descripción

³⁴⁷ José Pascual Buxó, *loc cit., ibid.*, p. 137.

³⁴⁸ Introducción a los *Emblemas* de Alciato, Rafael Zafra, *ibidem*, p. X.

³⁴⁹ Como señala José Pascual Buxó, a partir “de la disemia del apellido de su noble protector con el árbol de ese nombre”. Véase, “Sor Juana y Góngora”, en *Sor Juana Inés de la Cruz: el sentido y la letra*, México, UNAM / Instituto de Investigaciones Bibliográficas, 2010, pp. 135-200.

³⁵⁰ “-S. fig. Árbol genealógico, o descripción figurada en forma de árbol, en que se demuestra la ascendencia o descendencia de alguna familia.” Entrada del vocabulario Alemany y Selfa.

figurada en forma de árbol, en que se demuestra la ascendencia o descendencia de alguna familia.”³⁵¹. La importancia que adquieren las representaciones arbóreas en este soneto es considerable pues el propósito, el elogio, se concentra en tres árboles: moral, palma, laurel; de manera que los dos últimos se ven degradados (todo lo degradado que se pueda ser con los adjetivos: –sublimes palmas”, –laureles levantados”, colocando así en una posición más elevada al moral, invirtiendo así el código de la *rota Virgilioi*. El elogio alcanza así dimensiones hiperbólicas como gustaba nuestro poeta. Sin olvidar que sobre la construcción de un solo elemento: el moral, se abarca simultáneamente el sentido genealógico, simbólico y mitológico, y todo ello funciona de un modo nada convencional³⁵²

en los campos del Tajo más dorados,
y que más privilegian sus cristales,
a par de las sublimes palmas sales,
y más que los laureles levantados.

El símil y tópico del gusano con el poeta y su actividad creadora que utiliza Góngora:

Gusano, de tus hojas me alimentos,
pajarillo, sosténganme tus ramas,
y ampáreme tu sombra, peregrino.

El tópico de la identificación del poeta con el gusano de seda, cuyos versos encomiásticos, cual la seda cubrirá de elogio y honor al noble: –Hilaré tu memoria entre las gentes”, v. 12, aparece ya en 1589 en los *Emblemas Morales*, de Horozco de Covarrubias:

De su propia sustancia aquel gusano
artífice ingenioso de la seda
va tejiendo un capullo do se enreda,
y muere en cárcel hecha por su mano.
De solo esto sirvió el trabajo vano
a él, mas otro al fin lo desenreda.³⁵³

³⁵¹ Bernardo Alemany y Selfa, *Vocabulario de las obras de don Luis de Góngora y Argote*, Madrid, Real Academia Española, 1930.

³⁵² Luis de Góngora, *Sonetos completos*, introducción biográfica y crítica, Biruté Ciplijauskaitė, Madrid, Castalia, 2001, p. 59.

³⁵³ *Emblemas morales de don Juan Horozco y Covarrubias*, Arcediano de Cuellaren la Santa Yglesia de Segovia, Segovia, Impr. Juan de la Cuesta, 1589, ff. 81 y ss.

y dispone de suerte que se pueda
honrar con ello al noble y cortesano.

Ya hemos mencionado que la comparación con un árbol es elogiosa, sólo que el caso particular de este soneto nuestro poeta se encarga de enumerar la generosidad de la que es capaz el árbol. Así, desde el gusano, que en el caso del moral será el que produce una tela preciosa, continúa con el pajarillo cantor, y finalmente con el peregrino, todo en él son bondades, y la voz lírica se identifica con los tres beneficiados.

Erdman considera que este soneto se distingue de otros de su especie, hechos por los poetas contemporáneos a Góngora, que son aburridos o desinspirados. Góngora, sin embargo, al trabajar con un árbol nada convencional, el moral, introduce una serie de variaciones que eleva su soneto “A don Cristóbal de Mora” muy por encima del nivel de competencia acostumbrado.³⁵⁴

Ya nuestro poeta había echado mano de su representación del moral como elemento obligado en su versión burlesca de la *Fábula de Píramo y Tisbe*³⁵⁵:

El blanco moral, de cuanto
humor se bebió purpúreo,
sabrosos granates fueron
o testimonio o tributo.
(*FPyT*, vv. 481-484)

El juego que se lleva a cabo aprovechando el significado del término humor para aludir a la sangre que tiñe el blanco moral, y la consecuencia, que desde el punto de vista de la voz lírica puede ser vista desde tres perspectivas: como un bien (esta sería la perspectiva burlesca) a partir de los sabrosos frutos que de la metamorfosis se obtiene, como el testimonio de una tragedia absurda, o bien como tributo.

³⁵⁴ Véase E. George Jr., Erdman, “Arboreal Figures in the Golden Age Sonnet”, en *PMLA*, 84, 3, 1969, p. 594.

³⁵⁵ A partir de este momento todas las citas a los versos pertenecen a la siguiente edición, Luis de Góngora, *Fábula de Píramo y Tisbe*, en *Antología poética*, edición e introducción de Antonio Carreira, Barcelona, Crítica, 2009, pp. 555-574.

3.9.2 Los árboles de los sonetos fúnebres

El siguiente soneto deja constancia no sólo de lo significativa que era la amistad y el cobijo de estos tres personajes para nuestro poeta, sino de la mella que hizo en él la violenta casualidad de que estos murieran en un lapso menor a un año: –El 21 de octubre de 1621 fue la ejecución de Siete Iglesias, el 21 de agosto de 1622, el asesinato de Villamediana; acabamos de ver que en octubre de 1622 moría Lemos: en menos de un año, Góngora había perdido a sus principales favorecedores.”³⁵⁶ Carreira³⁵⁷ comparte el juicio de Dámaso Alonso de que a partir de esta fecha surge esa –íntima y silenciosa amargura que ha de inspirar los intensos y desesperanzados sonetos de los últimos años” de don Luis. Por este motivo es muy probable que pensara el suceso en conjunto y dedicara un solo epitafio a sus tres amigos (además del dedicado exclusivamente a don Rodrigo).

