



**M^a Isabel Morales Sánchez, Sara Robles Ávila
y María da Natividade Pires (eds.)**

Lecturas del agua

**UN ACERCAMIENTO INTERDISCIPLINAR
DESDE LA CULTURA Y EL TURISMO**



LA EDICIÓN DE ESTE LIBRO HA SIDO POSIBLE GRACIAS A LA FINANCIACIÓN RECIBIDA DE LA RED INTERNACIONAL DE UNIVERSIDADES LECTORAS (RIUL) Y DEL INSTITUTO DE INVESTIGACIÓN VITIVINÍCOLA Y AGROALIMENTARIA (IVAGRO).



© HÉCTOR POSE, M^a ISABEL MORALES SÁNCHEZ, BELÉN MOLINA HUETE, DOLORS POCH OLIVÉ, JOSÉ RAMÓN BARROS CANEDA, BELÉN ZAYAS FERNÁNDEZ, CARLOS AUGUSTO RIBEIRO, JOSÉ-CARLOS REDONDO-OLMEDILLA, INÉS CARRASCO/PILAR CARRASCO, ANA PAIVA MORAIS, EMILIO MARTÍN GUTIÉRREZ, MARÍA ROSARIO CABELLO PORRAS, ANA PAULA GUIMARÃES, MARÍA RUBIO MARTÍN, ISABEL MOREIRA RIBEIRO, SARA ROBLES ÁVILA, ISABEL BESTUÉ CARDIEL, ANA CATARINA GARCÍA, ANTONIO CASTILLO, AITANA MARTOS GARCÍA, AURORA MARTÍNEZ EZQUERRO, MARÍA NATIVIDADE PIRES Y JEAN-PIERRE CASTELLANI, 2016

© LOS LIBROS DE LA CATARATA, 2016
FUENCARRAL, 70
28004 MADRID
TEL. 91 532 20 77
FAX. 91 532 43 34
WWW.CATARATA.ORG

LECTURAS DEL AGUA.
UN ACERCAMIENTO INTERDISCIPLINAR DESDE LA CULTURA
Y EL TURISMO

ISBN: 978-84-9097-208-3
DEPÓSITO LEGAL: M-32.149-2016
IBIC: JFC

ESTE LIBRO HA SIDO EDITADO PARA SER DISTRIBUIDO. LA INTENCIÓN DE LOS EDITORES ES QUE SEA UTILIZADO LO MÁS AMPLIAMENTE POSIBLE, QUE SEAN ADQUIRIDOS ORIGINALES PARA PERMITIR LA EDICIÓN DE OTROS NUEVOS Y QUE, DE REPRODUCIR PARTES, SE HAGA CONSTAR EL TÍTULO Y LA AUTORÍA.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN. EL AGUA EN LA INVESTIGACIÓN DEL PATRIMONIO CULTURAL
Y DEL DESARROLLO TURÍSTICO 11

APERTURA. OLAS DE AMOR 21
Héctor Pose

PRIMERA PARTE. EL AGUA COMO OBJETO ARTÍSTICO 25

CAPÍTULO 1. VISIONES DEL AGUA: LECTURA Y REPRESENTACIÓN LITERARIAS 27
M^a Isabel Morales Sánchez

CAPÍTULO 2. EL AGUA EN LA TRADICIÓN LÍRICA MANIERISTA: RÍOS Y MARES
EN LAS 'FLORES' DE PEDRO ESPINOSA (1605) 45
Belén Molina Huete

CAPÍTULO 3. ¿POR QUÉ CANTÁIS EL AGUA - ¡OH POETAS!?! HACEDLA EMERGER
EN EL POEMA 68
Dolors Poch Olivé

CAPÍTULO 4. LOS CAMINOS DEL AGUA EN EL PAISAJE DE LA BAHÍA DE CÁDIZ 81

José Ramón Barros Caneda

CAPÍTULO 5. EL SOPORTE CULTURAL DEL PAISAJE. EL CASO DEL PAISAJE COSTERO EN LA OBRA DEL PINTOR IMPRESIONISTA CLAUDE MONET 97

Belén Zayas Fernández

CAPÍTULO 6. LAS AGUAS EN EL ARTE CONTEMPORÁNEO 110

Carlos Augusto Ribeiro

CAPÍTULO 7. FRAGMENTOS DE UN MUNDO SIN AGUA: JOHN KINSELLA Y LOS BILLABONGS 121

José-Carlos Redondo-Olmedilla

SEGUNDA PARTE. EL MITO DEL AGUA. TRADICIÓN, REPRESENTACIÓN Y PRÁCTICAS SOCIALES 137

CAPÍTULO 8. LOS VIAJES DEL AGUA DE LAS CIUDADES ANDALUZAS DURANTE LOS SIGLOS MEDIEVALES Y CLÁSICOS. ASPECTOS LÉXICOS 139

Inés y Pilar Carrasco Cantos

CAPÍTULO 9. EL AGUA MORALIZADORA DE LAS FÁBULAS-ECOS Y TRANSFORMACIONES MEDIEVALES DEL TEMA MITOLÓGICO DEL ESPEJO DE NARCISO 154

Ana Paiva Morais

CAPÍTULO 10. 'ENTRE AMBOS DOS MARES'. UNA VISIÓN ORGÁNICA DE LOS PAISAJES RIBEREÑOS DESDE LA CULTURA DEL SIGLO XV 167

Emilio Martín Gutiérrez

CAPÍTULO 11. EL AGUA COMO RECURSO VITAL Y TERAPÉUTICO 180

María Rosario Cabello Porras

CAPÍTULO 12

AGUA DONDE Y DE DONDE SE NACE. SOBRE GINECOLOGÍA, OBSTETRICIA Y PEDIATRÍA EN LAS ARTES DE CURACIÓN ESPANTAMALES 192

Ana Paula Guimarães

CAPÍTULO 13. LAS VOCES DEL AGUA 201

María Rubio Martín

CAPÍTULO 14. EL SISTEMA DE IRRIGACIÓN POR 'FOGGARA' EN EL MACIZO DEL AHAGGAR: LA PROBLEMÁTICA DE UN MODELO DE IRRIGACIÓN 216

Isabel Moreira Ribeiro

TERCERA PARTE. EL AGUA COMO ELEMENTO DE COMUNICACIÓN TURÍSTICA 225

CAPÍTULO 15. AGUA, TURISMO Y COMUNICACIÓN. ANÁLISIS LINGÜÍSTICO DE LA PUBLICIDAD DE BALNEARIOS EN SUS PÁGINAS WEB 227

Sara Robles Ávila

CAPÍTULO 16. TURISMO Y PATRIMONIO HIDRÁULICO. CULTURA Y PAISAJE: PROPUESTAS PARA SU PRESERVACIÓN 246

Isabel Bestué Cardiel

CAPÍTULO 17. PARQUES ARQUEOLÓGICOS SUBACUÁTICOS VISITABLES EN PORTUGAL. UN ANÁLISIS COMPARATIVO DE ALGUNOS CASOS DE PROMOCIÓN TURÍSTICA SUBACUÁTICA 262

Ana Catarina García

CAPÍTULO 18. "CONOCE TUS FUENTES", UNA HERRAMIENTA PIONERA DE DIVULGACIÓN DEL PATRIMONIO Y DE DINAMIZACIÓN TURÍSTICA 276

Antonio Castillo Martín

CAPÍTULO 19. IMAGINARIOS FEMENINOS DEL AGUA: DE MEDUSA A LA REINA MORA 285

Aitana Martos García

CAPÍTULO 20. VOCES, LECTURAS Y SÍMBOLOS DEL AGUA EN LOS ANUNCIOS
PUBLICITARIOS 299

Aurora Martínez Ezquerro

CIERRE. CÓRCEGA, UN PEDAZO DE TIERRA RODEADO DE AGUA
POR TODAS PARTES 313

Jean-Pierre Castellani

LOS AUTORES DE LA OBRA 317

INTRODUCCIÓN

Como materia esencial —en conjunción con el resto de elementos: fuego, tierra y aire—, el agua ha formado parte siempre de manera recurrente del imaginario poético del hombre desde su objetivación natural al espacio del símbolo. Dentro de este amplio marco, cabría rastrear su presencia sistemática y nuclear en determinadas tradiciones poéticas, y con la *Primera parte de las Flores de poetas ilustres de España* nos situamos ante una de las más productivas en este sentido. En la vasta riqueza de nuestra poesía del Siglo de Oro, este florilegio dispuesto por el vate antequerano Pedro Espinosa publicado en la corte vallisoletana de 1605 constituye una de las muestras más representativas del denominado manierismo poético español (cf. Orozco Díaz, 1975 y 1988). Agotadas ya las fórmulas cancioneriles así como las sucesivas generaciones petrarquistas del Renacimiento, no ideados aún los grandes poemas gongorinos que abrirán la puerta al Barroco, las 248 composiciones de aproximadamente 61 autores distintos que componen la antología abanderaron la reivindicación editorial de una poesía cultista renovada a partir de principios intelectualizadores que hacían del artificio retórico y de la erudición —tanto de origen clásico como italianista— toda una estética de la imitación selectiva y creadora enfocada a provocar la admiración del lector. En este punto, la obra alcanza su máxima

modernidad. Contribuye también a ello, el principio de variedad que rige su configuración como libro, alcanzando a autores, argumentos, temas, tonos, estilos, metros y ordenación (Molina Huete, 2003; Espinosa, 2005). Y en este entramado se desplegará toda una geografía de versos que el agua horada, fecunda, inunda y reverdece, causando un poderoso efecto que se potencia con el diálogo que entabla con el resto de elementos.

