

# Una comparación de clásico abolenjo y larga fortuna

Vicente CRISTÓBAL

## RESUMEN

Se estudia la pervivencia de una comparación homérica (*Il.* VIII 302-308): el soldado que muere como una flor tronchada. Las diferentes muestras de dicha pervivencia (Safo, Apolonio, Catulo, Virgilio, Ovidio, Petronio, Estacio, Prudencio, Quinto de Esmirna, Ariosto, Garcilaso, Hurtado de Mendoza, Espinel, Lope de Vega, Balbuena, Shakespeare, Bécquer, Unamuno, Lorca y Cernuda) son analizados en relación con sus fuentes y con su nuevo contexto literario.

## SUMMARY

It is studied the tradition of a homeric simile (*Il.* VIII 302-308): the soldier who dies as a brought down flower. The diferent exemples of this tradition (Sappho, Apollonius, Catullus, Vergil, Ovid, Petronius, Statius, Prudentius, Quintus of Smyrna, Ariosto, Garcilaso, Hurtado de Mendoza, Espinel, Lope de Vega, Balbuena, Shakespeare, Bécquer, Unamuno, Lorca y Cernuda) are analized at relation with his sources and with his new literary context.

1. *Las comparaciones épicas.*— Sin duda la comparación de tema naturalístico es uno de los más tópicos procedimientos del estilo épico. Se asegura que es recurso común de todas las literaturas de la Edad del Bronce, aunque en ninguna otra épica como en la griega sean tan abundantes y amplificadas. Derivan, según parece, de la tradición oral, por más que los símiles más desarrollados hayan de considerarse más recientes y evolucionados, y los más escuetos como más cercanos a la formulación oral primitiva. Se ha dicho que en las comparaciones amplias de Homero está el origen de la lírica helénica, e incluso, quizá exageradamente, el germen de la filosofía y de la ciencia jónica. Tienen como evidente función la de ilustrar, la de embellecer, la de introducir variación y distensión en el curso del relato, así como la de contribuir a la estructura de la narración, marcando conclusión y cambio de escenas. Proporcionalmente son mucho más numerosas en la *Ilíada* que en la *Odisea*, situándose en esto la *Eneida* en una posición intermedia entre ambas obras

homéricas, pero abundando más en su segunda parte —como más «iliádica»— que en su primera —como más «odiseica»—<sup>1</sup>.

El recurso queda constituido, con estos precedentes, como ornato tradicional y obligado de la poesía épica, y todas las muestras de epopeyas classicistas de la literatura occidental se acogen a tal exigencia<sup>2</sup>.

En el *corpus* formado por las tres grandes epopeyas antiguas son mayoritarias las comparaciones referidas al mundo animal; bastante más escasas las que parten de motivos vegetales y predominantes, entre éstas, las que aluden a árboles.

En las siguientes páginas pretendemos llevar a cabo el estudio diacrónico-comparativo de un símil de cierta rareza en el conjunto de los homérico-virgilianos, que sirve como ilustración a la muerte de un guerrero: el de la flor tronchada. Es nuestro propósito seguir la pista de dicha comparación en la literatura antigua y española, con incursión esporádica en alguna otra literatura moderna, tratando no sólo de dilucidar un ejemplo de la perduración de los clásicos, sino de alumbrar, también, por contraste, el estilo y peculiaridades literarias de los varios autores que utilizan este motivo tradicional.

2. *Un transfondo ritual.*— Que hay una ancestral vinculación entre las flores y los muertos es cosa obvia incluso en nuestros días. Ya en la Antigüedad, según es sabido, y concretamente en Roma, existían unas determinadas celebraciones en honor de los difuntos, como las *Floralia* y las *Rosalia*, que tenían como principal acto de culto depositar flores sobre las tumbas. Incluso en numerosas inscripciones funerarias el muerto exige a los vivos la ofrenda de flores; así, en VI,1 1951 *CIL*: *floribus ut spargant saepius umbra (sic) levem*; en VI,1 2335: *et vos qui me coronatis vel flores iactatis, multis annis faciatis*; en II 4314: *sparge precor flores*<sup>3</sup>. En relación con dicho ritual se entienden bien las palabras vigilianas, puestas en boca de Anquises, de *Aen.* VI 883-886, a propósito de la muerte de Marcelo:

«... *Manibus date lilia plenis  
purpureos spargam flores animamque nepotis  
his saltem accumulem donis, et fungar inani  
munere.*»

En el origen de tal costumbre es posible que subsista el deseo, convertido en creencia, de que la vida vegetal sea transmitida simpatéticamente a los muertos: así

<sup>1</sup> Cf. para estos planteamientos generales, B. Segura Ramos, «El símil de la épica (*Ilíada*, *Odisea*, *Eneida*)», *Emerita* 50 (1982) 175-197.

<sup>2</sup> Cf. G. Highet, *La tradición clásica*, I, México 1978 (1949), p. 246.

<sup>3</sup> Cf. A. Brelich, *Aspetti della morte nelle iscrizioni sepolcrali dell' Impero Romano*, Budapest 1937, pp. 54 ss:

se explica que los símbolos de la vida más exuberante sean a la vez símbolos de la muerte. Más inteligible también se hace de esta manera la constatación de semejanza y afinidad entre los muertos y las flores, que, aparte de sus realizaciones literarias, constituye un tópico de los epitafios<sup>4</sup>: *ut dulcis flos filius breviter frunitus anima, ut rosa, ut narcissus*, en VIII,2 19606; *ut rosa amoena homini est quom primo tempore floret quei mihi viderunt seic ego amoena fui*, en VI,4 33316; *ut rosa vere novo grata est in tempore parvo sic fuit infelix haec mihi gratissima coniunx*, en XI,2 6080.

3. *La fuente homérica.*— La comparación de un guerrero en el momento de la muerte, producida con violencia en medio de la batalla, con una flor tronchada tiene como primera muestra en la literatura clásica el pasaje homérico de *Il.* VIII 302-308, cuando Gorgitión, hijo de Príamo y Castianira, cae abatido por una flecha de Teucro, que no iba disparada contra él, sino contra Héctor. El poeta épico informa sobre la muerte del guerrero y precisa su ascendencia; y ya comenzaba a desviarse de su meta, adentrándose en detalles acerca de la procedencia y hermosura de su madre, cuando, con esta comparación naturalista y vegetal retorna a la pintura de la agonía:

ὁ δ' ἀμύμονα Γοργυθίωνα  
 υἷὸν ἐν Πριάμοιο κατὰ στήθος βάλεν ἰῶ,  
 τὸν ῥ' ἐξ Αἰσούμηθεν ὀπυιομένη τέκε μήτηρ  
 καλὴ Καστιάνειρα δέμας εἰκυῖα θεῆσι.  
 μήκων δ' ὡς ἐτέρωσε κάρη βάλεν, ἧ τ' ἐνὶ κήπῳ,  
 καρπῷ βριθομένη νοτίησί τε εἰαρινῆσιν,  
 ὡς ἐτέρωσ' ἤμυσε κάρη πῆληκι βαρυνθέν<sup>5</sup>.

Los elementos que componen la imagen comparativa (la amapola, el huerto, la inclinación de la flor, la semilla, las lluvias) se repetirán en las recreaciones posteriores de esta imagen. El poeta ha querido subrayar la semejanza entre la flor que dobla su corola y el guerrero que inclina su cabeza. Y con esto queda ya anotada para la posteridad la muerte trágica de Gorgitión.

En otro momento de la *Ilíada* (XIV 499) se intercala el símil escueto de la flor, en concreto la amapola, para ponderar el aspecto de la cabeza cortada de un

<sup>4</sup> Cf. B. Lier, «Topica carminum sepulcralium latinorum», *Philologus* 62, (1903), 563-604, esp. 583, y A. Brelich, *op. cit.*, p. 54. Para el ámbito griego, v. *Epigramas funerarios griegos*, trad., intr. y notas de M.<sup>a</sup> L. del Barrio, Madrid 1992, p. 42.

<sup>5</sup> «... Pero hirió en el pecho con la saeta al ilustre Gorgitión, hijo valeroso de Príamo, a quien dio a luz como madre la bella Castianira, procedente de Esima, de cuerpo semejante al de las diosas. Como una amapola en el huerto inclina su corola, abrumada por la semilla o por las lluvias primaverales, así dejó caer su cabeza pesada por el casco».

guerrero, después que una pica le había atravesado el ojo; naturalmente estaría cubierta de sangre, y es el color de la sangre lo que sin duda —aunque no se dice de manera explícita— se trata de ilustrar con la imagen. El griego Penéleo hiere a Ilioneo, un troyano hijo de Hermes: le clava primeramente la lanza en el ojo, luego lo degüella y, por último, estando aún clavada la lanza en el ojo, levanta la cabeza «como una flor de amapola» y se la muestra a los troyanos, dirigiéndoles palabras jactanciosas. Es de suponer, además, que la levantaría sobre la lanza a la que se hallaba sujeta, con lo cual la semejanza con el tallo y corola de la flor sería aún más ajustada.

Dentro de un mismo marco de relaciones, ya la poesía homérica dejaba constancia de la equiparación entre muerte y vida vegetal y muerte y vida de los humanos cuando en el muy famoso símil de *Il.* VI 146 ss. se decía: «Como el linaje de las hojas, así también el de los hombres...». Y alguna vez en Homero la agonía de un soldado es comparada de nuevo con la muerte de un vegetal: en *Il.* VII 60 sirve para el propósito la imagen del olivo arrancado por el huracán y tendido por el suelo: evidentemente, el efecto poético es muy distinto, logrando el poeta de ese modo mostrar la pesadez de la caída y reflejar, como en un espejo, la robustez del guerrero. Euforbo, cuya muerte se ilustra en dicho pasaje, era presentado, efectivamente, como cubierto de pesada armadura, pero a la vez se hablaba de sus cabellos «semejantes a los de las Gracias, y de sus rizos, que llevaba sujetos con anillos de oro y plata»; así que, el poeta, al pintar su figura declinante, recurre a la imagen del olivo caracterizado doblemente como frondoso y bien arraigado —revelando translaticiamente la pesadez de las armas—, pero cubierto de blancas flores —revelando así los adornos del cabello—, porque las comparaciones homéricas<sup>6</sup> no se construyen como un paralelismo general, sino como un conglomerado, una red, de proyecciones concretas, procedimiento este de la multiconrespondencia que será acentuado por Virgilio. Eso mismo se comprueba en otro símil homérico que tiene de nuevo como tema la muerte de un árbol (*Il.* IV 482-487): Simoesio, nacido y criado junto a las riberas del Simoente, es abatido por la pica de Ajax, y al morir se le compara con un álamo crecido a la orilla de un río y talado por el hierro; doble

---

<sup>6</sup> Sobre la comparación homérica contamos con abundante bibliografía: H. Fränkel, *Die homerischen Gleichnisse*, Göttingen 1977 (1921); M. Coffey, «The Similes of the Odyssey», *BICS* 2 (1955), 27; id., «The Funktion of the Homeric Simile», *AJPh* 78 (1957), 113-132; D. J. Lee, *The Similes of the Iliad and the Odyssey compared*, Melbourne 1964; W. C. Scott, *The oral Nature of the Homeric Simile*, Leiden 1974; C. Moulton, *Similes in the Homeric Poems*, Göttingen 1977; W. B. Ingalls, «Formular Density in the Similes of the Iliad», *TAPhA* 109 (1979), 87-109; V. di Benedetto, «Formularità interna e paragoni nell' Iliade», *RFIC* 115 (1987), 259-287. Agradezco la información que en este punto me proporciona mi colega F. García Romero. V. también el citado artículo de B. Segura Ramos y esp. p. 176. donde se remite a la opinión de Fränkel y Coffey sobre la correspondencia múltiple entre los dos planos de la comparación.

conexión, por tanto, al menos, entre los dos términos de la comparación: el origen fluvial de ambos y la común muerte por el hierro.

