

LA LETRILLA «APRENDED, FLORES, EN MÍ,» DE GÓNGORA

Según el manuscrito que perteneció a don Justo Sancha, el poeta escribió la glosa de *Aprended, flores, en mí* en persona del marqués de Flores de Avila, estando enfermo¹. Se fecha la letrilla en 1621; Góngora muere en 1627; buena parte de 1612 y primeros meses de 1613 le ocupan la *Fábula de Polifemo y Galatea* y las *Soledades*. Cuando don Luis glosa *Aprended, flores, en mí*, su fama está bien cimentada y la polémica pro y anti Góngora abierta.

El tema y su historia.

El título *Alegoría de la brevedad de las cosas humanas* delimita el tema. Un tema tan viejo como la literatura: la brevedad de la vida ejemplificada en las flores. Resultaría inoportuno subir, de fuente en fuente, hasta los primeros textos que inician ese largo, larguísimo itinerario de la alegoría. La flor ha servido, sirve y servirá como símbolo de la existencia efímera. En la Biblia abundan los ejemplos, flor o hierba².

De un autor salta a otro, sin que éste, probablemente, lo emplee imitando a aquél. Se trata de una asociación de ideas espontánea, impuesta por la naturaleza de las cosas y que puede alinearse entre las cópulas antitéticas mencionadas por Menéndez Pidal: joven-viejo, valle-monte, invierno-verano, «que no constituyen un tipo retórico sino cuando repiten alguna peculiaridad de foma que las caracterice»³. Naturalmente, en nuestro caso no se trata de una asociación antitética, sino identificativa. Pero en ambas circunstan-

¹ LUIS DE GÓNGORA Y ARGOTE. *Obras Completas*. Recopilación, prólogo y notas de JUAN MILLÉ Y GIMÉNEZ e ISABEL MILLÉ Y GIMÉNEZ. Madrid. Aguilar. 1956, página 1128

² Véase, por ejemplo, BLANCA GONZÁLEZ DE ESCANDÓN. *Los temas del «Carpe diem» y la brevedad de la rosa en la poesía española*. Barcelona, 1938.

³ RAMÓN MENÉNDEZ PIDAL. *Cuestiones de método histórico*. 1.º *La épica española y la «Literarästhetik des Mittelalters» de E. R. Curtius, en Castilla. La tradición. El idioma*. Buenos Aires. Espasa-Calpe. 1945, pág. 77.

cias —asociación de uno u otro tipo— conviene tener presentes los dos caminos abiertos cuando se consideran fenómenos literarios similares, en épocas A y B: a) por tradición, si están íntimamente relacionados; b) por poligénesis¹. ¡Qué difícil diagnosticar si el agua corre por impulso de la tradición o si salta ágil, sin sombra! Conviene prevenirse contra la tendencia a ver, en casi todos los ejemplos, falta de espontaneidad.

José Manuel Blecua sitúa en el siglo xv la primera referencia de la comparación «de lo huidizo de la vida con la brevedad de la flor»². Fernán Pérez de Guzmán, que conocía bien la Biblia, decía:

Gran linage no es virtud,
mas sombra vana e menguada,
fermosura e juventud
flores son de alborada,
muy frescas con la rociada,
marchitas con el sol fuerte...³

El Renacimiento trae un aire nuevo, una luz nueva inunda las cosas, destaca sus colores, les da profundidad, bulto. «Para el renacentista... la vida no es todavía «sueño o sombra de luna», como lo era para Juan de Mena y lo volvería a ser para Calderón: la vida es bella y merece la pena de vivirse»⁴. Júbilo de primavera, después de la larga convalecencia de la Edad Media; Garcilaso de la Vega: *En tanto que de rosa y azucena...*

En Góngora —ya en el barroco— la primavera ha desaparecido. El barroco descubre la falsedad de muchas cosas, de casi todas. La vida es sombra, sueño, ilusión, breve paréntesis, color negro al final de la jornada, violeta con el tallo roto y las hojas marchitas. El tópico de las flores salta de unos a otros; se repite, abruma. «La serie podía empezar con Góngora, seguir con Lope y terminar en Bances Candamo y en Sor Juana de Inés de la Cruz. No hay poeta que se escape»⁵. Don Luis, Lope⁶, Rioja, Calderón. En Calderón culmina el tópico: *Estas que fueron pompa y alegría*, y hasta aparece, en boca de La Hermosura de *El Gran Teatro del Mundo*, una censura del tópico:

¹ DÁMASO ALONSO. *Tradition or Polygenesis?* en *Annual Bulletin of the Modern Humanities Research Association*, november, 1960, n.º 32, pág. 18.

² *Las flores en la poesía española*. Selección de JOSÉ M. BLECUA. Madrid. Hispania. 1944, pág. 17.

³ *Las flores...*, pág. 18.

⁴ *Las flores*, pág. 19.

⁵ *Las flores*, pág. 24.

⁶ JOSÉ MONDEJAR. *La brevedad de la rosa en la poesía española del XV y en la lírica de Lope de Vega*. Cuadernos hispanoamericanos, 1963, 161-162, págs. 391-418.