EL AGUA DULCE EN LAS 'FLORES': RÍOS, ARROYOS, FUENTES, LAGUNAS Y ESTANQUES

LA REFERENCIALIDAD DE UNA GEOGRAFÍA REAL

Una de las funciones líricas de mayor fortuna correspondiente a la mención de corrientes fluviales en las tradiciones de corte erudito ha sido la de referenciar —por lo general, metonímicamente o por medio de la alusión— una determinada geografía. Los ríos se identifican con la tierra y los pueblos que fertilizan como esencia definidora.

Las *Flores* delinean un breve mapa de ámbitos lejanos. Como río de Babilonia aparece el *Eufrates* por Juan de Morales [LXX] inserto en un juego de *imposibilia*; divinizado con ninfas, en un contexto burlesco es presentado por Pedro Espinosa [CXI]. La ciudad de Tebas es asociada a la fuente *Dirce* por Cepeda [XCIV] evocando la metamorfosis de la mujer de su rey. Distantes pueblos orientales quedan representados por el “frío” *Tanais* (actual Don, frontero entre Europa y Asia, asociado a los crueles escitas y las sólidas nieves que le dan origen), el “dulce” y aurífero *Hidaspes* (de la India occidental) o el “arenoso” *Ganges* (de la India oriental, donde el marfil predominaba). Resulta remarkable la presencia concentrada de todos ellos en la canción de Mira de Amescua [CVII] dedicada al asalto de Cádiz por los ingleses en 1596 con el objeto de advertirles frente al poderío del imperio español. En clara hipérbole, para desplegar la soberanía reconocida al río Betis, Pedro Espinosa enuncia en su *Fábula de Genil* [CXXXVI] el vasallaje que se le procura “desde el *Hidaspes* dulce al negro *Arajes*”, río este ubicado en Armenia. También de manera exagerada, en el mismo poema, queda referido el *Eurota* como río de Esparta que mereció la atención de Júpiter, pues en sus orillas poseyó a Leda, a fin de justificar comparativamente la ayuda que del río sevillano recibirá el Genil. Pero a veces, estos ríos abandonan la identificación espacial para traspasar sus propiedades a los sujetos protagonistas de los poemas. Para expresar la crueldad y frialdad

de Lice ante el amante que llora ante su umbral se la hace posible bebedora de las aguas del "Tanais apartado" en la traducción de Luis Martín de la Oda 10 del Libro III de Horacio [CXCVII], elidiendo la mención directa a los escitas sí presente en el original clásico. Luis de Góngora, en su soneto [CLXII], donde pondera en clave escultórica la belleza de la dulce y bella Clori, su "enemiga", usa del Ganges para evocar el marfil de su retrato.

Dentro del bloque que las *Flores* dedica de manera independiente a la poesía de argumento religioso con acusada inspiración contrarreformista, es sobresaliente la canción que Agustín de Tejada compone *A la Asunción* [CCXXVII]. En ella, el lugar desde donde cada uno de los doce apóstoles ("doce cisnes") acudió a presenciar el solemne hecho según los relatos apócrifos es perifrásticamente identificado. Mediante sus ríos, en concreto: la Judea de San Matías, por un aludido *Jordán* "con corriente mansísima y quieta"; Odesa para san Judas Tadeo, con la mención del *Istro* (el Danubio); la región de Laconia del Peloponeso para san Bartolomé, mediante el *Taigeta*; y Egipto para Simón con el "mar *Nilo*" que "siete heridas da con cuernos siete" en consonancia con los siete brazos de su desembocadura. Algunos otros ejemplos nos ilustran la riqueza con que el Nilo es empleado en la antología. Lope de Vega [CXV] acude a él en clara hipérbole como punto de partida del territorio árabe cuya lengua oscura aprenderá para intentar no ser imitado. Como metáfora pura lo empleará Pedro de Liñán [CX] en un exquisito soneto en que define la amistad: "Nilo, que por regar su patrio suelo / sale de madre, repartido amante". Y también su caudal servirá para sustituir la abundancia de lágrimas del enamorado que "llora un Nilo" en las décimas atribuidas a Francisco de Figueroa [CLIV].

Más allá de un catálogo de términos cultos rastreables en las poliantes al uso que denota los saberes de los autores, habremos de convenir que todas estas alusiones favorecen enormemente la variedad expresiva y, especialmente, constituyen una interpelación y un desafío a la reconstrucción por parte del lector. Con menos esfuerzos, por el contrario, el público reconocería las menciones del *Garellano*, río italiano donde tuvo lugar la batalla del Gran Capitán con los franceses por la disputa de Nápoles [CXXI]; del *Pisuerga*, para localizar en Valladolid el origen de la amada Gracia [CLXXI]; o del *Tormes* cuando viene a significar un concreto lugar de destierro para el poeta, caso de la estancia de Lope en Alba de Tormes en 1595 [CXXXI]. Pero son muy escasas como vemos las veces en que los ríos próximos enriquecen el entramado de mera referencia geográfica. Complicados en el encomio de poetas y personalidades o, según trataremos más adelante, como escenarios bucólicos que

objetivizan la idealidad pastoril, volveremos a localizar nuevamente el nombre propio de nuestros ríos más cercanos.

En efecto, durante el Siglo de Oro, los ríos llegaron a componer toda una cartografía fluvio-poética aplicada al elogio de vates. Recordemos cómo el *Laurel de Apolo* de Lope o el *Canto de Calíope* o el *Viaje del Parnaso* de Cervantes fueron elencos encomiásticos de poetas clasificados por ríos. Del mismo modo, muchos de los ríos nominados en *Flores* cumplen esta función. Hemos detectado un único ejemplo de río ajeno a España en este sentido, el *Arno* toscano con que se alaba el origen de un desconocido poeta Elpino [LXX]. El resto se concentra en ejemplos patrios. Así, el más señalado, el *Betis: amoenus* para Juan de la Llana en su latino soneto preliminar para aludir a los poetas sevillanos; “espacioso” y poblado de ninfas en el soneto de Baltasar de Escobar en homenaje a Fernando de Herrera [XIX], así como en el soneto [LXVIII] en alianza con el *Jauja* y el *Marañón*, ríos peruanos que sirven para alabar a un poeta de allí nativo. También los “cisnes del *Henares*” son traídos por Lupercio L. de Argensola en la canción escrita para la canonización de San Diego de Alcalá [CCXVIII]. Resulta de interés cómo para extender su fama de poeta el antequerano Luis Martín emplea de manera hiperbólica la expresión “desde el *Guadalhorce*” (río que atraviesa la vega antequerana, el más largo y caudaloso de la provincia de Málaga) al ya mencionado “*Tanais* frío” en el soneto [XLIX]. Junto a los poetas, también hallamos muestras de elogio a distintos personajes que ligan su fama a los ríos que los acompañan de manera cotidiana. De nuevo el Betis sirve como alusión a la cuna del señor de Guadalcazar a quien Juan de Morales dedica la composición [CXXI]; es asimismo el río honrado por San Hermenegildo —en metonimia por Sevilla— en la famosa canción de Góngora [CCXLIII] en que se describe como “rey absoluto” que “parece que da guerra y no tributo”. Probablemente el Betis sea también el río insinuado por Góngora como “nuestra orilla” en “Ya que con más regalo el campo mira” [LIII]. Por otra parte, el *Tajo* sirve al poeta cordobés para ensalzar la figura del privado de Felipe II Cristóbal de Mora en el conocido soneto “Árbol de cuyos ramos fortunados” [XXXII] y del obispo de Córdoba don Antonio de Pazos, a quien presenta como “sacro y docto pastor”, “mayoral” del Tajo en [LXIV].