Sabemos por los sonetos –A don Cristóbal de Moura” y –*Gallardas plantas que con voz doliente*”, de la tendencia del cordobés a *reunir* árboles mitológicos en la unidad de un poema, como un pequeño bosque mixto; y de su costumbre por nombrar primero al árbol de representatividad menos inmediata, así, aunque los una el hecho de ser árboles mitológicos no aparecen en orden de prestigio. Lo habitual sería comenzar por los que simbolizan gloria militar o poética: laurel y oliva, y no por la encina, pese a que hay un lugar en el que la encina aparece como el primer árbol de la génesis pagana en las *Metamorfosis* de Ovidio, aparte el hecho de que antes de coronar con palma, olivo o laurel, se coronaba con ramas de encina.³⁵⁸ Su elección parece ser estrictamente acorde con su juicio poético. De las muertes de don Rodrigo Calderón, del conde de Villamediana y conde de Lemus. Rodrigo

³⁵⁶ Dámaso Alonso, *Góngora y el Polifemo. II*, Madrid, Gredos, 1974, p. 192.

³⁵⁷ Antonio Carreira, *Antología poética* de Luis de Góngora, Barcelona, Crítica, 2009, p. 624.

³⁵⁸ Cfr. Gubernatis, *Mitología de las plantas*, loc. cit.

Calderón=encina, conde de Villamediana=laurel, conde Lemus=olivo. Fechas de muertes y profesión.

Al tronco descansaba de una encina
que invidia de los bosques fue, lozana,
cuando segur legal una mañana
alto horror me dejó con su ruina.
Laurel que de sus ramas hizo dina
mi lira, ruda sí, mas castellana,
hierro luego fatal su pompa vana
(culpa tuya, Calíope) fulmina.
En verdes hojas cano el de Minerva
árbol culto, del sol yace abrasado,
aljófár, sus cenizas, de la hierba.
¡Cuánta esperanza miente a un desdichado!
¿A qué más desengaños me reserva,
a qué escarmientos me vincula el hado?

El primer verso amerita una reflexión respecto al procedimiento compositivo. —Al pie descansaba de una encina”, como señalamos, provienen de una fórmula que se acostumbraba en las poesías bucólicas, en el Romancero viejo son abundantes pues además de ser *loci*, tienen una función mnémica y retórica. Lo que distingue la fórmula en este, o en otros poemas gongorinos, es que en nuestro poeta hay una clara intención simbólica y mitológica, lo que resulta notable si pensamos en los versos iniciales de otros sonetos llevan la perífrasis del árbol (mitológico) aludido.³⁵⁹ Otra diferencia es que él coloca una archiconocida fórmula de romance en un soneto.

En el caso del árbol elegido, la encina, que Góngora tenía en alta estima, al inclinarse por el uso de una fórmula que pertenece a un género bien conocido, nos orilla a pensar en una referencia caballescica. No sólo es plausible que el verso este inspirado en el *Romancero viejo* (donde sí funcionan como tales las fórmulas: —Al pie de unos altos robles vido un caballero estar”, (*De Mantua salió el marqués, Cancionero 1550*), y sus

³⁵⁹ *Verdes hermanas del audaz mozuelo*=álamos de Alcides, *Árbol de cuyos ramos*=moral, *Gallardas plantas que con voz doliente*=álamos de Alcides.

variantes³⁶⁰), sino que además coincide con el efecto trágico, y por otro lado, inusual, que le quiere dar Góngora al árbol dedicado a don Rodrigo Calderón.

En este soneto nuestro poeta organiza los dos cuartetos y el terceto enumerando uno a uno los motivos por los que la comparación con el árbol en cuestión tiene la inequívoca función de ser un túmulo de gloria para sus amigos, no hay ambigüedad en la elección: encina, laurel, olivo.

3.9.3 El árbol sabeo

José Lezama Lima en *Sierpe de Luis de Góngora* habla de una huida hacia geografías antípodas en la poesía del cordobés, como sus menciones al Nilo. En lo que respecta a los árboles también se observa una alternativa similar. Se sabe que la palma es trasplantada por la cultura mediterránea y es adoptada por los poetas como símbolo de gloria, y su categoría es análoga a la del laurel.

No sucede lo mismo con el árbol que da el incienso, y que Góngora denomina árbol sabeo, Gubernatis emplea el término incienso, el más popular, y no árbol sabeo, aunque en la explicación que da de la producción y de los rituales que la rodean aparece el nombre del dios Sabis del que presumiblemente deriva su nombre:

Según Plinio, solo trescientas familias árabes tenían el derecho hereditario de cultivar el incienso, y esas familias tenían un carácter sagrado. [...]El incienso cosechado es llevado a lomos de camello, a Sabota, donde una sola puerta está abierta para ese uso. Allí los sacerdotes toman, por medida no a peso, el diezmo en honor del dios, que se llama Sabis.³⁶¹

En dos poemas muy importantes menciona al incienso.

En el soneto funerario al Greco, que murió en Toledo en la primavera de 1614, y que nunca lo pudo pintar. A pesar de tratarse de un tema fúnebre, Góngora parece como si

³⁶⁰ Véase el capítulo II de este trabajo.

³⁶¹ S.v., Incienso, Gubernatis, ed. cit., II, pp. 108-109.

desea, a través de oposiciones sensoriales, vencer a la muerte, que en el soneto es representada por el mármol. Así, en ~~—~~dura llave”, ~~—~~mármol grave”, ~~—~~urna...dureza”, presenciamos el enfrentamiento de la muerte con el ~~—~~arte”, palabras que está expresada dos veces en el verso 10, (lo que precisamente los griegos llamaban *aisthetikhós*: sensación). Algunos de sus procedimientos consisten en evidenciar el logro del artista al convertir en materia muerta, ~~—~~leño”, ~~—~~lino”, al que ~~—~~dio su espíritu”. Su ~~—~~pincel”, metonimia del arte es descrito con un adjetivo opuesto al mármol, ~~—~~suave”. Finaliza el soneto a la manera de un rito pagano, donde aparece el árbol, motivo de estas cavilaciones, que cierra el soneto, y cuyas lágrimas sudadas en el mármol son la ofrenda que el poeta rinde al pintor.