Mas ¿qué importa que las flores
del alba breve candor,
marchiten del sol dorado
halagos de su arrebol?
¿Acaso tiene conmigo
alguna comparación
flor, en que ser y no ser
términos continuos son?¹

¿Y Góngora? ¿Cómo aprovecha Góngora el lugar común? ¿Le añade nuevos matices? ¿Se limita a servir de eco de otras voces?

En un romance de 1582, que glosa el estribico *¡Que se nos va Pascua, mozas/que se nos va la Pascua!*, exhortación al goce de la vida, con alusiones humorísticas —la vieja encogida y llena de arrugas; la vieja desdentada—, emplea la maravilla como testimonio de brevedad:

La flor de la maravilla
esta verdad os declara,
porque le hurta la tarde
lo que le dio la mañana².

Pasan los años. En 1602, en otro romance, Góngora vuelve a la carga. Alcino, orfeo andaluz, celebra bienes sin firmeza y males sin mudanza, glosando el estribillo *La vida es corta y la esperanza larga,/el bien huye de mí y el mal se alarga*. Y empieza:

El bien es aquella flor
que la ve nacer el Alba,
al rayo del Sol caduca
y la sombra no la halla³.

En 1620, al hilo del tema del *Collige, virgo, rosas*, el Amor en disfraz árabe, canta:

Usad de esos dones bien,
que en un cristal guardáis, frágil,
lo caduco de un clavel.

¹ DON PEDRO CALDERON DE LA BARCA. *Obras Completas*. III. Madrid. Aguilar, 1952, pág. 216 a.

² Cito por la edición de MILLÉ, pág. 59.

³ MILLÉ, pág. 147.

Si os reguláis con las flores
que visten esa pared,
horas son breves; el día
las ve morir que nacer¹.

En un soneto atribuido al poeta, *Vana rosa*, la voz de Góngora adquiere un matiz dramático, sin concesiones. Al final asoma una ilusión contra la tiranía, el abuso de fuerza por parte de algunos. Los versos tienen un acento duro, inflexible y una concisión lapidaria:

Ayer naciste, y morirás mañana.
¿Para tan breve ser, quién te dio vida?
¿Para vivir tan poco estás lucida,
y para no ser nada estás lozana?

Si te engañó tu hermosura vana,
bien presto la verás desvanecida,
porque en tu hermosura está escondida
la ocasión de morir muerte temprana.

Cuando te corte la robusta mano,
ley de la agricultura permitida,
grosero aliento acabará tu suerte.

No salgas, que te aguarda algún tirano;
dilata tu nacer para tu vida,
que anticipas tu ser para tu muerte².

En *Las firmezas de Isabela*, una de las damas lleva el nombre de Violante. Se adivinan los juegos, fáciles, de palabras, con el nombre. En el acto segundo Violante alude al tópico de la brevedad de las flores y con el mismo ejemplo que en nuestra letrilla:

Hay una flor, que con el Alba nace,
caduca al Sol y con la sombra pierde.
La verde rama, que es su cuna verde,
la tumba es ya, donde marchita yace.
¡Oh, cómo satisface
no más su breve vida,
que al mortal celo de que está teñida,
a mi esperanza, que infeliz la nombro,
pues no fue maravilla, y es asombro!³

¹ MILLÉ, pág. 228.

² MILLÉ, pág. 559. Recuérdese el comentario de AZORÍN. *Las rosas*, en *Al margen de los clásicos. Obras Completas*. III. Madrid. Aguilar. 1961, págs. 199-201.

³ MILLÉ, pág. 754.

Y en la poesía dedicada a un libro de Torres de Prado vuelve a aparecer, dos años más tarde —*Las firmezas* son de 1610—, el tópico, y con el mismo ejemplo: la maravilla.

Por este culto bien nacido Prado,
que Torres le coronan eminentes,
que guarnece el cristal de Guadiana,
su monte deja Apolo de dos frentes
con una y otra musa soberana;
sano escuadrón de abejas, si no alado,
susurrante y armado
de liras de marfil, de plectros de oro.
Este, pues, docto enjambre y dulce coro,
maravillas libando, no ya aquellas
efímeras de flores
que a la madre gentil de los amores
deben, y a sus estrellas,
tan breve ser, que en un día que adquieren
alegres nacen y caducas mueren,
sino otras maravillas
que marchitar en vano
pretende el tiempo desde las orillas,
que los términos besan del Tebano,
hasta el hombro robusto
del español Atlante,
del muro de diamante
del Pirineo adusto
sacras plantas, perpetuamente vivas,
émulas no de palmas ni de olivas,
que en duración se burlan y en grandeza
de cuantas ostentó naturaleza...¹

Cuando Góngora glosa *Aprended, flores, en mí* ha escogido ya tres veces la flor de la maravilla como testimonio de la brevedad de la vida y ejemplo aplicable a los hombres. Siempre el mismo juego, juego de contrarios, de antítesis. En el romance de 1582: *hurta-dío; tarde-mañana*. En *Las firmezas de Isabela: nace-caduca; sol-sombra; verde-marchita; cuna-tumba*. Y en la composición a Torres de Prado: *alegres-caducas; nacen-mueren*. En esa composición encontramos términos recordados por Góngora en la letrilla: *efímeras, estrellas, émulas*... No conviene insistir en las coincidencias léxicas que surgen naturalmente del tema, pero sí en la predilección de Góngora por:

¹ MILLÉ, págs. 587-588.

esta flor, la maravilla, apta para el equívoco y no muy frecuente en el jardín de la poesía¹.