Pero no siempre la ubicación o la loa avalada por los ríos cuentan con un sentido positivo. En una inversión clara de los tópicos, el florilegio ofrece muestras de distanciamiento en ciertos pasajes. Por lo que a este apartado respecta, quisiera traer a colación la referencia al “estrecho” *Manzanares* que Lope lleva a cabo en la famosa canción burlesca que se inicia “Pues que ya de mis versos y pasiones/todo el mundo presume” [CXV], cuando el poeta sitúa en

Madrid la escena de desmitificación de Cupido. Si bien fue frecuente en la época ridiculizar a este río por su escaso caudal, en este caso el Fénix opta por introducir una aposición que reseña la famosa anécdota de la ballena encontrada en el río hacia 1590, la cual vino a ser una albarda de burro para unos o un barril de vino para otros. Con ello consigue contrastar su “orilla amena/de chopos, lirios, sauces y verbena” con un chiste que alimenta el carácter de chanza que pretende. Por otra parte, en un ejercicio consciente de traición a la tópica, Espinosa incluye el epigrama de Baltasar del Alcázar [CLXXXII] que quiebra el discurso de encomio de Inés ligado al Betis concluyendo: “pero ¿a mí qué me va en ello?/Maldita de Dios la cosa”.

AGUAS DULCES MÍTICAS Y LEGENDARIAS

El prurito de erudición vuelve a asomar en las numerosas referencias a ríos ligados a la tradición mitológica o legendaria que salpican los poemas de las *Flores*. El “caudaloso y siempre ilustre *Janto*”, en tanto que río troyano de aguas rojas por la sangre derramada en la famosa guerra, consagrado a Apolo, es invocado en el soneto preliminar del Marqués del Aula para que ampare al autor de la antología. La traducción de la Oda 2 del Libro I de Horacio a cargo de Juan de Aguilar [XXX] que denuncia las desgracias que acaecieron tras la muerte de César, recoge en un ejercicio amplificatorio sobre el original latino la egregia figura del río *Tíber* que, dibujado como un mar violento y destructivo, se desborda sumando venganza de su esposa Ilia.

El *Peneo*, padre de Dafne, aparece como discreto actante en la fábula *De Dafne y Apolo* de Francisco de Quevedo [IX]: tras asistirle, nutre su cauce con las lágrimas derramadas por su pérdida sin más consuelo que el poder besar con sus aguas los pies del árbol del laurel en que se ha transformado su hija. La imagen del llanto que provoca la crecida fluvial se traslada aquí del amor sexual al amor filial. Aludiendo a esta planta divinizada (“las hojas de Peneo”) aparece también en una de las canciones del maestro antequerano Agustín de Tejada [LXXXIII].

Resulta llamativo cómo los ríos o lagunas del Hades esquivan en su mención en *Flores* la característica esencial de sus tormentos. El Marqués del Aula en su soneto [CXVII], al aludir al “agua del olvido ya bebida”, se está refiriendo al *Leteo* en el contexto de la muerte que libera del sufrimiento. La canción de Fernando de Guzmán [CLXXXIII] que imita la Oda 9 del Libro I de Horacio invita a disfrutar del presente, a no reparar en lo que de horror u olvido representen y a no divagar sobre la distancia “que hay desde Estigia a Lete/pues

después de saberlo y penetrarlo, ¿qué importa al bien o al gusto el apurarlo?”. En la misma línea, las estancias del antequerano Luis Martín de la Plaza que traducen la Oda 7 del Libro IV de Horacio invitan a disfrutar de lo inmediato, pues una vez llegada la muerte, las “turbias ondas” del “tinto” *Flegetón* —el río de fuego de los infiernos— no atenderán “la noble decendencia, / la riqueza, la ciencia, el tierno llanto”, que acabarán bebiéndose sus aguas. En notable quiebro de sentido metafórico, el Leteo es para Lope [CXV] el olvido al que fácilmente le relegarán por sus versos en lenguaje vulgar en el debate literario del momento sobre el estilo —oscuro o claro— que realmente otorga la fama.

Como parte del escenario de los castigos eternos, aparece el *Eridano* en el soneto que el sevillano Juan de Arguijo dedica a Tántalo para advertir sobre los avaros [cl], al fin igual de insatisfechos. Como río que recibió asimismo el cuerpo de Faetón precipitado desde el cielo cuando lo cegó la soberbia, acogiendo en sus orillas a sus hermanas las Heliades transformadas en álamos para llorar su pena, aparece sugerido en el soneto de Góngora “Gallardas plantas que con voz doliente” [CLXXVI]. En su invocación a las Heliades, fijadas en sus troncos a la tierra, el dinamismo del “raudo” y “ondoso” río recogerá las lágrimas que el poeta les solicita para que lloren, cual otro hijo de Febo, “mi ardimiento en amar, mi empresa loca”. Para que lo disuadan esta vez de su arrogancia y su atrevimiento, Góngora elabora una variación de este mismo tema en el soneto “Verdes hermanas del audaz mozuelo” [CCVI], en el que hace mención del Eridano bajo la advocación del Po para significar igualmente las espumas en que se precipitó de manera ejemplarizante Faetón. Es importante contrastar cómo el protagonismo del episodio mitológico se desplaza hacia estos personajes secundarios, las Heliades, que sin embargo, suman al fluir violento del río la potencial copiosidad de su llanto. En esta contienda de comparación y superación en que el poeta se sobrepone al personaje mitológico —ahora Orfeo— podemos situar igualmente el soneto gongorino “Ni en este monte, este aire, ni este río” [CCIII]. En este texto el poeta plantea la ponderación de su propio canto, capaz de paralizar un río próximo anónimo con sus notas amargas si la dulzura de Orfeo lo hizo con el río *Estrimón*. Equiparado a esta corriente mitológica se encuentra el río *Guadalhorce* cuando, divinizado, frena su caudal por el canto órfico de Pedro Espinosa en un paisaje mitificado e idílico propio de la Edad Dorada. Lo encontramos así dibujado en el soneto nuncupatorio que Rodrigo de Miranda dedica al autor de la antología en su faceta de poeta. También los ríos transformados en corrientes de leche que caracterizó a esta etapa paradisiaca de la humanidad quedan reflejados en diversos momentos: la égloga de Juan de Morales [LXX] que llora la muerte de la pastora Ardelia los

identifica con el amor correspondido del poeta (cuando Elpino se sentía correspondido por Licoris, vv. 73-75); aplicados al río Darro divinizado por Barahona de Soto en su égloga "Las bellas hamadriades que cría" [LXXXVII], enriquecen la imagen con la miel (propia de las encinas de las riberas) y el oro; unido al tópico de ligar respectivamente la ausencia o presencia del ser amado con la oscuridad y la tormenta y el amanecer primaveral, Hipólita de Narváez en su soneto "Fuese mi sol y vino la tormenta" [XXCV] concluye con el siguiente verso de gran impacto colorista los efectos del amor presente: "y blanca leche las azules sierras". De modo, que más allá de un mero ingrediente paisajístico, el fenómeno se compromete con la felicidad amorosa y la riqueza preciosista.

Muy aislado en el contexto de la obra, pues no vuelve a aparecer en todo el libro, pero de gran efectividad en la secuencia en que se inserta, el mito de la metamorfosis de Acteón en ciervo y su aniquilación por sus propios perros por osar mirar el baño campestre de Diana sustenta el argumento del soneto de Quevedo "Estábase la efesia cazadora" [VI]. Su "baño" evoca aguas cristalinas y luminosas que se transforman en espejo vanidoso donde la diosa "De sí, como Narciso, se enamora, /vuelta pincel de su retrato extraño" y que contrastan con la tierra que ciega los ojos del muchacho arrojada por las ninfas que intentan evitar el sacrilegio. No solo como espejo, sino también como lienzo, quedan figuradas aquí las aguas en acumulación poco frecuente.

Pero si hasta ahora las alusiones a corrientes de agua mítica eran puntuales, la fuente legendaria adquiere protagonismo absoluto en el soneto del Marqués de Tarifa [CXXXVII] en que la paradoja interior que vive el amante toma como símil la extraña propiedad del manantial de un antiguo pueblo libio descrito por Plinio, y ya utilizado por Petrarca, que cuenta con la particularidad de que "el agua tiene fría como yelo" durante el día y "hierve y abrasa como fuego ardiente" durante la noche.

LAS AGUAS DULCES COMO ELEMENTOS DEL PAISAJE NATURAL: BUCOLISMO Y MUNDO ÓRFICO

Con todo, aun siendo recurrentes, las referencias eruditas a ríos representan una pequeña parte comparada con la imagen natural predominante de ríos, arroyos, fuentes, lagunas o estanques en *Flores* (expresados a veces como simples *ondas*). En algunas ocasiones, la pintura del río que como corriente primero y como hielo después acompaña la sucesión propia de las estaciones apoya la reflexión estoica sobre el paso del tiempo aniquilador para el hombre, pero no

para la naturaleza, que en su mudanza permanece inmutable. Así, en la traducción que de Horacio (Oda 7, Libro IV) aborda Luis Martín [CXCVIII]. Una variante de este motivo de la sucesión estacional lo encontramos en el soneto de Tejada [XXXVI] en que se recorre el camino inverso. El río, cuyas sueltas aguas están prendidas por el hielo del invierno y se desatan con la primavera, forma parte de un cambio que a modo de consuelo también espera para sí el poeta. Las vicisitudes de la vida y los cambios en la naturaleza frente a la inmutabilidad del sabio quedan recogidos por el mismo Tejada en una estancia de [LXXXIII] que dibuja el prototipo del enjoyado y serpenteante río manierista: "Arenas de oro entre cristal luciente [...] / no siempre lleva una corriente / por una misma tierra, / que ya lo impide un valle, ya una sierra".

