

Serenísima palabra

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

Los poéticos álamos...

Una lectura de la poesía de Luis de Góngora a través de las representaciones de árboles

Elizabeth San Juan San Juan
(Universidad Nacional Autónoma de México)

Abstract The functions of representations of trees (poplars) are studied in the poetry of Luis de Góngora. The proposal is to read beyond the function of *ornatus* or *decorado pastoril*. In his poetry such representations are not concomitant with a rhetorical purpose. Initially, because it constantly subverts the rules provided for the used genres. The article is divided into two parts: 1) The context of rhetoric that prevails the poetic elements, material analysis and its function, taking into account the existence of the *Rota Virgilii* that entered into sublime style of the laurel and the cedar in the middle to fruit trees. The examples of representations of trees considered of the humble style are collected to analyze the amounts of prestige thanks to Góngora's wit games; 2) An aspect, not studied by critics, will be emphasized: the implications of the tree species chosen and poetic potential.

Keywords Rhetoric. Literary styles. Tree. Topos.

La propuesta de lectura de la obra de Góngora a través de las representaciones de árboles (en este caso álamos blancos o chopos) consiste en poner de manifiesto la forma en la que nuestro poeta, subvirtiendo los cánones retóricos, es decir, ascendiendo de categoría plantas «muy villanas» (Jammes 1987, p. 514) nos muestra algunas representaciones desengañadas del amor. Para llevar a cabo esta lectura ha sido de gran ayuda la consideración que hace Enrica Cancelliere al hablar de «sujetos poéticos» (2003, pp. 113-115), y reconsiderar lo que tradicionalmente se ha sido visto como *ornatus*, como es el caso de nuestro objeto de estudio. Compartimos su idea de identificar la autonomía de los elementos iconológicos y enfatizar su función mnemotécnica por excelencia. Si bien nuestra atención se centra en las *Soledades*, aprovechamos otras partes de la obra del cordobés para demostrar algunas de dichas funciones y la importancia árboles en su poética.

Robert Jammes fue uno de los primeros en señalar la presencia notable de los álamos blancos, o chopos, en la poesía de Luis de Góngora:

También es evidente que Góngora manifiesta una neta inclinación por los álamos, cortinas de verdura agitadas por el viento: árboles consagrados

a Hércules. Helíades gimiendo a la orilla de los ríos, aparecen a menudo, de manera muy concreta, al fondo o incluso en el primer plano de estos cuadros pastorales. (1987, p. 305)

¿Por qué de las diferentes especies de árboles el poeta prefiere precisamente a los álamos? En diversas partes de la obra del autor es asimismo evidente que se siente especialmente atraído por un aspecto mitológico contado por Ovidio en su *Metamorfosis* respecto a dichas plantas y que consiste en la actitud que las hermanas de Faetón tienen hacia la caída de su ingenuo y audaz hermano.

Jammes notó con acierto un rasgo que nos ha ayudado en nuestra lectura:

no se trata únicamente de nombres de flores, sino de plantas a menudo vulgares e incluso muy «villanas»: álamos, olmos, pobos, alisos, coscoja, lentisco, nogal, cantueso, etc. Por el contrario, los casos de elusión son muy pocos y de ninguna forma se les puede considerar como un rechazo a la realidad: el clavo no es nombrado, aunque su nombre aparece a través de un juego de palabras; los chopos, llamados algunas veces «árboles de Hércules» (como también los olmos), son mencionados por su nombre en varias ocasiones; [...]. En cuanto a la segunda, sólo anoto dos nombres de plantas sustituidos por perífrasis: el chopo, llamado «hermana de Faetón; y la caña, aunque en este último aparece la palabra («rebelde ninfa, humilde ahora caña»). Y sobra decir que esas dos palabras («caña», «álamo o «chopo») son empleadas varias veces en el resto del poema. (1987, p. 514)

De lo señalado por Jammes deseamos subrayar la forma en la que alude al prestigio retórico de los álamos y su carácter «muy» villano. La alusión de Jammes corresponde, en efecto, a la antigua retórica de los estilos genéricos, *Rota Virgilio*, a la que los poetas de la época se ceñían según los cánones poéticos. Es verdad que la forma en la que nos presenta plantas vulgares o «muy villanas» como los álamos a través de perífrasis es un recurso común, el rasgo de novedad consiste en la forma en la que se rompe con las convenciones estilísticas a través de un sentimiento como el que muestran las hermanas de Faetón hacia la caída, así como por el hecho de que son memoria de la caída.