Inscripción para el sepulcro
de Dominico Greco

Esta en forma elegante, oh peregrino,
de pórvido luciente dura llave
el pincel niega al mundo más süave
que dio espíritu a leño, vida a lino.
Su nombre, aun de mayor aliento dino
que en los clarines de la Fama cabe,
el campo ilustra de ese mármol grave:
venéralo, y prosigue tu camino.
Yace el Griego. Heredó naturaleza
arte, y el arte estudio, Iris colores,
Febo luces, si no sombras Morfeo.
Tanta urna, a pesar de su dureza,
lágrimas beba y cuantos suda olores
corteza funeral de árbol sabeo.

La segunda vez que aparece el incienso en su obra, no por breve menos significativa, es en la *Soledad primera*, el poeta aprovecha la referencia para evocar lo ~~—~~dlce”, los ~~—~~aromas” ~~—~~fragantes”. Observamos también la insistencia en el carácter sacro de la planta a la que se refiere en una perífrasis ~~—~~sacros troncos sudar fragantes gomas”, de manera que por gracia de la voz lírica, la ~~—~~ruda” miel de abeja asciende, al puesto sagrado del incienso. De nuevo la transgresión tiene lugar en siete versos.

Tantos de breve fábrica aunque ruda,

albergues vuestros las abejas moren,
y primaveras tantas os desfloren,
que, cual la Arabia madre ve, de aromas,
sacros troncos sudar fragantes gomas,
vuestros corchos por uno y otro poro
en dulce se desaten líquido oro.
(*SI*, vv. 819-825)

Las preposiciones o conjunciones adversativas, como “~~aunque~~”, son la confirmación de la intención de subversiones constantes entre la materia de los géneros y los elementos que los componen. Los valores estéticos que se superponen a los cánones de su tiempo se mencionaran a continuación.

CONCLUSIONES

El afán de ver el mundo con otros ojos contribuye de manera decisiva a la expresión poética de una época. Las obras artísticas serán la expresión de esa mirada, frecuentemente rechazada por los receptores. Es el caso de la obra de don Luis de Góngora. La subversión de los artistas de este periodo, especialmente de los poetas, tiene que ver con su actitud desengañada. El desengaño entendido como el deseo de descubrir la verdad tras las apariencias engañosas y su tendencia en *llamar al pan pan y al vino vino*, usando la fórmula de Dámaso Alonso, es algo que Góngora nunca hizo: en apariencia. Pero las apariencias son engañosas. El mérito de Góngora consiste en expresarse con los mismos recursos que habían sido utilizados por los poetas renacentistas cuando la finalidad poética había cambiado de perspectiva: el espíritu barroco ya no desea representar al hombre como centro del universo. El hecho de desplazar el interés hacia elementos que antes no ocupaban un sitio protagónico se observa en la preferencia por géneros como el pastoril, no me parece aventurado pensar que fue tal la manera en la que dicho género representó tantas posibilidades de expresión que poco a poco, y quizá a falta de definiciones, las descripciones al aire libre que fluctuaban entre lo referencial y lo imaginativo, convierten dicho espacio en lo que modernamente llamamos *paisaje*.

Hemos visto que su trabajo poético se presenta como *teatro de la memoria*, lo que no consiste solamente en archivar la imaginería heredada en Occidente. Góngora aprovecha este *aparente* dominio de un *corpus* de tópicos y datos librescos que revelan que en realidad estos elementos se conocían superficialmente y solamente un grupo muy selecto, y sensible, había asimilado la esencia del valioso acervo cultural legado por los griegos y los latinos sobre todo.

Los árboles de Góngora vienen de una férrea tradición retórica, los tópicos de comparación, así como los *loci* formulísticos y las sinécdoques configuran un lenguaje poético innovador no obstante formen parte de un catálogo poético que pertenece a una legión de poetas. Esto es posible porque en su obra está presente el afán de diálogo cultural con dicha tradición. A ello debe sumarse el hecho de estar fuertemente arraigados a una tradición pagana que armonizaba con la “filosofía del poeta”. Esto es, en las nuevas representaciones, construidas con tópicos y con mitos, subyace la concepción de la mitología vista como religión y sabiduría.

Nuestra postura frente a este entrecruzamiento es que los mitos en la poesía de Góngora no son concomitantes con una finalidad retórica. Inicialmente porque el poeta subvierte constantemente las normas previstas para los géneros a los que usualmente acude en sus composiciones. Entre los procedimientos que lleva a cabo (y cuyo camino habían allanado un Petrarca o un Sannazaro) se encuentra el cruce de estilos: *sublime, mediocre y humilde*. Así, en ciertos poemas nos saca de nuestro *palacio ficcional* y nos muestra cuadros vivos donde los protagonistas se distinguen por su ser cotidiano, rústico, sin disfraz, pues frecuentemente tienen voz propia y lugar de origen. En este sentido se aleja del idealismo representado en el discurso bucólico renacentista; el discurso poético en Góngora es de una refinada rusticidad, de una selvática elegancia, todo al mismo tiempo. Por otro lado, la poesía encomiástica se ve también subvertida pues abre la brecha para recordar árboles que no gozaban de prestigio, como en el caso del soneto “A don Cristóbal de Mora”, tal búsqueda de conocimiento posee en sí misma el gesto de sinceridad que tanto se echa de menos en este tipo de creaciones.

La expresión de dicha actitud se formula en la tendencia a buscar equivalencias simbólicas, de ahí el gusto del cordobés por árboles como el álamo blanco que se vincula

directamente con la parte más poética del mito de Faetón. O en el tono jocoso para tratar temas dramáticos, como en el caso de *La fábula de Píramo y Tisbe*.

Lo que se ha llamado su *lenguaje poético* está revestido de esa misma naturaleza codificada, pero los géneros, la métrica (la silva por ejemplo) y los temas ostentan una bandera de libertad, un carácter lúdico y erudito, lo que conforma un estilo propio muchas veces subversivo. Debido a su naturaleza paradójica, las alusiones mitológicas paganas y el universo mitológico vegetal contribuye a mostrar en un mismo elemento, como es el árbol, dos temáticas fundamentales: por un lado, la exaltación vital, fecunda, erótica y dionisiaca, y por el otro encontramos cantos fúnebres, con una particular visión amorosa que es capaz de trascender la muerte.

