

Enumeraciones fijas y algunos ejemplos de series léxicas limitadas

El hedonismo en el lenguaje, la voluptuosidad de la palabra, sobre todo de la fijada por la escritura, ha sido estudiado por numerosos especialistas del fenómeno literario¹, singularmente por Roland Barthes, que se ha referido al 'plaisir du texte'², delectación que procede, sin duda, de ese especial sortilegio que ejercen los vocablos, incluso aislados en su mera expresión fónica y su particular connotación semántica, o ya —y esto más aún— agrupados en conjuntos sucesivos, en enumeraciones seriales, muy a menudo acumulativas, 'caóticas' como las llamara Leo Spitzer³, tan sensible él mismo al

(1) Cf. Cesare Segre, *Edonismo linguistico nel Cinquecento* (de *Lingua, stile e società*, Coll. Critica e Filologia/Studi e Manuali, n.º 1, Feltrinelli ed., Milano, 1963; pp. 355-383; y 'nuova edizione ampliata', Coll. SC/10, n.º 48, Feltrinelli ed., Milano, 1974; pp. 369-396). Precisamente observará Maxime Chevalier (en *Lectura y lectores en la España del siglo XVI y XVII*, Ediciones Turner, Madrid, 1976, cap. II, p. 104) sobre el hedonismo literario: «Si admitimos que nuestros estudios no excluyen ni han de excluir cierto hedonismo».

(2) Cf. Roland Barthes, *Le plaisir du texte* (Coll. Tel Quel, aux Editions du Seuil, Paris, 1973).

(3) Cf. Leo Spitzer, *La enumeración caótica en la poesía moderna* (incluido en su libro *Lingüística e historia literaria*, Editorial Gredos, Madrid, 2.ª ed., 1968, pp. 247-300). El estilo enumerativo aparece frecuentemente en la literatura española, ya en textos clásicos como en *La lozana andaluza* (mamotreto XX, Clás. Castalia, n.º 13, p. 101), en aquel pasaje en que se pasa revista a los diferentes, curiosos y numerosísimos nombres que se daban a las cortesanas de vida liviana en la ciudad de Roma, en los años del célebre saqueo: «Mira, hay putas graciosas más que hermosas, y putas que son putas antes que muchachas. Hay putas apasionadas, putas entregadas, afeitadas, putas esclarecidas, putas reputadas, reprobadas. Hay putas mozárabes, de Zocodover, putas carcaveras, hay putas de cabo de ronda, putas ursinas, putas

gozo «casi erótico» de los textos⁴. Así se explica el que el culto del lenguaje⁵, en sus múltiples posibilidades expresivas, haya provocado en numerosos escritores, y no de los menores,

guélfas, gibelinas, putas injúinas, putas de Rapalo, rapaínas. Hay putas de simiente, putas de botón grñimón, nocturnas, diurnas, putas de cintura y de marca mayor. Hay putas orilladas, bigarradas, putas combatidas, vencidas y no acabadas, putas devotas y reprochadas de Oriente y Poniente y Setentrión; putas convertidas, repentidas, putas viejas, lavanderas porfiadas, que siempre han quince años como Elena; putas meridianas, occidentales, putas máscaras enmascaradas, putas trincadas, putas calladas, putas antes de su madre y después de su tía, putas de subientes y decendientes, putas con virgo, putas sin virgo, putas el día del domingo, putas que guardan el sábado hasta que han jabonado, putas feriales, putas a la candela, putas reformadas, putas jaucadas, trvestidas, formadas, estriónas de Tesalia. Putas abispadas, putas terceronas, ascadas, apuradas, gloriosas, putas buenas y putas malas, y malas putas. Putas enteresales, putas secretas y públicas, putas jubiladas, putas casadas, reputadas, putas beatas, y beatas putas, putas mozas, putas viejas, y viejas putas de trintín y botín. Putas alcagüetas y alcagüetas putas, putas modernas, machuchas, inmortales y otras...», que parece eco de aquella «verbosidad enumeratoria» que advertía Menéndez Pidal en el Arcipreste de Hita (en *Poesía juglaresca y orígenes de las literaturas románicas*, Instituto de Estudios Políticos, Madrid, 1957, pág. 204), y que campea, en efecto, en múltiples pasajes del *Libro de buen amor*, como el del largo catálogo de nombres que designan a la vieja alcahueta (estr. 924-927, pp. 359-361 de la ed. de Joan Corominas, Editorial Gredos, Madrid, 1967). En escritores modernos se encuentran a menudo series enumerativas, ya a partir de textos del siglo XVIII, como en la célebre anacreóntica de Fray Diego Tadeo González, *El murciélago alevoso* (Cf. la antología de Félix Ros, *Poesía española. Neoclásicos y románticos*, Editorial Emporyon, Madrid, 1940, pp. 66-70): «...Y todos bien armados / de piedras, de navajas, de agujijones, / de clavos, de punzones / de palos por los cabos afilados / (de diversión y fiesta ya rendidos), / te embisten, atrevidos, / y te quiten la vida con presteza, / consumando en el modo su fiereza. / Te puncen y te sajen, / te tundan, te golpeen, te martillen, / te piquen, te acrivullen, / te dividan, te corten y te rajen, / te desmiembren, te partan, te degüellen, / te hiendan, te desuellen, / te estrujen, te magullen, / te desahagan, confundan y aturrullen...». En nuestro tiempo los poetas se han servido bastante en España de este procedimiento, entre ellos, por ejemplo, Antonio Machado en una de las composiciones de *Campos de Castilla* (CXLIII: *Desde mi rincón*, Col. Letras hispánicas, n.º 10, pp. 165-168): «...Castilla —trajinantes y arrieros / de ojos inquietos, de mirar astuto—, / mendigos rezadores, / y frailes pordioseros, / boteros, tejedores, / arcadores, perales, chicarreros, / lechuzos y rufianes, / fulleros y truhanes, / caciques y tahures y logreros...».

(4) Tal afirma Lázaro Carreter, en su introducción al libro del mismo Leo Spitzer, *Estilo y estructura en la literatura española* (Editorial Crítica, Barcelona, 1980, p. 9): «El amor que, en Spitzer, se transforma en gozo casi erótico, ante los textos».

(5) A la delectación léxica han sido sensibles numerosos escritores, como Joan Maragall, que en un libro de *Elogios* incluye uno 'de la palabra' (Col. Austral, n.º 988, pp. 41-52), o, más cercano, el Prix Goncourt Jean-Louis Bory, que escribiría en *Ma moitié d'orange* (Coll. Idée fixe, Julliard éd., Paris, 1973, pp. 73-74): «Je suis quelqu'un pour qui les mots existent. Un mot ce n'est pas seulement un petit peu de vent qui s'échappe des lèvres, ça, c'est une bulle. Dessin quand j'écris, musique quand je parle, les mots vivent. Ils naissent, changent, vieillissent. Ils meurent comme des personnes». A este aspecto sensual y gráfico, de la escritura, ha dedicado Roland Barthes un bello libro: *L'empire des signes* (Coll. Champs, n.º 83, Flammarion éd., Paris, 1980). En lo que se refiere concretamente a la lengua española, las conocidas antologías laudatorias, de José Francisco Pastor (*Las apologías de la lengua castellana en el Siglo de Oro*, Los Clásicos Olvidados, vol. VIII, CIAP,

tenaces fidelidades a la liturgia de la palabra, y que un Samuel Beckett pueda declarar perentoriamente cómo «les mots ont été mes seuls amours»⁶, y que Jean Paul Sartre decidiese colocar la densa gavilla de sus recuerdos infantiles y de mocedad bajo el título expresivo de *Les Mots* (y, sabido es, desde Víctor Hugo, que «les mots sont les passants mystérieux de l'ame»)⁷.

Evidentemente, las palabras incrementan aún su intensidad expresiva agrupadas en frases y cuando su conjunto, de mera enumeración escueta, llega a ser íntima relación sintagmática. Tal vínculo ideológico se da especialmente en las que pudiéramos llamar *enumeraciones léxicas fijas*, o *series enumerativas limitadas*, ya por exigencia misma del tema semántico que las reúne atándolas apretadamente e imponiendo así un predominio argumental previo, del mismo modo que campea el imperio de la rima —«¡oh ley de consonantes dura y recia!»⁸—, en el campo de la retórica poética.

Madrid, 1929) y de Germán Bleiberg (*Antología de elogios de la lengua española*, Ediciones Cultura Hispánica, Madrid, 1951), ofrecen suficiente material informativo sobre el particular, al que cabría añadir aún numerosos testimonios posteriores, inspirados todos por el mismo entusiasmo, que dicta afirmaciones como la de Pablo Neruda (*Confieso que he vivido. Memorias*, Editorial Losada, Buenos Aires, 1974, pp. 73-74): «Qué buen idioma el mío, qué buena lengua heredamos de los conquistadores torvos», o de otro Premio Nóbel, Juan Ramón Jiménez (*Estética y ética estética*, Col. Literaria, Aguilar ed., Madrid, 1967, p. 182): «Español de España, hablado en España, oído en España, cantado, reído y llorado por el llano y el monte de España... Lengua del agua de España, del viento de España, de la luz de España, de la muerte de España... Acento sin verdadero eco posible, de España», vehemencia admirativa, que se exalta aún en la voz de un Dámaso Alonso, no en balde director de la Real Academia Española, cuando, evocando en nombres cimeros la alta ejecutoria de la lengua española, acaba así un soneto sobre el tema: «Hermanos de mi lengua, qué tesoro / nuestra heredad —¡oh amor, oh poesía!—, / esta lengua que hablamos, ¡oh belleza!» (incluido en la antología de José Luis Cano, *El tema de España en la poesía española contemporánea*, Rev. de Occidente, Madrid, 1964, p. 43; y en Col. Temas de España, n.º 105, Taurus Ediciones, Madrid, 1979, p. 43).

