

T H E S A V R V S

BOLETIN

DEL INSTITUTO CARO Y CUERVO

TOMO XXIV

Septiembre-Diciembre 1969

NÚMERO 3

UN CASO DE CONTINUIDAD

LITERARIA: LA *SILVA AMOENA*¹

No recordamos qué nos llevó hace tiempo a leer la nota que con el título de *Spenser and Ovid* publicó Ada Hume Coe en *The Classical Weekly*². El caso es que de ahí habría de brotar una investigación que, aunque ni mucho menos completa, ha rendido unos resultados que pueden ser de interés para el público estudioso.

Ada Hume Coe daba a conocer en sucintas líneas lo que creía ser la fuente de este pasaje de Spenser en *The Fairie Queene* (I, 1, 8-9):

*And foorth they passe, with pleasure forward led,
Joying to heare the birdes sweete harmony,
Which therein shrouded from the tempest dred,
Seemed in their song to scorne the cruell sky.
Much can they praise the trees so straight and hy,
The sayling pine, the cedar proud and tall,
The vine-prop elme, the poplar never dry,
The builder oake, sole king of forrests all,
The aspine good for staves, the cypresse funerall,

The laurell, meed of mightie conquerours
And poets sage, the firre that weepeth still,
The willow worne of forlorne paramours,*

¹ Adelantamos parte de los datos de este artículo en *Un motivo clásico en las literaturas modernas: La enumeración de árboles*, en *Revue de Littérature Comparée*, t. XLI, 1967, págs. 579-581.

² T. XXII, 1929, págs. 91-92.

*The eugh obedient to the benders will,
The birch for shaftes, the sallow for the mill,
The mirrhe sweete bleeding in the bitter wound,
The warlike beech, the ash for nothing ill,
The fruitful olive, and the platane round,
The carver holme, the maple seeldom inward sound.*

Para Coe, la fuente era el conocidísimo pasaje de las *Metamorfosis* (X, 86-105) en que Ovidio enfilea las veintiséis especies de árboles atraídas por el canto de Orfeo. La semejanza de ambos pasajes es indudable. Como sin este pasaje ovidiano no se explicaría totalmente el resto de los textos que a poco mencionaremos, se hace necesario recordárselo aquí a nuestros lectores:

*Collis erat, collemque super planissima campi
area, quam viridem faciebant graminis herbae.
Umbra loco deerat; qua postquam parte resedit
dis genitus vates et fila sonantia movit,
umbra loco venit. Non Chaonis abfuit arbor,
non nemus Heliadum, non frondibus aesculus altis,
nec tiliae molles, nec fagus et innuba laurus
et coryli fragiles et fraxinus utilis hastis
enodisque abies curvataque glandibus ilex
et platanus genialis acerque coloribus impar
amnicolaeque simul salices et aquatica lotos
perpetuoque virens buxum tenuesque myricae
et bicolor myrtus et bacis caerulea tinus.
Vos quoque, flexipedes hederæ, venistis et una
pampineae vites et amictae vitibus ulmi
ornique et piceae pomoque onerata rubenti
arbutus et lentæ, victoris præmia, palmae
et succincta comas hirsutaque vertice pinus,
grata deum matri, siquidem Cybeleius Attis
exiit hac hominem, truncoque induruit illo.*

La nota de Coe era inútil, como lo puso de relieve Lane Cooper en la misma revista, el mismo año, en otra nota que a la página 166 también intituló *Spenser and Ovid*. ¿Por qué? Sencillamente porque ya W. W. Skeat había señalado la relación de los dos textos, pero poniendo entre medias éste del *parlement of Foules* (176-182), de Chaucer:

*The bilder ook, and eek the hardy asshe;
 The piler elm, the cofre unto careyne;
 The boxtree piper; holme to whippes lasshe;
 The sayling firr; the cipress, deth to pleyne;
 The sheter ew, the asp for shaftes pleyne;
 The olive of pees, and eek the drunken vyne;
 The victor palm, the laurer to devyne.*

Lo curioso del caso es que Skeat había agregado que Chaucer, a su vez, se había inspirado en una lista similar de la *Te-seida* (XI, 22-24), de Boccaccio, y además en otra del *Roman de la Rose* (1363-68) y que, amplificada a veintiún árboles, la lista del *Parlement* aparece de nuevo en *The Knights Tale* (I, 2921), del mismo Chaucer. Skeat no se había limitado a esta información, sino también dado textos antiguos con listas similares³.

No fue el chauceriano Skeat, con todo, quien había comenzado las investigaciones sobre el tópico (Skeat escribía en 1894), sino los estudiosos de Spenser y ello ya desde los comentarios de Jortin al poeta (1734), pasando por Thomas Warton (1754) y Henry John Todd (1805), que poco a poco habían rastreado y aumentado los antecedentes. La investigación sobre este punto venía, pues, de muy antiguo y, como luego veremos, está muy lejos de haberse terminado. El propio Cooper añadía algo de su propia cosecha; por ejemplo, los versos 123-145 del *Culex* de Virgilio, que también contienen árboles, y el *Love's Martyr* (1601), de Robert Chester, que incluye la nada despreciable cantidad de treinta y cinco. Cooper cerraba sus aportaciones con un ejemplo relativamente moderno, el de William Cowper (siglo XVIII) en *The Task* (I, 307-320), con nueve.

Ada Hume Coe no pudo sospechar que su innecesaria nota habría de levantar tanto revuelo, pues de nuevo, en la misma revista y el mismo año, también le contestó W. B. Sedgwick — que no había visto la nota de Cooper — con otra titulada *Spencer and Ovid again*. Resultaba que los chauce-

³ SÉNECA, *Oedipus*, 532; LUCANO, *Pharsalia*, III, 440; ESTACIO, *Theb.*, VI, 98; CLAUDIANO, *De raptu Proserpinae*, II, 107; VIRGILIO, *Aen.*, VI, 179. Y uno del XVI: TASSO, *Gierusalemme liberata*, III, 75.

rianos ya habían indicado en 1917 un pasaje del *Bellum Trojanum* (I, 503-513), de José de Exeter, como antecedente de los de Chaucer y, además, acumulado más noticias con el hallazgo de pasajes semejantes en los *Annales* de Ennio (187-191) y en varios del libro II de las *Geórgicas* virgilianas. Traigamos a las candilejas el trozo de Exeter para ver en un ejemplo de la literatura latina medieval otra vestidura del tópic:

*Silva viret, vernet abies procera, cupressus
flebilis, interpres laurus, vaga pinus, oliva
concilians, cornus venatrix, fraxinus audax;
stat comitis patiens ulmus, numquamque senescens
cantatrix buxus, paulo proclivius arvom
ebria vitis habet, et dedignata latere,
cancicolam poscit Phoebum.*

El caso es que, aun a riesgo de cansar a nuestros lectores, debemos agregar que la retahíla suscitada por Coe todavía tuvo otra coletilla, esta vez en la última página del mismo año de la misma revista. La firmaba Mary Johnson, titulándola *Once more Spenser and Ovid* y en diez líneas daba dos datos más: un paisaje con cuatro árboles se encuentra en Catulo (LXIV, 288-291) y otro nada menos, por tan moderno, que en los *English Idyls* de Tennyson (*Amphion*, 25-48).

Los textos, como se ve, son copiosos y se extienden a lo largo de más de veinte siglos. Por ello afirmaba uno de los eruditos citados que en ellos encontramos "lo que sin duda debe de ser uno de los más asombrosos ejemplos de continuidad en literatura".

Pero ¿qué nos dicen estos pasajes y qué significan? ¿Cómo se explica esta larga pervivencia? ¿Son estos árboles pinturas realistas o un juego retórico? Nosotros encontraríamos más tarde pasajes en todo similares en literatura española e italiana, alguno en la portuguesa y catalana, otros en la literatura española de ultramar. Añadir más textos a los señalados tenía el interés de corroborar la continuidad, a más de indicar su presencia en otras literaturas y autores. Pero no podía ser esto todo. Había que consultar el gran libro de Robert Ernst

Curtius para ver si nos decía algo de lo que indudablemente era un *topos*⁴.

