

Variaciones sobre un tema: La rosa o flor del desierto

En la conclusión del trabajo «*Relazioni della letteratura italiana con la letteratura spagnola*» Alda Croce¹ se hace eco de la tesis de R. Ortiz² quien propugna posibles reminiscencias de composiciones españolas en los *Canti* del gran poeta romántico italiano Giacomo LEOPARDI. Y entre las que cita se halla, acaso debido a la similitud del título, la *Rosa del Desierto* de Nicasio ÁLVAREZ DE CIENFUEGOS como lejano precedente de *La Ginestra o Il fiore del deserto*³. Las hipotéticas concomitancias entre ambas son, sin embargo, meramente externas, determinadas en todo caso por la comunidad del motivo de inspiración. Pero ni el desarrollo de ésta, ni sus supuestos poéticos e ideológicos y ni sus objetivos tienen nada que ver entre sí.

Las similitudes externas de carácter descriptivo son más bien circunstanciales y en las que predominan, incluso, las dife-

(1) Recogido este artículo en el volumen «Letterature comparate», AA.VV., Marzorati, Milano, 1976.

(2) R. Ortiz: «Leopardi e la Spagna», Bucarest, Academia Romana, 1923-24, sobre el que puede verse la recensión de F. Torraca en «Nuova Antologia», 16 nov. 1924, y J. M. Montesinos en «Revista de filología española», 1924 (p. 318).

(3) Sobre los influjos de Leopardi en España véase: Fernández Murga, Félix: «Miguel de Unamuno, traductor de "La ginestra" de Leopardi», Napoli, «Quaderni degli Amici della Spagna», n.º 33, 1973, pp. 17-18. González Martín, Vicente: «La cultura italiana en Miguel de Unamuno», Eds. Universidad de Salamanca, Salamanca, 1978 (Tesis doctoral). González Martín, Vicente: «Giacomo Leopardi y M. de Unamuno», «Cuadernos en la Cátedra de Miguel de Unamuno», Salamanca, 1976; «Las teorías lingüísticas acerca de la lengua española de Giacomo Leopardi», en «Studia Philologica Salmanticensia», Salamanca, 1978.

rencias sobre las probables «analogías». Ello resulta evidente del análisis de unos pocos núcleos temáticos de ambas composiciones, como los referidos al *espacio*, al *tiempo* o a la propia «*rosa del desierto*».

El marco espacial se articula en la descripción poética en tres aspectos básicos: el paisaje, la flora y la fauna. Desde una perspectiva externa, en la composición española —que a partir de ahora denominaremos A y B a la italiana— los rasgos aparecen como muy superficiales y desvaídos, con tendencia a la abstracción, mientras que en la italiana los trazos son precisos, perfectamente marcados con un fuerte colorido local que permiten la identificación precisa del escenario en una determinada comarca.

En A la descripción paisajística es tan árida como el paisaje real al que se hace referencia. Muy pocas notas y muy generales lo caracterizan. La concreción espacial es prácticamente nula: lugar desértico —«desierto solitario», «un yermo»—, montañoso —«por entre una quebrada»—, que es lugar de paso —«pasando por aquí»—, «el pasajero ... prosiga su próspero camino»—, y está atravesado por un riachuelo —«las pintó ese arroyuelo»—.

Frente a esta parquedad descriptiva, en B la naturaleza se convierte en el eje fundamental de la composición, pues toda la reflexión nace de su contemplación y comportamiento con respecto al ser humano y está dirigida a que el hombre, como individuo y como colectividad, tome conciencia de su condición y se una en una cadena de solidaridad —«in social catena»—, frente a la naturaleza, la enemiga común, ya que «è madre in parto ed in voler matrigna». Por ello el poeta propone como modelo de comportamiento humano el de la humilde «*ginestra*» que no es el tema de la composición como en la española, sino el término de comparación de aquél. Pero el objeto del presente estudio no es el análisis de la naturaleza con toda su carga filosófica sino su reflejo en el paisaje. Por ello éste adquiere mayor protagonismo y su descripción es más detallada que en A. Esa descripción se halla, además, potenciada por el contraste entre el hoy y el ayer, entre lo que los ojos del poeta