4. *Safo*.—Cronológicamente, el segundo texto clásico que contiene la comparación con la flor tronchada es el de Safo, fr. 105 b Voigt<sup>7</sup>:

οἶαν τὰν ὑάκινθον ἐν ὄρεσι ποίμενες ἄνδρες  
πόσσι καταστείβοισι, χάμαι δέ τε πόρφυρον ἄνθος...

Pero no sabemos cuál es el primer término de la comparación, aunque sin duda en Safo se daba ya por primera vez traslado desde la esfera bélica a esferas más privadas, tal vez al amor, como luego en Catulo, tal vez a la doncella desflorada como en el pasaje LXII 39-47 del Veronés, que luego veremos. El hecho de tratarse de hexámetros constituye un signo más de vinculación genética con la epopeya.

5. *Apolonio de Rodas*.—Tercera muestra tenemos, con mucho intervalo de tiempo, en Apolonio de Rodas III 1396 ss., quien usa el símil homérico otra vez en contexto guerrero: los Espartos, nacidos de la tierra como hijos de los dientes del dragón muerto por Cadmo, nada más alzarse del suelo, emprenden entre ellos feroz reyerta, y van cayendo como retoños de una plantación<sup>8</sup>:

πολλοὶ δ', οὐτάμενοι πρὶν ὑπὲρ χθονὸς ἵχνος αἰεῖραι,  
ὄσον ἄνω προύκυσαν ἐς ἠέρα, τόσσον ἔραζε  
βριθόμενοι πλαδαροῖσι καρῆασιν, ἠρήρειντο·  
ἔρνεά που τοίως, Διὸς ἄσπετον ὀμβρήσαντος,  
φυταλιῇ νεόθρεπτα κατημύουσιν ἔραζε  
κλασθέντα ῥίζηθεν, ἀλωήων πόνος ἀνδρῶν,  
τὸν δὲ κατεφείη τε καὶ οὐλοδὸν ἄλγος ἱκάνει  
κλήρου σημαντῆρα φυτοτρόφον ὡς τότ' ἄνακτος  
Αἰήταο βαρεῖται ὑπὸ φρένας ἦλθον ἀνῖαι·

<sup>7</sup> «... Como al jacinto en los montes lo pisan los pastores, y por tierra la flor purpúrea...». El fragmento en cuestión es recordado por Jorge Guillén e integrado en una recreación de la estrofa sáfica, precisamente titulada «Al margen de Safo» (de *Homenaje*); la reminiscencia se ofrece en el primer endecasílabo: «Ya los pastores que el jacinto huellan...»

<sup>8</sup> «... Y muchos, heridos antes de sacar sus pies de la tierra, quedaban tendidos por el suelo tanto cuanto se habían alzado hacia el aire, abrumados por el peso de sus tiernas cabezas. Del mismo modo que los retoños apenas brotados, que fueron fatiga de los hombres del campo, después de haber llovido Zeus incesantemente, se abaten en el huerto por el suelo, tronchados de raíz, y al encargado de la finca, que los había sembrado, lo invade la tristeza y la funesta pena, así entonces insoportables zozobras penetraban en el corazón del rey Eetes...».

La comparación es especialmente adecuada, porque los Espartos son, considerando su naturaleza, semejantes a plantas por su nacimiento de la tierra; y aprovechando esa analogía inicial, Apolonio ha procedido a la ecuación icónica de la muerte de los terrígenas y la muerte vegetal, recurriendo también a la alusión, sacada de Homero, de la cabeza inclinada, pero cambiando la imagen de la flor por la de una planta cultivada, con fundamento también para este cambio en el primer término de comparación, ya que los Espartos habían sido literalmente «sembrados» y eso quiere decir su nombre; además, su figura no tenía ninguna connotación de hermosura o delicadeza como para recurrir a la imagen floral. La comparación atañe doblemente a los Espartos y a Eetes, y esa doble correspondencia de la secuencia comparativa se realiza quiásticamente en relación con el plano real: mueren los Espartos (A: plano real) - como caen los retoños (B: plano figurado) - y el capataz de la plantación se aflige (B: plano figurado) - como se aflige Eetes (A: plano real). Del pasaje homérico se mantiene aquí también el elemento de la lluvia como causante del abatimiento de las plantas. Y de Homero y de Apolonio dicho elemento se mantendrá en Virgilio<sup>9</sup>.

6. *Catulo*.— Ya en la literatura latina, Catulo traslada —como acaso Safo— la comparación al ámbito amoroso y la recrea doblemente, gustoso de ella. Primeramente en XI 22-24, en su poema en estrofas sáficas dirigido a Furio y Aurelio, a quienes encarga llevar a Lesbia el mensaje de su desengaño y del fin de su amor, muerto ya como flor cortada por el arado; motivo, pues, probablemente sáfico en perfecta consonancia con la métrica sáfica<sup>10</sup>:

*... nec meum respectet, ut ante, amorem  
qui illius culpa cecidit velut prati  
ultimi flos, praetereunte postquam  
tactus aratro est.*

Presencia por segunda vez de la misma imagen hay en el epitalamio en hexámetros que cantan alternadamente doncellas y muchachos (LXII 39-47). Las doncellas defienden la castidad contra los jóvenes, y para ponderar las virtudes de las vírgenes comparan su estado con el de la flor impoluta y recóndita<sup>11</sup>:

<sup>9</sup> Sobre este pasaje de Apolonio, cf. H. Fränkel, *Noten zu den Argonautika des Apollonios*, Munich 1958, p. 451.

<sup>10</sup> «... Y no se acuerde, como antes, de mi amor, que por su culpa sucumbió como en el prado remoto la flor, cuando el arado, al pasar junto a ella, la rozó». Véase a propósito de estos versos, analizados en relación con su contexto, el reciente artículo de M. S. Celentano «Il fiore reciso dall' aratro: ambiguità di una similitudine (Catull. 11, 22-24)» *QUCC* n.s. 37 (1991), 83-100, donde se aduce abundante bibliografía.

<sup>11</sup> «Como una flor que nace apartada en vallados huertos, desapercibida para el ganado, no

*Ut flos in saeptis secretus nascitur hortis,  
ignotus pecori, nullo convolsus aratro,  
quem mulcent aurae, firmat sol, educat imber;  
multi illum pueri, multae optavere puellae;  
idem cum tenui carptus defloruit ungui,  
nulli illum pueri, nullae optavere puellae:  
sic virgo, dum intacta manet, dum cara suis est,  
cum castum amisit polluto corpore florem  
nec pueris iocunda manet, nec cara puellis.*

Catulo mantiene, como en el primer texto, la idea del apartamiento, la imagen del arado; y añade la alusión pastoral, que conecta con el texto de Safo ya comentado. Se produce, pues, otro traslado de la comparación, usada inicialmente en argumento bélico, a la esfera de la vida privada. El agente aquí de la muerte de la flor no es ya la lluvia, ni el pie del pastor, ni el arado, sino la «fina uña» (*tenui... ungui*). El pasaje catuliano en cuestión ofrece un conspicuo paralelismo con un fragmento conservado de Licinio Calvo (fr. 4 Morel, p. 84), el amigo del Veronés y componente con él del círculo de los *novi*<sup>12</sup>:

*... vaga candido  
nympha quod secet ungui.*

Por cierto, que para completar el fragmento por delante se ha propuesto la conjetura *lilium*, con lo cual el texto estaría aún más cerca del pasaje que comentamos. Seguramente, en efecto, lo que la ninfa peregrina corta no ha de ser otra cosa que una flor, pero no podemos saber si se trataba realmente de una comparación y de un ejemplo más en esta serie.

7. *Virgilio*.—Doblemente también Virgilio usó la ya tópica imagen, recogiendo

---

arrancada por arado alguno, a la que besan las brisas, fortalece el sol y hace crecer la lluvia, muchos mancebos, muchas jóvenes la desean, pero cuando, cortada por una fina uña, se mustia, ningún mancebo, ninguna joven la desean ya; así una doncella, mientras permanece intacta, sigue siendo querida por los suyos, mas cuando, al mancillar su cuerpo, pierde la pureza de su flor, deja de ser grata para los mancebos y querida para los jóvenes». Ideas semejantes se leen en *La gitánilla* de Cervantes: «Flor es la virginidad que, a ser posible, ni aún con la imaginación no había de dejar de ofenderse. Cortada la rosa del rosal, ¡con qué brevedad y facilidad se marchita! Éste la toca, aquél la huele, el otro la deshoja y, finalmente, entre las manos rústicas se deshace» (cf. B. González de Escandón, *Los temas del «Carpe diem» y la brevedad de la rosa en la poesía española*, Barcelona 1938, p. 28). Con tanta discreción responde Preciosa al caballero que le declara su amor. ¿Tradicción o poligénesis? Éstos de Preciosa son conceptos bastante comunes, pero no hay que descartar que hayan sido reforzados aquí con el precedente clásico.

<sup>12</sup> «... Que la ninfa peseando corta con su blanca uña...».

en toda su amplitud el acervo de la tradición y haciéndose eco de los pasajes precedentes<sup>13</sup>. La usó en los dos casos, dentro de su epopeya, para ilustrar la muerte de los guerreros. Primero (IX 433-437), en la trágica muerte de Euríalo; y luego (XI 67-71), para glosar la estampa de Palante muerto, colocado sobre las andas. En ambos casos la imagen quiere ser reflejo de la juventud de los que mueren, según una tópica simbología que aparece por doquier en textos antiguos y modernos<sup>14</sup>. La primera comparación virgiliana con la flor tronchada es como sigue<sup>15</sup>:

*Volvitur Euryalus leto, pulchrosque per artus  
it cruor, inque umeros cervix conlapsa recumbit:  
purpureus veluti cum flos succisus aratro  
languescit moriens, lassove papavera collo  
demisere caput, pluvia cum forte gravantur.*

En ella la adecuación entre plano real y plano figurado, entre primer y segundo miembro de la comparación es global y, al mismo tiempo, detallada, con múltiples proyecciones implícitas o explícitas entre uno y otro<sup>16</sup>: Euríalo es joven, como la

---

<sup>13</sup> Para el estudio de las comparaciones virgilianas hay que partir de la larga monografía de R. Riëks, «Die Gleichnisse Vergils», en *ANRW* II 31.2, 1981, 1011-1110, donde se contiene —a lo largo de cien páginas, como puede verse— una revisión de las cuestiones más interesantes, tales como su función estructural, sus fuentes, un detallado análisis de cada símil en su contexto, repaso del estado de la cuestión, amplia bibliografía y lista de pasajes. Posterior en un año es el estudio, ya citado, amplio y globalizador, de B. Segura, «El símil de la épica (*Ilíada*, *Odisea*, *Eneida*)», *Emerita* 50 (1982) 175-197, que, asimismo, pasa revista a la interesante cuestión de las diferencias estilísticas entre Homero y Virgilio en el uso de los símiles, añadiendo una buena lista de lugares paralelos, datos globales y clasificación de las comparaciones por su tema. Una síntesis reciente, enjundiosa, a pesar de su obligada brevedad, es la de W. W. Briggs, «Similitudini», en *Enciclopedia Virgiliana*, t. IV, 1988, pp. 868-870. De los trabajos anteriores sobre este tema destacaremos los de A. L. Keith, «Nature-imagery in Vergil's *Aeneid*», *CJ* 28 (1933) 591-610; M. Coffey «The Subject Matter of Vergil's Similes», *BICS* 8 (1961) 63-75; D. West, «Multiple-Correspondence Similes in the *Aeneid*», *JRS* 59 (1969) 40-49; W. R. Nethercut, «The imagery of the *Aeneid*», *CJ* 67 (1971-72) 123-143, y A. Perutelli, «Similitudine e stile "sogetivo" in Virgilio», *Maia* 24 (1972) 42-60.

