



TESIS DOCTORAL

**LAS IMÁGENES DE LA MEMORIA EN LOS POETAS HISPÁNICOS DE LOS
SIGLOS DE ORO. FUENTES E IRRADIACIONES EN OTROS PERIODOS Y
LITERATURAS**

LUCÍA TENA MORILLO

**PROGRAMA DE DOCTORADO INTERUNIVERSITARIO EN LENGUAS Y
CULTURAS**

Directora: Rosa Eugenia Montes Doncel

Codirector: César Chaparro Gómez

Esta tesis cuenta con la autorización del director/a y codirector/a de la misma y de la Comisión Académica del programa. Dichas autorizaciones constan en el Servicio de la Escuela Internacional de Doctorado de la Universidad de Extremadura.

2023

A mi madre

*Mas la firme memoria, que no olvida
lo que vieron mis ojos, me sostiene
y esfuerza toda parte enflaquecida.*

HERNANDO DE ACUÑA

La memoria es tesoro extraordinario

JORGE GUILLÉN

ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN	11
2. METODOLOGÍA	18
3. LA METÁFORA	31
3.1. ESTADO DE LA CUESTIÓN	37
3.1.1. Enfoques y concreción del ámbito.....	38
3.1.2. Revisión histórica de la teoría de la metáfora.....	40
Periodo clásico.....	44
Patrística y Escolástica	48
Transición hacia la Edad Moderna	49
Romanticismo.....	50
Estructuralismo.....	51
Nueva Retórica	51
Gramática generativa transformacional.....	56
Últimas décadas	57
3.2. FIGURAS AFINES	77
3.2.1. Comparación o símil.....	83
3.2.2. Metonimia.....	87
3.2.3. Sinécdoque	89
3.2.4. Alegoría	91
3.3. TEORÍAS	94
3.3.1. Sustitución	96
3.3.2. Interacción	100
3.3.3. Sustitución e interacción como teorías complementarias.....	113
3.4. HACIA UNA DEFINICIÓN DE METÁFORA.....	119
4. LA MEMORIA	122
4.1. ARTES DE LA MEMORIA	124

4.2.	METÁFORAS LITERARIAS DE LA MEMORIA.....	134
5.	CATÁLOGO DE LAS IMÁGENES DE LA MEMORIA EN LOS POETAS HISPÁNICOS DE LOS SIGLOS DE ORO	141
5.1.	CRITERIOS Y ENFOQUES.....	143
5.2.	PERSPECTIVA PSICOLÓGICA	146
5.2.1.	Memoria negativa.....	148
a.	Molestia	148
b.	Tortura	162
c.	Desvarío.....	168
5.2.2.	Memoria positiva.....	172
a.	Remedio.....	175
b.	Consuelo	181
c.	Medicina	182
d.	Asistencia	183
5.2.3.	Memoria dual.....	195
5.3.	PERSPECTIVA RETÓRICA.....	212
5.3.1.	Rasgos físicos y espaciales	213
5.3.1.1.	Espacios y objetos abstractos	224
a.	Región.....	224
b.	Vestigio.....	230
5.3.1.2.	Espacios y objetos concretos.....	232
a.	Almacén o recipiente	232
b.	Tesoro.....	236
c.	Archivo	238
d.	Edificio.....	239
e.	Prenda	239
f.	Arma	253

g.	Alimento	257
h.	Alquitara	263
5.3.2.	Cualidades humanas	265
5.3.2.1.	La memoria que siente	265
5.3.2.2.	La memoria como personaje	270
5.4.	OTRAS IMÁGENES	285
5.4.1.	Los sentidos	286
5.4.2.	La fijación.....	304
a.	Estampar	304
b.	Imprimir.....	308
c.	Esculpir.....	311
d.	Escribir	312
e.	Grabar	316
f.	Hilar	317
g.	Limar	318
h.	Raer.....	319
5.4.3.	La renovación de la memoria	321
5.5.	RESUMEN DEL CATÁLOGO	330
6.	FUENTES E IRRADIACIONES EN OTROS PERIODOS Y LITERATURAS	
	333	
6.1.	PERSPECTIVA PSICOLÓGICA	338
6.1.1.	Memoria negativa.....	339
6.1.2.	Memoria positiva.....	351
6.1.3.	Memoria dual.....	358
6.2.	PERSPECTIVA RETÓRICA.....	362
6.2.1.	Rasgos físicos y espaciales	362
a.	Almacén o recipiente	365

b.	Tesoro	367
c.	Archivo	369
d.	Región.....	370
e.	Prenda	387
f.	Arma	389
g.	Alimento	391
h.	Galería	393
i.	Espejo.....	393
j.	Luz	394
6.2.2.	Cualidades humanas	395
6.3.	OTRAS IMÁGENES	401
6.3.1.	Los sentidos	401
6.3.2.	La fijación.....	405
6.3.3.	La renovación de la memoria	410
7.	CONCLUSIONES	414
8.	BIBLIOGRAFÍA	419
8.1.	FUENTES PRIMARIAS	420
8.2.	FUENTES SECUNDARIAS.....	426
9.	ÍNDICE DE AUTORES	436
10.	ÍNDICE DE PRIMEROS VERSOS.....	441

1. INTRODUCCIÓN

Resulta llamativa la escasa atención que la crítica ha dispensado tradicionalmente a una metáfora de tanto calado como la imagen de la memoria. Partimos, pues, de una situación caracterizada por un cierto vacío bibliográfico, a pesar de la abundante presencia de la metáfora *memoriae* en la literatura occidental. En nuestro trabajo nos centraremos en el análisis de los símbolos de la memoria cultivados en la poesía hispánica de los Siglos de Oro, y secundariamente en las concreciones desarrolladas en poesía en otras épocas y literaturas.

Desde un enfoque temático, la imagen de la memoria favorece, además, el tratamiento de algunos de los problemas más frecuentes en la teoría literaria, cuando no constituye ya ella sola un tema de preocupación poética propiamente dicho. El amor, la muerte, el paso del tiempo, junto con otras materias también susceptibles de literaturización, contribuyen al diseño de distintas imágenes de la memoria al mismo tiempo que se apoyan sobre estas. Gracias a la naturaleza acumulativa de la metáfora, la memoria adopta múltiples fórmulas, algunas de tradición más rastreable, otras de menor recorrido o fama, y, en este contexto, se hace aún más patente la falta de estudios que computen y analicen las distintas imágenes de este espectro.

No contamos, pues, con investigaciones de conjunto o inventarios exhaustivos acerca de las imágenes de la memoria. Bajo el epígrafe “Metodología” relacionaremos algunos opúsculos que abordan sucintamente tal objeto de estudio. También apuntaremos, en el apartado 4 (“La memoria”) la clasificación establecida por Weinrich sobre estas imágenes, las cuales, como veremos, nacen con el género discursivo y se extienden con una regularidad compartida con otros temas y tópicos hoy considerados clásicos.

Con este estudio aspiramos, por tanto, a analizar la configuración de imágenes de la memoria en un periodo literario tan ubérrimo como el de los Siglos de Oro hispánicos, y en concreto en el género de la poesía, mediante el registro de las fórmulas y los sintagmas metafóricos más acogidos por la polivalente naturaleza de la memoria.

Como hemos señalado, la situación bibliográfica determina y justifica la conveniencia de esta investigación. Escindimos este asunto en dos ramas: la bibliografía primaria y la secundaria; cumple precisar varios obstáculos que presenta esta última: basta con un somero vistazo para constatar la abrumadora cantidad de estudios existentes sobre la metáfora. Tal aspecto dificulta, en cierto modo, el tratamiento de las principales características de esta figura, así como la adopción de una definición exacta o

ampliamente aceptada; confluyen, pues, infinitud de definiciones, múltiples enfoques y diversas teorías. Es posible, por tanto, acusar que nuestra indagación no se adentra en todas las perspectivas teóricas, puesto que nuestro primer objetivo no radica en establecer un estado de la cuestión sobre la metáfora, aspecto que ya ha sido tratado como tema nuclear en otros trabajos, como el clásico de Bosque Muñoz (1984) y el de Longa y López Rivera (2011). Del mismo modo, la bibliografía secundaria acerca de la memoria, en concreto en la de las artes mnemotécnicas, está conformada por un sólido conjunto de obras, por lo que difícilmente se pueden aportar novedades más allá de la recopilación de las que consideramos las principales entradas teóricas.

Sin embargo, la bibliografía secundaria sobre las imágenes de la memoria, aleación de los dos primeros bloques (metáfora y memoria) en unas coordenadas espaciotemporales delimitadas, es destacadamente escasa. Computamos el estudio de Draaisma (1995) como uno de los pocos que fusionan estos dos elementos. Y este es precisamente el motivo que invita a analizar su aplicación en un periodo tan fértil como los Siglos de Oro.

Respecto a las lecturas primarias, nos situamos de nuevo en el epicentro de una amplísima bibliografía. Huelga decir que tanto el Renacimiento como el Barroco ofrecen una extensa nómina de poetas, y que estos a su vez fueron muy prolíficos. Nos adentraremos en una dimensión compleja por el desequilibrio existente entre un gran corpus de aplicación y un vasto vacío bibliográfico de carácter secundario que se apoya a su vez, paradójicamente, sobre dos ejes muy analizados: la metáfora y la memoria. Ambas han sido profusamente estudiadas, pero apenas hay estudios que las vinculen. Querer salvar tal desajuste se nos antoja pretencioso, pero con este trabajo aspiramos a esbozar un inventario, acaso provisional, de las imágenes de la memoria predominantes en el periodo áureo de la poesía hispánica.

Asimismo, el fértil terreno de la poesía de los Siglos de Oro nos permite elegir aquellos ejemplos que consideramos emblemáticos e interesantes para este catálogo; tal es la variedad de casos que hemos tenido que descartar del prontuario muchos de ellos. Por otro lado, la dimensión comparada de nuestro estudio, es decir, el análisis de composiciones redactadas en otras lenguas, nos insta a seleccionar la obra de determinados autores ante la imposibilidad de abarcar todo cuanto nos gustaría.

La finalidad de este trabajo de investigación es ofrecer un inventario de las principales imágenes de la memoria empleadas en la poesía hispánica de los Siglos de Oro, así como un somero análisis, susceptible de ampliación en futuras incursiones, de esas metáforas y de sus variantes en la poesía de otros periodos y lenguas.

Dos son los aspectos que conviene tener en cuenta para comprender los ejemplos de las metáforas *memoriae*: por un lado, la evidente vinculación de las imágenes con las llamadas artes de la memoria, origen y fuente de las formulaciones que recopilaremos, y, por otro lado, la heterogénea cristalización metafórica de la memoria en esta etapa.

Las artes de la memoria sientan las bases de las imágenes que se despliegan en nuestro análisis. La transición que la memoria experimentó desde su primigenio estadio discursivo y su naturaleza procedimental hasta el terreno literario y el carácter temático no fue brusco y mantuvo algunas de sus características originarias, como la asignación de lugares a las ideas. También las metáforas literarias que registramos nosotros se apoyan en esa dimensión espacial proveniente, como indicamos, de las artes *memoriae*. Sin embargo, y en este contexto nuestro estudio entronca con la pragmática de la lírica, el tratamiento que el poeta da a la imagen de la memoria responde a la percepción que de ella sostiene el sujeto enunciador. La metáfora de la memoria, por tanto, suscita tres principales reacciones: la forma negativa, la cual constituye la recepción más frecuente, la manera positiva y, en tercer lugar, una suerte de paradoja que denominamos “memoria dual”.

En nuestro catálogo de las metáforas partimos de dos primeras perspectivas, la psicológica y la retórica: desde el enfoque que hemos llamado “psicológico”, en que detectamos imágenes negativas (la memoria se identifica con la molestia, la tortura y el desvarío), positivas (la memoria es remedio, consuelo, medicina y asistencia) y duales (los efectos negativos y positivos convergen), hasta la perspectiva retórica, que, por su parte, arroja ejemplos de metáforas sustentadas en rasgos espaciales y físicos, y que a su vez podemos agrupar en espacios más extensos e indefinidos (la memoria como región) y en un conjunto de lugares y objetos más precisos (la memoria como almacén, tesoro, archivo, vestigio, prenda, arma, alimento y alquitara). Desde la coordenada retórica anotamos además metáforas depositarias de aspectos humanizadores (la memoria está viva, agudiza sus sentidos, se asusta, duerme, habla y se sonroja), así como otros casos en que la memoria se adentra en la dinámica de la tortura y actúa en calidad de personaje (la memoria como víctima del doloroso recuerdo, como verdugo, testigo y protectora).

A estas dos perspectivas, psicológica y retórica, se suma un tercer tipo que archivaremos bajo el genérico título “Otras imágenes”, glosadas y divididas en torno a tres grandes núcleos. En esta serie la mayoría de las imágenes de la memoria recopiladas se utilizan de forma ancilar con respecto a otros conceptos mayores. Distinguiremos tres bloques de imágenes: 1) la vinculación de la memoria a los sentidos, en la estela de la teoría neoplatónica, 2) las variantes de la fijación de la memoria sobre distintas superficies y con diversos instrumentos (estampar, imprimir, esculpir, escribir, grabar, hilar, limar, raer), y, por último, 3) la fértil formulación “renovar la memoria”, que remite al proceso de reminiscencia y acoge a su vez múltiples concreciones (renovar el bien, la historia, el cuento, la herida, las penas y el tormento), además de constituir una de las metáforas de la memoria más habituales del corpus de la poesía áurea. No obstante, el catálogo que propondremos a lo largo de este trabajo posee un carácter flexible, complementario y abierto; para su constitución nos limitaremos a incluir las imágenes de la poesía de los Siglos de Oro españoles, es decir, primero adoptaremos un corte sincrónico, y, seguidamente, seguiremos el corte diacrónico a través de una modesta exploración de otras épocas y literaturas, porque la lectura de otros textos siempre puede aportar matices e incluso nuevas variantes susceptibles de inclusión en nuestro inventario.

En este epígrafe introductorio consideramos conveniente incidir a modo de advertencia en que la mayoría de las composiciones que comentaremos se inscriben temáticamente en la dimensión amorosa, salvo algunas excepciones en que se literaturiza el proceso intelectual de la memorización o en que la memoria aparece asociada a la preocupación por la fama y la gloria. La memoria funciona como metáfora amorosa en la mayoría de los textos examinados.

Por otro lado, pretendemos comprobar si las imágenes practicadas en el Renacimiento y el Barroco perviven en textos de autores hispánicos posteriores y en escritores de otras literaturas. Esta última línea de carácter comparatista nos permitirá llevar a cabo la verificación de nuestro inventario a partir de dos puntos: tanto la continuidad de algunas metáforas como su actualización. Los ejemplos que comentaremos pueden confirmar que la memoria constituye una metáfora de *longue durée*, en terminología de Claudio Guillén (2013: 146), quien, a su vez, retoma el binomio *longues y moyennes durée* propuesto por Fernand Braudel (1966).

Aunque dedicaremos un epígrafe a abordar la metodología que sustenta este estudio, adelantamos aquí sus principales pautas: el punto de partida es la lectura profunda de la bibliografía primaria y secundaria. En el caso de los textos literarios, hemos optado por la lectura detenida de los textos, ya sea por medio de ediciones físicas o digitales. También intentaremos aplicar las herramientas de la llamada Lingüística de corpus, si bien en esta ocasión, debido a la naturaleza mutante de la metáfora, no nos han sido de gran utilidad, salvo por la orientación cuantitativa y el rastreo de imágenes de término explícito. En el epígrafe que consagramos a este aspecto reflexionaremos acerca del beneficio que ofrecen las Humanidades Digitales a este tipo de investigaciones.

En la lectura de los textos nos centramos en la localización de los símbolos de la memoria, verdadero núcleo del trabajo; ya en un primer análisis anotamos una miríada de imágenes que luego se reagruparán hasta conformar los principales epígrafes de nuestro catálogo. Este último nos servirá a su vez de guía para ahondar en el objetivo consignado en el subtítulo de nuestro trabajo; a partir de la tipología esbozada a propósito de la poesía de los Siglos de Oro computaremos otras variantes que se circunscriben a diversas coordenadas espaciotemporales.

Antes de profundizar en nuestro análisis cumple señalar la ordenación que seguiremos en las siguientes páginas: en primer lugar, estableceremos el apartado metodológico al que nos hemos referido, y, tras este, el estado de la cuestión acerca de la metáfora y la memoria. De la primera de ellas estableceremos una ilustración de nuestro objeto de estudio, así como nos detendremos en las figuras afines a la metáfora, las principales teorías y en torno a su posible definición. Al recorrido histórico de la metáfora le sucede otro dedicado al estatuto de la memoria.

Desde estos epígrafes de naturaleza teórica y de compilación transitaremos al catálogo de las imágenes de la memoria en la poesía de los Siglos de Oro. La exposición del apartado responde a la ordenación de la tipología de la que ya hemos dado algunas pinceladas en esta introducción. Una vez atendido el núcleo de nuestro estudio, expondremos el análisis de las metáforas de la memoria de la poesía hispánica de los Siglos de Oro, además de un capítulo dedicado a otras etapas y lenguas.

Finalmente, en el apartado “Conclusiones” condensaremos las principales ideas de este estudio junto con los aspectos que consideramos pueden constituir motivo para investigaciones futuras. A este epígrafe se sumarán tres apartados técnicos: la

bibliografía, dividida en primaria y secundaria, un índice de autores y otro de primeros versos que esperamos faciliten la búsqueda precisa del lector.

Ya han sido expuestas las razones por que acometemos esta investigación, así como su finalidad, la situación bibliográfica y la metodología. Nos adentramos, a partir de este punto y con la esperanza de no haber olvidado valiosas indicaciones en nuestro tesoro, en el trabajo que justifica nuestro título.

2. METODOLOGÍA

Desde un punto de vista metodológico este trabajo abarca, lógicamente, la lectura de bibliografía primaria y secundaria, así como el análisis detenido de la primera y el esbozo de un prontuario de imágenes de la memoria cuyas conexiones se rastrearán más adelante en textos pertenecientes a otras épocas y literaturas. Tal planteamiento metodológico sigue un orden concreto: tras una primera fase de lectura de bibliografía secundaria que permite establecer un estado de la cuestión de la metáfora y la memoria, y un examen de los textos primarios, es decir, de la poesía hispánica de los Siglos de Oro, esbozamos un posible prontuario de las imágenes de la memoria. Este se perfilará paulatinamente con la inclusión de ejemplos y variantes, y, una vez propuesto el inventario que consideramos más completo, a modo de apéndice rastreamos las imágenes deudoras de las ya apuntaladas por los poetas áureos en otros dos ámbitos: la poesía hispánica de otras épocas y la poesía escrita en otros idiomas. Antes de profundizar en las coordenadas teóricas en que se fundamenta este trabajo conviene dilucidar algunas cuestiones metodológicas.

Como ya se ha apuntado, el estudio de las aplicaciones de la metáfora exige una mínima referencia a su estado teórico, del mismo modo que el vínculo de la metáfora y la memoria conlleva un análisis de este tema axial de la Antigüedad y el Humanismo. Para hablar de imágenes de la memoria hemos de decantarnos por una definición de metáfora, pero también tenemos que delimitar claramente a qué nos referimos con “memoria”. Ese es, pues, el punto de partida de este trabajo: la revisión del enredo terminológico y conceptual, así como el repaso del estado de la cuestión de las investigaciones que abordan la metáfora y la memoria.

La bibliografía existente acerca de la memoria en su relación con la metáfora de los siglos áureos es bastante parcial e incompleta; contamos, por ejemplo, con los artículos “La memoria como potencia del alma en San Juan de la Cruz” de Elizabeth Wilhelmsen (1990), “El arte de la memoria en el *Primero sueño*” de José Pascual Buxó (1998) y “La poética de la memoria en Petrarca y Garcilaso” de Anne J. Cruz (2008). Es precisamente la escasez de un aparato bibliográfico sólido la que nos impulsa a acometer este estudio. Además, la inserción de algunas de las imágenes en teorías y movimientos como el neoplatonismo y el petrarquismo favorece elaborar una clasificación susceptible de ser aplicada en ámbitos más amplios.

Tampoco debemos equiparar la presencia de la memoria en los textos de la poesía hispánica de los Siglos de Oro con la llamada “poesía de la experiencia”, en que el

recuerdo íntimo e individual, junto con la escena cotidiana, se tornan protagonistas del poema. Lo que nos interesa en un primer apartado es comprobar de qué modo cristaliza la memoria en el plano de la metáfora, y ello especialmente en la lírica áurea. Este punto de partida no exime de comentar y tener en cuenta en el apartado “Fuentes e irradiaciones a otros periodos y literaturas” textos de distinta procedencia en que también afloran imágenes de la memoria, algunas relacionadas con la antedicha poesía intimista y otras claramente deudoras de las metáforas ensayadas ya por los poetas de la lírica áurea.

La conveniencia, pues, de este estudio se justifica precisamente por las hasta ahora muy escasas y parciales aproximaciones que se han ejecutado en torno al inventario y registro de las imágenes de la memoria; no obstante, el poder abarcador de la metáfora y de la memoria ha sido abordado por críticos y eruditos de la talla de Weinrich y Draaisma, quienes ya apuntaron tipos, clases y ejemplos de metáforas.

Por su parte, el glosario de Andrea Torre (2008) acerca de las imágenes de la memoria rastreables en la producción petrarquesca ha sido de gran utilidad no solo para el planteamiento del presente estudio, sino también para la comprensión de las líneas en que se insertan las metáforas de la memoria en la lírica española de los Siglos de Oro. El profesor italiano identifica en la obra de Petrarca concreciones de diversa índole: el tesoro, el arca, el armario, el gabinete (*scrinium*), el sagrario, el hórreo, la pajarera (*aviarium*), la colmena (*alvearium*), la celda, el paquete (*sarcina*), el mobiliario (*supellex*), el aula, el atrio, el claustro, el cubículo, la casa, el edificio, el receptáculo, el vestíbulo, pero también la página, la mente y el cuerpo. Todas ellas, no obstante, derivan, según indica Torre, de dos grandes metáforas o campos semánticos: el tesoro y el libro, aunque en su interior las imágenes pueden superponerse y combinarse (2008: 209-210).

Otra obra cuyo planteamiento ha aportado una base importante a nuestro trabajo es la compilación de Manero Sorolla (1990), quien recopila el legado de las imágenes petrarquistas en la poesía renacentista española y las cataloga en función de seis amplios bloques: imágenes del mundo humano, del mundo animal, del mundo vegetal, del mundo mineral, astronómicas y astrológicas, y referidas a fenómenos atmosféricos y físicos. Metodológicamente, transitamos la dirección opuesta, pero aspiramos asimismo a establecer un registro de imágenes y conexiones. Para ello se parte no de las imágenes que abordan a su vez diversos asuntos, sino del tema de la memoria, materia desde la cual se despliegan distintas formulaciones metafóricas.

Una vez revisados los conceptos de metáfora y memoria, y adoptadas las definiciones que más apropiadas consideraremos, estableceremos un corpus de composiciones pertenecientes a los Siglos de Oro portadoras de imágenes de la memoria y analizamos en ellas la forma y la función con que aparecen tales imágenes. Establecemos aquí la lista de los poetas a los que acudimos:

Juan Boscán (ca. 1490 - ca. 1542)

Cristóbal de Castillejo (1491 - 1556)

Garcilaso de la Vega (ca. 1503 - 1536)

Santa Teresa de Jesús (1515 - 1582)

Hernando de Acuña (1518 - 1580)

Gutierre de Cetina (1520 - ca. 1557)

Fray Luis de León (1527 - 1591)

Baltasar del Alcázar (1530 - 1606)

Francisco de Figueroa (ca. 1530 - ca. 1588)

Fernando de Herrera (1534 - 1597)

Francisco de Aldana (1537 - 1578)

Cristóbal Mosquera de Figueroa (1547 - 1610)

Lope de Vega (1562 - 1635)

Conde de Villamediana (1582 - 1622)

Luis de Góngora y Argote (1561 - 1627)

Francisco de Medrano (1570 - 1607)

Francisco de Quevedo (1580 - 1645)

Francisco López de Zárate (1580 - 1658)

Francisco de Rioja (1583 - 1659)

Pedro Soto de Rojas (1584 - 1658)

Pedro Calderón de la Barca (1600 - 1681)

Gabriel Bocángel (1603 - 1658)

Sor Juana Inés de la Cruz (1648 - 1695)

Solo a partir de ese examen, que comprende las perspectivas psicológica y retórica, sin desdeñar, por supuesto, la tradición ni el carácter histórico de ciertas imágenes, compondremos una tabla que no pretendemos derive en mera nómina, pues en ella clasificaremos las relaciones que se han conformado en torno a la memoria, pero tampoco en una tipología cerrada, ya que son tantos los poetas renacentistas y barrocos que resulta difícil proponer una clasificación definitiva.

Pasamos, pues, de un primer recorrido teórico hacia el examen aplicado de las imágenes y metáforas concretas de la memoria en el corpus escogido. Para ello resulta imprescindible la delimitación de las figuras afines a la metáfora que proponemos en el primer capítulo de este trabajo: en la mayoría de los casos nos servimos aquí de las metáforas de la memoria, pero tampoco marginamos otras formulaciones retóricas imbricadas en la tradición occidental¹.

La lírica de los Siglos de Oro ofrece un amplísimo panorama para escrutar las imágenes de la memoria, por lo que se hace necesario acotar el terreno y el corpus de estudio. Somos conscientes, pues, de que quedarán fuera otras concreciones o ejemplos metafóricos de la memoria, y de ahí que apostillemos siempre a este “inventario” o “catálogo” con el adjetivo “abierto”, aunque resulte evidente la imposibilidad de estudiar e incluir todas las imágenes de la memoria de la lírica gestadas durante el Renacimiento y el Barroco hispánicos.

No obstante, al corpus de los Siglos de Oro se añaden dos dimensiones más, una dilatada en el tiempo, que acoge la poesía de autores hispánicos pertenecientes a otras épocas, corrientes y escuelas, y, por otro lado, un plano comparado a partir del análisis de poemas escritos en otras lenguas. Con el examen de estas otras dos líneas pretendemos cerciorarnos de las funciones estudiadas en el primer catálogo, así como registrar en el caso que sea posible nuevas variantes de las imágenes de la memoria.

¹ Estas últimas tienen cabida en uno de los apartados de nuestro inventario.

Para el análisis de la bibliografía primaria, es decir, de la poesía de los Siglos de Oro, nos serviremos de dos técnicas, una de corte tradicional y otra de carácter computacional, es decir, la lectura detenida por medio de ediciones de los textos completos y la búsqueda “por palabra” a través de la consulta de la llamada “Estilística de corpus”. A este respecto consideramos conveniente detenernos un instante para declarar el interés que tiene la metodología de “corpus” para este trabajo.

En la Lingüística, el método basado en el corpus arroja resultados de verdadera utilidad desde hace ya más de cinco décadas, si bien la naturaleza de tal método está marcada por el constante cambio y su primitiva imbricación en la investigación de lengua inglesa². No podemos decir, por tanto, de la Lingüística de corpus que sea una metodología nueva, ni siquiera cabe atribuirle el marbete de “moderna”, pues la primera propuesta de corpus ya tuvo lugar en 1964, con el Brown Corpus, en Estados Unidos; pero sí podemos afirmar que se actualiza con cada avance de las Humanidades digitales. A pesar del rechazo profesado hacia ella por los seguidores de la gramática generativa-transformacional, quienes por entonces percibían erróneamente el eco de la teoría distribucionalista a partir del concepto de “corpus”, la metodología del corpus pronto ocupó un mayor espacio en los estudios de los rasgos lingüísticos (Rojo, 2021: 26).

La supeditación de esta técnica al desarrollo de las nuevas tecnologías la convierte en un recurso siempre envuelto continuamente en procesos de cambio y adaptación con el objeto de constituir una senda sofisticada en pro del rigor de los resultados lingüísticos. Es, pues, un método actualizado, que se sostiene en la tecnología más puntera para lograr búsquedas rápidas y precisas de determinados aspectos lingüísticos. Su demostrada utilidad le ha valido la extensión por todas las ramificaciones de la Lingüística; tanto es así que se ha establecido una tipología de corpus: los hay generales frente a especializados, diacrónicos frente a sincrónicos, paralelos frente a comparables, codificados frente a otros no anotados, etcétera (Rojo, 2021: 23-26).