(6) Cf. Samuel Beckett, *D'un ouvrage abandonné* (en *Tetes mortes*, Les Éditions de Minuit, Paris, 1967).

(7) Tan profundamente literaturizado (como dijera Karl Vossler de la España del Siglo de Oro: «En la España de entonces... se literatizaba la vida y se vivía la literatura», vid. *Lope de Vega y su tiempo*, Ed. Revista de Occidente, Madrid, 2.º ed., 1940, p. 210), Jean Paul Sartre ha llegado al punto de reunir sus recuerdos juveniles bajo un doble epígrafe *lire / écrire*, en que se divide precisamente *Les Mots* (NRF / Gallimard éd., Paris, 1964, pp. 1 y 113), pues como él mismo indica (p. 29): «J'hai commencé ma vie comme je la finirai sans doute: au milieu des livres».

(8) Cf. Francisco de Quevedo, *Las zahurdas de Plutón o Sueño del infierno* (en *Sueños y Discursos*, Clás. Castalia, n.º 50, p. 140). Sobre la servidumbre a la rima, que es como la más absoluta a la palabra, tiene Bartolomé L. de Argensola unas ma-

Parece, pues, oportuno dedicar algunas reflexiones a este aspecto de las series léxicas, ordenadas en 'numerus clausus', que tan gran papel alusivo y metafórico suelen desempeñar en el lenguaje literario, hasta convertirse al fin en un verdadero manierismo estilístico.

Muchas de estas enumeraciones de número fijo, sobre todo las más utilizadas, proceden de remotas concepciones cosmogónicas, prolongadas desde la antigüedad clásica hasta nuestros días, subsistiendo así como símbolo y metáfora.

Acaso la primera de todas sea la referente a los denominados *elementos naturales*, constitutivos esenciales del magma inicial del mundo, es decir, *tierra/agua/aire/fuego*, y a cuyo respecto leemos en C. S. Lewis: «En el mundo situado por debajo de la luna —la naturaleza en sentido estricto— los cuatro elementos se han distribuido en sus 'lugares idóneos'. La *tierra*, el más pesado, se ha concentrado en el centro. En ella está situada el *agua*, elemento más ligero; por encima de ésta, el elemento *aire*, más ligero todavía. El *fuego*, el elemento más ligero de todos, cuando estuvo libre, subió hasta la circunferencia de la naturaleza y constituye una esfera inmediatamente debajo de la luna... El *fuego elemental* que forma una esfera justamente por debajo de la luna es fuego, pero sin mezcla; de ahí que sea invisible y completamente transparente»⁹. Esta concepción inicial del mundo es la que preva-

tizadas observaciones, que revelan su conciencia de la sumisión total al lenguaje (en *Rimas*, Clás. Castellanos, n.º 185, p. 68, vv. 94-96):

«La fuerza del dinero o sirve o manda,
y la del consonante; que igualmente
por no de estos dos extremos anda».

(9) Cf. C. S. Lewis, *La imagen del mundo* (cap. V., trad. de Carlos Manzano; Col. Ensayo, Antoni Bosch ed., Barcelona, 1980, pp. 71-72). Conceptos análogos leemos en la clásica monografía de Ernst Cassirer, *Individuo e cosmo nella filosofia del Rinascimento* (trad. de Federico Federici, Coll. Strumenti, n.º 11; La Nuova Italia ed., Firenze, 1974; p. 274): «I quattro elementi dei quali é fatto il modo: la *terra*, l'*acqua*, l'*aria* e il *fouco*, mostrano la loro específica diversità nel fatto che ognuno di loro ha una sua particolare forma di moto... Grazie alla sua natura, grazie alla sua pesantezza originaria e assoluta, l'elemento terra tende verso il centro del mondo, mentre l'elemento fuoco, grazie alla sua leggerezza assoluta, tende ad allontanarsene». Por su parte, Erns R. Curtius señala lo esquemático de esta concepción, definitivamente fijada en la mente europea a fines ya de la edad antigua (en *Literatura europea y Edad Media latina*, trad. de Margit Frenk Alatorre y Antonio Alatorre, Fondo de Cultura Económica, 2 vols., México D. F., 1955; 2.ª reimpression, Madrid, 1976; vol. I, p. 140): «En la tardía Antigüedad latina, la naturaleza suele reducirse

lecería en la edad antigua prolongándose, codificada por la doctrina tolemaica, a lo largo del medioevo para alcanzar al fin, pero convertida ya en tópico literario más que explicación científica, a las literaturas modernas a partir del Renacimiento. El esquema citado se reitera hasta la saciedad, como fecundo motivo retórico, y numerosos son los poetas españoles del Siglo de Oro que aludirán a él, desarrollándolo completa o parcialmente. A él alude, con lacónica expresión plena, Calderón de la Barca, en su *Loa de La vida es sueño* (vv. 98-99): «Que en *tierra, agua, fuego, viento*, / tiene la vida peligro», mientras otro dramaturgo precisamente del ciclo calderoniano se servirá sólo parcialmente de la misma alusión: «Desde la región del *fuego*, / hasta la esfera del *agua*, / el corazón de la *tierra* / mi mano pródiga abraza» (Antonio Mira de Amescua, *El esclavo del demonio*, acto III, vv. 2588-2591), puesta esta vez en boca de la potencia del mal (*Angelio*, el personaje en cuestión, es la encarnación del demonio, *ángel caído*).

Naturalmente, será Lope de Vega, en su irrestañable fecundidad, el que se servirá numerosas veces del tema, y siempre con feliz hallazgo poético, sea en ponderación hiperbólica, con intención moralizadora, como en aquellos versos que afirman: «pero es mayor rigor incomparable / que *agua, aire, tierra, fuego*, rayo y toro, / la ingratitud de una mujer mudable» (*El silencio agradecido*, III, ed. de la RAE, vol. IX, p. 588); o como mera metáfora plástica: «¡Ay, elementos, haced / llanto! El *aire*, por su aliento / aromático; las *aguas*, / por el cristal de su pecho; / la *tierra*, por tantas flores, / y por tanta luz, el *fuego*» (*La noche de San Juan*, II, 5); o aún, con mayor penetración intuitiva, relacionándolo con íntimas conexiones internas, que le ofrecen una total visión del cosmos: «Y por amor se corresponde / la *tierra* al agua, y el *agua* / al aire, y el *aire* al *fuego*, / y aun esa máquina luego / que el mundo

a los cuatro elementos, que eran entonces objeto de culto pagano religioso». Análogamente leemos en Otis H. Green (en *España y la tradición occidental*, trad. de Cecilio Sánchez Gil, Editorial Gredos, 4 vols., Madrid, 1969; vol. II, cap. 1, p. 36): «Las criaturas más nobles bajo el cielo empireo constituyen una sola especie —el hombre—, que tiene la misión de efectuar el retorno del mundo material al espiritual, de abrazarse con Dios en unión definitiva... y de ofrecerle el incienso de la alabanza en representación de toda la jeraquía ascendente de animales, aves y peces, de plantas y piedras, y de los cuatro elementos: fuego, aire, agua y tierra».

celeste fragua» (*Ello dirá*, acto II, ed. de la RAE, vol. V, p. 43), con eco de las doctrinas neoplatónicas, que explicaban el mundo por una necesaria correspondencia, concatenación fatal entre los elementos naturales, tal y como la expone Fray Luis de Granada, en su *Introducción al símbolo de la fe* (I.^a parte, cap. 6: De los cuatro elementos...; Col. Austral, n.º 642, pp. 56-57): «Porque la *tierra*... es seca y fría; y el *agua* es fría y húmeda; y el *aire* es húmedo y caliente; y el *fuego* es caliente y seco, y de esta manera se traban y dan la mano unos elementos a otros y hacen como una danza de espadas, continuándose amigablemente por esta forma los unos con los otros...». Se establece así la armonía pitagórica de las esferas celestes, presidida por una ley de orden acordado: «l'amor che move il sole e l'altre stelle» (Dante, *Paradiso*, XXXIII, v. 145), o —con la voz española de Fray Luis de León (*Noche serena*, vv. 46-50)—: «la luna como mueve / la plateada rueda, y va en pos de ella / la luz do el saber llueve, / y la graciosa estrella / de amor la sigue, reluciente y bella». Quedando así explicado, por metáforas paralelas, el funcionamiento íntimo del cosmos, lo que no quiere decir que la fórmula bímembre *armonía / amor* no fuese reversible expresándose en *amor / armonía* con ludismos retóricos que llevarían a un discreto galanteo, o, a lo más, a un personal desasosiego psicológico que aparecerá a menudo en la poesía lírica y en la teatral, sobre todo, el Siglo de Oro, según se seguirá viendo. Pero habrá siempre hitos máximos de la lírica, como el de Juan Ramón Jiménez en el Modernismo, que potenciarán al máximo el tópico de los elementos naturales: «Era *lo elemental* más apretado / en la redondez esbelta y elejida: / *agua* y *fuego* con *tierra* y *aire*, / cinta ideal de suma gracia, / combinación y metamorfosis» (*Libros de poesía*, Bibl. Premios Nóbel, Aguilar, n.º 1.030, p. 1282), desarrollándolo aún con pasión de personal amor en uno de sus *Sonetos espirituales* (*Libros de poesía*, ed. cit., n.º 8, p. 19):

«Que tú eres tú, la humana primavera,
la *tierra*, el *aire*, el *agua*, el *fuego*, ¡todo!
¡y yo soy sólo el pensamiento mío!»,

oponiendo así, con grito desgarrador, lo absoluto cósmico y lo íntimo psicológico.

