

## Serenísima palabra

Actas del X Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro  
(Venecia, 14-18 de julio de 2014)

# Amantes como árboles en las *Flores de baria poesía* (núm. 131: «Con una aguda hacha derrocaba...»)

Fernando Rodríguez Mansilla  
(Hobart and William Smith Colleges, USA)

**Abstract** This article explores the anonymous sonnet 131 («Con una aguda hacha derrocaba...») from the poetry collection *Flores de baria poesía*, collected in Mexico around 1577. My analysis focuses on the metaphor of lovers as trees. This poetic image prevails in the entire poem and contributes deeply to its final meaning. The exploration on the tradition of this metaphor accompanies the close reading of the sonnet. The conclusion of the analysis is that «Con una aguda hacha derrocaba...» shows an original balance between eroticism and the conventions of courtly love poetry.

**Keywords** Lovers. Trees. Love. Metaphor. Eroticism.

Las *Flores de baria poesía*, reunidas en México alrededor de 1577, son la primera muestra de poesía italianizante en América. La colección reúne una serie de motivos e imágenes, materiales propios del petrarquismo y el neoplatonismo, que se volverán lugares comunes en la lírica. Esta comunicación indaga en torno a la imagen de los amantes como árboles en este cancionero, a través de una lectura atenta del soneto anónimo «Con una aguda hacha derrocaba...», bajo el número 131 del segundo libro de las *Flores*, «en el cual se contiene todo lo que se pudo recoger de amores» (Pena 2004, p. 187).

El poema emplea esta imagen y otras afines como parte de una utilería para representar un triángulo amoroso, el cual configuran la mujer como árbol de membrillo, el hombre como manzano y el tercer miembro de la relación, entiéndase el marido cornudo, como un hortelano. El análisis de este poema y sus imágenes principales provoca la reflexión en torno a los límites entre neoplatonismo y poesía erótica, en la medida en que su significado global se contamina de alusiones a la sexualidad, inevitables cuando se alude a una relación de *menage à trois*. Este tipo de poema puede resultar estimulante para la discusión sobre la poesía amorosa áurea, en particular lo que respecta a la confrontación de tendencias o modelos de lírica que se desarrollan en paralelo. He aquí el poema, cuya ortografía modernizo siempre que no altere la fonética:

Con una aguda hacha derrocaba,  
de dentro de su güerta un hortelano,  
las ramas de un membrillo y de un manzano  
porque entre el uno el otro se enredaba...  
Pensó que un tanto así las apartaba  
y fue su pensamiento falso y vano  
que, cada uno a despecho del villano,  
con la raíz del otro se abrazaba.  
Mirándolos estuve y acordeme  
de mí y de ti, y de aquellas ocasiones  
por quien tan vivas lágrimas derramas.  
Vertilas yo y al cabo consoleme:  
que quien no aparta nuestros corazones,  
no hace más que andarse por las ramas. (Pena 2004, p. 293)

Como ocurre con todo soneto, este poema puede segmentarse aprovechando la tensión entre los dos cuartetos y la pareja de tercetos. Mientras los cuartetos describen una escena completa y distante en el pasado, con un tono eminentemente descriptivo que provoca la abundancia de imperfectos; los tercetos se refieren a un pasado más reciente y con la plena participación del yo lírico, gracias al estricto uso del pretérito (sin imperfecto alguno) que se proyecta a la actualidad al combinarse con verbos en presente. La metáfora principal que otorga el significado final del soneto se basa en una idea de raigambre clásica, no obstante muy popular en la literatura de la época. Según la resume Covarrubias: «Del hombre dicen ser árbol al contrario del que tiene sus raíces en la tierra, porque él parece tenerlas en el cielo, figurando por ellas los cabellos y el cerebro» (2006, p. 197, s.v. «árbol»)<sup>1</sup> Establecido este parangón, las imágenes que explota el soneto se vuelven más o menos transparentes.

El primer cuarteto se ocupa de la escena emblemática del poema, a partir de la cual girará todo su mensaje: un hortelano corta con una hacha las ramas entrelazadas de un membrillo y un manzano. Aquella «aguda hacha» puede comprenderse como una imagen fálica, que caracterizaría al cornudo celoso.<sup>2</sup> Por su parte, los árboles de membrillo y manzano se refieren respectivamente a la mujer y al hombre, ya que estas plantas poseían atributos identificables con ambos sexos. El membrillo evocaba a la mujer dada la semejanza con el órgano sexual femenino, según lo apuntaba Covarrubias: «La etimología de membrillo traen algunos del diminutivo

---

1 Para la imagen del hombre como árbol, puede verse León Hebreo (1947, p. 86). En torno a la popularidad de esta idea en la literatura española, véase Rico (1986, pp. 29, 88-89, 233-234).