Y si la reflexión soporta la ilustración de la presencia fluvial en su devenir, el cuadro del caudaloso *Ebro* desbordado ("no sufre Ibero márgenes ni puentes / mas antes los vecinos campos cubre") alimenta la inclemencia climatológica que sirve de magno marco al tópico amante desdichado que ya vimos ante el umbral de su amada lamentando el tiempo perdido en el soneto de Lupercio L. de Argensola [III] "Lleva tras sí los pámpanos octubre". La mención de un río nacional acompañando a este tópico clásico permite la concreción y la cercanía del mensaje.

Pero será en los escenarios bucólicos que pueblan las *Flores* donde los ríos encuentren su espacio de desarrollo en conjunción con sierras, campos y selvas, soles y vientos. El rumor idílico del "arroyo sonoro" que quebranta su rumor entre guijas no supera, sin embargo, el canto de uno de los pastores de la *Égloga de Tirsis y Coridón* de Juan de Morales [LXX]. La magnífica *Égloga de las hamadriades* del lucenés Luis Barahona de Soto [LXXXVII] nos presenta las "cristalinas" y "divinas aguas" del "breve Dauro" (el *Darro* granadino) compadeciéndose de la ninfa muerta cuyo ritual funerario celebran. Latiendo al ritmo de la presencia o ausencia de la pastora amada, el río vive o muere junto al resto de la naturaleza en el poema del mismo Barahona [CXXIII]. El arroyo mustio queda revivido no ya por la presencia de la pastora amada que tópicamente sale con el amanecer sino con la mera mención de su nombre en estos cuartetos de Espinosa [CLIII] en que podemos apreciar el preciosismo colorista y los ejercicios correlativos que definirán en gran manera el contexto propiamente manierista en que se expresará la presencia del río pastoril, en este caso concentrada la estructura en elementos todos del arroyo interpelado y no en combinación con otros elementos del paisaje: "Pobre viste, perdiendo tu decoro, / arroyuelo gentil, con noble pena, / lecho y margen sin oro ni verbena, / agua sin lustre, arena sin tesoro. / Mas ya miras riquezas al trasfloro / después que el

nombre de mi Laura suena/en lecho, en agua, en margen, en arena,/de perlas, de cristal, de flores, de oro”.

El *Alberche* se enriquecerá con el reflejo de la amada en sus aguas según leemos en la canción de Lope de Salinas [CLXXXVII] y de ese modo podrá incrementar el tesoro con que tributa al mar: “tu vaso, en oro y ricas perlas crezca,/y más precioso censo/que otro ninguno al ancho mar ofrezca”.

Todo el soneto gongorino “¡Oh claro honor del líquido elemento” [XXXVII] se fundamenta en la invocación a un arroyo para que evite desbaratar el reflejado rostro de su bella amada. Es imagen imitación de los petrarquistas que, sin embargo, Góngora enriquece con el cromatismo propio manierista, el cultismo de su sintaxis y la condensación de otros lugares comunes como la paradoja ardor-heloir en el amante desdeñado, el agua como espejo y lienzo pictórico a un tiempo o la figura del río-arroyo jinete que se dirige y sirve al reino marino. También supone una renovación frente a sus modelos italianos y virgilianos el soneto “Rey de los otros ríos caudaloso” [CLXXXVIII] en que, tras una larga descripción alusiva al Guadalquivir y sus dominios, Góngora pregunta escuetamente al río si en ellos ha visto belleza igual a la de Clori.

El río es pues también confidente e interlocutor del poeta. “Templadores arroyos/en cuyas verdes márgenes/os convidé a mis glorias”, dirá Pedro Espinosa [CLXIV]. Atenta, la ribera del “sagrado Dauro”, habrá de oír a Tejada [LXXXIII]. Pero, fundamentalmente, será el oidor de sus quejas, hasta tal punto de no frecuentarlo cuando satisfaga su amor, como en [CXIII], traducción de Bartolomé Martínez de la Oda 8 de Libro I de Horacio, cuando Síbaris ya no visita al Tíber entregado y correspondido ya por Lida. Además de confidente del dolor el río será el recipiente de sus lágrimas, tales que incrementarán su caudal sin piedad. Paradigmática en este sentido es la canción de Luis Martín de la Plaza “Vuelvo de nuevo al llanto” [XXXIII]. Cuando la naturaleza en su conjunto se degrada por la sequedad y la oscuridad en que lo sume su pena: “Solo este río crece/con la continua lluvia de mis ojos/y tanto se embravece/que, cuando al mar despeña sus despojos,/como rey absoluto,/parece que da guerra y no tributo”. También de Luis Martín, el excelente soneto “Tiñe tus aguas en señal de luto,/Guadalhorce y aumenta tu creciente” [CLXXVII] donde la alianza entre río y amante opera sobre una fingida contienda con el mar—ladrón en el ocaso del Sol que representa su dama—, ayudando al amigo a imponerse con las armas de sus lágrimas y su ardor lírico. Como esculturas inacabadas, estos otros exentos tercetos [CLVI] del mismo autor pueden leerse conjuntamente con los cuartetos antes mencionados de Espinosa: “He visto responder al llanto mío,/que baña al campo las tendidas faldas,/los árboles, el río, el monte hueco./Los

árboles con lenguas de esmeraldas,/con lenguas de cristal el claro río,/con lengua el monte que le presta el eco”.

Los ríos, pues, acaban asumiendo el dolor del amante, y así puede afirmar Juan de Morales en su *Égloga* [LXX] por razón de Tirsis: “Niega el Betis al mar el agua pura/que le parecen pocas las que lleva/para llorar tan grande desventura”.

Cuentan asimismo los ríos con la virtud de servir de puente con la amada, de ser la única prolongación del poeta capaz de alcanzar a verla o tocarla sin romper el código de discreción amorosa. “¡Ay, Dios!, si el Tormes fuera/a dar a Manzanares sus despojos,/y llevarle pudiera/las lágrimas amargas de mis ojos,/qué alegre las llorarade ver que alguna hasta sus pies llegara”, manifiesta Lope en su canción “Sentado en esta peña” [CXXXI]. A Barahona de Soto debemos el soneto “Genil, que ves la sombra en tu corriente” [CI] en que el río granadino (que transcurre además por tierras de Sevilla, Antequera y Córdoba) se convierte en mensajero de las palabras de rendición y desesperanza del amante, que hace suyas en mimesis absoluta. De Espinosa, el soneto síntesis del concepto, que ya estaba presente en Petrarca, y que adquiere con el poeta antequerano la plasticidad que lo caracteriza: en “Honra del mar de España, ilustre río” [V] el poeta pide al río –rico en belleza vegetal–, que lleve su llanto a su pastora cuando en él se bañe y que toque su mano cuando a su orilla –que la Aurora en el amanecer vestirá con “aljófar y esmeraldas”– acuda a coger flores.

En este mismo contexto bucólico que vamos siguiendo cabría afirmar que el motivo más sólido del río que se transmite se asocia con Orfeo (identificado con el poeta) y la capacidad de fascinar con su dulce canto –fruto del amor profundo y la pena infinita por la muerte de Eurídice– a la naturaleza en su conjunto. Los ejemplos son abundantes. Aparece la alusión mitológica en la traducción de Bartolomé Martínez de la Oda 12 del Libro I de Horacio [LVI]. También en el soneto de Juan de Argüeso “Si pudo de Anfión el dulce canto” [LXI], en que el poeta acaba convirtiéndose en un anti-orfeo, pues si la pena producía tan admirables efectos en el personaje mitológico, en nuestro poeta solo tormento. El preliminar de Rodrigo de Narváez “Honró las verdes selvas, de honor santo” conjuga la imagen aplicada al antólogo con un interesante juego manierista de diseminación y recolección en que participan junto al río el monte y la selva. Estos dos últimos acuden a oír a Espinosa; sin embargo, y aquí también el quiebro, “con riendas de cristal se paró el río”. La voz del poeta capaz de enfrenar las corrientes fluviales aparece también en otro soneto de Luis Martín “¡Oh noble suspensión de mi tormento!” [XLIX]. Una variación singular la ofrece el mismo poeta en el soneto “Veo, señora, al son de mi instrumento” [CCI], asociando la parálisis del río al canto de amor donde la dama es protagonista y su

desenfreno al canto del tormento, en que lo es el amante. Monte y viento comparten en esta ocasión estructuras correlativas. Cabe decir que la pieza que recoge con mayor perfección el motivo unido a este tipo de disposiciones no es otra que el modélico soneto de Góngora "Ni en este monte, este aire, ni este río" [CCIII], muy próximo al anterior en la antología, y en el que se produce, como avanzamos, el sobrepujamiento del mito por parte del poeta.