La memoria consignada en los álamos no se restringe al mito de Faetón. Los antiguos ya lo llamaban *populus graeca* (álamo griego) y *populus alba* (álamo blanco), y en los juegos funerarios de Rodas, el vencedor obtenía una corona de este árbol, consagrada especialmente a los Manes (cfr. De Gubernatis [1878] 2003, p. 20); asimismo, ya Homero denomina al álamo *Acheraide*; o también se le llama álamo de Alcides (Hércules), «porque los sacerdotes de Hércules se coronaban con ramas de álamo, y también el

propio dios» (De Gubernatis [1878] 2003, pp. 20-21), pues se dice que éste «al regresar de su viaje a los Infiernos, llevaba una corona de álamo» (pp. 20-21); también Teócrito lo incluye en calidad de planta sacra: «y ciñendo mi sien alba guirnalda | del álamo celeste | a Alcides consagrado, | y con cintos de púrpura adornado» (*Idilios*, II, vv. 122-133). Los versos bucólicos de Virgilio fijan también este nombre: «*Populus alcidae gratissima, uitis, Iaccho*» (*Ecl.* VII, pp. 61-64). Mientras la especie *populus nigra* (álamo negro) estaba especialmente consagrado a Proserpina. Y como señalábamos, Ovidio en sus *Metamorfosis* narra cómo Zeus conmovido por el llanto de las hermanas de Faetón, al ver caer las cenizas de su hermano al río, decide convertirlas en los álamos que rodean el Eridano. En los Siglos de Oro dicha tradición poética se tradujo en otorgarle al tópico del árbol en cuestión y su simbolización: el triunfo, la gloria, la permanencia, gracias al verdor perenne de sus hojas y asimila a quien se dedica con la divinidad correspondiente a los atributos de ciertos dioses de la Antigüedad - el laurel de Apolo, el olivo de Minerva, el mirto de Venus, etc. - y que permiten participar aunque sea de manera vicaria de su poder y superioridad, como ha observado Sálazar Rincón (1999, pp. 495-519).

Por otro lado, dos de las influencias contemporáneas de los rasgos del mito de Faetón por el que Góngora muestra más interés parecen ser Aldana y sobre todo el soneto XII de Garcilaso de la Vega:

Si para refrenar este deseo | loco, imposible, vano, temeroso, | y
guarecer de un mal tan peligroso, | que es darme a entender yo lo que
no creo, | no me aprovecha verme cual me veo, | o muy aventurado, o
muy medroso, | en tanta confusión que nunca oso | fiar el mal de mí que
lo poseo, | ¡qué me ha de aprovechar ver la pintura | d'aquel que con la
alas derretidas, | cayendo fama y nombre al mar ha dado, | y la del que
su fuego y su locura, | llora entre aquellas plantas conocidas, | apenas
en el agua resfriado. (2001, p. 54)

Si bien las similitudes en el tratamiento de utilizar el tema del mito de Faetón son moneda corriente entre los poetas áureos, así como el vocabulario y las fórmulas parecidas, podemos decir que Góngora logra renovar dicho lenguaje.

Un claro ejemplo se observa en el soneto: «Gallardas plantas, que con voz doliente | Al osado Pháeton llorastes vivas, | I ia sin invidiar palmas ni olivas, | Muertas podéis ceñir cualquiera frente» (Vega 2001, XII, p. 54, vv. 1-4), glosa de un soneto de Bernardo Tasso: «Quid ove meste il loro car Fetonte | piansero giá l'alte sorelle vive | ch'or senza invidiar lauri et olive| potrian ornar ogni pregiata fronte» (1995, p. 90, vv. 1-4).

Las diferencias entre ambos sonetos es que el laurel se sustituye en los versos españoles por una palma. Y otra distinción, como observó Poggi (2009, pp. 40-41), es que el de Góngora es de tema amoroso:

Assi del Sol Estivo al raio ardiente | Blanco Choro de Naiades lascivas | Precie mas vuestras sombras fugitivas, | Que verde margen de escondida fuente, | I assi bese (a pesar del seco Estío) | Vuestros troncos (ia un tiempo pies humanos) | El raudo curso deste undoso río, | Que lloréis (pues llorar sólo a vos toca | Locas empressas, ardimientos vanos) | Mi ardimiento en amar, mi empresa loca. (2001, p. 139, vv. 5-14)

Lo más importante para nosotros resulta ser que en ambos casos se coloca a los álamos a la par de la palma y de la oliva para celebrar, rememorar, el tipo de fracaso simbolizado en los árboles villanos y, por ello, alcanzar el rango del estilo sublime.