2 En una novela con recursos conceptistas como *El monstruo del Manzanares*, su autor, Andrés Sanz del Castillo, se refiere a la desfloración de una muchacha con la frase «talado virginio» (2010, p. 360), que evoca nuevamente el hacha como imagen fálica.

de la palabra *membrum*, por cierta semejanza que tienen los más dellos con el miembro genital y femenino» (2006, p. 1268, s.v. «membrillo»). Otro ejemplo de esta alusión erótica del membrillo se encuentra en *El licenciado Vidriera*, con aquel dulce de membrillo que la mujer enamorada le hace probar a Tomás Rodaja para que caiga rendido ante su deseo, como un afrodisíaco. Las reverberaciones que poseía su fruto eran bien conocidas en el Siglo de Oro: «Consagrada a Venus, quien a menudo aparece con un membrillo en la mano derecha, la fruta se ofrecía ritualmente a las novias en la Grecia Antigua» (Garcés 1995, p. 228).

Por su parte, el manzano expresa lo masculino debido a que es la imagen del hombre en el *Cantar de los Cantares*. El verso 3 del capítulo 2 del poema bíblico dice: «Cual el manzano entre los árboles silvestres, así es mi Amado entre los hijos» (León [1580] 2007, p. 193). He aquí la explicación de Fray Luis de León: «Cuanto, dice, el manzano por la amenidad de las hojas y por la hermosa presencia de las manzanas supera a la encina o al ílice, árboles ásperos y silvestres, tanto mi esposo vence a los demás por la elegancia de la forma [...]. El manzano destaca por ambas cosas, por las manzanas y por la hermosura» (2007, pp. 196-197). En la misma senda religiosa, hay testimonios del manzano interpretado como la cruz de Cristo, a quien se comparaba con la fruta (que desciende de lo alto, como él mismo es bajado de la cruz); la glosa bíblica se reforzaba gracias a la conocida identificación, sin sustento en el texto del *Génesis*, de la manzana con el 'fruto prohibido' y el manzano como el 'árbol de la vida'. Además, este árbol evocaba a Hércules, por su trabajo de robar las manzanas doradas de la inmortalidad. Finalmente, considérese que, para los antiguos, «la manzana se convierte en punto de referencia por ser la fruta por excelencia, la primera de todas. Las demás frutas no son sino variedades que tienen en común la carnosidad, y en ello se parecen a la manzana» (García Mahiques 1991, p. 81).<sup>3</sup> Tal como se pensaba, en otros tiempos, que el hombre era el único generador de la vida y que la mujer era una derivación de él, con su útero como un mero recipiente (cfr. Dunn 1971).

Ahora bien, el hortelano se ocupa de talar las ramas del membrillo (la mujer) y el manzano (el hombre), «porque entre el uno el otro se enredaba». Si las ramas del árbol son metáfora de los brazos, queda explícito el sentido erótico que guarda el verbo 'enredarse', según se recoge en el vocabulario de la *Poesía erótica del Siglo de Oro* (Alzieu et al. 2000, p. 337, s.v. «enredado»). Con esta alusión al acoplamiento sexual se cierra el primer cuarteto de nuestro soneto. El segundo cuarteto se refiere al propósito del hortelano celoso detrás de su acción: «Pensó que un tanto así las apartaba». El verbo «apartaba» se opone al «enredaba» con que se

3 Significados adicionales del manzano y su fruto se encuentran en De Gubernatis (1882, pp. 300-306).

cerraba el último verso del primer cuarteto, creando una ligazón entre este y el inicio del segundo; se da fe así a la observación de Wiesse Rebagliati sobre esta especie lírica: «El juego de rimas [del soneto] subraya las similitudes y las diferencias» (2013, p. 326). A continuación se ofrecen dos adjetivos negativos para calificar al pensamiento de «falso y vano», ya que un árbol «con la raíz del otro se abrazaba». El verbo ‘abrazarse’ lleva igualmente sentido erótico (Alzieu et al. 2000, s.v. «abrazar»). En este caso, leyendo en sentido literal, se abrazan las raíces, que están bajo tierra y en ese sentido fuera del alcance del hortelano, ya que este solo percibe lo visible, de allí que su pensamiento, tan limitado, sea «falso y vano». El hortelano no puede ir más allá de lo que perciben sus sentidos corporales.