El tema de las flores estaba, pues, al alcance de la pluma de cualquier poeta, sobre todo de poetas que cultivasen la intención moralizante, el propósito didáctico. El propio Góngora, en 1609, declara en *Del Palacio de la primavera*:

Las flores a las personas
ciertos ejemplos les den:
que puede ser yermo hoy
el que fue jardín ayer¹.

La letrilla

- | | | | |
|----|--------------------------------|----|--------------------------------|
| 1 | Aprended, flores, en mí | 19 | pues dura pocas más horas |
| 2 | lo que va de ayer a hoy, | 20 | que rayos tiene de estrella; |
| 3 | que ayer maravilla fui, | 21 | si el ámbar florece, es ella |
| 4 | y sombra mía aun no soy. | 22 | la flor que él retiene en sí. |
| 5 | La Aurora ayer me dio cuna | | Aprended, flores, en mí... |
| 6 | la noche ataúd me dio; | 23 | Aunque el alhelí grosero |
| 7 | sin luz muriera, si no | 24 | en fragancia y en color, |
| 8 | me la prestara la Luna. | 25 | más días ve que otra flor, |
| 9 | Pues, de vosotras, ninguna | 26 | pues ve los de un mayo entero, |
| 10 | deja de acabar así. | 27 | morir maravilla quiero, |
| | Aprended, flores, en mí... | 28 | y no vivir alhelí. |
| 11 | Consuelo dulce el clavel | | Aprended, flores, en mí... |
| 12 | es a la breve edad mía, | 29 | A ninguna al fin mayores |
| 13 | pues quien me concedió un día, | 30 | términos concede el sol |
| 14 | dos apenas le dio a él; | 31 | si no es al girasol, |
| 15 | efimeras del vergel, | 32 | Matusalén de las flores; |
| 16 | yo cárdena, él carmesí. | 33 | ojos son aduladores |
| | Aprended, flores en mí... | 34 | cuantas en él hojas ví. |
| 17 | Flor es el jazmín, si bella, | | Aprended, flores, en mí... |
| 18 | no de las más vividoras, | | |

La letrilla, por el tema, corresponde perfectamente al espíritu del barroco. Enfrenta la realidad y la apariencia, el esplendor ficticio y la miseria

¹ Véase en *Las flores*, pág. 127, la poesía de Salvador Jacinto Polo de Medina. *La maravilla*. No me interesa agotar los ejemplos.

² MILLÉ, pág. 169.

auténtica. La estructura corresponde también al tema y procedimientos en boga: antítesis, paralelismos, vocabulario culto, giros coloquiales. Góngora —lo ha recordado Dámaso Alonso— suele ofrecer en las letrillas la apariencia y la realidad, la verdad y la mentira (*Bien puede ser, no puede ser; verdad... mentira*). A menudo, sin que falte el acento moralizador, en esas letrillas predomina el humor apicarado, la burla ingeniosa, el chiste. Aquí, no. El poeta ahueca la voz y nos da una lección, toda una lección. Advertencia, moraleja desconsoladora, pesimista.

La poesía consta de varios apartados: el estribillo, en que se condensa la lección (1-4); en 5-8 la maravilla explica su circunstancia; en 9-10 extiende a la totalidad de las flores su caso. A partir del verso 11 menciona cuatro flores: el clavel, el jazmín, el alhelí, el girasol. Las últimas viven más que la mayoría de las flores; la maravilla prefiere una vida corta a una existencia rastrera, anodina. ¿Puede verse en esa afirmación aristocrática una sombra de don Luis de Góngora, poeta para pocos, selecto y que pretendió inútilmente beneficios de la nobleza y del Rey? Poesía fácil —el octosílabo contribuye a esa impresión de sencillez, de agilidad—, pero con huellas del estilo culterano.

El estribillo.

1-4. La poesía tiene una finalidad ejemplar. Se abre con un imperativo, *aprended*, conminatorio, seguido por un vocativo que refuerza la llamada y descubre a quién van destinados los versos: *las flores*, símbolo, indiscutiblemente, de los hombres. Todas las flores, porque el final será el mismo para todas (9: *pues de vosotras ninguna...*) Y, después, el yo (*en mí*), en primer plano. La fuerza de los argumentos alcanza más eficacia: la flor no habla de oídas; refiere su propia experiencia, lo que le ha ocurrido a ella. (Recordemos el acierto de la narración picaresca, en forma autobiográfica.) Se enfrentan dos mundos: todas las flores-yo. Primer contraste.

Lo que va de ayer a hoy. La flor, convocada su asamblea, advierte enfáticamente la diferencia entre *ayer* y *hoy*, segundo contraste. A *ayer-hoy*, un breve espacio de tiempo, corresponde una expresión ponderativa: *lo que va*; *lo que* tiene aquí valor de cantidad, equivale a *cuánto*. *Ayer-hoy*, corto espacio; *lo que*, cambio trascendental, decisivo. Tercer contraste.