<sup>14</sup> Se habla de «juventud» como «flor de la vida»; «coger la flor» es metáfora de «aprovechar la juventud»; *floreo* en latín, aparte de «florecer», significa «estar en la flor de la vida», o sea, «ser joven».

<sup>15</sup> «Euríalo cae herido de muerte; por sus miembros hermosos corre la sangre y su cuello se dobla y se inclina sobre sus hombros: como una flor purpúrea, cuando, al ser arrancada por el arado, languidece muriendo, o como las amapolas, cuando una fuerte lluvia las abruma, declinan su corola en el cuello fatigado».

<sup>16</sup> Sobre esta cuestión concreta versa el art. cit. de D. West, en el que se hace una triple distinción dentro de esta correspondencia múltiple. En cuanto al pasaje que nos ocupa, señala este autor las correspondencias siguientes entre comparación y relato: *cervix conlapsa* = *lasso collo*,

flor, y sus miembros, hermosos como la misma (correspondencia implícita); Euríalo está ensangrentado y su color es el de una flor purpúrea (correspondencia explícita); Euríalo dobla el cuello y su cabeza se inclina, como las amapolas doblan el suyo y declinan hacia tierra su corola-cabeza (correspondencia explícita)<sup>17</sup>; Euríalo es víctima de una lluvia de sangre, como la amapola lo es de una lluvia de agua (correspondencia más o menos explícita); su vida ha sido efímera, como efímera es la vida de las flores (correspondencia implícita)<sup>18</sup>.

---

*volvitur Euryalus = languescit, recumbit = demisere caput*, y una correspondencia más, que él llama «irracional» (cuando se refiere a circunstancias accesorias): la que se da entre la sangre de Euríalo y el color rojo de las dos flores (*purpureus flos, papavera*).

<sup>17</sup> A propósito de las amapolas como imagen-símbolo utilizada para pintar la muerte humana, no está de más recordar un motivo historiográfico que, en Roma, concierne a la leyenda de los Tarquinos y que tiene cumplida plasmación en la obra de Tito Livio (I 54): una vez que Sexto Tarquino se hizo poderoso en Gabios, mandó a Roma un emisario que consultara a su padre sobre qué es lo que quería que hiciese; su padre, dudando de la lealtad del mensajero, lo llevó al huerto y sin decir palabra decapitó con un bastón las amapolas (*papavera*) más altas; cuando el mensajero, perplejo, refirió a Sexto Tarquino tal actitud, comprendió éste que su padre le mandaba matar a los príncipes de la ciudad. El motivo, atribuido a los mismos o distintos personajes está representado, sin embargo, antes y después en la literatura clásica (Heródoto, Aristóteles, Dionisio de Halicarnaso, Diógenes Laercio, Valerio Máximo, Frontino) y también, en el seno de nuestra literatura española, en la leyenda de la campana de Huesca, argumento de uno de nuestros más antiguos cantares de gesta. Sobre todo lo cual, v. A. Alvar Ezquerro, «De Heródoto a la leyenda de la campana de Huesca», *Bull. Hisp.* 82, 1980, 5-15.

<sup>18</sup> Y esta comparación, delineada tan esmeradamente por el poeta, tiene una clara función estructural en el marco del libro IX, en el que se integra, como se comprueba al relacionarla con otro símil usado a fines de ese mismo libro para resaltar igualmente la muerte de otro guerrero. A la aventura trágica de la pareja de amigos, Niso y Euríalo, en la primera parte del libro, hace eco, en efecto, otra no menos trágica aventura de una pareja de hermanos, también troyanos, Pándaro y Bitias (672-755). Una serie de paralelismos y contrastes entre ambas parejas confirman la voluntad simétrico-artística del poeta, que quiere construir dos bloques responsivos y ecoicos. Niso y Euríalo salen fuera del campamento y llevan a cabo una gran matanza de enemigos: Pándaro y Bitias dejan penetrar al enemigo dentro de las puertas, y en el propio campamento troyano lo destruyen; de ambos hermanos se dice que eran hijos de Alcánor, el de Ida, y a su madre se la llama *silvestris laera* (v. 673): como de Niso se decía que *Ida venatrix* (vv. 177-178) —sin que sepamos si se refiere al monte personificado o a una mujer cazadora llamada como el monte, aunque más bien parece lo primero—, lo había enviado como compañero de Eneas; a la delicadeza de rasgos físicos que pone Virgilio en Euríalo se opone contrastivamente la reciedumbre con que define a los hermanos gemelos (v. 674): *abietibus iuvenes patriis et montibus aequos* («jóvenes iguales a los abetos y los montes de su patria»). Y también en esa línea contrastiva, a la comparación de la flor cortada usada por Virgilio para poner de relieve la delicadeza de rasgos en el joven muerto, añadiendo así una nota de ingravidez a la caída, opone ahora el mismo poeta una imagen absolutamente polar de la anterior: Bitias cae (no por espada, como Euríalo, sino atravesado por una tremenda falárica) igual que un gigantesco bloque pétreo en el mar, provocando un gran ruido y confusión:

En este texto descubrimos cómo Virgilio ha llevado a cabo una múltiple *contaminatio*: la amapola (μήκων) estaba en Homero; la inclinación de la cabeza, también en Homero y en Apolonio; la lluvia, igualmente en ambos épicos; la flor purpúrea constaba en el fragmento de Safo (πόρφυρον ἄνθος); el arado como causante de la muerte de la flor venía de Catulo. El poeta ha conjugado ingredientes tradicionales, ha integrado todos estos «intertextos»<sup>19</sup> en su proceso de creación. Ha dado cabida en su obra a la voz de poetas anteriores, dialogando con ellos, por así decirlo, pero construyendo algo suyo y nuevo.

¿Y qué es exactamente lo nuevo de Virgilio en este caso? Lo nuevo es la empatía y simpatía que Virgilio inyecta en la comparación, es decir, la tendencia a ilustrar no sólo el proceso físico visual, sino también, y especialmente, el proceso espiritual del sujeto (empatía) y la muestra de su adhesión a ese proceso (simpatía); esa adhesión no es aquí sino una manifestación más de la típica conmiseración virgiliana por el dolor humano; lo nuevo, en definitiva, es ese «estilo subjetivo», propio de Virgilio, que da a su epopeya un indiscutible tono de lirismo en determinadas ocasiones<sup>20</sup> y del que las comparaciones, como señala A. Perutelli, se constituyen frecuentemente en vehículo<sup>21</sup>.

---

*Talis in Euboico Baiarum litore quondam  
saxea pila cadit, magnis quam molibus ante  
constructam ponto iaciunt, sic illa ruinam  
prona trahit penitusque vadis inlisa recumbit;  
miscent se maria et nigrae attolluntur harenae,  
tum sonitu Prochyta alta tremit durumque cubile  
Inarime Iovis imperiis imposta Thyphoeo.*

(«... Al igual que algunas veces en la costa eubea de Bayas cae un bloque de piedra que, construido antes con grandes moles, arrojan al mar; así precipitándose provoca un derrumbamiento y clavándose en el fondo queda asentado; mézclanse las aguas del mar y suben a lo alto las negras arenas; tiembla entonces con el estruendo la elevada Próquita e Inárima, echada sobre Tifoco por orden de Júpiter, su incómodo lecho»).

El poeta, según vemos, no juega arbitrariamente con las imágenes, sino que conscientemente planea su adecuación al contexto y su distribución en el seno de la obra.

<sup>19</sup> Sobre el concepto de «intertextualidad», especialmente rentable últimamente en los estudios de Literatura Comparada, v. C. Guillén, *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la Literatura Comparada*, Barcelona, 1985, pp. 309-327.

<sup>20</sup> Cf. A. L. Keith, art. cit., p. 609: «Vergil has in mind the same external phases observed by Homer, but farther than this we may be sure that he felt a delicate propriety, not noted by Homer, in using a flower as the symbol of Euryalus, whom he describes as having a beautiful body», y H. Raabe, *Plurima mortis imago. Vergleichende Interpretationen zur Bildersprache Vergils (Zetemata, Monographien zur klassischen Altertumwissenschaft, Heft 59)*, Munich 1974, pp. 230-231.

<sup>21</sup> Art. cit., esp. pp. 55-56, donde comenta brevemente la comparación que aquí analizamos. Perutelli hace hincapié sobre todo en la humanización de que la flor es objeto, puesto que se le atribuyen sensaciones y miembros de hombre (*languescit, collo, caput*): «Anche qui non si tratta

La segunda vez que Virgilio recurre al símil consabido se expresa de este modo<sup>22</sup>:

*Hic iuvenem agresti sublimem stramine ponunt:  
qualem virgineo demessum pollice florem  
seu mollis violae seu languentis hyacinthi,  
cui neque fulgor adhuc nec dum sua forma recessit,  
non iam mater alit tellus virisque ministrat.*

El núcleo de esta comparación contenido en el segundo verso («como flor segada por el dedo virginal», construido como *versus aureus* con enmarcamiento central del participio) es un desarrollo a partir del segundo texto comentado de Catulo (LXII 39-47, especialmente, v. 43: *idem cum tenui carptus defloruit ungui*), tal vez contaminado con el también citado fragmento de Calvo. Virgilio añade la concreción de los nombres de las flores, una de las cuales, el jacinto, aparecía, como hemos visto, en el fragmento de Safo. Igual que en su anterior realización del símil, recurre el poeta a la disyunción (*lassove* de IX 436: cf. *seu... seu* de XI 69) como recurso amplificativo, para recoger así el mayor número de detalles que la tradición le ofrecía, y dar así mayor amplitud de sugerencias. Como en el caso anterior, y a resultas especialmente de sus modelos líricos, el pasaje está impregnado de un fuerte tono de lirismo, que lo aleja de Homero y del canon épico tradicional<sup>23</sup>.

La correspondencia entre el plano real y el figurado está también aquí no sólo expuesta globalmente, sino llevada a cabo en los diversos elementos del símil: joven es Palante y poco duradero, como joven y efímera es la flor (correspondencia implícita); muerto, como una flor que ha sido arrancada (correspondencia explícita); la vida lo ha abandonado, pero conserva su esplendor y hermosura, como también los conserva una flor cortada recientemente, a pesar de que la tierra ya no la alimenta (correspondencia explícita).

8. *Ovidio*.— El jacinto aparecía, pues, en la comparación sáfica y en este último texto de Virgilio; de modo que, es bastante comprensible que un poeta docto

---

tanto del riflettersi nella similitudine di sensazioni del personaggio, quanto di una vera e propria trasposizione del corpo di Eurialo nel fiore abbattuto dall' aratro».

<sup>22</sup> «Aquí levantan al joven y lo colocan sobre unas andas: como la flor cortada por los dedos de una doncella, sea una tierna violeta, sea un jacinto languideciente, a la que no ha abandonado todavía ni su esplendor ni su hermosura, aunque su madre, la tierra, ya no la alimenta ni le suministra fuerzas».