A esta misma intensidad emotiva, que sella pacto absoluto entre la universidad total del mundo simbolizada por la amada, y el intimismo recóndito del amante, pertenece otro significativo soneto, de Antonio Machado esta vez, que trata el mismo tema intensificando su contenido erótico con versos de singularísima sensualidad bajo el título evocador de *Rosa de fuego* (*Obras. Poesía y Prosa*, Col. Cumbre, Ed. Losada, 2.^a ed., Buenos Aires, 1973, p. 321):

Tejidos sois de primavera, amantes,
de tierra y agua y viento y sol tejidos.
La sierra en vuestros pechos jadeantes,
en los ojos los campos florecidos,
pasead vuestra mutua primavera,
y aún bebed sin temor la dulce leche
que os brinda hoy la lúbrica pantera,
antes que, torva, en el camino aceche.
Caminad, cuando el eje del planeta
se vence hacia el solsticio de verano,
verde el almendro y mustia la violeta,
cerca la sed y el hontanar cercano,
hacia la tarde del amor, completa,
con la rosa de fuego en vuestra mano.

Estamos ante un texto que ha suscitado numerosos escolios y comentarios, sobre todo uno particularmente perspicaz del ensayista argentino César Fernández Moreno, que lo relaciona muy atinadamente con el tópico clásico del *carpe diem*¹⁰, aunque matizado por la innovadora diferencia de dirigir el eterno aviso del tiempo fugaz y la prudente advertencia del captarlo ahora, en el instante, no sólo a uno de los amantes

(10) Cf. César Fernández Moreno, *Introducción a la poesía* (Col. Popular, n.º 30, Fondo de Cultura Económica, México D. F., 1962, pp. 17-31). También lo traiciona con el horaciano *carpe diem* J. M. Aguirre, en su monografía *Antonio Machado, poeta simbolista* (Col. Persiles, n.º 59; Taurus Ediciones, Madrid, 1973, p. 252): «El tema del *carpe diem* es clásico. Machado no es ajeno a él. Su soneto titulado 'Rosa de Fuego' es pertinente en este contexto...».

(y en la tradición clásica y renacentista este consejo se le da sobre todo, y casi siempre, a la mujer), sino a ambos: «Si alguna diferencia hay entre aquellos sonetos renacentistas y este contemporáneo, consiste en que los primeros se dirigen especialmente a la mujer, que, por su invocada semejanza con la flor, simboliza mejor la rápida caducidad. *Rosa de fuego*, en cambio, ensancha su tema, y se refiere a los amantes, hombre y mujer; lo profundiza, y deja de lado los estragos de la vejez, para referirse directamente a los de la muerte. Y en cuanto a la primavera, no la toma ya sólo como elemento decorativo de la juventud, sino que la incorpora, trasfunde a los amantes; los constituye de primavera, corporizando el tropo». A pesar de lo atinado de sus observaciones, Fernández Moreno descuida el aspecto cósmico del poema, o más bien lo reduce a mera metáfora estacional, diciendo incompletamente: «Nombra los ingredientes elementales de que se constituye la primavera, y, transitivamente, los amantes que ella forma: tierra y agua, viento y sol»¹¹, y conviene no olvidar aquí cómo el poeta, empleando la palabra *sol* por *fuego*, y aún antes *viento* por *aire*, se vale de una sinécdoque —*pars pro toto*—, tropo advertido ya parcialmente por otro de sus escoliastas, J. M. Aguirre, que ha estudiado el aspecto simbolista de la obra machadiana, y que será uno de los pocos en precisar cómo Machado se sirve en esta ocasión del consabido tópico de los elementos naturales, para evocar intensamente la textura sensual de los amantes, que «están hechos de primavera, y de los cuatro elementos: tierra, agua, viento y fuego (sol)»¹².

Pero lo que en los dos textos modernistas indicados es sólo mera apoyatura intensificadora para mejor expresar el alto grado de la pasión amorosa, con estricto carácter de pormenor, aunque muy significativo, sería a menudo esencial ejercicio de estilo en los poetas petrarquistas del Siglo de Oro español, como en Francisco de Quevedo, que compusiera un madrigal, *Amante sin reposo*, sobre este tema:

(11) Cf. César Fernández Moreno, *Op. cit.* (ed. cit., p. 23).

(12) Cf. J. M. Aguirre, *Op. cit.* (ed. cit., p. 253).

«Está el *ave* en el aire con sosiego,
 en el agua el *pez*, la salamandra en fuego,
 y el *hombre*, en cuyo ser todo se encierra,
 está en sola la tierra.

Yo sólo, que nací para tormentos,
 estoy en todos estos *elementos*:
 la boca tengo en *aire* suspirando,
 el cuerpo en *tierra* está peregrinando,
 los ojos tengo en *agua* noche y día
 y en *fuego* el corazón y la alma mía»¹³,

texto que combina dos series fijadas de tópicos: la de los elementos naturales y la de las especies animales, relacionadas con aquellos elementos. El ágil ingenio quevedesco enriquecía así los matices semánticos del texto original de Luigi Groto, que le sirviera de modelo:

«Gli *elementi*, ond'ha vita ognun di noi
 si consumano in me, donna, per voi.
 Il *foco* appoggio al natural calore,
 si spenge a quel, con cui m'infiamma amore.
 L'*aer*, che fa ch'io spiri,
 si consuma insospiri.
 L'*acqua*, che ministrar gli humor costuma,
 in pianto si consuma.
 La *terra*, nod'ho le membra, in preghi, c'en passi
 per piani e poggi consumando vasi.
 in me consuma *foco, aere, acqua e terra*».

composiciones que comparadas ambas muestran cómo la exuberancia imaginativa del español deja muy por detrás al mero virtuosismo del italiano¹⁴. A manierismo habilidoso se limita también un texto similar de un poeta circunstancial, a quien cabría comparar con sus paisanos andaluces los poetas menores de la escuela sevillana del Siglo de Oro, como Jáuregui

(13) Cf. Francisco de Quevedo, *Poesía original* (ed. de José M. Bleca, Clás. Planeta, n.º 4; Editorial Planeta, Barcelona, 1963, n.º 404, p. 436).

(14) Tal es la opinión de Joseph G. Fucilla, que en sus *Estudios sobre el petrarquismo en España* (anexo LXXII de la RFE, C.S.I.C., Madrid, 1960, pp. 202-203) compara ambos textos.

o Arguijo. Se trata del polígrafo Francisco Rodríguez Marín, a quien se debe el siguiente aplicado soneto, titulado *Anhelos*:

«*Agua* quisiera ser, luz y alma mía,
que con su transparencia te brindara;
porque tu dulce boca me gustara,
no apagara tu sed, la encendería.

Viento quisiera ser; en noche umbría,
callado hasta tu pecho penetrara,
y aspirar por tus labios me dejara
y mi vida en la tuya infundiría.

Fuego quisiera ser para abrasarte
en un volcán de amor. ¡Oh estatua inerte,
sorda a las quejas de quien supo amarte!

Y después, para siempre poseerte,
tierra quisiera ser, y disputarte
celoso a la codicia de la muerte»,

y del que nos advierte José María de Cossío como calcado de una anacreóntica griega, que Menéndez Pelayo titulara 'de las transformaciones', «y que ha inspirado a más poetas, pero a ninguno con el vigor y novedad que el nuestro»¹⁵. En efecto, aquí la voluntad de reelaboración del reiterado tema queda bien manifiesta, y cabe añadir, bastante lograda, lo que no puede sorprendernos tanto por parte de un conocedor tan fino de la tradición literaria de la España clásica y, sobre todo, advertidísimo lector asiduo de toda la poesía barroca de inspiración petrarquista, esencialmente la de líricos secundarios —de la llamada escuela antequerana, y que reuniera el licenciado Pedro Espinosa en sus *Flores de poetas ilustres de España*, y que ofrecen un cuadro representativo de las motivaciones temáticas esenciales de aquella España del siglo XVII—.

Sin duda, cabría ampliar aún esta rápida exploración sobre la persistencia de tópico tan traído y llevado, orientándola en direcciones diversas: ya hacia la prosa, de la que nos bastará con traer aquí a colación el ejemplo de cierto pasaje del relato misógino *La pícaro Justina*, en el que su autor —¿Fran-

(15) Cf. José M.^a de Cossío, *Cincuenta años de poesía española. 1850-1900* (Espasa-Calpe, S. A., Madrid, 1960, 2 vols., vol. I, cap. 16, pp. 723-724).

cisco López de Ubeda?— ejemplifica en términos de retórica de sermonario (que solía precisamente echar mano muchas veces de tópicos clásicos paganos) una de sus afirmaciones antifeministas (lib. IV, cap. 4):

«Otros llamaron a la mujer *tierra*, otros *agua*, otros *aire*, otros *fuego*..., y aunque esto fue dicho a diversos propósitos, conviene a saber: que por su bajeza y menoría la llamaron tierra; por su parlería, ola, y por su fecundidad, mar; por su inestabilidad, aire; por su cólera, fuego...»,

pasaje que es eco patente de la tradición neoplatónica del concepto de amor, codificada por León Hebreo, en sus célebres *Dialoghi d'amore*, en el segundo de los cuales figura el símil de los elementos naturales, que reza así en la traducción castellana del Inca Garcilaso de la Vega (*Diálogos de amor*, II):

«Es también este amor de la suerte del que tienen los animales terrestres a la *tierra*, y los marinos al *agua*, y los volátiles al *aire*, y la salamandra al *fuego*... Tal es el amor de los elementos a sus propios lugares... A cualquiera de los cuatro elementos —que son tierra, agua, aire y fuego— aplace el reposo del uno cerca del otro, y no cerca de los otros...»;

o bien, aprovechando del dilatado ámbito de la lengua española, hacia la poesía hispanoamericana, en la que no es difícil espigar versos como éstos, del argentino Leopoldo Marechal:

«Yo recorría un prado, junto al *mar* andariego,
sin cosechar el *aire*, ni la *tierra* ni el *fuego*»¹⁶,

y en los que una vez más aparece la sinécdoque, para sustituir el término *agua*, por el vocablo *mar*.

Empero, la advertencia de un viejo poeta oriental, el persa Omar Kheyyam, nos invita a pararnos aquí, pues «¿para

(16) Cf. Leopoldo Marechal, *Antología poética* (Col. Austral, n.º 941, p. 48).

qué meditar en los cuatro elementos...? ¿Acaso nos importa que existan cien misterios?»¹⁷.