El despliegue de aplicaciones pone sobre la mesa dos asuntos epistemológicos: nos enfrentamos, por una parte, con la dimensión teórica de la Lingüística de corpus y las preocupaciones que esta comporta (la necesidad de establecer una definición, de delimitar su terreno práctico, de sistematizar sus elementos, de comprender su naturaleza

² En efecto, hasta 1970 la bibliografía suscitada en torno a la Lingüística de corpus era poca y se reducía al inglés (Hincapié Moreno y Bernal Chávez, 2018).

cambiante, etcétera); en este aspecto, la práctica adelanta a la teoría, que lleva a cabo el seguimiento descriptivo de las aplicaciones emergentes. Y, por otra parte, contamos con una doble estructura práctica que articula la base de dicho método, el corpus. Nos referimos tanto a las posibles aplicaciones del análisis de la Lingüística de corpus como a la conformación de la herramienta, esto es, la creación del corpus propiamente dicho.

Precisamente esto último nos permite sentar uno de los principios de la Lingüística de corpus: su concepción como técnica y no como disciplina. Preferimos, por tanto, entenderla como una “técnica basada en el corpus lingüístico” antes que como una disciplina independiente de la Lingüística, pues su razón de ser estriba en la utilidad que supone para el lingüista, si bien su complejidad exige asimismo apuntalar un acercamiento teórico mínimo.

Hincapié Moreno y Bernal Chávez (2018: 9) abordan este punto y diferencian dos grandes bloques de definiciones en torno a la “Lingüística de corpus”: por un lado, el concepto manejado por Geoffrey Leech (1991), quien eleva la técnica a la categoría de teoría lingüística de base tecnológica, y, por otro, la definición aportada por Tony McEnery (2001), quien la identifica con una metodología de análisis lingüístico. Esta última postura es la más aceptada por la comunidad científica y es la que adoptamos en este trabajo.

Asimismo, nos sumamos al concepto de “corpus” de Parodi (2008: 106), quien lo concibe como un “conjunto amplio de textos digitales de naturaleza específica y que cuenta con una organización predeterminada en torno a categorías identificables para la descripción y análisis de una variedad de lengua”. En estas páginas optamos por definir la Lingüística de corpus en calidad de herramienta que permite el rastreo cuantitativo de determinados rasgos de un conjunto de textos previamente configurado, así como el ordenamiento y la sistematización de tales aspectos.

A este propósito, consideramos convenientes dos distinciones que afectan a la terminología que empleamos aquí. La primera diferencia reside en el par “corpus”/ “Lingüística de corpus”. A lo largo de estas páginas, cuando hablemos de “corpus” nos referiremos al banco de textos que hemos analizado; trataremos con dos grandes corpus de poesía, uno de los Siglos de Oro y otro que aglutina textos de la poesía hispánica de otras épocas, así como de lírica escrita en otras lenguas. Ahora bien, no existe un corpus digitalizado y unificado de estas obras por una sencilla razón: es improbable que otro

trabajo haya abordado exactamente los mismos títulos que estudiamos aquí. Acudimos, por tanto, a cada una de las obras de manera completa, en la mayoría de los casos a través de ediciones modernas, y, en ocasiones, cuando no disponemos de estas, por medio de la lectura digital, que permite realizar ciertas búsquedas léxicas. En definitiva, el término “corpus” significa aquí “conjunto de textos leídos y analizados” y no remite a un catálogo digital preconfigurado que permita ensayar sobre él las técnicas de la Lingüística de corpus.

La segunda distinción estriba en el par “corpus”/ “repositorio”. No podemos equiparar ambos conceptos, a pesar de que estén íntimamente ligados, porque la Lingüística de corpus se sirve en ocasiones de los textos contenidos en repositorios, pero su aplicación va más allá de la mera recopilación, característica que define a dichos repositorios. Esa recopilación, cuya aparente sencillez encierra un trabajo codificador, supone tan solo la base en que la Lingüística de corpus despliega sus funciones; pero esta debe añadir una serie de marcadores y filtros que permitan aislar los segmentos rastreados por el investigador desde una perspectiva articuladora.

Y es en este punto donde hallamos uno de los escollos que consideramos difícilmente salvable de la Lingüística de corpus: el análisis de la metáfora en los textos literarios. Es cierto que la metodología permite conseguir resultados concretos con la rapidez y la precisión suficientes como para establecer estadísticas y sentar sistematizaciones, así como también es cierto que los grandes corpus dedicados al estudio del español (CORDE, CREA) incluyen entre sus ejemplos casos procedentes de textos literarios. Ahora bien, tales textos no son objeto de estudio pormenorizado, sino base de análisis en la búsqueda de determinados rasgos o segmentos lingüísticos.

Para el análisis específico de los textos literarios hemos de acudir a otro método parecido de base computacional: la “Estilística de corpus”. No obstante, este terreno tampoco está exento de problemas similares a los que detectamos en el seno de la Lingüística de corpus. En efecto, la Estilística de corpus contempla la inclusión de los textos literarios no como ejercicio de integración para perfilar el resultado de la búsqueda, sino como verdadero objeto de estudio. La Estilística de corpus, pues, no constituye una rama subsidiaria de la Lingüística de corpus, sino una propuesta metodológica de rasgos comunes y de distinta finalidad (Nieto Caballero y Ruano San Segundo, 2020: 27).

Sin embargo, el análisis que llevamos a cabo en estas páginas confirma dos carencias actuales en la Lingüística de corpus y especialmente en la Estilística de corpus: 1º) la dificultad de acoger todos los textos de un autor, una época, un movimiento o una literatura, obstáculo que exige la creación desde cero de corpus concretos y dirigidos a un estudio específico, y 2º) la imposibilidad de hallar determinados rasgos de índole retórica, como las metáforas *in absentia* y las variantes de las imágenes principales, debido al carácter lineal y aislado de este tipo de buscadores. En el ámbito hispánico contamos con el CORDE y la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, que adolecen del mismo defecto.

El primer escollo es susceptible de solución, ya que el funcionamiento cada vez más refinado de la Lingüística de corpus garantiza la conformación de corpus más completos y rigurosos. A este propósito la configuración de los textos y de las bases de datos puede establecerse de manera manual (por medio del mecanografiado) o de manera digital, en formato de repositorio. La primera opción, no obstante, solo es recomendable para trabajos sencillos; la segunda aglutina desde el escaneo, poco efectivo, hasta la digitalización de aquellos textos que no están sujetos a los derechos de autor³.

Por su parte, el segundo problema nos afecta de manera más grave, y adelantamos aquí algunas cuestiones que se relacionan con esa limitación. Para nuestro análisis contamos, como hemos mencionado, con tres principales repositorios fiables, a saber, CORDE (Corpus Diacrónico del Español), CREA (Corpus de Referencia del Español Actual) y la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Dados los límites temporales de nuestro análisis nos centramos en el CORDE y la Biblioteca Virtual.

Pues bien, los filtros de los citados repositorios nos permiten acotar aspectos tan determinantes como la época, el género y el autor; incluso podemos seleccionar distintos criterios en CORDE por tema y procedencia geográfica. La búsqueda sola de la palabra “memoria” asociada al apellido “Quevedo”, sin necesidad de marcar otros filtros, ofrece en CORDE hasta nueve páginas de resultados, 206 en total.

³ En efecto, ese es otro aspecto que la reproducción de textos literarios tiene en cuenta: los límites legales. La digitalización de los textos no resulta tan sencilla desde este punto de vista.

Concordancias. ▾ Normal. ▾
Clasificación: ▾

Agrupación: ▾
Marcas: ▾

Cómo citar el CORPUS

Concordancias.


Pantalla: 7 de 9. [Siguiente](#) 1 2 3 4 5 6 7 8 9 Ver párrafos

Nº	CONCORDANCIA	AÑO	AUTOR
151	e un sujeto amar a dos * Si de cosas diversas la memoria se acuerda, y lo presente y lo pasado juntos	** 1597 - 1645	Quevedo y Villegas, Francisco de
152	sentimiento mi razón alcanza? ¿Quién hace en mi memoria tal mudanza, que de aquello que busco no me a	** 1597 - 1645	Quevedo y Villegas, Francisco de
153	os tengo y aquí os veo, gozando deste bien en mi memoria, mientras que el bien que espero Amor dilata.	** 1597 - 1645	Quevedo y Villegas, Francisco de
154	vea. Cuando de que me vi libre me acuerdo, cuya memoria en daño me redunda, por romperla, sacudo la c	** 1597 - 1645	Quevedo y Villegas, Francisco de
155	asme que te olvide: ¿quién lo podrá acabar con mi memoria cuando toda su gloria en sólo contemplar tu b	** 1597 - 1645	Quevedo y Villegas, Francisco de
156	los montes me consuela. Aquí vivo amarrado a la memoria de mi bien perdido, a esperanza sin sueldo co	** 1597 - 1645	Quevedo y Villegas, Francisco de
157	ña, no hay tan dichosa alegría como estar con tu memoria. En la mayor soledad hallo escondido el cont	** 1597 - 1645	Quevedo y Villegas, Francisco de
158	. Y pues estimo el tormento, contemplando en tu memoria, si está presente tu gloria, no cabrá en el p	** 1597 - 1645	Quevedo y Villegas, Francisco de
159	a, donde están porque los tiene; reprehender a la memoria, * que, con los pasados bienes, como traidora	** 1597 - 1645	Quevedo y Villegas, Francisco de
160	so lisonjeras demasías, que, aun despierto, en la memoria me están haciendo cosquillas. Soñaba el ciego	** 1597 - 1645	Quevedo y Villegas, Francisco de
161	n mi sombra mis cuidados, y más allá del Lethe mi memoria. Triunfará del olvido tu hermosura; mi pura	** 1597 - 1645	Quevedo y Villegas, Francisco de
162	mas no, de esotra parte, en la ribera, dejará la memoria, en donde ardía: nadar sabe mi llama la agua	** 1597 - 1645	Quevedo y Villegas, Francisco de
163	ritor mi llanto tierno. Lisi, estáme diciendo la memoria que, pues tu gloria la padezco infierno, que	** 1597 - 1645	Quevedo y Villegas, Francisco de
164	osare alguno verte, tráeme siquiera un rato a tu memoria para desengañarle con mi muerte. Cuenta a tod	** 1597 - 1645	Quevedo y Villegas, Francisco de
165	la que, de blanda, fue tan mal guardada; y que en memoria suya, dibujada fuese de aquel perrillo la fig	** 1597 - 1645	Quevedo y Villegas, Francisco de
166	, se hacen despreciables en la estimación y en la memoria después * En caña de pescar trocó Artabano e	** 1597 - 1645	Quevedo y Villegas, Francisco de
167	n, se ve cornado! Y lo que más me aqueja * es la memoria de esa santa vieja, cuya casa pudiera ser, po	** 1597 - 1645	Quevedo y Villegas, Francisco de
168	en él tu vista lo carnal destierra, y entrará la memoria de ser tierra. Mas quien de l'agua fue tan en	** 1597 - 1645	Quevedo y Villegas, Francisco de
169	s sólo San Martín a quien destruyes. Renuevas su memoria disponiéndote al trance de la muerte, y con e	** 1597 - 1645	Quevedo y Villegas, Francisco de
170	u alma y sus pecados. Pero si honrar pretendes su memoria, di que goce de mierda y no de gloria; y pues	** 1597 - 1645	Quevedo y Villegas, Francisco de
171	renueva el cano padre para nueva historia, y que memoria deja de sí nueva. Pero para dejar esta memo	** 1597 - 1645	Quevedo y Villegas, Francisco de
172	memoria deja de sí nueva. Pero para dejar esta memoria, le dejan voluntad y entendimiento, y verdade	** 1597 - 1645	Quevedo y Villegas, Francisco de
173	la persona, tentando con un bordón y viviendo de memoria. Por no se haber inventado el pregonar de las	** 1597 - 1645	Quevedo y Villegas, Francisco de
174	osina de caprichos; si no te citan figones, de mi memoria te tildo. Si yo te viera sin pollos y con lon	** 1597 - 1645	Quevedo y Villegas, Francisco de
175	ta pidan censos? Llámome yo Diego Antón, y no hay memoria en el tiempo de Diego que fuese cambio, ni de	** 1597 - 1645	Quevedo y Villegas, Francisco de

Ir arriba Pantalla: 7 de 9. [Siguiente](#) 1 2 3 4 5 6 7 8 9 Ver párrafos

Imagen 1: búsqueda de “memoria” en CORDE

En la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes la búsqueda de la palabra “memoria” en la obra de Quevedo arroja resultados “por obra”, es decir, muestra la aparición del término buscado en cada una de las obras que han sido digitalizadas en el repositorio:


Búsqueda por título, autor o contenido

INICIO ÁREAS EDICIONES BVMC EL BIBLIOTECARIO

[Búsqueda avanzada]

Búsqueda avanzada ? ¿Cómo funciona la búsqueda avanzada?

Las palabras:(obligatorio) memoria Frase exacta ▾

Restringir por título:
Tipo de documento

Restringir por autor: Quevedo, Francisco de, 1580-1645 Todos ▾

**TEXTO**

Título: Antología poética / Francisco de Quevedo; edición de Roque Esteban Scarpa - [Registro bibliográfico] ∅

Autor: Quevedo, Francisco de, 1580-1645 ∅

Portales: Francisco de Quevedo [↔] | Colección Austral [↔]

Materia: Poesía española -- Siglo 17º -- Antologías ∅

Fragmentos 'memoria' en la obra : (10 coincidencias encontradas)

[...] **Memoria** inmortal de don Pedro Girón, duque de Osuna ∅ [...]

[...] Pretende el alentado joven gloria por dejar la vacada sin marido, y de Ceres ofende la **memoria**. 135 ∅ [...]

[...] Lisi, estame diciendo la **memoria**, que pues tu gloria la padezco infierno, que llame al padecer tormentos gloria. ∅ [...]

[...] Él dejó error, y vos dejáis **memoria**, aquel fue engaño ciego, y esta venta. ¡Cuán diferente nos dejáis la historia! ∅ [...]

[...] De esotra parte de la muerte dura, vivirán en mi sombra mis cuidados, 10 y más allá del Lete mi **memoria**. ∅ [...]

[Ver más](#) ▾

Imágenes 2 y 3: búsqueda de “memoria” en la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes

Estas consultas nos facilitan de manera rápida y precisa las apariciones de la voz “memoria”, pero no podemos rescatar, lógicamente, a partir de esos resultados, todo el contexto en que se insertan, ni cruzar los patrones habituales. Si ya encontramos tal tipo de limitaciones en la búsqueda de una palabra exacta, muchas más surgen cuando rastreamos imágenes en que el término concreto no siempre participa de la configuración metafórica. Esta obviedad, no obstante, condiciona nuestra búsqueda y nos obliga a leer de manera autónoma y profunda cada uno de los textos que hemos seleccionado. A lo largo de las presentes páginas comentaremos las fórmulas con que se instauran las imágenes de la memoria; la gran mayoría de ellas son metáforas *in praesentia*, pero otras descansan en términos distintos (“recuerdo”, “recordar”, “memorizar”, “rememorar”, “traer a la mente”, “pensar”, “contemplar”), así como en fórmulas aún más sutiles que constituyen imágenes originales, como la de “renovar la historia”, “el cuento”, “la herida”, etcétera, difícilmente rastreables por medio de la técnica computacional si no se establece una configuración previa.

Para poder aplicar los procedimientos de la Estilística de corpus en nuestro catálogo habríamos de digitalizar previamente un único corpus con los textos que nos interesan. Aparte de la dificultad que entraña un proyecto de tal envergadura, la búsqueda posterior en todo caso resultaría parcial, puesto que solo mostraría un porcentaje de imágenes de la memoria, en concreto aquellas que, como es lógico, se hallan *in praesentia*. La cuestión que debatimos en estas páginas, tras comprobar que los buscadores de CORDE y CREA se han mostrado útiles tan solo en la búsqueda de la palabra exacta “memoria”, afecta al verdadero rendimiento de tales técnicas. Preparar el corpus digitalizado y lematizado de nuestros textos supondría toda una investigación que implicaría a especialistas de distintos ámbitos: desde el área computacional hasta el terreno estadístico. A este respecto, resulta muy interesante el trabajo de Las Heras Calvo (2020), quien se sirve de los marcadores textuales establecidos con XML-TEI para detectar y analizar estructuralmente la puntuación de la *General estoria* de Alfonso X el Sabio⁴. El hecho de que su estudio se guíe por las principales etiquetas que TEI permite marcar, es decir, las etiquetas estructurales, así como las físicas, favorece el análisis riguroso que lleva a cabo el investigador.

Para nuestro trabajo, sin embargo, no solo tendríamos que servirnos de los tres tipos de etiquetas (estructurales, físicas y semánticas), sino que habríamos de lematizar o establecer estructuras retóricas previamente identificadas, con lo que la misma configuración del material sería posterior a la lectura y el análisis de nuestro corpus.

Parodi (2008) señalaba que “el empleo de los corpus como fuente de evidencias no es necesariamente incompatible con ningún tipo de teoría”; nos adherimos a su propuesta. En este trabajo el análisis que llevamos a cabo por medio de la técnica del corpus lingüístico permite no solo otro tipo de estudio, sino que lo exige para su completa eficacia. La lectura autónoma y detenida de los textos no puede sustituirse por la técnica computacional, aunque exija también una mayor dedicación de tiempo.

⁴ Con XML-TEI (Extensible Markup Language – Text Encoding Initiative) nos referimos a un lenguaje de etiquetado que permite codificar digitalmente cualquier texto para su edición y para la búsqueda de determinadas características textuales (Allés Torrent, 2019). Las Heras Calvo se sirve de este tipo de lenguaje de marcas para identificar las diferentes funciones de la puntuación en la *General estoria*; lleva a cabo un primer etiquetado XML-TEI por medio de las hojas de estilo XSLT (Extensible Stylesheet Language Transformations), que transforman el documento origen en un documento HTML, en que ya solamente se incluyen aquellos datos que interesan para su consulta. Una vez configurada su codificación, el investigador bucea por el texto a partir de unas “marcas” y “atributos”.

De manera simultánea a la lectura y el análisis de los textos esbozamos un inventario de las imágenes de la memoria que identificamos en ellos. El catálogo se reagrupa en función de las concreciones inventariadas en la lectura. Finalmente, una vez que clausuramos el corpus por cuestiones de extensión, proponemos una tabla de las imágenes catalogadas. Abordar y clasificar todas las imágenes de la lírica hispánica de los Siglos de Oro resulta materialmente imposible por la ingente cantidad de autores que se inscriben en tal periodo. Esta característica justifica el carácter abierto y ecléctico de la taxonomía que proponemos; el inventario no solo aglutina criterios de clasificación de distinta naturaleza (psicológico, retórico y temático), sino que además deja espacio a la inserción de nuevas variantes procedentes de textos de otras épocas y literaturas.

Entre las ventajas de la Estilística de corpus destaca, pues, la posibilidad de realizar búsquedas puntuales de la voz “memoria” y de otras asociadas a esta (“recuerdo”, “olvido”, “reminiscencia”) que pueden ayudarnos a acotar nuestro ámbito de estudio, en los textos digitalizados y fiables. Pero precisamente la ausencia de un corpus digitalizado de toda nuestra lírica de los Siglos de Oro, así como la escasez de plataformas y de herramientas para realizar las búsquedas posteriores, hacen de esta técnica un método aún complejo.

Por supuesto, el rastreo en otros textos distintos a los estudiados de los Siglos de Oro parte ya de un conjunto específico de imágenes establecidas en el primer catálogo. Esto no exime de atender a los casos de *variatio* que se desarrollan en algunos poemas a partir de las metáforas ya enumeradas, pues es este otro de nuestros objetivos: comprobar cómo se sustancian las imágenes de los Siglos de Oro e identificar sus derivaciones retóricas. Nuevamente, para la lectura y el análisis de obras depositarias de las imágenes de la memoria que pertenecen a otros periodos y literaturas nos servimos del método tradicional y de la búsqueda digitalizada. Procuramos establecer las dos versiones de los textos escritos en otras lenguas: en su idioma original y con la traducción al castellano, en ocasiones realizada por nosotros.

Finalmente establecemos un epígrafe de conclusiones en que repasaremos las principales imágenes de la memoria presentes en la obra poética de los autores áureos seleccionados, así como su pervivencia y sus variantes extendidas a otras épocas y literaturas.

3. LA METÁFORA

Múltiples son los interrogantes que hasta el día de hoy sigue suscitando la metáfora, ese fenómeno cuya naturaleza lingüística abarca un amplio abanico de concreciones y esferas de conocimiento, ya pertenecientes a la ciencia o al arte. Dada la condición multidisciplinar de la metáfora, su estudio por parte de la crítica literaria ha acogido diversos enfoques (sobre todo a partir del siglo XX), y precisamente la abundancia de una bibliografía tan heterogénea ha provocado que muchas de las claves de la metáfora poética, que es la que nos ocupa aquí, hayan quedado desatendidas.

Este primer capítulo no pretende responder de manera categórica a los planteamientos irresolutos de la metáfora, pues —a pesar de que algunos manuales rezuman cierto triunfalismo— los estudios que históricamente han incursionado en el proceso metafórico demuestran que tales aspiraciones resultan malogradas y terminan por plegarse a la complejidad de la materia. Las dudas derivadas del estudio de la metáfora suelen recaer en los mismos puntos; Black (1966: 36-37) los sintetiza de este modo:

[...] Sería muy satisfactorio disponer de respuestas convincentes para las preguntas: «¿Cómo reconocemos un caso de metáfora?»; «¿Existen criterios para su detección?»; «¿Se las puede traducir a expresiones literales?»; «¿Se considera con justeza a la metáfora como una decoración que cubre el ‘sentido recto’?»; «¿Cuáles son las relaciones entre la metáfora y el símil?»; «¿En qué sentido —si es que lo es en alguno— es ‘creadora’ la metáfora?»; «¿Adónde va el utilizarla?» (o, más brevemente: «¿Qué *queremos decir* con ‘metáfora’?», ya que todas ellas expresan un intento de ponerse en claro acerca de los usos de la palabra «metáfora», o bien, si se prefiere el modo material de hablar, de analizar la noción de metáfora).

El mero ejercicio de poner sobre la mesa aquellas cuestiones que se refieren al origen, mecanismo y efecto de la metáfora se nos antoja sumamente necesario, pues solo de este modo, a partir de la aceptación de algunas carencias y contradicciones epistemológicas, se puede alcanzar una especie de pacto o acuerdo teórico que permita avanzar en el estudio aplicado de los textos elegidos.

En el estado de la cuestión revisaremos los principales trabajos que han abordado la metáfora desde las perspectivas lingüística y literaria, pero también rendiremos cuenta de los enfoques teóricos procedentes de otras disciplinas. La bibliografía acerca del fenómeno metafórico arroja una ingente cantidad de resultados que van desde la Medicina y la Psicología hasta la Economía, la Ciencia cognitiva y, por supuesto, la Filosofía, la Retórica y la Literatura. La irrupción de nuevos enfoques tiene que ver, según indican Longa y Rivera (2011:520), con el punto de inflexión que supuso la teoría de Lakoff y

Johnson⁵, esto es, con la nueva comprensión de la metáfora no ya como mero elemento retórico y estilístico, sino como concepto que puede encarnar, explicar y aclarar a su vez otras nociones de índole muy diversa.

En efecto, la transición que el estudio de la metáfora ha experimentado desde el mecanismo al concepto ha permitido la eclosión de nuevas consideraciones, y al mismo tiempo esta saturación bibliográfica ha derivado en uno de los mayores escollos de la teoría de la metáfora literaria: su arrinconamiento teórico.

No obstante, la consideración del proceso metafórico como algo más que un mecanismo de mero ornato, es decir, su apreciación conceptual por parte de la crítica, ha contribuido a identificar su operatividad en otras áreas y, por ende, a extender su estudio a otros ámbitos de conocimiento, y además ha facilitado el acercamiento y el análisis profundo de muchos textos en que la metáfora brota con un valor que sobrepasa tal función ornamental. El estado de la cuestión de los estudios sobre la metáfora proporciona, pues, la oportunidad de reexaminar las obras clásicas, esta vez desde la mirada de quien no se detiene solamente en el efectismo, impresión que sin lugar a dudas opera y con más razón en el periodo áureo de la poesía hispánica, sino también en la identificación de los vínculos supranacionales que se alcanzan en torno a la concreción metafórica de la memoria. En este recorrido surgen intertextos, reminiscencias, giros, semejanzas, variantes, todo un conjunto que responde a algo más elevado que el tropo por el tropo: a una tradición condensada o a ese aire de familia (*Familienähnlichkeit* en terminología de Wittgenstein, 2009) que comparten muchas composiciones líricas⁶.

Pudiera parecer que el análisis de la metáfora se embrolla por emplear mecanismos metafóricos en referencia al propio fenómeno; para hablar de la misma metáfora nos servimos de otras metáforas. Sin embargo, en nuestra opinión, este insoslayable obstáculo tan solo refuerza algunos de los rasgos de la figura, en este caso su carácter recurrente y explicativo, y no hace más difícil su comprensión, pues el concepto no sucumbe ante la naturaleza anómala que muchos críticos atribuyen al hecho

⁵ En concreto con su obra *Metaphors We Live by*, 1980, Chicago, University of Chicago Press.

⁶ Wittgenstein (1988: §67) acuña la expresión de “parecido de familia” a propósito de la voz “juego”: “No puedo caracterizar mejor esos parecidos que con la expresión «parecidos de familia»; pues es así como se superponen y entrecruzan los diversos parecidos que se dan entre los miembros de una familia: estatura, facciones, color de los ojos, andares, temperamento, etc.” Para un análisis más profundo de la expresión, *vid.* el glosario elaborado por el profesor Reguera (Wittgenstein, 2009).

metafórico (véase la interpretación de los gramáticos generativistas, por ejemplo), sino todo lo contrario.

En su explicación de los conceptos de “foco” y “marco” referidos a la estructura del enunciado metafórico⁷, Black reconoce la insignificancia de esta cuestión y se pregunta: “¿Estamos empleando *nosotros* ahora, con esto, metáforas, y, además, mezclándolas? ¿Importa ello mucho?” (Black, 1966: 39). De acuerdo con Black, el hecho de que se piense en el mecanismo metafórico por medio de otra metáfora no constituye tanto una paradoja o un contrasentido como una demostración de su utilidad y su alcance epistemológico⁸.

Aparte de una sucinta exposición de la bibliografía que versa sobre la metáfora y de la delimitación del terreno de estudio que ya se despliega en estas primeras páginas, en el primer bloque resulta imprescindible revisar la historia de la teoría de la metáfora, es decir, repasar los principales postulados e ideas que han regido los estudios de la metáfora desde la *Poética* y la *Retórica* de Aristóteles hasta la actualidad. En tal recorrido emergen otras cuestiones que han determinado sustancialmente la dirección de los trabajos acerca de la metáfora, como los abundantes binomios y dicotomías (metáfora viva-metáfora muerta, denotación-connotación, significado literal-sentido, etcétera), que, si bien desde un punto de vista pedagógico han resultado operativos, en algunas ocasiones han caído en cierto reduccionismo que no favorece al análisis exhaustivo del fenómeno y tampoco a la crítica que de ellos se encarga.

Otro de los aspectos que ha de ser estudiado en la precisión conceptual y terminológica de la metáfora es el conjunto de los recursos afines que la han acompañado en su secular peregrinación retórica. En concreto, las concomitancias existentes entre la metáfora y la comparación o el símil, la metonimia, la sinécdoque, el tropo, la imagen, la polisemia, la alegoría, el símbolo o la catacrexis. El roce entre estas figuras es visible en la materialización formal de la memoria como asunto o tema de los textos seleccionados.

⁷ En terminología de Black, “foco” es la palabra que opera figuradamente y “marco” el resto de la frase u oración.

⁸ Ciapuscio (2011) analiza la funcionalidad de la metáfora en el ámbito científico e incide sobre este rasgo reflexivo: “Es curioso que incluso para estudiar y comprender la naturaleza, la estructura formal y las funciones de las metáforas se suele acudir a descripciones metafóricas: metáforas dur-mientes (Goatly, 1993), metáforas endurecidas (Stengers, 1989) y metáforas nómades (Fourez, 1997) son algunas de las caracterizaciones que recogemos de investigaciones anteriores” (Ciapuscio, 2011: 89).

La demarcación de algunas de estas figuras resulta necesaria para comprender los fundamentos de las principales teorías sobre la metáfora: por ejemplo, la teoría que toma la comparación como origen de la metáfora. Cumple observar estos fenómenos próximos a la metáfora *lato sensu*, pues muchos se desligan de ella, otros la explican, otros establecen una relación de dependencia y otros de especificación, todo ello, por supuesto, según los distintos autores y corrientes teóricas.

La cantidad de entradas bibliográficas acerca de la metáfora es tan copiosa que probablemente se aprecie la ausencia de algunos tratados especializados en el tema; en estas páginas exponemos una revisión panorámica de su estado de la cuestión, ya que el principal cometido de nuestra tesis no es el estatuto de la metáfora. Ahora bien, consideramos imprescindible una mínima revisión de sus bases teóricas para desarrollar el verdadero cometido de este trabajo: la catalogación de las imágenes de la memoria en la poesía hispánica de los Siglos de Oro.