<sup>23</sup> Cf. A. Keith, art. cit., p. 609: «The delicate associations of the tender violet and drooping hyacinth, the grace and charm that still remain though the source of strength has failed are all eminently Virgilian and without trace of Homer».

como Ovidio, al contar la metamorfosis de Jacinto en la flor de su nombre, por una asociación de ideas, recurriera al tradicional símil. Por otra parte, las frecuentes metamorfosis de mancebos en flores, recogidas en la monumental obra épica ovidiana, pero tradicionales, sin duda, en el mito griego, son otra muestra de esa simbología tópica de la imagen floral, alusiva a la juventud, en la cultura clásica.

Apolo ha lanzado el disco y Jacinto, que iba diligente a recogerlo, recibe su impacto en pleno rostro al rebotar aquél desde el suelo; la herida es incurable y el muchacho agoniza. Y en ese momento, el poeta glosa en seis versos (X 190-195) su agonía con la comparación de la flor moribunda, antes de describir su metamorfosis en flor<sup>24</sup>:

*Ut, si quis violas rigoque papaver in horto  
liliaque infringat fulvis haerentia linguis,  
marcida demittant subito caput illa gravatum  
nec se sustineant spectentque cacumine terram,  
sic vultus moriens iacet, et defecta vigore  
ipsa sibi est oneri cervix umeroque recumbit.*

En esta comparación Ovidio deja la impronta de su estilo, de su formación literaria, acogiendo la herencia tradicional de Virgilio, Catulo y Safo y variando sobre ella. La tendencia barroca del arte de Ovidio<sup>25</sup> se evidencia en su acumulación de nombres de flores (*violas, papaver, lilia*), referidos además a un mancebo que se convierte en otra flor, de modo que la insistencia es por ello más significativa. El cotejo con las restantes muestras puede servir como referencia para hacer esta apreciación: Homero, Safo, Apolonio hablaban de una sola unidad (amapola, jacinto o retoños); Catulo, en sus dos ejemplos, aludía sin precisiones, a la flor; ya Virgilio, en sus dos ejemplos, más colorista que los anteriores, asocia en disyunción dos unidades: *flos* (como en Catulo) y *papaver* (como en Homero) en su primera muestra; *viola* y *hyacinthus* en su segunda; pero Ovidio, con esa exuberancia que lo caracteriza (tal es la *lascivia* que los antiguos reprochaban a su estilo), alarga la enumeración hasta tres elementos, dos de ellos virgilianos (*violas*, de *Aen.* XI 69, y *papaver*, de *Aen.* IX 436), y el tercero, más desarrollado, como es lo común en una serie triple de miembros, añadido de su cosecha, o bien —si es que es acertada la conjetura *lilium* para el fragmento 4 Morel de Calvo— tomado del mencionado

<sup>24</sup> «Como, si alguien en un huerto bien regado pisa las violetas o la amapola o los lirios que se mantienen unidos por sus amarillas lenguas, marchitándose inclinan rápidamente su pesada corola, y ya no se sostienen y miran al suelo desde su parte más alta, así yace su rostro moribundo y, abandonado por su vigor, el cuello se hace peso a sí mismo y se reclina sobre el hombro».

<sup>25</sup> Sobre el barroquismo ovidiano, cf. H. Bardon, «Ovide et le Baroque», *Ovidiana*, París, 1958, pp. 75-100.

texto de Licinio Calvo. De Virgilio *Aen.* IX 434: *umeros cervix conlapsa recumbit* parte para construir el final de su verso 195: *cervix umeroque recumbit*, así como de *Aen.* IX 437: *demisere caput, pluvia cum forte gravantur* sale el verso ovidiano 192: *marcida demittant subito caput illa gravatum*<sup>26</sup>. La precisión ovidiana *in horto* (v. 190) era elemento ya catuliano (LXII 39: *in hortis*) y homérico (*Il.* VIII 306: ἐνὶ κήπῳ), en ambos casos también a fin de verso, y la acción de pisar, como causa del tronchamiento (v. 191: *infringat*) constaba únicamente en Safo (fr. cit.: πόσσι καταστείβοισι) y es una variación buscada por Ovidio frente a la lluvia, el arado, la mano arrancadora, como agentes más frecuentes en el resto de los testimonios.

Un pasaje de la obra amatoria del sulmonés (*Am.* III 7, 65-66), anterior, por tanto, al que hemos comentado de las *Metamorfosis*, contiene una variación del cuestionado símil, aunque bastante apartada de la línea tradicional y jocosamente aplicada —según el burlón espíritu de Ovidio que rezuma por doquier en sus obras primerizas— al atributo sexual del propio poeta, culpable de haberlo abandonado en plena obra<sup>27</sup>:

*nostra tamen iacuere velut praemortua membra  
turpiter hesterna languidiora rosa.*

9. *Petronio*.— En la misma dirección que el texto precedente —coincidiendo en cuanto al primer elemento de la comparación— va este otro de Petronio (*Sat.* CXXXII, 11), que no es sino un pequeño centón virgiliano<sup>28</sup>:

*Illa solo fixos oculos aversa tenebat,  
nec magis incepto vultum sermone movetur  
quam lentae salices lassove papavera collo.*

Encolpio está contando su momentánea impotencia y con esos tres versos —que rompen jocosamente el discurso en prosa— nos describe la actitud del miembro, flácido e insensible ante los reproches de su propietario. Los dos primeros hexámetros provienen de la *Eneida* (VI 469-470) y se referían a la actitud remisa de Dido al encontrarse con Eneas en el infierno; el tercer hexámetro está compuesto de dos hemistiquios virgilianos: el tramo primero, hasta la pentemímera, viene de *Ecl.* V

<sup>26</sup> Nada de esta deuda ovidiana con Virgilio aparece anotado en el libro monográfico de S. Döpp, *Virgilischer Einfluss im Werk Ovids*, Munich, 1968; ni en M. von Albrecht, «Ovidio», *Enc. Virg.* III, Roma, 1988, pp. 907-909.

<sup>27</sup> «Sin embargo, mi miembro se quedó tan abatido como si hubiera muerto antes de tiempo, más lánguido, para vergüenza mía, que una rosa cortada del día anterior».

<sup>28</sup> «Ella, sin mirarme, tenía fijos en el suelo los ojos y ante el discurso por mí comenzado no se conmueve en su rostro más que los flexibles sauces o que las amapolas de cuello fatigado».

12, escasamente modificado, y el tramo segundo, el que para nuestro propósito más nos interesa por contener el símil de la flor lánguida, procede de *Aen.* IX 436, es decir, del verso en el que se ilustra con la consabida comparación de las amapolas la muerte de Euríalo. Tenemos aquí una buena muestra de uso paródico, por parte de Petronio, del material virgiliano. El brusco cambio que se da de lo grave a lo obsceno es el recurso para esta parodia. Tenemos también aquí conjugados, como luego en el *Cento Nuptialis* de Ausonio, el tema obsceno con la técnica centonaria<sup>29</sup>.

La imagen de la amapola lánguida venía en parte preparada por un pasaje inmediatamente anterior en el que Encolpio, recurriendo ya al lenguaje icónico, contaba su endeble situación en términos igualmente de cierta resonancia virgiliana (cf. *Aen.* II 792-793 para el *ter... ter*), y decía de sí mismo que se hallaba *languidior coliculi repente thyrsos* («más lánguido de repente que el tronco de una pequeña col»).

10. *Estacio*.— Flores marchitas de nuevo como ilustración de la muerte encontramos en una silva de Estacio de carácter consolatorio (III 3). Va dirigida a Claudio Etrusco con motivo de la muerte de su padre, del que se hace una cumplida *laudatio*. Al hilo del elogio del padre se inserta el de la madre, y es en este momento, al hablar de su prematura muerte, cuando se utiliza la comparación que nos interesa (vv. 124-130)<sup>30</sup>:

*felix a! si longa dies, si cernere vultus  
natorum viridesque genas tibi iusta dedissent  
stamina! sed media cecidere abrupta iuventa  
gaudia, florentesque manu scidit Atropos annos;  
qualia pallentes declinant lilia culmos  
pubentesque rosae primos moriuntur ad austros,  
aut ubi verna novis exspirat purpura pratis.*

El carácter mixto de las *Silvas*, entre lo épico y lo lírico, y el mismo tema fúnebre de la composición han facilitado la aceptación de este símil genuino de la

<sup>29</sup> Cf. J. L. Vidal, «Sobre reminiscencias de Virgilio en la literatura de la época claudia», *Unidad y pluralidad en el mundo antiguo. Actas del VI Congreso Español de Estudios Clásicos (Sevilla, 1981)*. II. Madrid, 1983, pp. 236-243.

<sup>30</sup> «¡Feliz, ay, si un largo día, si unos justos hilos te hubiesen concedido ver los rostros y las lozanas mejillas de tus hijos! Pero tus gozos sucumbieron rotos en medio de la juventud, y Átropo cortó con su mano tus florecientes años; igual que los lirios dejan caer su pálida corola y las rosas en su juventud mueren al primer soplo del austro, o cuando la púrpura primaveral sucumbe en los prados recién brotados». Cf. G. Laguna Mariscal, *Comentario filológico del libro III de las Silvas de Estacio*, Sevilla 1990 (tesis doctoral aún inédita), *ad. loc.*, p. 425. A la amabilidad de su autor debo el conocimiento de esta obra.

epopeya y de contextos luctuosos. Su realización se sitúa, sin embargo, bastante al margen de los pasajes modélicos, no sólo por su aplicación a una mujer, sino por el recurso a la rosa —flor inusual en esta comparación, si no es en el poco relevante ejemplo ovidiano de *Am.* III 7— y por la perifrástica expresión *verna purpura*. Un rasgo que denota el estilo barroquizante del poeta, cercano al de Ovidio, es la triplicidad de flores dentro de la imagen.

11. *Prudencio*.— En pos de todos estos modelos de la mejor poesía pagana marcha el cristiano Prudencio cuando en el himno duodécimo de su *Cathemerinon*, dedicado a la Epifanía, pero aludiendo también a otros sucesos de los comienzos de la vida de Cristo como es la degollación de los inocentes, dice así a propósito de la muerte de los niños de Belén (125-128)<sup>31</sup>:

*Salvete flores martyrum  
quos lucis ipso in limine  
Christi insecutor sustulit  
ceu turbo nascentes rosas!*

Comparación esta con la flor que apenas logra borrar el terror macabro de las escenas previas con que describe los varios géneros de muerte infringidos a las pobres víctimas («Apenas el verdugo encuentra un lugar en aquellos diminutos miembros por donde abrir una herida y el puñal es más grande que los cuellos. ¡Oh, bárbaro espectáculo! La cabeza, al estrellarse contra las piedras, desparrama el cerebro aún de leche y vomita los ojos por la herida. O al niño que palpita se le sumerge en lo profundo del agua, y desde abajo, de su garganta estrecha, sube en estertores el agua y su resuello», vv. 113-1234). Esta *plurima mortis imago* era tradicional en la poesía épica, pero el gusto especial por el horror es una nota específica de Prudencio, que algunos críticos quieren que sea, a la vez, una tendencia común de los poetas hispanolatinos (recuérdese la misma complacencia de Lucano y de Séneca trágico en tales escenas). Y en los ejemplos épicos que anteriormente hemos citado, especialmente los de Homero, Apolonio y Virgilio, la comparación floral con su escenario campestre suponía también un sosiego en la exposición de los hechos, tenía también, por tanto, una función distensiva después de la imagen patética de la muerte. La narración lírica de Prudencio ha asimilado ese procedimiento y lo ha aplicado a la pintura de los niños muertos apenas nacidos. Su comparación se contiene en un único verso y en ella se da esa adecuación minuciosa al plano real de los diversos componentes, según ya veíamos en las anteriores muestras: la ira apresurada de los verdugos es como el vendaval, los

<sup>31</sup> «Salud, flores de los mártires, a quienes en el mismo umbral de la luz arrancó el perseguidor de Cristo como arranca el turbión las rosas que están naciendo».

niños que apenas han nacido son como las rosas que se están abriendo (*nascentes rosas*).