En efecto, Curtius, en el capítulo sobre *El paisaje ideal*, señalaba la existencia de la retórica en la pintura tradicional de paisajes, en los que los poetas no aspiraban a reflejar la realidad. Los olivos, por ejemplo, que tanto asoman en la literatura nórdica y en la épica francesa proceden de los ejercicios retóricos de la tardía Antigüedad. Ya Homero prefería los paisajes placenteros en que hay un grupo de árboles, una floresta y prados. Los poetas posteriores convertirían los motivos homéricos en patrimonio duradero, particularmente Virgilio, que transfiguró a sus antecesores, en especial a Teócrito, otro gran pintor de paisajes. ¿Qué clase de paisaje ideal pudieron aprender de Homero, Teócrito y Virgilio los poetas de la Antigüedad tardía y los de la Edad Media? Curtius contesta: la "selva mixta" y el *locus amoenus*⁵.

Virgilio, según Curtius, todavía armoniza sus descripciones de árboles con escenas épicas, mientras que más tarde en Ovidio la retórica domina ya sobre la poesía; tanto en este último poeta como en sus sucesores las descripciones se transforman en interludios virtuosistas, en las que unos poetas tratan de superar a otros. Curtius repite algunos de los textos referidos más arriba por los eruditos ingleses y americanos, añadiendo algunos que no habían sido mencionados, entre ellos la descripción de un jardín hecha por Nonno en sus *Dionysiacca* (III, 140), la de un lugar placentero en el *Satiricon* (cap. cxxxI) de Petronio, un trozo del *Idilio XXII* (36-42) de Teócrito y la de Keats en *Hyperion: A vision* (I, 19-27), entre algunas otras. Si las diversas especies de árboles pueden o no coincidir en un bosque real, no es cosa que preocupe a los poetas. Su ideal es la riqueza de la presentación, el lujo de los nombres.

⁴ *Literatura europea y Edad Media latina*, México, 1955, trad. de M. F. Alatorre y A. Alatorre.

⁵ No es fácil a veces decidirse por uno de estos dos términos ante un texto. La 'selva mixta' es un paisaje en que abundan árboles de distintas especies y que, como el *locus amoenus*, inspira sentimientos agradables; en éste, por su parte, no faltan árboles muchas veces.

El capítulo de Curtius, sobremanera en el contexto de su libro, aclaraba mucho, pero no todo. Quedaba por indagar en qué contexto de época y estilo nacen estos alardes y señalar su presencia, cuando menos, en la literatura española, ceniencia de los estudios comparados. Partiendo de ésta, había que determinar su reaparición en un momento específico y perseguir su transformación.

Pero hemos de ir por partes. Primero sumemos algunas referencias en la literatura italiana; más que una visión acumulativa, estos pasajes deben ofrecernos una perspectiva cualitativa del tema.

Digamos ante todo que, aparte de los textos señalados de Boccaccio y Tasso, existen otros muy significativos; significativos no sólo por ser más demorados sino también por servir de testimonios de una insistente continuidad en los siglos xv, xvi y xvii. Sírvanos el ya señalado de Tasso (1575) como rápido punto de partida:

*L'un l'altro essorta che le piante atterri,
e faccia al bosco inusitati oltraggi.
Caggion recisi da i taglienti ferri
le sacre palme e i frassini selvaggi,
i funebri cipressi e i pini e i cerri,
l'elci frondose e gli alti abeti e i faggi,
gli olmi mariti, a cui talor s'appoggia
la vite, e con piè torto al ciel se'n poggia.*

Tasso está describiendo una *foresta* presumiblemente cercana a Jerusalén, pero sin duda se acuerda de un lugar supuestamente napolitano que Sannazaro describiera años antes en su *Arcadia* (1504). Seis de los árboles hierosolimitanos están ya entre estos catorce de Sannazaro: "il dritissimo abete", "la robusta quercia", "l'alto fressino", "lo amenissimo platanò", "l'albero di che Ercole coronar si solea", "il noderoso castagno", "il fronzuto bosso", "lo eccelso pino", "lo ombrosso faggio", "la incorrutibile tiglia", "il fragile tamarisco", "la orientale palma" y "un dritto cipresso"⁶.

Nuestro lector debe estar convencido de antemano de la

⁶ Ed. de E. Carrara, Torino, 1952, pág. 50.

inutilidad de buscar fuentes específicas a este pasaje o al de Tasso o, para el caso, a cualquier otro. No es que no existan, ya que esos epítetos no son difíciles de encontrar en algunos de los textos citados arriba, pero ningún pasaje casará exactamente con otro. Los cultivadores del *topos* son imitadores, pero no plagiarios, y en algunos casos recuerdan no uno, sino varios textos. En el caso concreto de Sannazaro, lo más probable es que el texto inmutado sea el visto de Ovidio en las *Metamorfosis*.

Sin embargo, ocho de sus árboles están ya en otra *silva amoena*, si se nos permite esta terminología no superflua⁷, de Angelo Poliziano, quien en sus *Stanze cominciate per la giostra del Magnifico Giuliano di Piero de' Medici* (I, 82-85) inserta esta descripción:

*Cresce l'abeto schietto e senza nocchi
da spander l'ale a Borea in mezzo l'onde;
l'elce che par di mèl tutta trabocchi;
e il laur che tanto fa bramar sue fronde:
Bagna cipresso ancor pel cervio gli occhi
con chiome or aspre e già distese e bionde,
ma l'alber che già tanto a Ercol piacque
col platan si trastulla intorno all'acque.*

*Surge robusto il cerro et alto il faggio,
nodoso il cornio, e'l salcio umido e lento,
l'olmo fronzuto, e'l frassin pur selvaggio;
il pino alletta con suoi fischi il vento,
l'avorio tesse ghirlandette al maggio,
ma l'acer d'un color non è contento,
la lenta palma serba pregio a' forti,
l'ellera va carpon co' piè distorti.*

La pervivencia del tópic clásico en Italia se documenta, pues, desde Boccaccio cuando menos y resucita en poetas tan conspicuos e imitados como Poliziano, Sannazaro y Tasso; en poetas menores se encontrarán probablemente pasajes parecidos.

Pero va a ser en pleno Barroco cuando la *silva amoena*

⁷ La de 'selva mixta', empleada por los traductores de Curtius, no es del todo apropiada, debiéndose más bien decir 'bosque mixto'. En cualquier caso, ninguna de estas dos expresiones conlleva el acento placentero que el poeta ve en estas descripciones.

emerja con gran pujanza. No sólo porque aparece con profusión, sino también por venir amplificada hasta proporciones desusadas. Nos referimos, antes de pasar a España, a un pasaje de Giambattista Marino en su fábula de Orfeo (758-888) de sus *Idilli favolosi*, que aparecieron en *La Sampogna* (1620). Su descripción es larga y contiene cuarenta y un árboles, pero nos limitaremos a mostrar unos pocos:

*Vennevi il noce opaco, il bosso crespo,
e col cornio silvestro,
suo germano minor, vi venne e corse
il vermiglio ciregio.
E fra mill'altre piante
le piante vi drizzaro
il platano giocondo,
il sovero spugnoso,
il corbezzolo umile,
il ginebro pungente,
il fragil tamarisco,
il pieghevole tiglio; e tutti insieme
fecero d'ognintorno
al musico gentil verde teatro.*

Esta movable arboleda, que indudablemente debe su inspiración al pasaje del Orfeo ovidiano copiado atrás, ha debido de pasar por el cernedero de Poliziano y Sannazaro. Por lo demás, Marino vuelve a una descripción enumerativa de árboles en *L'Adone* (1623), incluyendo aquí catorce (VII, 100-102).

Si nos detenemos ahora un instante para mirar hacia atrás, observaremos un hecho interesante, y es que el pasaje de Marino supone un gran avance en la cantidad de árboles respecto a textos anteriores. Ni Ovidio en sus *Metamorfosis* ni Poliziano en las *Stanze* llegan a este exceso, con ser ambos quienes presentan, con Chaucer y Spenser, mejor punto de referencia; la excepción se halla en Robert Chester, cuyo pasaje aludido atrás abarca, como dijimos, treinta y cinco especies; pero no es en vano que este texto de Chester sea de 1601.