Como señala González de Requena Farré (2016: 299), querer reducir el concepto de metáfora a una sola función, a una sola teoría o a un solo plano lingüístico deviene una insensatez. De las teorías que tratan sobre la metáfora examinamos aquí las más significativas, es decir, aquellas que la crítica ha ponderado históricamente: la teoría primigenia de la sustitución, su subsidiaria la comparativa y la teoría de la interacción. En ocasiones se hacen apostillas sobre algunos de los argumentos que motivan los diferentes puntos de vista de la crítica, y, a pesar de que, a nuestro juicio, alguno de ellos es susceptible de ciertas observaciones, no se descarta por completo ninguna de las tendencias expuestas ni las bases conceptuales que las sustentan. En ese apartado, a la somera muestra de las principales teorías se añade la reflexión sobre nociones que han caracterizado el itinerario teórico de la metáfora literaria y aún hoy permanecen vigentes y suscitan dudas entre los estudiosos, pues en su momento introdujeron modificaciones en el paradigma aristotélico; por ejemplo, los conceptos de impertinencia, anomalía, intersección, semejanza, transferencia, desviación, y, por supuesto, la visión estereoscópica del proceso metafórico.

No se aspira, pues, en este trabajo a establecer una definición firme y sólida de la metáfora; las principales pretensiones responden a la sencilla necesidad de reflejar el estado de los estudios sobre la metáfora literaria para fundamentar nuestra investigación, en la medida de lo posible, a una de las definiciones de este intrincado ámbito. De ese modo se procura apuntalar el catálogo de las imágenes y las metáforas de la memoria con

cierto grado de seguridad, aunque la lista permanece abierta para la inclusión de posibles variantes. Se trata, por tanto, de un intento de asegurar los cimientos de esta investigación, aun sabiendo que el material que lo compone es heterogéneo.

3.1. ESTADO DE LA CUESTIÓN

Tal y como señalamos anteriormente, la extensión del fenómeno de la metáfora no ya como recurso estilístico sino como concepto ha generado la proliferación de numerosas aproximaciones teóricas. Se requiere, pues, desbrozar el terreno de estudio y concretar la noción de metáfora manejada y aplicada en este trabajo, a saber, la metáfora literaria, y especialmente la utilizada en poesía.

Sin embargo, no basta con echar un vistazo a aquellas publicaciones cuyo título incluye una alusión a la metáfora literaria o poética; antes de leer con detenimiento las que *a priori* parecen entradas más directas, es necesario detenerse en algunos de los principales manuales lingüísticos y retóricos, pues estos dan cuenta de la corriente en que se inserta cualquier afirmación esbozada acerca de la metáfora en su más amplio sentido. Además, acudir a tales compendios proporciona una idea panorámica de la teoría heredada de la metáfora.

El repaso comprende, pues, tanto las obras monumentales de la Lingüística y la Retórica (desde la *Poética* y la *Retórica* de Aristóteles), que sentaron las bases propedéuticas clásicas, como aquellas aportaciones de los estudios estructuralistas, de la Nueva Retórica, del Generativismo, etcétera, que resultan de importancia en la teoría de la metáfora, aunque Umberto Eco (1983: 217-218) advierte que no todos los trabajos redactados han supuesto un avance sobre la teoría clásica.⁹

A veces este sucinto repaso parece dar la razón al semiólogo italiano: pocos trabajos van más allá de lo postulado por Aristóteles. La claridad con que el Estagirita describe la metáfora ha constituido una ruta segura para los estudiosos posteriores, y el respeto a su autoridad y el acomodo crítico han dejado a su vez cuestiones irresolutas. De entre aquellos trabajos que se han detenido en los claroscuros de la teoría aristotélica, muchos se limitan a expresar en otros términos los mismos conceptos, otros hacen más compleja la explicación del mecanismo metafórico y solo en ocasiones algunos arrojan luz sobre este complejo fenómeno. En nuestro estudio precisamente recogemos los apuntes que a nuestro juicio resultan más enriquecedores para la teoría de la metáfora.

⁹ Declara Eco: “Not the least of the contradictions encountered in a “metaphorology” is that, of the thousands and thousands of pages written about metaphor, few add anything of substance to the first two or three fundamental concepts stated by Aristotle” (1983: 217-218).

3.1.1. Enfoques y concreción del ámbito

Es tal la saturación bibliográfica de la metáfora que conviene acudir a catálogos, algunos más generales y otros más especializados, para seleccionar aquellos trabajos que se ocupan de su funcionamiento en el plano poético. En concreto se han seguido cuatro publicaciones, a saber, la “Bibliografía seleccionada y comentada sobre la metáfora” (2011) de Longa y López Rivera, quienes acometen el rastreo bibliográfico desde una perspectiva muy amplia, pues dan cuenta de las numerosas coordenadas que atienden al proceso metafórico; la “Bibliografía sobre poética y retórica audiovisual” (2005) de García García, y las expuestas previamente por Bosque (“Bibliografía sobre la metáfora: 1971-1982”, 1984) y Román Román (“La metáfora en los estudios estilísticos. Revisión”, 1991). Precisamente la bibliografía presentada por la profesora Román destaca por su circunscripción a la esfera literaria, lo que permite seguir con más proximidad los trabajos referidos a la metáfora poética.

Además de las aportaciones recogidas en estos estudios, son de gran utilidad algunos de los principales manuales retóricos y de Lingüística, en especial un conjunto de diversos trabajos que abarca desde los textos clásicos (la *Poética* y la *Retórica* de Aristóteles, las *Instituciones oratorias* de Quintiliano y *De oratore* de Cicerón) hasta autores de la talla de Saussure, Black, Ullmann, Ricoeur, Spang, Lakoff, Lausberg, Weinrich, Eco, Pozuelo Yvancos, entre otros.

Como ya se desprende de comentarios anteriores, la metáfora analizada en estas páginas es la que habitualmente calificamos de “poética”; dejamos a un lado, pues, la metáfora usada en el lenguaje cotidiano, aunque esto no exime al estudio de acudir al tratamiento de metáforas ya integradas en nuestro vocabulario más común y a cuestiones vinculadas con otras disciplinas. La naturaleza dilatada y abarcadora de la metáfora, capaz de inundar lingüísticamente cualquier terreno, implica cribar la inmensa cantidad de fuentes que se han generado sobre ella, y en ese rastreo riguroso es fundamental fijar el tipo de metáfora que constituye el objeto de estudio.

La investigación de la metáfora poética ha padecido, por trillada y archiconocida, una especie de vilipendio: una vez admitidos todos los postulados aristotélicos, muchos críticos posteriores se han limitado a parafrasearlos y, si acaso, a incluir nuevas perspectivas de estudio, propiciadoras estas de la diseminación de la metáfora a otros

campos. Es tal el bagaje que esta sostiene que difícilmente puede decirse nada nuevo, y muy fácilmente puede caerse en tautologías y contradicciones.

En definitiva, puesto que el objetivo de este primer bloque teórico consiste en realizar una somera revisión de las ideas, teorías y anotaciones existentes sobre la metáfora, las referencias se limitan aquí a obras emblemáticas que han determinado, ya sea desde una perspectiva lingüística ya filosófica —terreno íntimamente vinculado a la metáfora— el curso de los estudios sobre el mecanismo que nos ocupa. Los planteamientos de distinta naturaleza no son por ello menos interesantes, pero conviene demarcar metodológicamente el espacio de esta investigación para que el estudio y la ejemplificación de la metáfora de la memoria gocen de cierta consistencia teórica.

En la aproximación teórica de la metáfora, en especial cuando se trata de la lectura de los manuales de retórica clásica, el fenómeno aparece asociado al estadio de la memoria, por la secular alianza del tropo con los mecanismos mnemotécnicos. La metáfora se ha revelado tradicionalmente como fórmula para simplificar, aclarar y afianzar en la memoria conceptos intrincados, ya sea por su extensión o por su complejidad conceptual.

No obstante, en estas páginas el tratamiento que analizamos de la memoria tiene más que ver con la forma en que se presenta este tema cuasi universal de la literatura que con el mencionado conjunto de estrategias de memorización, si bien los orígenes de la metáfora no pueden comprenderse sin este vínculo. A esto último atiende el epígrafe dedicado a la memoria, en el que consideramos estas dos vertientes de lo memorístico, esto es, como estrategia y como tema.

3.1.2. Revisión histórica de la teoría de la metáfora

La atención crítica que ha recibido la metáfora tradicionalmente ha estado marcada por dos posturas predominantes: una es la que considera que el proceso metafórico constituye un apéndice del lenguaje y que logra una función expresiva o suplementaria sobre el modo habitual de comunicarnos; otra es la que concibe la metáfora como núcleo de toda lengua, desde su origen hasta sus más diversas aplicaciones e independientemente del grado de concreción y fosilización de sus exponentes. En ocasiones la primera vertiente queda reducida a la catalogación de la metáfora como un elemento ornamental y ajeno a la lengua estándar, como si de un condimento lingüístico se tratara; el segundo enfoque, por su parte, amplía el alcance metafórico e integra el hablar cotidiano en el espacio del lenguaje figurado. Esta última vía exige distinguir diversos tipos y grados de metáforas.

De la segunda postura destaca la inserción que Herder hace de la metáfora en el centro del lenguaje:

La metáfora inicial fue ansia de hablar: si luego, cuando la palabra se ha vuelto ya corriente y ha perdido su fuerza, se la toma como fertilidad y energía para unir esos casos singulares, ¡qué lastimosos ejemplos suenan en todas las escuelas de lenguas orientales! (Herder, 1982: 155)

Ni que decir tiene que la adopción de una de estas dos líneas no implica la adhesión a una u otra teoría de la metáfora, esto es, principalmente a la sustitutoria o la interaccionista: el carácter nuclear o marginal atribuido a la metáfora no exige la conformidad con una teoría determinada. Por ejemplo, Pozuelo Yvancos asume la impregnación que la metáfora hace sobre todo lenguaje y al mismo tiempo encastra su concepción del proceso metafórico en la línea sustitutoria. De este modo matiza el aspecto abarcador de la metáfora: “sustituir una cosa por otra por su relación paradigmática o sintagmática es algo constante y no caracteriza sólo a la literatura”. Ahora bien, en la metáfora poética —señala el crítico— la distancia existente entre los dos términos involucrados es aún mayor y supone un “esfuerzo de relación” para el lector (Pozuelo Yvancos, 1992: 185).

Aunque no debería equipararse por completo “esfuerzo de relación” con oscuridad o enigma, la metáfora, especialmente la literaria, ha sido considerada por muchos autores como un mecanismo tenebroso del que pretendían apartar todo lenguaje recto y serio. Y,

al mismo tiempo, ha sido acogida como estrategia sobradamente exitosa en el proceso de memorización y ejemplificación; luego también se la considera aclaratoria. La teoría acerca de la metáfora acostumbra a este tipo de contradicciones, y, si bien a primera vista resulta imposible conjugar dos funciones aparentemente tan contrapuestas, todo depende, como veremos, de la perspectiva desde la que se observa el procedimiento.

La metáfora aclaratoria surge en múltiples contextos, tanto en el terreno de lo científico (por ejemplo, el empleo de una pirámide para explicar rangos y jerarquías) como en la dimensión literaria y moral: las historias que Patronio propone al Conde Lucanor no dejan de ser metáforas o trasuntos de lo que le ocurre a él. Por su parte, la metáfora tildada de oscura e intrincada encuentra su lugar en el terreno literario. Y esa característica opacidad que muchos críticos le atribuyen choca, de nuevo, con su catalogación de mero adorno y de aclaración¹⁰.

Pero si la metáfora solo es un elemento ornamental, ¿qué sentido tiene que establezca un reto, un esfuerzo, al lector? El placer estético deriva, precisamente, de la descodificación de la metáfora, sin que esta surja como un factor superfluo, sino como desafío artístico. Tanto es así que sobre una metáfora ya gastada, archiconocida e identificada de manera automática por el receptor puede aún construirse otra metáfora original que restablezca ese “esfuerzo de relación” del que habla Pozuelo Yvancos. Veamos el siguiente soneto de Góngora, de cuyo título prescindimos ahora para que la metáfora básica no quede descubierta:

Mariposa, no solo no cobarde,
mas temeraria, fatalmente ciega,
lo que la llama al Fénix aun le niega
quiere obstinada que a sus alas guarde,

pues en su daño arrepentida tarde,
del esplendor solicitada, llega
a lo que luce, y ambiciosa entrega

¹⁰ Ciertamente, la consideración de la metáfora como elemento ornamental ha discurrido por toda la historia crítica de este mecanismo; así lo resume Richards: “Throughout the history of Rhetoric, metaphor has been treated as a sort of happy extra trick with words, an opportunity to exploit the accidents of their versatility, something in place occasionally but I requiring unusual skill and caution. In brief, a grace or ornament or added power of language, not its constitutive form. Sometimes, it is true, a writer will venture on speculations that go deeper” (Richards, 1936: 90).

su mal vestida pluma a lo que arde;

yace gloriosa en la que dulcemente
huesa le ha prevenido abeja breve,
¡suma felicidad a yerro sumo!

No a mi ambición contrario tan luciente,
menos activo, sí, cuanto más leve,
cenizas la hará, si abrasa el humo.

Toda la composición se sustenta sobre una imagen de raigambre petrarquista muy difundida: la de la mariposa que vuela en torno a la llama ardiente, trasunto del amante atraído por la amada. En los cuartetos se tilda a la mariposa de temeraria por pretender llegar hasta la llama para entregarse y que el fuego no la quemara (a diferencia de lo que le ocurrió al Fénix). La mariposa yace en la huesa, esto es, en la fosa de cera que le ha procurado la abeja breve, pues el coste de haberse acercado a la llama es ese: “¡suma felicidad a yerro sumo!”. Finalmente, en el último terceto se introduce una nueva dimensión de la que ya había indicios en versos anteriores: la ambición humana. Parece haber, pues, una ruptura o un desajuste entre la imagen inicial de la mariposa y el giro de los tercetos.

La estampa de la mariposa que revolotea alrededor de la llama como imagen del amante atraído por la amada languidece hacia el primer terceto, cuando el campo semántico predominante da paso a términos aplicables a otra isotopía —en terminología de Greimas (1971)—, a saber, la de la ambición. El adjetivo “gloriosa” vinculado a la muerte entronca con la fama y el honor, al mismo tiempo que la “abeja breve” contrasta con la temeraria mariposa descrita poco antes. Es la “abeja breve” quien la ha provisto de una “huesa”, y en esta contradicción se funda el bello quiasmo “¡suma felicidad a yerro sumo!”.

Pero incluso antes aparece ya un dato que puede conducir hacia otra lectura de la conocida imagen petrarquista: en el segundo cuarteto la mariposa quiere “entregar su mal vestida pluma”. No resulta disparatado sospechar aquí que esa pluma puede incluir no solo la lógica referencia a las alas del insecto e incluso a Ícaro, sino también la metonimia de la figura del autor (la pluma por el que escribe). También los poetas entregaban su

pluma a lo que ardía, es decir, a lo que lucía: su ambición por formar parte del mundo cortesano exigía ciertas condiciones, y a ellas conducía la imprudencia alentada por el ansia. Solo así, completando la clave amorosa, puede comprenderse la ironía o la paradoja de que sean las “abejas breves” (probablemente poetas menores) las que proporcionen fosa al insecto temerario, imagen del poeta vanidoso.

Este soneto es comentado en detalle por López Martínez (2014: 147-167), quien acomete de manera pormenorizada el ejercicio de refundición metafórica que tan elegantemente lleva a cabo el poeta cordobés en su ciclo *de senectute*: “por esas fechas, la mariposa petrarquista equiparada al amante que se quema al precipitarse al fuego amoroso no preocupaba demasiado a Góngora, pero la recicla dotándola de un nuevo sentido, porque el manto bello esconde una cruda realidad” (López Martínez, 2014: 155).

La eficacia de la imagen petrarquista permite erigir esta segunda y original metáfora: la huesa construida por las abejas breves (imágenes que remiten al campo del poeta y la ambición) probablemente esté hecha de cera, material con el que laboran estos insectos, de manera que enlaza con la llama que hace gotear la vela en torno a la cual aletea la mariposa primitiva. Es más, hacia el final del soneto, la interpretación en clave amorosa cede el terreno a la isotopía de la ambición social y el desengaño existencial: el sujeto lírico no está dispuesto a que su “contrario tan luciente” (aunque más leve, de humo) convierta en cenizas su ambición, en contraste con la mariposa temeraria dibujada en el soneto.

El poeta, pues, aspira a ofrecer ese “esfuerzo de relación”, en este caso a partir de una imagen ya conocida. La representación de la mariposa que vuela atraída por la luz es tan habitual que mitiga el esfuerzo debido al mecanismo metafórico, pero no por ello deja de ser fértil. Su automatismo puede desplegar otras construcciones tan originales como lo fue ella en un principio; de este modo queda anulado su riesgo de convertirse en mero ornato.

De este inaugural ejemplo se puede extraer, por tanto, que conviene no dejarse embaucar demasiado por las disquisiciones teóricas de la crítica —especialmente por las maximalistas— y observar, discernir y seleccionar aquellos aspectos de la metáfora que permiten levantar una base relativamente sólida para este asunto.

El amplio recorrido de la metáfora a través de las históricas aportaciones de las que han sido depositarios los terrenos de la filosofía y la literatura justifica que este proceso

se haya visto sujeto a las diferentes tendencias críticas y predominantes de cada época, al tratamiento particular de una línea o escuela intelectual determinada. Sin duda, muchos de sus enigmas siguen irresolutos; la concepción de la metáfora ha fluctuado en función de las distintas etapas críticas, pero también durante una misma época han convivido aproximaciones diversas; de hecho, es esto lo más común: la coexistencia de vertientes. Ya sea de manera directa o indirecta, la metáfora ha recibido atención desde el principio de la teoría filosófica, antropológica y literaria, y es en los textos clásicos donde se han sentado las características que hoy consideramos intrínsecas al fenómeno. Probablemente la fosilización de diversos rasgos que se le atribuyen ha jugado en detrimento de su estudio ontológico: la aceptación poco combativa de esos rasgos principales conduce a perpetuar elementos que, sin duda alguna, son susceptibles de discusión.

Periodo clásico

Aristóteles

Si bien es cierto que Aristóteles no dedica un monográfico a la metáfora, sus alusiones y comentarios acerca de este proceso constituyen la piedra angular de los estudios literarios que se han acercado a esta figura. Las dos obras en que establece sus elementos principales son la *Poética* (en concreto el capítulo 21), y la *Retórica*. En la primera expone su celeberrima definición bajo el epígrafe dedicado a “las especies del nombre”: “[m]etáfora es la traslación de un nombre ajeno, o desde el género a la especie, o desde la especie al género, o desde una especie a otra especie, o según la analogía” (*Poética*, 1457b5-26). Y un poco más adelante aclara su concepción de analogía: “[e]ntiendo por analogía el hecho de que el segundo término sea al primero como el cuarto al tercero; entonces podrá usarse el cuarto en vez del segundo o el segundo en vez del cuarto” (*Poética*, 1457b5-26). El Estagirita ejemplifica la analogía del siguiente modo: cuatro términos están relacionados a partir de dos series, como en “la vida/ la vejez” y “el día/ el ocaso”, y entre ellos se produce un paralelismo: el ocaso es “la vejez del día” y la vejez es “el ocaso de la vida”, pues la vejez es a la vida lo mismo que el ocaso al día.

Sin embargo, en la retórica clásica la metáfora más atendida es la que se funda en la analogía, es decir, en el cuarto ejemplo señalado por Aristóteles, pues los otros tipos indicados no dejan de ser ejemplos de los que muchos consideran metonimias y sinécdoques.

Con Aristóteles se establecen, pues, la mayoría de las particularidades que aún hoy reconocemos en la metáfora; por ejemplo, se le atribuye un carácter peregrino o extraño con respecto al normal uso de la lengua:

Es noble, en cambio, y alejada de lo vulgar la [elocución] que usa voces peregrinas; y entiendo por voz peregrina la palabra extraña, la metáfora, el alargamiento y todo lo que se aparta de lo usual. Pero, si uno lo compone todo de ese modo, habrá enigma o barbarismo; si a base de metáforas, enigma; si de palabras extrañas, barbarismo. Pues la esencia del enigma consiste en unir, diciendo cosas reales, términos inconciliables (*Poética*, 1458a14-32).

Esta primera afirmación acerca de la extrañeza provocada por la metáfora es la que deriva, a partir de una interpretación literal y cerrada, en la asignación de un carácter intrincado, enigmático, oscuro e incluso incoherente que muchos estudiosos esgrimen en sus investigaciones.

También se refiere Aristóteles a la operatividad del mecanismo en la literatura y la conveniencia de no articular todo el discurso —y menos aún si este no es de índole literaria— por medio de la metáfora:

Así, pues, el uso en cierto modo ostentoso de este modo de expresarse es ridículo, y la mesura es necesaria en todas las partes de la elocución; en efecto, quien use metáforas, palabras extrañas y demás figuras sin venir a cuento, conseguirá lo mismo que si buscarse adrede un efecto ridículo (*Poética*, 1458a33-b20).

Esta nota concluye que lo ridículo consiste en usar la metáfora de manera efectista, sin sentido ni fin alguno y por acumulación. De esto se extrae que el mecanismo metafórico no es tan solo un adorno, pues su empleo exige cierto nivel de coherencia. El discurso de quien utiliza el procedimiento de la metáfora de manera caótica y por efectismo arroja, según el Estagirita, un texto ridículo.

Por otro lado, Aristóteles reconoce el mérito y el talento de quien ejecuta el proceso metafórico, pues “[...] lo más importante es dominar la metáfora. Esto es, en efecto, lo único que no se puede tomar de otro, y es indicio de talento” (*Poética*, 1459a6-25). En la *Retórica* insiste de nuevo sobre el carácter intransferible del arte de componer metáforas: “[l]a claridad, el placer y la extrañeza los proporciona, sobre todo, la metáfora, y ésta no

puede extraerse de otro” (*Retórica*, 1405a). Y construir metáforas, apunta, significa hallar la semejanza y concretarla con la expresión (*Poética*, 1459a6-25)¹¹.

La definición de metáfora postulada por el Estagirita es base de casi todas las formulaciones acerca del proceso metafórico que se han extendido hasta el siglo XVIII; sobre este cimiento descansan muchas de las teorías inspiradas en este mecanismo tan atractivo. En esta vasta tradición el espectro de las tendencias abarca desde la defensa de la tesis aristotélica hasta la inversión del enfoque empleado por esta, y, en algunas ocasiones, el cuestionamiento de los puntos que se daban por consabidos y que parecían estar aceptados por la crítica.

Cicerón

En *El Orador*, en sus comentarios acerca de la metáfora, Cicerón apoya la teoría de Aristóteles e insiste en que la construcción metafórica ha de adaptarse a la necesidad, el agrado y el decoro, entendido este último como la conveniencia o adecuación al tema, género o condición del texto: “itaque illud indecorum, quod quale sit ex decoro debet intellegi, hic quoque apparet, cum verbum aliquod altius transfertur idque in oratione humili ponitur quod idem in alia deceret” (Cicerón, XXV)¹². La metáfora está justificada, según Cicerón, ya sea por cuestiones estéticas o por conveniencia oracional: “Translata dico, ut saepe iam, quae per similitudinem ab alia re aut suavitatis aut inopiae causa transferuntur” Cicerón, XXVII, 92)¹³.

Quintiliano

Quintiliano, por su parte, reconoce la amplitud de la metáfora en el lenguaje cotidiano, desgaja a esta de la justificación ornamental que tradicionalmente se le había adjudicado

¹¹ Bobes Naves repasa los fundamentos que componen la metáfora, que van desde la originalidad y la claridad hasta el conocimiento, la adecuación, el estilo, la elegancia y la belleza. La originalidad se alcanza, según ella, mediante el distanciamiento del uso normal, pues la fórmula “incorpora a la creación literaria la realidad (mimesis) vista de una manera no directa, sino analógicamente, tal como la ve el poeta”; la ambivalencia de la metáfora consiste, tal y como indica la estudiosa, en la capacidad de producir oscuridad (“si no procede de campos léxicos próximos”) y de arrojar luz sobre cualquier cuestión. Dicha capacidad entronca con su potencial para explicar nociones de diversos campos y disciplinas que a simple vista no parecen estar relacionados. Por su parte, la buena metáfora ejecuta una perfecta adecuación con el objetivo de no resultar ni extravagante ni ridícula, y hace gala de viveza y dinamismo en el estilo y de una belleza que abarca lo semántico y lo fonético (Bobes Naves, 2004: 55-57).

¹² “Por eso se nota una falta de decoro o de conveniencia cuando la metáfora es traída de muy lejos y se pone en una oración de género humilde lo que sólo convendría en otra de más elevado tono”.

¹³ “Llamo metáforas a las traslaciones fundadas en la semejanza y nacidas ya de la necesidad, ya del agrado”.

y distingue la metáfora empleada por su fuerza semántica de aquella que viene a suplir un vacío del lenguaje, es decir, la catacrexis:

[L]a metáfora, esto es, traslación, que entre todos es el [tropo] más hermoso y frecuente. Es tan natural, que lo usan hasta los ignorantes sin advertirlo, y tan gustoso, que da mayor luz a la oración ya por sí clara. La metáfora no será vulgar ni baja ni dura, si se usa con juicio. Contribuye a la afluencia, ya trocando el significado, ya tomando de otra cosa la significación de lo que no tiene término propio, y hace que no falten palabras para expresar cualquier cosa, que es la mayor dificultad (Quintiliano, 2004: 68-69).

Bobes Naves recoge la diferencia establecida por Quintiliano en sus *Instituciones oratorias* con respecto a las mutaciones de los tropos por significación y las producidas por mero ornato: los tropos albergan dos tipos de concreciones: “a) los que se usan por razón de la significación: metáfora, sinécdoque, metonimia, antonomasia, onomatopeya y catacrexis, y b) los que se usan por adorno: epíteto, alegoría, enigma, ironía, perífrasis, hipérbatos e hipérbole” (Bobes Naves, 2004: 60).

Las aserciones de Quintiliano merecen, sin duda, alguna que otra observación, pues prácticamente todos los tropos que incluye en el conjunto de las figuras regidas por el adorno responden a una motivación que supera el aspecto visual: el hipérbaton, por ejemplo, refleja un desorden sintáctico que, habitualmente, va asociado a un contenido específico. Sin embargo, el análisis de todo lo expuesto por los clásicos supondría un estudio de considerables dimensiones, y no es este el cometido principal del presente trabajo.

Ahora bien, Quintiliano incide en un aspecto que se nos antoja fundamental en el estudio de la metáfora y que en cierto modo ha sido denostado en teorías posteriores, en que separaban, quizá de manera demasiado tajante, los llamados “términos” de la metáfora. Nos referimos al carácter acumulativo del proceso metafórico. Muchos autores toman al pie de la letra la primitiva explicación de Aristóteles sobre la metáfora y consideran que la traslación distingue de forma cristalina los dos términos implicados, ya pertenezcan al mismo campo semántico o no. Sin embargo, la aproximación de Quintiliano sugiere la capacidad de la metáfora para ampliar el significado, pero sin que los términos, conceptos o isotopías que intervienen en el proceso pierdan todo su sentido propio: “[...] la metáfora, o debe llenar un hueco, o si ocupa el lugar de otra palabra debe expresar más que aquélla por la que se sustituye” (Quintiliano, 2004: 71). El primer caso

enunciado por el retórico se corresponde con la catacrexis, pues la metáfora salva un vacío lingüístico, mientras que en el segundo supuesto la metáfora “expresa más”, es decir, acumula y expande su significado.

Horacio

Las referencias sobre la metáfora halladas en la *Epístola a los Pisones* de Horacio se adhieren, tal y como glosa Bobes Naves (2004: 59), a la concepción mimética del arte, acogida a la noción clásica del decoro, esto es, “orden, armonía y proporción”, y en correspondencia con los binomios de la tesis horaciana: “*ingenium/ars*”, “*res/verba*” y “*docere/delectare*”: la metáfora tiene que ver, pues, con la función oratoria, la llamada “hablar con una boca redonda” (Horacio, I, 323-324).