12. *Quinto de Esmirna*.— Una derivación exclusiva del símil de Apolonio Rodio, ya comentado, puede leerse en los *Posthomeric* de Quinto de Esmirna (XIV 75-79). El río Janto se lamenta con las Ninfas a la vista del espectáculo de Troya vencida y destruida; el poeta recurre entonces a la comparación del campo de trigo destrozado por el granizo<sup>32</sup>:

Ως δ' ὅτε λήιον αὐὸν ἐπιβρίσασα χάλαζα  
 τυτθὰ διατμήξῃ, στάχνας δ' ἀπὸ πάντας ἀμέρσῃ  
 ῥιπῆ ὑπ' ἀργαλέῃ καλάμῃ δ' ἄρα χεύατ' ἔραζε  
 μαψιδίῃ καρποῖο κατ' οὔδεος ὄλλυμένοιοι  
 λευγαλέως, ὀλοὸν δὲ πέλει μέγα πένθος ἄνακτι·  
 ὦς ἄρα καὶ Ξάνθοιο περὶ φρένας ἤλυθεν ἄλγος.

Ilustrativo es el pasaje en lo concerniente al debatido problema de las fuentes de Quinto de Esmirna<sup>33</sup>, especialmente centrado en la cuestión de su deuda o su independencia con respecto a Virgilio. Aquí al menos, como puede verse, la deuda es únicamente con una fuente helenística, modelo también en cuanto al género: Apolonio. No hay ningún tipo de *contaminatio* ni con Homero, ni con Virgilio. Naturalmente, un caso tan concreto no puede dirimir la cuestión de la *Quellenforschung* en toda su amplitud, pero sí que es digno de tenerse en cuenta al respecto. El doblete Janto-Troya es paralelo al doblete Eetes-Espartos. Frente al resto de ejemplos comentados, aquí la imagen no es la flor, sino el fruto, aunque ambos textos, el de Apolonio y el del Esmirneo, participan de otros varios ingredientes del tradicional símil, de una idéntica aplicación y de un mismo contexto.

13. *Ariosto*.— Ese contraste épico entre el espectáculo de la muerte y la

<sup>32</sup> «Como cuando el granizo cae sobre la siembra ya seca y la tritura, destruyendo todas las espigas con su terrible fuerza, yacen por el suelo sin provecho las cañas con el fruto lamentablemente perdido en tierra, y ello es grande y penoso motivo de dolor para el dueño: así también la congoja invadió el corazón del Janto...».

<sup>33</sup> Sobre las fuentes helenísticas de Quinto de Esmirna, cf. F. Vian. *Recherches sur les Posthomeric* de Quintus de Smyrne, París 1959, pp. 101-109. Y concretamente sobre las comparaciones de este autor, v. el trabajo del propio Vian, «Les comparaisons de Quintus de Smyrne», *Rev. de Phil.* XXVII (1954) 30-51 y 235-243. El problema de la deuda con Virgilio está estudiado por R. Keydell, recensión de la obra de Vian (1959), en *Gnomon*, 33, 1961, 279, pronunciándose a favor de la misma. Vian, en cambio, piensa en fuentes ajenas al poeta romano. En general, v. M. Mondino, *Su alcune fonti di Q. Smirneo. Saggio critico*, Turín 1958. Véase también ahora G. D' Ippolito, «Quinto Smirneo», *Enc. Virg.*, IV, Roma 1988, pp. 376-380, que se pronuncia igualmente a favor de un conocimiento y uso de Virgilio.

contemplación de la flor, contraste de un elemento intensivo frente a otro distensivo, por más que el segundo sea ilustración y proyección del primero, lo vemos también en el siguiente ejemplo de Ariosto (*Orlando furioso* XVII, estr. 152-153), que ya en una lengua romance imita el símil de los viejos poetas<sup>34</sup>:

*Rise Rinaldo, e disse: «Io vo tu senta,  
s'io so meglio di te trovar la vena».  
Sprona, e a un tempo al destrier la briglia allenta,  
e d'una punta con tal forza mena,  
e d'una punta ch'al petto gli appresenta,  
che gli la fa apparir dietro alla schena:  
quella trasse al tornar l'alma col sangue,  
di sella il corpo uscí freddo et esangue.*

*Come purpureo fior languendo muore,  
che'l vomere al passar tagliato lassa;  
o come carco di superchio umore  
il papaver ne l'orto il capo abbassa:  
cosí, giú de la faccia ogni colore  
cadendo, Dardinel di vita passa;  
passa di vita, e fa passar con lui  
l'ardire e la virtù di tutti i sui.*

Imita el símil de los viejos poetas —decíamos—, aunque en realidad prácticamente el modelo único es Virgilio IX 433-437 (siguiendo la misma duplicidad disyuntiva «come purpureo fior... o come... il papaver», y utilizando los mismos elementos y

---

<sup>34</sup> «Ríe Renaldo y dice: “Que veas quiero/si sé mejor que tú hallar la vena”./A un tiempo pica y rienda da al ligero/y de una punta vidas mil cercana./La espada por los pechos al guerrero/le pasa a la otra parte, no sin pena:/sangre, alma y espada saca a un punto/y el cuerpo sin color cayó difunto./Como purpúrea flor marchita cae./que la reja, al pasar bajo, ha cortado,/o la amapola mustia que decae./ en el huerto ya de humedad cargado,/así el color del rostro se retrae/cayendo Dardinel ya traspasado:/pasa de aquesta vida, y al momento,/de los suyos, con él, todo ardimiento» (traducción de Jerónimo de Urrea). Por cierto que el verso tercero de la estrofa 153 aparece mal traducido en esta castiza versión castellana del *Orlando* de Jerónimo de Urrea (editada ahora en ed. Planeta, Barcelona 1988, p. 292), aplicando la determinación «carco di superchio umore» a «orto» y no a «papaver», y traduciendo «en el huerto ya de humedad cargado» lo que en realidad significa «o como, cargada de líquido celeste (es decir, de lluvia), la amapola en el huerto su cabeza inclina», que es un eco del virgiliano verso (*Aen.* IX 437): *demisere caput, pluvia cum forte gravantur*. A propósito de las fuentes clásicas de este pasaje de Ariosto, cf. P. Rajna, *Le fonti dell' Orlando Furioso*, Florencia 1975 (reimpresión de la segunda ed. de 1900, ampliada con inéditos; revisada y presentada por F. Mazzoni), pp. 250 y 252-256, y A. Romizi, *Le fonti latine dell' Orlando Furioso*, Turín, 1896, p. 112.

casi las mismas palabras en cada caso), con la sola precisión «ne l'orto», ajena a Virgilio, y que constaba en el ejemplo ovidiano (*in horto*, v. 190).

14. *Garcilaso*.— Garcilaso, al recurrir a la comparación floral a propósito de la muerte de don García en su égloga II 1250-1266, sigue también a Virgilio: contamina los dos pasajes que contienen el símil, pero se fundamenta más en el del libro XI en la *Eneida*, como queriendo aprovechar lo dejado por Ariosto:

*al fin él, confundido de alboroto,  
atravesado y roto de mil hierros,  
pidiendo de sus yerros venia al cielo,  
puso en el duro suelo la hermosa  
cara, como la rosa matutina,  
cuando ya el sol declina al mediodía,  
que pierde su alegría, y marchitando  
va la color mudando; o en el campo  
cual queda el lirio blanco, que el arado  
crudamente cortado al pasar deja,  
del cual aún no se aleja presuroso  
aquel color hermoso, o se destierra;  
mas ya la madre tierra, descuidada,  
no le administra nada de su aliento,  
que era el sustentamiento y vigor suyo.  
¡Tal está el rostro tuyo en la arena,  
fresca rosa, azucena blanca y pura!*

La poesía bucólica, con el precedente de la égloga V de Virgilio, en que se deplora la muerte de Dafnis y se exaltan sus virtudes, era también receptáculo de temas fúnebres. Y así la comparación épica en contextos de muerte salta fácilmente, en el proceso de la transmisión, los límites del género poético. Elementos de uno y otro texto virgiliano son aquí combinados de modo que se logre un producto nuevo con los ingredientes tradicionales<sup>35</sup>. Y la flor por antonomasia, la rosa, tópica en otros contextos para ilustrar el concepto de lo efímero, y que, sin embargo, en la historia de esta comparación sólo raramente aparecía integrada, consta aquí revestida de sus habituales atributos. Y consta, además, en asociación con el lirio, según una tradicional alianza icónica con que los poetas buscan ilustrar el tono

<sup>35</sup> Nada de esta reminiscencia virgiliana se comenta en el libro de M. J. Bayo, *Virgilio y la pastoral española del Renacimiento*, Madrid, 1970, en el cap. sobre la Egloga II de Garcilaso (pp. 106-131), dedicado especialmente a dilucidar sus fuentes.

blanco y rosado de una tez hermosa<sup>36</sup>. Interesante para el presente ejemplo es detectar cómo la polaridad floral, también en disyunción, estaba ya en el texto virgiliano (*Aen.* XI 69: *seu mollis violae seu languentis hyacinthi*). Pero el poeta castellano desglosa y reinterpreta el texto del antiguo vate: compara al difunto con las dos flores, pero desarrollando una oposición entre ambas, que no estaba en el modelo. El arado, la inclinación de la corola («puso en el duro suelo la hermosa/cara», con igual personificación que en Virgilio, llamando «cara» a la corola, como en el latino se la llamaba *caput*) provienen de *Aen.* IX 433-437, mientras que el final del símil es un calco de *Aen.* XI 67-71.

15. *Otros varios pasajes citados por los comentaristas de Garcilaso.*— Los comentaristas de Garcilaso, especialmente Herrera y Tamayo de Vargas, nos dan cuenta de otras varias muestras de realización del motivo en poetas modernos, italianos y españoles. Así, Herrera, aparte de dar noticia de la fuente virgiliana para el pasaje del toledano, nos informa también del ya comentado texto de Ariosto, de un pasaje de Bernardo Tasso en el canto XXI de su epopeya, otro de Jerónimo Parabosco en su fábula sobre Adonis, y uno más, finalmente, de otro poeta español, don Diego Hurtado de Mendoza, asimismo, en su *Adonis*. Tamayo de Vargas, completando la lista herreriana<sup>37</sup>, se refiere, además de a Virgilio, a algunos de los ejemplos ya comentados (Homero, Catulo, Ovidio), entre los cuales añade el testimonio prosístico de Aquiles Tacio en *Leucipe y Clitofonte*, libro III<sup>38</sup>, y de los modernos, a los mencionados por Herrera, agrega el de Paterno en la égloga V de sus *Tristes*, y un texto de sí mismo «A la hermosura de Phyli en una enfermedad».