Por dichos motivos, el tema planteado en estas páginas resulta pertinente. Los árboles forman parte de la “iconoteca de Occidente”. La propuesta consistió en llevar a cabo, como paso ineludible, la revisión de dichos elementos. Parte importante de la interpretación crítica que ha visto en los árboles (o en otros elementos del discurso poético) meros decorados, está relacionada con las prácticas tradicionales vinculadas a la retórica que perduran en la obra de poetas considerados renacentistas.

Mediante el uso singular de tópicos vegetales, principalmente árboles, hemos presenciado cómo se las arregla nuestro poeta para representar el desencanto, el fracaso, la caída, la amistad y evidenciar qué es valioso y qué no lo es. La libertad y la vida, por ejemplo, aparecen como valores auténticos frente a otros como la fama, el poder, el dinero, la gloria militar o, incluso, la gloria poética. La importancia de los árboles es clave porque ellos están asociados en un discurso hermético con la Poesía. Dicha características no solamente se revela en las *Soledades* sino, como hemos ido observando puntualmente, en toda su obra poética.

El propósito de este trabajo ha sido indagar sobre el tópico del árbol, sobre el que poco se ha hablado en la obra de don Luis, y las veces en las que se ha hecho se suelen repetir juicios que atañen a una función que los árboles tenían fijada por la tradición de la que poetas contemporáneos a Góngora todavía se servían, sin embargo ésta ya no se ajusta a la poética de nuestro autor. La función ornamental, puramente retórica, es parte de las opiniones que se han expresado sobre los árboles, además de las descripciones artificiales, antirrealistas y las evidentes y constantes alusiones mitológicas sin especificar la función.

Me parece haber distinguido en este trabajo varios significados que no se habían señalado sobre las representaciones arbóreas: el desengaño, el erotismo, la nostalgia por una edad dorada, y la afirmación de que la belleza es inherente a la vida. La importancia de este tipo de trabajo es que hemos podido indagar, a través de estos elementos codificados, específicamente en la poesía de Luis de Góngora, una cara de las expresiones estéticas paradigmáticas que se manifiesta en la poesía de los Siglos de Oro españoles.

FFyL/UNAM

BIBLIOGRAFÍA

AGAMBEN, Giorgio, *Ninfas*, Barcelona, Pre-Textos, 2010.

ALCIATO, Andrea, *Los emblemas de Alciato. Traducidos en rimas españolas, (Lión, 1549)*, edición de Rafael Zafra, Barcelona, José J. de Olañeta y Universidad de les Illes Balears, 2003.

_____, Diego López, *Declaración magistral sobre los Emblemas de Andrés Alciato*, Najera, Juan de Mongastón, 1615. Consultado en Glasgow University Emblem Website.

ALDANA, Francisco de, *Poesías castellanas completas*, edición de José Lara Garrido, Madrid, Cátedra, 1985.

ALEMANY Y SELFA, Bernardo, *Vocabulario de las obras de don Luis de Góngora y Argote*, Madrid, Real Academia Española, 1930.

ALONSO, Dámaso, *Estudios y ensayos gongorinos*, Madrid, Gredos, 1955.

_____, *La poesía de san Juan de la Cruz (Desde esta ladera)*, Madrid, Aguilar, 1966, pp. 37-43.

_____, *Góngora y el "Polifemo", I Estudio preliminar: vida del poeta, obra, gongorismo*, Madrid, Gredos, 1974.

_____, *Góngora y el "Polifemo", II Antología de Góngora comentada y anotada*, Madrid, Gredos, 1974.

AMANN, Elizabeth, "Agudeza and Petrarchism in Góngora's Late Sonnets", *Hispanics Research Journal*, volume 12, number 4, agosto 2011, pp. 306-322.

ARTIGAS, E., “Dafne: la metamorfosis de Ovidio en Garcilaso”, en *Humanismo y pervivencia del mundo clásico I. Actas del I simposio sobre humanismo y pervivencia del mundo clásico (Alcañiz, 8 al 11 de mayo de 1990)*, José Ma. Maestre Maestre y Joaquín Pascual Barea (coordinadores), Cádiz, Instituto de Estudios Turolenses / Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, 1993, pp. 295-304.

AYALA, Francisco, “El paisaje y la invención de la realidad”, en *Paisaje, juego y multilingüismo: actas del x simposio de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada, vol. I*. Edición a cargo de Darío Villanueva y Fernando Cabo Aseguinolaza, Universidad de Santiago de Compostela / Consorcio de Santiago de Compostela, 1996, pp. 23-30.

AZORÍN, *El paisaje de España visto por los españoles*, Madrid, Espasa-Calpe, 1959.

BARALLAT y FALGUERA, Celestino, *Principios de botánica funeraria*, Presentación de Jaume Bover, edición facsimilar (Tipo-litografía de Celestino Verdaguer, 1885), Barcelona, Alta Fulla, 1984.

BATTAGLIA S., “Piramo e Tisbe in una pagina di Sant’Agostino”, en *Filologia e Letteratura*, IX, 1963.

BAUZA, Hugo Francisco, (*El imaginario clásico. Edad de Oro, Utopía y Arcadia*. Santiago de Compostella, Editorial Universidad de Santiago de Compostella, 1993.

BLANCO, Mercedes, “La extrañeza sublime de las *Soledades*”, en *Góngora, la estrella inextingible: magnitud estética y universo contemporáneo*. Coordinador Joaquín Roses, Córdoba, Sociedad Estatal de Acción Cultural, 2012, pp. 125-137.

_____, “Góngora et la peinture”, *Locus Amoenus* 7, 2004, pp.197-208.

_____, “Mythologie et poétique dans les *Solitudes* de Góngora”, *Mythe et récit poétique*, ed. V. Gély-Ghédira, Presses de l'Université de Clermont-Ferrand, 1998, p. 49-64.

_____, -Poéticas, retóricas y estudios de crítica literaria”, *Bulletin Hispanique*. Tomo 106, núm. 1, junio 2004, pp. 213-233.