Al tono conminatorio de 1-2 sucede una explicación, un razonamiento: 3-4. Se trata de una lección y el poeta insiste, justifica lo que dice: *que* «porque», nexos causales:

que ayer maravilla fui,
y sombra mía aun no soy.

Y con claro matiz adversario 'pero'. *Fui-yo*, contraste de tiempos; el indefinido, tan lejano, aunque en la realidad próximo; *soy*, presente amenazado ya. Góngora juega con el sentido de las palabras: de *maravilla* 'flor' y 'algo extraordinario, digno de admiración'. La flor fué maravilla; hoy ya no lo es, porque se encuentra marchita, agonizante; la flor, maravilla, despertaba la envidia de las otras flores; hoy, ni siquiera es sombra suya.

En el estribillo hay dos palabras claves: *ayer-hoy*, plazo brevísimo, en el que una flor nace y muere; su experiencia personal (*mí*) debe servir (imperativo) a los hombres de lección. En los cuatro versos encontramos diversas actitudes: 1-2, conminación; 3-4, razonamiento. 1-2, 3-4, encabalgados. La eficacia procede de la serie de oposiciones: lo universal (*flores*)-lo particular (*mí*); *ayer-hoy*; *fui-soy*; ser (*fui*)-no ser (*no soy*); *maravilla-sombra*.

La acentuación aguda contribuye a la rapidez del ritmo, acorde con el paso del tiempo. Góngora insiste en la expresión temporal: *hoy*, 2; *ayer*, 2, *ayer*, 3. Sobre esta pareja dispone los otros elementos:

ayer	maravilla	fui
hoy	sombra	soy

Los dos términos de referencia son claros. El poeta matiza esos términos o las acciones referidas a los mismos: *aun*, 4; más abajo, *apenas*, 14. Otra palabra clave: *sombra*. Introduce el color, la pincelada melancólica, negra, junto a la lozanía de maravilla. Pero *sombra* alude, además, no a un ser, sino a un reflejo del ser: no existe por sí misma, sino como eco, que algunas flores pueden tomar, engañadas, por la verdadera, auténtica realidad.

La primera estrofa.

5-10. En esta estrofa podemos distinguir también dos planos: 5-8, ampliación de la anterior, con notas macabras y referencia personal (*me*, 5, 6, 8); 9-10, alusión, de nuevo, a la totalidad de las flores. El procedimiento es idéntico: contraste. Y paralelismo. *La Aurora-la noche*; *cuna-ataúd*. Tópico que arranca de la literatura clásica: el hombre, desde que nace, lleva dentro de sí la muerte; la cuna es, en cierto modo, prefiguración de la sepultura; cuna-nacimiento, ataúd-muerte, y cuna-ataúd. Recuérdese a Quevedo: *La cuna y la sepultura*.

El verbo *me dió* expresa prestación; *prestara* (8), *concedió* (13), *dió* (14), *concede* (30). La maravilla nos enfrenta con una fatalidad ante la cual los hombres no pueden hacer nada. La yuxtaposición de 5 y 6 acentúa el ritmo

cortado; y también el casi paralelismo entre ambos versos y la acentuación aguda. El poeta se refiere perifrásticamente al nacer (*dar cuna*) y al morir (*dar ataúd*).

7-8. A la mera exposición de 5-6 añade Góngora una nota de patetismo (de ahí el subjuntivo). 7-8: la flor hubiera muerto (*muriera*) si no la hubiese prestado (*prestara*) la luna su luz. Nueva oposición: *Sol-Luna*. Sigue la apariencia —sombra, antes—: la luna no tiene luz; sólo refleja la del sol. Y la flor da gracias por esa luz mortecina, apagada, da gracias —pobre consuelo— por esa ayuda. La fonética contribuye a la expresividad de los versos: muchas palabras llevan el acento sobre la vocal *u*: *cuna* (5), *ataúd* (6), *luz* (7), *Luna* (8), *ninguna* (9). Tono sombrío de la vocal; sombrías también las palabras: *noche*, *ataúd*, *muriera*, *luna*...

9-10. Moraleja. La flor insiste, repite: *pues*. La poesía abunda en expresiones causales: *que*, 3; *pues*, 9, 19, 26. Y los períodos explicativos y condicionales: *si no*, 7; *si no*, 31. Nueva oposición de *vosotras* —todas las flores—, *ninguna*, oposición aparente. El poeta no emplea el futuro, sino el presente (*deja de*); el tiempo cobra, así, una realidad inmediata.

La pausa versal en

si no
me la prestara la luna

trunca el período condicional y aumenta la expresividad de 7-8; *si no* se remansa en 8, en contraste con la angustiosa posibilidad: *sin luz muriera*. En 9-10 el efecto es parecido: la anteposición de *de vosotras* obliga a una breve pausa:

pues, de vosotras, ninguna
deja de acabar así.

Se contraponen *vosotras* y *ninguna*, que se prolonga rápidamente en 10.

Si consideramos, de nuevo, 5-10, resultará fácil comprobar la desnudez de los versos, sin adornos retóricos, sin un solo adjetivo. El poeta busca la eficacia, la ejemplaridad moral y emplea una técnica —clara, precisa— adecuada a su propósito.