contemplan y el recuerdo de lo que fue el lugar antes de la erupción del volcán, es decir, entre la destrucción presente y el esplendor del pasado. *El paisaje* que se ofrece a la contemplación del *pasajero* —que se transforma posteriormente en *peregrino*— no puede ser más desolador: región desértica —«*erme contrade*»—, parajes tristes —«*di tristi lochi*»—, campos sembrados de cenizas infecundas y recubiertos de lava petrificada —«*questi campi cosparsi / di ceneri infeconda, e ricperti / dell'impietrata lava*»—, que introduce el motivo de que todo sea ruina alrededor de él: el volcán. Y es con él con quien se inicia la composición, cuyos tres primeros versos a él están dedicados y que lo describen con otros rasgos negativos —«*l'arida schiena / del formidabil monte / sterminator Vesuvo*»—, que sembró destrucción y muerte. La enorme mole amenazante del volcán seguirá presente a lo largo del poema. Unas veces de modo indirecto, como cuando se alude a sus efectos sobre todo lo que hay a su alrededor o al temor de su puesta en actividad. Estos rasgos negativos se hallan intensificados por contraste con sus antónimos, pues a ese paisaje desolador se contraponen las florecientes ciudades y ricos cultivos de otrora. En efecto, el volcán ha esparcido destrucción y muerte por donde antes se levantaban ciudades famosas⁴, jardines y palacios dedicados al ocio de los poderosos —«*fur giardini e palagi, / agli ozi de'potenti / gradito ospizio; e fur città famose...*»—, y en los campos colindantes prosperaba una floreciente agricultura —«*biandeggjàr di spiche*»— y una abundante ganadería —«*e risonario di muggito d'armenti*»—. Otras veces de modo directo en las estrofas descriptivas. Así, en la conclusión de la 1.^a se describe, con sentido genérico, una erupción volcánica —«*che coi torrenti suoi l'altero monte / dall'igneia bocca fulminando oppresse*»— al igual que en la parte central de la 5.^a cuando el Vesubio es visto como un símbolo de la naturaleza, calificado como «*utero tonante*» que es la traducción real y concreta del concepto expresado al definir a la naturaleza como «*madrastra por querencia*», pues ese «*utero*» no arroja vida y bienestar para quien vive en sus proximidades sino que el adjetivo «*tonante*» introduce la enumeración de los males

(4) Se refiere a las famosas de Pompeya, Herculano y Estabia.

que son sus frutos —«dall'utero tonante / scagliata al ciel profondo, / di ceneri e di pomici e di sassi...»—. El tono de la composición prosigue en estos términos, aludiendo ora a su actividad destructiva y quiparándolo al seno materno —«...esplora il corso / del temuto bollor, che si riversa / dall'inesausto grembo, su l'arenoso dorso»—, ora a su terrorífica forma externa con connotaciones que implican la idea de dominio tiránico y subyugador —«...lunge contempla il bipartito giogo / e la cresta fumante / che alla sparsa ruina ancor minaccia»—.

Si *lo desértico* y *la aridez* son las notas comunes al marco paisajístico ambiental de las dos poesías, *el agua* introduce una connotación afirmativa de «vida», más evidente en A al establecer su íntima relación con la rosa, pues le atribuye la fuente de su alimentación y hermosura —«fueron rosas también, también galanas / las pintó ese aroyuelo»—; mientras que en B la referencia al agua es más abstracta al no estar en relación directa con la «ginestra», o sea, con su florecimiento, sino con el mal que procede del volcán, como presagio de la causa de la desertización del lugar cuando la ebullición del agua del pozo sirve al campesino de voz de alarma para despertar a su familia y huir de las laderas de la montaña —«...o se nel cupo / del domestico pozzo de mai l'acqua / fervendo gorgogliar...»— o de acotación natural a la actividad destructora del Vesubio, cuya lava llega a sepultar todo cuanto encuentra a su paso, incluso ciudades asentadas en la misma orilla del mar —«... le cittadi che il mar là sull'estremo / lido aspergeca, confuse / infranse e ricoperse / in pochi istanti»—. No obstante esa relación colindante entre el agua y la «ginestra», al no establecer una relación de causa y efecto entre la primera y la segunda como en el caso de A, la localización de la flor en una geografía concreta es muy precisa: el mar napolitano —«in purissimo azzurro veggo dall'alto fiammeggiar le stelle, / cui da lontano fa specchio / il mare»—, y en los versos siguientes se determina cuál es ese mar —«su l'arenoso dorso, a cui riluce / di Capri la marina / e di Napoli il porto e Mergellina»—.