Este misterio cosmogónico nos llevará precisamente a otro tema paralelo, en el mismo sector de las enumeraciones fijas: el de las tres *especies animales*, de tierra, agua y aire, al que se ha aludido ya en los respectivos pasajes de Quevedo y León Hebreo, y que cabe resumir con diversos 'raccourcis' poéticos del Siglo de Oro, desde aquel de Góngora:

«Ni en este monte, este aire, ni este río,
corre *fiera*, vuela *ave*, *pece* nada...»¹⁸,

expresado en dos versos de perfecta estructura correlativa, en los que se alude indirectamente a los elementos correspondientes al bestiario citado, hasta los meramente exclusivos —que se atienen sólo a cita de los animales en cuestión— de Juan de Jáuregui:

«vil *pece*, tosca *fiera*, *ave* funesta»¹⁹,

asociando a cada especie una peculiar connotación moral, representada por una adjetivación negativa; y, sobre todo, de Calderón de la Barca, más conciso aún, en su escueto octosílabo, del famoso monólogo inicial de *La vida es sueño* (I, 2, v. 172):

«a un *pez*, a un *bruto* y a un *ave*».

La lacónica expresión calderoniana se vería ampliada en numerosos pasajes del propio dramaturgo barroco y de muchos otros poetas del Siglo de Oro, el más encantador de todos, el siempre gárrulo y grácil Lope, quien la aclarará con suscitadora descripción:

«No quedó sin llorar *pájaro* en nido,
pez en el agua, ni en el monte *fiera*...»²⁰.

(17) Cf. Omar Kheyyam, *Rabaiyat* (trad. de José Bibert y Diego Navarro; Col. RoTaTiVa, Plaza y Janés ed., Barcelona, 1975; n.º 153, p. 70).

(18) Cf. Luis de Góngora, *Sonetos Completos* (Clás. Castalia, n.º 1; n.º 66, p. 124).

(19) Cf. Juan de Jáuregui, *Orfeo* (II, v. 35; Clás. Castellanos, n.º 183, p. 22).

(20) Cf. Lope de Vega, *Amarilis. Egloga* (vv. 735-736; en *Obras Escogidas*, vol. II: *Poesías líricas...*, Col. Obras Eternas, Aguilar ed., Madrid, 4.ª ed., 1964, p. 199).

Es un esquema trimembre cuyo tema fue difundido en todas las literaturas europeas, y que corresponde a lo que Ernst Robert Curtius ha codificado en su conocida *summa* de 'topoi' bajo la denominación de 'invocación de la naturaleza', y del que bastarán como muestra de literaturas extranjeras, las respectivas frases francesas de Joachim Du Bellay:

«les oiseaux, les poissons et les betes terrestres»²¹, e italiana de Torquato Tasso:

«saltar veggeudo i caprie i carvi
ed i pesci guizzar di questo fiume
e spiegar gli *augelletti* al ciel le piume»²²,

con geminación semántica para las *bestias terestres* (*capri/cervi*), que veremos reiteradamente en varios textos análogos españoles.

La opción polimétrica característica de los poetas dramaturgos del Siglo de Oro, expuesta apologeticamente por el más célebre de ellos, Lope de Vega, en su *Arte nuevo de hacer comedias*²³, permitió a la escena española oír largas tiradas en

(21) Cf. Joachim Du Bellay, *Défense et illustration de la langue française* (Bibliothèque Bordas / II, Paris, 1972; liv. I, chap. 10, p. 48).

(22) Cf. Torquato Tasso, *Gerusalemme liberata* (canto VII, ottava 11, vv. 6-8; Nuova Universale Einaudi, n.º 123, p. 198).

(23) Cabe considerar el *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo* (1609) como el manifiesto literario de la comedia clásica española. En él expone Lope de Vega sus ideas sobre la construcción de la obra teatral y, singularmente, sobre su preferencia polimétrica (vv. 305-312), tan opuesta a la rigidez formal del teatro clásico francés, encorsetado en su *alexandrin* dodecasilabo (y no de catorce sílabas, como el *alejandrino* español), tan reverenciado por Jean Racine. Los franceses, respetuosos de las reglas aristotélicas, reprocharán a los españoles su libertad de expresión poética y, así, Boileau, en su *Art poétique* (chant III, vv. 39-42), se burlará de «un rimeur, sans péril, delà les Pyrénées, / sur la scène en un jour renferme des années. / Là, souvent, le héros d'un spectacle grossier, / enfant au premier acte, est barbon au dernier», pasaje en el que parece referirse a Lope de Vega precisamente (Cf. Anibal González Pérez, *Aristóteles, Horacio, Boileau. Poéticas*, Alfaro / Col. de Poesía, n.º 23; Editora Nacional, Madrid, 1977, nota 88, p. 158: «En opinión de Claude Brossette... este verso se refería a Lope de Vega»), aunque se le ha supuesto eco de otro conocido pasaje del *Quijote* (I, 48), cuando Cervantes afirma con su zumba habitual: «¿Qué mayor disparate puede ser en el sujeto que tratamos que salir un niño en mantillas en la primera escena del primer acto, y en la segunda salir ya hecho hombre barbado?». Los románticos, en cambio, rehabilitarían a los clásicos españoles, y muy especialmente al mismo Lope, a quien se refiere Victor Hugo, en su célebre *Préface de Cromwell* (1827), declaración de credo poético de los románticos franceses, y en la que rechaza los preceptos aristotélicos en los términos siguientes: «Le poète, insistons sur ce point, ne doit donc prendre conseil que de la nature, de la vérité et de l'inspiration, qui est aussi une vérité et une nature.

monólogos de estructura correlativa o de simple enumeración acumulativa, a cuyo respecto advertirá el aludido Curtius cómo «el teatro español sacará el máximo fruto del estilo medieval de la enumeración aglomerada»²⁴, siendo muy particularmente Calderón de la Barca quien más echó mano en su teatro de tal procedimiento retórico, sobre todo en sus habituales soliloquios en décimas espinelas, o en pormenorizados relatos expresados por inacabables romances, procedimiento del que tanto usó que acabaría él mismo por considerarlo como abusivo:

«en tanto que ellos se pagan
dos grandísimos romances...»,

hará decir irónicamente al gracioso Calabazas, en la comedia *Casa con dos puertas, mala es de guardar* (I, 3 vv. 231-232), refiriéndose a las respectivas desmesuradas narraciones que se harán de sus vidas los dos galanes Don Félix y Lisardo. La exuberancia barroca y el brío metafórico de muchos de estos textos calderonianos han permitido a algún comentarista eminente de este teatro compararlos con las columnas —sin duda salomónicas— de esas catedrales en verso que son muchos de sus dramas²⁵. El mismo Curtius añade: «Calderón emplea

Cuando he, dit Lope de Vega: Cuando he de escribir una comedia, / encierro los preceptos con seis llaves. Pour enfermer les precepts, en effet, ce n'est pas trop de six clefs» (Nouveaux Classiques Larousse, Paris, 1972, p. 78, del prefacio hugoliano hay traducción española, Col. Austral, n.º 673, p. 34). Los versos citados por Hugo son los vv. 40-41 del *Arte nuevo... loquiano que puede manejarse en las ediciones: a/ crítica, de Juana de José Prades, Clás. Hispánicos, Serie I / Ediciones facsímiles, vol. XI, C.S.I.C., Madrid, 1971; b/ standard, de la Col. Austral, n.º 842, pp. 11-19; y c/ universitarias, de Federico Sánchez Escribano y Alberto Porqueras Mayo, en *Preceptiva dramática española del Renacimiento y el Barroco*, Editorial Gredos, Madrid, 1965, pp. 125-136; y de Juan Manuel Rozas, *Significado y doctrina del 'Arte nuevo' de Lope de Vega*, Col. Temas, n.º 9, Sociedad General Española de Librería, Madrid, 1976, pp. 177-194). Sobre las ideas teatrales de Lope de Vega se podrá consultar la monografía de Luis C. Pérez y F. Sánchez Escribano, *Afirmaciones de Lope de Vega sobre preceptiva dramática* (anexo XVII de la Rev. de Literatura, C.S.I.C., Madrid, 1961) y sobre la concepción general que prevalecía sobre el tema entre los preceptistas del Siglo de Oro, además del ya citado estudio de Sánchez Escribano y Porqueras Mayo, la obra de Margaret Newels, *Los géneros dramáticos en las poéticas del Siglo de Oro* (trad. esp. de Amdeo, Sole-Leris, Tamesis Books Ltd., London, 1974).*

(24) Cf. Ernst Robert Curtius, *Literatura europea y Edad Media latina* (trad. de Margit Frenk Alatorre y Antonio Alatorre, Fondo de Cultura Económica, 2 vols., México D. F., 1955; 2.ª reimpresión, Madrid, 1976; vol. I, p. 142).

(25) En un luminoso artículo sobre *Un tema de 'La vida es sueño'. El hombre y la naturaleza en el monólogo de Segismundo* (incluido en el n.º 1.020 de la Col.

todos los registros; todos los elementos de la naturaleza y todos sus habitantes están ahí, listos para ser utilizados, como piedrecitas de colores que pueden combinarse en los más variados dibujos; es como un caleidoscopio en que aparecen sin cesar nuevas figuras, alardes retóricos que desbordan con la abundancia de una cascada. Basta, sin embargo, contemplarlo más de cerca, para ver que todo está perfectamente ordenado, que todo es maravillosamente simétrico. Calderón emplea la invocación de la naturaleza en cualquier contexto; la pone al servicio del pathos heroico en las situaciones trágicas...»²⁶.