Una connotación que no debemos desatender en torno a la raíz es que, en la metáfora del ser humano como árbol invertido, se identifica a la cabeza y los cabellos con las raíces: «Los árboles y plantas, su cabeza y fundamento en la tierra, los ramos y brazos para arriba» (Mexía 1989, p. 328). Es posible entonces evocar otro lugar común de la lírica amorosa de la época: el de los cabellos de la amada que enredan y aprisionan al amante. Es este aspecto de ‘cabeza y fundamento’ el que el hortelano no comprende, porque no puede ver lo que se encuentra bajo tierra, imagen que representa la experiencia íntima de los amantes, la conexión de sus almas.

El último cuarteto entonces apunta a revelar la ignorancia del hortelano cortando ramas que son solo lo aparente, ya que el amor prosigue en lo profundo, en las raíces, que él no alcanza. El primer terceto empieza con un cambio de sujeto, de la tercera persona (el hortelano) a la primera (el yo poético) que se implica en la escena finalmente y dice «mirándolos estuve». Precisamente usa el verbo ‘mirar’, ya que este acto en él sí conlleva un significado penetrante, a diferencia de la mirada del hortelano, cuyo pensamiento solo se vincula a lo aparente. En efecto, al yo poético esta mirada le lleva a la reflexión inspirada por la imagen que dispara su memoria: «acordeme | de mí y de ti», a través de los respectivos árboles. El sentimiento de nostalgia es sabiamente contrarrestado con la conjugación en presente que alude a una acción que lleva a cabo la amada ahora. El locutor piensa en «aquellas ocasiones | por quien tan vivas lágrimas derramas». Las «ocasiones» no serían otras que los encuentros de la pareja, un pasado que se recupera, se refresca a través de las «vivas lágrimas» que, en presente, son derramadas por la amada, cuyo llanto – así lo podemos deducir – mantiene igualmente vivos a los árboles. Las «lágrimas vivas» de la amada, puro sentimiento que revitaliza la historia de amor, se enfrentan a aquel «pensamiento falso y vano», en la medida en que lo falso y vano no existe o está muerto y se disipa como una idea; mientras que las lágrimas están llenas de emoción y riegan los árboles que representan los amantes, vivificándolos.

Tras la imagen de la amada que es evocada en tiempo presente (como trayéndola del pasado y actualizando la relación) vienen las lágrimas del

locutor («vertilas yo, y al cabo consoleme»), que no son tan vivas, porque se manifiestan en pasado y cesan ante el consuelo, reflexión final del poema que unifica todos sus elementos y con ellos la idea principal: «que quien no aparta nuestros corazones | no hace más que andarse por las ramas». El amante se aferra a la vigencia de su sentimiento repitiendo los verbos con negación: «no aparta», «no hace». Apartar los corazones, finalmente, se contrasta con apartar las ramas. Lo último es lo que el hortelano efectivamente hizo, en vano, ya que los corazones siguen juntos, como las raíces de ambos árboles que el hombre no puede ver. «Andarse por las ramas» es una frase hecha hartamente conocida que le da un giro irónico al cierre del poema e intenta arrancar la risa del lector inteligente, ya que apunta nuevamente a la ingenuidad del hortelano, quien solo se fija en lo secundario y no en lo esencial (eso es 'andarse por las ramas'), y a la oposición de ramas/brazos (lo visible) frente a raíces/corazones/cabezas (el mundo interior de los amantes).

Ahora bien, resulta interesante poner nuestro soneto de *Flores de baria poesía* en diálogo con otro que emplea igualmente las metáforas de árboles para referirse a los amantes, ya que arroja semejanzas compositivas suficientes para hablar de un tópico, el de los amantes como árboles, en la lírica de la época. Se trata del soneto «Al pie de un viejo olivo un diligente» de Juan de Ochoa, incluido en el folio 282v del manuscrito Magliabechiano VII-353 de la Biblioteca Nacional de Florencia:<sup>4</sup>

Al pie de un viejo olivo un diligente  
 capataz trasplantó una joven parra  
 De suya junta al parecer bizarra  
 uvas y olivas prometió a su gente.  
 La hembra que del macho el calor tiene  
 con tan lascivos lazos se le agarra  
 que el peso de su fruto le desgarrar  
 y caen en tierra entrambos juntamente.  
 Sacó el villano avaro el desengaño  
 del modo mismo Aridama que lo sacó  
 a costa de su fama y de su daño.  
 Volvióse con razón el pesar flaco  
 y juró no juntar en otro año  
 con el árbol de Palas el de Baco.