La insistencia en mostrar el tipo de «empresa» que puede ser el amor es evidente. Y el rasgo que más le conmueve es la piedad representada en las plantas y es en virtud de dicha característica que la voz lírica se dirige a ellas en una invocación: «acabad con mi loco pensamiento». Este poder que le confiere a los árboles mitológicos, por medio de la invocación, forma parte de las características particulares que suelen pasar inadvertidas.

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

La manera en la que saca partido de las correspondencias entre el fuego y la locura (osadía, audacia, por la que Faetón perece y es llorado por sus hermanas transformadas en las «plantas conocidas») y la empresa amorosa se retoman en otras parte de su obra. Aunque dicha relación no es nueva, gracias al énfasis que el cordobés pone en el mito vegetal podemos observar cómo éste se redimensiona para volverse una imagen desengañada del amor.

En otros versos, «A los poetas que asistían en Ayamonte», permanece la insistencia en elevar por encima de la perennidad de palmas y olivas a aquellas en las que encuentran un símil con la ruinas humanas, si bien, excelsas, siempre ruinas:

Sacras plantas, perpetuamente vivas | émulas no de palmas ni de olivas | (que en duración se burlan y en grandeza | de cuantas ostentó naturaleza), | sino de las pirámides de Egipto, | de la estatua de Rodas, | puesto que ya son todas | polvos de lo que en ellas está escrito. (Góngora 2015, p. 256, vv. 25-32)

Nuestro poeta consagra a los álamos y celebra un tipo de fracaso. Insistir en la fijación de Góngora por un aspecto en el que están involucrados los álamos mitológicos nos interesa por el énfasis que en sus poemas tiene lugar. Nos hallamos, en efecto, como señala Gallego Morell (1961) ante la

parte más poética de la fábula, para el estudioso, el tópico de las Helíades cuenta para su argumentación con los elementos más poéticos, pues sólo a través de ellas permanece la memoria de la caída. La inclinación de Góngora elegir una representación del desengaño es muy relevante. La comunicación del desasosiego de una empresa como es la del amor va a ocupar un sitio destacado en varias partes de su obra. Subrayar la insistencia en el aspecto vegetal del mito es importante pues marca la diferencia entre los contemporáneos a Góngora, recreadores del mito como tema y tópico.

La cantidad de alusiones mitológicas es uno de los rasgos estilísticos más estudiados de la poesía gongorina, y entre lo interesante de su mecanismo de creación encontramos la forma en la que inicia con lo que parece ser un tópico y termina mostrándonos el germen de éste, precisamente en esa historia guardada (en clave, como observó agudamente un poeta de la Generación del 27) es que se aprecia la gran calidad de su poesía. Federico García Lorca (1954, p. 1019) en los versos 328-331, a propósito de ciertos álamos o chopos de la *Soledad segunda*: «Seis chopos, de seis hiedras abrazados, | tirsos eran del griego dios, nacido | segunda vez, que en pámpanos desmiente | los cuernos de su frente» (Góngora 2015, *SII*, p. 467, vv. 328-331), señala lo siguiente:

[Góngora] Procede por alusiones. Pone a los mitos de perfil, y a veces sólo da un rasgo oculto entre otras imágenes distintas. Baco sufre en la mitología tres pasiones y muertes. Es primero macho cabrío de retorcidos cuernos. Por amor a su bailarín Cisso, que muere y se convierte en vid. Por último muere para convertirse en higuera. Así es que Baco nace tres veces. Góngora alude a estas transformaciones en una *Soledad* de una manera delicada y profunda, pero solamente comprensible a los que están en el secreto de la historia. (Lorca 1954, p. 1019)

Jammes al respecto señala que se trata de «el Baco de la bacanal, cerca de su amor estilizado en hiedra abrazadora, desmiente, coronado de pámpanos, sus antiguos cuernos lúbricos.» (1987, pp. 129-130). Se ha comentado asimismo que estos seis chopos abrazados a seis hiedras cumplen la función de *locus amoenus*, de decorado pastoril. Mercedes Blanco, por su parte, se apoya en la explicación de Salcedo Coronel, «La copa del árbol hace aquella misma forma que tenía la punta de los tirsos, que eran al modo de piña, y a las astas estaba envuelta la yedra, como finge aquí los árboles» (citado en Góngora 2015, p. 467), y señala:

Los seis chopos que circundan el lugar elegido por las seis bellas hijas del pescador para agasajar al peregrino, se vuelven tirsos, bastones rematados en una piña, y adornados por espirales de vid o de hiedra, que blanden los coribantes en el *thiasos* o cortejo báquico de Dionisos, a quien se consagran los tirsos es señalado en el texto por la perífrasis «el

griego dios nacido segunda vez, que en pámpanos desmiente los cuernos de sus frente». Como en los casos anteriores, se combina aquí la fidelidad naturalista de la imagen y una metamorfosis de efecto maravilloso. El tirso es un buen esquema icónico de un chopo revestido de hiedra, porque pone de relieve las propiedades visuales de este árbol, con su tronco liso y recto por donde trepan yedras y su follaje apretado. (2012, p. 136)

Podemos agregar a todo lo anterior la función de los tirsos como símbolos fálicos, atendiendo la carga de masculinidad que poseen las piñas de los pinos, lo que convertiría el episodio de la boda de las *Soledades* en un acto de indudable paganismo.