PERSONIFICACIÓN Y DIVINIZACIÓN DE RÍOS Y ARROYOS

Recogemos en este último estadio de las aguas dulces la imagen más definitiva y propia que liga el motivo a la estética del manierismo por su incursión en lo fantástico y, ocasionalmente, por sus posibles implicaciones contrarreformistas. Se trata de la personificación, diríase divinización, de los ríos y arroyos. Es, en realidad, herencia de la tradición clásica, donde los ríos adquirían atributos humanos e, imitando la iconografía de los dioses del mar, se presentaban como ancianos sabios barbados cuyo cuerpo húmedo abrazaba urnas y cántaros surtidores de agua. Nótese, como muestra de entre otras muchas en la antología, el pasaje en que Tejada [CCXXVII] describe al *Siloé*, río de Jerusalén, que asiste a la Asunción de la Virgen recogiendo las lágrimas de cuantos lo observan (súmate el preciosismo nuevamente y el diseño correlativo): "y el claro Siloé, a quien no corona,/cual suele, humilde caña o tierna avena, mostró el rostro de nácar excelente;/ámbar puro y luciente/en los vellones de oro le reluce,/y en cuernos de coral la plata luce,/y la sublime barba venerada/despide mil raudales/de aljófares, de perlas y cristales/por entre la corriente sosegada,/que mostraba este día su tesoro/de aljófar, perlas, ámbar, plata y oro".

Desde tal alegoría figurativa, tan familiar a las decoraciones de las fuentes paganas, ejercían como señores a quienes el mundo acuático rendía vasallaje: ninfas, náyades, pescados... e incluso marítimos tritones y delfines. Como recordaba Ovidio, también sentían en sí mismos el amor y actuaban como humanos. Si Garcilaso inició la mitificación del Tajo, poblando de ninfas bordadoras sus grutas, el humanismo sevillano con Fernando de Herrera al frente aportó la epicidad y Luis de Góngora la sublimada personalidad lírica. Son de nuevo el puente con esta tradición haciendo lo propio con el río Betis, la cuenca que tanta grandeza había otorgado a España desde Andalucía, donde numerosos tratados habían ubicado los Campos Elíseos o el jardín de las Hespérides (cf. Peña Díez, 2015). Está presente en *Flores* el soneto gongorino "Sobre dos urnas de cristal labrado" [LXXXIX] en que el Betis llora en primera persona la muerte de dos jóvenes hermanas.

Como verdadero personaje mitológico se presenta el Guadalhorce en la siguiente fábula en miniatura en forma de madrigal que debemos a Luis Martín de la Plaza [CVI]. Agua y fuego contienden —como por otra parte es propio de la tradición petrarquista en la que nos situamos— sobre la imagen tópica de la dama-ninfa durmiente en el prado. El río malagueño se presenta entonces como un auténtico dios de escarcha que, temeroso de la luz desprendida por los ojos de la ninfa y del ardor que enciende su amor, ve amenazada su condición acuática y decide volver a su reino. El tema principal, tal es el poder luminoso de la mirada de la amada, cede a la narración fabulística y a la personificación divinizada del río en texto que no podemos dejar de reproducir:

Sobre el verde amaranto y espadaña
que Guadalhorce baña,
tenía con dorada llave el sueño
cerrados los dos ojos, claros soles,
de mi hermoso dueño,
y del rostro los rojos arreboles
con un sudor cubiertos oloroso.
Vidola el cristalino dios del río,
y a tierra sale de su albergue undoso
vestido el cuerpo de ovas y rocío,

y con helados labios bebe y toca
el delicado aliento de su boca.
El sueño sintió el yelo
y abrió los soles del sereno cielo,
y al dios hecho de escarcha así le ofenden
que suena ya su pecho como fragua
y teme que los rayos que lo encienden
lo conviertan en agua.
Y así, turbado y ciego,
saltó en el agua y escapó del fuego.

La brevedad de esta composición contrasta en la antología con la pieza que ocupa su lugar central y que constituye el verdadero testimonio de la cultura acuática presente en los autores antequerano-granadinos de las *Flores*. Me estoy refiriendo a la sin par *Fábula de Genil* de Pedro Espinosa [CXXXVI] (cf. Espinosa, 2005: 318-333 y Molina Huete, 2005). Como si de un microcosmos de la antología se tratara, las octavas de esta *Fábula* ofrecen un nuevo espacio genérico —muy próximo al epilio clásico— en el que se dan cita, desde el patrón ovidiano de la metamorfosis mitológica en que se sustenta, otros tantos elementos pertenecientes a distintas tradiciones poéticas: bucólica, épica, erótica, moralizante e incluso paródica. La novedad en su argumento (los amores del río Genil con la ninfa Cínaris) convive con la novedad en el uso de sus formas retóricas y estilísticas (cultismo, preciosismo e intelectualización dispositiva), de modo que el poema abre camino a la intención admirativa en el lector que cabe sintentizar en su v. 92: “que a la materia sobrepuja el arte”. En efecto, el tópico del *Amor omnia vincit* que parece sostener la obra para advertir sobre los efectos perniciosos del amor lascivo, se rinde hacia el despliegue vegetal y

arquitectónico que ocupan mayoritariamente los 240 versos que la componen. Inserto en un canto polifémico entonado por un apocado Genil que a lomos de un “pescado azul” entona su cítara para conquistar a la desdeñosa náyade, se desarrolla todo un tapiz de plantas, colores, aromas, sonidos que representan el *locus amoenus* que el río brinda como riqueza, unido a su linaje marítimo (“Neptuno fue mi abuelo y de una fuente,/que es de una sierra de cristales vena,/soy dios, y con mis ondas fuera a Tetis [océano]/si mi camino no atajara el Betis”. De la riqueza del pasaje son muestra las siguientes octavas:

Vestida está mi margen de espadaña
y de viciosos apios y mastranto,
y el agua, clara como el ámbar, baña
truncos de mirtos y de lauro santo;
no hay en mi margen silbadora caña,
ni adelfa, mas violetas y amaranto
de donde llevan flores en las faldas
para hacer las hénides guirnaldas.

Hay blancos lirios, verdes mirabeles,
y azules, guarnecidos alhelíes,
y allí las clavellinas y claveles
parecen sementera de rubíes;
hay ricas alcatifas y alquiceles
rojos, blancos, gualdados y turquíes,
y derraman las auras con su aliento
ámbares y azahares por el viento.

Cuando, rechazado por Cínaris, decide acudir al río Betis para reclamar un forzado matrimonio, el río queda suspendido por la majestuosidad arquitectónica del palacio de su señor, “rey de ríos”, dispensado del tributo al mar y gobernador absoluto de un reino que alcanza allende sus aguas dulces:

Ve que son plata lisa los umbrales,
claros diamantes las lucientes puertas,
ricas de clavazones de corales
y de pequeños nácares cubiertas;
ve que rayos de luces inmortales
dan, y que están de par en par abiertas,
y los quiciales de oro muy rollizo
que muestran el poder de quien los hizo.

Colunas más hermosas que valientes
sustentan el gran techo cristalino;
las paredes son piedras transparentes,
cuyo valor del ocidente vino;
brotan por los cimientos claras fuentes,
y con pie blando en líquido camino
corren, cubriendo con sus claras linfas
las carnes blancas de las bellas ninfas.

Betis, “el venerable viejo dios del río”, se reclina sobre un asiento de “diamante frío” que se sustenta sobre “gradas de nácar” con “dos urnas relucientes/que son los caños de abundantes fuentes”, y convoca a todos sus súbditos acuáticos no para tratar asuntos heroicos sino para celebrar las nupcias. Ante el coliseo de criaturas, la ninfa Cínaris, íntimamente ofendida, se deshace literalmente en llanto.

Es Espinosa, según el poeta Ricardo Molina, “sumo poeta español del agua”. Para Rafael Alberti, amante de esta composición que tanto ha inspirado a creadores de todos los tiempos (cf. Molina Huete, 2005) y que sabía de memoria, es “lengua poética de agua dulce”. Confirman sin duda estas caracterizaciones otra de las piezas que el antequerano incluye en el religioso libro segundo de las *Flores*. Se trata de la *Canción al Bautismo de Cristo* [CCXXXVI], donde el *Jordán* asume los rasgos personificadores de los ríos paganos que venimos señalando a la vez que se impregna del detalle colorista que sirve de contraste a la noche con que se abre el poema. Este río, que fugaz y jocosamente había aparecido en la antología en una letrilla quevediana formando parte de un chiste sobre damas que se acicalan en demasía –“haciendo Jordán un huevo [en sentido cosmético]/que le renueve los años” [XCI]– y con una alusión apostólica, adquiere aquí el mandato de un ángel para preparar el bautismo de Jesús. Sus mejores galas se preparan: “llámó a sus blancas náyades/y, el mandamiento celestial diciendo,/ponen las manos al trabajo santo,/tapetes, perlas, márgenes tendiendo/de azándar y amaranto,/hermosas galas de la tierna Flora./[...]Vio de lirios y tallos olorosos/por los troncos selvajes/ensortijados lazos y follajes,/y por la orilla, rica de pintura,/mil sartas de corales/y de aljófares líquidos/que el Jordán, con gallarda hermosura,/ensartó en claros hilos de cristales;/el cual, ya convertido en agua pura,/andaba con iguales/plantas quietando el reino cristalino”. En efectiva estructura correlativa, unido al resto de elementos, el río se unirá a la celebración de esta segunda epifanía.