Y esto nos lleva a observar otro fenómeno, y es que, aparte de los pasajes clásicos, este *topos* se labra en Europa en dos momentos muy diferenciados: primero en la Edad Media y lue-

go en el Barroco. Aun teniendo en cuenta el multifacetismo de este último concepto cultural y sus diversas manifestaciones no sincrónicas en las distintas literaturas europeas, el hecho es que los pasajes de Tasso y Marino, Chester y Spenser, se pueden encerrar en un período de alrededor de cincuenta años. Si cupiera alguna duda sobre esta afirmación, la literatura española vendría a disiparla. Ella nos servirá para comprobar que es en estos años cuando la *enumeratio* arbolaria adquiere una longitud excesiva.

Pero antes de pasar a ella, y para terminar con esta parte de nuestro trabajo, dejemos breve constancia de un texto portugués que también se halla encerrado en este período; es la descripción de la isla de Venus que leemos en el libro IX (56-59) de *Os Lusíadas* (1572), de Luis de Camões:

*Mil árvores estão ao céu subindo,
com pomos odoríferos e belos.
A laranjeira tem no fruto lindo
a cor que tinha Daphne nos cabelos.
Encosta-se no chão, que está caindo,
a cidreira c'os pesos amarelos;
os formosos limões ali, cheirando,
estão virgíneas tetas imitando.*

A estos árboles se agregan “cerejas”, “amoras”, el “pomo”, la “romã”, el “ulmeiro”, la “vide” y “peras”. Este pasaje de Camões es tan comedido como el de Tasso, que escribe su *Gerusalemme* casi por los mismos años.

Demos ahora otro paso en nuestro estudio encarándonos con la literatura española.

La búsqueda que hemos hecho del *topos* nos va a permitir, en primer lugar, señalar su existencia en ella, punto éste que consideramos útil no sólo para los hispanistas sino también para los comparatistas, pues en toda la bibliografía manejada, citada y no citada, los textos españoles son notorios por su ausencia. No sólo pervive en España el lugar común, sino que no es improbable que sea España uno de los países donde con más vigor renazca. En segundo lugar, los textos

hallados, no copiosos pero sí más que suficientes y significativos, nos permitirán seguir la evolución del *topos* desde su matriz hasta su madurez. Pero lo que consideramos de no menos interés es el podernos zambullir — sólo zambullir —, desde el trampolín de estos arbolarios, en uno de los rasgos estilísticos más acusados y olvidados del Barroco, como es la enumeración.

Comencemos, por razones de método, con este último punto; no será luego necesario incurrir en repeticiones.

La personalidad estilística del Barroco es, como se sabe, muy acusada, quizá más que la de cualquier otra época literaria. Todos los estilos poseen su propia configuración, pero en unos resaltan más que en otros sus características. Si éstas se llevan a su máxima potencialidad, como ocurre con el hipérbaton, la alusión mitológica o el cultismo en el caso de, digamos, Góngora, entonces se convierten en fenómenos anormales; es decir, fuera de la norma, sin que esto condiga una implicación axiológica peyorativa.

Uno de los fenómenos anormales del Barroco, el cual trasvasa a Góngora con mucho, es la enumeración, figura de lenguaje incluida en la categoría más amplia de la acumulación y que no hay que confundir con la repetición y todas las subdivisiones de ésta: geminación, reduplicación, gradación, anáfora, epífora, *complexio*, paronomasia, políptoton, sinonimia, *traductio*, *distinctio* y *reflexio*⁸.

La enumeración es, como todas esas figuras nombradas, una figura *per adiectionem* y consiste en el amontonamiento de palabras semánticamente complementarias; nada tiene que ver teóricamente con la sinonimia, a menos que la igualdad semántica esté muy relajada en ésta. Mientras que la sinonimia pretende expresar con distintas palabras la misma cosa, la enumeración pretende expresar con distintas palabras cosas distintas.

La *enumeratio* se diferencia de la *distributio* en que en aquélla el amontonamiento aparece en contacto, al paso que

⁸ Véase HEINRICH LAUSBERG, *Manual de retórica literaria: Fundamentos de una ciencia de la literatura*, Madrid, 1967, 2 vols., §§ 607-664. De este autor provienen las ideas que a continuación exponemos.

en ésta se hace a distancia. En ambos casos, los términos expresados pueden ir vinculados por conjunciones copulativas (polisíndeton) o desvinculados (asíndeton).

Los miembros de la enumeración son las partes coordinantes de un todo; el todo es frecuentemente un concepto abstracto o colectivo. Los miembros de la enumeración se equiparan entre sí tanto sintáctica como semánticamente. Esta equiparación puede romperse mediante tendencias caóticas⁹ o zeugmáticas; ambas sirven el propósito de romper el *taedium* enumerativo.

La enumeración puede aparecer con posposición intensificadora del concepto colectivo (“corona, joyas, tierras, vasallos, enseres, todos mis bienes están a vuestro servicio”), o con anteposición del concepto colectivo (“todos nos traicionan: reyes, cardenales, cortesanos, plebe”), o bien sin nominación de la idea colectiva (“mis juramentos y gritos, mis cartas y joyas, mi amor y mis suspiros”).

La distribución es una acumulación enumerativa, pero sus miembros, como ya dijimos, no están en contacto, sino a distancia (“los cortesanos no me buscan, me abandonan mis vasallos, no me favorecen los reyes, los labradores huyen de mis tierras”).

Pues bien, este rasgo estilístico eminentemente barroco, que no ha podido pasar inadvertido a quien medianamente conozca esa época, no ha sido estudiado en nuestra literatura con el cuidado que se requiere: ni mucho ni poco. Son muy escasos, además, los estudios hechos sobre esta figura retórica en otras literaturas y en otras edades¹⁰.

No importa por donde comencemos, pasajes enumerati-

⁹ Véase LEO SPITZER, *La enumeración caótica en la poesía moderna*, Buenos Aires, 1945, trad. de R. Lida. Este fenómeno es relativamente moderno.

¹⁰ Aparte del estudio recién mencionado de SPITZER, véanse E. R. CURTIUS, *Mittelalterlicher und barocker Dichtungstil*, en *Modern Philology*, t. XXXVIII, 1940-41, págs. 325-333; DETLEV W. SCHUMANN, *Enumerative Style and its Significance in Whitman, Rilke, Werfel*, en *Modern Language Quarterly*, t. III, 1942, págs. 171-204; ERNESTO VERES D'OCÓN, *El estilo enumerativo en la poesía de Unamuno*, en *Cuadernos de Literatura*, 1949, págs. 115-143. Consúltese la *Bibliografía crítica de la nueva estilística*, de H. HATZFELD, para figuras emparentadas como la repetición.

vos se encontrarán prácticamente en todos nuestros escritores barrocos, especialmente desde finales del xvi hasta fines del primer tercio del xvii. Estas enumeraciones comprenden desde, pongamos, media docena de términos hasta más de trescientos, aunque de esta exorbitante cantidad se pueden ofrecer muy pocos ejemplos¹¹. Por centenares podemos contar, verbigracia — y así consta en nuestras fichas —, las enumeraciones de aves, frutas, flores, animales, peces, hierbas y plantas, que desde otros ángulos hemos estudiado anteriormente¹². Estos pasajes se encuentran en los escritores de esos años, pero especialmente en Lope de Vega, cuya influencia estilística en sus contemporáneos fue muy grande, cosa ésta no plenamente reconocida hoy a causa de la vastedad de su obra, de los miles de estudios sobre ella y de lo poco resaltante de algunos de sus rasgos, todo lo cual ha ocasionado la carencia de un estudio sobre su estilo. Pero ni Lope cultivó sólo esas series naturalísticas, ni sólo series naturalísticas se encuentran en otros autores.

Para comenzar por Lope — y sólo por apoyar nuestros asertos con hechos —, digamos que sus enumeraciones comprenden partes de una nave, enfermedades, objetos litúrgicos, ciudades españolas, nobles, animales fabulosos, personajes leoneses, toponimia nacional, reyes españoles, nacionalidades, especias, colores, moros, soldados, caballeros, mujeres ilustres y cosméticos, para citar una mínima cantidad entre los más asequibles¹³. Por otra parte, Moreto nos enumera las cosas que

¹¹ Verbigracia, la *Égloga tercera* de PEDRO SOTO DE ROJAS contenida en su *Desengaño de amor en rimas* (1623), así como un pasaje, que veremos más adelante, de JERÓNIMO DE HUERTA.

¹² En un trabajo sobre *Bodegones literarios en el Barroco español*, en *Thesaurus*: Boletín del Instituto Caro y Cuervo, t. XXIII, 1968, págs. 3-14.