No es difícil espigar, pues, en la obra calderoniana abundante cosecha de textos enumerativos y correlativos, con una reiterada técnica que roza el manierismo, y que ha sido perfectamente descrita y desmontada en sus más sutiles rodajes por Dámaso Alonso²⁷. En lo que se refiere al esquema de las tres especies animales (*bruto/pez/ave*), correlativas de los tres elementos naturales primeros (*tierra/agua/aire*), tenemos ante todo el famosísimo monólogo inicial de Segismundo en *La vida es sueño* (I, 2, vv. 123-172), que recoge al principio la consabida triada, recopilándola en rápida correlación al final:

«Nace el *ave*, y con las galas
que le dan belleza suma
apenas es flor de pluma
o ramillete con alas,
cuando las etéreas salas
corta con velocidad,
negándose a la piedad
del nido que deja en calma...

Nace el *bruto*, y con la piel
que dibujan manchas bellas,
apenas signo es de estrellas,

Austral: *Trazos de historia literaria*, pp. 11-81), afirmará Alfonso Reyes: «Porque toda la tragedia reposa, como sobre dos columnas, sobre los dos monólogos de Segismundo» (p. 73 de la ed. cit.).

(26) Ernst R. Curtius, *Op. cit.* (ed. cit., vol. I, p. 142).

(27) Cf. Dámaso Alonso, *La correlación en la estructura del teatro calderoniano* (en el libro, en colaboración con Carlos Bousoño: *Seis calas en la expresión literaria española*, Editorial Gredos, Madrid, 4.ª ed., 1970, pp. 109-175).

gracias al docto pincel,
cuando atrevido y cruel
la humana necesidad
le enseña a tener crueldad,
monstruo de su laberinto...

Nace el *pez*, que no respira,
aborto de ovas y lamas,
y apenas bajel de escamas
sobre las ondas se mira,
cuando a todas partes gira
midiendo la inmensidad
de tanta capacidad
como le da el centro frío...

... ..

¿Qué ley, justicia o razón,
negar a los hombres sabe,
privilegio tan suave,
excepción tan principal,
que Dios le ha dado...
a un *pez*, a un *bruto* y a un *ave*».

Otros textos paralelos, también en espinelas:

«Nace con belleza suma
el *ave*, al hielo temblando,
y apenas mira al sol, cuando
se halla vestida de pluma;
antes que el hambre presuma,
sustento llega a tener,
criado, y el hombre al ver
alma en sí más singular
nace desnudo a buscar
qué vestir y qué comer.

Nace el *bruto*, más airado,
y apenas se ve nacido,
cuando, de una piel vestido,
de balde le ofrece el prado
sustento que no ha buscado ,
sin pensar ni discurrir;

sin afanar ni inquirir;
 y el hombre, ¡triste pesar!,
 nace desnudo a buscar
 qué comer y qué vestir.

Nace el *pez* de ovas y lamas,
 tan mudo, que aun no respira,
 y en un instante se mira
 cubierto de alas y escamas;
 juncos y marinas ramas
 le alimentan sin tener
 qué desear, y con más ser,
 el hombre, ¡duro pesar! ,
 desnudo nace a buscar
 qué vestir y qué comer»²⁸,

y en tirada de romance:

«...Porque, ¿qué desdicha como
 que no vea en esa vaga
 región de los aires *ave*,
 que apenas la cubre el ala
 la primera pluma, cuando,
 árbitro de la mañana,
 las prisiones de la noche
 no rompa a la luz del alba?
 ¿Qué ansia como que no encuentre
fiera que apenas cobrada
 la primera piel se vea,
 que a buscar el sol no salga?
 ¿Qué horror como que no mire
pez que en la primera escama
 arma apenas, cuando surque,
 viviente bajel, las aguas...?

... ..

¿Y que yo, con más instinto,
 con más razón, con más alma,
 y con menos libertad,
 envidie, sin dar más causa

(28) Calderón de la Barca, *El monstruo de la fortuna* (I, 9).

que el delito de nacer,
ave, fiera, pez...?»²⁹,

o, todavía, otros ejemplos menos significativos, ya por hallarse el triple esquema trucado (figurando tan sólo en él dos de sus tres elementos constantes), o inoportunamente ampliado, al combinarse con otras referencias diferentes, aunque complementarias (del tipo *flor*, o *arroyo*), ya aún por servirse en ellos de otras formas estróficas —la redondilla, por ej.—, menos aptas a tal tipo de enumeraciones:

«...En *bruto* tan ligero
 que en el viento parecía
 un pájaro que volaba;
 y es razón que lo presumas,
 porque en penacho de plumas
 matices al aire daba...

Corrió, pues, y tropezó
 el *caballo*, de manera
 que lo que *ave* entonces era,
 cuando en la tierra cayó
 fué...»³⁰,

y sigue una larga enumeración, que recoge, en heterogénea pluralidad, los elementos más dispares de la creación: «en sol, cielo, tierra y viento, / *ave, bruto*, estrella y flor», reteniendo tan sólo dos de los elementos consabidos de la triada. Se trata del procedimiento empleado por San Juan de la Cruz, cuando evoca en el *Cántico espiritual* (XXX, vv. 146-147): «a las *aves ligeras*, / *leones, ciervos, gamos saltadores...*»: Más empobrecido aún de los vocablos originarios, el monólogo de *A secreto agravio...* (I, 5) calderoniano, sólo conserva uno de ellos, *ave*:

«...Y con acento suave
 se queja una simple *ave*
 del que la cogió a traición...»,

(29) Calderón de la Barca, *Los tres efectos de amor, piedad, desmayo y valor* (I, 2; ed. de la BAE, vol. XII, p. 334).

(30) Calderón de la Barca, *El médico de su honra* (I, 2).

y todavía el monólogo del auto sacramental *Los alimentos del hombre*, siempre de Calderón, recupera los dos términos (*ave/pez*) más empleados de la serie:

«La *ave*, que en pajizo nido
nace, con desnudez suma,
vestida se ve de pluma,
sin saber quién la ha vestido.
Cobra alas y halla nacido
todo cuanto ha menester...

El *pez*, animal tan mudo
que ni gime ni respira,
con que a los senos que gira
mover a piedad no pudo,
con ser animal tan rudo,
entre los cienos y lamas,
donde no halla plumas ni ramas,
se halla entre húmedas alcobas
alimentado de ovas
y defendido de escamas...»,

bifurcándose, al final de la tirada, el tercer elemento, referente a los animales terrestres, en el doble género *león/cordero*, símbolo cruzado de la disemia habitual *bruto/fiera*, evocada al final de este mismo texto, con ecos de la reflexión moral del león vestido con piel de cordero:

«¿A qué humilde, a qué sangrienta
especie, en monte y campaña,
no la alimenta su saña?
¿Su pasto no la alimenta?
Y aun con esto, no contenta
vive, si abrigado infiero,
lo doméstico y lo fiero
de su piel: testigos son
la melena del *león*,
y la lana del *cordero*»,

para cerrarse recapitulando:

«Pues si una y otra esfera
nacén, no necesitados,

vestidos y alimentados,
tronco, *ave, pez, bruto y fiera...*».

Cabe advertir cómo en la totalidad de los pasajes citados la forma métrica empleada es el tradicional verso octosílabo, tan característico de la prosodia de la lengua española, y en su mayor parte la estrofa en que se ordena es la décima espinela, de expresión rítmica que se armoniza muy bien con la necesaria acumulación léxica de este tipo de enumeraciones, mejor retenidas por el auditorio a causa de la reiteración de la rima aconsonantada, que sirve de llamada memotécnica. Si bien el romance, monótono y machacón, se presta adecuadamente a las tiradas largas, según se ha visto ya y como lo preconizara Lope de Vega, refiriéndose al monólogo teatral, cuando afirmó aquel principio retórico: «las relaciones piden los romances»³¹ el inconveniente único, para el caso, de este procedimiento métrico, tan apto a la acumulación 'palabrera' de vocablos, procede de lo escasamente sonoro de la rima asonantada, que a veces no retiene el oído soliendo así perder la fonética coincidente de las palabras y con ella su eficacia asociativa. Siguiendo siempre al mismo Lope, que añade refiriéndose a las aludidas 'relaciones': «aunque en octavas lucen por extremo»³², veremos que, efectivamente, en octavas reales —estrofa tradicional de la poesía épica, en la que se redactaron casi todos los grandes poemas epopéyicos del Renacimiento, de Ariosto y Tasso a Camoens y Ercilla— figuran grandes evocaciones heroicas del teatro clásico español —a la manera de las famosas tiradas con latiguillo del tipo 'accrocheur' de las del teatro francés del Gran Siglo, ya sea narrando la lid heroica de *Le Cid* (IV, 3, vv. 1259-1328) corneliano, con su remate epifonémico: «et le combat cessa faute des combattants, o ya del no menos célebre 'récit de Thérámene', en la *Phèdre* (V, 6, vv. 1498-1570), de Racine. Una de las más representativas, modelo exacto de enumeración léxica, se debe al citado Antonio Mira de Amescua, en la comedia —de título significativamente trimembre— *Ga-*

(31) Lope de Vega, *Arte nuevo de hacer comedias* (v. 309; ed. cit., de Juan Manuel Rozas, p. 191).

(32) Lope de Vega, *Arte nuevo...* (v. 310, ed. cit. supra, p. 191).

lán, valiente y discreto (III, 2, vv. 1879-2042), delectándose en la morosa evocación caballeresca a lo Ariosto de un duelo en palestra. Más raro es, en cambio, el uso de la redondilla aplicado a este tipo de enumeraciones, pues su ritmo jadeante de estrofa corta —cuatro versos— va mejor con el discreteo entrecruzado de réplica y contrarréplica del diálogo amoroso, cosa que también notó, con acertado criterio, el propio Lope, cuando recomienda «y para las (cosas) de amor, las redondillas»³³, lo que no ha impedido a algún poeta, como ya se ha visto antes en Calderón, utilizarla incidentalmente para este empleo. En todos estos casos estamos siempre en presencia de formas métricas de verso de 'arte menor', exactamente el octosílabo; pero existen otras dos con verso de 'arte mayor' —la silva y el soneto— que se ven a menudo en composiciones poéticas de tipo correlativo: En lo que se refiere a la silva bien conocida es la escena madrigalesca de Segismundo y Rosaura en *La vida es sueño* (II, 7, vv. 1596-1617), en lo teatral, como es también famosa la canción petrarquense *A una mudanza*, atribuida, entre otros³⁴, al ya mencionado Mira de Amescua³⁵, y que es ejemplo cimero en la poesía del Siglo de Oro de canción a la italiana³⁶.