Por otro lado, poco se ha cuestionado la función del número seis del verso 328 de la *Soledad segunda*, «Seis chopos, de seis hiedras abrazados» (Góngora 2015, *SII*, p. 467). Debemos recordar que en las *Soledades* aparecen las seis hijas con los seis prometidos que el peregrino ve desde lo cóncavo de una encina. El detalle es relevante porque contribuye a la comparación que se hace, oblicuamente, entre los chopos y las parejas de jóvenes. Para el poeta no son las parejas de jóvenes lozanos que danzan quienes asemejan a los árboles abrazados a las hiedras, sino los chopos con las hiedras emulan a las seis parejas, y quizá esa sea la probable razón del número misterioso. No es en dichos versos el arte el que imita a la naturaleza, sino la naturaleza la que imita la belleza de los jóvenes: «y cual mancebos tejen anudados | festivos corros en alegre ejido, | coronan ellos el encanecido | suelo, de lilios, que en fragantes copos | nevó el mayo a pesar de los seis chopos» (*SII*, p. 467, vv. 332-336).

Asimismo el mecanismo utilizado que consiste en sublimar en las plantas sentimientos, más allá de la prosopopeya, cumple un propósito mnemotécnico. No sólo son dignas de memoria, como el laurel o la palma, él insiste en subrayar que lo sacro no siempre nos llevará a los caminos de la gloria en las armas o en las artes; existen otras batallas, en las que incluso sabiendo que se perderán, se batalla, y esa audacia o ingenuidad es digna de piedad y de memoria. El amor es una de dichas batallas.

Por otra parte, sería injusto dejar de mencionar que la presencia de álamos, y de otras plantas, en las *Soledades* es una de las manifestaciones más grandes de amor hacia la naturaleza, como ya ha señalado agudamente Carreira. Por ejemplo, en las siguientes descripciones las frondas sufren una metamorfosis similar al paralelismo entre las seis parejas y los seis chopos: «De Alcides lo llevó luego a las plantas | que estaban no muy lejos | trenzándose el cabello verde a cuantas | da el fuego luces y el arroyo espejos» (*SI*, pp. 436-437, vv. 659-662). Antes de este detalle aparece la mención a los cabellos del álamo: «Músicas hojas viste el menor ramo | del álamo que peina verdes canas» (*SI*, p. 434, vv. 590-591). Y en la *Soledad segunda* aparece la imagen nuevamente: «Hermana de Faetón, verde el cabello, | les ofrece el que el joven ya gallardo | de flexüosas mimbres

garbín pardol toscó le ha encordonado, pero bello» (*SII*, p. 464, vv. 263-266). Pero dichas imágenes cobran dimensiones cósmicas de gran originalidad, no sólo porque se abandona el tópico del cabello con el mineral cotizado: Góngora cotiza la naturaleza vegetal, también porque el poeta nos dice que la Naturaleza es bella porque nos recuerda aquello que lo es. Más que tratarse de la disputa entre la belleza de la Naturaleza y el ser humano, o la belleza humanista renacentista y la barroca, Góngora nos recuerda que el hombre es también Naturaleza. A ello se suma un hecho particular: que se trata de imágenes tan cotidianas, o incluso íntimas, como el acicalamiento.

Pero la predilección por los álamos blancos abraza las menciones referenciales a los que se alude por medio de perífrasis tienen en la descripción una función referencial, los ejemplos aparecen tanto en los *Romances*: «Descanse entretanto, el arco, | de la cuerda que lo aflige, | y pendientes de sus ramos | orne esta planta Alcides, | mientras yo a la tortolilla | que sobre aquel olmo gime | le hurto todo el silencio | que para sus quejas pide» (Góngora 1998, p. 283, 13 [1584], vv. 11-16), como en sus sonetos: «Suspiros tristes, lágrimas cansadas, | que lanza el corazón, los ojos llueven, | los troncos bañan y las ramas mueven | de estas plantas a Alcides consagradas; | mas del viento las fuerzas conjuradas | los suspiros desatan y remueven, | y los troncos las lágrimas se beben, | mal de ellos y peor ellas derramadas» (2001, p. 124, 59 [1582], vv. 1-8).