¹³ Véanse, por el orden mencionado, *El caballero del Sacramento* (edición de la Academia, t. VIII, pág. 454); *Barlaán y Josafat* (Biblioteca de Autores Españoles, CLXXVII, pág. 14); *El capellán de la Virgen* (B. A. E., CLXXVIII, pág. 313); *La nueva victoria del marqués de Santa Cruz* (Ac., XIII, pág. 49); *El marqués de Mantua* (Ac., XIII, pág. 294); *Lo jingido verdadero* (B. A. E., CLXXVII, pág. 91); *El casamiento en la muerte* (Ac., VIII, pág. 261); *ib.*, pág. 269; *ib.*, pág. 276; *La mayor desgracia de Carlos V* (ed. Reichenberg, pág. 169); *La envidia de la nobleza* (Ac., XI, pág. 35); *El hidalgo bencerraje* (Ac., XI, pág. 66); *El blasón de los Chaves de Villalba* (Ac., XI, pág. 439); *La prueba de los inge-*

sabe hacer una criada, los objetos que vende un buhonero, prendas de aseo¹⁴. En Bernardo de Balbuena se halla una lista de los reyes godos, otra de ríos, de términos astronómicos, de las bellas artes, de materiales para hacer esculturas¹⁵. Tirso de Molina enumerará una larga fila de cosméticos en *Quien no cae no se levanta*¹⁶, que repite en *Por el sótano y el torno*¹⁷. Gabriel Lasso de la Vega enumera una considerable cantidad de militares, de artículos de un ajuar, de nombres rústicos¹⁸. Los autores y pasajes podrían multiplicarse *ad infinitum*, pero llevemos la atención del lector sólo al *Viaje entretenido* (1603) de Rojas Villandrando, donde la enumeración por la enumeración misma es ya un síntoma patológico de estilo, pues se cuentan por docenas y lo enumerado adquiere mil formas extravagantes¹⁹.

¿Qué razones impulsan a estos escritores a usar esta figura retórica? La respuesta no es fácil porque no es una sino múltiple; cada enumeración debería estudiarse dentro de su contexto. En general, puede afirmarse que el autor busca dar una visión panorámica de su asunto al mismo tiempo que ser conciso; es la misma razón de ser que posee la ornamentación de un edificio barroco: en pequeño espacio el amontonamiento. A veces es un deseo de mostrar erudición el que asoma; hay que marear al lector o al oyente con una cita

nios (Ac., XIV, pág. 211); *El leal criado* (Obras de LOPE DE VEGA, publicadas por la Real Academia Española, nueva edición, t. VIII, pág. 151).

¹⁴ Respectivamente en *Todo es enredos amor* (B. A. E., XXXIX, pág. 448); *Las travesuras de Pantoja* (ib., pág. 398); *La ocasión hace al ladrón* (ib., pág. 423).

¹⁵ En *El Bernardo* (B. A. E., XVII, págs. 157, 161, 154, 160, 174, respectivamente).

¹⁶ Ed. de las *Obras completas* hecha por Blanca de los Ríos, III, Madrid, 1958, pág. 850.

¹⁷ *Ib.*, pág. 569.

¹⁸ *Manojuelo de romances*, Barcelona, Sebastián de Cormellas, 1601, fols. 16 v., 105 r. y 126 v., respectivamente.

¹⁹ GEORGES CIROT, en *Valeur littéraire du Voyage entretenido*, observó esto y lo puso en relación con el estilo del *Menosprecio de corte* de Guevara. "Rojas — seguía — n'est pas le seul qui les ait mis [estos procedimientos estilísticos] en pratique à cette époque", apuntalando esta tímida afirmación con el solo testimonio de TOMÁS PINHEIRO DA VEIGA (v. *Bulletin Hispanique* t. XXV [1923], págs. 198-211).

multiplicada, verbigracia cuando se nos da una lista de mujeres honestas en la Antigüedad. Se miren por donde se miren estas enumeraciones, al deseo erudito o panorámico se alían el afán retórico y el gusto por lo ampuloso, aunque hay también un modo de pensar detrás de ese modo de escribir: es el dinamismo caleidoscópico con que el hombre barroco piensa. Detrás de este estilo, por lo demás, se husmean aquellas enciclopedias, diccionarios y compendios tan gratos a los curiosos del momento. Piénsese, si no, en estas listas del famoso Ravisius Textor en su entonces más que famosa *Officina: Piscis diversi, Animalia diversa, Avium nomina, Legumina diversa et frumenta, Frutices diversi, Flores et violae et alii frutices odorati*²⁰. Poetizadas o no, éstas son las listas que aparecen en algunos de nuestros autores y no es en balde que al estilo enumerativo en poesía llamen los alemanes *Katalogdichtung*. Los chaucerianos y spenserianos siempre se refieren a nuestro tema con el término *tree-lists*; es decir, tanto la expresión alemana como la inglesa perciben la forma, no el contenido, de esos pasajes.

No es nuestra intención en estos momentos analizar el estilo enumerativo en el Barroco —tarea amplísima—, sino sólo servirnos de esas pocas ideas básicas para mejor iniciarnos en el *topos* del bosque ameno. Si este *topos* resurge en nuestro Barroco, el hecho no es casual; estilísticamente al menos, estas enumeraciones de árboles no son en nada distintas a las de aves, flores, frutos, comestibles o nombres propios. Cada uno de estos colectivos tiene su propia historia y, en algunos casos, esta historia se remonta, como en el de los árboles, hasta la Antigüedad y pasa por la Edad Media²¹. Pero no es des-

²⁰ *Officinae Ioannis Ravisii Textoris Epitome*. Lyon, 1572.

²¹ Para aves, por ejemplo, puede verse CHAUCER, *The parlement of foules* (316-317) y, antes que él, ALANUS DE INSULIS, *De Planctu Naturae* (en Migne, *Pat. Lat.*, CCX, pág. 431) y en el *Roman de la Rose* (643). Luego las veremos en PULCI en su *Morgante* (XVI, 47-61), y en España, en series no muy extensas, en JUAN RUIZ, MENA y GARCILASO, según podrá ver el lector en JOSÉ M. BLECUA, *Los pájaros en la poesía española*, Madrid, 1943, quien selecciona también algunos muy llamativos de SOTO DE ROJAS, MATÍAS GINOVÉS, F. GREGORIO DE SALAS y otros muy curiosos, ya en pleno siglo XIX, de SALVADOR RUEDA. Véanse también BARTOLOMÉ L. DE ARGENSOLA, *Rimas*, ed. Blecua, t. II, Zaragoza, 1950-51,

de el contenido ni desde el punto de vista de la tradición desde donde hay que mirar estos pasajes, por muy útil que ello sea. El aglutinante de todos ellos es su estilo. Y es la monomanía barroca por el experimento estilístico lo que explica el rejuvenecimiento de estos catálogos de nombres.

Dentro de España existían antes del Barroco textos en que tímidamente asoman estas enumeraciones, aunque no es razonable, ni a veces posible, pensar en ser la tradición nacional la que nuestros poetas recogen. El famoso prado de Berceo en su introducción a *Los milagros de Nuestra Señora* no contiene después de todo más que “milgranos e figueras, peros e manzanedas”, donde, como en el paisaje de Sannazaro visto y en muchos otros antiguos, los árboles son una parte integrante, pero secundaria, del *locus amoenus*. Olivos y manzanos adornan también los irregulares versos de la *Razón de amor*, cuyo autor prefiere para su paisaje la floresta: salvias, rosas, lirios y violas. Con la misma pusilanimidad aparecen de cuando en vez en nuestros poetas del xvi: el ciclamor, el timble y el pobo en un terceto de la *Elegía VII (A Galatea)*, de Fernando de Herrera, eco, por otra parte, del Polifemo ovidiano²²; o el “plátano lascivo”, el “tomillo nativo” y el “ciclamor estivo” de un pasaje de la *Oda XXIII* de Francisco de Medrano, que también es imitación de un clásico; en este caso, de Horacio (II, xv), pasaje este último que también hay que agregar a los ya indicados, pues que el poeta latino describe plátanos, olmos, olivos y laureles²³.