En cuanto al soneto, como forma muy adaptable a las enumeraciones correlativas, presenta un caso particular por cuanto si ha sido usado frecuentemente en la lírica clásica

(33) Lope de Vega, *Arte nuevo...* (v. 312, ed. cit. supra, p. 191).

(34) Cf. Antonio Rodríguez Moñino, *Construcción crítica y realidad histórica en la poesía española de los siglos XVI y XVII* (Ed. Castalia, Madrid, 1965; 2.ª ed., 1968; pp. 43-44): «¿Cuántas atribuciones queremos para la bellísima canción *A una mudanza*, que comienza 'Ufano, alegre, altivo, enamorado'? Las hay —y en manuscritos coetáneos— a favor de Bartolomé Leonardo de Argensola, Mira de Amescua, un desconocido Trevijano, Luis Vélez de Guevara, el Conde de Salinas, el Príncipe de Esquilache... ¡qué sé yo cuántos!».

(35) La atribución, retenida después por la mayor parte de los estudiosos modernos, a Antonio Mira de Amescua de la canción *A una mudanza*, procede de Baltasar Gracián, en su *Agudeza y arte de ingenio* (discursos IX y XXXV, Clás. Castalia, núms. 14 y 15, tomo I, pp. 117-18, y tomo II, p. 75). A ella se atiene José Manuel Blecua, en su artículo *El autor de la canción 'Ufano, alegre, altivo, enamorado'* (en su libro *Sobre poesía de la Edad de Oro*, Editorial Gredos, Madrid, 1970, pp. 244-254 y 255-256). Asimismo es la atribución aceptada por Menéndez Pelayo, en su popular antología *Las cien mejores poesías líricas de la lengua castellana* (n.º 61). (Col. Austral, n.º 820, pp. 111-114).

(36) Cf. Enrique Segura Covarsí, *La canción petrarquista en la lírica española del Siglo de Oro. Contribución al estudio de la métrica renacentista* (anejo V de *Cuadernos de Literatura*, C.S.I.C., Madrid, 1949).

española para este tipo de composiciones, y ello ya desde Fernando de Herrera y sus epígonos de la escuela sevillana, y el mismo Cervantes (en numerosos textos versificados incluidos en *La Galatea*), hasta los poetas del período barroco, especialmente Góngora, Lope y Quevedo, todos grandes sonetistas, y que se sirvieron reiteradamente de este tipo de estrofa en muchos desahogos líricos; en cambio, el género teatral —la comedia clásica— cultiva mucho menos el soneto, acaso porque su estructura —«catorce versos dicen que es soneto», afirmará precisamente Lope (*La niña de plata*, III, 4)³⁷, no daba cabida sino a una muy reducida serie enumerativa, lo que era poco adecuado a la escena, como advierte Dámaso Alonso: «En el diálogo dramático una ordenación totalmente correlativa, con miembros de una sola palabra, sería sumamente precipitada y entrecortada, la índole del diálogo dramático hace que las más de las veces tengamos que ver con formas híbridas de correlación y paralelismo»³⁸. En efecto, el virtuosismo léxico de algunos poetas, de Lope sobre todo, les lleva a 'tours de force' como el de redactar un soneto con catorce miembros de correlación, como uno de los insertos en el relato pastoril *La Arcadia* (lib. III), que acaba:

«Finalmente se ven cubrir de un velo
grana, ámbar, jazmín, cristal y rosa,
vid, flor, voz, aura, abril, sol, luz, cielo y alma»³⁹,

(37) Lope de Vega, *La niña de plata* (III, 4; Col. Austral, n.º 574, pp. 193-194). El tema del soneto al soneto ofrece numerosos textos de virtuosismo retórico (de Diego Hurtado de Mendoza, en BAE, vol. XXXII, p. 85; Baltasar del Alcázar, en la antología de Elías L. Rivers, *Poesía lírica del Siglo de Oro*, Col. Letras Hispánicas, n.º 85, pp. 134-135; Manuel Machado, en *Obras Completas*, Ed. Plenitud, Madrid, 5.ª ed., 1967, p. 180; *Alfa y Omega*; y Luis Cernuda, *Poesías Completas*, Bibl. Crítica, Barral ed., Barcelona, p. 371; y, entre los extranjeros, John Keats, *Sonnet on the sonnet*, en *The Complete Poems*, Penguin Books, p. 340; y Tristan Corbière, *Sonnet, avec la maniere de s'en servir*, en *Les amours jaunes*, Coll. Bouquins, Laffont éd., Paris, 1980, p. 404). Como repertorio de textos el más recomendable es la *Antología del soneto clásico español. Siglos XV-XVII*, de Arturo del Hoyo, (Bibl. de Iniciación Hispánica, Aguilar ed., Madrid, 1963) y como estudios los dedicados al aspecto sonetil en Lope, por Lucile K. Delano, *A critical index of sonnets in the plays of Lope de Vega* (University of Toronto Press, 1935), Otto Jörder, *Die Formen des Sonetts bei Lope de Vega* (Max Niemeyer Verlag, Halle, 1936) y S. Scheid, *Petrarkismus in Lope de Vega Sonnetten* (Untersuch zur Sprach und Literatur gesch. des roman., Volker IV, 1966).

(38) Cf. Dámaso Alonso, *Op. cit.* (ed. cit., p. 160).

(39) Cf. Lope de Vega, *La Arcadia* (lib. III; ed. de Edwin S. Morby; Clás. Castalia, n.º 63, p. 263).

donde por la fuerza de las cosas predominan los monosílabos, sobre todo en el último verso, del que dice asombrado el mismo Dámaso Alonso: «¡Esfuerzo notable! Lo más extraordinario es el verso final, eneamembre; Lope, para lograr su objeto, ha tenido aquí (y en la diseminación) que echar mano de palabras monosílabas, que sinalefar las bisílabas»⁴⁰. El soneto servía sobre todo en la representación escénica como recurso técnico para sosegar las pausas de la acción, en compás de espera: «el soneto está bien en los que aguardan», dirá una vez más Lope⁴¹, y bien conocida es la impaciencia feroz de aquellos públicos populares de los corrales madrileños:

«porque considerando que la cólera
de un español sentado no se templá
si no le representan en dos horas
hasta el Final Juicio desde el Génesis...»⁴²,

que impulsaba a Lope a recomendar, con su experiencia práctica:

«Quede muy pocas veces el teatro
sin persona que hable, porque el vulgo
en aquellas distancias se inquieta
y gran rato la fábula se alarga...»⁴³.

Precisamente por esto, para disminuir las 'distancias' de la espera teatral, el soneto recomendado para el monólogo divertido, cuando se utilizaban en tal caso las enumeraciones lo eran siempre de tipo corto, es decir, las de carácter limitado, que venimos analizando, y a este respecto cabe recordar el ejemplo de los cuartetos iniciales de un soneto-monólogo de Guillén de Castro, en su comedia *El Narciso en su opinión* (jorn. II), en que recurre al esquema concreto de *bruto/pez/ave*:

«Apenas tiene plumas el *avecilla*,
cuando pone en los vientos su cuidado;

(40) Cf. Dámaso Alonso, *Op. cit.* (ed. cit., p. 417).

(41) Lope de Vega, *Arte nuevo...* (ed. cit., v. 308, p. 191).

(42) Lope de Vega, *Arte nuevo...* (vv. 205-208, ed. cit., p. 188).

(43) Lope de Vega, *Arte nuevo...* (vv. 240-243, ed. cit., p. 189).

el más menudo *pez* del mar salado
suele atreverse a su arenosa orilla.

Deja el monte la tierna *cervatilla*
y aunque con su peligro, pace el prado,
las útiles defensas del ganado,
pierde tal vez la mansa *corderilla*...»⁴⁴,

en el que sobra aún el espacio de los tercetos para disertar sobre otros elementos enumerativos, algunos de los cuales (como *tierra/río*, empleado este último por agua, caso de sinécdoque ya visto), pueden referirse a la serie de los elementos naturales, antes evocada⁴⁵. También aquí —en los cuartetos citados— se da un caso de geminación léxica, por el que la idea de *bruto* o *fiera* (que, en definitiva, se refiere al *mamífero* y *cuadrúpedo*) duplica en *cervatilla/corderilla*, como en el ejemplo antes evocado (*león/cordero*), del auto sacramental de Calderón *Los alimentos del hombre*.

No acabaremos aquí con el tema éste de la triple especie animal, asociada a los tres elementos naturales primeros (*tierra/agua/aire*), sin recordar un caso de simbolización sintética en un animal solo, el *pato*, aspecto que pudiéramos llamar irónico y que ha prevalecido en el género fabulístico propicio al sarcasmo a causa precisamente de su tendencia moralizadora. Se trata de la fábula de Tomás de Iriarte *El pato y la serpiente* (fábula XIII):

«A orillas de un estanque,
diciendo estaba un Pato:
—¿A qué animal dió el cielo
los dones que me ha dado?
Soy de *agua, tierra y aire*:
cuando de *andar* me canso,

(44) Cf. Guillén de Castro, *El Narciso en su opinión* (jornada II, Col. Temas de España, n.º 73, p. 78).