_____, -Eienco de Flandes: las *Soledades* y el paisaje pictórico”, en *Actas del IV Congreso Internacional de la Asociación Internacional Siglo de Oro*, vol. 1, 1998, p. 263-266.

BROCCHETTA, Vittore, *Sannazaro en Garcilaso*, Madrid, Gredos, 1976.

Bucólicos griegos. Teócrito, Bión, Mosco, traducción y notas, Ipanandro Acaico; prólogo, Carlos Montemayor, México, Secretaria de Educación Pública, 1984.

BUXÓ, José Pascual, -Sor Juan y Góngora”, en *Sor Juana Inés de la Cruz: el sentido y la letra*, México, Instituto de Investigaciones Bibliográficas / Universidad Nacional Autónoma de México, 2010, pp. 135-200.

CANCELLIERE, Enrica, -Las *Soledades* como teatros de la memoria”, en *Loca ficta: los espacios de la maravilla en la Edad Media y Siglo de Oro*, edición de Ignacio Arellano, Ververt, Universidad de Navarra, 2003, pp. 103-115.

_____, -Teatro y teatralidad en las *Soledades* de Góngora”, en *Actas del IV Congreso Internacional Siglo de Oro, Alcalá de Henares, 22-27 de julio de 1996*, vol. 1, 1998, pp. 317-328.

Cancionero de romances (Anvers, 1550), edición, estudios, bibliografía e índices por Antonio Rodríguez-Moñino, Madrid, Castalia, 1967.

CARO BAROJA, Julio, *La estación del amor (Fiestas populares de mayo a san Juan)*, Barcelona, Taurus, 1986.

CARRASCO, Félix, -Transformaciones de un modelo textual: el *beatus ille* en las *Soledades* de Góngora”, en *Studia Aurea. Actas del III Congreso de la AISO (Universidad*

de Toulouse Le Mirail, 1993, t. I, ed. por Ignacio Arellano, María del Carmen Pinillos, F. Serralta y Marc Vitse, Pamplona, 1996, pp. 287-298.

CARREIRA, Antonio Góngora –Góngora y su aversión por la reescritura”, *Criticón*, 74, 1998, pp. 65-79.

_____, –El sentimiento de la Naturaleza en Góngora”, Françoise Cazal (ed.), *Homenaje a / Hommage à Francis Cerdan*, Toulouse: Université de Toulouse-Le Mirail, 2008, pp. 135-150. Anejo: cortesía del autor.

_____, *Gongoremas*, Barcelona, Península, 1998.

CARREÑO, Antonio, –El *Laurel de Apolo* de Lope de Vega y otros laureles”, *Bulletin Hispanique*, tomo 106, núm. 1, junio 2004, pp. 103-128.

CASTIGLIONE, Baltasar, *El cortesano*, traducción de Juan Boscán, Madrid, Saturnino Calleja, 1950.

CASTRO JIMÉNEZ, M^a Dolores, *Presencia de un mito ovidiano: Apolo y Dafne en la literatura española de la Edad Media y el Renacimiento*, Cuadernos de Filología Clásica, núm. 24, pp.185-222, Madrid, Universidad Complutense, 1999.

CATALÁN, Diego, *La épica española. Nueva documentación y nueva evaluación*, Madrid, Fundación Ramón Menéndez Pidal, 2000.

COCAGNAC, Maurice de, *Los símbolos bíblicos. Léxico teológico*, Bilbao, Desclée de Brouwer, 1994.

COLLARD, André, *Nueva poesía. Conceptismo, culteranismo, en la crítica española*, Madrid, Castalia, 1967.

COMITO, Terry, *The Idea of Giardino in the Renaissance*, New Brunswick N.J., Rutgers University Press, 1978.

COVARRUBIAS, Sebastián, *Emblemas morales*, edición e introducción de Carmen Bravo Villasante, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1978.

CURTIUS, Ernst, *Literatura occidental y Edad Media Latina*, 2 tomos, traducción de Margit Frenk y Antonio Alatorre, México, Fondo de Cultura Económica, 1975.

CHAMPEUX, Gérard de, y Sebastien STERCKX, *I simboli del Medioevo* (título original: *Introdution au monde des simboles*), traducción de Monica Girardi, revisión de Sandro Chierici, Milano, Jaca Book, 1988.

DARÍO, Rubén, *Azul...*, Madrid, Cátedra, 1998.

DEMETZ, Peter, “The Elm and the Vine: Note Toward the History of a Marriage Topos”, *PMLA*, 1958, pp. 521-532.

DEVOTO, Daniel, “La letras en el árbol (de Teócrito a Nicolás Olivari)”, en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, v. XXXVI, 1988, núm. 2, El Colegio de México, pp.787-852.

DÍAZ RENGIFO, Juan, *Arte poética española*, [...], edición aumentada, Barcelona, María Angela Martí, 1759.

DOLÇ, Miguel, “Sobre la Arcadia de Virgilio”, *Estudios clásicos*, tomo IV, núm. 23, pp. 242-266, 1958.

EGIDO, Aurora, “Variaciones sobre la vid y el olmo en la poesía de Quevedo: ‘Amor constante más allá de la muerte’”, en *Fronteras de la poesía en el Barroco*, Barcelona, Crítica, 1990, pp. 216-240.

Emblemas morales de don Juan Horozco y Covarrubias, Arcediano de Cuellaren la Santa Yglesia de Segovia, Segovia, Impreso por Juan de la Cuesta, 1589.

ERDMAN, E. George Jr., –Arboreal Figures in the Golden Age Sonnet”, en *PMLA*, 84, 3, 1969, pp. 587-595.

FICINO, Marsilio, *Sobre el amor. Comentarios al Banquete de Platón*, traducción de Mariapia Lamberti y José Luis Bernal, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1994.

FRAZER, Sir James George, *La rama dorada: magia y religión*, traducción de Robert Fraser, México, Fondo de Cultura Económica, 2011.

_____, *El folklore en el antiguo testamento*, México, Fondo de Cultura Económica, 1986

GALLEGO MOREL, Antonio, *El mito de Faetón en la literatura española*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas (Anejos de Revista de Literatura, 18), 1961.