No. Nuestros escritores barrocos no recogen nuestra tradición, sencillamente porque no es lo suficientemente signifi-

pág. 146, y de LOPE, *El marqués de Mantua* (Ac., XIII, 311) y *Los guanches de Tenerife* (Ac., XI, 333). De BERNARDO DE BALBUENA, *El Siglo de Oro*, Madrid, 1821, pág. 211, y recuérdese el pasaje de GÓNGORA en las *Soledades*, II, 745-791. Puede consultarse ALBERT R. CHANDLER, *Larks, Nightingales and Poets* (Columbus, Ohio State University, 1937) para algunos pasajes de Meleagro, la inscripción de la tumba de Patrón y otros muy curiosos, del siglo x. Las referencias a flores, frutos, comestibles y nombres propios, por citar sólo algunos colectivos, harían esta nota desmedida.

²² Cf. los ciclamores, álamos y pobos de su *Égloga venatoria* (vv. 2636-46).

²³ Traducción de un clásico (VIRGILIO, *Églogas*, VII, 63-70) son también los versos de la *Égloga III* de GARCILASO, donde se enumeran cinco árboles.

cativa; esos y otros ecos apagados son modestísimas lagunas ruiderañas a que se asoma ese caudaloso Guadiana literario. Ni siquiera los nueve árboles de Juan de Mena en su *Coronación* explican la súbita y poderosa resurrección que la enumeración de árboles va a tener a finales del xvi²⁴. Y ni mucho menos esos ocho que Alonso Pérez coloca en una arboleda de su mediocre *Diana*, ya en la mitad del xvi, eco sin duda de la de Sannazaro²⁵. La literatura catalana medieval, por lo demás, ofrece también alguna muestra, como en el caso del fascinante Fra Anselm Turmeda, pero no es aconsejable pensar en un vínculo²⁶.

En España, no es sino hasta Barahona de Soto (1548-1595) cuando aparecen en forma sistemática, aunque titubeante, estos árboles clásicos. Pasaje por pasaje, Barahona no comete excesos en ninguno, aunque su insistencia en estas enumeraciones le coloca a la vanguardia. A flores se juntan en su *Egloga I* ("Las bellas hamadriades que cría") "cedros, mirras, bálsamos y palmas", a los que de seguida se añaden el incienso y el cinamomo y, versos más adelante, "plátanos, naranjos y laureles"; esta composición es, según F. Rodríguez Marín, de alrededor de 1570²⁷. Es decir, de los mismos años que los

²⁴ Folio LVIII de la ed. de ¿Toulouse, 1489?, en la reimpresión de Foulché-Delbosc.

²⁵ *Segunda parte de la Diana de Jorge de Montemayor*, Venecia, 1568, fol. 16 r.

²⁶ V. sus *Coplas de la división del reino de Mallorca*, donde, entre varios frutos que rinde un jardín, se hallan moreras, limoneros, naranjos, aligoneros e higueras (citamos, por sernos inasequible el texto original, por FÉLIX ROS, *Antología poética de la lengua catalana (puesta en versos castellanos)*, [Madrid, 1965], pág. 34). TURMEDA, que merece ser más conocido, proliferó enumeraciones en su curiosísima *Disputa del Ase contra frare Encelm Turmeda sobre la natura e nobleza dels animals*, que hoy sólo puede leerse en su traducción francesa de 1544 o las subsiguientes (v. la reedición de ese año en *Revue Hispanique*, t. XXIV [1911], págs. 358-479, que hizo Foulché-Delbosc, y para árboles, especialmente las págs. 466-468: "mais encore les arbres, herbes et plantes, et vous veulx le tout declarer distinctement"). Turmeda, en el xv, fue lo que Rojas Villandrando en el xvii y A. de Guevara en el xvi.

²⁷ Hemos citado por este erudito, *Luis Barahona de Soto: Estudio biográfico, bibliográfico y crítico*, Madrid, 1903. La égloga referida se encuentra en las págs. 790-799.

pasajes de Tasso y Camões, autores de dos literaturas cercanas a la española.

Barahona de Soto insiste en enumerar árboles, de nuevo en forma muy timorata, en un verso de la *Egloga II* ("Juntaron su ganado en la ribera"); aquí son "morales, guindos, cedros, avellanos"²⁸. En la *Fábula de Acteón*, disfrazados mitológicamente, encontrará el indagador del *topos* el ciprés, el laurel y el moral:

Allí, gentil, largo y liso,
está el árbol que guardó
el nombre de Cipariso,
y el otro do se escondió
Dafnes del pastor de Anfriso,
y aquel árbol que parece
que por Tisbe se entristece,
la fruta en sangre bañada,
que a la morisca Granada
con sus hojas enriquece²⁹.

Y de nuevo, en su composición *A Gregorio Silvestre*, nos dirá estos versos:

Y no faltó quien diese más estima
al bledo que a la flor del paraíso,
y quien pusiese al *sauz* del *lauro* encima.

Y aun otro, que hacer inferior quiso
la alegre y vitoriosa *palma* al triste
árbol piramidal de *Cipariso*³⁰.

Pero será en su *Fábula de Vertumno y Pomona* donde aparecerá su más larga enumeración, aunque hay que recordar que estamos todavía en los realbores del *topos* y no son más que siete los árboles catalogados: "el almendro, y el dorado / ciruelo, y el pero y guindo, / el durazno y el granado, / y el árbol que fue en el Pindó / a las vírgenes sagrado"³¹.

²⁸ *Ib.*, pág. 807.

²⁹ *Ib.*, pág. 640.

³⁰ *Ib.*, pág. 710.

³¹ *Ib.*, pág. 622.

La importancia histórica de Barahona, si no literaria, es grande a este respecto, no sólo porque, como hemos visto, es él quien primero revive estas seriaciones, sino también por mostrárnoslas en sus momentos de temblorosa génesis. Su precedencia histórica en temas aliados a éste, como el de los corcejos frutales, ha sido ya apuntada por Antonio Vilanova³².

Con contornos nítidamente precisos y pleno volumen ya, nos dará Luis Gálvez de Montalvo una de estas arboledas en *El pastor de Filida*, publicado en 1582. De nuevo los árboles forman parte de un sitio ameno, que pueblan en número más que suficiente. La descripción es demorada, como lo haría quien no tiene prisa en desembarazarse de ella, al revés de lo que sucederá luego. Esta lentitud la logra Gálvez de Montalvo diluyendo esos árboles en más de una treintena de versos; casi cada árbol lleva adherido un epíteto adjetival o apositivo: “la altiva haya y el ciprés frisado”; “el laurel siempre verde, preservado / de la ira del cielo”; el espino “de más puntas que hojas adornado”; el pino de “rebelde fruto”; el “pacífico olivo”; el olmo “que a las nubes se avecina”; la encina “robusta”; el cidro, “que a todos su cabeza inclina”; el pobo y el castaño; las “ricas palmas”; el manzano, en fin, y la noguera³³. No es difícil encontrar en el caudal de esta tradición estos mismos árboles, incluso a veces con la misma adjetivación, pero es tarea casi imposible, como ya dijimos, hallar un texto idéntico. La similitud se la presta el carácter retórico del asunto, y la disimilitud, el afán del poeta por la recreación.

Probablemente los versos más latosos de nuestra literatura los escribió Jerónimo de Huerta en su *Florando de Castilla*. En un pasaje de este libro, Jerónimo de Huerta, al pintar la cueva de la sabia Arcaba, enumera cerca de trescientas especies de animales, aves y árboles. Sirvan para nuestro propósito las dos octavas que dedica a estos últimos:

³² En *Las fuentes y los temas del Polifemo de Góngora*, t. I, Madrid, 1957, pág. 522. El pasaje a que se refiere Vilanova se halla en la *Primera parte de la Angélica*, Granada, 1586, fols. 52 v.-54 r. (hay ed. facsímile de la Hispanic Society of America).

³³ Nueva Biblioteca de Autores Españoles. VII, pág. 439.

Y afuera desta selva había plantados
lignáloes y *bálsamos* hermosos,
crespas, *mirras* y *sándalos* preciados,
cinamomos y *hebenos* olorosos;
galvanes altos, *turos* encumbrados,
lotos, *abetos*, *nardos* caudalosos
 y *ciprias* tañ copiosas en el fruto,
 que de tres a tres meses dan tributo.

Albarcoques, *duraznos* y *nogales*,
membrillos, *azuñajfos*, *avellanos*,
melocotones, *nisperos*, *morales*,
 frescos *cerezos*, *guindos* y *manzanos*,
albérchigos, *cermeños* y *perales*,
 ofreciendo sus frutas en las manos,
higueras y *ciruelos* y *granados*,
 y *olivos* a Minerva dedicados³⁴.