AGUAS SALADAS: OCÉANOS, MARES Y ESPUMAS. LA NAVEGACIÓN

REFERENCIAS GEOGRÁFICAS Y MÍTICAS

Todos los movimientos poéticos prefieren como representación acuática la de las aguas dulces, verdaderas aguas míticas, sacralizadas, que sirven al hombre calmando sus ansiedades (cf. Bachelard, 1972: 230, 236). Los ríos desbordan los espacios interiores de *Flores*, se ha puesto en evidencia. Pero, contrariamente a lo que sucedía en la lírica renacentista (cf. López Bueno, 1981), el mar se convierte en esta antología en un contrapunto definitivo a la vez que en un ingrediente intensificador de su *acuatismo*. El uso referencial al que acudíamos en el caso de los ríos se reduce enormemente, es cierto, pero no deja de estar presente. Recordando a Horacio invitando al *carpe diem*, el anónimo traductor de la Oda 2 del Libro I [CXCIV] recoge el *Tirreno* como bravío mar donde el

hombre puede encontrar velozmente su muerte y su sepultura. El *beatus ille* entonado por Lupercio L. de Argensola en [CCXXII] trae a colación el *Carpantio*, un mar entre Creta y Rodas de exóticos peces que realmente el hombre no precisa. El “airado” *Egeo* soporta la huida de la infeliz Dido en el soneto que inaugura las *Flores* por Juan de Arguijo [I]. Y, siendo el mar donde pereció Leandro cuando cruzaba a nado el Helesponto para gozar de Hero, sirve de referencia a Lupercio L. de Argensola [CLXXXVI] para describir su abandono al naufragio de amor: “De las rompidas naves los pedazos/veré llevar las ondas al Egeo/sin oponer a su furor mis brazos”. La propia historia del desafortunado amante aparece recogida en el soneto en que Juan de Valdés y Meléndez [XXVI] recrea las famosas palabras que dirige a las olas para aplazar su fin envidiando al joven amante el haber sido correspondido. El mar airado y la tempestad acompañan este pensamiento, que también vemos en el soneto de Hipólita de Narváez [CLXXX], profundizando en los aspectos sensoriales del poema y transformando el escenario natural marítimo en metáfora de sí: “Y desdichada yo, que en mar incierto,/muriendo entre las aguas de mi llanto,/aún no espero tal bien después de muerta”. No nos resistimos a invitar a triangular estos dos poemas con la versión paródica incluida en la antología a cargo de Vázquez de Leca [LXXII] que propone sustituir la travesía a nado por el Egeo por una en barca por el Guadalquivir para evitar el “resfriado”. También elidido pero presente como “sordo mar” que se lleva su llanto sin respuesta aparece en el soneto de Juan de Arguijo dedicado a Ariadna abandonada [XC]. Y, por último, en íntima relación con el Egeo, quisiera apuntar la alusión mítica al mar *Icarío*, en él integrado, introducida en el soneto de Góngora “No pene tu gallardo pensamiento” [CC] que recuerda la caída de Ícaro y la razón de que diera su nombre a dicho mar.

EL MAR COMO ESCENARIO NATURAL: LÍRICA Y ÉPICA, SÍMBOLO Y METÁFORA

De manera general, la imagen marítima —a veces por metonimia, *olas saladas*, *salobres ondas* o *marinas espumas*— no aparece ligada a nombres propios sino que se expone como paisaje hostil e inseguro para el hombre (cf. la traducción de la Oda 10 del Libro II de Horacio por Juan de Morales [CXCVI]). Es posible localizar sin embargo una articulación neutra —para describir el ocaso (“y pues el mar de España el sol encierra”) en el soneto de Pedro Martín [CCX], por ejemplo— o positiva. Así, integrado en el motivo de la sucesión estacional comparte espacio con el río en el soneto de Tejada “Despoja el cierzo al erizado suelo” [XXXVI] plasmando que, si “el mar, bramando con hinchado brío/

corrientes montes de agua sube al cielo” y después su fiereza aplaca, igual esperanza podrá aguardar el poeta con su sufrimiento. Frente a los peligros que ofrece, Lupercio L. de Argensola [CLXX] afirma temer más al olvido que al bravo mar: “que es como un no ser el olvidado”. Un uso ambivalente podríamos considerar en esta metáfora de los celos por el conde de Salinas [CLXXIII]: “Son mar de tormenta y calma/donde nadie nos defiende”.

Pero su asociación con la inclemencia temporal del invierno, las tormentas y las tempestades condiciona su más que frecuente caracterización negativa cuando sirve de marco natural. Acompaña airado la sufriente escena del amante que llora ante el umbral de la dama en el ya tan mencionado soneto de Argensola “Lleva tras sí los pámpanos octubre” [III]. Con todo, siendo tan destructivo, no lo es tanto como el propio amor, como defiende Berrío en su correlativo soneto “No estraga en batallón de armada gente” [CXLIV].

Contaminado de las funciones bucólicas de los ríos, Tejada nos presenta su mar (“ondas”) calmado por el canto del amigo poeta en “Caro Constancio, a cuya sacra frente” [LXXXIII]. Como las corrientes fluviales, recibe el don divino de la ninfa amada cuando sale pues “el mar argenta”, no habiéndolo de hacer si no está presente; es el famoso soneto gongorino, también de modélica estructura correlativa, “Raya dorado, sol, orna y colora” [XXI]. El “mar hinchado” cede asimismo ante la presencia de la amada en el soneto de Luis Martín “Cubierto estaba el sol de un negro velo” [CXVIII]. Para ponderar la veleidad de la amada, y junto a una variada secuencia, la galera que navega en un mar tempestuoso lo hace firmemente en comparación con ella según nos describe un autor incierto en el soneto [XLI]. A las nereidas interpela el mismo poeta [CLXXXI] para comprobar si el preciosismo marino alberga la riqueza de su amada en “corales, perlas, nácar, oro”.

Frente a estas imágenes, realmente familiares para los petrarquistas, se posicionan en las *Flores* de Espinosa una serie de composiciones de gran envergadura más ajenas que nos ubican en un espacio marítimo marcado por la realidad histórica del momento. Me refiero al núcleo de poemas donde el mar se convierte en un escenario bélico, especialmente contra el inglés y el turco, encarnación de la herejía. Quevedo tímidamente lo apunta en su soneto “Escondida debajo de tu armada” [CXL], pero con amplio recorrido, lo hallamos en tres composiciones en especial: la ejemplar canción de Góngora “Levanta, España, tu famosa diestra” [XIV] escrita con ocasión de la Armada Invencible que fue a Inglaterra, su consecutiva al mismo asunto por Agustín de Tejada [XV] y la de Mira de Amescua [CVI] dedicada a la invasión británica de Cádiz algunos años más tarde. Góngora nos trae el “seno undoso” del

“húmedo Neptuno”, el “húmedo elemento” poblado de embarcaciones de guerra, el “rico de ruinas oceano” que teñirá sus aguas de sangre, las banderas rotas que ilustrarán las playas y los puertos ingleses “de naves destrozadas y hombres muertos”, las “jonias ondas” que ven la victoria hispana sobre el turco... Tejada endurece las imágenes y amplifica el tono heroico: “Cuando pueblos el húmedo elemento/y con movibles casas abras surco/al inglés rojo y al soberbio turco./tus coronadas popas y tus gavias./llenas de gentes sabias./de despojos tan llenas/vendrán, que los que están en las cadenas/no podrán con el remo abrir camino;/mas para proseguir tan buen destino,/al duro banco el brazo hereje amarra./para que el mar con remos are y barra./[...]/sus galeras quemadas, sus naos rotas./urcas, barcas, esquifes, galeotas./El mar, envuelto con arenas hondas./con los cuerpos que nadan, no nadando/por estar de la vida despojados,/como con azanefas adornando/su orilla, irá con ellos, y con ondas/de los rojos esmaltes ya cuajados”.

Del texto de Mescue, en igual tono, abundante en referencias al océano habitado de delfines, tritones y sirenas, tomamos el apóstrofe que hace de envío a la canción y que alude al castigo final de los herejes a las llamas del infierno, juntamente con la evocación de la artillería española: “Tú, mar, al cielo sube./haz de tus ondas una parda nube;/sus naves hiende y casca./mas no se anegan luego/para morir en agua, sino en fuego”.