Las indicaciones a *la flora* y *fauna* son escasas y adecuadas a lo esquemático de la descripción ambiental en A, y se enmar-

can no tanto en la pintura paisajístico ambiental de la composición sino en relación a su elemento central, a la rosa. La distribución en la estructura de la misma es proporcional y paralela al inicio y al final del poema y con significado contrario. La referencia a *la flora* en los primeros compases posee carácter positivo ya que se toman tres flores —el *tulipán*, la *anémoma* y el *clavel*— como términos de comparación con *la rosa* que resulta fortalecida de ella pues se prefiere «su hermosa franqueza» a la «altanera pompa del tulipán», a la «inodora anémoma», o a la «majestad grandiosa del clavel». Desde la perspectiva poética esta parte está concebida como el momento de esplendor de la flor, cuando perfume y color están en su apogeo.

Paralelamente, en la conclusión del poema *la fauna*, representada por el «roedor gusano», viene a simbolizar el marchitamiento y pronta desaparición de la rosa, mientras que un insecto —«la abejiila piadosa»— pone una nota positiva en ese breve transcurrir solitario de la planta; la forma diminutiva contribuye a intensificar el valor afectivo poético del vocablo. Son, pues, unas breves pinceladas paisajísticas cuya finalidad es la de connotar determinados aspectos del elemento central de la composición.

Las plantas que se citan en B poseen como característica común la de ser útiles para la nutrición humana, en consonancia con el trasfondo filosófico que late en el poema de contraste entre la aspiración humana a la felicidad y lo que en realidad le concede la naturaleza. Su distribución responde a esa oscilación rítmica entre pasado y presente: las referidas al pasado conllevan una connotación positiva como el trigo, símbolo del alimento humano —«e biandeggiar di spiche»—; la connotación de las referidas al momento presente indica o bien la pobreza y escasez del duro e ininterrumpido trabajo —«ai vignetti, che a stento in questi campi / nutre la morta zolla e incenerita»—, o bien su acción aniquiladora sobre otros seres vivientes como término de comparación de la actividad del volcán —«cui d'arbor cadendo un picciol pomo, / cui là nel tardo autunno / maturità senz'altra forza atterra, / d'un

popol di formiche i dolci alberghi / ... / schiaccia, diserta e copre / in un punto»—.

La alusión a *la fauna* en B es similar a la flora. Por un lado se produce la contraposición entre pasado y presente, positivo y negativo, si bien las referencias al primero son esporádicas y muy generalizadas —«... e risonaro / di muggito d'armenti»—, que lleva implícita la idea de riqueza, de abundancia, frente a la pobreza actual en que los animales útiles al hombre se cuentan por pocas unidades —«onde se quelle or pasce / la capra»—, u otros acostumbrados a vivir en lugares míseros, como *el conejo* —«e dove al noto / cavernoso covil torna il coniglio»—, equiparando en este sentido a otros cuya connotación es negativa, como *la serpiente* —«dove s'annida e si contorce al sole / la serpe»—; peculiaridad de ambos, al igual que *la cabra*, de habitar en parajes de extremado calor. Por otro lado, la serpiente tiene como correlato nocturno al *murciélago* que revolotea por las ruinas de lo que antaño fueron suntuosas construcciones mientras la «cresta fumante» escupe fuego y lava —«E nell'orror della secreta notte / per li vacui teatri, / per li templi deformi e le rotte / case, ove i parti il pipistrello asconde»—. Son, pues, dos las parejas de animales las que aparecen en la composición: una de carácter medio positivo porque puede significar un escaso y pobre alimento para el hombre —*conejo, cabra*—, y otra negativa —*serpiente, murciélago*—, dado que puede significar peligro físico —la serpiente— o psíquico, preludio de uno físico —el murciélago— al asociarse su revoloteo en el poema con la destrucción y muerte que emana del volcán.