Al parecer la belleza que ve en los álamos pertenece a la languidez que ellos proyectan, no sólo por estar dedicados a Alcides, y ser memoria de la caída de Faetón, sino por una característica 'realista': el hecho de que ellos crezcan casi siempre en los márgenes de los ríos. El agua a la que ellos se asocian representa lo relativo a este elemento, el llanto, pero también el espejo, donde casi siempre don Luis humaniza a las plantas como vimos en los versos antes citados. Ya en su soneto «Al tramontar del sol la ninfa mía» se distingue esta comparación desde una muy particular perspectiva vegetal de belleza, la valoración cósmica que supera el símil tópico: «Ondeábale el viento que corría | el oro fino con error galano, | cual verde hoja de álamo lozano | se mueve al rojo despuntar del día» (2001, p. 120, 55 [1582], vv. 5-8).

Podemos, con lo anterior, cuestionar los juicios que ven en los poemas sólo alusiones mitológicas, y el caso de los álamos es muestra de ello. La 'retina' de Góngora es realista y memoriosa, y por ello puede ver lo que otros poetas antiguos han visto, y entregarnos en esa alquimia que es el lenguaje poético 'belleza nueva'.

Bibliografía

- García Lorca, Federico [1932] (1954). «La imagen poética de don Luis de Góngora». En: *Obras completas*, vol. 2, *Verso. Prosa. Música. Dibujos*. Recopilación, cronología, bibliografía y notas de Arturo del Hoyo. Prólogo de Jorge Guillén. Madrid: Aguilar, pp. 1001-1025.
- Gracián, Baltasar (2001). *Agudeza y arte de ingenio*, vol. 2. Edición, introducción y notas de Evaristo Correa Calderón. Madrid: Castalia.
- Blanco, Mercedes (2012). «La extrañeza sublime de las *Soledades*». En: Roses, Joaquín (ed.), *Góngora: la estrella inextinguible. Magnitud estética y universo contemporáneo*. Madrid: Sociedad Estatal de Acción cultural, pp. 125-137.
- Cancelliere, Enrica (2003). «Las *Soledades* como 'teatros de la memoria'». En: Arellano, Ignacio (ed.), *'Loca ficta': los espacios de la maravilla en la Edad Media y Siglo de Oro*. Pamplona: Iberoamericana, pp. 103-115.
- Carreira, Antonio (2008). «El sentimiento de la Naturaleza en Góngora». En: Cazal, Françoise (ed.), *Homenaje a / Hommage à Francis Cerdan*. Toulouse: Université de Toulouse-Le Mirail, pp. 135-150.
- De Gubernatis, Angelo (1882). *La mythologie des plants ou les légendes du règne végétal*, vol. 2. París: C. Reinwald.
- Gallego Morel, Antonio (1961). *El mito de Faetón en la literatura española*. Madrid: CSIC.
- Góngora, Luis de (1998) *Romances*. Edición crítica de Antonio Carreira. Barcelona: Quaderns Crema.
- Góngora, Luis de (2001). *Sonetos*. Introducción y notas de Birute Ciplijauskaitė. Madrid: Castalia.
- Góngora, Luis de (2009). *Antología poética*. Edición e introducción de Antonio Carreira. Barcelona: Crítica.
- Jammes, Robert (1987). *La obra poética de don Luis de Góngora y Argote*. Trad. de Manuel Moya. Madrid: Castalia.
- Ovidio (2010). *Metamorfosis*. Traducción, introducción y notas de Rubén Bonifaz Nuño. México: UNAM.
- Poggi, Giulia (2009). *Gli occhi del pavone: Quindici studi su Góngora*. Firenze: Alinea Editrice.
- Salazar Rincón, Javier (1999). «Ramos, coronas, guirnaldas: símbolos de amor y muerte en la obra de Federico García Lorca». *Revista de literatura*, 122, pp. 495-519.
- Tasso, Bernardo (1995). *Rime*. Torino: RES.
- Teócrito (1986). *Bucólicos griegos*. Introducción de Carlos Montemayor. Trad. de Ipandro Acaico. México: Secretaria de Educación Pública.
- Vega, Garcilaso de la (2001). *Poesías castellanas completas*. Edición, introducción y notas de Elías Rivers. Madrid: Castalia.
- Virgilio (1990). *Bucólicas. Geórgicas. Apéndice virgiliano*. Traducción, introducción y notas de Tomás de la Ascensión Recio García y Arturo Soler. Madrid: Gredos.