En plena conexión con la historia, y a modo de contraste, traigo finalmente a colación la imagen del mar que en lugar de la guerra trae el amor de los esposos en el soneto que Argensola dedicó al viaje del duque Carlos Manuel de Saboya a España para casarse con la infanta doña Catalina Micaela de Austria “Recibe, ¡oh sacro mar!, una esperanza” [CXLI]. Con ello esperaba redimir la ofensa de haber favorecido la huida de Paris con Elena de Troya.

Lejos de lo señalado es difícil encontrar referencias al mar como espacio natural en sí, desligado de sus repercusiones en el pensamiento del poeta. En realidad, y tal como deviene del mundo clásico, el mar es ante todo un símbolo de la ambición humana. El soneto que Quevedo dedica *A la mar* [CXXVI] “La voluntad de Dios por grillos tienes”, que contrasta su sometimiento a las leyes divinas frente a la osadía humana representada en los navíos y que no ha de esperar más que “la ira de Dios al hombre encaminada”, así lo constata. Ausente de deseo, es feliz aquel que “el mar con son horrendo no amenaza”, como recuerda de nuevo Argensola en [CCXXII] o quien no codicia más y surca el mar para ello, como indica asimismo en [XL]. No debe esperar bien quien se aventura al fracaso, sentencia el padre Roa [LXXXVIII]: “¿Qué puerto quien su nave al mar barrena?”. El soneto de Quevedo *A la primera nave del mundo* [CXXXIX]

recuerda ser la compañera del hombre en su osadía. La traducción de Ponce de León de la Oda 3 del Libro I de Horacio [XLIII] es todo un alegato contra los viajes marítimos que representan el desafío humano contra la naturaleza —ya en Hesíodo— ofreciendo numerosos ejemplos que justifican los constantes castigos. También el satírico Gregorio Morillo, en su relación de vicios en tercetos [CLI] ofrece la imagen del mar en que se arroja la barca pequeña creyendo ser grande.

Entroncando con este mensaje estoico que acumulan las *Flores* de manera dispersa a lo largo de su recorrido tomando al mar como referencia, se sitúa la fijada metáfora del naufragio como el fracaso en el amor y la desgracia del amante. El motivo ocupa de manera exclusiva e intensa junto al llanto, el ardor, la tormenta, la prisión... en el soneto de Luis Martín "En rota nave, sin timón ni antena" [XXV]. Presente también lo hallamos en el mencionado soneto de Hipólita de Narváez sobre Leandro [CLXXX], en el de Argensola "Cuitada nave-cilla, ¿quién creyera" [CLXXII] y en el también suyo [CLXXXVI] "¿Cuándo podré besar la seca arena". Como asunto resuelto se expresa en la traducción de Bartolomé Martínez a la Oda 5 del Libro I de Horacio [CV]: "Yo sufrí con afrenta/naufragios en el mar de tus engaños,/mas ya de la tormenta/colgué los rotos y mojados paños". Y ampliamente desarrollado en el soneto de Juan de Morales [CCXI]: "Jamás el cielo vio llegar piloto/al deseado puerto tan contento,/ [...] /cual yo escapé del mar del llanto mío/pasada la borrasca de mi pena, y en el puerto surgí del desengaño...".

PERSONIFICACIONES MARÍTIMAS: CONTRARREFORMISMO

Si las piezas anteriores han de entenderse en el contexto contrarreformista de exaltación de la monarquía y lucha católica armada contra los enemigos de la fe, así como de difusión del mensaje cristiano, considero que las que presento a continuación sirven a propósito semejante incorporando un nuevo parámetro al discurso que nos atañe. Si la imagen del mar se entendía como muerte y condena de Dios, las dos canciones siguientes lo muestran como camino de santidad. Se integran en el libro segundo de la antología y están dedicadas respectivamente *A la desembarcación de los santos de Granada* por Agustín de Tejada [CCXXIX] y *A la navegación de san Raimundo de Peñafort* [CCXL] por Pedro Espinosa.

Agustín de Tejada exaltó la memoria de los llamados siete "varones apóstólicos", discípulos de Santiago, que recibieron la encomienda de san Pedro y san Pablo de evangelizar Hispania en el siglo I. La leyenda narra que arribaron

a la Bética por las costas de Almería y se adentraron hasta llegar a Granada y Jaén. El poeta acude a la iconografía clásica para describir cómo el “gran retor del piélogo espumante”, dejó “el asiento de cristal bruñido/y la cana cabeza alzando” al sentir “hender su oncosa espalda” por la barca de los santos, la cual calmaba las olas convirtiéndolas en moderados cristales, como de río, sobre los que navegaba firme. Nereidas, tritones, delfines, ninfas... acudieron a celebrar tal escena y “el claro dios del húmido tridente” tomó la palabra para reconocer que lo domeñaba y darle vía libre: “Vete en paz, que mucho alcanza/quien a mi reino y vientos encadena./¿De qué deidad –me di–, barca, vas llena/que de mis ondas triunfas tan segura,/que enojarte no puedo?/[...]/ Vete en paz, pues que puedes, como es cierto,/rendir mar, salvar hombres, tomar puerto”.

Pedro Rodríguez de Ardila, en su poema *A Santiago en la Academia de Granada* [CCXXXV], había avanzado tímidamente la celebración de las nereidas cuando el cuerpo sin vida del apóstol llegaba a España a través del mar. Pero el espectáculo del mundo marino rendido a la santidad se sobredimensiona en la canción *A la navegación de San Raimundo desde Mallorca a Barcelona*, para muchos la mejor creación de Pedro Espinosa. San Raimundo llegó a ser confesor del rey Jaime I de Aragón, a quien acompañó en su expedición a Mallorca. Conocidas eran las desavenencias entre ambos debido a la licenciosa vida del monarca, origen al parecer de la disputa que provocó que Raimundo fuese expulsado de su compañía en el transcurso de regreso a Barcelona desde la isla. El santo, haciendo de su propia capa una barca, se condujo majestuosamente hasta la costa. El milagro, que volvió a reconciliar a Jaime I con la fe, es narrado en su bula de canonización, la cual tuvo lugar en mayo de 1601. “Neptuno horrendo” y sus tritones observan con admiración la navegación del manto. Con gran enfado, que alarma incluso a Doris, la esposa de Nereo, se arman carros preciosos para salir al encuentro del pobre y sencillo navegante. El dinamismo resulta perfecto. Tritón, Forco y Proteo, deidades del mar, acuden al cortejo bélico. Y la “barquilla” consigue anular las espumas y alcanzar tierra sin daños con la maravilla de todos. El poeta se despide con la promesa de la nereida Panopea de “buen tiempo, mar tranquilo, dulce puerto”, como los tuvo el santo.

Estos poemas valen por sí mismos para justificar el proceso de divinización y personificación que también, como los ríos, sufren los mares de *Flores*, superando con mucho los modelos clásicos, representados aquí únicamente por el parlamento profético de Nereo en la traducción de Horacio de la Oda 15 del Libro I por Bartolomé Martínez [LXV].

CUESTIONES PENDIENTES

Queda, pues, constatada la significativa concurrencia del agua en las *Flores de poetas ilustres* tanto paradigmática como sintagmáticamente en sus dos principales figuraciones: ríos y mares. Reservamos para nueva oportunidad, ya que no se han podido abordar aquí por razones de extensión, el tratamiento de otras representaciones relacionadas —y con fuerte arraigo en la lírica petrarquista— como los fenómenos atmosféricos de la nieve, el hielo, el rocío... O las propias lágrimas. Baste señalar para lo que a nuestro discurso atañe la relevante función del *hielo* por su asociación directa con la corporeización de los ríos a través de la alusión a la escarcha o los cristales —en aquel tiempo, según Covarrubias, entendidos por algunos como cuerpos sólidos hechos de agua congelada en exceso— y por formar parte del tesoro con que tributan a los mares con sus arenas de oro. Lo mismo, en relación con el *rocío*, que se incorpora de manera inusitada en la obra identificado con el *aljófar* (“perlas pequeñas y desiguales”) que, pasará a formar parte de la prosopografía de estas personificaciones y del uso poético de las lágrimas. Por lo que a estas respecta, el *llanto* del poeta, lo hemos visto, queda asociado en *Flores*, como corresponde a la tópica petrarquista, al ámbito fluvial. La pena infinita es la pena del agua —como sugeriría Bachelard— sobre la que los amantes vuelcan su dolor. El mar se muestra sordo a la queja ([XC], [CXLIX]) y por tanto será enemigo. La antología vira en su apartado religioso hacia la renuncia a las lágrimas que provoca el amor profano [CCXXXIII] y la sublimación de los llantos de Cristo y María —“fuente viva” [CCXXVII]— en la cruz [CCXXV]. Pendientes quedan asimismo, otras formas compuestas del imaginario del agua como la leche, la sangre, los licores... Tampoco se aborda el interesante aspecto del léxico cultista (“undoso”, “húmido”, “linfas”) y del lenguaje retórico que en torno al agua se reparte en la obra... Primordial se hace un estudio contrastivo con la presencia del resto de elementos...