GARCÍA LORCA, Federico, –La imagen poética de Luis de Góngora”, en *Obras completas. I. Verso. Prosa. Música. Dibujos*, recopilación, cronología, bibliografía y notas de Arturo del Hoyo; prólogo de Jorge Guillén, Madrid, Aguilar, 1954, pp. 1001-1025.

GOMBRICH, Ernst H., *El legado de Apeles. Estudios sobre el arte del Renacimiento*, Madrid, Alianza, 1982.

_____, *Norma y forma. Estudios sobre el arte del Renacimiento*, Madrid, Alianza, 1984.

GÓNGORA, Luis de, *Antología poética*, edición e introducción de Antonio Carreira, Barcelona, Crítica, 2009.

_____, *Fábula de Píramo y Tisbe*, edición e introducción de Antonio Carreira, Barcelona, Crítica, 2009, pp. 555-574.

_____, *Fábula de Polifemo y Galatea*, edición e introducción de Antonio Carreira, Barcelona, Crítica, 2009, pp. 374-401.

_____, *Soledades*, edición e introducción de Antonio Carreira, Barcelona, Crítica, 2009, pp. 409-498.

_____, *Letrillas*, edición introducción y notas de Robert Jammes, Madrid, Castalia, 2001.

_____, *Obras completas*, recopilación, prólogo y notas de Juan Millé y Gimenez e Isabel Millé y Gimenez, Madrid, Aguilar, 1943.

_____, *Segundo tomo de las obras de don Luis de Góngora comentadas por García de Salzedo Coronel*, Madrid, Artigas, 1645.

_____, *Soledades*, edición, introducción y notas de Robert Jammes, Madrid, Castalia, 1994.

_____, *Sonetos*, introducción y notas de Birute Ciplijauskaitė, Madrid, Castalia, 2001.

_____, *Sonetos*, edición y notas de Birute Ciplijauskaitė, Madison, The Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1981.

_____, *Romances*, edición crítica de Antonio Carreira, Barcelona, Quaderns Crema, 1998, 4 vols.

GONZÁLEZ, Aurelio, “Comparaciones vegetales en la lírica popular amorosa mexicana”, en *Lyra minima oral: los géneros breves de la literatura tradicional: actas del Congreso internacional celebrado en la Universidad de Alcalá, 28-30 octubre 1998/* coordinada por Carlos Alvar Ezquerro , pp. 323-332.

GONZÁLEZ BLANCO, Antonino y SCANDELARI, Simonetta, “El hermetismo en la España de los siglos XV-XVIII”, en *El Renacimiento italiano: actas del II congreso nacional de italianistas*, introducción de Manuel Carrera, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1986, pp. 175-201.

GRACIÁN, Baltasar, *Agudeza y arte de ingenio*, I y II., edición, introducción y notas de Evaristo Correa Calderón, Madrid, Castalia, 2001.

GRAZIANI, F., “Pyrame et Thisbé”, in *Dictionnaire des mythes littéraires*, Éditions du Rocher, Paris, 1988.

GUBERNATIS, Angelo de, *Mitología de las plantas. Leyendas del reino vegetal. I, Botánica general*, traducción de Manuel Serrat Crespo, Palma de Mallorca, José J. de Olañeta, 2003.

_____, *Mitología de las plantas. Leyendas del reino vegetal. II, Botánica especial*, traducción de Manuel Serrat Crespo, Palma de Mallorca, José J. de Olañeta, 2003.

GUTHRIE, William Keith Chambers, *Orfeo y la religión griega. Estudio sobre el movimiento órfico*, traducción de Juan Valmard, Buenos Aires, Eudeba, 1970.

HEBREO, León, *Diálogos de amor*, traducción de David Romano; introducción y notas de Andrés Soria Olmedo, Madrid, Technos, 1986.

HERRERO, José Luis, “Leño, pino, abeto... sinécdoques clásicas en el Siglo de Oro”, en *Voces*, VI, Universidad de Salamanca, 1995, pp. 41-52.

HIGHET, Gilbert, *La tradición clásica. Influencias griegas y romanas en la literatura occidental*. 2 t., traducción de Antonio Alatorre, México, Fondo de Cultura Económica, 1986.

HOMERO, *Odisea*, introducción de Manuel Fernández Galiano, traducción de José Manuel Pabón, Madrid, Gredos, 1982.

IMPELUSSO, Lucía, *La naturaleza y sus símbolos. Plantas, flores y animales*, traducción de José Ramón Monreal, Barcelona, Electa, 2003.

JAMMES, Robert, *La obra poética de don Luis de Góngora y Argote*, Madrid, Castalia, 1987.

LAMBERTI, Mariapia, “El paisaje en el *Canzoniere* in morte di Madonna Laura de Francesco Petrarca”, en Aurelio González, Lillian von der Walde y Concepción Company (editores), *Temas, motivos y contextos medievales*, México, Universidad Nacional Autónoma de México / El Colegio de México / Universidad Autónoma Metropolitana, 2008, pp. 187-206.

LAPESA, Rafael, “Garcilaso y Fray Luis de León: coincidencias temáticas y contraste de actitudes”, en *Archivium. Revista de la Facultad de Filosofía y Letras. (Homenaje a la memoria de Carlos Clavería)*, t. XXVI, 1976, Universidad de Oviedo, pp. 7-18.

_____, *Estudios lingüísticos, literarios y estilísticos. 2*, Valencia, Servicio de Publicaciones Universidad de Valencia, 1987.

LEÓN, Fray Luis, de *Poesías completas. Obras propias en castellano, latín y traducciones e imitaciones latinas, griegas, bíblico-hebreas y romances*, edición de Cristóbal Cuevas, Madrid, Castalia, 2001.

LEZAMA LIMA, José, *Esféramagen*, Barcelona, Tusquets, 1970.

LÓPEZ DE TORTAJADA, Damián, *Floresta de varios romances (1652)*, edición, estudio, bibliografía e índices por Antonio Rodríguez-Moñino, Madrid: Castalia, 1970, p. 240.