(45) Todavía podrían aducirse numerosos ejemplos de textos poéticos que asocian el tema de los elementos naturales con el de las especies animales, como en Leconte de Lisle, *Solvet seclum* (vv. 8-9): «Les bêtes des forêts, des monts et de la mer, / ce qui vole et bondit et rampe en cet enfer...» (en *The Oxford of French Verse*, n.º 299).

si se me antoja, *vuelo*;
 si se me antoja, *nado*.
 Una Serpiente astuta,
 que le estaba escuchando,
 le llamó con un silbo,
 y le dijo: —¡Seo guapo!
 No hay que echar tantas plantas;
 pues ni *anda* como el *gamo*,
 ni *vuela* como el *sacre*,
 ni *nada* como el *barbo*;
 y así tenga sabido
 que lo importante y raro
 no es entender de *todo*,
 sino ser diestro en *algo*»⁴⁶.

Texto ejemplar de enumeración perfecta y de correlación sucesiva: *agua (nado)/tierra (andar)/aire (vuelo)*; *anda (gamo)/vuela (sacre)/nada (barbo)*, con la moraleja final recapituladora en la oposición binómica *todo/algo*, censurando al aprendiz de *todo* (el 'touche à tout') y maestro de nada (o de muy poco, *algo*).

Los dos temas seriales fijos, que acabamos de analizar, ambos de inspiración cosmogónica, nos llevan como de la mano a evocar un tercer tema, también enumerativo limitado, y reducido, como el primero de los elementos naturales, a cuatro vocablos forzosos (a veces, cinco, ya veremos cómo), que es el de las estaciones o sazones del año, sobre el que hace Northrop Frye las agudas observaciones siguientes: Questi simboli ciclici di solito divisi in quattro fasi principali: le quattro stagioni dell'anno, sono il modello per i quattro periodi del giorno (mattino, meriggio, sera, notte), e i quattro aspetti del ciclo dell'acqua (pioggia, sorgenti, fiumi, mare o neve), i quattro periodi della vita (gioventú, maturitá, vecchiaia, morte) e simili. Troviamo un gran numero di simboli appartenenti alla prima e alla seconda fase nell'*Endymion*, de Keats, e di quelli della terza e quarta fase in *The Waste Land* (dove

(46) Cf. Tomás de Iriarte, *El pato y la serpiente* (*Fábulas literarias*, XIII; Clás. Castellanos, n.º 136, p. 21).

debiamo aggiungere i quattro stadi della cultura occidentale, Medioevo, Rinascimento, XVIII secolo e età contemporanea)»⁴⁷.

El tema de las *estaciones del año* ha sido uno de los más reiterados en textos de estilo enumerativo, oscilando a veces entre cuatro (número que acabó por fijarse definitivamente) y cinco vocablos, según la conocida afirmación de Cervantes:

«Pensar que en esta vida las cosas de ella han de durar siempre en un estado, es pensar en lo excusado; antes parece que ella anda todo en redondo, digo, a la redonda: la *primavera* sigue al verano, el *verano* al estío, el *estío* al otoño, y el *otoño* al invierno, y el *invierno* a la primavera, y así torna a andarse el tiempo con esta rueda continua»⁴⁸,

enunciando ya por intuición y anticipadamente ese principio de 'l'eternel retour', tan caro a Nietzsche, y sobre el que tanto insistirán los poetas españoles postrománticos, como Bécquer —«como el mundo es redondo, el mundo rueda»⁴⁹— y Campoamor —«la rueda de la existencia»⁵⁰—, y del que son cifra precisamente las estaciones del año, asociadas al devenir humano, según la acertada formulación de Mira de Amescua, una vez más:

«Un año fué el curso mío:
mayo, la niñez inquieta;
 la juventud fue el *estío*;

(47) Cf. Northrop Frye, *Anatomia della critica. Teoria dei modi, dei simboli, dei miti e dei generi letterari* (trad. di Paola Rosa Clot / Sandro Strata, Piccola Biblioteca Einaudi, n.º 115; G. Einaudi ed., Torino, 1969, p. 212).

(48) Cf. Miguel de Cervantes, *Quijote* (II, 53). Para las ideas de Cervantes sobre la creación cósmica hay abundante documentación en la obra clásica de Américo Castro, *El pensamiento de Cervantes* (nueva ed., con notas de Julio Rodríguez Puértolas; Editorial Noguer, Barcelona, 1972; reimpresión, 1973; sobre todo en el cap. IV: La naturaleza como principio divino e inmanente, pp. 158-212).

(49) Cf. Gustavo Adolfo Bécquer, *Rimas* (LXXIX, v. 5; Clás. Castalia, n.º 74, p. 172).

(50) Cf. Ramón de Campoamor, *Doloras, cantares...* (Col. Austral, n.º 238, p. 73).

otoño, la edad perfeta;
la vejez *invierno* frío»⁵¹.

Entre todas las estaciones anuales, será la primavera, con su periódica carga vital de esperanza, y como símbolo mismo de la mocedad, según la conocida frase de Carducci —«gioventú, primavera della vita»—, la más traída y llevada, como término de comparación analógica, tal en aquellos versos de otro post-romántico español, Federico Balart:

«Abre al amor el alma,
niña hechicera;
prefiere a triste calma
grata inquietud;
primavera sin flores
no es primavera;
juventud sin amores
no es juventud»⁵².

El símil *primavera/juventud* parece aceptable como término de parangón analógico, pero no como verdadero principio de identidad, por lo que habiéndose convertido en tópico banal del runrún poético de los modernistas, uno de ellos, Manuel Machado, reaccionaría contra él, redarguyendo a la lapida-

(51) Cf. Antonio Mira de Amescua, *El esclavo del demonio* (I, vv. 11-15; Col. Letras Hispánicas, n.º 113, p. 57). Por otra parte, la poesía lírica del Siglo de Oro, sobre todo la de inspiración estoica, de eco horaciano y senequista, se servirá profusamente del tema de las estaciones del año como símbolo mismo del transcurso del tiempo, y así aparecen evocadas (aunque en enumeración truncada) en texto tan significativo del género como la famosa *Epístola moral a Fabio* (vv. 88-90; ed. de Dámaso Alonso, *La 'Epístola moral a Fabio', de Andrés Fernández de Andrada. Edición y estudio*, Editorial Gredos, Madrid, 1978, pp. 18 y 183-189): «Pasáronse las flores del verano, / el otoño pasó con sus racimos, / pasó el invierno con sus nieves cano...», versos que proceden de la epístola XXIV de Séneca (Cf. *Ad Lucilium Epistulae morales*, lib. III, ep. 24, final, ed. de L. D. Reynolds, Bibliotheca Oxoniensis, 2 vols., at the Clarendon Press, Oxford, reprint, 1969, tomo I, p. 72): «Nullius rei finis est, sed in orbem nexa sunt omnia, fugiunt ac sequuntur; diem nox premit, dies noctem, aestas in autumnum desinit, autumnus hiemps instant, quae vere conpescitur; omnia sic transeunt ut revertantur» (trad. de Lorenzo Riber, en *Obras Completas*, de Lucio Anneo Séneca, Col. Obras Eternas, Aguilar ed., Madrid, 5.ª ed., 1966, p. 488: «Ninguna cosa tiene fin; sino que todas las cosas se ligan en círculo; huyen, persiguen. La noche empuja el día, el día a la noche; el estío fina en el otoño, al otoño le acucia el invierno, que es suplantado por la primavera; así que toda cosa pasa para volver»).

(52) Cf. Federico Balart, *En un álbum* (de *Horizontes*, Col. Los Poetas, n.º 17, p. 92).

ria sentencia del viejo Nóbél italiano con el siguiente argumento:

«Porque es mujer la primavera... Y tiene cálidos ojos, labios rojos, dulces turgencias y aliento perfumado. Y porque viene llena de amor, de vida, de alegres inconsciencias...

Porque nos da las flores —cándidos azahares—, que luego son naranjas luminosas... Porque es toda ilusión; porque toda es cantares, belleza, sueños, rosas generosas...

La llamaste —maestro— ¡Juventud!... Era fácil el tropo, mas no tanto afortunado, aunque en boca de todos resuene veces mil.

Como la primavera, es tierna y grácil la juventud... Mas ella jamás ha retornado como retornan, ¡siempre!, mayo gentil y abril»⁵³.

Como del 'tropo' *primavera/juventud*, abusarían también los poetas del tópico total de las estaciones del año, que se encuentra profusamente evocado sobre todo por poetas secundarios, hebenes y facilitones, que encontrarían en él espontáneo refugio metafórico; los ejemplos pueden multiplicarse, como el del famoso *Lied* de Théophile Gautier:

«Au mois d'avril, la terre est rose
comme la jeunesse et l'amour;
pucelle encore, à peine elle ose
payer le *Printemps* de retour.

(53) Cf. Manuel Machado, *La primavera / II* (en *Caprichos*, de *Obras Completas*, Editorial Plenitud, Madrid, 5.ª ed., 1967, p. 49). Este escepticismo machadiano en cuanto al volver de la juventud con la regularidad de las estaciones, no le impediría, sin embargo, incurrir él mismo, en uno de sus momentos poéticos, en la misma comparación temporal, aunque equiparando esta vez la juventud no a la primavera como en Carducci, sino al verano: «*Verano, juventud, orgía de colores*», escribirá en uno de sus sonetos irregulares, o 'sonites' como él mismo gustaba de llamarlos, titulado precisamente *Estío-Juventud* (v. 5: *Op. cit.*, ed. cit. p. 238), del que nos dirá uno de sus comentaristas: «Juventud y verano aparecen ahora relacionados en cuanto a sus cualidades de producción y fertilidad» (Cf. Rafael de Cózar Sievert, *Tres sonetos impresionistas sobre el verano en la obra de Manuel Machado*, incluido en la obra miscelánea *Doce comentarios a la poesía de Manuel Machado*, Publicaciones de la Universidad de Sevilla, Col. de bolsillo, n.º 39, Sevilla, 1975, pp. 123-146; en el mismo volumen hay otro estudio, de María de las Mercedes de los Reyes Peña, sobre *El invierno en la poesía de M. M.*, pp. 147-164, que testimonia de la presencia del tema 'estacional' en la poesía del mayor de los Machado).