Huerta escribió este libro a los quince años y eso habrá que perdonarle. El interés que ya amaga en estos versos copiados, pero sobre todo en el resto, por las ciencias naturales habrá en cambio que agradecerse, pues andando el tiempo nos regalaría con su traducción de la copiosa *Historia naturalis* de Plinio, cuya influencia en nuestros poetas un día habrá que poner de relieve. El uso desmedido del asíndeton en estos versos, esa acumulación ingente y la ausencia de una adjetivación no dejan de causar extrañeza; hacia 1588, año en que se publica este libro, no recordamos que se encuentre nada parecido en nuestras letras. Lope, que también cometerá excesos parecidos, tardará todavía algunos años en fabricar estas listas. Estamos muy lejos, por lo demás, del medievo, cuando estos motivos vegetales aparecen en la literatura y en las artes con el comedimiento exigido y con una *voluntas* poética, aunque sea retoricista; lejísimos del Renacimiento, en que no aparecen; cerquísima ya, en cambio, de lo que es uno de los rasgos incuestionables del Barroco: la avaricia del espacio hasta límites irrazonables. Cada palabra de Huerta es un cincelazo, un nuevo adorno, una voluta más; todas para servir el efecto del conjunto, que es el fin primordial de la enumeración. Los

³⁴ B. A. E., XXXVI, pág. 252.

culteranos y conceptistas recurrirán luego a nuevos recursos para aprovechar el 'espacio': la acumulación de cultismos, alusiones, conceptos, metáforas, imágenes y mil figuras retóricas más, especialmente figuras *per detractionem* (elipsis, zeugma) o *per ordinem* (anástrofe, hipérbaton, isocolon), pues el 'espacio estilístico' barroco está concebido para que en él quepa mucho aunque sea a costa de suprimir y retorcer. Huerta todavía muestra primitivismo en su monótona taracea; los términos enumerados son la multiplicación de una idea fija; le falta sofisticuería e imaginación; es como el aprendiz que ha descubierto algo e insiste obsesivamente en ello. Es lo mismo que diríamos de Rojas Villandrando, Fra Anselm Turmeda e incluso A. de Guevara. Sus enumeraciones pecan contra lo apto e incurrn en el vicio de la pesadez.

Aliado sin remedio a este pasaje de Huerta está uno de Lope que publica éste en la segunda parte de sus *Rimas humanas* (1604); a no ser por lo que ahora veremos, parecería que su inspiración se halla tan baja como la del traductor de Plinio. Véamoslo entero para que no nos deje mentir y por dejar plena constancia de un caso excepcional:

Ya los árboles se ensalzan,
hayas, castaños y bojés,
fresnos, cipreses, alisos,
cedros, naranjos, limones.

La *encina* y *hiedra* lasciva,
mirra, cinamomo y áloes,
 el *pobo*, el *moral* prudente,
sauce, espino, laurel, roble,
palma, pino, tejo, higuera,
lentisco, enebro, alcornoque,
olmo, serbal, murta, mirto,
acebuches, ciclamores,
plátanos, acanas, lotos,
ébanos de duro corte,
coavas y terabintos,
saucos de infame nombre.

Nisperos y *rododafnes,*
cornicabras en los montes,
damascos, espinos, ornos,

almendros temiendo el norte,
bálsamos, *abetos*, *citros*,
almágicos, *aceroles*,
avellanos y *granados*,
perales, *melocotones*,
pinastros, *pérsicos*, *guindos*,
cabrahigos trepadores,
manzanos, *loros*, *cerezos*,
tarayes y *cameropes*.

Membrillos, *endrinos*, *peros*,
azuñafios, *belgamotes*,
algarrobas y *madroños*,
almeces, *jarales* torpes,
olivas y *pinabetes*,
 y todos cuantos traspone
 rústica mano, y que rinden
 dulce fruta a sus sazones³⁵.

Si nuestra cuenta no sale mal, son más de seis docenas de árboles las que fugazmente desfilan en estos versos. Fugazmente hemos dicho y éste es cabalmente el propósito de Lope, lo que logra con los mismos recursos que Huerta: el asíndeton y la ausencia de epítetos, a más de la velocidad que el verso corto confiere. Lope no era el mal poeta que Huerta y en algo habrá que distinguirle. Digamos, ante todo, que estos versos corresponden a su poema *A la creación del mundo*; el asunto, pues, va bien servido: hay que expresar el dinamismo de ese acto divino al mismo tiempo que traer a primer plano la enorme variedad de la naturaleza creada, pues Lope no se limita a árboles sino que también enristra peces, aves, animales, frutas y flores, entre otras cosas. El *fiat* divino tiene que ser instantáneo y complejo; voluntad parecida a ésta es la que movería a Ovidio a acumular sus árboles en la fábula de Orfeo. La intención de Lope, con todo, no excusa sus resultados, pues no faltarán a un buen poeta otros recursos para lograr el mismo propósito, como no le faltaron a Ovidio. La monotonía de estos versos no la salva nuestra buena intención, aunque su probable valor experimental quizá haya que admitirlo. Y a este respecto bien se podrán agregar unas palabras.

³⁵ B. A. E., XXXVIII, pág. 260.

Las figuras de lenguaje — por supuesto no las de pensamiento — pueden poseer, a más de su contenido lógico, una realidad física; es decir, una figura de pensamiento se entiende, mientras que otra de lenguaje, a más de entenderse, puede oírse. Esta diferencia fundamental se aprecia mejor si experimentamos con una lengua desconocida, en la que sólo se destacarían los cuerpos fonéticos. De las figuras de lenguaje ninguna como la enumeración posee esta vertiente física de modo más marcado, ni siquiera la anáfora o su hermana gemela la epífora, a menos que éstas se lleven a extremos retóricamente inadmisibles. Si leyéramos a un extranjero el pasaje de Gálvez de Montalvo, el resultado sería que no entendería nada; por eso dijimos antes que esa enumeración estaba 'diluida'; es decir, diluida en la acuarela de los epítetos y las aposiciones, que hacían desaparecer las equivalencias sintácticas. En el caso de Huerta y Lope sería distinto; no sabría que se trata de árboles, pero sí que se trata de una enumeración de algo; como estas enumeraciones eran en un caso endecasilábicas y en otro octosilábicas, nuestro extranjero percibiría un ritmo peculiar. No, obsérvese, el ritmo del endecasílabo o el octosílabo usuales, pues en nuestros ejemplos cada verso tiene en muchos casos dos, tres y hasta cuatro pausas, que vienen impuestas por la coma asindetónica y, además, carecen casi siempre de sinalefas, lo que impide la continuidad silábica que le da fluidez al verso. Ahora bien, un poeta de la talla de Lope no pudo dejar de intuir el aspecto acústico de su exorbitada enumeración, que, como atrás hicimos constar, repitió muchas veces con otros miembros. Si hay que hacer desfilar fugazmente seis docenas de árboles, para él (casi tres siglos antes que Rubén Darío) no habría otra posibilidad que ésta. Porque es un desfile, en efecto, lo que estos versos son: el mismo paso machacón repetidamente sostenido, las mismas pausas inteligentemente distribuidas para subrayar esos pasos con el silencio, y la estructura de un desfile, o sea, filas y más filas de unidades idénticas. Por haber, hay hasta alguna adjetivación de vez en cuando que hace que el oído se distraiga del ritmo de fondo. No es cuestión de insistir en esta idea,

pero un fonoespectrógrafo corroboraría con toda probabilidad lo dicho. De un gran poeta como Lope, en fin, no se pueden esperar versos tan malos, de no haber una oculta intención.

Agreguemos que Lope no llegó a estos versos sin pasar por un paisaje de su *Arcadia* (1598), donde inserta siete árboles y por un poema del mismo libro donde aparecen cerca de treinta; otro poema de esa novela contiene diez³⁶. En tres de sus comedias, se hallan enumeraciones similares. Así en *La fe rompida* (ca. 1596-1603), donde un paisaje de montaña está coronado de hayas, pinos, bojés, fresnos, cornicabras, quejigos, castaños y membrillos³⁷. En *La madre de la mejor* (ca. 1610-12), son veinte los árboles, entre muchas flores y frutas, las que Bato pone ante la vista de San Joaquín; este pasaje, con ser más breve, es en todo idéntico al extenso que copiamos arriba³⁸. En *No son todos ruiseñores*, de 1629, son siete, aquí graciosamente esparcidos en los versos que describen un jardín, versión ciudadana ahora y típica de la comedia de costumbres del *locus amoenus* de aluvión; bien es verdad que el jardín fue ya en lo antiguo una variante del bosque³⁹.