Las muestras más relevantes de entre éstas son las de Tasso, Parabosco y Diego Hurtado de Mendoza, que se separan, más que Ariosto y Garcilaso, de los modelos

---

<sup>36</sup> También, por ejemplo, en el famoso soneto garcilasiano «En tanto que de rosa y azucena» se contiene ya en su primer verso el casamiento de la rosa con otra flor blanca. Véanse también aliadas la rosa y la azucena, en el último verso de la presente comparación garcilasiana, verso resumen del símil, según el cual podemos deducir que el poeta se refiere a la misma flor con los nombres de «lirio» y «azucena». Como precedente antiguo de esta tópica alianza de lirios (o azucenas) y rosas para ilustrar el color rosado de una piel, v. Verg. *Aen.* XII 68-69, en pasaje referido a Lavinia: *aut mixta rubent ubi lilia multa / alba rosa, talis virgo dabat ore colores*. En una conexión más amplia, la alianza contrastada de flores blancas y rojas constaba ya en Safo (105 c LP), Teócrito (XI 57), Catulo (LXII 39) y en la misma *Eneida* (VI 883-884).

<sup>37</sup> Cf. presentación de Gallego Morell, y noticia de sus afanes castellanistas tendentes a superar a Herrera y a la escuela andaluza (*Garcilaso de la Vega y sus comentaristas*, Madrid 1972, pp. 52-59).

<sup>38</sup> Pasaje muy marginal, por cierto, a la historia temática que aquí desarrollamos y por eso no estudiado individualmente en este trabajo: se trata de una comparación inserta en la descripción de un cuadro sobre Andrómeda encadenada, de quien se dice que su faz recordaba «a las violetas cuando ya empiezan a marchitarse»; la cita completa es III 7, 3.

antiguos, aunque evidentemente son un desarrollo de aquéllos. El de Bernardo Tasso se refiere al lirio cortado por la hoz del labrador<sup>39</sup>:

*Come tal hora suol giglio odorato  
se falce adunca, o rustico altro telo  
d'incauto agricoltor tocca da un lato  
il lungo e verde suo materno stelo,  
a pena dal crudel ferro toccato  
chinare il crin, che pria guardava il cielo,  
e la terra mirar basso, e dimesso,  
quasi pietá lo tocchi di se stesso.*

Los versos finales, como puede verse, son trasunto de aquel *demisere caput* virgiliano.

El ejemplo de Parabosco pone su acento en la pérdida del color de la flor cortada y de la tez del cuerpo sin vida<sup>40</sup>:

*Qual fior ch'acerbamente vien rapito  
da dura invida man, purpureo langue  
cosi il bel viso vago e colorito  
resta al colpo crudel palido, essangue.  
Il color natural fugge smarrito  
dietro a l'aura vital, ch'esce col sangue.  
le luci gia d'Amor sede, e governo  
chiudendo hor morte in duro sonno eterno.*

El texto de Hurtado de Mendoza, en su *Adonis*, trasluce con la referencia al arado como agente, su deuda con la tradición catuliano-virgiliana:

*Tal lo halla (Venus a Adonis) cual flor de primavera  
que poco antes ornaba el verde prado,  
fresca y alta y en orden la primera,*

---

<sup>39</sup> «Como lirio oloroso a veces, si curva hoz o alguna otra rústica arma de incauto labrador toca de lado su largo y verde tallo materno, apenas tocado por el cruel hierro, suele inclinar su cabellera, que antes contemplaba el cielo, y mirar a la tierra, humilde y abatido, casi siente piedad de sí mismo...».

<sup>40</sup> «Cual flor que acerbamente fue arrancada por cruel mano envidiosa, purpúrea languidece, y así su bella estampa, linda y coloreada, queda pálida, exangüe, después de la cruel herida. Su color natural huye asustado tras el aura vital que sale con la sangre, los ojos, en otro tiempo sede y gobierno de Amor, cerrándolos la muerte en duro sueño eterno...».

mas fue al pasar tocada del arado.  
 Cual el blanco jazmín, o adormidera,  
 cogido en un instante y arrojado,  
 la tez y resplandor y hermosura  
 vueltos en sombra eterna y noche oscura.

Como en Virgilio (*Aen.* XI 69: *mollis violae seu languentis hyacinthi*), aquí también se nos ofrece la elección disyuntiva («blanco jazmín o adormidera») en el cuerpo del símil.

16. *La traducción castellana del «Baldus»*.— A todos los cuales ejemplos, que ilustran la perduración del tópico antiguo en literaturas modernas, sumo yo los que a continuación cito y comento.

En un estudio de no hace muchos años A. Blecua daba noticia de una novela de caballerías, obra singular, que era en realidad una traducción anónima del *Baldus* de Teófilo Folengo, recreada y amplificada con ecos de autores clásicos como Virgilio y Apuleyo; fue publicada en Sevilla en 1542, y un ejemplar, al menos, de ella se conserva en la Herzog-August Bibliothek de Wolfenbütel<sup>41</sup>. De entre los añadidos de cuño virgiliano destaca un episodio del libro II, cap. 32, en el que se sigue punto por punto, prácticamente traduciendo, el episodio de Niso y Euríalo en la *Eneida*; los protagonistas son Euríalo y Euflocamo (manteniendo uno —según se ve— el nombre virgiliano, y variándolo el otro), ambos compañeros de Baldo, el héroe; los dos salen, como los dos amigos de la *Eneida*, en nocturna expedición, y mueren trágicamente, siendo ilustrada la muerte de Euríalo con palabras que —aun conservando claramente la tradicional comparación— no se comprenden bien y dan señal de una segura corruptela:

«El qual cayo con la muerte; la sangre le yva por todo el cuerpo como cuando alguna flor colorada es quitada del premio de su amada madre que se marchita: assi el cuerpo de eurialo sin anima estava ya elado...».

El texto es incomprensible en dos lugares: primero, en la palabra «premio», que es una clara malinterpretación de «gremio» (latinismo por «regazo»), y segundo, en la oración relativa «que se marchita», que no tiene buen sentido en la posición en la que se halla (aunque ello no se subsanaría tampoco entendiendo que ha habido una transposición, y poniendo dicha secuencia detrás de «flor colorada», porque evidentemente el hecho de marchitarse es posterior al hecho de ser arrancada la flor

<sup>41</sup> Cf. A. Blecua, «Libros de caballerías, latín macarrónico y novela picaresca: la adaptación castellana del *Baldus* (Sevilla, 1542)», *BRABLB* 35 (1971-72) 147-239.

del «gremio» de su madre); el orden de palabras más lógico en toda esta frase sería el siguiente: «como alguna flor colorada que se marchita cuando es quitada del gremio de su amada madre», y el que encontramos no es seguramente sino una secundaria deformación —en mente del autor o meramente gráfica— de este orden lógico.

En cuanto a su fuente, se observa cómo el símil está curiosamente más cerca del aplicado a Palante muerto en *Aen.* XI 71 (*non iam mater alit tellus*) que del aplicado a Euríalo, cuya aventura se va siguiendo.

17. *Un romance anónimo.*— En el *Cartapacio de Francisco Morán de la Estrella*, que recoge poemas del siglo xvi, se contiene un romance anónimo «Canto de Poliphemo», que es una recreación del famoso pasaje ovidiano de las *Metamorfosis*. Pues bien, al final de este romance<sup>42</sup> se inserta, ya en contexto amoroso, la cuestionada comparación, que con su alusión al arado sigue la línea de Catulo y Virgilio:

*Mas trocaré mi ventura  
pues me as, pastora, dejado  
marchito, pobre, desierto,  
qual flor que arranca el arado.*

18. *Vicente Espinel.*— El rondeño poeta Vicente Espinel, a quien alguna vez Lope de Vega invocó como maestro, acude a la imagen tradicional para ponderar la estampa de su amada en un desmayo. Se trata del poema titulado «A unas lágrimas», en cuya cuarta estrofa, una quintilla, se contiene el texto que nos interesa:

*Y cual la marchita rosa,  
que fue sin sazón cortada  
quedastes fría y helada  
y la faz bella y hermosa  
en otro color mudada<sup>43</sup>.*

Como se ve, hay un cierto despego de las formulaciones tradicionales, aunque el texto modélico más evidente es el de Garcilaso, ya citado.

19. *Lope de Vega.*— Hemos visto cómo el símil se aplica en varios ejemplos

<sup>42</sup> MP 531 de la Biblioteca del Palacio Real de Madrid, editado por R. A. di Franco, J. J. Labrador Herraiz y C. Angel Zorita, Madrid, 1989, p. 5. Es el poema n.º 4 (1r-1v), vv. 59-62.

<sup>43</sup> Cf. G. Garrote Bernal, *La poesía de Vicente Espinel. Estudio y edición crítica* (tesis doc.), Madrid, 1990, pp. 560-561.

al mito y a la figura de Adonis (así, Parabosco y Diego Hurtado de Mendoza)<sup>44</sup>. Siguiendo esa corriente, Lope de Vega en su recreación dramática de la fábula *Adonis y Venus*, acto tercero, la emplea también para ilustrar la muerte trágica del amante de Venus. El pastor Frondoso, una vez que el jabalí ha matado al mancebo, aparece con él en los brazos, y a la pregunta de la pastora Albania, responde él con la imagen de las flores:

*Albania.— ¿Es muerto el bello Adonis?  
Frondoso.— Cual cándida azucena  
del Labrador pisada,  
inclina la cabeza;  
cual oriental jacinto  
cuando la noche llega,  
las olorosas hojas  
marchita, humilla y cierra.*

Y esa imagen sirve así como prefigura y avance de la metamorfosis en flores que obrará Venus en él (el mismo efecto lo hallábamos en Ovidio, en el pasaje relativo a Jacinto):

*Mas pues que los amores  
pocas veces nos rinden mejor fruto  
de sus hermosas flores,  
memoria de tu muerte y de mi luto  
quedará desta forma.  
Tu cuerpo en flores mi dolor transforma.*

20. *Bernardo de Balbuena*.— Bernardo de Balbuena en su epopeya *El Bernardo* (de 1624) se basa en el episodio virgiliano de Niso y Euríalo para construir, a tenor de su modelo, una aventura semejante protagonizada por los dos amigos sarracenos Serpilo y Celedón<sup>45</sup>. En el momento de la muerte del más joven rehúye el poeta repetir el motivo de la comparación virgiliana; pero fiel en la técnica al mantuano, introduce también, aunque temáticamente distinta, una comparación: en la estrofa 199 Celedón moribundo es comparado con un toro en la agonía:

---

<sup>44</sup> No aparece, sin embargo, dicha imagen en ninguna de las restantes fábulas mitológicas sobre el tema: cf. J. Cebrián, *El mito de Adonis en la poesía de la Edad de Oro*, Barcelona 1988.

<sup>45</sup> Sobre la deuda de Balbuena con Virgilio, véase ahora J. García López, «Valbuena», *Enc. Virg.*, V, Roma 1990, pp. 419-420, aunque no se detiene en estos pormenores.

*Y un frío venablo que en la mano tiene,  
con tal destreza al firme pecho arroja,  
que ni el grabado escudo le detiene  
ni de su peto la acerada hoja:  
cual destroncado toro a tierra viene  
con la parda asta ya en su sangre roja...*

La pincelada colorista es, sin embargo, la misma en ambos textos (*purpureus... flos*: «asta ya en su sangre roja»). Una razón que explica la variación de Balbuena, aparte del comprensible prurito de innovación sobre la materia tradicional, radica en el intento de acomodación entre el plano real y el plano evocado. Balbuena, que caracteriza a sus dos héroes con intencionada mayor reciedumbre que Virgilio, no condesciende a comparar a Celedón, herido de muerte, con una flor cortada por el arado o con una amapola golpeada por la lluvia, sino que recurre a la imagen —no menos virgiliana, por cierto, pero usada en otros contextos— del toro; el efecto que tan distintas imágenes producen en el lector es, naturalmente, bien diferente, si no opuesto: en Virgilio, la imagen de la flor, con su tradicional referencia simbólica a la juventud y a los placeres que conlleva, orienta el suceso de la muerte de Euríalo hacia la contemplación de una prometedor juventud frustrada, aparte de añadir una nota de liviandad a su derrumbamiento, mientras que la imagen del toro —corpulencia y fecundidad— ilustra sobre todo la pesadez de la caída y la pérdida de una vida en su momento fecundo (se había hablado antes de la esposa de Celedón, de quien él era «gusto ardiente» —estrofa 159—, mientras que a Euríalo lo caracterizaba Virgilio como *ora puer prima signans intonsa iuventa* en IX 181 y antes, en V 295 como *forma insignis viridique iuventa*). Así que, en este punto, siguiendo en principio la huella virgiliana, Balbuena ha operado innovando con deliberado contraste.