LÓPEZ BUENO, Begoña, (coordinadora), *La égloga. Encuentro internacional sobre poesía del Siglo de Oro*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2002.

_____, *La renovación poética del Renacimiento al Barroco*, Madrid, Síntesis, 2006.

_____, editora, *El poeta soledad. Góngora (1609-1615)*, Zaragoza, Prensa Universitaria de Zaragoza, 2011.

LURKER, Manfred, *El mensaje de los símbolos. Mitos, culturas y religiones*, Barcelona, Herder, 1992, p. 167.

MANERO SOROLLA, María del Pilar, *Introducción al estudio del petrarquismo en España*, Barcelona, Promociones y Publicaciones Universitarias, 1987.

MALCOLM GAYLORD, Mary, “La Arcadia nuevamente inventada del *Quijote* de 1605”, en *Cervantes y el Quijote: Actas del coloquio internacional, Oviedo 27-30 de octubre de 2004 organizado por la Cátedra Emilio Alarcos*, coordinado por Emilio Martínez Mata, 2007, pp. 55-68.

NAVARRETE, Ignacio Enrique, *Los huérfanos de Petrarca: poesía y teoría en la España Renacentista*, Madrid, Gredos, 1997.

NIEREMBERG, Juan Eusebio, *Oculto filosofía. Razones de la música en el hombre y la naturaleza*, edición de Ramón Andrés, Barcelona, Acontilado, 2004.

OLIVARES ZORRILLA, Rocío, “El sueño y la emblemática”, en *Literatura Mexicana*, vol. 6, núm. 2, 1995, Universidad Nacional Autónoma de México /Instituto de Investigaciones Filológicas / Centro de Estudios Literarios, pp. 367-398.

OLMO, Ricardo, *et al.*, *Paraíso cerrado, jardín abierto. El reino vegetal en el imaginario religioso del Mediterráneo*, Madrid, Polifemo, 2005.

OROZCO, Emilio, *Estudios sobre san Juan de la Cruz y la mística del barroco II*, edición, introducción y anotaciones de José Lara Garrido, Granada, Universidad de Granada, 1994.

_____, *Introducción a Góngora*, Crítica, Barcelona, 1984.

_____, *Los sonetos de Góngora (Antología comentada)*, edición, introducción y anotaciones de José Lara Garrido, Córdoba, Diputación de Córdoba, 2002. (Colección de Estudios Gongorinos, 1).

_____, *Paisaje y sentimiento de la Naturaleza en la poesía española*, Madrid, Ediciones del Árbol, 1968. (El soto: estudios de crítica y filología, 5).

OROBITG, Crhistine, “La yedra en la poesía de Francisco de la Torre: simbología y autorepresentación”, en Crhristophe Strosetzki (coord.), *Actas del V Congreso Internacional de la Asociación Internacional Siglo de Oro (AISO), Munster 20-24 de julio de 1999*, Iberoamericana / Vervuert Verlagsgesellschaft, 2001, pp. 941-953.

ORTEGA Y GASSET, José, “Góngora 1627-1927”, en *Obras completas*, t. 3, Madrid, Revista de Occidente, 1950.

OVIDIO, *Metamorfosis. Libros I-VII*, introducción, versión rítmica y notas de Rubén Bonifaz Nuño, México, Universidad Nacional Autónoma de México / Coordinación de Humanidades, 2008.

_____, *Metamorfosis. Libros VIII-XV*, introducción, versión rítmica y notas de Rubén Bonifaz Nuño, México, Universidad Nacional Autónoma de México / Coordinación de Humanidades, 2008.

_____, *Arte de amar. Remedios de amor*, introducción y traducción, Rubén Bonifaz Nuño, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1975.

PAZ, Octavio, (guionista), *El lenguaje de los árboles* (documental), Alberto Isaac, director, 1982.

PÉREZ-ABADÍN BARRO, Soledad, “*La bucólica del Tajo* de Francisco de la Torre como poema pastoril: visión de conjunto”, *Criticón*, 105, 2009, pp. 85-116.

PETRARCA, Francesco, *Canzoniere*, introducción de Hugo Foscolo; notas de Giacomo Leopardi; ed. Ugo Dotti, Milano, Feltrinelli, 2010.

POGGI, Giulia, *Gli occhi del pavone. Quindici studi su Góngora*, Alinea Edictrice, Firenze, 2009.

PONCEY CÁRDENAS, Jesús, *Cinco ensayos polifémicos*, Málaga, Universidad de Málaga, 2009.

_____, *El tapiz narrativo del “Polifemo”: Eros y elipsis*, Barcelona, Universitat Pompeu Fabrá, 2010.

_____, *Góngora y la poesía culta del siglo XVI*, Madrid, Laberinto, 2001. (Arcadia de la Letras, 10).

PORQUERAS MAYO, A., *La teoría poética en el manierismo y el barroco españoles*, Barcelona, Puvill Libros, 1989.

PORTÚS, Javier, “Envidia y conciencia creativa en el Siglo de Oro”, en *Anales de Historia del Arte*, 2008, Volumen extraordinario, pp. 135-149.

PRAZ, Mario, *Imágenes del barroco (Estudios de emblemática)*, trad., José María Parreño, Madrid: Siruela, 1989.

_____, *Il giardino dei sensi. Studi su il manierismo e il barroco*, Milano, Mondadori, 1975.

QUEVEDO, Francisco de, *Obra poética I*, Madrid, Castalia, 2001.

REVILLA, Federico, “La simbología de Nuñez de Cepeda en su libro de empresas “Idea de el buen pastor...”, en *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*, tomo 46, Universidad de Valladolid, Servicio de Publicaciones, 1980, pp.

RIVERS, Elías L., “La paradoja pastoril del arte natural”, en *La poesía de Garcilaso*, Ariel, Barcelona, 1974.

ROMOJARO, Rosa, *Funciones del mito clásico en el siglo de oro: Garcilaso, Góngora, Lope de Vega, Quevedo*, Barcelona, Antrhopos, 1998.

ROSES, Joaquín, editor, *Góngora Hoy, I-II-III. Actas de los foros de debate Góngora Hoy celebrados en la Diputación de Córdoba*, Córdoba, Diputación de Córdoba/Delegación de Cultura, 2002.