La alusión en B a un insecto, *la hormiga*, no tiene una finalidad poética como B *la abejilla* en A sino un propósito de equiparación, en el contexto de la creación, con la insignificancia del ser humano a quien cualquier fenómeno natural puede aniquilar, sin que por ello la Naturaleza experimente la más mínima reacción ya que es totalmente ajena a la suerte humana —«Come d'arbor cadendo un picciol pomo / ... / d'un popol di formiche ... schiaccia, diserta e copre / in un punto»—. Además de aludir a un insecto que por tradición literaria no posee ninguna connotación poética, no sólo no aparece modi-

ficado por medios morfológicos, por un diminutivo como el «abcejilla» de A, sino que ni siquiera es núcleo sintagmático de su grupo, siendo el término adyacente del adyacente, en donde se aprecia la sabiduría poética del autor que, incluso a nivel lingüístico, reduce su importancia a sus últimos límites en consonancia con la negativa valoración que hace del hombre, que explicita en los versos sucesivos pero que está latente en el adyacente «d'un popol» del que depende «diformiche», con patente referencia a una forma de organización humana.

El pensamiento de Leopardi sobre la condición del hombre se refleja, de acuerdo con la poética romántica, a través de elementos externos como el paisaje. Dos notas diferencian, sin embargo, la concepción simbólica del poeta de Recanati de la romántica: una, es que el paisaje no es trasunto de sentimientos cambiantes sino de pensamiento estable; la otra, consecuencia de la anterior, es que si el pensamiento es sustancialmente estable a lo largo del tiempo, aunque con alguna modificación accesorio, el paisaje será asimismo inmutable en cuanto a la óptica con la que es contemplado. Óptica que es esencialmente negativa como corresponde a su concepción de la existencia humana, ya que el hombre «ha nacido para morir» y se alimenta de penas y sufrimientos. Esa conexión entre pensamiento y naturaleza, latente en toda su obra, la manifiesta en reiteradas ocasiones el poeta en la presente composición cuando, después de haber descrito la actividad destructora del volcán, afirma: «dipinte in queste rive / son dell'umana gente / *le magnifiche* sorti e progressive»⁵, versos con los que cierra la primera estrofa, para abrir la siguiente con otros del mismo tono y significado: «Qui mira e qui ti specchia, / secol superbo e sciocco».

El sufrimiento y la muerte es, según Leopardi, algo que subyace en la Naturaleza, como consustancial con ella, incluso cuando se nos muestra radiante y esplendorosa, como ante la contemplación de un florido jardín⁶. El poeta profundiza en la

(5) Palabras subrayadas por el propio autor debido a que son tomadas de Te renzio Mamiani, primo de Leopardi, en la dedicatoria de sus *Inni Sacri* (1832).

(6) «Entrate in un giardino di piante, d'erbe, di fiori. Sia pur quanto volete ridente. Sia nella più mite stagion dell'anno. Voi non potete volger lo sguardo in

relación hombre-Naturaleza con la finalidad de desacralizar por una parte la idea del hombre como soberano de la creación, cuyas leyes y fuerzas puede gobernar en mayor o menor medida, y por otra, la de la Naturaleza como madre bienhechora del género humano. Es tan negativo, tan nihilista, el pensamiento leopardino que los cuatro elementos retenidos como primarios en el origen de la vida —la tierra, el agua, el aire y el fuego— son los cuatro elementos básicos de destrucción pues, además del «fuego» volcánico en su actividad o en sus consecuencias, que es el leit-motiv, son citados expresamente los otros tres cuando, para demostrar la vil suerte del hombre, el poeta canta: «felicità / ... / promettendo in terra / a popoli che un'onda / di mar commosso, un fiato / d'aura maligna un sotterraneo crollo / distrugge», donde se aprecia, desde una perspectiva poética, la íntima conexión de esos elementos ya que los respectivos encabalgamientos permiten enlazar uno con otro, de modo que en cada verso coincidan dos.

El proceso minimizador, nihilista, del valor del hombre alcanza su máxima expresión cuando el poeta alza su vista y contempla las estrellas y el universo todo y comprueba que ese planeta llamado «tierra», que en cuanto Naturaleza es la fuente de las desdichas humanas, no es más que un pequeño grano de arena, «un punto de luz nebulosa» perdido entre las estrellas⁷, y por eso cuando baja la mirada a su derredor constata cuán arrogante y estúpido es el hombre que en su nulidad se proclama eterno. Ante cuya actitud el poeta no sabe si en su espíritu prevalece la risa o la piedad.