Segunda estrofa.

11-16. Empieza en 11 un nuevo apartado: la flor trae otros ejemplos de flores para confirmar la brevedad de la vida. El clavel, el jazmín, flores aristocráticas. En 23-34 Góngora se refiere a una nueva flor, grosera, aduladora.

Los poetas utilizan frecuentemente el clavel para metáforas de labios. En *Del Palacio de la primavera* Góngora describe la corte de la Rosa; el clavel ocupa un importante puesto:

Las colores de la Reina
vistió galán el clavel
Príncipe que es de la sangre
y aun aspira a ser Rey¹.

En el romance *Del Rey y la Reina, nuestros señores, en Aranjuez, antes de reinar* (1620), Fileno abandona el narciso por el clavel:

Fileno, que lo narciso,
desprecia por lo clavel,
con Belisa coronaba
divino lilio francés²

Y en otro romance *De las señoras doña Francisca y doña Margarita Tabora y doña María Cotiño* (1622), Góngora alude enaltecendoramente al clavel:

Flores que dio Portugal
la menos bella un clavel,
dudoso cuál mas le deba,
al ámbar o al rosicler³.

En una composición de 1615, Gil alaba las excelentes cualidades del clavel:

¿Qué diremos del clavel
que nos da el heno?
Mucho hay que digamos dél,
mucho y bueno.
Diremos que es blanco, y que
lo que tiene de encarnado,
será más disciplinado
que ninguno otro lo fue
que de las hojas al pie
huele a clavos, y que luego

¹ MILLÉ, pág. 168. Véase ANTONIO VILANOVA. *Las fuentes y los temas del Polifemo de Góngora*. Madrid. C. S. I. C. 1957, II, pág. 366 y siguientes; pág. 800.

² MILLÉ, pág. 224.

³ MILLÉ, pág. 238.

que un leño se arrime al fuego
de su amor,
agua nos dará de olor
piadoso hierro cruel...¹

Góngora se refiere, naturalmente, a Cristo, pero la elección del clavel para simbolizarle ya es significativa. En 1621 vuelve Góngora a la metáfora: glosa del estribillo

Caído se le ha un clavel
hoy a la Aurora del seno.
¡Qué glorioso que está el heno,
porque ha caído sobre él!²

Cuando el poeta quiere alabar la suavidad de Galatea, la compara, desventajosamente para ellos, con claveles:

¡Oh, bella Galatea, más suave
que los claveles que tronchó la Aurora!³

Necesariamente tenía que servir de consuelo a la maravilla una flor tan apreciada. El sol —al que se refiere *el quién* de 13— le concede dos días; a la maravilla uno, uno sólo; así puede la maravilla parangonarse, en brevedad, con el príncipe de la sangre.

En 11-16 también hay planos distintos: 11-12, descripción; 13-14, razonamiento; 15-16, conclusión ornamental. Varios factores contribuyen a la expresividad y equilibrio de la estrofa:

- a) La disposición encabalgada de los versos: 11-12, 13-14;
- b) la fonética. Obsérvese la aliteración de *l*:

consuelo dulce *el* clavel
consuelo dulce *el* clavel

A la suavidad de la *l* se añade la paronomasia, el juego etimológico:

pues quien me concedió un *día*
dos apenas le *dió* a él

¹ MILLÉ, pág. 367.

² MILLÉ, pág. 393.

³ MILLÉ, pág. 629; verso 361-362.

Y otro tipo de aliteración, silábica:

yo *cárdena*, él *carmesí*

c) la bimembración del verso 16.

En esta estrofa encontramos tres rasgos del estilo gongorino: el uso de *ser* 'servir'; cultismo sintáctico; los cultismos léxicos: *efímeras*, *cárdena*, *carmesí* y la bimembración.

Dámaso Alonso ha estudiado detenidamente el empleo, muy frecuente, de un sustantivo sujeto + verbo *ser* 'servir' + sustantivo predicado + complemento indirecto: *el clavel* (sujeto) + *es* + *consuelo* (sustantivo predicado) + *a la breve edad mía* (complemento indirecto). Es una construcción familiar en Góngora; no abunda en la poesía anterior a él; la mayor densidad de ejemplos se da en el *Polifemo*. «Lo curioso es que en las obras posteriores apenas si aparece. Puedo citar un par de casos en las *Soledades* y otros tantos en el *Panegírico*»¹. Hay que destacar, por tanto, el ejemplo de la letrilla por la rareza de la fórmula en una composición popular y la fecha de la misma.

Góngora elude la mención concreta del sujeto: *quien*; lo aclara en el verso 30: *el sol*. Esa alusión, que no evita el nombre común, sitúa en un clima misterioso al árbitro del destino de las flores y acentúa la fatalidad del destino.

El poeta concentra cultismos léxicos en 15 y 16: *efímeras* (con valor de superlativo relativo), *vergel*, *cárdena*, *carmesí*. De todos, el más gongorino es *efímeras*. Dámaso Alonso menciona, como primera cita, 1612; Covarrubias, según Corominas, lo registra en 1610. *Cárdena* y *carmesí* se remontan a fechas más tempranas. *Cárdeno*: color morado; *carmesí*: *grana*. El color morado simboliza tristeza; el rojo, lozanía, juventud.