Patrística y Escolástica

Las teorías clásicas acerca de la metáfora son ampliamente aceptadas y permanecen durante siglos en la historia crítica. Sus principales postulados gozan del respeto de la Patrística y la Escolástica, es decir, de las llamadas “poéticas miméticas” que consideran la mimesis como causa primera del arte. Bobes Naves lleva a cabo un pormenorizado repaso de la recepción medieval de las propuestas clásicas, que abarcan desde Isidoro de Sevilla, quien perpetuó el sentido translaticio asignado a la metáfora, hasta los comentarios, ya sean *maggiori* o *settoriale*, con que apostillan los italianos la edición de la *Poética* de Aristóteles hacia 1498, e incluso hasta el eco de los clásicos en preceptistas ya pertenecientes a la Ilustración, como Luzán. Este extenso periodo alberga muchos de los principales hitos de la teoría de la metáfora: Isidoro de Sevilla propugna una clasificación totalmente vinculada a la establecida por el Estagirita; a su vez, Vinsauf ofrece consejos desde un enfoque más preceptista que descriptivo en su *Poetria*. Entre sus recomendaciones destacan modelos y tipologías, pero también la catalogación de la metáfora como elemento ornamental y la distinción entre la metáfora simple, que acoge una sola palabra, y la compleja, que se dilata hasta la frase entera (Bobes Naves, 2004: 63-95).

Transición hacia la Edad Moderna

Hacia finales del siglo XV, con la ya mencionada edición de la *Poética* de Aristóteles, autores como Robortello, Castelvetro, Trissino, Giraldi Cintio, Tasso y Minturno analizaron y sintetizaron —en su mayoría— las teorías clásicas. Minturno y Castelvetro inciden, por ejemplo, en los cuatro pilares que erigen el bloque de la metáfora: “buscar claridad, suplir una necesidad, dar variedad al estilo [...] [y] “dar nobleza (decoro) al estilo” (67). Del ingreso en el humanismo hispánico Bobes Naves rescata los escolios de López Pinciano en su *Philosophia antiqua poetica* (1596), de Cascales en sus *Tablas poéticas* (1617) y de Fernando de Herrera en sus *Anotaciones a la poesía de Garcilaso* (1580).

La consideración de la metáfora como contaminadora del lenguaje recto, científico y lógico que propugna Locke desde un enfoque naturalista tiene ya su fuente en aquellas teorías clásicas en que concebían la metáfora como artificio que empaña la realidad (Masid Blanco, 2019:15). El filósofo británico trata la metáfora desde la dificultad que esta supone en la filosofía del lenguaje; de ahí que la catalogue de “abuso” cuando se emplea en el discurso científico, y como “adorno” en los discursos retóricos:

A menudo se hace también un abuso del lenguaje por las expresiones figuradas. Desde el momento en que el ingenio y la fantasía tienen en el mundo una mejor acogida que la seca verdad y el conocimiento real, las expresiones figuradas y las alusiones en el lenguaje difícilmente podrán ser admitidas como una imperfección o abuso de éste. Admito que en los discursos en los que pretendemos más el placer y el agrado que la información y el aprovechamiento, semejantes adornos tomados de ellos no pueden pasar por faltas. Sin embargo, si queremos hablar de las cosas como son, debemos admitir que todo el arte de la retórica, exceptuando el orden y la claridad, todas las aplicaciones artificiosas y figuradas de las palabras que ha inventado la elocuencia, no sirven sino para insinuar ideas equivocadas, mover las pasiones y para seducir el juicio, de manera que no es sino superchería y, por tanto, por muy laudables o adecuados que puedan ser la oratoria en las arengas y discursos populares, es cierto que en todos los discursos que pretendan informar o instruir debe ser totalmente evitada; y cuando concierne a la verdad o al conocimiento, no puede sino tenerse por gran falta, ya del lenguaje, ya de la persona que hace uso de ella. (Locke, III, cap. X, 34).

Como contrapunto de Locke, Pascal defiende una concepción mucho más amable de la metáfora. Según este último, dos aspectos impedían comprender la metáfora como simple ornamento, a saber, su irreductibilidad, pues una metáfora no puede ser traducida ni parafraseada al lenguaje literal sin perder su sentido y su misterio, y, por otro lado, su

autonomía con respecto a los elementos de que se compone (*apud* Masid Blanco, 2019: 16)¹⁴.

Según Luzán, inscrito ya en pleno Neoclasicismo, la metáfora es una “imagen fantástica artificial” que responde a la necesidad. El desvío de la metáfora, señala el preceptista, no conduce al engaño, sino que está regida por la conveniencia en su contexto poético determinado:

[s]iendo así que cuando un poeta dice que el sol baña ya en las ondas del océano sus rubios cabellos, no pretende engañarnos, sino solamente decirnos que anochece, lo cual es una verdad real, aunque el poeta la expresa de aquel modo que la ha imaginado y concebido su fantasía (Luzán, 2008: 297-298).

Romanticismo

Con el Romanticismo la metáfora excede los límites optimistas atribuidos por Pascal y se convierte en vía o acceso directo a la verdad por medio de la imaginación. No es arriesgado sugerir que de esta radicalización que los románticos llevan a cabo — especialmente Wordsworth y Coleridge— se desprende después, en concreto en el seno de la lingüística cognitiva, la idea de que la metáfora no solamente se encarga de cubrir un pensamiento previo a su constitución, sino que la misma metáfora es el pensamiento.

Sin embargo, pronto la metáfora vuelve a ser cuestionada cuando Nietzsche y Vico recuperan la dimensión más ambigua que ha jugado tradicionalmente el mecanismo en la filosofía: la duda sobre su condición de verdad (Masid Blanco, 2019: 16-17).

Nietzsche (2000) en su teoría del lenguaje considera la metáfora como uno de los rasgos que revela la imperfección de este instrumento, esto es, su incapacidad para reflejar la realidad, e insiste en la borrosa frontera entre lo literal y lo figurado. Toda lengua es metafórica, pero también lo es su variante coloquial y más apartada del arte; la cuestión radica en la fosilización de esas metáforas, en la innovación que representan o la aceptación generalizada (Bustos, 2000: II). En el epígrafe 3.3. “Teorías” nos referimos,

¹⁴ Más adelante, una pléyade de autores pertenecientes a distintas épocas pero de indiscutible relevancia volvieron sobre esta discusión; frente al oscurantismo que los racionalistas esgrimían acerca de la metáfora para desligar a esta de cualquier tipo de conocimiento científico, desde Pascal hasta Heidegger, Gadamer y Derrida, junto con la estela iniciada por los románticos, ponderaron el valor metafórico de la mayoría de las concreciones del lenguaje (Bustos, 2000: II).

aunque de manera sucinta, a este obstáculo que tanta preocupación ha arrojado en el terreno filosófico.

La visión que describe la metáfora, junto con otras figuras retóricas, como invasora del lenguaje pasa a concretarse en la propuesta de Nietzsche no como un mecanismo predominante, sino más bien como un proceso articulador de todo el pensamiento. Precisamente recoge Masid Blanco (2019: 18) glosa la tesis nitzscheana comentando que la metáfora responde al carácter imperfecto del lenguaje, a su limitación, para abarcar toda la realidad mediante la designación, y solamente por medio de la metáfora es posible ampliar los campos léxicos.

Estructuralismo

Hasta el Estructuralismo, en concreto con la publicación y el seguimiento del *Curso de lingüística general* editado por los discípulos de Saussure, el estudio de la metáfora circunscribía el fenómeno a la semántica lexical. En la dicotomía temporal diacrónico/sincrónico propia de la teoría estructuralista habría que situar a la metáfora innovadora en el plano de la diacronía, y a su vez la metáfora aceptada y asimilada a la lengua pasaría al plano sincrónico¹⁵ (Ricoeur, 2001: 166).

El cuadro sinóptico de los tropos se vio reducido como consecuencia del binarismo que caracteriza la trayectoria de esta escuela teórica, y, a su vez, la síntesis supuso la distinción de dos figuras: la metáfora y la metonimia, esto es, las relaciones de semejanza y contigüidad.

Nueva Retórica

La Nueva Retórica porta un matiz interesante advertido por Bobes Naves (2004: 135): “el enfoque semántico de la metáfora la sitúa en el marco de la frase, no como un caso de denominación desviante (sería enfoque sustitutivo), sino como un caso de predicación no-pertinente”¹⁶. En esta línea se hallan los trabajos de Richards, Black y

¹⁵ En el capítulo VI analiza la relación del proceso metafórico de la analogía con el fenómeno de la etimología popular (Saussure, 1945: 199-201).

¹⁶ Para profundizar en el contexto del renacimiento de la Retórica remitimos al manual de Wahnón Bensusan (1991: 117-118), quien analiza la transición desde el plano elocutivo al que la Retórica había quedado reducida hasta su resurrección como sistema para explicar lingüísticamente los resortes que hacen que consideremos un texto como literario.

Bearsdley. Así pues, la metáfora no supone ya tanto un desvío como una **impertinencia**. Y así se refleja en dos obras monumentales: la *Retórica general* (1987) del Grupo de Lieja y *La Sémantique de la métaphore et de la métonymie* (1973) de Le Guern. Ambos trabajos de corte estructuralista parten del análisis componencial del significado propuesto por Greimas. Según este método, la metáfora supone una **alteración** de la organización interna del lexema. A su vez, tal concepción de la metáfora procede de la distinción que Jakobson hizo del funcionamiento de la metáfora y de la metonimia, es decir, de la base lingüística de la metáfora frente a la referencial o extralingüística de la metonimia (Ricoeur, 2001: 212)¹⁷. Barthes desglosa de este modo la teoría jakobsiana:

diremos que toda serie metafórica es un paradigma sintagmatizada y toda metonimia un sintagma cristalizado y absorbido en un sistema; en la metáfora la selección se convierte en contigüidad y en la metonimia la contigüidad se convierte en campo de selección. Parece, por lo tanto, que la creación actúa siempre en el límite de ambos planos (Barthes, 1971: 85).

Si bien es cierto que desde la perspectiva estructural puede analizarse con profundidad el grado de coincidencia de los semas integrados en una metáfora, no creemos que en la descodificación de la metáfora siempre hagamos uso de este tipo de análisis. La asociación emerge normalmente por la coincidencia de alguno de los semas o rasgos de los términos implicados, pero a veces se mantiene por la tradición o por otro tipo de vínculo que no tiene que descansar necesariamente en la semejanza (la imagen de la mariposa que revolotea alrededor del fuego guarda un parecido con el enamorado a partir de la implícita y ya fosilizada metáfora del amor y el fuego, y, de manera original a partir de la identificación de la mariposa osada con el enamorado temerario). El examen riguroso de los semas, especialmente de aquellos en los que encontramos disonancias, solo resulta fértil para la comprensión de todo el enunciado metafórico. Desde un punto de vista exegético, es mucho más interesante detenerse en las coincidencias, núcleo del que deriva la metáfora.

Robert Martin (1983, 191-192) ya advertía de los límites borrosos de la metáfora (“*sémantisme flou*”) que dificultan el desglose de esta en semas. Su argumento parte del ejemplo “el hombre es un león” y de esta metáfora extrae varias interpretaciones, entre

¹⁷ En su obra *La metáfora viva* (1975), Ricoeur repasa los vericuetos de la teoría de la metáfora, y de entre ellos destaca los escollos principales, como el concepto de desvío integrado por la Nueva Retórica, el grado cero, la impertinencia supuesta a la metáfora o la dificultad hallada en la interpretación literal del enunciado metafórico, el paso de la metáfora desde elemento nominal hacia un fenómeno discursivo, etcétera.

ellas la identificación con la valentía o con la ferocidad. La cuestión reside en que el proceso interpretativo no siempre ha de incidir sobre el mismo sema (valentía o ferocidad), puesto que depende, en gran parte, del receptor. La disección de la metáfora por semas, por tanto, no es todo lo eficaz que parece.

La Nueva Retórica desplazó el “nivel estratégico” (en terminología de Ricoeur, 2001: 184), presentado por la semántica estructural, desde la palabra hacia el **sema**. Si bien *a priori* puede parecer que la Nueva Retórica consiste en una superación de los postulados de la Retórica clásica, lo cierto es que aquella ambiciona un concepto que entronca, de nuevo, con la teoría aristotélica y con la Estilística: la **desviación**. Huelga decir que este concepto se inserta, al igual que ocurre a otras teorías que usan los términos de “anomalía”, “incoherencia” o “absurdo”, en la tradicional vertiente que concibe la metáfora como un anexo del lenguaje común.

El Grupo de Lieja, como explicamos en el epígrafe dedicado a las teorías de la metáfora, introduce una novedad: la reducción del ámbito del estudio de la metáfora a los semas, el plano infralingüístico por excelencia del significado. El análisis de esta escuela se centra, pues, en los llamados “**metasememas**”, el tercero de los niveles diseñados en su jerarquía, donde incluyen los mecanismos de la metáfora y la comparación¹⁸. No obstante, la propuesta sémica perpetúa, en principio, dos de los postulados más firmes de la retórica clásica: la tesis de la sustitución y la exclusión de la metáfora del terreno del enunciado o discurso.

La tesis neoretórica acerca del tropo sigue bebiendo, por tanto, de la hipótesis de la sustitución de la palabra, pero recupera el carácter de desvío anunciado en la *Retórica* de Aristóteles (obra en la que la metáfora se entiende como una desviación respecto al sentido “corriente de las palabras”) y lo revitaliza por medio de los estudios del Grupo de Lieja. Es imprescindible, por ejemplo, la propuesta barthiana acerca de la denotación y la connotación: la metáfora se apoya en la denotación para erigir nuevas connotaciones y desarrollar una segunda modalización: “un sistema connotado es un sistema cuyo plano

¹⁸ Distinguen los siguientes tipos de metábole (figura de desvío respecto a los planos del lenguaje): metaplasmos, que abarca figuras como la aliteración, el apócope y el caligrama; metataxis, que engloba figuras de orden como el hipébaton, el polisíndeton y el asíndeton; metasememas, terreno a que pertenece la metáfora, la metonimia y la sinécdoque, y metalogismos, en que recoge la alegoría, la ironía, la hipébole (Grupo μ , 1987: 75-76).

de expresión está, él también, constituido por un sistema de significación” (Barthes, 1971: 161).

En la Nueva Retórica se producen dos movimientos o direcciones: uno de repetición de la retórica clásica, en concreto la asimilación de la teoría de la sustitución en el seno de la metáfora, y otro de integración que incluye el tropo (la metáfora) en la teoría sobre la desviación que desarrollará la Estilística (Ricoeur, 2001: 185-186).

El Grupo μ sigue la división progresiva en unidades menores que tiene lugar en el significante y la traslada al plano del significado, cuya última unidad, por mínima, es el **sema**. El problema que presenta la idea de “**desvío**” radica en la compleja detección del grado cero desde el cual parte el desvío. Precisamente en las disquisiciones de Gérard Genette acerca del grado cero de la lengua es apreciable la perpetuación del enfoque sustitutivo aplicado a la metáfora, tendencia que revisaremos más adelante. Para el teórico francés, la desviación se produce en el intermedio que existe entre lo que el poeta piensa y lo que escribe: la oposición entre lo figurado y lo no figurado es la que dista entre un lenguaje real y un lenguaje virtual, y entre ellos la vinculación opera por medio de la conciencia del locutor. No obstante, esta propuesta recae en la noción de la **traductibilidad**, según la cual toda idea figurada puede traducirse a un lenguaje no figurado:

El hecho retórico comienza allí donde se puede comparar la forma de esta palabra o de esta frase con la de otra palabra o de otra frase que hubieran podido ser empleadas en su lugar y cuyo lugar parecen ocupar [...] Toda figura es traducible y presenta su traducción visible en transparencia, como una filigrana, o un palimpsesto, bajo su texto aparente. La retórica está vinculada a esta duplicidad del lenguaje (Genette, 1966: 211).

Respecto a esta tesis de Genette apostilla Ricoeur:

[c]reo haber demostrado con los autores anglosajones que es solidaria de una concepción sustitutiva de la metáfora, la cual queda limitada a una concepción de la metáfora-palabra. Pero si la metáfora es un enunciado, es posible que éste sea intraducible, no sólo en cuanto a su connotación, sino en cuanto a su sentido mismo y, por tanto, en cuanto a su denotación; enseña algo y de este modo contribuye a abrir y a descubrir otro campo de realidad distinto del lenguaje ordinario (Ricoeur, 2001: 201-202).

A su vez Ricoeur propone otra cuestión, que pasa por desvincular el postulado de la desviación y el principio sustitutivo para apoyar la tesis de Beardsley, quien afirmaba que

la construcción metafórica venía motivada por la imposibilidad de la interpretación literal de la frase completa en la que la figura se inserta (Beardsley *apud* Ricoeur, 2001: 190).

Según Ricoeur, la metáfora no consiste exactamente en una simple desviación, sino que implica un proceso en el que el receptor debe identificar tal desvío por su impertinencia (esto es, su falta de sentido) y ha de reducirla por medio de la atribución de un nuevo significado. La **desviación** se halla, pues, en la **impertinencia** semántica que amenaza con destruir el sentido literal (y desviado) de la construcción que contiene la metáfora (Ricoeur, 2002: 206). Sin embargo, no siempre los enunciados metafóricos suponen una impertinencia que ha de ser reducida; muchos de ellos pasan inadvertidos, sin que se perciba la configuración metafórica. Cohen comprende la función de la metáfora de un modo similar al de Ricoeur; señala Cohen:

La metáfora interviene para reducir la desviación creada por la impertinencia. Ambas desviaciones son complementarias, pero precisamente porque no se hallan situadas en el mismo plano lingüístico. La impertinencia es una violación del código del habla y se sitúa en el plano sintagmático; la metáfora es una violación del código de la lengua y se sitúa en el plano paradigmático. Existe una especie de hegemonía del habla sobre la lengua: ésta acepta su propia transformación para darle un sentido a aquélla. El proceso en su conjunto consta de dos tiempos, que son inversos y complementarios: 1) Planteamiento de la desviación: impertinencia, y 2) Reducción de la desviación: metáfora (Cohen, 1977: 114).

Cohen maneja asimismo dos tipos de metáfora, a saber, la **metáfora “de uso”** y la **metáfora “de invención”**, por su vínculo con la diacronía y la sincronía respectivamente. El primer tipo de metáfora, centrado en el uso, no implica una desviación; es la metáfora de invención la que sí comporta el concepto de desvío (Cohen, 1977: 45). Y en el intrincado bucle de la desviación, cuyo grado cero resulta prácticamente imposible de concretar, Cohen prefiere relativizarlo y ubicarlo en el lenguaje científico, de tal forma que la metáfora no es exactamente el desvío, sino el proceso en que el desvío quede reducido e integrado. Así lo glosa Masid Blanco:

La impertinencia es una violación del código del habla que se sitúa en el plano sintagmático; y la metáfora es una violación del código de la lengua que se sitúa en el plano paradigmático, es decir, en primer lugar se plantea la desviación y se percibe la impertinencia del enunciado para, a continuación, reducir la desviación al concebirse como metáfora (Masid Blanco, 2019: 39).

A su vez, la *Rhétorique générale* del Grupo μ asume el doble proceso metafórico propuesto por Cohen: la desviación y su **reducción** a partir del concepto de la impertinencia. Sin embargo, la base del postulado de Cohen tiene en cuenta el discurso, el eje paradigmático: no se reduce al sema. Para el Grupo de Lieja la metáfora se resume en “la sinécdoque mediante el rodeo de una adición y de una supresión que la convierten en el producto de dos sinécdoques” (Ricoeur, 2001: 220).

El Grupo de Lieja introduce el concepto de **metáfora corregida**. La metáfora presenta una exageración explícita que luego es contrarrestada o corregida a través de su interpretación. El ejemplo rescatado por la profesora Román Román (1991: 456), “el hombre no es más que una caña, la más débil de la naturaleza, *pero es una caña que piensa*”, demuestra, en efecto, que la última parte corrige la equivalencia metafórica propuesta.

Esa combinación de la adición y la supresión con que se pretende corregir el desvío puede ser total o parcial. Cuando es parcial hablamos de la metáfora; si es total constituye una metonimia. Además, dicha combinación está graduada, implica “grados de presentación”, a saber, la **metáfora in absentia** (de dos sinécdoques, como en “las perlas de su boca”) y la **metáfora in praesentia** (aparecen los dos términos, como en “sus dientes son perlas”) (Ricoeur, 2001: 221). Y he aquí, a nuestro juicio, la contradicción de las tesis del Grupo de Lieja: las operaciones explicadas se insertan en el segundo paso señalado por Cohen, esto es, en la fase de reducción de la desviación, en el eje paradigmático. Este rango es superior al nivel del sema y rayano al del discurso, por lo que choca con la concepción sémica de sus abanderados.

Gramática generativa transformacional

El concepto de **desvío** —en la teoría generativista— está íntimamente ligado a las nociones de gramaticalidad y competencia lingüística, y se llegó hasta él de manera indirecta, esto es, no fue acometido en las primeras etapas del generativismo (Tato G. Espada, 1975: 44-45). Lo cierto es que la escuela generativista se centra en el aspecto formal y sintáctico de la gramaticalidad y apenas presta atención, al menos en su primer periodo, al lenguaje figurado; así glosa Tato G. Espada a Fodor y Katz: “el componente semántico en la primera gramática generativa era exclusivamente interpretativo, es decir,

asignaba una interpretación semántica a cada estructura sintáctica; o mejor, a cada indicador sintagmático” (Fodor y Katz *apud* Tato G. Espada, 1975: 51).

Sin embargo, con la publicación en 1965 de *Aspects of the Theory of Syntax*, Chomsky reconoce que la división establecida en 1957 entre la Sintaxis y la Semántica es demasiado tajante, e identifica la metáfora con aquellas frases que violan las reglas de selección. Aun así, para Chomsky (1965) y los seguidores del generativismo la parcela metafórica del lenguaje era secundaria. Para la gramática generativa la metáfora y todo lenguaje figurado pasan por la desviación con respecto a la norma¹⁹. El carácter especial de la poesía era susceptible, en las coordenadas teóricas del Transformacionalismo, de una gramática propia, propuesta que luego se extendería a cada poema; cada texto podría ser merecedor de una gramática única, puesto que la poesía “explotaría reglas de transformación sintáctica y de selección semántica específicas que darían cuenta de rasgos estilísticos como la inversión, el hipérbaton o la metáfora”, tal y como expone Paz Gago (1993: 96).

Últimas décadas

No solo secunda el concepto de contradicción, sino que además añade el de “tensión”. Puesto que Weinrich considera que toda metáfora es contradictoria y paradójica, estima que un oxímoron no deja de ser una metáfora; por ejemplo “negra leche”, en los versos que Weinrich cita de Paul Celan (*Todesfuge*) (Weinrich, 1981: 388). Sentimos la contradicción y el carácter atrevido de la metáfora cuando una construcción metafórica se aleja, en un pequeño o grande grado, de la experiencia sensorial normal. Esta afirmación entronca con el concepto de **margen de la imagen** que maneja el autor alemán, pues percibimos la contradicción con respecto al marco o margen en que se encuadra la metáfora:

¹⁹ El estructuralista Martínez García ya describía así la desviación: “constituyen desviaciones semánticas aquellas expresiones que, al romper con el(los) uso(s) lingüísticos —y, más en concreto, con las reglas de selección léxica —, o no les corresponde ningún contenido, o el receptor les asigna uno que no resulta de la simple composición de los contenidos de sus signos constituyentes. En el primer caso, la expresión desviada desemboca en el puro «absurdo»; en el segundo, estamos ante una desviación constituyente de una figura” (Martínez García, 1975: 271). Por su parte, Weinrich apoya la teoría de la contradicción e insiste en la impertinencia con que se manifiesta la metáfora: “toda metáfora encierra una contradicción entre sus dos miembros y la revela si la tomamos al pie de la letra. La nave del estado, ¿es una nave o no? La respuesta siempre debe ser: sí y no. El estado como institución social y política no es naturalmente una nave, y sin embargo sí lo es, puesto que la convención del lenguaje figurado así lo quiere. Esta es la contradicción que se halla en el interior de toda metáfora” (Weinrich, 1981: 386).

El simple carácter contradictorio de una metáfora es independiente del margen de la imagen. Pero sí depende de ese margen el hecho de notar el carácter contradictorio y sentir la metáfora como atrevida. En el caso de un margen de imagen muy amplio, la contradicción suele pasar normalmente inadvertida. Un margen pequeño, por el contrario, fuerza nuestra atención sobre la contradicción y presta a la metáfora el carácter de atrevida (Weinrich, 1981: 289).

Según Weinrich, “sólo las metáforas atrevidas son buenas metáforas. Y cuanto más atrevidas, mejor” [*sic*] (1981: 380). ¿Pero qué se entiende por **metáfora atrevida**? Las definiciones son proporcionales al número de pensadores que se ocuparon de este concepto. Para Aristóteles la metáfora atrevida era aquella en la que el *tertium commune* no se identifica rápidamente; para Gracián una metáfora atrevida es, por ejemplo, la expresión “tumba viviente” (a nuestro juicio un oxímoron), y, según Ullmann, la metáfora atrevida destaca por su “audacia”. Esta se mide por la distancia existente entre los dos integrantes de la metáfora (Weinrich, 1981: 381); digamos, pues, que ese espacio es el llamado “margen de la imagen”.

Pozuelo Yvancos (1992: 185), quien señala como imprescindible y definitorio el “**esfuerzo de relación**” en la constitución de la metáfora, incide también en que la pérdida de la originalidad conduce hacia el automatismo. El uso frecuente de una metáfora desgasta su esencia original y reduce el esfuerzo de descodificación, de tal forma que este se revela como un proceso paulatinamente más automático, sencillo y asimilado, esto es, menos novedoso, menos extraño.

Por su parte, Lausberg (1984: 65-66) distingue la metáfora del *verbum proprium* (palabra normal) a partir del binomio *voluntas/consuetudo*. La metáfora es, según el teórico alemán, momentánea, y existen diversos grados que van desde la ocasionalidad con que se propone la metáfora hasta su carácter habitual, por medio de la repetición. Lausberg cita a Wartburg, quien subraya el carácter momentáneo y en cierto modo impostado de las metáforas construidas sobre palabras cotidianas; a estas se refiere como “Trabantenwörter”, “**palabras-satélites**” (Wartburg, 133 *apud* Lausberg, 1984: 68). Pero lo cierto es que el empleo de las metáforas no resulta tan drástico en la tradición; una metáfora no siempre está construida *ad hoc* por el poeta, en concreto para un determinado texto, pues el artista también se sirve de aquellas metáforas ya existentes que sabe más útiles para cada contexto.

Aunque resulte obvio, hemos de recordar que el tránsito de la metáfora original hacia el fenómeno automático no se produce en un momento concreto, sino que sucede gradualmente. En ese itinerario el estado híbrido que adquiere la metáfora en cuestión puede resultar muy útil para ensayar esa agudeza propia del conceptismo, tal y como indica Pozuelo Yvancos (1992: 185).

A propósito de este ejercicio de agudeza poética, se nos antoja muy ilustrativo el ya comentado soneto de Góngora “De la ambición humana”, en que sobre la manida imagen de la mariposa y la llama se erige otra nueva:

Mariposa, no solo no cobarde,
mas temeraria, fatalmente ciega,
lo que la llama al Fénix aun le niega
quiere obstinada que a sus alas guarde (244, vv. 1-4).

Ahora bien, no debemos equiparar “hipérbole” con “audacia”. Una metáfora puede ser hiperbólica, exagerada, como el ejemplo ofrecido por Weinrich “mar de lágrimas”, pero su exageración no implica que sea audaz, pues “la audacia reside [...] en el pequeño margen de la imagen, que nos obliga a la percepción del carácter contradictorio” (Weinrich, 1981: 397).

Además, la metáfora no solo se encastra en un contexto, sino en un entramado de metáforas que también condiciona su carácter atrevido y su funcionamiento; a este respecto señala Weinrich que “[l]os más firmes apoyos de una metáfora son entonces sus vecinos metafóricos cuando estos proceden del mismo campo de imágenes” (Weinrich, 1981: 398). El crítico insiste en que “la patria semántica” de la metáfora es el “campo de imágenes” (398). En efecto, solo si tenemos en cuenta el contexto y el campo semántico o la isotopía greimasiana en que se integra el fenómeno metafórico podremos comprender con mayor exactitud los límites y las funciones de la metáfora. Aquellas figuras que tradicionalmente han conformado campos de imágenes (las isotopías, e incluso los tópicos) dejan de ser atrevidas. En este punto Weinrich niega el carácter atrevido a estas metáforas cuyo equivalente aproximado en la lengua estándar serían las metáforas que denominamos fósiles o fosilizadas²⁰. Y añade que “[u]no puede esforzarse, si quiere, por

²⁰ No obstante, el hecho de que una imagen termine fosilizada no significa que no naciera de manera atrevida. Precisamente el ejemplo que nos ocupa, el del amante como mariposa que revolotea en torno a la

encontrar todavía *terra incognita* dentro de ese campo de imágenes. En cualquier caso, esto significa una audacia en segundo grado” (399), y arremete contra algunas tendencias:

[1]os manieristas y preciosistas suelen contentarse a menudo con esto. Estudian medicina con el propósito de encontrar nuevas metáforas de la enfermedad de amor, hasta que descubren algunos síntomas nuevos, si bien ninguna terapia. Tales metáforas pueden que parezcan atrevidas, pero no lo son (Weinrich, 1981: 399).