En A no subyace ninguna reflexión de carácter transcendente; el paisaje sólo es el marco en que la flor crece sin que signifique más que lo que en sí significa, de acuerdo con el tono general de la obra de ser puro juego retórico.

nessuna parte che voi non vi troviate del patimento. Tutta quella famiglia di vegetali è in stato di *soffrance*, qual individuo più, qual meno. Là quella rosa è offesa dal sole ... Là quel giglio è succhiato crudelmente da un'ape, nelle sue parti più sensibili, più vitali ... Quell'albero è infestato da un foraticcio ...», *Zilbadone di Pensieri*.

(7) «nodi quasi di stelle / ch'a noi paion qual nebbia a cui ~~non~~ l'uomo / e non la terra sol, ma tutte in uno, / del numero infinite e della mole / con l'aureo sole insiem, le nostre stelle / o son ignote, o così paion come / essi alla terra, un punto / di luce nebulosa».

En ninguna de las dos composiciones existe una *concreción temporal* similar a la espacial. En ellas se dan unas pocas referencias muy generales y de tipo abstracto, en especial en A, mientras que en B esa delimitación es mayor al especificar un determinado siglo, el presente para el poeta, y al reiterar una y otra vez que la acción volcánica tiene lugar durante la noche. En efecto, tanto en A como en B las escasas alusiones al tiempo físico son las propias de un paisaje desértico, pues en gran medida son su causa: sol abrasador en la época estival y crudo frío en invierno, como se especifica en A: «no probar los rigores del bárbaro granizo, ni los crudos ardores de un sol de muerte»; mientras que en B se reduce, de un modo indirecto, al primer elemento al describir el comportamiento de uno de los animales que pueblan ese lugar, la serpiente: «dove s'annida e si contorce al sole / la serpe». No obstante, es en esta segunda composición en la que se citan expresamente dos estaciones del año, el otoño y el verano, si bien es cierto sin relación directa con su asunto, sino como término de comparación de un elemento secundario: «un picciol pomo, cui là nel tardo autunno / maturità senz'altra forza attera, / ... / l'assidua gente / aveva provvidamente al tempo estivo / schiaccia...».

La concreción temporal, al igual que la espacial, es más evidente en B, debido a que el hecho real que sirve de pretexto a la reflexión del poeta se halla delimitado en el primer tercio del siglo pasado, como prolongación del mismo evento ocurrido ochocientos años atrás: «Ben mille e ottocento anni varcar poi che spariro...». Delimitación temporal que no existe en A, pues lo contado es tan nimio y, en cierta manera, atemporal por lo fugaz y repetitivo —la vida de una rosa— que resultaría absurdo pretender individualizar un hecho de esa naturaleza.

Otra diferencia, condicionada por las peculiaridades de ambos elementos centrales —rosa y volcán—, separa a las dos composiciones. Es la referida al momento del día escogido por el poeta para cantar sus cualidades o su actividad. Es evidente que en A la contemplación de la *rosa* tiene lugar durante las horas de luz, y más concretamente durante la mañana, pues subyace la idea de lozanía, como sus características intrínsecas y al mismo tiempo como consecuencia de su breve existen-

cia en que el marchitamiento implica su desaparición con una vaga alusión a su valor de símbolo de la juventud del hombre, pues ante ella «algún anciano recordó sus días juveniles». De acuerdo con esta idea la única parte del día que se cita en aquella que implica el despertar de los seres vivos a la vida, la aurora, cuando sus cualidades, repuestas por el descanso nocturno, se manifiestan en todo su esplendor: «te buscaré mañana con la aurora». En B, dado que la existencia humana es contemplada con negros tintes, imbuída por un pesimismo negativo, nihilista, las horas nocturnas adquieren un mayor protagonismo ya que el símbolo destructor de la Naturaleza es el volcán, cuya actividad es más evidente durante *la noche* pues el fuego y la lava incandescente son vistos a más distancia y el peligro aparece como más próximo para quienes no están lejos de él, de modo que provoca un terror mayor y a un mayor número de personas: «così d'alta piombando, / dall'utero tonante ... notte e ruina...». Desde una perspectiva poética la noche posee una connotación conceptual que contrapone por un lado el engaño en que vive la generalidad de los hombres, es decir, el sueño de la razón, y por otro la conciencia por parte del poeta de la nulidad del género humano, dado que es en la noche, ante la contemplación de tantas desgracias como amenazan al ser humano, cuando reflexiona sobre la triste suerte de la Humanidad, triste por partida doble: por ella misma y porque el hombre se autoengaña proclamándose feliz y eterno cuando en realidad es desgraciado y finito. No es una casualidad que la 4.^a estrofa, o sea, la estrofa central de las siete de que consta el poema, se inicie con los siguientes versos: «Sovente in queste rive, / che, desolate, a bruno / veste il flutto indurato, e par che ondeggi, / seggo la notte», y sea en la que, ante la contemplación del universo manifieste su desolado pensamiento.