Au mois de juin, déjà plus pale
 et le coeur de désir troublée,
 avec l'*Été* tout brun de hale,
 elle se cache dans le blé.
 Au mois d'aout, bacchante enivrée,
 elle offre à l'*Automne* son sein,
 et, roulant sur la peau tigrée
 fait jaillir le sang du raisin.
 En décembre, petite vieille,
 par les frimas poudrée a blanc,
 dans ses rêves elle réveille
 l'*Hiver* auprès d'elle ronflant»⁵⁴.

Este tono pagano, panida y sensual, sería adoptado por otros muchos cantores del tema, entre los que cabe recordar a Charles Cros, en su poema *Les quatre saisons*:

«*Auprintemps*, c'est dans les bois nus
 qu'un jour nous nous sommes connus.
 Les bourgeons poussaient, vapeur verte,
 l'amour fut une découverte.
 Grace aux lilas, grace aux muguets,
 de reveurs nous devinmes gais.
 Sus la glycine et le cytise,
 tous deux seuls, que faut-il qu'on dise?
 Nous n'aurions rien dit, réséda,
 sans ton parfum qui nous aida.
 En *été* les lis et les roses
 jaloussaient ses tons et ses poses,
 la nuit, par l'odeur des tilleuls
 nous nous en sommes allés seuls.
 L'odeur de son corps, sur la mousse,
 et plus enivrante et plus douce.
 En révenant le long des blés
 nous étions tous deux bien troublés.
 Comme les blés que le vent frole,
 elle ployait sur mon épaule.

(54) Cf. Théophile Gautier, *Émaux et camées* (ed. de Madeleine Cottin; Coll. Interférences, n.º 1; Lettres Modernes / Minard éd., Paris, 1968, pp. 110-111).

L'*automne* fait les fruits froissés
 de nos tumultueux baisers.
 Dans l'eau tombent les feuilles sèches
 et, sur ses yeux, les folles méches.
 Voici les peches, les raisins,
 j'aime mieux sa joue et ses seins.
 Que me fait le soir triste et rouge,
 quand se lèvre boudeuse bouge?
 Le vin qui coule des pressoirs
 est moins traite que ses yeux noirs.
 C'est l'*hiver*. Le charbon de terre
 flambe en ma cha, bre solitaire.
 La neige tombe sur les toits,
 blanche! ¡Oh, ses beaux seins blancs et froids;
 Meme sillage aux cheminées
 qu'en ses traisses disséminées.
 Au bal, chacun, poli,
 les mots féroces de l'oubli.
 L'eau qui chantait s'est prise en glace.
 Amour, quel ennui te remplace!...⁵⁵

Historia banal, sin duda, y sobre todo para los franceses, 'dame!', evocación salpicada de tópicos de fácil sensualidad y de rutinario sentimentalismo: 'c'est la vie'. Mas texto ejemplar en su futilidad, como una especie de reelaboración de *Le Lac* lamartiniano, que a pesar de su peddño superior, evocaba ya para Ortega y Gasset «una jira de erotismo acuático y probablemente dominguero»⁵⁶; nosotros podemos ver, por nuestra parte, en el poema de Charles Cros, autor menor del movimiento pre-simbolista francés, que se hace aquí aeda 'desabusé', una de esas historias —o folletines populistas— amorosas de los pequeños burgueses de París, entre 'grisettes' y

(55) Cf. Charles Cros, *Le coffret de santal* (Coll. Bouquins, Robert Laffont éd., Paris, 1980, pp. 215-217, incluido en un volumen que contiene las *Oeuvres poétiques complètes* de Rimbaud / Lautréamont / Corbiere / Cros). El tema, truncado, de las estaciones será también evocado en esta época de la poesía francesa por Leconte de Lisle, en sus *Poemes antiques* (cit. en la *Anthologie de la poésie française*, de Marcel Arland; Stock éd., Paris, nouv. éd., 1969, p. 595): «L'été brule; et voici, de ses beaux fruits chargé / l'*automne* au front pourpré; puis l'*hiver*, et tout passe / pour renaître, et rien n'est changé».

(56) Cf. José Ortega y Gasset, *Musicalia* (en *El Espectador*, vol. III; Biblioteca Nueva, Madrid, 1950, p. 340).

'muscadins' bajo el Segundo Imperio, galantes empresas de las que tantos testimonios significativos nos han legado las novelas de Guy de Maupassant (*Sur l'eau, Les dimanches d'un bourgeois de Paris, Les tombales*), documento literario mayor de la época y testimonio de un donjuanismo de guardarropía, del que también nos informan los pintores del Impresionismo, en tantos de sus lienzos costumbristas de ambiente arrabalero parisino (con almuerzos campestres, *Déjeuner sur l'herbe*, de Edouard Manet; y bailes populares, *Le Moulin de la Galette*, de Auguste Renoir), y que las leyes sociales del Frente Popular de 1936, medio siglo después, acabarían democratizando con las jiras y 'radonnées' proletarias de los 'congrés payés'.

Si el tema mítico, casi mitológico, de las estaciones del año acabaría desembocando así en el turismo de masas, se comprende perfectamente la reticencia de un poeta minoritario y de élite, como ese otro Nóbel italiano que es Eugenio Montale, a aceptar la sucesión estacional como motivo de inspiración literaria:

«Il mio sogno non é nelle quattro stagioni.

Non nell'*inverno*

che spinge accanto stanchi termosifoni

e spruzza di ghiaccioli i capelli già grigi,

e non nei faló accesi nelle periferie

dalle pandemie erranti, non nel fumo

d'averno che lambisce i cornicioni

e neppure nell'albero di Natale

che sopravvive, forse, solo nelle prigioni.

Il mio sogno non é nella *primavera*,

l'età di cui ci parlano antichi fabulari,

e non nelle ramaglie che stentano a metter piume,

non nel tinnulo strido della marmotta

quando s'affaccia dal suo bucco

e neanche nello schiudersi delle osterie e dei crotti

nell'illusione che ormai piú non piova

o pioverá forse altrove, chissá dove.

Il mio sogno non é nell'*estate*

nevrotica di falsi miraggi e lunazioni

di malaugurio, nel fantoccio nero

dello spaventapasseri e nel reticolato
 del tramaglio squarciato dai delfini,
 non nei barbagli afosi dei suoi mattini
 e non nelle subacquee peregrinazioni
 di chi affonda con sé col suo passato.
 Il mio sogno non é nell'*autunno*
 fumicoso, avvinato, rinvenibile
 solo nei calendari o nelle fiere
 del Barbanera, non nelle sue nere
 fulminee sere, nelle processioni
 vendimmiali o liturgiche, nel grido dei pavoni,
 nel giro dei frantoi, nell'intasarsi
 della larva e del ghiro.
 Il mio sogno non sorge mai del grembo
 delle stagioni, ma nell'intemporaneo
 che vive dove muoiono le ragioni
 e Dio sa s'era tempo; o s'era inutile»⁵⁷.

Montale tiene, probablemente, razón, y la mejor poesía no es, sin duda, la cosmogónica y sensitiva, sino la intemporal e inespacial, absoluta y metafísica. Lo cual no quiere decir, por otra parte, que precisamente un escritor tan hábil manipulador de vocablos, tan embriagado por esa voluptuosidad léxica de que hablábamos al principio de estas notas, como él, no haya sido a menudo goloso de lo cenestésico, y tal se nos muestra, en efecto, en uno de sus rápidos e incisivos epigramas, evocador de la magia de la palabra, del hedonismo lingüístico, que pudiera servir muy bien de lema a un Roland Barthes:

«Il semiologo é il mago
 che in un giro totale
 abbraccia tutti i segni del *visibile*,
 del *toccabile*, *udibile*, *fiutabile*
 e *gustabile...*»⁵⁸,

en el que la alusión a *los cinco sentidos corporales (vista/tacto/oído/olfato/gusto)* es evidente, y que nos pone enfrente

(57) Cf. Eugenio Montale, *L'Opera in versi (Coll. I Millenni, G. Einaudi ed., Torino, 1980, Satura / II: Le stagioni, pp. 381-382)*,

(58) Cf. Eugenio Montale, *Op. cit.* (ed. cit., Poesie disperse, p. 794).

de otro de esos temas enumerativos de carácter fijo, del tipo de los examinados aquí. Rico venero, sin duda, de inspiración poética, a cuyo acervo no resistimos aportar un texto poco conocido del poeta mexicano Francisco de A. Icaza:

«Color, el del rostro, de la *vista* contento;
sonido, el de la voz, caricia en mis *oídos*;
aroma, el de los *labios*, con la miel de su *aliento*,
y tersura en su *tez*: ¡gloria de los sentidos!»⁵⁹,

en el que el ejercicio pleno de la sinécdoque y de la metonimia se da libre curso jugando a fondo, con ese aroma, que evoca en los labios el *gusto*, y en el aliento el *olfato*, y en la tez, en fin, el *tacto*. El poeta ha titulado este capricho *De los sentidos*, pero pudiera muy bien haberlo llamado con el lema de la tapicería de *La Licorne*, que ilustra gráficamente en una colección de paramentos el tema de los sentidos corporales, presentes en pleno corazón del Barrio Latino de París, en el Museo Cluny; ese lema, que sirviera un día de divisa a otro poeta, Luis Cernuda, es *A men seul désir*...

Pero detengamos aquí nuestra reflexión, definitivamente, recordando de nuevo el prudente consejo del viejo Omar Kheyyam, con su voz empapada de toda la sabiduría del oriente:

«¿Para qué meditar en *los cuatro elementos*, o en *los cinco sentidos*? Acaso nos importa que existan cien misterios?»

Por hoy, pues, ¡ni una palabra más!

ERNESTO JAREÑO

(59) Cf. Francisco de A. Icaza, *Cancionero de la vida honda y de la emoción fugitiva* (Col. Crisol, n.º 327; Aguilar ed., Madrid, 1951, p. 135). Añadamos que los temas cenestésicos son constantes en la poesía hispanoamericana del Modernismo.