Por otro lado, sin afirmar nunca de manera categórica que las secciones señaladas se correspondieran con una ideación consciente del antólogo en tales términos, he planteado en otro momento (Molina Huete, 2003) la hipótesis de que la disposición de la obra renunciara al gobierno del azar, tal como defendían sus comentaristas decimonónicos. A la luz de este estudio sobre el agua en la antología, pienso las *Flores* como un auténtico jardín manierista donde, junto a la vegetación y las esculturas, los juegos de agua en sus diferentes formulaciones poéticas quedan dispuestos para provocar sorpresa, sensaciones de intensidad o variedad, caminos de acceso, espacios de ausencia, inspiraciones

reflexivas en el contexto contrarreformista... Como una arquitectura que se aísla de lo vulgar y cotidiano, y que a la vez renuncia a un supuesto canon objetivo de armonía renacentista, mostrando pluridirecciones que se reserven la extrañeza en algún punto.

Finalmente, hemos podido detectar cómo el núcleo de *acuatismo* dentro de las *Flores* se concentra en la autoría de poetas ligados al ámbito andaluz con Góngora a la cabeza, y fundamentalmente al grupo antequerano-granadino: Luis Barahona de Soto, Agustín de Tejada Páez, Luis Martín de la Plaza y el propio Pedro Espinosa, entre los más sobresalientes. El pasaje se abre, pues, a tomar esta perspectiva de trabajo en relación con los otros cancioneros manuscritos en que se concentra la producción de este grupo y ahondar en las fijaciones o evoluciones que pudieran apreciarse en torno al motivo del agua mirando tanto a la lírica renacentista como a la barroca sin descartar las formas de la lírica popular. Solo desde el detalle y el asedio analítico puede construirse un sólido punto de partida y en ese empeño este trabajo puede constituir un primer paso avanzando sobre ilustres precedentes como los de López Bueno (1981), Manero Sorolla (1990), Gallego Morell (1972) o Gil Ribes (1986).

CONCLUSIÓN

La sensibilidad acuática de Garcilaso de la Vega, Fernando de Herrera o Luis de Góngora (cf. Bodini, 1971) —en cuya secuencia podemos incardinar la inspiración y el oficio del grupo poético antequerano y granadino que se ofrecerá como germen de la poesía más innovadora dentro del libro— resulta potenciada sobremanera. Ligada a una tradición estética que renuncia a la espontaneidad popular, la práctica totalidad de las imágenes del agua que encontramos en las *Flores* se registra acuñada ya por la tradición clásica o petrarquista. Se percibe, no obstante, un afán de *diversión* en el sentido clásico de la palabra, de ‘desvío’, que se hace evidente por la convivencia próxima de lo fijado y de la propuesta de renovación. Las aguas en *Flores* nos muestran un curso polifónico que introduce variaciones en la imagen tópica con el enriquecimiento de subtópicos cuando no ofreciendo una inversión consciente parcial o absoluta. Dicho caudal se enriquece con naturalezas subjetivas que implican una subida del nivel en la elaboración poética: mediante la acumulación de imágenes acuáticas en un mismo texto (que en ocasiones distraen del tema principal); mediante la reiteración matizada por la derivación en otro motivo o por el innovador contraste producido por la coexistencia con elementos antagónicos; mediante la

personificación amplificada de ríos, en una suerte de materialización a través de imágenes provocadas por un léxico corpóreo y preciosista a un tiempo; mediante el trazo de diseños compositivos que permiten la correlación y la correspondencia además del contraste con otros ingredientes del ámbito de lo esencial... Y todo ello, en el entramado de evocaciones que permite la estructura antológica en sí misma, multiplica sus efectos.

Asimismo, el amplio despliegue de representaciones del agua en la antología adquiere funciones diversas. El predominio de la cita erudita resulta ligada a las aguas emparentado mayoritariamente con las traducciones horacianas que alientan un mensaje moralizante muy en consonancia con la Contrarreforma, si bien no están ausentes de los poemas mayores de poetas como Agustín de Tejada o Pedro Espinosa. En el despliegue entre las aguas dulces y las saladas, las *Flores* reparte el lirismo entre las primeras, intrincado primordialmente al imaginario bucólico, siendo el mar, sin embargo, noble contrapunto que añade la reflexión estoica y el canto heroico y contrarreformista. La intensa divinización de ríos próximos en la geografía no ensayada antes adquiere carta de naturaleza como motivo central en singulares composiciones de la obra. Se adhiere de manera singular a tales personificaciones el empleo de la pedrería y la suntuosidad propia de las descripciones manieristas. En combinación con imágenes correspondientes a otros elementos, las disposiciones correlativas contribuyen a la visión unitaria de un universo elemental.

Como hemos referido, prácticamente todas las figuraciones del agua en las *Flores* forman parte de lo que G. Bachelard denominó "complejos de cultura" (con cierta aversión, hablaba del mundo de náyades y ninfas como "imágenes escolares producto de la burguesía que ha pasado por las aguas"). Se trataría de representaciones no íntimas ni auténticas y, por ende, fruto de poetas medianos o secundarios. Esta impresión, concebida tras haber ocurrido el movimiento romántico, el desarrollo del psicoanálisis y los ismos vanguardistas, condiciona sobremanera la contemporánea lectura de nuestra lírica áurea culta, sometida al corsé del italianismo y la Contrarreforma. Sin embargo, podemos conceder a la estética manierista desenvuelta en *Flores* —vista en conjunto y al margen de la individualidad de los textos— cierto empeño de libertad paradójica que la redime. Debemos reconocer a los principales poetas del grupo antequerano —y a Espinosa como autor de la propuesta en su conjunto— la modernidad de otorgar voz, oído, cuerpo y contextos a las aguas de manera que pierden su simpleza, dejan de ser imágenes fugitivas y se fijan en nosotros llamativamente. Más desde el intelecto que desde el corazón, no desde la experiencia íntima sino desde la palabra.

BIBLIOGRAFÍA

- BACHELARD, G. (1978): *El agua y los sueños* [1942], México, Fondo de Cultura Económica.
- BODINI, V. (1971): "El mundo fluvial de Góngora del Renacimiento al Barroco" y "Las lágrimas barrocas", en *Estudio estructural de la literatura clásica española*, Barcelona, Ediciones Martínez Roca, pp. 175-197 y 198-214.
- CHEVALIER, J. (dir.) (1988): *Diccionario de los símbolos* [1969], Barcelona, Herder.
- ELIADE, M. (1974): *Imágenes y símbolos* [1952], Madrid, Taurus.
- ESPINOSA, P. (2005): *Flores de poetas ilustres* [1605], ed. de B. Molina, Sevilla, Fund. José Manuel Lara.
- GALLEGO MORELL, A. (1972): "El río Guadalquivir en la poesía española" [1961], en *Diez ensayos sobre literatura española*, Madrid, Revista de Occidente, pp. 97-130.
- GIL RIBES, A. M^a (1986): "Un prelude barroco: la poesía antequerana en la *Primera parte de las Flores de poetas ilustres de España*", en M. Peláez del Rosal (ed.), *Conferencias de los cursos de verano de la Universidad de Córdoba sobre "El Barroco en Andalucía"*, IV, Córdoba, Universidad, pp. 119-135.
- LÓPEZ BUENO, B. (1981): "La oposición ríos/mar en la imaginería del petrarquismo y sus implicaciones simbólicas: De Garcilaso a Herrera", *Analecta Malacitana*, IV, pp. 261-283.
- MANERO SOROLLA, M^a P. (1990): *Imágenes petrarquistas en la lírica española del Renacimiento*. Repertorio, Barcelona, PPU.
- MOLINA HUETE, B. (2003): *La trama del ramillete. Construcción y sentido de las "Flores de poetas ilustres" de Pedro Espinosa*, Sevilla, Fundación José Manuel Lara.
- (2005): *Tras la estela del mito. Texto y recepción de la "Fábula de Genil" de Pedro Espinosa*, Málaga, Universidad.
- MORALES, M^a C. (1976): "El jardín manierista", *Archivum*, 26, pp. 131-139.
- OROZCO DÍAZ, E. (1975): *Manierismo y Barroco*, Madrid, Cátedra.
- (1988): "Sobre el concepto de Manierismo y su revalorización como estilo" y "Variedad y pluritematismo. Estructura desintegradora manierista y unitiva barroca", en *Introducción al Barroco*, Granada, Universidad, I, pp. 94-128.
- PEÑA DÍAZ, M. (2015): "El Guadalquivir: sueños y representaciones en el Siglo de Oro", *e-Spania* [en línea], 21, consulta de 23 de marzo de 2016 (<https://e-spania.revues.org/24440>).