Estas diferencias entre A y B en el tratamiento temporal reflejan no tanto una diversa concepción del devenir temporal, sino una idea del tiempo diametralmente opuesta que responde a concepciones vitales que separan dos mundos ideológicos distintos: uno anclado en la tradición y el otro que recoge e incorpora los aires revitalizadores del pensamiento proceden-

tes de Alemania. En A el hombre sigue considerándose medida de todas las cosas y centro del universo, capaz de vencer el paso del tiempo, de detenerlo, alcanzando la eternidad a través de la gloria poética; consecuente con esta idea la composición se cierra con unos versos que sintetizan esta idea: «...ma si en mi musa / *llego a triunfar del tiempo y de la muerte, / inseparable de tu dulce amigo / eternamente vivirás conmigo*». En B, por le contrario, el último verso de la penúltima estrofa, que es la que concluye la disertación sobre la condición humana, sirve de contrapeso a la engreída actividad del hombre al reafirmar su nulidad y su temporalidad, negando cualquier posibilidad de pervivencia ultraterrena: «E l'uom d'eternità s'arropa il vanto».

En los aspectos de la temática temporal considerados —tiempo físico, concreción temporal, momento del día, concepto de tiempo— con sus distintas connotaciones poéticas, en especial en B, se ha ido constatando una gradación de elementos que tienen su origen y su expresión en concepciones contrapuestas sobre una faceta fundamental de la existencia humana —el tiempo—, siendo el soporte conceptual muy endeble en la española, y costituyendo el verdadero armazón en la italiana, mientras que en ésta la anécdota es simple pretexto para levantar a aquél, y en aquélla es el todo, el puro juego formal, retórico, en el que el contenido carece de consistencia, de entidad.

El elemento que da título a ambas composiciones, *la rosa o flor del desierto*, goza de un trato muy dispar en cada una, empezando ya por la extensión que se dedica a cantar sus excelencias. Mientras en A su presencia llena todo el poema ya que es el motivo primordial y único; en B, si bien es cierto que le da título y subtítulo, es sólo el elemento positivo de una Naturaleza destructora cuya manifestación concreta es el volcán y su aparición es muy limitada: unos pocos versos en la estrofa inicial y toda la estrofa final. Por esta razón los distintos aspectos de la flor —como cualidades, origen, simbología, efecto sobre el que la contempla— son cantados de un modo más profuso en la española que en la italiana. Es la preferida del poeta por su belleza —«bella entre flores bellas»—,

cuya cualidad más destacada es la humildad —«¿por qué te escondes...?»—, al igual que en B donde se toma como modelo de conducta del hombre sensato, conocedor de su triste suerte, que no levanta con estúpido orgullo su cabeza sobre los demás —«il tuo capo innocente: / ... / ma non eretto / con forsennato orgoglio inver le stelle / né sul deserto, dove / e la sede e i natali / non per voler ma per fortuna avesti»— y mucho menos, animado por los avances científicos y filosóficos contemporáneos, se arroga prerrogativas reservadas a los dioses —«per tua cagion, dell'universe cose / scender gli autori, e conversar sovente / co' tuoi piacevolmente, e che i derisi / sogni la presente età, che in conoscenza / ed in civil costume / sembra tutte avanzar»—.