Weinrich se pregunta si es fiable el *Arbor Porphyriana*, debido al filósofo neoplatónico Porfirio y consistente en un esquema útil para sistematizar por medio de “*genus proximum y differentia specifica*”, pero tampoco le convence la estratificación de Nicolai Hartmann, aunque reconoce que resulta inevitable imaginar un conjunto de representaciones ontológicas para comprender todo cuanto percibimos (Weinrich, 1981: 381- 382).

Para Umberto Eco, el árbol de Porfirio se muestra más provechoso para detectar, por ejemplo, las sinécdoques, pues no deja de ser, salvo por algún aspecto, un árbol de hiperónimos e hipónimos, de dicotomías (en el árbol de Porfirio no ha de darse una jerarquía de lo real y lo universal tanto como un orden de “postulados de significados”) (Eco, 1983: 222). Eco señala la eficacia de este tipo de análisis:

We may call the tree in the preceding examples “perfect”, because in truth the classic Porphyry’s tree introduces not only relations between genera and species (where the superior node always represents the genus of the inferior node, and the inferior always a species of the superior) but also the *differentiae specificae* (Eco, 1983: 222).

Sin embargo, a propósito de tal modelo semántico, Fouces (2003: 112) señala que este esquema de significados “introduce la diferencia específica, pero apenas se introduce en esta, el árbol deja de ser un ejemplo de diccionario y se transforma fatalmente en una enciclopedia”. En efecto, el árbol del filósofo neoplatónico se reduce a un compendio enciclopédico y no explora en sus posibles “nudos” las relaciones creativas entre términos y campos.

llama amorosa, constituye en su nacimiento una metáfora atrevida, puesto que el rasgo que permite asociar dos entidades tan distintas es la temeridad, y no una sencilla analogía perceptible.

Pero, señala Weinrich (1981: 382), aunque contásemos con una clasificación universalmente aceptada (*consensus plurium*), no podríamos avalar la “ley” o teoría según la cual son metáforas atrevidas aquellas que presentan una gran distancia entre los dos miembros que integran el proceso metafórico, pues de manera casi imperceptible y automática diariamente usamos metáforas fosilizadas ya en la lengua cuyos términos guardan una gran distancia, y no se antojan metáforas atrevidas.

La ley de las imágenes atrevidas es, pues, falsa, según Weinrich, y se basa en una concepción técnico-energética moderna. Las metáforas no pueden ser analizadas desde esa perspectiva porque no pertenecen a una jerarquía precisa de la realidad, y porque no solo constituyen un adorno, sino que “dirigen el pensamiento, muestran nuevos caminos, hacen extraño lo desconocido. Pero por sí mismas no se preguntan mucho por lo verdadero y lo falso. Ellas tienen su propia lógica” (Weinrich, 1981: 384-385).

El “margen de la imagen” es para Weinrich (1981: 397) algo parecido al **término intermedio** señalado por Eco y al **punto de intersección** que con Ullmann consideramos que se produce en el proceso metafórico, ese espacio en que convergen las dos esferas de los integrantes de la metáfora, como si de una imagen estereoscópica se tratara.

Tato G. Espada reprocha a la teoría de Weinrich que no haya propuesto verdaderas aportaciones en la línea de la metáfora por medio de su concepto de los rasgos transferibles, sino que se haya limitado a atribuir el origen del fenómeno metafórico a la pura anomalía y a la aparente contradicción semántica (Tato G. Espada, 1975: 67). Tanto los rasgos transferibles como las reglas de selección de Weinrich y Chomsky conformarían lo que Sanders (1973 *apud* Tato G. Espada, 1975: 72) denomina “implicaciones léxicas”, a juicio de este insuficientes para acometer la explicación del lenguaje figurado o metafórico. El mayor éxito de la teoría generativa es que sus integrantes al fin rechazan la noción de “anomalía semántica”, o al menos la manida definición que identificaba la irregularidad o desviación con la oración misma, ya fuera de manera más superficial o profunda.

Por otro lado, McCawley prueba que la agramaticalidad de una oración no tiene tanto que ver con la llamada “incompatibilidad” de los términos como con el contexto en que se inserta la frase: “Many so-called selectional restrictions are actually not real restrictions, since ‘violations’ of them are quite normal in reports of dreams, reports of the other peoples beliefs, and science-fiction stories” (Tato Espada, 1975: 76-84). De este

modo, el enunciado metafórico nos invita a jugar con las presuposiciones derivadas de la contingencia de contextos, ya sea, como bien apunta McCawly, la narración de un sueño, el testimonio de otras personas o historias de ciencia ficción.

Bobes Naves (2004: 133-34) también atribuye impertinencia a la aparición de la metáfora: “El lector la percibe en el texto por la imposibilidad de aceptar una interpretación literal”. Pero lo cierto es que pueden existir composiciones en las que la interpretación literal convive con la metafórica y no por ello su comprensión resulta imposible o incoherente. Evocamos, por ejemplo, la célebre “Noche oscura” de San Juan de la Cruz²¹:

1. En una noche oscura,
con ansias, en amores inflamada,
¡oh dichosa ventura!,
salí sin ser notada
estando ya mi casa sosegada.

2. A oscuras y segura,
por la secreta escala, disfrazada,
¡oh dichosa ventura!,
a oscuras y en celada,
estando ya mi casa sosegada.

3. En la noche dichosa,
en secreto, que nadie me veía,
ni yo miraba cosa,
sin otra luz y guía
sino la que en el corazón ardía.

4. Aquésta me guiaba
más cierto que la luz de mediodía,

²¹ Huelga recordar que el archiconocido texto emplea imágenes del amor terrenal ya imbricadas en la lírica popular para ahondar en una cuestión más profunda y, por supuesto, abstracta: la unión del alma con Dios. No nos detendremos aquí en el análisis exhaustivo de su contenido, pero sí en el funcionamiento de la metáfora y en la posibilidad de leer el poema sin llegar necesariamente a la comprensión de la metáfora. No obstante, consideramos que la lectura que solo atiende al plano lineal del texto y no ahonda en la metáfora subyacente constituye una interpretación *manquéé*.

adonde me esperaba
quien yo bien me sabía,
en parte donde nadie parecía.

5. ¡Oh noche que guiaste!
¡oh noche amable más que el alborada!
¡oh noche que juntaste
Amado con amada,
amada en el Amado transformada!

6. En mi pecho florido,
que entero para él solo se guardaba,
allí quedó dormido,
y yo le regalaba,
y el ventalle de cedros aire daba.

7. El aire de la almena,
cuando yo sus cabellos esparcía,
con su mano serena
en mi cuello hería
y todos mis sentidos suspendía.

8. Quedéme y olvidéme,
el rostro recliné sobre el Amado,
cesó todo y dejéme,
dejando mi cuidado
entre las azucenas olvidado.

Las célebres liras demuestran que la metáfora no es incompatible con una interpretación literal, y que esta no resulta absurda: puede poseer un sentido coherente, si bien exento de la riqueza y del placer estético que supone desentrañar el sentido figurado de la obra. La lectura superficial del texto, esto es, la que tiene por protagonistas a la amada y al amado en el plano del amor terrenal no es ni absurda ni disparatada ni

impertinente, sino completamente lógica. Ahora bien, quien comprende la clave del poema y entrevé la confluencia de los términos “amada” y “amado” con los conceptos de la poesía mística se adentra en la dimensión metafórica del texto y alcanza una comprensión más elevada.

A propósito del sistema simbólico de San Juan, Bobes Naves insiste en la funcionalidad de la metáfora que articula el texto para tratar un asunto suprasensible. En efecto, la metáfora del amor terreno ilustra las fases que se corresponden con las etapas de la mística, las llamadas vías purgativa, iluminativa y unitiva, y con el éxtasis místico. Sin embargo, la detección del terreno divino exige cierta perspicacia por parte del lector, es decir, comporta la denominada “competencia literaria”, reseñada así por Bobes Naves²²:

Otra cuestión es la de los límites de estos procesos metafóricos complejos. Hay lectores que reclaman una interpretación al pie de la letra, en los límites de un lenguaje que es expresión metafórica de una historia amorosa, porque su competencia literaria les niega quizá la lectura metafórica del esquema que sigue a la metáfora primera, porque si bien la conducta amorosa es determinable por su frecuencia en las fases que sigue el diagrama propuesto, no lo es tanto la conducta mística y resulta muy fuerte señalar paralelismos y desde luego puede resultar infranqueable para algún lector reconocerlos y admitirlos (Bobes Naves, 2004: 123).

Cuando es el texto el que opera metafóricamente (todo un poema, toda una obra), Weinrich se plantea esta cuestión:

Suponemos, por tanto, dos lectores, de los cuales uno dice que este texto trata de gaviotas que aparecen como blancas y negras y un viajero que las observa, mientras el otro insiste en que se trata de amigos y enemigos y de uno que está inactivo entre ellos. [...] ¿Con qué argumentos contendrán los dos contrincantes? El uno en sus argumentos debe hacer hincapié necesariamente en los significados de las palabras, tal como el diccionario las expresa y el contexto ratifica. Esta forma de lectura del texto es indudablemente admisible. El segundo lector, por el contrario (que con frecuencia será también un lector que haga segundas lecturas), argumentará de modo diferente. Ciertamente no puede poner en duda los significados de las palabras (Weinrich, 1981: 436-437)²³.

²² La entidad del lector modelo y el concepto de la “competencia literaria” son analizados pormenorizadamente por Eco en *Lector in fabula* (1987).

²³ No compartimos en este punto las palabras de Weinrich. Coincidimos, no obstante, con la propuesta que la profesora Montes Doncel elabora de la lectura *manquéé* o incompleta. La primera lectura señalada por Weinrich, en que el lector se atiene al significado que está recogido en el diccionario, no es del todo admisible, puesto que no comprende el texto en su totalidad. A propósito de la lectura *manquéé* del soneto de Aldana “Otro aquí no se ve que, frente a frente” y de la distinción de la metáfora diegética respecto de la metáfora ordinaria, Montes Doncel (2019: 44) distingue la peligrosidad de la lectura incompleta: “La diferencia radica en que, al tratarse de una metáfora diegética, dicha lectura, limitada al plano superficial,

El lector avezado identifica algún indicio que conduce hacia un amor distinto al humano, como el uso del término “transformada”, y, sin duda, un filólogo o un receptor más familiarizado con los campos o isotopías más frecuentes de la lírica podrá señalar otros aspectos que anuncian la estructuración de todo el poema. La metáfora opera aquí de manera aclaratoria, ya que explica un concepto intrincado y abstracto al receptor por medio de imágenes más próximas a su experiencia. La función entronca, pues, con el cometido que desde sus orígenes se atribuye al proceso metafórico: la aclaración; y de ahí que resulte contradictorio sostener que la metáfora oscurece el texto. Si bien es cierto que supone un reto, en palabras de Pozuelo Yvancos, la metáfora no es un escollo tal vez ni una incoherencia, pues de ser así incluso el ornato carecería de sentido. Ahora bien, el placer estético emana de la descodificación de la metáfora. En todo caso, ambas lecturas, la del amor humano y la de la unión divina, conviven aquí sin que la segunda anule la primera, y sin que la primera suene disparatada o incongruente. Es ese el poder acumulativo que señalamos en la semántica de la metáfora.

Quizá la aparición de la metáfora no opere tanto en la oposición entre lenguaje figurado y no figurado como en el nivel de la comprensión. La lectura literal del poema es posible, pero la metafórica supone un cierto nivel exegético que enriquece, no solo en el sentido textual y ornamental, sino también semántico de la composición.

Por otra parte, en el análisis de la lira de San Juan se pone de manifiesto otro de los hitos que marcaron el devenir de los estudios acerca de la metáfora y que supusieron un alto en el camino de teorías y aproximaciones: la consideración de la metáfora como fenómeno discursivo y no solamente nominal. Weinrich insiste en ese carácter textual y discursivo de la figura:

Una metáfora [...] nunca es una palabra escueta, sino siempre un fragmento de texto, si bien pequeño. [...] Desde un punto de vista metodológico de todo esto se desprende que el fenómeno de la metáfora no puede considerarse adecuadamente en una simple semántica de la palabra —y la antigua semántica es semántica de la palabra—. De ahí que necesariamente tengamos que pasar de la semántica de la palabra a una semántica del texto (y sería un gran error creer que semántica del texto es lo mismo que sintaxis) (Weinrich, 1981: 406-407).

sería incompleta y reductora, pero no aberrante, como sí lo es la que soslaya el haz simbólico en el caso de una metáfora “ordinaria” pura, la “patria mía” quevedesca, pues a la luz de tal interpretación se tornarían incoherentes o incomprensibles otras partes del texto”.

Desde este enfoque Weinrich analiza el verso de Verlaine “Votre âme est un paysage choisi”; en él la metáfora abarca no una sola palabra (en este caso sería “paysage”, que es la más llamativa), sino toda la frase; “[p]alabra y contexto hacen juntos la metáfora” (Weinrich, 1981: 407).

Ricoeur recoge en su obra ejemplar el concepto de **intersección**, a nuestro juicio una noción acertada, aunque quizá en la interpretación metafórica no sea totalmente necesario buscar un tercer término virtual en el que tienen lugar dos sinécdoques de direcciones opuestas. Ricoeur apostilla lo siguiente a lo expuesto por Cohen:

el lector no tiene conciencia de estas dos operaciones; sólo se da cuenta de la transposición de sentido del primer término al segundo. En el análisis sémico, esta transposición consiste en «atribuir a la reunión de los dos conjuntos de semas propiedades que en realidad sólo valen para su intersección» (109). Por eso el lector de la metáfora no se da cuenta del empobrecimiento que implica el paso «por la estrecha pasarela de la intersección sémica»; al contrario, experimenta una sensación de expansión, de apertura, de amplificación (Cohen *apud* Ricoeur, 2001: 222).

Ahora bien, ese empobrecimiento o estrechez no anula el carácter acumulativo de la metáfora; simplemente el lector experimenta la expansión semántica por la distancia que puede separar a los términos o conceptos implicados en el proceso metafórico.

Los seguidores de la lingüística cognitiva, para quienes el proceso metafórico es el sistema conceptual con que organizamos nuestra representación de la realidad, también conciben la metáfora como motor creador de semejanzas y no como fruto de analogías previas. Este aspecto creativo entronca con el concepto de la **desautomatización** que maneja Skolovski (1970), por el que la literatura ofrece una nueva forma de ver la realidad. La teoría tradicional de la metáfora ha asumido que la analogía o la semejanza presentadas por el proceso metafórico pertenecen a nuestra ontología, a nuestra ordenación del universo (esto es, que las metáforas se sirven de las analogías ya establecidas); sin embargo, el estudio del “margen de la imagen” y la búsqueda del *tertium comparationis*, es decir, del punto en que tiene lugar la intersección, del término que disuelve la llamada por Weinrich “**contradicción**” de la metáfora, demuestra que en aquellas metáforas de margen amplio incluso el tercer término constituye una metáfora, y que, por tanto, las

metáforas no se valen de determinadas analogías, sino que por medio de las construcciones metafóricas se fundan nuevas semejanzas (Weinrich, 1981: 392-393).

Lakoff y Johnson establecen un vínculo entre la metáfora del lenguaje y el mismo proceso del pensamiento humano, también de naturaleza metafórica. Frente a las denominaciones asignadas a los elementos de la metáfora: tema/foro, marco/foco y sujeto/modificador, Lakoff y Johnson proponen los términos “dominio fuente” u “origen” y “dominio objetivo” o “destino”, entre los que se produce una proyección imaginativa provista de cierta base experimental:

In a metaphor there are two domains: the target domain, which is constituted by the immediate subject matter, and the source domain, in which important metaphorical reasoning takes place and that provides the source concepts used in that reasoning. Metaphorical language has literal meaning in the source domain. In addition, a metaphoric mapping is multiple, that is, two or more elements are mapped to two or more other elements. Image-schema structure is preserved in the mapping—interiors of containers map to interiors, exteriors map to exteriors; sources of motion to sources, goals to goals, and so on (Lakoff y Johnson, 1980: 266).

A su vez el concepto de “**proyección**”, amparado por estos autores comprende dos tipos de correspondencias en la explicación de la metáfora: las correspondencias ontológicas, que vinculan subestructuras entre el dominio origen y el dominio destino con el prurito de reflejar las analogías existentes entre ambos planos, y las correspondencias epistémicas, esto es, los conocimientos importados de un dominio a otro²⁴. La **metáfora conceptual** propuesta en la obra de Cuenca y Hilferty (2007) es del tipo “las ideas son alimentos”. Esta primera fórmula expresa la correspondencia ontológica, mientras que su correspondencia epistémica puede desglosarse en: **dominio origen** (“los alimentos sustentan el cuerpo”) y **dominio destino** (“las ideas sustentan la mente”), es decir, la correspondencia ontológica sintetiza la metáfora por medio de la fórmula copulativa; por su parte, en el estadio de la correspondencia epistémica se cotejan los dos dominios a partir del criterio de la analogía.

²⁴ “We accordingly adopted the Projection Metaphor, based on the image of an overhead projector. We saw a target domain as an initial slide on the projector and metaphorical projection as the process of laying another slide on top of the first one, adding the structure of the source to that of the target. This metaphor for metaphor allowed us to conceptualize the idea that metaphors add extra entities and relations to the target domain” (Lakoff y Johnson, 1980: 253).

El esquema se descubre perfectamente aplicable a otros ejemplos de metáfora, por ejemplo, en estos versos de Hernando de Acuña:

[...]
Porque tan aceto ha sido
en el alma este cuidado,
que fue, en habiéndoos mirado,
de mi memoria el olvido
para siempre desterrado (XVII, vv. 61-65).²⁵

La metáfora de carácter locativo se reduce aquí a la ecuación (correspondencia ontológica). La memoria es la patria, y la correspondencia epistémica podría ilustrarse del siguiente modo:

Dominio origen: El malhechor es desterrado de la patria.

Dominio destino: El olvido es desterrado de la memoria.

O en este otro poema de Sor Juana Inés de la Cruz:

Prolija memoria,
permite siquiera
que por un instante
sosieguen mis penas.
Afloja el cordel,
que, según aprietas,
temo que reviente
si das otra vuelta (vv. 1-8)

La memoria cobra vida y como un torturador aprieta el cordel para atormentar a quien recuerda. La correspondencia ontológica es, pues, “la memoria es un verdugo”, y la epistémica es:

²⁵ A partir de este punto las referencias a la memoria aparecerán en cursiva, así como aquellas palabras o versos que queremos destacar en el comentario. En el caso de que el propio texto o parte de este ya aparezca en cursiva lo indicaremos en nota a pie de página.

Dominio origen: El verdugo es inmisericorde (porque no deja de tensar el cordel y de torturar).

Dominio destino: La memoria es inmisericorde (porque no deja de recordar y hacer daño).

Más adelante comentaremos ambos textos más detenidamente. En todo caso este esquema de la metáfora conceptual demuestra que lo operativo es la correspondencia, y que no importan tanto las diferencias entre los dominios origen y destino, por lo que el análisis por semas en ocasiones puede resultar demasiado extenso y en cierto modo prescindible. Por encima de estas metáforas más específicas se hallan las denominadas por Cuenca y Hilferty (2007: 104) “**metáforas de imagen**”, que abarcan en una sola representación visual un conjunto de concreciones; por ejemplo, la memoria como recipiente. Lakoff y Johnson (1980) discriminan distintos tipos de metáforas conceptuales: ontológicas (referidas a la esencia, como la personificación), orientativas (de carácter espacial) y estructurales (por analogía con otra experiencia).

Es a partir de la lingüística saussuriana cuando la concepción de la metáfora comienza a desprenderse de su carácter utilitario e instrumental para ser integrada como una facultad más del lenguaje, presente en todos los individuos. No obstante, si bien este divorcio de las características metafóricas contempladas en los trabajos clásicos (persuasión, ornamento y catalizador del aprendizaje) es ya visible en la ponderación que los seguidores de Saussure hacen de la capacidad lingüística humana sobre los demás rasgos, la ruptura se hace irremediable con la teoría generativista de Chomsky (Tato G. Espada, 1975: 31), y con la obra de Lakoff y Johnson y la revolución cognitiva se ratificará el carácter vertebrador de la metáfora como mecanismo mental subyacente en cualquier tipo de lenguaje. En ello consiste una de las paradojas que sobrevuelan los estudios acerca de la metáfora: una vez aceptada, de la mano del cognitivismo, la tesis de la metáfora como el resultado de los continuos procesos mentales, se llega a la conclusión de que el límite entre los adjetivos literal y figurado (especialmente la **metáfora común**) se hace cada vez más difuso (Bustos, 2000: VII).

No profundizaremos aquí en las diferencias que sostienen las dos grandes aportaciones cognitivas, las de Sperber y Wilson (1994), por una parte, y la de Lakoff y Johnson (1980) por otra. Si bien los seguidores de la teoría cognitiva, imbricada en el

enfoque continuista, conceden más atención a la metáfora lingüística que a la poética, los rasgos señalados como definatorios de la metáfora son perfectamente asimilables, y así han sido aceptados, en los estudios sobre la metáfora poética: esta interpreta aquellos mensajes reacios a la paráfrasis en el discurso literal, y al mismo tiempo su empleo intensifica los efectos contextuales de cualquier preferencia (Bustos, 2000: VII).

Al cognitivismo le debemos, precisamente, el estudio de esa transición desde la metáfora como fenómeno perteneciente al ámbito lingüístico hacia su integración o, más bien, su pertenencia a otras disciplinas por su carácter mental.

Las tres funciones principales de la metáfora señaladas por Tato G. Espada (1975: 26) son adornar, persuadir y catalizar en el proceso de aprendizaje. Para la lógica, la función predominante es el ornato, para la retórica lo es la persuasión y para la catalización del aprendizaje el propósito de la metáfora es la iluminación intelectual. Esta división plasma las múltiples aplicaciones de la metáfora, y justifica que en su nombre se hayan erigido diversas teorías y aproximaciones. Sin embargo, en los trabajos que estudian la metáfora poética subyacen diversos binomios o pares conceptuales. Cumple reconocer que, si bien el esbozo de algunos de estos pares contribuye a la aclaración pedagógica de un fenómeno tan escurridizo como es el proceso metafórico, los mismos binomios pueden tornarse en ocasiones reductores en detrimento del mismo objeto de estudio.

Tal y como sucede con otros fenómenos, y a pesar de la abundancia existente de estudios sobre la metáfora, los constituyentes de esta carecen de una terminología ampliamente aceptada por la crítica. Señala Richards:

One of the oddest of the many odd things about the whole topic is that we have no agreed distinguishing terms for these two halves of a metaphor — in spite of the immense convenience, almost the necessity, of such terms if we are to make any analyses without confusion (Richards, 1936: 96).

Dicotomías

Richards (1936: 96) reparó en la confusión que generan las difusas denominaciones que las dos partes constitutivas de la metáfora han recibido, y para subsanar este obstáculo propone un nuevo par cifrado en “**vector-vehículo**” (“*tenor*”, “*vehicle*”). Es este terreno, el terminológico, uno de los más espinosos en cualquier disciplina, y aún más cuando las expresiones utilizadas remiten a conceptos complejas de acometer o de concretar. Así ocurre en el ámbito que nos ocupa, en que denominaciones

como “imagen” o “figura” pueden hacer referencia a toda la metáfora o a una de sus fracciones.

Término real y término metafórico

Uno de los principales pares empleado en el estudio de la metáfora es **término real/ término metafórico**. Bajo este inocente binomio subyace, no obstante, la filiación de la metáfora a la teoría nominal, pues el vocablo “término” —valga la redundancia— incide precisamente en la concepción de la metáfora como una palabra, una voz, en definitiva, un término, de tal modo que se simplifica dimensión textual en que se pergeña el proceso metafórico. A esta dualidad se une su correlativo en el significado, es decir, “significado literal/metafórico”. Si aceptamos la tradicional definición de la metáfora, cuyo nexo es la semejanza entre los dos términos implicados, o el enfoque sémico, que revela semas en común entre ambos campos, resulta enjundioso llevar a cabo el divorcio de dos significados, como si estos fueran excluyentes.

Esta dicotomía, a su vez, no está vinculada al par **verdad/ficción**, pues el hecho de que un enunciado sea literal no implica que sea veraz. Antes bien, huelga recordar que lo literal no tiene por qué ser cierto o verdadero. La metáfora poética pertenece a la literatura y es, por ende, ficticia. Podremos valorar su verosimilitud, su adecuación, su decoro, su forma, su significación en el texto, pero no podremos juzgar si es cierta o no, pues su componente ficticio viene dado por su propia naturaleza. Este rasgo explica que tampoco sea “cierta” en el ámbito cotidiano.

Con “literal” podemos referirnos, más bien, al significado o al término que usamos en un sentido recto, esto es, en un discurso despojado del sentido metafórico, pero incluso lo literal es objeto de controversia, ya que su origen tampoco está libre de procesos metafóricos.

Al par “significado o término real/metafórico” se suman dos conceptos muy conocidos: la **denotación** y la **connotación**, íntimamente ligados a lo literal y al matiz semántico. Señala Ricoeur el problema de la simplificación del estudio de la figura al binomio: denotación-connotación. Si en el discurso literario solo se genera un lenguaje connotativo, se caería en esta idea: solo hay un discurso netamente denotativo, esto es, el de la prosa científica. Por su parte, la literatura no está exenta de referente, sino que en ella reaparece desde un sentido “radicalmente nuevo con respecto al lenguaje ordinario” (Ricoeur, 2001: 201).

Metáforas vivas y metáforas muertas

Otro de los binomios que ha provocado grandes debates se cifra en “**metáforas muertas/metáforas vivas**”. Por “muertas” entendemos lexicalizadas, es decir, aquellas metáforas que se han incorporado al habla cotidiana. Muchas de ellas están incluidas en el diccionario, frente a las verdaderas metáforas, que son según señalan algunos autores aquellas que no pertenecen al diccionario por su carácter vivo²⁶. No obstante, es espinoso y difícil establecer el límite entre unas y otras, y a este propósito Richards escribe:

This favourite old distinction between dead and living metaphors (itself a two-fold metaphor) is, indeed, a device which is very often a hindrance to the play of sagacity and discernment throughout the subject. For serious purposes it needs a drastic re-examination (Richards, 1936: 102).

En su estudio dedicado a la metáfora, Martínez-Dueñas se sirve precisamente de la dicotomía “**metáfora muerta/viva**” para establecer la diferencia entre la metáfora “**lingüística**” y la “**poética**”. Frente a los usos metafóricos lexicalizados, que define como “cadáveres léxicos”, destaca el uso estético de las metáforas creativas y poéticas (Martínez-Dueñas, 1993: 38-39). Más adelante el mismo autor señala lo controvertido de esta dicotomía (metáfora muerta/viva)²⁷.

El trayecto que sigue la metáfora “que muere” está marcado por el olvido o, lo que es lo mismo, su uso cada vez más frecuente y su asimilación como palabra o expresión habitual; así lo explica Rivano:

El olvido puede, entonces, decirse que se establece con el establecimiento del uso literal de las palabras que una vez fueron metafóricas. Por ejemplo, la palabra “emoción” tiene uso ordinario desde que olvidamos que su referente no era nombrado literalmente por ella y comenzamos a emplearla como el nombre ordinario de su objeto (Rivano, 1986: 42).

Más adelante el mismo autor glosa a Davison, quien ejemplifica este proceso del siguiente modo:

²⁶ Wellek y Warren (1985: 233) ejemplifican el binomio: “La «pata» de la silla, el «pie» de la montaña y el «cuello» de la botella son formas que aplican, por analogía, partes del cuerpo humano a partes de objetos inanimados. Sin embargo, estas acepciones por extensión han sido asimiladas por el lenguaje, y, por lo común, ya no se sienten como metáforas, ni siquiera por los dotados de sensibilidad literaria y lingüística; son metáforas «deslustradas», «desgastadas» o «muertas»”.

²⁷ Tal binomio entronca con el de contenido latente y contenido manifiesto, el cual ha sido ampliamente estudiado por la profesora Paraíso de Leal (1995).

Así, Davison habla de las metáforas como figuras que, justo en la medida en que son exitosas, tienen por delante el destino de morir, lo que ocurre cuando dejan de tener significado metafórico y pasan a tener significado literal. Por ejemplo, la expresión “echaba chispas”, cuando deja de funcionar como metáfora, pasa a ser “el cadáver de una metáfora” y simplemente significa lo mismo que “estaba muy enojado” (Rivano, 1986: 43).