Dámaso Alonso ha estudiado magistralmente el tema de la bimembración en la poesía gongorina. No será inútil recordar las clases que distingue: 1) fonética (repetición en la segunda parte del verso «de elementos fonéticos idénticos o muy parecidos a los de la primera, o por contraposición, en la misma, forma, de sonidos muy diferentes»); 2) de color («por repetición o contraposición, por manera análoga, de colores iguales o muy diferentes»); 3) morfológica, sintáctica («por repetición en la segunda parte del verso de los mismos elementos morfológicos y sintácticos empleados de modo igual en la primera»), 4) tonal («por una fuerte pausa de sentido colocada en el centro del verso, la cual... puede llegar a considerarse como una pausa rítmica

¹ DÁMASO ALONSO. *La lengua poética de Góngora*. Madrid. C. S. I. C. 1961. 3.^a edición, pág. 162.

que distribuye en endecasílabo en dos zonas, cada una de las cuales lleva un acento principal») ¹.

El octosílabo, en la letrilla, presenta bimetración fonética: yo, *cárdena*, él *carmesí*. No puede hablarse rigurosamente de bimetración colorista: casi siempre la oposición viene dada por rojo-blanco, negro-blanco. Dámaso Alonso cita ejemplos que no ofrecen una oposición tan manifiesta:

de cuantos siegan *oro*, esquilan *nieve*...
de *blancas* ovas y de espuma *verde*... ²

En este caso puede incluirse también nuestro octosílabo en la bimetración de color: *violeta-rojo*, como símbolo de flor marchita y de flor lozana. Recuerdese el famoso soneto *Mientras por competir con tu cabello*: el oro bruñido, el cristal luciente, el lilio blanco y el clavel temprano se convierten en plata y en viola troncada, aunque sea discutible el color de la viola en ese caso o no sea violeta.

No hay duda de que se trata de un claro ejemplo de bimetración morfológica y sintáctica: pronombre+adjetivo, pronombre+adjetivo; sujeto+adjetivo predicativo, sujeto+adjetivo predicativo. Los dos miembros del octosílabo están separados por una pausa, que coincide con una sinalefa (los ejemplos que cita Dámaso Alonso son del mismo tipo). El verso sin verbo tiene una fuerza expresiva mayor; prescinde de los nexos —verbo *ser*— y ofrece los elementos comparados sin apoyo de ningún género, con una economía, en sí misma, de eficacia inmediata. La supresión de verbos obliga a una pausa breve detrás de cada pronombre; así se destacan los pronombres y se establece el juego: *yo-él*. Por último, obsérvese la oposición acental de dos palabras claves: *cárdena*, *carmesí*: ' — — — — —, — — — — — '.

La tercera estrofa.

17-22. La maravilla refiere la circunstancia del clavel a sí misma; le sirve de consuelo. Existe, por tanto, una alusión personal. En la estrofa 17-22 falta esa referencia: tiene carácter simplemente descriptivo.

Al jazmín recurren los poetas como término de comparación en muy diversos casos. El aliento de una moza es más suave que el del jazmín:

¹ DÁMASO ALONSO. *Estudios y ensayos gongorinos*. Madrid. Gredos. 1955, pág. 123-124.

² *Ob. cit.*, pág. 128.

el aliento de su boca
 (todo lo que no es pedir),
 mal haya yo, si no excede
 al mas suave jazmín¹.

Sirven los jazmines para describir veladamente el cuerpo de Tisbe:

Desde la barba al pie, Venus,
 su hijuelo y las tres gracias
 deshojando están jazmines
 sobre rosas encarnadas².

O la frente de la Marquesa de Ayamonte y la de su hija:

cuyas frentes de jazmines
 son auroras de sus Soles³.

O las mejillas de Hero:

de rosas y de jazmines
 mezcló el cielo un encarnado,
 que, por darlo a sus mejillas,
 se lo hurtó al Alba aquel año⁴

O de Tisbe:

luciente cristal lascivo
 la tez, digo, de su bulto
 vaso era de claveles
 y de jazmines confusos⁵.

La blancura del jazmín es la cualidad más apreciada para el juego metafórico. Es digno de estima y así lo considera la maravilla *:bella*

En los versos 17-22 podemos distinguir también más de un apartado. 17-18, afirmación; 19-20, razonamiento, explicación; 21-22, insistencia hiperbólica en las cualidades del jazmín. En 17-18 Góngora emplea una fórmula sintáctica del gusto del poeta: *si A, no B*.

si bella, no de las más vividoras

¹ MILLÉ, pág. 111. Véase ANTONIO VILANOVA, *Ob. cit.*, II, págs. 35 y 787.

² MILLÉ, pág. 158.

³ MILLÉ, pág. 162.

⁴ MILLÉ, pág. 177.

⁵ MILLÉ, pág. 204.

Si tiene matiz concesivo: *aunque bella...* Opone Góngora, en una adversación ficticia, la belleza y el tiempo de vivir. ¿Existe una dependencia entre ambos factores: belleza, vida?