Encontramos en este soneto una serie de imágenes familiares: la parra que es la mujer, en este caso joven, que busca el calor asociado con lo masculino

4 Debo esta referencia a Anna de Santis, quien ha estudiado a fondo esta recopilación de versos fechada entre 1604 y 1606. Le expreso aquí mi profundo agradecimiento.

(ya que la mujer era, según la medicina de la época, fría y húmeda), aquí representado por el árbol de olivo, hasta el punto de que su lascivia arruina al varón. En la poesía de Garcilaso ya aparece la alegoría del olmo y la parra para representar la unión amorosa. Elías Rivers, oportunamente, reveló las fuentes clásicas (Horacio y Ovidio) de este motivo (1974, p. 278). Por su parte, Lope de Vega en un conocido pasaje de *El perro del hortelano*, hacía la lectura moral que parece evocar un emblema: «Y en un viejo una mujer | es en un olmo una hiedra, | que aunque con tan varios lazos | le cubre de sus abrazos | él se seca y ella medra» ([1618] 2008, vv. 2741-2745). Tal es el mismo mensaje que posee el poema de Juan de Ochoa, en el que, además, la parra o vid connota el vino, bebida de Baco, asociada con la alegría y la lujuria (la bacanal propiamente dicha), en tanto el «viejo olivo», un hombre maduro, es el «árbol de Palas», la diosa de la sabiduría, la racionalidad del varón, seco y caliente, perjudicado por la muchacha que es todo pasión.

Lo cierto es que existe un emblema de Alciato que representa un olmo macizo al que se encuentra abrazada la vid. Lo interesante es que la octava explicativa ofrece una reflexión moral totalmente distinta, pues la relación de estos árboles exalta la amistad perpetua:

Al olmo viejo, seco y sin verdura,  
la parra fresca y verde entretejida  
es encubierto ejemplo en tal figura  
que a la amistad durable nos convida.  
Pues no es perfecto amor el que no dura  
al menos hasta el ir de aquesta vida.  
Bueno será buscar amigos tales  
que quedos siempre estén a nuestros males. (1975, p. 63)

Estos ejemplos dan fe de la popularidad del motivo de la mujer como planta trepadora o enredadera (hiedra o vid) que se abraza (literalmente) al árbol, olmo u olivo, ambos de tronco macizo y grueso, que es el hombre. Luis Carrillo y Sotomayor suma un ejemplo más de esta identificación varonil. En su soneto «A un olmo, consolando su mal», el yo poético se identifica con el olmo viejo derribado, metáfora del paso del tiempo que todo lo consume: «Envidia al alto cielo fue tu altura | cual tú me abraza el suelo, derribado, | imagen tuya al fin, ¡oh, tronco hermoso!» (Blecuca 1957, p. 242).

Valga esta digresión para resaltar la originalidad del soneto analizado en las *Flores de baria poesía*. Frente a las imágenes más populares del olivo y el olmo, el anónimo autor explotó la del manzano, de raigambre bíblica y con ecos asimismo clásicos. La mujer como árbol de membrillo resultaba, en cambio, una metáfora eróticamente arriesgada que escapa del discurso más bien misógino que puede revelar la imagen de la hiedra o vid en la emblemática, según lo referían Lope y el soneto de Ochoa.

Considérese, asimismo, el carácter eminentemente neoplatónico de los poemas amorosos del segundo libro de *Flores de baria poesía*, cuando no vuelven sobre el tópico, más bien proveniente del amor cortés de origen medieval, por el cual «retratan a la mujer como antagonista, estableciendo, dando pie, a la típica relación sadomasoquista entre el poeta y la musa, en la cual [el poeta] siempre tendrá el papel de víctima» (Peña 2004, p. 664). Nuestro soneto «Con una aguda hacha derrocaba» se ocupa de un triángulo amoroso que el marido pretende acabar ejerciendo la violencia (al menos metafóricamente), sin saber que la relación subsiste pese a sus esfuerzos, propios de un pensamiento «falso y vano».