El mismo autor, sin embargo, deja asomar en la égloga undécima de su novela pastoril titulada *El siglo de oro en las selvas de Erifile*, amén de innumerables resonancias de las *Églogas*, el símil de la flor cortada en escueta mención que se inserta en un más amplio episodio recreador de *Aen.* V 42 ss., que dice así:

*«y en esto gran rato ocupados, el venerable viejo, a quien todos obedecían, así nos comenzó a hablar: Venturosos pastores, clarísima generación de las selvas, las cuales, según muchas veces he oído, los dioses otro tiempo habitaron, y ahora no se desprecian de ello; ya doce veces la inconstante luna de prestada luz ha llenado sus dorados cuernos, y otras tantas pobre y encogida con delgado rostro se ha mostrado sobre nuestras riberas, después que las reliquias y sagrados huesos de mi Augusta, cual tierna azucena sin sazón cortada, en estas desnudas piedras escondimos, y en los tristes altares enlutados sacrificios señalamos: ya el curso del fatal año es*

*cumplido, y el día, si no me engaño, está presente, el cual será siempre doloroso y triste a mi memoria...»*

El citado pasaje virgiliano se refería a los funerales de Anquises, organizados por Eneas, y el cotejo entre ambos textos, el de Virgilio y el de Balbuena, permite comprobar un seguimiento, por parte de este último, extraordinariamente puntual; su desarrollo, sin embargo, no está exento de ciertas ampliaciones con respecto a la fuente, una de las cuales precisamente es la cuestionada comparación. Tenemos, por tanto, fundidos por la *imitatio* dos pasajes virgilianos de procedencia diversa.

Ya Sannazaro en la prosa undécima de la *Arcadia* adaptaba el mismo pasaje de la *Eneida* al universo bucólico de su novela: el pastor Ergasto organiza unos juegos fúnebres en honor de su madre, la hechicera Masilia. Pero, aparte del coincidente apóstrofe inicial a los pastores, no se observa ninguna deuda de Balbuena con respecto a Sannazaro, aunque acaso fuera la novela pastoril italiana, en esa prosa undécima, el estímulo generador de su recreación del pasaje en la *Eneida*.

A propósito de Garcilaso, comentábamos además cómo el tema fúnebre asociado a lo bucólico estaba de modo conspicuo en la égloga V de Virgilio: de ahí toman pie los imitadores para seguir cultivándolo en el marco pastoril.

Por lo que se refiere al texto de Balbuena que aquí nos interesa, no deja de ser notable, y significativo de una determinada mentalidad, el hecho de que este mismo poeta, cuando recrea el episodio virgiliano de Niso y Euríalo, donde se insertaba el famoso parangón, prescinda de él, y, sin embargo, lo utilice al referirse a una mujer difunta en un contexto bucólico. Sin duda, como ya adelantábamos, la comparación floral le parecía poco épica, poco viril, más adecuada para ilustrar la muerte de una mujer, y más apta para un género como el bucólico, donde prolifera la presencia de lo vegetal. En este sentido, el pasaje de Balbuena no es sino una muestra más de una tendencia que vamos observando en la tradición de este símil, y es su consideración como lírico más que como épico —no se encuentra ningún ejemplo en la *Araucana* ni en el *Bernardo*— y su utilización en la poesía lírica y pastoril.

21. *Shakespeare*.— La flor marchita —saliéndonos ahora de los límites de las letras españolas— sirve también como estampa a Shakespeare para pintar la simulada muerte de Julieta. El día de su proyectada boda en el conde Paris, al amanecer, la novia es hallada sobre su lecho, con el cuerpo frío como un cadáver, y todos la creen difunta. Capuleto comprueba que la vida está ausente de su hija y exclama: «La muerte se abate sobre ella como una intempestiva helada sobre la flor más tierna de todo el campo». Así, en vv. 25-29 de IV 5:

*Ha! let me see her. Out alas! she's cold,  
Her blood is settled, and her joints are stiff.  
Life and these lips have long been separated.*

*Death lies on her like an untimely frost  
Upon the sweetest flower of all the field*<sup>46</sup>.

22. *Bécquer*.— Una breve rima de Bécquer, la núm. XIX, traslada otra vez la tradicional imagen al ámbito amoroso. No hay muerte, no hay guerrero agonizante, sino gesto de vida en la persona de la mujer amada. Este es el poema, de tan sólo dos estrofas:

*Cuando sobre el pecho inclinas  
la melancólica frente,  
una azucena tronchada  
me pareces.*

*Porque al darte la pureza,  
de que es símbolo celeste,  
como a ella te hizo Dios  
de oro y nieve*<sup>47</sup>.

23. *Unamuno*.— Dentro de su libro *Poesías*, publicado en 1907, se contiene un poema titulado «La flor tronchada», que es un desarrollo monográfico de la imagen que venimos estudiando, integrada ahora —y esta es la principal novedad— en una reflexión religioso-cristiana del autor sobre el destino del hombre y el sentido de la muerte humana.

La imagen tradicional, que consta en el título, sirve también a modo de leitmotiv a lo largo de la pieza. El motivo subsidiario del arado, como agente de la ruina de la flor, sitúa esta muestra unamuniana en la cadena de ejemplos constituida por Catulo, Virgilio, Ariosto, Garcilaso, Hurtado de Mendoza y el romance anónimo del cartapacio de Francisco Morán de la Estrella. Se remonta, pues, en última instancia al arquetipo de Catulo en XI 22-24.

He aquí los versos iniciales, que ofrecen ya un adelanto de la idea total del poema:

---

<sup>46</sup> «¡Ah, dejadme verla! ¡Oh desdicha! Está fría. Su sangre no circula y sus miembros están rígidos. La vida ha huido hace ya tiempo de estos labios. La muerte se abate sobre ella como una intempestiva helada sobre la flor más tierna de todo el campo». Sobre Shakespeare y los clásicos, cf. Highet, *op. cit.*, I, pp. 306-347.

<sup>47</sup> Sobre ingredientes clásicos en la poesía de Bécquer versa la comunicación del profesor I. Muñoz Valle al II Congreso Español de Estudios Clásicos («La tradición clásica en la lírica de Bécquer», *Actas* de dicho congreso, Madrid, 1964, pp. 500-510), en la que, a pesar de que se apura y rastrea todo lo que pudiera proceder directa o indirectamente de modelos antiguos, nada se dice al respecto del pasaje que citamos.

*Como a la tierra con el corvo arado,  
así el seno a la humana compañía  
desgarrad sin flaqueza, abriendo surcos,  
aunque tronchadas las heridas flores  
caigan a la honda huesa  
y allí, podridas, sirvan para abono,  
o de alimento al roedor gusano  
que carcome raicillas, ignorante  
de que al dejar la cárcel del invierno  
vida de amor le espera y luz celeste.  
Revolved los terrones, soterrando  
los que gozan del sol, en las tinieblas,  
y a recibir el beso de la brisa  
a su vez suban los que están sepultos  
de la tierra en los senos más ocultos.*

En efecto, el mensaje que este poema unamuniano transmite es el de la confianza religiosa en la vida futura del hombre, previo el paso de la muerte. Caen en el surco tronchadas las flores al arar la tierra, pero al cabo del tiempo ellas mismas, en una metamorfosis que comprende la putrefacción como parte necesaria del proceso, se transforman en vida nueva: así también los humanos caen abatidos en el campo de la vida por voluntad del «Labrador Soberano» (aquel que «destruyendo crea/y creando destruye»), pero son a la postre llamados a la «vida de amor... y luz celeste».

El poema es un buen ejemplo de contaminación entre las dos grandes tradiciones que sustentan la cultura de Occidente: la clásica y la bíblica. La imagen derivada de los señalados textos latinos sirve de receptáculo y vestimenta a una idea básica de la fe cristiana. En la trastienda del poeta, en su depósito de sugerencias previas al poema, laten pensamientos y frases evangélicas, tales como aquella proclama de Cristo (Jn. 12, 24): «En verdad, en verdad os digo que si el grano de trigo no cae en la tierra y muere, quedará infecundo; pero si muere, llevará mucho fruto», e imágenes, asimismo, evangélicas, abundantísimas, que derivan del mundo agrícola, como la parábola del sembrador (Mt. 13, 18,23; Mc. 4, 13-20; Lc. 8, 11-15) —cuya casuística sobre la semilla se refleja en la estrofa segunda del poema que comentamos: «... sembrad semillas de la Idea en ella/y brotarán lozanas./Las que echéis en el campo apelmazado/de la ordenada sociedad tranquila/se pudren infecundas,/o prenden solitarias/para morir a la ardorosa lumbre/que da la muerte, como da la vida,/o son pasto de pájaros glotonas,/los que viven del grano/que sembró con afán ajena mano»—, o como la metáfora aquella, referida siempre al ámbito humano (Mt. 9, 37; Lc. 10, 2): «La mies es mucha, pero los obreros pocos. Rogad, pues, al amo de las mies que envíe obreros a su mies». Y toda esta adecuación entre el mundo de

lo vegetal y lo humano en lo concerniente a su destino último, a su regeneración, la plasma y la contiene don Miguel en la imagen clásica de la flor tronchada.

Al contexto agrícola yuxtapone el autor, en la estrofa sexta, el contexto guerrero:

*Lucha es la vida y el arado es arma,  
arma la reja de la odiada idea.  
Para luchar, por tanto, con porfía,  
sin odio y sin blandura,  
compadeciendo el daño que causemos  
tronchando flores al abrir el surco,  
te pedimos nos des con mano pródiga  
Fe, Esperanza y Amor.  
¡Oh Padre del Amor, Sol de las almas,  
Labrador Soberano de los mundos  
que llevas la manquera del Destino,  
que destruyendo creas  
y creando destruyes  
y trituras cual muela poderosa  
el orden que los hombres proclamamos!*

Esta ambientación bélica de la imagen nos orienta, entre los textos antiguos que podrían haberle servido de sugerencia inicial y punto de arranque, a Virgilio más bien que a Catulo, pues la imagen de este último brotaba, como se recordará, de un contexto amoroso. El verso inicial de la anterior estrofa, por otra parte, es traducción de aquella ecuación bíblica (Job, 7, 1) entre la lucha y la vida del hombre, que más o menos en los mismos términos constaba en Séneca, *Epist. ad Luc.* 96, 5. El arma, en cambio, de tan particular batalla es el arado de la imagen clásica.