Sin embargo, la palabra o la expresión que “muere” no tiene por qué perder su origen trabado en la metáfora, sino que esta se hace tan habitual que la novedad, el extrañamiento y lo llamativo de su creación declinan por su uso frecuente. La locución “echaba chispas” no ha perdido su sentido metafórico, ni ha dejado de operar como metáfora, pero su creatividad ha quedado eclipsada por la repetición constante. Insiste Rivano en que una vez que la metáfora ha alcanzado una buena cuota de éxito solo hace falta esperar a que el olvido acabe con ella: “[...] no habrá ya metáfora sino el cadáver de una con *status* no ya de metáfora sino de expresión ordinaria” (Rivano, 1986: 48). Pero esto no siempre ocurre: no todas las metáforas pasan a formar parte del lenguaje ordinario; muchas siguen operando como metáforas archiconocidas, y es el buen uso que se hace de ellas lo que las dota de originalidad; otras de composición aún más intrincada, como las propias de determinados movimientos y corrientes —por ejemplo, el surrealismo—, no pasan tan fácilmente al habla cotidiana, por lo que el olvido no amenaza a todas las construcciones metafóricas.

Metáfora libre y catacrexis

El par **metáfora de uso libre** y **catacrexis** entronca con las primeras disquisiciones acerca de la metáfora, en concreto con las aristotélicas, en que el Estagirita distinguía con precisión la utilidad inmediata de la catacrexis frente a la creatividad y la función estética de la metáfora de uso libre. Este binomio se corresponde con el **metáfora de invención** y **metáfora de uso**, en terminología de Martínez Dueñas (1993). Mientras que la catacrexis o metáfora de uso pertenece al ámbito de la denominación y al nivel de la lengua, la metáfora de uso libre o de invención tiene su razón de ser en el discurso.

La **catacrexis** es, según Black (1966: 43), “el uso de un vocablo en un sentido nuevo con objeto de rellenar una laguna del vocabulario (es poner un sentido nuevo en voces viejas)”. El teórico suprime en su definición el carácter peyorativo que el *Oxford Dictionary* atribuye al mecanismo: “uso impropio de las palabras; aplicación de un

término a una cosa a la que no denote propiamente; abuso o perversión de un tropo o metáfora” (O. E. D. *apud* Black, 1966: 43). Black no encuentra perverso el hecho de ampliar el significado de las palabras antiguas para ajustarse a nuevas condiciones, y señala que este mecanismo denominado catacrexis no es poco frecuente, sino todo lo contrario: “es meramente un caso destacado de la transformación de significados que acontece constantemente en toda lengua viva” (1966: 43). Además, Black indica cuál es el recorrido de la catacrexis. Según él, esta culmina cuando desaparece, e ilustra esta afirmación con el conocido ejemplo del color naranja. La procedencia del color fue una catacrexis a partir de la fruta de la naranja, pero hoy en día entendemos como propia esa palabra tanto referida a la fruta como al color (Black, 1966: 42-43). En definitiva, mientras la catacrexis viene a solucionar un vacío, la metáfora de uso libre no se ciñe a la necesidad, sino a la voluntad del artífice.

Metáfora simple y metáfora hilada

El par **metáfora simple** y **metáfora hilada** conduce a la distinción entre metáfora y alegoría, pues la definición dada por Riffaterre a la *métaphore filée* es la que corresponde a la construcción alegórica, si bien toda metáfora tiene en cuenta el contexto en el que se desarrolla:

Ce qu'on appelle métaphore filée est en fait une série de métaphores reliées les unes aux autres par la syntaxe — elles font partie de la même phrase ou d'une même structure narrative ou descriptive — et par le sens: chacune exprime un aspect particulier d'un tout, chose ou concept, que représente la première métaphore de la série (Riffaterre, 1969: 47).

El factor ornamental se revela como uno de los puntos que más diferencias y más dicotomías suscita entre los postulados de la teoría clásica de la metáfora, y esta tendencia persiste en las últimas décadas (Tato G. Espada, 1975: 22). No obstante, ya durante la Edad Media la metáfora retórica de las obras literarias convivía, sin resultar por ello despreciada, con el mecanismo metafórico de los sermones didácticos. Precisamente en estos discursos se aconsejaba la inserción de la metáfora bien trabada como dispositivo amplificador, persuasivo y profundamente pedagógico, por lo que afirmar que la metáfora oscurece la realidad colisiona con este uso generalizado y abarcador que desarrolla en el terreno didáctico y religioso. Este nuevo tipo de sermón se abordaba ya en el *Ars dilatandi sermones* (antes de 1268) de Ricardo de Thetford, cuyos postulados aparecen recogidos en la monografía de Masid Blanco (2019: 14).

Por su parte Umberto Eco (1984: 88) recoge este par “anómalo/análogo” con el fin de ilustrar la tensión dialéctica generada entre las dos posturas predominantes en la explicación de la metáfora, a saber, la que considera la metáfora como elemento axial e intrínseco del lenguaje y la que lo califica de ruptura de la norma.

Metáfora abierta y metáfora cerrada

Otra dualidad es la de las **metáforas ricas** y **metáforas normales**, que podría equivaler, en cierto modo, a las **metáforas abiertas** y **cerradas**. Las metáforas ricas son las más generales, o que acogen realidades globales (Hausman, 1989: 17) y que admiten una correspondencia más dilatada. Otras por su carácter específico presentan un circuito más cerrado y se restringen a determinados campos semánticos. La imagen de la vida como camino resulta muy dilatada y admite múltiples matices; es, pues, una metáfora rica y abierta. En cambio, la metáfora de la vida como un camino angosto en que se sufre el acoso de múltiples pájaros, así como las inclemencias de un tiempo ciertamente desagradable constituye una imagen mucho más cerrada.

El binomio “**término propio/impropio**” que maneja Martínez García está emparentado con la teoría nominal de la metáfora y con el juicio según el cual el proceso metafórico supone una impertinencia en el texto. Esta dicotomía distingue un término comparado (propio) y otro comparante (impropio), si bien, como señala Martínez García (1975: 343), en el proceso metafórico, además del término metasémico (equivalente al impropio) y del reducido, que es el que no se aprecia en el enunciado (en cierto modo, el término propio que ha quedado enmascarado), opera también un término no-metasémico, es decir, un tercer término, o el conjunto de conexiones que resulta de la aleación metafórica. Esta propuesta dista poco de la teoría de la interacción que revisaremos más adelante; la imagen resultante guarda un espacio a modo de *tertium comparationis* en que el término propio y el impropio coinciden, ya sea por una analogía previa o por una nueva fundada.

Cuenca y Hilferty (2007: 100) introducen otro par en la teoría de la metáfora: las **metáforas conceptuales** y las **expresiones metafóricas**, esto es, los campos metafóricos ya aceptados por su raigambre, como por ejemplo “la vida es un viaje o peregrinación”, caso colindante con el tópico, y las concreciones de ese conjunto de imágenes. Según esta terminología, podría decirse que en nuestro trabajo aspiramos a ilustrar diferentes

metáforas conceptuales referidas a la memoria por medio de sus concreciones o expresiones metafóricas.

Por otro lado, la heterogeneidad de teorías acerca de la metáfora tampoco favorece la elaboración de una tipología que sea ampliamente aceptada por la crítica. Bobes Naves acomete tal empresa aun consciente de los matices que pueden escaparse en cualquier amago de sistematización. Su propuesta sigue tres criterios: ontológico, filosófico, lingüístico, y según el grado de aproximación de los términos. El primero se divide a su vez en metáforas del ser, diagramáticas y cronotópicas. No obstante, a pesar la precisión con que la teórica analiza cada tipo de metáfora incluye otro epígrafe titulado “metáforas complejas”, donde examina otras concreciones metafóricas difícilmente encasillables.

Este repaso histórico nos demuestra que la metáfora aún constituye un tema complejo, desprovisto de una definición estable. De las diversas propuestas pertenecientes a distintos movimientos, escuelas y épocas, extraemos escasas certezas: que la metáfora suele suponer un desafío intelectual cuando ingresa en el terreno literario, que una de sus virtudes es la facilidad para acumular nuevos significados y que su propia naturaleza abarcadora, capaz de aclarar y oscurecer el discurso, justifica la falta de acuerdos definitivos entre los estudiosos.

3.2. FIGURAS AFINES

El hecho de que la metáfora sea una figura retórica colindante con muchas otras explica que históricamente en su definición se hayan entremezclado características atribuidas a otros mecanismos. En este trabajo nos interesan las imágenes o metáforas poéticas que abordan el tema de la memoria y entendemos por metáfora un procedimiento semántico-retórico que ofrece un reto al lector y que se define por su capacidad para acumular significaciones en pos de la creación de analogías y vínculos originales. Ahora bien, consideramos conveniente llevar a cabo al menos un somero repaso de los puntos cardinales de la metáfora: desde el estado de la cuestión, ya reseñado, hasta su rica y al mismo tiempo compleja convivencia con otras figuras como la comparación, la metonimia, la sinécdoque, la imagen y la alegoría, y su concreción en el seno de las distintas corrientes teóricas. Hacia el final de este bloque dedicado a la metáfora acordamos una definición como base teórica de nuestro análisis.

Quizá uno de los obstáculos que encontramos de la teoría sobre la metáfora, y sobre los tropos en general, es que epistemológicamente se tiende a establecer planteamientos de carácter binario, esto es, sustentados en dos términos entre los que todo sucede. La teoría de la sustitución y también la de la transposición de Fontanier parten del presupuesto de que el movimiento de la metáfora, si pudiéramos dibujarlo, partiría de un punto hasta llegar a otro. No en vano estas teorías son fácilmente asimilables gracias al planteamiento lineal de sus argumentos.

Si bien Fontanier parece distanciarse del furor nominal que caracteriza la teoría de Aristóteles, y de la corriente de la sustitución nominal, pues postula la relación de ideas y no de palabras, cae de nuevo en la hipótesis de la sustitución. Así lo advierte Ricoeur: “la metáfora de Aristóteles es el tropo de Fontanier; y la metáfora de Fontanier es más o menos la cuarta clase de metáfora de Aristóteles” (Ricoeur, 2001: 81).

Lo cierto es que la lectura de los teóricos que han investigado acerca de la metáfora nos sugiere que tal vez todo el estudio de este fenómeno se ha visto lastrado por la imperiosa necesidad que los investigadores sienten por acercar al lector de manera sencilla una investigación tan intrincada como es la de la metáfora. El fenómeno metafórico no es solo lo que sucede entre dos términos, ni su trayectoria describe un movimiento exactamente lineal; a nuestro juicio, en las construcciones metafóricas confluyen cosmos, nociones, contextos, y sí, también términos y palabras. Del mismo

modo que aceptamos, tal y como ocurre con las grandes preguntas acerca del lenguaje, el pensamiento o la literatura, que no existen respuestas exactas ni definitivas, ¿por qué no hemos de aceptar que la definición de la metáfora es irreductible a una explicación única?

Tradicionalmente, la Retórica se ha encargado de catalogar las figuras identificadas por los clásicos, esto es, ha sido la disciplina que ha elaborado los prontuarios y clasificaciones de los que aún hoy nos servimos. Pero la lista de tropos y figuras, una vez analizada y recogida en las tipologías que gozaron de mayor éxito, no ha experimentado grandes modificaciones ni reformulaciones con respecto a los postulados primitivos. Sí se han ampliado las descripciones ya registradas en cada figura. Por ejemplo, a la relación “de especie a especie” señalada por Aristóteles se suman otras, como la mereología, que comprende los vínculos entre las partes y el todo.

En algunas ocasiones los límites entre las distintas figuras son bastante imprecisos²⁸. El desvío, que en la teoría se erige como uno de los principales rasgos de la metáfora, tampoco es incompatible con otras figuras como el símbolo, la alegoría o la sinécdoque, por lo que la distinción entre estas y la metáfora no resulta tan sencilla como parece. Sin embargo, la gran estima que desde la crítica ha gozado la metáfora ha desembocado en que muchos estudiosos determinen el origen de otras figuras en la misma metáfora o que consideren como metáfora cualquier fenómeno con visos de lenguaje figurado; coincidimos, pues, con Martínez García (1975: 329) en la peligrosidad de tener la metáfora por “archifigura” de la que emanan todas las concreciones figuradas posibles. La atención exagerada que tradicionalmente dirigimos hacia la metáfora opera en detrimento del análisis de otras figuras retóricas.

Henle señala un componente que a su juicio distingue la metáfora del resto de los tropos: la iconicidad (tomada de la tesis lingüística de Pierce), y parte de la descripción del cuarto tipo de metáfora señalado por Aristóteles, esto es, la metáfora de proporción, que a diferencia de los otros tres tipos (1. Del género a la especie, 2. de la especie al género y 3. de especie a especie) se funda en la analogía. En este contexto cita la aclaración de Kenneth Burke:

Metaphor is a device for seeing something in terms of something else... A metaphor tells us something about one character considered from the point of view

²⁸ Eco advierte de la dificultad que el estudioso encuentra en ocasiones encuentra para diferenciar entre metáforas que conducen a la alegoría o el símbolo: “There are cases in which from one or more metaphors the interpreter is led to an allegorical reading, or to a symbolic interpretation, where the boundaries between metaphor, allegory and symbol can be very imprecise” (Eco, 1983: 252).

of another character. And to consider A from the point of view of B, of course, to use B as a perspective upon A (*Grammar of Motives*, pp. 503-504) (Henle *apud* Ricoeur, 2001: 252).

Es decir, la metáfora plantea una situación sugerida en términos de otra situación con la que guarda un parecido. Cuando el lector desentraña una metáfora, primero la expresión agota el significado literal y luego “funciona icónicamente”, pues conduce de una forma indirecta hasta otro significado. Esta postura, indica Ricoeur (2001: 254-255), permite diferenciar dos figuras afines a la metáfora: por un lado, la comparación, en la que el paralelismo relaciona dos términos literales, y, por otro, la alegoría, con la que se ofrecen dos interpretaciones paralelas “con una coherencia igual”.

Black distingue la metáfora de otras figuras a partir de un criterio cuantitativo, esto es, a partir de la presencia de las palabras que permiten usos metafóricos en la frase o en el enunciado:

En general, cuando hablamos de una metáfora relativamente sencilla nos referimos a una oración —o a otra expresión— en que se usen metafóricamente *algunas* palabras, en tanto que las demás se empleen en forma no metafórica: cuando se pretende construir la oración entera con palabras usadas metafóricamente el resultado es un proverbio, una alegoría o un acertijo (Black, 1966: 38).

Por otro lado, la distinción entre metáfora y polisemia entronca con el espinoso origen de la metáfora y su naturaleza, aspectos discutidos más arriba. Al respecto Ricoeur aclara que “no hay metáfora en el diccionario; mientras que la polisemia está lexicalizada, la metáfora, al menos la de invención, no lo está; y, cuando llega a estarlo, es que la metáfora de uso se ha unido a la polisemia” (Ricoeur, 2001: 218). Hablamos de polisemia, en numerosas ocasiones, cuando tratamos metáforas ya fosilizadas. Asimismo, esgrimimos este criterio para considerar la distinción ya mencionada entre metáfora viva y metáfora muerta; a propósito del comentario de Richards (1936) citado más arriba, proponíamos la inclusión de la metáfora en el diccionario como uno de los síntomas de su foisilización, vinculado a su vez a conceptos como la polisemia y la catacresis.

A su vez, el conflicto entre la polisemia y la metáfora se disuelve gracias a la teoría de Jakobson (1985), en concreto con el principio de equivalencia. La metáfora no se

reduce a la sustitución de una palabra por otra de sentido polisémico, sino que implica una selección paradigmática en la que permanece una “tensión” (Ricoeur, 2001: 217).

Otro concepto colindante al de metáfora es el de imagen. Según el Estagirita, las imágenes pertenecen al conjunto de las metáforas; su peculiaridad consiste en que incorporan un término más que las metáforas, esto es, tan solo las separa el elemento gramatical “como”. En la *Retórica* Aristóteles cataloga de imagen la expresión “se lanzó como un león”, mientras que denomina metáfora a “se lanzó león”, de tal forma que equipara ambos mecanismos y reduce la diferencia a la aparición de “como” (1406b). No obstante, es esta la distinción general atribuida al par “metáfora-comparación”.

La diferencia más clásica entre la metáfora y la imagen la comentan René Wellek y Austin Warren a propósito del contraste propuesto por H. Konrad entre la metáfora lingüística y la metáfora estética. Según este teórico el primer tipo de metáfora señala un rasgo dominante mientras que la segunda clase ofrece una perspectiva nueva «to bathe it in a new atmosphere» [«para que quede envuelta en una atmósfera nueva», T.A.] (Konrad *apud* Wellek y Warren, 1985: 196).

Por su parte, Ullmann (1968: 209-215) maneja un concepto laxo de “imagen” y bajo este acoge “una figura del lenguaje que expresa alguna semejanza o analogía”. El carácter abierto de tal definición admite la inclusión de la metáfora, el símil y la metonimia. En esta misma línea escribe Martínez García (1975), quien apuntala la estrecha relación de la imagen con la metáfora y la metonimia en el paradigma sinonímico y en el concepto de desviación. Para Martínez García (1975: 295), la imagen es

un contenido de signo unicontextual [...] creado «in actu» por la ocasional suspensión de ciertos rasgos semánticos (de la Base) [...] y la adición de otros (superpuestos, connotativos) de referencia patentemente imaginaria y de difícil, si no imposible, re-formulación en términos denotativos²⁹.

Le Guern lleva a cabo una distinción de los tipos de analogía, y a partir de esta clasificación define los mecanismos del símbolo, la metáfora y la sinestesia. El símbolo es “una imagen intelectualizada”, pues en la frase “la fe es un gran árbol” —tomada de Péguy— la percepción mental del árbol facilita la comprensión de la fe. La concepción

²⁹ La imagen, según Martínez García (1975: 295-296), sobrevuela el amplio abanico de las figuras retóricas, pues muchas de estas se concretan en imágenes. En su definición insiste en el descarte del sentido literal del término y en la imposibilidad de traducir a “lenguaje literal” aquello que es expresado por la metáfora. A su vez, la imagen porta el carácter visual ya presente en la explicación aristotélica, cuando el Estagirita evoca en la metáfora ese “ponernos las cosas ante los ojos”.

del símbolo que plantea Le Guern coincide en cierto modo con la llamada metáfora por analogía de Aristóteles. Por su parte, para Le Guern la metáfora propiamente dicha implanta un proceso contrario al símbolo, pues en ella no se busca la imagen desde un plano extralingüístico para representar lógicamente un enunciado, sino que la imagen se asocia al sentido, de tal forma que cuando está totalmente asociada puede atenuarse hasta quedar fusionada con el término que la acogía en un principio como un sentido más extraño³⁰.

No obstante, la inclusión del símbolo entre la serie metafórica o la metonímica depende, según Pozuelo Yvancos (1992: 191), de la relación establecida entre los dos términos que operan en él. Para Welles y Warren (1985: 225) el símbolo surge como resultado de la metáfora repetitiva:

A una “imagen” puede recurrirse una vez como metáfora, pero si se repite persistentemente, como presentación a la vez que como representación, se convierte en símbolo e incluso puede convertirse en parte de un sistema simbólico (o mítico).

En su estudio acerca de la iconicidad como fenómeno operativo entre la imagen y la metáfora, Pierce (1988: 143) define el símbolo, uno de los tipos de representación junto con el signo y la copia, como una representación mental que, sin guardar un parecido con objeto alguno, evoca un concepto determinado.

Por otro lado, respecto a la catacreción, si acudimos al *Diccionario de la lengua española* de la RAE hallamos dos acepciones asignadas a este término. Su naturaleza no es excluyente, pero conviene aclarar en qué sentido se usa el étimo en este estudio. “Catacreción” es:

1. f. Ret. Designación de algo que carece de nombre especial por medio de una palabra empleada en un sentido metafórico, como en *la hoja de la espada* o *una hoja de papel*.

2. f. Ret. Metáfora de difícil comprensión propia del conceptismo y la poesía barroca, como en [*el gigante*] *un monte era de miembros eminente* (Diccionario de la lengua española)³¹.

³⁰ La sinestesia —fruto del paradigma intersensorial de la metáfora, en terminología de Spang (1979: 222)— supone la percepción analógica de contenidos o elementos que pertenecen a su vez a sentidos diferentes. De este modo, se puede resumir la clasificación de la analogía propuesta por Le Guern así: la metáfora se funda en una analogía semántica, mientras que el símbolo comporta una analogía extralingüística y la sinestesia una analogía o similaridad infralingüística y perceptiva (Le Guern *apud* Ricoeur, 2001: 248-249).

³¹ En estas páginas se menciona la catacreción como una “metáfora de uso” cuyo estadio previo es la inopia (Lausberg, 1984: 67), es decir, la propuesta de Lausberg se ajusta a la primera acepción.

La figura opuesta a la catacresis es, según Quintiliano (2004: 76), la metáfora de traslación. Frente a la catacresis, que tradicionalmente se define por ser necesaria para cubrir una carencia de vocabulario, algunas metáforas podrían hallar, en opinión de Black (1966: 44), su equivalente literal, como ocurre en el ejemplo “Ricardo es un león”. De esta idea se desprende que la metáfora, al contrario de lo que ocurre con el carácter aparentemente útil de la catacresis, presente un gran sesgo estilístico. Si las cuestiones que despierta la metáfora consisten en que el lector encuentra placentero tener que resolver el enigma metafórico, o en la capacidad del autor para ocultar y revelar un mensaje o significado de tal forma que el resultado produzca “sorpresa agradable”, entonces la metáfora como mecanismo cede ante la metáfora como elemento estilístico; y, en efecto, del estilo a la decoración hay una línea muy velada (Black, 1966: 44-45).

A nuestro juicio el rasgo definidor de la catacresis no tiene tanto que ver con su necesidad lingüística como con su estado final de fosilización; recurrimos a un ejemplo del habla cotidiano: la metáfora “patas de gallo”, empleada para remitir a las arrugas que nacen de los párpados, no es ciertamente necesaria; podríamos referirnos a estas arrugas a través del circunloquio que acabamos de expresar, “arrugas que nacen de los párpados”. Podríamos decir, por tanto, que la imagen de las “patas de gallo” no era estrictamente necesaria en su origen para referir un concepto, al mismo tiempo que reconcoemos que su excelente acogida en el terreno cotidiano de la lengua ha desembocado en su fosilización.

Otras figuras que mantienen nexos y características comunes con la metáfora son la fábula, la parábola, la adivinanza y la sinestesia, esta última considerada como un tipo sensorial de la metáfora (Weinrich, 1981: 386); sin embargo, tales concreciones encuentran menos representación en los textos seleccionados, por lo que no nos detenemos en su dimensión terminológica ni conceptual.

3.2.1. Comparación o símil

La comparación y la metáfora han sido hermanadas a lo largo de la tradición, aunque con distintas perspectivas respecto al binomio; para Aristóteles la comparación es una metáfora desarrollada mientras que para Quintiliano la metáfora es una comparación abreviada: “*In totum autem metaphora brevior est similitudo*” (Quintiliano, 15 *apud* Tato Espada, 1975: 28). Así lo ejemplifica el rétor:

La metáfora es en un todo más breve que la semejanza, y se diferencia de ella en que aquélla se compara a la cosa que queremos expresar, ésta se dice por la misma cosa. Comparación es cuando digo que un hombre se portó en algún negocio como un león. Traslación cuando digo de un hombre que es un león (Quintiliano, 2004: 69).

Después del concepto que Aristóteles presenta de la comparación con respecto a la metáfora, se produce una inversión en el planteamiento teórico de ambas figuras: a partir de entonces la tesis defiende que la comparación no es un tipo de metáfora, sino que esta última constituye un tipo de comparación, una comparación abreviada. El vínculo existente entre la metáfora y la comparación, y todo lo que esto comporta, es decir, la formulación de definiciones que parten de una y otra figura, en función del punto de vista que el crítico adopte, constituyen, en palabras de Tato G. Espada (1975: 27), “la cuestión esencial, el *to be or not to be* del problema”.

Aparentemente, la diferencia que opera en estas definiciones es una cuestión de enfoque: Aristóteles parte de la metáfora para explicar la comparación; Quintiliano asume la naturaleza comparativa de la metáfora y concibe esta última como versión resumida. Pero parece no importar el punto de partida desde el que se formule la siguiente ecuación:

comparación abreviada = metáfora

No obstante, la elección de uno u otro enfoque conlleva el planteamiento de diferentes teorías y concepciones: si admitimos que la metáfora es una comparación abreviada, entonces damos por supuesta la dimensión textual de este fenómeno. En cambio, si consideramos la comparación como una metáfora ampliada, estaremos aceptando que la metáfora no va más allá del término, salvo cuando se apoya en elementos gramaticales que la convierten en una comparación.

Ahora bien, aunque la comparación y la metáfora se han equiparado bajo el argumento de que constituyen mecanismos semánticamente muy parecidos y que solo difieren en su representación gramatical, esto es, en la presencia o la falta de la partícula comparativa “como”, subyace un aspecto que demuestra la distinta operatividad de ambos fenómenos. Tato G. Espada (1975: 33-37) se sirve de la fórmula “Luis es como un zorro” para explicar esta cuestión. Veamos aquí otra parecida: “Juan es como un pájaro”. La versión extendida, es decir, la comparativa, puede simplificarse en “Juan es un pájaro”. Probablemente el lector descarte el sentido más recto y literal del enunciado (Juan no es usado, normalmente, como nombre de pájaro) e intuya el carácter metafórico de la construcción, pero son dos las lecturas que el receptor puede hacer sobre “Juan es como un pájaro” y “Juan es un pájaro”. “Juan” es un sustantivo animado, propio, concreto y humano; por su parte “pájaro” implica pequeñez (submatriz A, en terminología de Tato G. Espada), pero también puede expresar astucia y picardía (submatriz B).

Es evidente que si formulamos la expresión “Juan es como un pájaro”, en la lectura caben ambas submatrices, tanto la que detecta en Juan un rasgo propio del pájaro (pequeño) como la que sugiere que Juan es pillo o astuto, o incluso otra más: “Juan es como un pájaro, porque es libre”.

Si mantenemos la submatriz B, podemos dar el paso de estructura comparativa a estructura condensada, es decir, el paso que la tradición identificaría con el juego “comparación-metáfora”: de “Juan es como un pájaro” a “Juan es un pájaro”. Aunque en este cambio el peso lo tiene la submatriz B, la característica física (pequeñez) también podría conservarse, pero no con la misma importancia que los rasgos orientados hacia la conducta. De hecho, si eliminásemos la submatriz B, si no quisiéramos referirnos a Juan como alguien astuto y pillo y solo deseásemos resaltar su pequeño tamaño, el paso de estructura comparativa a metafórica estaría bloqueado: “Juan es como un pájaro” (pequeño) → “Juan es un pájaro” (¿pequeño, pero no astuto?). La diferencia, pues, entre comparación y metáfora es mucho más funcional de lo que parece y, por supuesto, tal y como prueba Tato G. Espada, va más allá de la mera existencia de la conjunción “como”.

Por otro lado, según el comentario de Lausberg a las teorías clásicas de Aristóteles, Quintiliano y Cicerón, la peculiaridad de la metáfora con respecto a la comparación se

cifra en la *virtus brevitatis*, es decir, en la oscuridad que encierra la forma concisa de la metáfora (Lausberg, 1984: 62)³².

Esnault (1925: 185) concibe la metáfora como comparación reducida: “la metáfora es, en último análisis, una comparación abreviada. Más que constatar explícitamente analogías, las comprime en una imagen que parece una identificación”. Ricoeur explica que la aceptación de la metáfora como un cambio de sentido por asociación de semejanza supone la asimilación del parentesco de la metáfora y la comparación. El dominio de la comparación en este binomio metáfora-comparación es psicologizante (así lo demuestra la anterior definición de Esnault), y es que el asociacionismo supone un uso psicologizante de la teoría del sentido y repercute en ella de una manera reduccionista, según Ricoeur³³.

A partir de la introducción del concepto de “ruptura de la isotopía”, Ricoeur distingue dos tipos de comparaciones, a saber, la comparación “cuantitativa” o propiamente dicha —anunciada por las conocidas fórmulas lingüísticas del estilo de “tan grande como”, “más alto que”— y la comparación “cualitativa” o “de semejanza”, en cuyo seno también se produce una desviación de la isotopía, tal y como ocurre en el proceso metafórico. Mientras que en la comparación la analogía pertenece al plano lógico, pues los términos que participan de ella no pierden su sentido (“Juan es alto como una torre”), en la imagen y la metáfora la relación analógica pertenece al orden semántico, pues la “incompatibilidad” exige una interpretación del mensaje (“¡Juan es una torre!”) (Ricoeur, 2001: 246-249).