ROSSI, Annunziata, *Ensayos sobre el Renacimiento italiano*, México, Universidad Nacional Autónoma de México / Instituto de Investigaciones Filológicas, 2009.

RUIZ PÉREZ, Pedro, *Entre Narciso y Proteo. Lírica y escritura de Garcilaso a Góngora*, Vigo: Editorial Academia del hispanismo, 2007.

SALAZAR RINCÓN, Javier, “Ramos, coronas, guirnaldas: símbolos de amor y muerte en la obra de Federico García Lorca”, Alicante: Biblioteca Virtual: Miguel de Cervantes, 2007. Nota de la ed. original a partir de la separata de la *Revista de literatura*, tomo L, XI, núm. 122, 1999, pp. 495-519, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto de la Lengua española.

_____, “Sobre los significados del laurel y sus fuentes clásicas en la Edad Media y el Siglo de Oro”, *Revista de Literatura*, tomo L, XIII, núm. 126, 2001, pp. 333-368, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto de la Lengua Española

SANNAZARO, *Arcadia*, edición e introducción de Francesco Tateo, traducción de Julio Martínez Mesanza, traducción de la introducción, María de las Nieves Muñiz, Madrid, Cátedra, 1993.

SCHWARTZ LERNER, Lía, “Góngora, Quevedo y los clásicos antiguos”, pp. 89-132, en ROSES, Joaquín, *Góngora Hoy, I-II-III. Actas de los Foros de debate Góngora Hoy celebrados en la Diputación de Córdoba*, ed. de Joaquín Roses, Córdoba, Diputación de Córdoba / Delegación de Cultura, 2002.

SEGRE, Cesare, *Avviamento all'analisi del testo letterario*, Torino, Einaudi, 1985.

Silva de romances (Zaragoza, 1550-1551), estudio, bibliografía e índices por Antonio Rodríguez-Moñino, Zaragoza, Publicaciones de la Cátedra Zaragoza, 1970.

TRAMBAIOLI, Marcella “Ecos de la lírica de Luigi Tansillo en los versos gongorinos”, *Criticón*, núm. 77, 1999, p. 55.

VALLEJO NARANJO, Carmen, “El caballero y su *pathos*. El caballero salvaje, el espíritu de lo apolíneo y lo dionisiaco en la iconografía medieval”, Sevilla, en *Laboratorio de arte*, núm. 22., 2010, pp. 29-32.

VEGA CARPIO, Lope de, *Laurel de Apolo. Con otras rimas*, Madrid, Juan González, 1630.

VEGA, Garcilaso de la, *Poesías castellanas completas*, edición, introducción y notas de Elías I. Rivers; y Fernando de Herrera, *Poesías*, Madrid, Castalia, 2001.

VILANOVA, Antonio, *Las fuentes y los temas del Polifemo*, Barcelona, Promociones y Publicaciones Universitarias, 1992.

VIRGILIO MARÓN, Publio, *Bucólicas. Geórgicas. Apéndice virgiliano*, traducción, introducción y notas, Tomás de la Ascensión Recio García y Arturo Soler, Madrid, Gredos, 1990.

WARBURG, Aby, *La rinascita del paganesimo antico. Contributi alla storia della cultura*, raccolti da Gertrud Bing, Firenze, La nuova Italia, 1996.

WOODS, M. J., *The poet and the natural age of Góngora*, London, Oxford University Press, 1978.

XIRAU, Ramón, *Ciudades*, México, Fondo de Cultura Económica, 2009.

YATES, Frances A., *El arte de la memoria*, Madrid, Taurus, 1974.

AGRADECIMIENTOS

Quiero, en este espacio, expresar mi profundo agradecimiento a mi asesor, el doctor Aurelio González, que aceptó dirigir mi investigación y que me regaló horas preciosas en su oficina del Ajusco, recuerdo haber salido siempre de aquél lugar alentada para continuar. Entrego al fin la *tarea* pendiente que tenía con él.

Asimismo agradezco el interés, la lectura atenta, las acuciosas observaciones y la amabilidad de la doctora Rocío Olivares. Así como el tiempo y la gentileza de las doctoras, Leonor Fernández, Nieves Rodríguez y María Teresa Miaja.

A la UNAM que en la persona de la doctora María Teresa Miaja, hizo posible que el doctor Antonio Carreira impartiera un seminario y varias conferencias. Lo anterior impulsó en gran medida las ideas planteadas en la tesis.

Al doctor Antonio Carreira agradezco que me facilitara un texto de su autoría, además de sus enseñanzas sobre don Luis de Góngora y su amabilidad.

Agradezco la generosidad de mi Universidad, sobre todo de sus bibliotecas y de su personal, ya que gracias a sus acervos fue posible llevar a cabo esta investigación, especialmente de la Biblioteca Central: Armando Pavón, Héctor Eduardo, Alonso Esquivel, Noé, Julio Estrada, Enrique Viloria, Angela Pacheco; de la Biblioteca Rubén Bonifaz Nuño, al personal del turno vespertino y a Lucy (Luz María Cortés); de la Biblioteca Samuel Ramos, a Fili. A Jorge Cervantes encargado de la sala de cómputo Luis Rius. En ellas me he sentido como en mi casa, y he pasado los años más felices de mi vida. Gracias a todos.

Agradezco y dedico este trabajo al maestro Huberto Bátiz, quien me confió a sus alumnos durante su año sabático. Gracias por ese nuevo aprendizaje que indudablemente contribuyó en gran medida a la escritura de esta tesis.

A mis alumnos de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, recuerdo con especial cariño a Adriana Mascorro, Iván, Diego Castro, Sandra Zuñiga, Jeanette Blanquet, Bogard, Erika Ochoa y Gaby Flores, Arturo Amado...

Gracias a mi amigo Giorgio Metalli que solidaria y generosamente me ayudó a conseguir bibliografía y me dio ánimos para continuar.

Finalmente, agradezco a Armando Fabozzi que ha sido mi cómplice y mi principal impulsor en todo momento, gracias por alimentar mi espíritu y mi persona con los sabores de la bella Italia.