El escenario de la guerra, conjugado indiscriminadamente con la imagen agrícola y vegetal, se prolonga en los versos siguientes, haciéndose ahora una más paladina, si cabe, equiparación entre el soldado muerto y la flor tronchada:

*¡Acoge a los que al surco caen tronchados,  
muertos en flor, sin haber dado fruto,  
y danos para abrirlo valentía,  
Labrador Soberano de los mundos!  
¡Que amemos al vencido  
venciéndole en la lucha con amor!  
¡Que al morir desgarrada por mi reja  
la pobre flor del campo,  
y el perfume que espira*

*y con que aroma el hierro que la hiere  
de piedad fraternal me llene el alma...!*

Y del mismo modo, o similar, que Virgilio había profetizado a Eurialo, muerto en la contienda, abatido como una flor que el arado arranca, y a su amigo Niso —recuérdese— una vida perdurable después de su aparente trágico final: *nulla dies umquam memori vos eximet aevo* (*Aen.* IX 447), así también Unamuno entiende que los muertos no son difuntos definitivos.

24. *García Lorca.*— Hallamos también en la poesía lorquiana del *Romancero Gitano*, superabundante en símiles y metáforas y en contextos de muerte, la imagen del tronchamiento vegetal como ilustradora de la agonía del hombre. En el romance titulado «Muerte de Antónito el Camborio», cuajado de imágenes naturalísticas con que se dibuja, de modo impresionista, la muerte del gitano (siendo florales varias de esas imágenes: «voz de clavel varonil», «verónicas al alhelí», «cutis amasado/ con aceituna y jazmín»), el agonizante llama al propio poeta para notificarle su muerte, con palabras que reviven la muerte de los guerreros en la vieja epopeya:

*—¡Ay, Federico García,  
llama a la Guardia Civil!  
Ya mi talle se ha quebrado  
como caña de maíz.*

Pero esta imagen del talle quebrado «como caña de maíz», en relación con la práctica icónica de Lorca, se inserta todavía de lleno en el cauce de la tradición: la comparación presenta una estructura racionalista evidente, semejante a las usadas por Homero, Virgilio o Garcilaso.

Muestra, sin embargo, de una poética contemporánea, y convirtiendo el tema de la comparación tradicional en imagen visionaria, de estructura irracionalista<sup>48</sup>, es este otro pasaje del romance «Muerto de amor»: ya no existe el nexo comparativo entre los dos planos, sino que ambos se interfieren y ambos entrelazan sus elementos en un plano mixto y unitario:

*Tristes mujeres del valle  
bajaban su sangre de hombre,*

---

<sup>48</sup> Cf. C. Bousoño, *Teoría de la expresión poética*, Madrid 1985 (1952), I, pp. 192-202. En esta distinta estructura de las imágenes poéticas radica una de las diferencias principales entre la poesía tradicional y la contemporánea: «La divergencia más notable que existe entre una imagen tradicional y una imagen visionaria es que la imagen tradicional exhibe una estructura racionalista que difiere radicalmente de la estructura irracionalista que manifiestan las imágenes peculiares de nuestro siglo» (p. 192).

*tranquila de flor cortada  
y amarga de muslo joven.*

Un pasaje similar al anterior por el contexto de muerte, por el uso del ingrediente floral y de la imagen visionaria e irracionalista es este del poema «Elegía» de su *Libro de poemas*, referido a una mujer muerta:

*Como un incensario lleno de deseos  
pasas en la tarde luminosa y clara  
con la carne oscura de nardo marchito...*

El motivo es, desde luego, recurrente en la poesía de Lorca. En otros varios pasajes, por ejemplo, del *Romancero Gitano*, se acude a la flor como imagen de la sangre en contextos luctuosos. Así, en el «Romance sonámbulo»:

*Trescientas rosas morenas  
lleva tu pechera blanca.  
Tu sangre rezuma y huele  
alrededor de tu faja.*

La sangre de Thamar, virgen violada por su hermano Ammón, es también representada como flor, aunque la causa más evidente de esta asociación no es de índole culta, sino popular o poligenética: en el lenguaje vulgar se llama «desflorar» al atentado contra la virginidad, y la flor como imagen de la virginidad es algo muy común en toda lengua (constaba ya en Catulo LXII 46 y acaso también en Safo, como ya hemos visto):

*Alrededor de Thamar  
gritan vírgenes gitanas  
y otras recogen las gotas  
de su flor martirizada.*

En otro contexto de agonía el lirio es imagen de los moratones en el cuerpo del gitano («Reyerta»):

*Juan Antonio el de Montilla  
rueda muerto la pendiente,  
su cuerpo lleno de lirios  
y una granada en las sienas.*

Pero la flor cortada o marchita puede también, secundariamente, asociarse sin más con la melancolía y la tristeza. Así, en el poema «Encina» del *Libro de poemas*:

*Pero mi gran dolor trascendental  
es tu dolor, encina.  
Es el mismo dolor de las estrellas  
y de la flor marchita.*

O en «Gacela de la huida» del *Diván del Tamarit*:

*Me he perdido muchas veces por el mar  
con el oído lleno de flores recién cortadas,  
con la lengua llena de amor y de agonía...*

O en uno de sus poemas sueltos, el soneto titulado «El poeta pide a su amor que le escriba»:

*Amor de mis entrañas, viva muerte,  
en vano espero tu palabra escrita  
y pienso, con la flor que se marchita,  
que si vivo sin mí quiero perderte.*

Concha Zardoya<sup>49</sup> precisa cómo el poeta gusta extraordinariamente de las flores en sus juegos de imágenes, tanto en su poesía lírica como en su teatro. Pone como ejemplo ilustrativo el pasaje de *Mariana Pineda* en el que una de las novicias dice del cuello de la heroína:

*Cuando lloraba  
me pareció que se le iba  
a deshojar en la falda,*

siendo ella misma imaginada a menudo por quienes la aman o compadecen como clavel, rosa o jazmín. Sigue comentando dicha autora que tal afición deriva, sin duda, de la tradición popular andaluza. Y así será en buena parte, creámoslo. Pero en muchos pasajes de su poesía es posible y seguro que haya actuado como impulso creador el recuerdo de la tradición culta de esta imagen de la flor cortada<sup>50</sup>.

---

<sup>49</sup> *Poesía española del siglo xx. Estudios temáticos y estilísticos*, 4 vols., Madrid 1974, III, p. 166.

<sup>50</sup> Sobre la presencia de elementos grecolatinos en la obra de García Lorca versan al menos los siguientes trabajos: J. S. Lasso de la Vega, «El mito clásico en la literatura contemporánea»,

25. *Cernuda*.— Otro poeta español contemporáneo, colega generacional de Lorca, el sevillano Luis Cernuda, se inserta gustoso en esta cadena, cuando en su *Elegía española II*, poema perteneciente a su libro *Las nubes*<sup>51</sup>, en la segunda estrofa, proclama dirigiéndose a la patria, sumida en guerra civil: «Tronchados como flores caen tus hombres». He aquí la estrofa y el contexto de la reminiscencia:

*Tus pueblos han ardido y tus campos  
infecundos dan cosecha de hambre;  
rasga tu aire el ala de la muerte;  
tronchados como flores caen tus hombres  
hechos para el amor y la tarea;  
y aquellos que en la sombra suscitaron  
la guerra, resguardados en la sombra,  
disfrutaban su victoria. Tú en silencio,  
tierra, pasión única mía, lloras  
tu soledad, tu pena y tu vergüenza.*

La comparación de raigambre grecolatina está latente en el arsenal poético del sevillano. La vemos realizada en uno de sus poemas mejores, según la crítica, el titulado *El joven marino* (contenido dentro de su libro *Invocaciones*)<sup>52</sup>; al término del poema, que gira en torno al trágico fin del joven, la ecuación con la flor está expresa en los siguientes versos:

*Al amanecer es cuando debías ir hacia el mar, joven marino, desnudo  
como una flor;*

así se poetiza luego la muerte del joven ahogado en el mar, con una estampa paralela a la de Palante muerto:

*Y una vez, como rosa dejada,  
flotó tu cuerpo, apenas deformado por las nupciales caricias del mar...*

---

*Actas del II Congreso Español de Estudios Clásicos*, Madrid, 1964, pp. 405-466, recogido más tarde como capítulo primero del libro *Helenismo y Literatura contemporánea*, Madrid, 1967; M. Fernández Galiano, «Los dioses de Federico», *Cuadernos Hispanoamericanos*, enero 1968, 31-43; R. Martínez Nadal, «Ecos clásicos en las obras de Federico García Lorca y Luis Cernuda», en *Tradición clásica y siglo xx*, ed. I. Rodríguez-Alfageme y A. Bravo García, Madrid, 1986; I. Rodríguez Alfageme, «Baco, Ciso y la hiedra: apuntes para la historia de un tópico literario», *ibid.*; F. R. Adrados, «Las tragedias de García Lorca y los griegos», *EC*, 31, 1989, 51-61.

<sup>51</sup> *La realidad y el deseo*, Madrid 1976, p. 149.

<sup>52</sup> *La realidad y el deseo*, pp. 125-126.

y la imagen de la rosa se reitera en versos subsiguientes:

*Alguien que conocía tu ausencia, porque sus ojos te vieron muerto, tal una  
rosa abandonada sobre el mar,  
decía lentamente: «Era más ligero que el agua».*

Otra vez, aunque aplicada a sujeto diferente, la encontramos en este poema titulado «Pájaro muerto», de *Las nubes*<sup>53</sup>:

*Rota estaba tu ala blanca y negra  
inmóvil en la muerte. Parecías  
una rosa cortada, o una estrella  
desterrada del trono de la noche.*

Reminiscencia esta en Cernuda de la literatura clásica —ya directa, ya indirecta a través de Garcilaso— que hay que sumar a otros ecos varios ya apuntados por la crítica<sup>54</sup>.

26. *Consideración final.*— Esta historia, aunque a todas luces incompleta y parcial, de la imagen de la flor tronchada, nos pone, sin embargo, de nuevo ante los ojos, como en tantos casos, la vigencia y continuidad de la tradición clásica a través de las distintas edades. La materia antigua ha sufrido las modificaciones propias de la evolución estético-literaria y de los gustos particulares de cada autor; desde su género de origen, el épico, se ha infiltrado con frecuencia en la lírica y se ha conjugado con los temas amorosos. Un mismo barro ha servido para modelar formas diferentes. Pero el barro ha sido el mismo desde Homero a Cernuda, y aún en sus más estilizadas conformaciones es posible distinguir la primitiva textura. Lo uno, lo idéntico, se trasparenta bajo el velo de lo distinto, y lo distinto y cambiante, a su vez, se discierne mejor cuando se realiza en una misma y permanente materia<sup>55</sup>.

<sup>53</sup> *La realidad y el deseo*, p. 183.

<sup>54</sup> Consideraciones sobre la tradición clásica en Cernuda pueden leerse en el estudio ya citado de R. Martínez Nadal, «Ecos clásicos en las obras de Federico García Lorca y Luis Cernuda», y en el artículo de M. Márquez-Miguel Márquez, «Comentario a “Elegía”: la influencia grecolatina en Cernuda», *Actas del VII Congreso Español de Estudios Clásicos*, III, Madrid 1989, pp. 577-583. No se alude, sin embargo, en ninguno de ellos a la reminiscencia que señalamos.

<sup>55</sup> Cuando ya este artículo se encuentra en pruebas hemos podido ampliar nuestra lista de ejemplos del cuestionado símil con varios textos más, antiguos y modernos, que aquí sólo enunciamos: Estesícoro *S* 15 (=P. *Oxy.* 2617, fr. 4 + 5), coll. II 14-17 Page (*Suppl. Lyricis Graecis*, Oxford 1974, p. 11); Ennodio, c. 2, 86, 9; Lupercio Leonardo de Argensola, tragedia *Isabela*, en los vv. que describen la muerte de Isabela; Fray Luis de León (o un imitador suyo) en una *Canción* a la muerte del príncipe don Carlos, hijo de Felipe II, vv. 21-24.