A la consideración quintiliana de la metáfora se suman también Kurt Spang, quien subordina la metáfora y la alegoría a la comparación, y resalta la presencia de las partículas comparativas que evocan y demuestran el *tertium comparationis* de la metáfora

³² Los clásicos asociaban la *inmutatio* en que se concreta la metáfora con el *vitium*; sin embargo, el vicio o defecto pasa a ser virtud si promueve una función especial y atiende a una de las cuatro virtudes: la *Latinitas* (por *necessitas*), la *perspicuitas*, el *ornatus* y lo *aptum* (Lausberg, 1984:65).

³³ Veamos, si bien al principio la teoría asociativa posee un carácter simplificador y económico, también censura las relaciones de inclusión y exclusión bajo la imposición de la semejanza y la contigüidad como únicos movimientos de asociación. Esto explica la asimilación de la sinécdoque y de las relaciones de subordinación a la metonimia. Ricoeur indica que el estudio de la metáfora recupera su amplitud cuando se vuelve sobre las “especies” (“como antiguamente en los retóricos”), aunque su explicación queda aún bajo el dominio de la teoría asociativa (Ricoeur, 2001: 162-163).

(Spang, 1979: 190), y Martínez García (1975) quien equipara metáfora y comparación, a la que cataloga como una metáfora *in praesentia*³⁴.

Otra diferencia definitoria entre la metáfora y la comparación fue dada por la lógica filosófica. Robert Martin expone el “salto cualitativo” que aleja la metáfora del símil; este último puede valorarse en términos de veracidad, pues las palabras mantienen su significado y el fenómeno que se produce no es el de identificación—“se confrontan dos nociones que se reconocen diferentes” (Robert Martin, 1983: 185-186)—, en cambio, la metáfora mancilla la lógica y se escapa al juicio de la veracidad. Sobre este aspecto volveré más adelante, pues ha constituido otro de las grandes dificultades de los estudios sobre la metáfora, especialmente en su dimensión filosófica.

³⁴ Ullmann insiste: “La metáfora opera de la misma manera, pero se expresa en una forma más condensada: en vez de decir que alguien es tan sandio como un ganso, tan estúpido como un asno, tan tímido como un ratón, o tan zafio como un toro en una tienda de porcelana china, podemos suprimir la comparación e identificarlo con estos animales: “es un ganso”, “es un perfecto asno”, etcétera” (Ullmann, 1967: 153).

3.2.2. Metonimia

Las figuras de la metáfora y la metonimia se han distinguido por el eje de operación en que cada una de ellas se asienta. Así, Ullmann (1967: 218-267) instala la metáfora en el plano de la semejanza, en el eje paradigmático, mientras que la contigüidad propia de la metonimia tiene lugar en el eje sintagmático. La metonimia, por tanto, es un tropo o una figura en que se establece una relación de contigüidad entre dos términos. La naturaleza de esa relación de contigüidad es real; Lausberg (1984: 71) hace hincapié en ella: “la metonimia emplea una palabra en la significación de otra que semánticamente está en *relación real* con la palabra empleada”, y enumera, apoyándose en los clásicos, las principales líneas de contigüidad: por un lado, la relación persona-cosa (“poeta-pluma”), que contiene a su vez las concreciones de autor por obra, divinidades por funciones, propietario por la propiedad; y por otro, la relaciones de continente-contenido, causa-consecuencia, abstracto-concreto, etcétera (Lausberg, 1984: 71-74).

La diferencia entre la metáfora y la metonimia estriba asimismo en los elementos que participan en sus correspondencias: mientras en la metáfora la conexión afecta a dos dominios distintos a través de la analogía (ya sea preexistente o como fruto del mismo proceso metafórico), la metonimia vincula elementos de un mismo dominio (punto de referencia y zona activa) por medio de la “activación activa” (en terminología de Cuenca y Hilferty, 2007: 113)³⁵.

La distinción definitiva entre estas dos figuras no solo radica en que la metáfora se corresponde con la semejanza y la metonimia con la contigüidad, sino en la doble acción que la metáfora ejerce en los dos registros: predicación y denominación. El discurso metafórico “debe hacer frente a la amenaza de una inconsistencia en el nivel propiamente predicativo”. Esto no significa, por supuesto, que la metonimia constituya una figura más pobre que la metáfora; simplemente esta última, como dice Ricoeur, “pone en juego operaciones predictivas que la metonimia desconoce” (Ricoeur, 2001: 180).

³⁵ El método, también señalado por Cuenca y Hilferty (2007: 113), para identificar una metonimia es tan simple como esta máxima: “si no podemos establecer las correspondencias necesarias para construir una metáfora, lo más probable es que estemos ante una metonimia”. Por su parte, del mismo modo en que operan las metáforas conceptuales, cada tipo de metonimia (el autor por la obra, el continente por el contenido, el instrumento por quien lo toca, etcétera) revela una metonimia conceptual (Cuenca y Hilferty, 114).

En la línea del Grupo de Lieja, Ricoeur (2001: 222-223) explica que la diferencia entre la metáfora y la metonimia reside también en el carácter parcial o total de la supresión y la adición del proceso. Según los integrantes del Grupo, mientras que en la metáfora hay intersección sémica, en la metonimia se produce una inclusión común y una contigüidad. Ricoeur lo resume así: “en la metáfora, el término intermedio está englobado, mientras que en la metonimia es englobante” (Ricoeur, 2001: 118).

Según Le Guern (1976: 19), metáfora y metonimia son distintas “[...] debido a que [la primera] opera sobre la sustancia misma del lenguaje en vez de incidir únicamente sobre la relación entre el lenguaje y la realidad expresada”³⁶.

El teórico apoya su propuesta con la siguiente cita de la pluma de Voltaire: “Mi alma es el espejo del universo y mi cuerpo es el marco del espejo”. Le Guern considera que la segunda secuencia —“mi cuerpo es el marco del espejo”— solamente adquiere sentido en la medida en que recupera el significado literal de “espejo”, que ha sido eliminado en la interpretación metafórica de la primera parte del ejemplo: “la segunda metáfora produce un efecto cómico porque puede comprenderse únicamente si a la palabra «espejo» se le devuelve el sema eliminado en la primera a causa de su incompatibilidad con el texto” (Le Guern, 1976: 19). Sin embargo, he ahí la grandeza de la metáfora, cuyo proceso creativo no exige la supresión del sentido literal para que el figurado tenga espacio, sino que permite la convivencia de varios sentidos, de tal modo que en determinados contextos uno puede predominar, pero no elimina los otros significados.

Con respecto a la desviación, Ricoeur defiende que el desvío percibido en el proceso metonímico no va más allá de una elipsis que recae sobre la relación establecida con la referencia (Ricoeur, 2001: 243).

³⁶ En sus disquisiciones acerca de la metáfora y la metonimia, Le Guern propone una visión excluyente de la metáfora, pues argumenta que los términos implicados pierden su sentido literal y más coherente: “La interpretación de la metáfora es posible gracias únicamente a la exclusión del sentido propio, cuya incompatibilidad con el contexto orienta al lector o al oyente hacia el proceso particular de la abstracción metafórica: la incompatibilidad semántica juega el papel de una señal que invita al destinatario a seleccionar entre los elementos de significación constitutivos del lexema a aquellos que no son incompatibles con el contexto” (Le Guern, 1976: 19).

3.2.3. Sinécdoque

El divorcio entre la metáfora y otras figuras ha recibido la atención de la crítica durante siglos; así lo recoge Le Guern (1976: 15), quien señala un cambio en los estudios retóricos hacia la publicación de la *Rhétorique générale*. Eruditos como Jacques Dubois, Francis Edeline, Jean-Marie Klinkenberg y otros pusieron en tela de juicio la oposición expresada tradicionalmente entre la metáfora y otro conjunto de figuras y tropos. Estos definen la metáfora como dos sinécdoques; Le Guern ejemplifica la definición adoptada por los autores franceses del siguiente modo: si un “abedul” es una “joven”, primero habrá que ir de “abedul” a “fragilidad”, y de esta cualidad a “joven”. Lo que el teórico francés propone como doble sinécdoque no es sino el concepto que los clásicos bautizaron como *tertium comparationis*, o lo que la teoría de la interacción denomina “intersección”, ese espacio en el que interactúan las isotopías o terrenos semánticos implicados en el proceso metafórico.

La sinécdoque se fundamenta en un enfoque similar al que opera entre el hiperónimo y los hipónimos, pues “consiste en la sustitución de una expresión semánticamente más amplia por otra semánticamente más restringida o al revés”, y presenta dos concreciones, a saber, la particularizante y la generalizante (Spang, 1979: 213). Este tropo no parte de la impertinencia que Cohen atribuye a la metáfora, pues, en palabras de Ricoeur (2001: 223), la sinécdoque “se mantiene dentro de los límites de una operación de sustitución aplicada a la palabra”.

Por otro lado, varios estudiosos reducen la sinécdoque a la metonimia; Pozuelo Yvancos (1992: 186) rescata la teoría jakobsiana y subordina la sinécdoque a la metonimia por ser empíricamente inseparable y dependiente de esta. Tanto para Jakobson como para Le Guern la sinécdoque se divide en la sinécdoque de la parte y del todo, y la sinécdoque del género y la especie. A este respecto, Ricoeur distingue que solo en el primer tipo de sinécdoque, la de la parte y el todo, se establece el deslizamiento de referencia y la elipsis que también operan en la metonimia, aunque en el proceso de la sinécdoque el “deslizamiento” de la referencia prima sobre la elipsis (Ricoeur, 2001: 243-244).

Quizá el punto más controvertido de la sinécdoque consista en el enfoque con que se concibe su relación de contigüidad. Si se considera que la contigüidad puede establecerse en términos lógicos, entonces habrá que dar cabida a quienes definen la

metáfora como una doble sinécdoque (sinécdoque generalizante + sinécdoque particularizante). Pozuelo Yvancos (189) ejemplifica así esta opción: “de la parte al todo: «valor» por «guerrero» + [...] del todo a la parte: «león» por «valor». La unión de las dos sinécdoques da la metáfora de «león» (B) por «guerrero» (A)”.

3.2.4. Alegoría

Antes de nada, cumple precisar las dos acepciones generales de alegoría que afectan al arte y que tienen cabida en la poesía lírica. Etimológicamente, el término “alegoría” (del griego *ἀλληγορία*) significa “hablar figuradamente”. Calificamos como alegoría la imagen o el relato que evoca, por medio de ciertos rasgos y atributos, una realidad nueva. Por ejemplo, un angelote que porta flechas es alegoría del amor, y así lo ratifica el conocido Cupido de la tradición clásica, o la *vanitas* evocada por una naturaleza muerta. Y otro tipo de alegoría, que es el que aquí nos ocupa, consiste en la sucesión retórica de metáforas a partir de un hilo conductor semántico o isotópico.

Las dos siguientes figuras, símbolo y catacrexis, fueron consideradas por Mancas junto con la alegoría como mecanismos propios de la serie metonímica (Mancas, 1970 *apud* Pozuelo, 1992: 191)³⁷.

Según Spang (1979: 225), la alegoría puede concretarse en dos grados, a saber, la alegoría total o coherente y la alegoría mixta. En el primer tipo no hay referencia al nivel real (es, por tanto, más intrincada), mientras que en la alegoría mixta se incluyen elementos y referentes que permiten la identificación de lo sustituido. El teórico germano (1979: 225) distingue también entre la alegoría catacrética (“*inconsequentia rerum*”), en la que se produce la unión de campos semánticos alejados entre ellos, y la personificación.

En este punto surge una duda: si la alegoría —llamada también “metáfora textológica” en terminología de Spang (1979: 225)— debe hacer ver al receptor que es necesaria la participación de un sentido alegórico o figurado para que el texto adquiera coherencia y significación, ¿qué hay de la alegoría que también admite la lectura superficial sin perder todo su valor artístico? Nos referimos, por ejemplo, al empleo que la mística hace de la metáfora. La calidad estética y la coherencia semántica de la comentada “Noche oscura” de San Juan de la Cruz no desaparecen porque el receptor no caiga en la cuenta de que tras el amado y la amante se hallan Dios y el alma; su lectura será menos rica, insuficiente, quedará —como hemos indicado más arriba—a medio

³⁷ Sin embargo, Pozuelo las incluye en el grupo de los procesos metafóricos por la traslación de significado que tiene lugar en ellas. De la alegoría señala en concreto Pozuelo Yvancos (192) su singularidad con respecto a otras figuras de la serie metafórica consiste en la continuación o el desarrollo “término a término” de las comparaciones. De ese modo, la alegoría cobra todo su sentido cuando la primera lectura exige la búsqueda de un significado subyacente a partir de la relación entre campos o isotopías.

camino, pero la perfecta construcción permite esa lectura sin el riesgo de que la coherencia se desvanezca³⁸.

Los miembros del Grupo de Lieja consideran que la alegoría es un “metalogismo”, a diferencia de la metáfora, que es un tropo, pues esta última “cambia el sentido de las palabras” y la alegoría “se enfrenta a la realidad” (Ricoeur, 2001: 230). Estos autores sitúan la diferencia entre metáfora y alegoría en el alcance: la metáfora descansa en el léxico y la alegoría depende de todo un enunciado metafórico³⁹. Ricoeur incide en que las diferencias entre metáfora y alegoría no disipan la evidente coincidencia de su descodificación en ambos fenómenos⁴⁰.

Sin embargo, ya hemos señalado que la tensión o la impertinencia que genera la inserción de la metáfora (el extrañamiento o el desvío que produce) no siempre ponen en jaque el sentido recto o literal de la composición. Al igual que sucede con la misma palabra que llamamos metáfora, el enunciado metafórico no tiene la obligación de suprimir su sentido recto para incorporar otro nuevo; la acumulación de sentidos le permite jugar con distintos niveles de lectura. Esta es, al fin y al cabo, una de las virtudes de la metáfora. Del mismo modo, la lectura del primer nivel, del sentido literal, no tiene por qué resultar decepcionante, aunque desde un punto de vista hermenéutico sí sea incompleto. El hecho de que alguien no advierta el sentido metafórico de un enunciado porque no identifique la impertinencia significa que esta no siempre anula por completo el mensaje sencillo. Y nos atrevemos a decir que mucho menos sucede en la alegoría: en los ejemplos de enunciados alegóricos hay una mayor trabazón y una clara correspondencia entre un primer discurso o primera lectura y la exégesis a la que se pretende llegar. Precisamente la alegoría resulta un ejemplo muy eficaz para rebatir, en cierto modo, el abuso que se hace del concepto de “impertinencia” en la descodificación de la metáfora. El texto alegórico no implica una lectura impertinente ni trivial; es más,

³⁸ Por supuesto, cualquier lector adelantado es consciente de que en “Noche oscura” subyace un segundo mensaje, pero el hecho de que para algunos receptores este dato no sea tan obvio no significa que no exista la alegoría, o que su diseño sea de peor calidad.

³⁹ Tal y como señala Ricoeur (2001: 230), esta tesis se traduce en que el enunciado metafórico admite otros términos que no poseen la misma naturaleza; en cambio, la alegoría solo puede encastrarse en un enunciado plagado de términos metafóricos, por lo que la llamada tensión no se produce tanto en la proposición como en el contexto (en el enunciado o discurso).

⁴⁰ Señala Ricoeur (2001: 230): “como la lectura de la frase completa no ofrece sentido aceptable o interesante desde el punto de vista literal, se busca, impulsado por esta decepción, «la posible existencia de una segunda isotopía menos trivial» que la anterior”.

normalmente, si la alegoría está bien construida y presenta correspondencias bien elaboradas, no alcance un sentido absurdo ni poco aceptable.

En este punto el argumento defendido por Ricoeur choca con una de las funciones que la alegoría, y por ende la metáfora, ha presentado históricamente: la búsqueda de facilitar el conocimiento, la memoria y el aprendizaje. La ejemplificación por medio de la metáfora y la alegoría inciden en la formulación de un enunciado claro y sencillo a partir de determinadas correlaciones. En estas construcciones el receptor no detecta una impertinencia ni ningún aspecto poco aceptable que deba resolver, sino que asimila una serie de correspondencias que le permiten aprehender mejor determinada cuestión. No estamos de acuerdo, pues, con la insistencia de Ricoeur en reducir la esencia del discurso metafórico al sentido poco aceptable o absurdo.

El concepto de “metáfora hilada” de Riffaterre, glosado como metáfora encadenada, no se aleja de lo que comúnmente llamamos alegoría, aunque no se identifica exactamente con este fenómeno, sino más bien con las “isotopías discursivas”, esto es, “recurrencias que colaboran en la trabazón del discurso”, según el término de isotopía acuñado por Greimas⁴¹.

⁴¹ A propósito de la alegoría, Henry enumera las posibles formas en que se configura la metáfora hilada. Esta puede presentarse a partir de un término principal que es acompañado por otros términos que desarrollan la analogía en que se funda la metáfora, o bien por medio de la inserción del término principal en la secuencia metafórica, ya sea de manera ordenada o en desorden, de manera explícita o implícita (Henry, 1971: 185-186, 190-192). Las dos primeras formas coinciden con la idea más ampliamente manejada de la alegoría, pues el orden no es tan importante como la correspondencia entre términos, campos y ámbitos implicados.

3.3. TEORÍAS

Históricamente el estudio de la metáfora poética se ha escindido en dos grandes tendencias: la teoría de la sustitución y la teoría de la interacción, ambas marcadas por las orientaciones generales de las diferentes etapas críticas en que se han desarrollado. Bajo este epígrafe haremos un breve repaso por estas dos tesis que han vertebrado el estudio de la metáfora hasta nuestros días, a saber, la tesis nominal o de la sustitución, cuya variante comparativa merece también algunas líneas, y la tesis de la interacción, cuyo planteamiento estereoscópico resulta muy útil e interesante.

La acotación de la metáfora desde un punto de vista teórico y la búsqueda de una definición que sea aceptada de manera general han dado lugar a diversas teorías, algunas de carácter aparentemente más sólido, cuyas concreciones se caracterizan por un aspecto demasiado teórico y por estar desprovistas de ejemplos y casos, bien por estar centradas en la praxis y en la clasificación y delimitación de figuras y tropos; otras propuestas, en cambio, son más laxas.

Como indica Black (1966: 51), “es muy fácil exagerar los conflictos entre estas tres tesis”; en efecto, resulta muy cómodo no ir más allá de la identificación de los choques existentes entre los postulados predominantes; sin embargo, es mucho más constructivo hallar puntos comunes y aspectos compartidos que demuestren el falso carácter excluyente de estas teorías y la complementariedad de muchos de sus elementos y principios.

La estela de la tesis aristotélica presente en la cronología de los estudios sobre la metáfora es insoslayable; no en vano debemos al Estagirita la definición actual de la metáfora. Aristóteles, incardinado en la línea de los convencionalistas, esto es, de quienes creían que el lenguaje y la nominación son resultado de un acuerdo social y no natural, concebía la metáfora como el uso poco frecuente de una palabra, es decir, como un tipo de significación secundaria con respecto al uso cotidiano de la lengua. Sin duda, reconoce cierto desvío del lenguaje cotidiano, y considera la escasa frecuencia con que se produce el uso metafórico de una palabra como uno de los rasgos principales para identificar el recurso. Asimismo, la anomalía que muchos críticos y corrientes asignan a la metáfora constituye, pues, un concepto heredado de las primeras aproximaciones teóricas sobre el fenómeno.

También enumeramos aquí algunos de los aspectos que han determinado la adhesión de los teóricos a determinada corriente sobre la metáfora. Me refiero, por ejemplo, a la relación de semejanza, a la consideración del predicado y del contexto o al cuestionamiento de la veracidad una vez que la metáfora entra en juego.

3.3.1. Sustitución

Las perspectivas sustitutiva y comparativa proceden de las teorías clásicas, especialmente de lo postulado por Aristóteles y seguido por otros grandes autores de la Retórica como Quintiliano. La tesis de la sustitución parte de las primeras afirmaciones que hizo el Estagirita sobre el fenómeno metafórico; la traslación de la que hablaba Aristóteles supone prácticamente la primera piedra de la teoría sustitutiva. De los cuatro tipos de traslaciones señaladas por Aristóteles, la cuarta se funda en la analogía, y es la forma que se identifica con el proceso que actualmente denominamos metáfora. En este último tipo se produce una equiparación entre cuatro términos: el segundo término es al primero como el cuarto es al tercero, de ahí que pueda usarse el cuarto en vez del segundo y viceversa. Aristóteles lo ejemplifica con la archiconocida metáfora que representa la vejez como “la tarde de la vida”. La teoría de Aristóteles hace depender el concepto de metáfora de la adecuación al contexto o al entorno en que esta se inserta, y por eso puede resultar noble a pesar de constituir una expresión peregrina y poco usual.

Quizá la característica más definitoria que la Retórica clásica aplica a la metáfora sea la asociación nominal desde la que proponen generalmente sus planteamientos teóricos sobre el fenómeno⁴².

A propósito de la tesis presentada por Aristóteles, Ricoeur señala que esta postura es la que mayores complicaciones teóricas ha suscitado en el estudio de la metáfora en la retórica clásica: “si el término metafórico es un término sustituido, la información proporcionada por la metáfora es nula, pudiendo reponerse el término ausente, si existe; y si la información es nula, la metáfora solo tiene un valor ornamental, decorativo” (Ricoeur, 2001: 32).

La tesis de Jakobson respecto a la metáfora no dista tanto de lo expuesto por Aristóteles y Saussure, y de lo aceptado históricamente hasta la irrupción de la teoría de la interacción y de otros conceptos como la intersección. En su estudio sobre los tipos de

⁴² Este aspecto es apreciable en lo que concierne a la teoría de la sustitución. Suscribimos la glosa que González de Requena Farré hace a las disquisiciones de Ricoeur: “Ciertamente, esta caracterización del tropo metafórico a partir del nombre constituye una de las principales limitaciones de la retórica antigua, cuando se trata de dar cuenta de la metáfora. Y es que, al circunscribir el desplazamiento de significado a esa parte de la frase que es el nombre, se invisibiliza el papel que juegan el enunciado y el discurso, como marcos del sentido metafórico; además, el interés en el término metafórico por separado terminaría propiciando ese énfasis en la clasificación de tropos aislados que ha caracterizado a gran parte de la tradición retórica” (González de Requena Farré, 2016: 290).

afasia (de semejanza y de contigüidad) Jakobson declara que “la relación entre un término metafórico y el término que reemplaza se establece por semejanza” (Jakobson, 1980:142). El empleo de la palabra “reemplazo” da cuenta de la concepción jakobsiana del fenómeno metafórico; sin embargo, también comprende el plano paradigmático de la metáfora, por lo que su propuesta no desvincula lo figurado ni del nivel textual ni de la confluencia de mecanismos que van más allá de la mera selección.

Black (1966: 45-46), para quien el fundamento que rige la metáfora es la analogía o la semejanza, admite el llamado “enfoque comparativo” de la metáfora, esto es, la concepción de la metáfora como una comparación abreviada. Su teoría se instala también en el enfoque sustitutivo, pues “sostiene que el enunciado metafórico podría sustituirse por una *comparación* literal equivalente”. Por ejemplo, en la construcción “tus dientes son perlas”, el esquema en la dimensión sustitutiva sería “tus dientes son blancos” mientras que la tesis comparativa glosaría “tus dientes son como las perlas” dando por consabida la referencia a la blancura. Por supuesto, el parecido o la semejanza también acogen diferentes grados (Black, 1966: 46-47).

El mayor obstáculo de la teoría de la sustitución radica en que implícitamente la concepción de la metáfora como un proceso sustitutivo la reduce a un mecanismo meramente ornamental, o al menos de construcción más simple. Si el fenómeno que ocurre entre las dos realidades implicadas en la imagen o metáfora puede “trasladarse” o traducirse por medio de una perífrasis y consiste solo en colocar una palabra por otra palabra, entonces ¿qué sentido tiene el procedimiento, aparte de hacer más bella la realidad tratada?

El Grupo de Lieja (1987) tampoco abandona la teoría de la sustitución, aunque introduce una novedad que resulta interesante por circunscribir la metáfora al campo de los “metasemas”, esto es, las transformaciones de las palabras en el plano del contenido; el proceso delimitado por el Grupo μ incluye el reemplazo de un semema por medio de otro. La teoría bebe, por tanto, de la Retórica clásica al menos en dos aspectos cardinales de su postulado: en primer lugar, hablan de “reemplazo”, por lo que asumen la tradicional teoría de la sustitución; en segundo lugar, al circunscribir la metáfora al

espectro de las palabras estos autores desatienden la posición de la metáfora en el enunciado o el discurso⁴³.

El análisis sémico no consigue despejar la dificultad que encierran los “predicados que no se pueden descomponer” —en palabras de Ricoeur (2001: 228)—, conjunto en el que conviven los colores (“los «ángelus azules» de Mallarmé”), las metáforas sinestésicas y las semejanzas afectivas. La objeción surge porque para desentrañar estas figuras, que contienen reducciones de segundo grado, hay que recurrir al “exterior” del significado, esto es, a los efectos que genera la figura (Ricoeur, 2001: 228). El análisis sémico no fracasa por concebir el sema como el punto de partida de la teoría de la metáfora, sino por intentar construirla sin tener en cuenta su carácter discursivo. Suscribo las palabras de Ricoeur:

La metáfora no es la polisemia; el análisis sémico produce directamente una teoría de la polisemia y sólo indirectamente una teoría de la metáfora, en la medida en que aquélla atestigua la estructura abierta de las palabras y su capacidad de adquirir nuevas significaciones sin perder las antiguas. Esta estructura abierta es sólo la condición de la metáfora, no la razón de su producción; se necesita un acontecimiento de discurso para que aparezcan, con el predicado impertinente, valores fuera de código, que la polisemia anterior no podía contener por sí sola (Ricoeur, 2001: 228-229).

Estamos de acuerdo en que en el proceso metafórico la adición de nuevos sentidos o significaciones responde a un principio de acumulación y no de equilibrio. La palabra metafórica no suprime un sentido por cada significado nuevo que recibe, y, de hecho, en ello descansa la riqueza de esta figura. No obstante, esta sensación de amplitud generada por el carácter acumulativo de la metáfora puede resultar engañoso; si bien es cierto que la dimensión de la palabra que incorpora varios sentidos se extiende (especialmente en el eje sintagmático, de ahí su relación con la polisemia), el fenómeno de la metáfora pasa por una reducción de las posibilidades paradigmáticas a un ámbito, esto es, al de la intersección que se ha producido entre los términos, mundos o campos semánticos implicados.

La gran diferencia existente entre la teoría sustitutiva y una de sus corrientes complementarias, en concreto la tesis comparativa, radica en que según esta última en el

⁴³ La novedad estriba, según explica Ricoeur, en la reducción del estudio de la metáfora al “plano infralingüístico” de la palabra, esto es, al sema, que es “al significado lo que los rasgos distintivos al significante” (Ricoeur, 2001: 214).

proceso metafórico no solo se establece una equivalencia entre dos realidades (tesis ya recogida en la teoría de la sustitución), sino que en él subyace una comparación por similitud. No obstante, esta propuesta vuelve igualmente a la idea de la sustitución, puesto que de ella se deduce que el término metafórico es, de manera resumida, una sustitución de la semejanza o la comparación que encierra (Masid Blanco, 2019: 19).

La frontera trazada por los clásicos entre la comparación y la sustitución no es nítida; se trata más bien de una cuestión de enfoque, que, como ya se ha indicado anteriormente, repercute en la adopción de una u otra corriente crítica. A propósito de la teoría de la comparación, en cierto modo rama de la tesis sustitutiva, Weinrich cree que la primera limita el campo de acción de la metáfora, pues la acota en el estadio nominal por tratarse tan solo de una traslación, y descuida el carácter textual o predicativo con que surge el proceso metafórico. La teoría de Aristóteles ha de ser revisada en los estudios modernos de la metáfora. Según Weinrich, si invertimos el enfoque *–a priori* insignificante e inofensivo— que va de la metáfora a la comparación y definimos la segunda como una “metáfora ampliada”, entonces estará implícito el nivel textual que ocupa el fenómeno metafórico (Weinrich, 1981: 392).

3.3.2. Interacción

El planteamiento de la interacción sostiene que el proceso metafórico va más allá del término presente en el texto; su alcance incluye campos semánticos, isotopías y tópicos. Entre los términos que toman parte en el proceso, cuyo sustrato sabemos superior a lo representado, se produce cierta tensión, pues en un contexto semántico determinado se introducen matices que no terminan de casar a la perfección con él. En ese punto tenso el lector ha de encontrar la transferencia entre dos términos, conceptos, isotopías o tópicos para contrarrestar lo que, en un principio, parece no encajar.