Con alguna excepción, estas descripciones no están en Lope bajo el peso de ese topos, al menos bajo todo su peso; árboles, sí, pero no paisaje clásico. Ocurre lo contrario en el caso visto de Montalván o en el de Huerta, y por supuesto en los de Poliziano, Sannazaro, Tasso, Alonso Pérez, Camões y el *Adone* de Marino. Lope se deja llevar por su pasión hacia la palabra, su gusto por lo desorbitado, sus aficiones jardineras o agrícolas, no por lo relamido de un bosque bello

³⁶ B. A. E., XXXVIII, págs. 67, 121, 109.

³⁷ Nueva edición de la Academia, V, pág. 543.

³⁸ B. A. E., t. CLIX, pág. 191. En estos versos, dice NOËL SALOMON, "Lope a développé longuement ce thème de la fécondité agraire harmonique de la fécondité humaine" (*Recherches sur le thème paysan dans la "comedia" au temps du Lope de Vega* [Bordeaux, 1965], pág. 288). Se trata, en efecto, de un recitado de un pastor que quiere animar a Joaquín, que ha sido rechazado por estéril por el sacerdote Isacar, con la contemplación de la naturaleza.

³⁹ Ac., XV, pág. 106. Cf. otras series de árboles en *La pobreza estimada* (B. A. E., LII, pág. 158) y la *Descripción de "La Tapada"* (B. A. E., XXXVIII, pág. 457).

pero retórico. Por lo demás, en él “la quantité a toujours tendance à l'emporter sur l'intensité”, como opina Robert Jammes rozando de refilón este tema ⁴⁰.

Además de los que encontramos en Lope de Vega, hay arbolarios en otros poetas, por ejemplo en el poco conocido poeta canario Antonio de Viana, que en su poema *Antigüedades de las Islas Afortunadas*, de 1604, pinta este paisaje:

Producen sus espesos y altos montes
 álamos, cedros, lauros y cipreses,
 palmas, lignóleoles, robres, pinos,
 lentiscos, barbusanos, palos blancos,
 viñátigos y tiles, hayas, brezos,
 acebuches, tabaibas y cardones,
 granados, escobones y los dragos
 cuya resina o sangre es utilísima ⁴¹.

Algunos de esos árboles no los habíamos visto antes ni los veremos después, por ejemplo esos barbusanos y dragos, típicos de las islas Canarias. Viana, pues, recoge una larga tradición retórica, pero localizándola e inyectándole realismo.

En el *Laberinto amoroso* (1618) aparecen diecisiete árboles en una linda composición de la que son estos versos:

Si queréis, pondré un verde pino,
 un nevado *endrina*,
 un *cermeño* lindo,
 un *camueso*, un *guindo*,
 un toско *nogal*,
 un bello *peral*,
 los unos con frutas,
 los otros con flor.
 Si queréis que os enrame la puerta,
 vuestros amores míos son ⁴².

La letrilla es bellísima y la serie de árboles no posee la aridez de otros ejemplos vistos. El contexto, además, es nuevo:

⁴⁰ *Études sur l'oeuvre poétique de don Luis de Góngora y Argote*, Bordeaux, 1967, pág. 549 n.

⁴¹ Citamos por MARÍA ROSA ALONSO, *El Poema de Viana: Estudio histórico-literario de un poema épico del siglo XVII*, Madrid, 1952, pág. 361.

⁴² Ed. de José M. Blecua, Valencia, 1953.

ni pintura de jardín, ni de paisaje ameno; el poeta, deseando hiperbólicamente agasajar a su dama, se ofrece a poner en su puerta esos árboles y otros, a los que agregará flores. Lo popular y lo culto están aquí divinamente fusionados, pues la composición no es sino una finísima estilización de la tradicional 'maya'⁴³.

Tan desconocido como Antonio de Viana es Adrián de Prado, autor de una curiosísima *Canción a San Jerónimo*, publicada en 1619 y que mereció ser reproducida muchas veces⁴⁴. De mucho más interés para nuestros propósitos, sin embargo, son sus *Canciones a San Jerónimo*, que en su día no vieron la luz y han sido editadas recientemente⁴⁵. El manuscrito se halla en la Biblioteca Universitaria de Zaragoza y contiene una larga descripción de una 'selva amena' — de hecho, así la llama el autor — en la que a enumeraciones de flores, aves y animales se une ésta de árboles, que no desdice de sus raíces clásicas:

No sólo a vista, olfato y el oído
es apacible y útil este prado,
que al gusto también paga sus tributos:
el mal logrado *almendro*, aunque florido,
el *endrino*, *ciruelo* y el *granado*,
la *palma* con sus dátiles enjutos
rinden colmados frutos;
y a la yedra imitando
sube la *vid* trepando,
y la *vástiga* débil y frondosa,
entretenida con la *higuera* hojosa,
mil lascivos abrazos la va dando;
cría también el apacible llano
el *níspero*, la *serba* y *avellano*.

⁴³ V. A. GONZÁLEZ PALENCIA y EUGENIO MELE, *La maya* (Madrid, 1944), aunque no citan este texto.

⁴⁴ Habla de ella KARL VOSSLER en *La poesía de la soledad en España*, Madrid, 1941, pág. 215. Una nueva versión, procedente de un manuscrito, la imprime JOSÉ M. BLECUA, *Cancionero de 1628*, Madrid, 1945, págs. 207-219. Demostramos en otra ocasión que este poema influyó en el *San Ignacio* del gran poeta colombiano Domínguez Camargo.

⁴⁵ Por Blecua, v. nota anterior, págs. 29-35.

A estos árboles frutales, que vienen a recordarnos los bienquistos bodegones de frutas de la poesía del Barroco español, en especial los de Lope de Vega, se agregan otros como el alcornoque, al que el poeta califica bellamente de "pálido y poroso", el pino, "que los cielos toca", el "tosco" roble, para terminar con una rápida enumeración que nos traslada fugazmente al fallido *morceau de bravoure* de Jerónimo de Huerta:

chopos, lentiscos, cedros levantados,
sauces, mirtos, cipreses enlutados.

El *Cancionero de 1628*, publicado por Bleuca, presenta considerable interés sobre este topos; de hecho, nosotros lo consultamos con la certeza de encontrar material para este estudio, pues son los primeros años del xvii los que lo proliferan y este tipo de publicación, la más fácil de pasar inadvertida. Quien se moleste en indagar en códices similares de la época podrá sin duda aumentar nuestros datos. Es de interés este *Cancionero*, en efecto, porque en él se encuentran otras pinturas de arboledas. Como en el caso de Adrián de Prado, sus autores son hoy poco menos que desconocidos. Este hecho es de valor, pues probablemente apunta a su carácter de imitadores.

Entre las descripciones más conspicuas a nuestro respecto se halla la *Canción real a San Joan Clymaco*, debida al más que inconspicuo catedrático de la difunta Universidad de Huesca, Andrés Melero, del que Nicolás Antonio nos dice que era *doctor theologus, et philosophiae, sive etiam theologiae*. En su *Canción*, no impresa nunca hasta hacerlo Bleuca⁴⁶, la *silva amoena* adquiere proporciones de altura pues son sesenta y cinco versos los que se dedican a pintar un bosque que contiene dos docenas de especies de árboles. De esta pintura, muy poco original a causa de sus epítetos pleonásticos, dará idea esta estrofa:

Está a un lado el *nogal* presuntuoso
con su pálido fruto encarcelado;
junto al *castaño* tosco y avariento,

⁴⁶ Lib. cit., págs. 418-427.

el *almendro* florido y ambicioso,
 el *pino* erguido y el *ciprés* copado,
 y el *moral* descolado y corpulento.

En el mismo códice, un *Romance a la Gloria*, anónimo, presenta la novedad de pintar un bosque ameno 'a lo divino', del que este botón servirá de muestra:

A la entrada del jardín
 hace sombra una *alameda*,
 y doce verdes *olivas*
 anuncian paz verdadera ⁴⁷.