En 19-20 encontramos una alusión a los rayos de las estrellas. Góngora emplea con frecuencia metáforas que proceden del mundo estelar. Pelos, hojas, pétalos aparecen como rayos. ¿Quién no recuerda el comienzo de la Soledad 1.^a?:

Era del año la estación florida
en que el mentido robador de Europa
—media luna las armas de su frente,
y el Sol todos los rayos de su pelo- ...

El jazmín vive poco. Obsérvese la expresividad fonética:

pues dura pocas más horas
 ú-a ó-a ó-a
 ura ora

que rayos *tiene* de estrella
si el ámbar *florece*, es ella
la *flor* que él *retiene* en sí

La figura etimológica traba los versos en un juego de ingenio, ágil, al que contribuye el encabalgamiento de 21-22, muy parecido al de 7-8. La pausa detrás de *muriera* y de *florece* distribuye las sílabas de 7 y 21 de forma muy irregular; por ello se precipitan los miembros más pequeños (*si no, es ella*) en el verso siguiente. La insistencia en el pronombre —*él, ella*— facilita la trabazón y, por otra parte, el enfrentamiento ficticio, ya que *ámbar* y *jazmín* aparecen, en último término, identificados en un modo irreal: si el ámbar floreciese, si pudiese ser hiperbólicamente flor, sería un jazmín. Recuérdese:

Ambar aspira el vestido
del blanco jazmín, de aquel
cuya castidad lasciva
Venus hipócrita es... ¹

¹ MILLÉ, pág. 168.

La cuarta estrofa.

23-28. El clavel iba asociado a una mención de color; el jazmín, de olor; el alhelí, la flor siguiente, a color y olor. Con el alhelí cambia la valoración. positiva, en el caso del clavel y del jazmín; negativa, en el del alhelí y del girasol.

En un romance de 1590, Góngora describe a una moza en tono encomiástico al licenciado Ortiz. Y termina:

...al fin
si hay serafines trigueños,
la moza es un serafín.
Pudo conmigo el color,
porque una vez que la vi
entre más de cien mil blancas,
ella fue el maravedí,
y porque, no sin razón,
el discreto en el jardín
coge la negra violeta
y deja el blanco alhelí¹

El alhelí suele aparecer en compañía de la violeta, negra, o del clavel, rojo, o de la rosa, púrpura. No ocupa el mismo nivel poético que el clavel, el jazmín o la rosa. En *Las firmezas de Isabela* Góngora nos ofrece un testimonio de esa cotización. Camilo refiere a Tadeo:

Hablando, pues, a Isabela
una tarde en el jardín,
regando dichosamente
con su mano un alhelí,
que no invidia desde entonces
la mosqueta ni el jazmín²

Sin embargo, no está muy justificado el adjetivo *grosero*, sinónimo de vulgar, aplicado a la fragancia y al color. Recuérdese: violas y alhelíes llueven sobre el tálamo de Galatea y Acis³.

El verso 24 es también bimembre; morfológico y sintáctico: preposición+ +sustantivo+conjunción+preposición+sustantivo; complemento circunstancial+y+complemento circunstancial.

¹ MILLÉ, pág. 111-112.

² MILLÉ, pág. 779.

³ MILLÉ, pág. 628; versos 333-334.

Los versos 23-28 presentan un período expositivo, 23-25; un razonamiento, 26; y la moraleja, 27-28. La fonética contribuye a la expresividad:

*más días ve que otra flor,
pues ve los de un mayo entero,
morir maravilla quiero...*

En el 27 los acentos caen en vocales de la misma serie:

morir maravilla quiéro

Añádase la acentuación en *vivir* y *alhelí*.

Los versos 27-28 merecen un comentario especial. Compara su circunstancia con la del alhelí, que vive más que la maravilla: *ve los de un mayo entero* (*ve los días*, elusión por *vive*; *un*, ponderativo). ¿Merece la pena vivir más sin nobleza, descender para arrastrar una existencia indigna, innoble? Hay una forma de vivir maravilla (o clavel o jazmín); otra, alhelí, girasol. En orden descendente: clavel-jazmín-alhelí-girasol y progresivo de tiempo. Otra vez el juego de palabras: maravilla, flor. Y recordamos inevitablemente las desventuras de don Luis, que quiso (*quiero*, enfático) vivir maravilla y vivió muchas veces alhelí y girasol, con los dineros tasados, detrás de títulos soberbios, con vanidades en la cabeza y versos de aristocrática hermosura en la pluma.

Y, como en 4, tiene valor adversativo: enfrenta las dos formas de vida o, mejor, de vida y no vida, porque el poeta cae en nuevo contraste tópico: *vivir-morir*. Hasta ahora la fortuna rige el destino de las flores; recuérdese: *dió, concedió, prestara...* De pronto, un acto firme de voluntad, un quiero autoritario, enérgico. Después de esta afirmación ya no necesita la maravilla compararse con el girasol, flor más despreciable que el alhelí.

La última estrofa.