Otra virtud, si no la principal, digna de resaltar, es que el poema guarda el decoro gracias a un vocabulario erótico (abrazarse, enredarse, hacha, ocasiones, etc.) que se transpone en una escena más propia de la emblemática, aunque sin lectura estrictamente moralizante, salvo que esta sea la del amor como una experiencia no apta para necios, sino para espíritus sutiles y elevados. El erotismo, producto de la transposición anotada, se halla en perfecto equilibrio con este mensaje, que vuelve las raíces (los corazones, las almas, las cabezas de los amantes) tan trascendentes como las ramas (los brazos, los cuerpos, la unión física de ambos), que ya se han enredado y ahora, pese a los esfuerzos del tercer miembro del triángulo, no se van a separar jamás. Recuérdese, finalmente, que la imagen del árbol, con todas las connotaciones que posee, «viene a dar en un significado común que engloba el resto, el de que la vida se regenera periódicamente» (Egido 1990, p. 222). Y he allí que el esfuerzo del hortelano es mucho más inútil. El soneto estudiado aquí es, en conclusión, una muestra más del viejo adagio de *'Omnia vincit amor'*.

## Bibliografía

- Alciato, Andrea [1549] (1975). *Emblemas*. Edición de Mario Soria. Madrid: Editora Nacional.
- Alzieu, Pierre et al. (eds.) (2000). *Poesía erótica del Siglo de Oro*. Barcelona: Crítica.
- Blecua, José Manuel (ed.) (1957). *Floresta de poesía española*. Madrid: Gredos.
- Covarrubias, Sebastián de [1611] (2006). *Tesoro de la lengua castellana o española*. Edición de Ignacio Arellano y Rafael Zafra. Madrid: Iberoamericana; Frankfurt am Main: Vervuert.
- De Gubernatis, Angelo (1882). *La mythologie des plants ou les légendes du règne végétal*. 2 vols. París: C. Reinwald.
- Dunn, Peter (1971). «Materia la mujer, el hombre forma: Notes on the Development of a Lopean Topos». En: Kossoff, David; Amor y Vázquez, José (eds.), *Homenaje a William L. Fichter*. Madrid: Castalia, pp. 189-199.

- Egido, Aurora (1990). «Variaciones sobre la vid y el olmo en la poesía de Quevedo: *Amor constante más allá de la muerte*». En: *Fronteras de la poesía en el Barroco*. Barcelona: Crítica, pp. 216-240.
- Garcés, María Antonia (1995). «Delirio y obscenidad en Cervantes: el caso Vidriera». En: Ward, Aengus et al. (eds.), *Actas del XII Congreso de la AIH* (21-26 de agosto de 1995), vol. 2. Birmingham: Dept. of Hispanic Studies, The University of Birmingham, pp. 225-236.
- García Mahiques, Rafael (1991). «*Malum arbor*. El código semiológico de la manzana». *Ars longa: cuadernos de arte*, 2, pp. 81-87.
- Hebreo, León [1589] (1947). *Diálogos de amor*. Trad. del Inca Garcilaso de la Vega. Madrid: Espasa-Calpe.
- León, Luis de [1580] (2007). *Triple explicación de 'El Cantar de los Cantares'*. Traducción, introducción y notas de José María Becerra Hiraldo. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Mexía, Pedro [1540] (1989). *Silva de varia lección*, vol. 1. Edición de Antonio Castro. Madrid: Cátedra.
- Peña, Margarita (2004). *Flores de baria poesía*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Rico, Francisco (1986). *El pequeño mundo del hombre*. Madrid: Alianza Editorial.
- Garcilaso de la Vega (1974). *Obras completas con comentario*. Edición de Elías Rivers. Madrid: Castalia.
- Sanz del Castillo, Andrés [1641] (2010). «El monstruo del Manzanares». En: Bonilla Cerezo, Rafael (ed.), *Novelas cortas del siglo XVII*. Madrid, Cátedra, pp. 339-376.
- Vega, Lope de [1618] (2008). *El perro del hortelano*. Edición de Antonio Carreño. Madrid: Espasa-Calpe.
- Wiese Rebagliati, Jorge (2013). «Función del soneto en el *Quijote*». *Anales Cervantinos*, 45, pp. 325-340.