De 1635 es el *Poema heroico de las necedades y locuras de Orlando el enamorado*, cuyo autor, Quevedo, pinta de nuevo un jardín donde, entre otros, se yerguen los árboles de esta rotunda y bien construida octava:

Corvo el *peral*, su fruta está temiendo,
 blasón piramidal para el verano,
 y en su pomo el *limón* contrahaciendo
 los pechos virginales en el llano;
 está el *nogal* robusto produciendo
 aradas nueces, y el *granado* ufano,
 desabrochado, su familia tiende,
 y a la avarienta *piña* reprehende ⁴⁸.

Después de Quevedo no será fácil encontrar este lugar común en nuestras letras. Como dijimos atrás, estos bosques amenos nacen, florecen y fenecen en España en un período de alrededor de cincuenta años; es lo mismo que ocurre con otras enumeraciones de términos distintos.

⁴⁷ Lib. cit., pág. 300. Véase también *A un amigo que se quejaba que no le escribía*, de un tal Padre VILLAR, págs. 238-246; ahí son siete tercetos los que, en clara imitación del Orfeo ovidiano, contienen una enumeración de árboles. Es claro que en los imitadores y adaptadores que tuvo esta fábula se podrían encontrar pasajes similares a éste (v., para empezar, PABLO CABAÑAS, *El mito de Orfeo en la literatura española* [Madrid, 1948]). Baste citar el caso del *Orfeo* de JÁUREGUI (IV, 127-129). Un Cristo con remotos ecos órficos puede verse en un soneto de Amós de Escalante (1833-1902), que copia RODRÍGUEZ MARÍN, en su *Luis de Barahona* (Madrid, 1903), pág. 800 n.

⁴⁸ En sus *Obras*, ed. de F. Astrana Marín (Madrid, 1932), t. II, pág. 203.

A tierras americanas referirán el *topos* dos poetas como Pedro de Oña y Bernardo de Balbuena. El primero lo hace en la famosa descripción del baño de Caupolicán y Fresia, aunque es verdad que la nota americana está totalmente ausente, pues Pedro de Oña, que tuvo aquella naturaleza ante sus ojos, no supo verla sino con los de lector clásico:

Vense por ambas márgenes poblados
el *mirto*, el *sauce*, el *álamo*, el *aliso*,
el *sauco*, el *fresno*, el *nardo*, el *cipariso*,
los *pinos* y los *cedros* encumbrados,
con otros frescos árboles copados
traspuestos del primero Paraíso ⁴⁹.

Lo mismo puede decirse de Bernardo de Balbuena, aunque en éste su descripción parece por momentos más directa. Pero Balbuena, que está describiendo la ciudad de Méjico, probablemente recuerda a Sannazaro y Gálvez de Montalvo, aunque los veintidós árboles que incluye en sus versos tienen a veces esa espontaneidad que respira toda composición que, más que plagio o imitación, es recreación de un pasado. Por lo demás, aquí se alzan estos árboles en un nuevo contexto: el paisaje ideal posee la pretensión de ser real y ciudadano; este intento de modernización hay que ponérselo en su haber.

Florece aquí el *laurel*, sombra y reparos
del celestial rigor, grave corona
de doctas sienes y poetas raros;
y el presuroso *almendro*, que pregonar
las nuevas del verano, y por traerlas
sus flores pone a riesgo y su persona;
el *pino* altivo reventando perlas
de transparente goma, y de las *parras*
frescas uvas y el gusto de cogerlas.
Al olor del jazmín ninfas bizarras,
y a la *haya* y al *olmo* entretejida
la amable *yedra* con vistosas garras.

⁴⁹ Ed. facsímil de la de Lima, 1596, hecha por Cultura Hispánica, Madrid, 1944, fol. 70 v.

El sangriento *moral*, triste acogida
 de conciertos de amor, el *sauce* umbroso
 y la *palma* oriental nunca vencida;
 el funesto *ciprés*, adorno hermoso
 de los jardines, el derecho *abeto*,
 sustento contra el mar tempestuoso;
 el liso *box*, pesado, duro y neto,
 el *tavay* junto al agua cristalina,
 el *roble* bronco, el *álamo* perfeto,
 con yertos ramos la ñudosa *encina*,
 el *madroño* con púrpuras y corales,
 el *cedro* alto que al cielo se avecina;
 el *nogal* pardo, y ásperos *serbales*,
 y *el que ciñe de Alcides ambas sienes*,
 manchado de los humos infernales;
 el *azahar* nevado, que en rehenes
 el verano nos da de su agriadulce
 tibia esperanza de dudosos bienes⁵⁰.

No deja de ser curioso que reaparezca el arbolario antiguo, aunque de forma nada opulenta, en tres composiciones muy celebradas de la tercera década del siglo XIX; ocurre igual que en Inglaterra con Tennyson y Keats. Los americanos, después de independizarse políticamente, vuelven los ojos a su tierra en busca de su descentralización literaria. José María Heredia, en 1820, escribe *En el teocalli de Cholula*, donde como Balbuena dos siglos antes, hace un encomio de la tierra mejicana; también aquí se manifiestan árboles, pero ahora — a pesar del diapasón arcaico de algunos epítetos — vistos con los ojos de la cara: “El naranjo / y la piña y el plátano sonante /, hijos del suelo equinoccial, se mezclan / a la frondosa vid, al pino agreste /, y de Minerva al árbol majestuoso”. Con el mismo comedimiento hablará el ecuatoriano José Joaquín Olmedo en *La victoria de Junín*; aquí de nuevo aparecen naranjos, “opacos tamarindos” y la piña, que “ostenta el cetro de Pomona”. Más americanizada aún, surge esta naturaleza en *La agricultura de la zona tórrida* (1826), del venezolano Andrés Bello:

⁵⁰ *Grandeza mejicana*, Madrid, 1821, págs. 61-62.

Tú vistes de jazmines
 el *arbusto sabeo*,
 y el perfume le das que en los festines
 la fiebre insana templará a Lieo.
 Para tus hijos la procera *palma*
 su vario feudo cría,
 y el *ananás* sazona su ambrosía.

Inspirada en esta composición, se hallará otra, ya en el siglo xx, de otro venezolano, F. Lazo Martí. En su *Silva criolla* resurge, con nueva pujanza y aclimatado a otras tierras, el viejo *topos*. Flores y frutos se mezclan a los árboles americanos:

Tras la menuda flor cuaja el *uvero*
 su gajo tempranero;
 sus nacarados frutos en el limo
 el punzador *curujujul* engendra;
 la *maya* erige colosal racimo
 y desprende el *merey* sabrosa almendra;
 señuelo de su copa en lozanía,
 escondidos granates el *orore*
 en mil estuches cría;
 emulando la escarcha,
 el *espinito* su jazmín estera,
 y del verde mogote en la cimera
 abre su flor simbólica la *parcha*⁵¹.

Una investigación más a fondo de la literatura hispanoamericana sin duda cedería más textos que los traídos a colación, pero los indicados bastarán para señalar cómo llega hasta las mismas playas del siglo xx este viejo náufrago que ha sobrevivido tantas borrascas literarias desde las orillas grecolatinas.

Resumamos nuestro trabajo.

Fueron los estudiosos de Chaucer y Spenser quienes, en una búsqueda que se remonta al siglo xviii, aislaron el *topos* retórico de la enumeración de árboles, y Curtius quien recientemente lo vinculó a otros y le dio pleno sentido. Esas largas faenas investigadoras dieron como resultado el hallazgo de

⁵¹ En *Poesías*, ed. de Edoardo Crema, Caracas, 1946, págs. 210-211.

cerca de dos docenas de pasajes, a los que nosotros hemos agregado más de treinta provenientes de diversas literaturas de la Romania, pero especialmente de la española. El *topos* se cultiva a lo largo de toda la historia occidental, pero es en la Edad Media europea y singularmente en el Barroco español cuando alcanza su cenit. Su génesis puede situarse en Barahona de Soto y su fenecimiento hacia los años en que muere Lope. Estilísticamente, la *silva amoena* es una manifestación más de la *enumeratio*, que tanto multifacetismo e insistencia gozó en el Barroco. El *topos* ha pervivido en la América española.

RAFAEL OSUNA.

University of North Carolina
at Greensboro.