Algunas de las características físicas de la flor son, en cuanto a sus rasgos, comunes a ambas composiciones. Tal sucede con *la fragancia*, cualidad en la que los dos poetas insisten. Es su rasgo más connatural, más intrínseco, aquél que si careciera de él dejaría de ser ella misma. En B la adjetivación referida al olor es prácticamente la misma y repetitiva. De las tres alusiones a él, dos pertenecen a la estrofa inicial —«*odorata ginestra*», «di *dolcissimo odor* mandi un *profumo*»—, y la otra a los dos primeros versos de la final —«E tu lenta ginestra / che di selve odorate»—. Asimismo son tres las ocasiones en que se alude en A y, a diferencia de en B, se da una gradación no en cuanto a intensidad olorosa sino en cuanto a su efecto sobre los sentimientos o el comportamiento de quien percibe su perfume. La poesía se abre con una interrogación retórica con la que el poeta se pregunta por su ubicación dado que su «plácido olor» ha delatado su presencia antes de ser vista —«¿Dónde estás, dónde estás, tú, que embalsamas / de este desierto el solitario ambiente / con tu plácido olor?»—. En un momento posterior el perfume se transforma de substancia física en algo psíquico y despierta en lo más íntimo del poeta los sentimientos más puros —«En cada olor que, liberal, exhalas, / de tu cáliz ingenuo, un pensamiento, / un recuerdo, un amor...»—, enterneciéndolo hasta el punto de provocar el llanto —«enternecido, / suelto la rienda al llanto, / y encuentro en mi aflicción un dulce encanto»—. Esa pasión que ha

despertado en el amante es reversible hacia sí misma, ya que «su labio y su pasión» imprimió en ella algún amante. Esta capacidad de trascendencia no queda relegada a espíritus nobles y selectos, como el del vate, sino que alcanza incluso a aquellos afligidos por males de amor o que se hallan en estado desesperado capaces de caer en desatinos tales que los pueden conducir al cadalso —«¡Ay! que del crimen al cadalso infame / tal vez ese infeliz se despeñara / si esta rosa escondida / la virtud en su olor no le inspirara»—.

En B, donde la reflexión predomina sobre los sentimientos, la única función que el olor desempeña es la de exhalar «un profumo / che il deserto consola», mientras que sobre el poeta no ejerce ningún influjo ni despierta sentimiento alguno.

Aparte de la mayor riqueza funcional de la capacidad olorosa de *la rosa* en A, su distribución equilibrada —inicio, medio y fin— hace que toda la composición esté impregnada de ella, que su aroma se perciba, directa o indirectamente, a lo largo del poema. En B esa distribución es más esquemática de acuerdo con la menor presencia de la flor, quedando reducida a simples citas en las estrofas inicial y final sin apenas trasfondo en su tejido conceptual.

Otra propiedad común a ambas flores es *la soledad* en la que nace y vive, que determina el calificativo de «desierto» de los títulos y que se halla en íntima conexión con la capacidad de exhalar un dulce aroma, como se afirma explícitamente en los dos versos que abren A, ya citados —«que embalsamas / de este desierto el solitario ambiente»—. Esta soledad del desierto, del lugar sin otra vegetación, es la que se canta en B y también en algunos de los versos ya citados para celebrar su perfume —«contenta *dei deserti*», «de' tuoi steli abellir *l'erme contrade*», «un profumo, / che il *deserto* consola», «che di selve odorate / queste *campagne dispogliate* adorni»—.

Desde la perspectiva conceptual la soledad corresponde a la singularidad de la virtud en un caso, en A —«Que en medio a la aridez, así pareces / cual la virtud sagrada»—, o la excepcionalidad de la toma de conciencia de la suerte humana y de actitud digna ante la vida en la estrofa final de B.

Existe, sin embargo, un matiz diferenciador en la soledad de una y otra composición. En A es tomada en sentido absoluto, pues *la rosa* aparece únicamente rodeada de espinas —«espinas la rodean donde quiera»—. Mientras que en B su soledad es tomada no en cuanto individuo sino en cuanto especie, ya que en el desierto de lava seca es la única que florece pero en gran número formando auténticas «selve odorate».