La letrilla termina en los versos 29-34. El tiempo de vida de las flores ha seguido un orden progresivo. El girasol cierra la enumeración. Casi no aparece el girasol en el jardín de Góngora. En un soneto de 1622 lamenta la idea del conde de Villamediana y del conde de Alba para Nápoles; lamentación en tono humorístico:

*Los más carirredondos girasoles
imitará siguiéndoos mi albedrío,
y en vuestra ausencia, en el puchero mío,
será un torrezno la Alba entre las coles¹*

¹ MILLÉ, pág. 523.

El girasol ha tenido siempre mal ambiente; es adulator, servil. Calderón lo emplea con frecuencia —arranca de Ovidio el tópico— como metáfora de absoluta dependencia amorosa. En *Casa con dos puertas, mala es de guardar*, Lisardo pondera la atracción que sobre él ejerce Marcela:

Difícilmente pudiera
conseguir, señora, el sol
que la flor del girasol
su resplandor no siguiera...
Si el sol es vuestro esplendor,
girasol la dicha mía¹.

Marcela sigue la alegoría: de noche, el sol permite descansar al girasol en su acatamiento; lo mismo sucederá a Lisardo si la dama se marcha. En *Peor está que estaba*, Flérída emplea la misma metáfora; girasol, símbolo de constancia:

Puso los ojos en mí,
entre otras personas muchas,
un caballero, mi igual
en partes como en ventura.
Solicitaba mi calle,
siendo (desde que madruga
la aurora a peinar en flores
las madejas de oro rubias,
hasta que en lechos de nieve
halla undosas sepulturas,
juzgado para sus rayos
todo el mar pequeña tumba),
girasol de mis ventanas,
haciendo galas confusas
con mil colores la calle
selva de galas y lumas.
Girasol era de día...²

En *No hay más fortuna que Dios*, el Poder cae en el tópico:

en tanto que yo dichoso,
adorando una Hermosura,
de cuyos divinos ojos
soy humano girasol...³

¹ DON PEDRO CALDERÓN DE LA BARCA. *Obras Completas*. II. Madrid. Aguilar. 1960, pág. 276 a.

² Edición citada, pág. 318 b.

³ Edición citada, III, pág. 620 a.

En *Tu prójimo como a ti*, la Lascivia sale de un carro llamada por la Culpa y le rinde acatamiento con estas palabras:

¿Qué intentas? Que la errada
huella de tus voces sigo,
girasol de tu semblante,
que siempre idolatré¹

En *El Gran Teatro del Mundo*, la Hermosura, modelo de soberbia, pretende ser el centro del universo y suscitar la envidia del sol, ser ella misma sol y su flor predilecta, el girasol:

padezca inmortal desmayo
de envidia al mirarme el sol
y como a tanto arrebol
el girasol ver desea,
la flor de mis luces sea,
siendo el sol mi girasol²

Por su constante obediencia, hasta el servilismo, el Sol concede al girasol la vida más larga, vida que la maravilla desprecia por su falta de personalidad.

En la estrofa también hay una parte descriptiva y otra —33, 34— que justifica la merced. En los versos 29-34 encontramos dos hipérbatos violentos:

a ninguna al fin mayores
términos concede el sol

ojos son aduladores
cuantas en él hojas vi

El sujeto aparece pospuesto en 30 y el complemento directo e indirecto, antepuestos al verbo; el adjetivo *mayores* separado por la pausa versal de su sustantivo *términos*. El otro caso de hiperbaton es muy frecuente en Góngora. Dámaso Alonso menciona ejemplos numerosos de este tipo desde 1582.

La fonética añade matices expresivos nada despreciables; la paronomasia *ojos-hojas*; *mayores-matusalén*. No se olvide el plural, también expresivo, *términos*, ni el rasgo de humor —*matusalén de las flores*— que contrasta con el tono grave de la letrilla.

¹ Edición citada, III, pág. 1411 b.

² Edición citada, III, pág. 209 b.

Final.

Dámaso Alonso, en un breve comentario de la letrilla ⁴¹, la sitúa en la misma línea de contrastes que otras ofrecen: apariencia momentánea y nihilidad esencial. Pero con una perspectiva distinta, añade. La novedad consiste en el tono grave; en la advertencia sin caídas en el humor apicarado —salvo la alusión de 32—, en la falta de amargura. «Y hay detención y delectación en los temas de belleza.» Pequeña obra maestra que, bajo una capa superficial, bajo una aparente superficialidad, encierra un artificio bien pensado. Tiempo y valor estético —y moral— están en orden inverso. Los versos cumplen la finalidad didáctica que se proponía el poeta (nexos causales, condicionales, razonamientos) que, Góngora al fin, muestra algunos rasgos de su estilo (hipérbatos, fórmulas sintácticas, bimetración, cultismos léxicos, fonética expresiva, metáforas, perífrasis, elusiones, antítesis...) Y no se olvide el papel del estribillo, toque de atención que, después de cada estrofa, insiste en el tema: la brevedad de las flores, es decir, la brevedad de los hombres, y el vocabulario, con predominio de palabras que expresan apariencia, desengaño.

ALFREDO CARBALLO PICAZO.

⁴¹ DÁMASO ALONSO. *Góngora y el «Polifemo»*. Madrid. Gredos. 1961 I, pág. 358.

⁴² *Sombra, noche, ataud, sin luz, muriera, luna, ninguna, acabar, breve edad, efímeras cárdena...*