Como se ha indicado, en la composición española se insiste más en las cualidades físicas de la flor que en sus connotaciones conceptuales. De ahí que se aluda a «su purpúreo color», pero sobre todo sea definida por relación a otras más apreciadas en el interés de las gentes. No obstante, su «hermosa franqueza» supera en su conjunto las cualidades específicas de aquéllas con las que son comparadas, con «la altanera / pompa del *tulipán*, o la inodora / *anémona*, que al iris desafía, / o del *clavel* la majestad grandiosa?». Comparación con la que se introduce uno de los recursos estilísticos más constantes de la composición que es, a saber, la caracterización por trílogías de connotaciones fundamentales de la rosa y que constituyen elementos claves de su estructura. Las más representativas son las referidas a la mano que plantó el rosal, o sea, a su origen —un anciano, un amante o un hombre de bien—, o la felicidad que puede despertar en el corazón de algún amante desgraciado —algún celoso, algún esposo o algún infeliz—, sin olvidar otras de no tan amplio respiro como la ya citada «exhalas / de tu cáliz ingenuo, *un pensamiento*, / un recuerdo, un amor...», o aquella otra en que relata el primer impulso del poeta de regalarla a la amada y con tres rasgos narra lo fugaz que es la vida: «para tí esta rosa, / bella cual mi cariño, / aquí *nació*: la *cortará* mi mano, / y allá en tu pecho *morirá* gloriosa».

El tratamiento que se da en B a la temática del origen y fin de *la ginestra* es totalmente diferente, dada la diversa concepción vital que lo inspira: su nacimiento no interesa en absoluto ya que se produce de un modo espontáneo y no por un acto individual de amor; por ello florece en gran número. Y en la última estrofa se describe su serena actitud ante su inminente desaparición bajo la lava; o sea, no terminará sus días,

como en A, adornando el pecho de una hermosa joven, sino que su fin está más acorde con el del ser humano del que es su símbolo.

Del examen contrastivo de las dos composiciones en aspectos concretos, como en el marco espacial, el temporal o la propia flor, no se puede compartir la tesis de un hipotético influjo de la española sobre la italiana ni en el nivel externo o anecdótico, ni en el planteamiento del asunto y mucho menos en los contenidos. Y ello es así porque ni la época en que ambas fueron compuestas ni el motivo inspirador son los mismos. Una, la española, pertenece al período final del Neoclasicismo español con atisbos prerrománticos como el gusto por ciertos temas como la muerte, la tumba, la soledad, la exaltación del amor, la separación de los amantes, la melancolía, etc, aunque con una cierta tendencia a la abstracción. La otra corresponde al momento de madurez del Romanticismo italiano en que el sentimiento, derivado en sentimentalismo, ha dejado paso a la reflexión consciente, que no se nutre tanto de la intuición sino de la filosofía del positivismo negativo que procedía de Alemania —Schopenhauer sobre todo—, y que tan congenial era con el espíritu de Leopardi. Esta diversidad de época y de corriente literaria determina aparte la propia sensibilidad y genio poético de cada autor, el motivo inspirador. En A éste se halla en un hecho individual y de carácter abstracto cual es la contemplación de una flor y de los nobles sentimientos que puede despertar en el poeta, que van desde el amor apasionado de un amante al amor sosegado de algún esposo «ya en sus cariños fríos», o el desengaño amoroso y arrepentimiento de algún infeliz «de pasiones terribles combatido», o de algún celoso «venganzas meditando», pasando por la nostalgia de algún anciano al recordar sus días juveniles o la bondad innata de un hombre de bien». En B el motivo inspirador es mucho más trascendente ya que el dato concreto tomado de la realidad es el medio utilizado por el poeta para remontarse a una profunda reflexión que contemple no sólo a la Humanidad en cuanto tal sino al Universo en su totalidad a fin de precisar las justas dimensiones del hombre, que no son otras que tomar conciencia de su nulidad tanto en la cordenada del espacio

—«in questo oscuro / granel di sabbia, il qual di terra ha nome»—, como en la del tiempo —«E l'uom d'eterno s'arroga il vanto»—, pero simultáneamente ideando una concepción que se puede definir como misticismo panteístico, ansia de volver a ser un momento de la infinita y eterna Naturaleza. En A, por el contrario, el hombre continúa siendo el centro del universo, medida de todas las cosas y triunfador sobre el tiempo: la composición se cierra con el verso «eternamente vivirás conmigo».

En suma, la española es mero ejercicio formal, sin transcendencia alguna, mientras que la italiana sirve de base a una profunda rebexión filosófico-humanística sobre el ser y la condición del hombre, sobre su nulidad y al mismo tiempo su arrogancia, su temporalidad y su ansia de perennidad... Es decir, nace del principio romántico del choque entre la realidad y lo ideal, entre lo que se aspira a ser y lo que realmente se es.

FAUSTO DÍAZ PADILLA