Los autores cuyos trabajos se amparan en la teoría de la interacción rechazan la tesis sustitutiva porque consideran que esta se condensa en el mero cambio de un término por otro, por lo que no sorprende —según ellos— que la crítica haya venido atribuyendo a la metáfora un carácter ornamental. Y tampoco toleran el enfoque comparativo, puesto que la piedra angular de esta óptica, a saber, la analogía, no es necesariamente la causa que da lugar a la metáfora, sino más bien al contrario: es la metáfora la que crea y propicia la semejanza.

La tesis interaccionista concibe la metáfora en su plano oracional, desvinculada así del mecanismo de la traslación. Las nociones de “foco” y “marco” —en terminología de Black (1966)⁴⁴—, junto con la tensión existente entre ambos elementos generan un producto de naturaleza cognitiva. Con esta teoría se asume que la descodificación de la metáfora no atañe solamente al campo semántico, sino que es más abarcadora y se sumerge en el sistema de los tópicos.

Bedell Standford (1936: 106) apuesta por la teoría “integrativa” y la visión estereoscópica de la metáfora:

Only one metaphor of mine will I venture to repeat: metaphor is the stereoscope of ideas. By presenting two different points of view on one idea, that is by approaching a word through two different meanings, it gives the illusion and conviction of solidity and reality. Thus metaphor adds a new dimension to language as a vehicle of imagination and thought.

⁴⁴ En la teoría de Black se entiende por “foco” el término metafórico y por “marco” el contexto en que el primero se inserta.

La obra de Richards (1936), para quien la metáfora es el principio omnipresente de todo lenguaje, se alza como precursora de la vertiente de la interacción de la metáfora: en ella rechaza el cariz nominal de la teoría sustitutoria para apoyar el intercambio de pensamientos, los cuales, dicho sea de paso, no tienen por qué ser semejantes. Así da cuenta de las limitaciones de la retórica clásica:

But it could not be tried out without a better developed theory of metaphor than is yet available. The traditional theory noticed only a few of the modes of metaphor; and limited its application of the term metaphor to a few of them only. And thereby it made metaphor seem to be a verbal matter, a shifting and displacement of words, whereas fundamentally it is a borrowing between and intercourse of thoughts, a transaction between contexts (Richards, 1936: 94).

En sus aproximaciones sobre la metáfora, la terminología de Ullmann (1967), en concreto la de las relaciones “asociativas”, recuerda a la acuñada por Wittgenstein (1988), esto es, “el parecido o aire de familia”. Ambas expresiones conducen hacia la confluencia de isotopías y campos semánticos. Por su parte, Black (1966: 48), heredero del pensamiento de Richards, considera la perspectiva de la interacción exenta de los escollos que presenta la teoría sustitutiva⁴⁵. Son siete los puntos en que se sustenta la propuesta de la interacción, según Black:

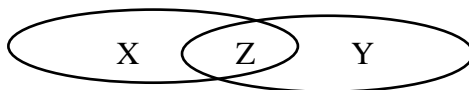
- 1) El enunciado metafórico tiene dos asuntos [*subjects*] distintos: uno «principal» y otro «subsidiario».
- 2) El mejor modo de considerar tales asuntos es, con frecuencia, como «sistema de cosas», y no como «cosas».
- 3) La metáfora funciona aplicando al asunto principal un sistema de «implicaciones acompañantes» característico del subsidiario.
- 4) Estas implicaciones suelen consistir en «tópicos» acerca de este último asunto, pero en ciertos casos oportunos pueden ser implicaciones divergentes establecidas *ad hoc* por el autor.
- 5) La metáfora selecciona, acentúa, suprime y organiza los rasgos característicos del asunto principal al implicar enunciados sobre él que normalmente se aplican al asunto subsidiario.
- 6) Ello entraña desplazamientos de significado de ciertas palabras pertenecientes a la misma familia o sistema que la expresión metafórica; y algunos de estos desplazamientos, aunque no todos, pueden consistir en transferencias metafóricas.
- 7) No hay ninguna «razón» sencilla y general que dé cuenta de los desplazamientos de significado necesarios: esto es, ninguna razón comodín de que unas metáforas funcionen y otras fallen (Black, 1966: 54).

⁴⁵ Richards, representante del *New Criticism* y precursor de la tesis de la interacción, resume su postura de una manera integradora: “in the simplest formulation, when we use a metaphor we have two thoughts of different things active together and supported by a single word, or phrase, whose meaning is a resultant of their interaction” (Richards, 1936: 93).

Para Black, el foco, pues, no recupera el sentido de un término literal ni tampoco se refiere a un término sustituido; lo que ocurre más bien es que el marco de la metáfora, el contexto, le permite al foco expandir su significado (Black, 1966: 49), y es entonces cuando, siguiendo a Richards (*apud* Black, 49), el lector debe percatarse de tal extensión y “atender conjuntamente al antiguo significado y al nuevo”.

Según Weinrich, la metáfora produce sorpresa y tensión por medio de la defraudación o frustración de la “expectativa de determinación [...] que se adosa al significado de la palabra”. La “determinación efectiva” opera en la dirección opuesta a la esperada, a lo probable, esto es, “lo que quiere decir determinado por el contexto no se encuentra dentro, sino fuera de la circunferencia del significado” (Weinrich, 1981: 408). El proceso en que tiene lugar la tensión entre el significado esperado de la palabra y lo que finalmente transmite de manera inesperada y condicionada por el contexto se denomina, en terminología de Weinrich, “contradeterminación”: “la determinación efectiva del contexto se dirige contra la expectativa de determinación de la palabra” (Weinrich, 1981: 408)⁴⁶. Sin embargo, la contradeterminación parece hallar algunas excepciones; en las alegorías, por ejemplo, los términos implicados en el proceso metafórico funcionan con el significado esperado y con el metafórico, de tal forma que la contradeterminación no alcanza el grado con que se desarrolla en una metáfora menos extensa o de menor alcance.

Umberto Eco (1983: 225) rescata el siguiente esquema para explicar la metáfora desde la perspectiva de la interacción:



⁴⁶ Consideramos la “contradeterminación” de Weinrich como concepto rayano a las nociones de “extrañamiento” de Sklovsky (1970) y de “horizonte de expectativas” de Jauss (2000).

Z es ese término intermedio que deshace la ambigüedad generada entre X e Y. A propósito de esta sinopsis, creo que la descodificación de la metáfora no depende tanto de un término intermedio (Z) como del reconocimiento de todo un espacio de intersección. Esa confluencia no exige como resultado un término que venga a resolver el enunciado, sino que es mucho más rica y compleja, pues constituye un lugar en el que conviven términos, pero también conceptos, expresiones, imágenes, sensaciones, atribuciones o elementos de la tradición que no pueden ser reducidos a un simple vocablo. Ese lugar de encuentro es el que permite que la metáfora tenga solidez.

Esta última representación, vinculada a la teoría de la transferencia, presenta, según Eco, un fallo: “What makes theories of transfer features questionable is always the fact we cannot tell who gains what and who loses instead something else” (Eco, 226). En nuestra opinión, este obstáculo puede resolverse si tenemos en cuenta que el proceso metafórico no tiene que eliminar sentidos o significados a la vez que adquiere o adopta otros nuevos; como ya hemos indicado, precisamente la metáfora —a mi juicio— destaca por su carácter acumulativo. En el esquema de la intersección no hay que discernir las propiedades que cada término descuida o gana, puesto que lo que triunfa es el espacio común.

La tesis interactiva halla su ilustración en la llamada perspectiva estereoscópica, enfoque procedente de la óptica y que consiste en un “[a]parato en el que, mirando con ambos ojos, se ven dos imágenes de un objeto, que, al fundirse en una, producen una sensación de relieve por estar tomadas con un ángulo diferente para cada ojo” (*Diccionario de la lengua española*, Real Academia Española). En la teoría sobre la metáfora este esbozo se corresponde con el trasladado por Eco; la visión estereoscópica muestra un espacio en que confluyen características de los dos campos semánticos involucrados.

Aparte de la finalidad pedagógica que atribuimos a la metáfora y que, sin duda, tiende a simplificar los supuestos teóricos en cualquier terreno, los estudios que se han enfrentado al desafío de su definición han perpetuado un planteamiento en cierto modo lineal y binario, pergeñado ya por los clásicos. Según la teoría de la sustitución, por ejemplo, pensamos en un punto de partida (A) y en un punto de llegada (B), y lo enunciamos con la formulación “un término A sustituye a un término B”. No en vano se critica esta propuesta como antesala de la formación de la metáfora-adorno.

Sin embargo, sabemos que la metáfora va mucho más allá. La comprensión superficial de la metáfora es apreciable, por ejemplo, cuando la crítica cataloga la alegoría como metáfora extendida en que todos sus elementos encuentran una correspondencia clara. Por su parte, la metáfora más frecuente, la que identificamos en una pequeña expresión, en un verso, una línea o en una palabra también es una alegoría en potencia, pues para que el efecto metafórico alcance sentido es necesario que se desarrolle una buena trabazón en el contexto.

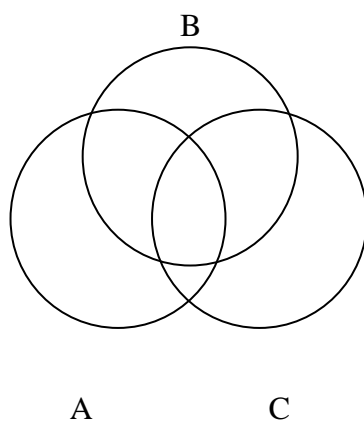
La transferencia, por supuesto, entronca con el concepto de intersección y se encastra junto con este en la teoría interactiva de la metáfora. A esta denominación se suma la de Martínez García (1975: 290-293), que opta por el término de “superposición”. El crítico distingue dos tipos de superposición, a saber, la clasémica y la lexémica. En el primer caso, los rasgos selectivos —*transfer features* en terminología de Weinrich (1981)— son componentes del contenido y no lexemas propiamente dichos, mientras que en la superposición lexémica la transferencia o superposición vincula los lexemas de los términos o campos implicados. Tenemos, pues, que “el amor se muere” es una superposición clasémica, ya que la acción de morir, que exige un sujeto animado, es transferida o superpuesta sobre el amor, un sentimiento humano. En cambio, en “encabritados relinchos” el rasgo que se transfiere es parte del lexema del caballo (encabritado).

En los siguientes tres ejemplos es visible la aplicación del enfoque estereoscópico; sin duda, cuanto más desarrollada está la metáfora más evidente resulta la relación de correspondencia que va trabando cada palabra.

En el ya comentado soneto de Góngora (“Mariposa no solo no cobarde”) se aprecian tres campos o terrenos semánticos: 1) el primer campo es el que establece la imagen y que es usado aquí como trampolín o puente para la construcción de una metáfora original: la mariposa, 2) el segundo campo se centra en el protagonista habitual al que se refiere la imagen petrarquista de la mariposa que revolotea en torno a la llama: el amante, y 3) la tercera dimensión semántica comprendida en el texto es el poeta ambicioso, ya en el último estadio de la exégesis.

Entre el primer y el segundo campo la metáfora que opera es obvia, pues ha sido profusamente utilizada en la lírica castellana (amante - mariposa, amada - llama). Falta ahora identificar el tercer campo, el de la ambición. Hay indicios que conducen hacia este

último terreno: desde el uso de “pluma” como posible metonimia por poeta hasta el empleo explícito de la palabra “ambición”, cuyo matiz relega poco a poco el sentido amoroso y escora hacia otros asuntos como la fama o la gloria. Pero hay algo en común entre esos tres ámbitos que permite sustentar en una metáfora ya gastada un poema admirable y novedoso. Si seguimos la técnica del enfoque estereoscópico, el lugar de confluencia incide en el concepto de “atracción”.



En la imagen petrarquista (A) la mariposa revolotea alrededor de la llama porque se siente atraída por su fulgor. A su vez esta imagen (B) se corresponde con el archiconocido trasunto: un amante atraído por la belleza de su amada. Y una nueva dimensión se abre camino (C): un poeta ambicioso es atraído por la pompa de la corte. En la intersección de estas tres isotopías se construye la metáfora resultante, y si bien el principal nexo es la ambición, también toman partido otras nociones como la insensatez de la mariposa, que puede atribuirse al amor de esta y del amado o al ansia del poeta que se deja llevar por sus pretensiones, o el yacer de la mariposa, que puede traducirse como el morir de amor o de anhelo por ganar un hueco en la pléyade.

Según la teoría de Hilferty (2007: 103), normalmente la referencia del dominio origen es más conocida que la del dominio destino, o al menos más accesible. En el ejemplo reseñado se aprecia cómo el empleo de una metáfora que ya está asimilada en la tradición (la mariposa que revolotea como símbolo de los riesgos del amor arriesgado) puede servir como dominio y como referencia para construir otra metáfora original (la mariposa que revolotea como imagen de la ambición artística). El dominio origen es accesible por la dilatada tradición que asocia la mariposa y la llama con el amante atraído

por la dama, y ese reconocimiento nos conduce hacia la lectura del poeta ambicioso en clave crítica. Sin embargo, el texto pone en tela de juicio la prelación de la lectura: ¿hasta qué punto el lector es capaz de reconocer la crítica que se funda en una imagen ya manida? He aquí la necesaria agudeza a que acostumbra la poesía barroca, así como la posibilidad de lecturas ambivalentes.

No en vano Cabello Porras (1991) dedica todo un trabajo de investigación a la mirada de enfoques y exégesis que críticos como Salcedo Coronel y Orozco Díaz han practicado a propósito de este críptico soneto.

Tres son los “personajes ejes” que, según Cabello Porras, articulan la cualidad de temeridad atribuida a la mariposa-poeta: Ícaro, Faetón y Leandro, figuras, por cierto, ya rastreables en el soneto V de Juan de Arguijo, la composición VI Aldana y el poema 27 de la *Inundación Castálida* de Sor Juana Inés de la Cruz. Asimismo, señala Cabello Porras dos aspectos que determinan la exégesis del texto: por un lado, la sugerente voz “plumas”, y, por otro, el hecho de que los animales que están presentes en el poema no hayan recibido la suficiente atención desde el plano simbólico.

A propósito de “plumas”, Cabello Porras (1991: 68) remite a la figura de Ícaro y a las lecturas moralizantes pertenecientes a los tratados mitográficos del XVIII; por ejemplo, las palabras de Pérez Moya en su *Philosophía secreta*:

Cuando la ambición y el deseo de las cosas altas es enfrenada por la razón y la prudencia, no para a los términos levantándose más de lo que sus términos valen; y así, después del curso de esta vida, llega el hombre al fin deseado, como hizo Ícaro. Mas los que como Ícaro quieren alzarse más que debían, transportados de un desarreglado deseo, vienen a caer en las miserias del mundo, figuradas por las ondas del mar, con afrenta y daño irreparable (*apud* Cabello Porras, 1991: 68).

Y, por otro lado, la escasez de estudios de corte simbólico acerca de la mariposa, el ave Fénix y la abeja, o, a nuestro juicio, precisamente el hecho de que estos animales constituyen imágenes polivalentes explica que en el análisis de este soneto converjan interpretaciones dispares: desde la dimensión amorosa, en que Salcedo Coronel supone una destinataria real, una “dama fácil” a la que el poeta quiere transmitir “que no era menester toda la luz del sujeto, que amaua, para hacerle ceniza, quando bastaua solamente el humo para abrasarle”, hasta la crítica cortesana, que es la interpretación que proponemos en estas páginas.

R. Jammes defiende el componente social en la identificación de la mariposa con los pretendientes cortesanos, la cual supone, según la glosa que lleva a cabo Cabello Porras (1991: 71) “una traslación significativa desde la materia amorosa al desengaño civil que afectó la última y agónica etapa del poeta”. Parecida interpretación maneja Orozco Díaz:

Él (Góngora) fue a la corte seguro de la valía de su instrumento de poeta y seguro igualmente de lo que vale ese instrumento en la corte; pero olvidó que también el *leño canoro* podía naufragar en aquel *golfo de pesadumbres* (Orozco Díaz *apud* Cabello Porras, 1991: 71).

Por su parte, A. Carreira se reafirma en la lectura de crítica social a partir del registro que Covarrubias hace de la expresión “vender humos”:

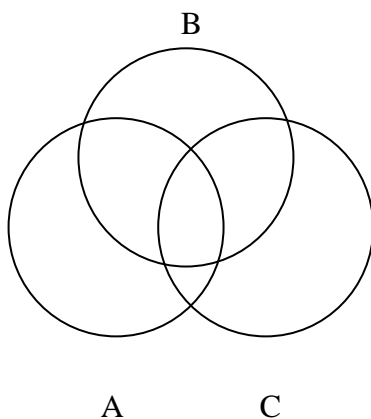
La clave de este terceto, que a SC (Salceda Coronel) parecía *invadeable* puede ser un dicho recogido por Covrr. (Covarrubias): vender humos se dice de los que con artificio dan a entender son privados de los príncipes y señores, venden favor a los negociantes y pretendientes, siendo mentira y humo cuanto ofrecen (Carrera *apud* Cabello Porras, 1991: 72).

En la siguiente décima espinela de Quevedo también puede apreciarse el esquema estereoscópico. En el texto, de carácter jocoso, bajo la burla del estilo afectado se acomete el tema de la queja o lamento de amor por ausencia. Las dos protagonistas de este fragmento son las lágrimas y las memorias:

Lágrimas desconsoladas
son descanso sin sosiego,
y diligencias del fuego,
más vivas cuando anegadas.
Las memorias olvidadas
en la voluntad sencilla
son golfo que miente orilla,
son tormenta lisonjera,
en donde expira el que espera.
(¡Qué linda recancanilla!) (236, vv. 21-30)

Veamos cómo opera la metáfora en “lágrimas desconsoladas/ son descanso sin sosiego,/ y diligencias del fuego/, más vivas cuando anegadas”. Las “lágrimas desconsoladas” (A) se corresponden con dos concreciones: “descanso sin sosiego” (B) y “diligencias del fuego” (C).

Entre el primer elemento de la metáfora (las lágrimas) y el segundo (el “descanso sin sosiego”) hay una identificación fundamentada en un oxímoron: llorar es un descanso desprovisto de sosiego, llorar sin parar (desconsoladamente) nos agita al mismo tiempo que nos alivia. El tercer campo, en que se equiparan las lágrimas con las “diligencias del fuego” hace hincapié en los estragos del amor a partir de la ya trillada metáfora del amor-fuego. Hay algo en común entre los tres campos: la falta de descanso, es decir, "lágrimas desconsoladas", "descanso sin sosiego" (sin tregua) y "diligencia" en su acepción de prisa y prontitud.



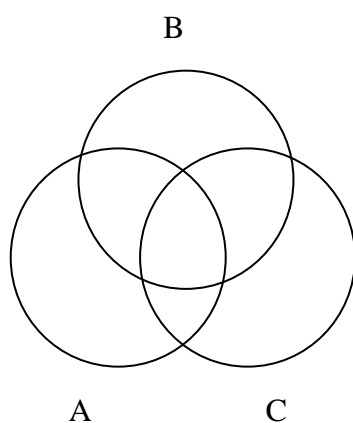
Pero el tercer campo adquiere pleno sentido en el verso "más vivas cuando anegadas". Las lágrimas están más vivas o son más fuertes cuando están más anegadas, más inundadas. "Anegadas" pertenece al campo semántico de las lágrimas, pero "vivas" está relacionada con la prontitud atribuida a las "diligencias del fuego". Si suprimimos el verso "diligencias del fuego", tendríamos "las lágrimas desconsoladas son descanso sin sosiego, más vivas cuando anegadas". Tiene sentido, pero puede que este no sea total. El adjetivo "anegadas" forma la contradicción con "fuego" e integra el tercer campo. En

cambio, sí podríamos suprimir "descanso sin sosiego": las lágrimas desconsoladas son diligencias del fuego, más vivas cuando anegadas. Ese pequeño matiz que descubre una interacción entre los campos A y C, en el que no opera necesariamente B (el “descanso sin sosiego”), está representado en la ilustración en la parte inferior que conecta las esferas de A y C.

Entonces lo que une al campo segundo (B) y al tercero (C) es la falta de descanso, no las lágrimas. Por lo tanto, la metáfora no es aquí tanto la sustitución de un término por otro, ni siquiera la interacción de un término con otro, sino la interacción o la confluencia de distintos campos o universos sin que se caiga en el absurdo.

Y en la misma décima espinela es aplicable, de nuevo, la visión estereoscópica, en concreto en los versos en que se menciona la memoria, que es la imagen que vertebrata la dimensión aplicada de esta tesis: “Las memorias olvidadas/ en la voluntad sencilla/ son golfos que miente orilla,/ son tormenta lisonjera/ en donde expira el que espera”.

El primer campo (A) presenta el otro elemento estructurador de la décima: las “memorias olvidadas”, también construido sobre un oxímoron. La segunda isotopía (B) relaciona las memorias con una ilusión, a saber, con el golfo “que miente orilla”. Por último, el tercer campo (C) continúa la metáfora copulativa y equipara las memorias olvidadas con “tormenta lisonjera”. Entre el primer campo y el segundo no hay problemas: el engaño o la mentira. Las memorias olvidadas son engañosas porque hacen creer al sujeto que recobrará lo que anhela, pero esto nunca se alcanza: el golfo que miente orilla. Sin duda el aspecto compartido por los tres campos es el desengaño al que acostumbra la memoria, de ahí que golfo “mienta” y que la tormenta sea “lisonjera”.



Sin embargo, el último verso (“en donde expira el que espera”) parece conectar más con el terreno de la “tormenta lisonjera” y no tanto con el “golfo que miente orilla”. Las dos equiparaciones de la metáfora pueden constituir las fases de la memoria: la ilusión (“golfo que miente orilla”, pues el recuerdo traslada al amante hasta otro momento o lugar dichoso) y el desengaño: la “tormenta lisonjera” introduce la decepción de la memoria, pues de nada sirve la espera, ya que el recuerdo no devuelve aquel momento anhelado. El recuerdo (el “golfo”), pues, es una ilusión, y recordar (“tormenta lisonjera”) es morir esperando recobrar lo pasado.

Martínez García (1975: 346) se muestra partidario de esta visión estereoscópica, procedente de la teoría interactiva y de transferencia: “los términos metafóricos se conciben como conjuntos en intersección que luego se *superponen* o identifican”⁴⁷. Con esta coordenada la noción de isotopía cobra más importancia que el término metafórico.

En efecto, la metáfora, materializada y visible por medio de una o dos palabras, parece que abarca no solo toda la infraestructura del discurso y está condicionada por el contexto, sino que además supera la barrera del término o el vocablo para asentarse en la noción de campo semántico o isotopía. Detener el análisis crítico de un texto contenedor de metáforas en el examen sémico de coincidencias y oposiciones de corte estructuralista resultaría ciertamente farragoso; la metáfora más bien pone en relieve determinados rasgos y evoca caracteres pertenecientes a distintos lugares comunes que pueden enlazarse y que actúan de manera creativa y transformadora. El receptor descodifica la función de la metáfora, es decir, extrae del entramado metafórico aquello que más le sirve.

A nuestro juicio, el proceso metafórico no elimina los semas o rasgos que no comparten los términos o los terrenos implicados, sino que realza y pone de relieve aquellos atributos que funcionan en la metáfora, bien por semejanza, bien para construir un nuevo vínculo o una nueva analogía. Cumple recordar la importancia de la precisión terminológica: “suprimir”, además de eliminar, también significa “pasar por alto”, y esto sí que ocurre según la tesis interactiva de la metáfora. En las ilustraciones con que hemos ejemplificado la visión estereoscópica, los diferentes campos poseen parte de su esfera de manera “suprimida”, pues no están en contacto con los demás círculos. Si bien la diferencia entre eliminar y omitir puede resultar obvia, es conveniente advertir que la

⁴⁷ La cursiva es nuestra.

elección de una u otra de las opciones es suficiente como para apoyar o no el enfoque interactivo. Si admitimos que la metáfora produce y al mismo tiempo es el fruto de la interacción no ya de términos, sino de campos semánticos, entonces es incoherente afirmar que los semas, atributos o rasgos de uno de los conceptos implicados quedan eliminados. Black ilustra cómo el enfoque interactivo de la metáfora se nutre de la visión estereoscópica, precisamente sirviéndose de dos metáforas, primero la del telescopio y más adelante la ajedrecística:

Supongamos que miro el cielo nocturno a través de un trozo de vidrio fuertemente ennegrecido en el que se hayan dejado sin ahumar ciertas líneas: veré entonces únicamente los astros que puedan caer sobre las líneas preparadas previamente en tal pantalla, y los que vea se me aparecerán organizados por la estructura de ésta. Podemos considerar la metáfora como una pantalla semejante, y el sistema de «tópicos acompañantes» de la palabra focal como la red de líneas trazada sobre ella, y podemos asimismo decir que el asunto principal «se ve a través» de la expresión metafórica —o, si lo preferimos, que resulta «proyectado sobre» el campo del asunto subsidiario—.

[...]

“la elección forzada del vocabulario ajedrecístico hará que ciertos aspectos de la batalla queden subrayados, *que otros se pasen por alto*, y que el todo resulte organizado de una forma que podría violentar aún mucho más otros tipos de descripción. El vocabulario del ajedrez filtra y transforma: no solamente selecciona, sino que pone en primer plano aspectos del combate que podrían no haber sido visibles, en absoluto, a través de otro medio. (Como las estrellas que no pueden verse más que mediante el telescopio) (Black, 1966: 51)⁴⁸.

La metáfora, pues, resalta los aspectos que interesan del proceso metafórico; no solo se trata de una selección nominal (como sustenta la teoría sustitutoria), sino que enlaza campos semánticos o isotopías para generar conexiones nuevas. En este punto hay que preguntarse si la metáfora parte de la analogía, tal y como se ha venido postulando en la crítica tradicional, o si precisamente es el proceso metafórico el que genera una analogía original. Es lo que ocurre con el ejemplo también propuesto por Black “El hombre es un lobo”. *A priori* el hombre no comparte semas con el lobo; habría que deducir entonces que el hombre es feroz, despiadado, poco fiable, etcétera, pero esta deducción nace como resultado del emparejamiento y la confluencia de aquellas atribuciones que pertenecen al campo semántico del hombre y del lobo, no de una identificación obvia de características comunes. Ello significa que el mecanismo de la metáfora no pasa solo por

⁴⁸ La cursiva es nuestra.

identificar semejanzas y ponerlas de manifiesto de un modo bello y original, sino para crear imágenes y vínculos en que se involucran diversas isotopías.

Las tres teorías aquí expuestas, la sustitutoria, la comparativa y la de la interacción, demuestran estar en lo cierto en función del tipo de metáfora, el contexto y el corte de que se trate. La distancia que media entre ellas no es tan insalvable. Black (1966: 55) atribuye el estudio de la metáfora “filosófica” (incluimos la literaria) al enfoque interactivo, mientras que reconoce la eficacia de las dos perspectivas restantes en la construcción de las metáforas más triviales. El criterio seguido por Black para establecer esta distinción y primar el papel del enfoque interactivo de la metáfora literaria parte del siguiente detalle: las metáforas elaboradas por sustitución o comparación pueden ser permutadas por paráfrasis o traducciones literales en detrimento de su estilo, estética y forma; sin embargo, la metáfora interactiva “reclama que nos demos cuenta simultáneamente de los dos asuntos, pero [...] no es reductible a comparación alguna entre ellos” (Black, 1966: 55).

Con la paráfrasis se pierde contenido cognoscitivo, es decir, desaparecen la fuerza y el estilo de la metáfora; por eso puede aplicarse para las metáforas triviales y arroja en cierto modo un fracaso en la aproximación a la metáfora interactiva. En cambio, la paráfrasis, desprovista también de toda la fuerza y el estilo de la metáfora, puesto que no aspira a “traducirla”, puede resultar muy valiosa en los casos triviales (Black, 1966: 56).

3.3.3. Sustitución e interacción como teorías complementarias

Tradicionalmente las teorías de la sustitución y de la interacción se han considerado antagónicas. Sin embargo, está probada su complementariedad, o al menos la de algunos de sus principios. A raíz de los comentarios que hace Ricoeur sobre los postulados de Cohen acerca del perímetro de acción de la metáfora, esto es, sobre su posición sintagmática y su alcance paradigmático, el primero ofrece una teoría en la que conviven las dos tendencias imperantes en los estudios de la metáfora: las corrientes de la sustitución y de la interacción. Para ello Ricoeur apuesta por una noción que perfecciona las disquisiciones de Cohen, a saber, la llamada “**nueva pertinencia**” (Ricoeur, 2001: 211).

Desde la Estilística Cohen ya había procurado en su teoría acercar estas dos tendencias concebidas históricamente como supuestos incompatibles. A juicio de Ricoeur, Cohen no había sellado por completo el carácter complementario que la sustitución y la interacción presentan. Es aquel quien establece la “nueva pertinencia” para zanjar la histórica oposición:

[E]lla adquiere todo su valor si la relacionamos con el término que falta en la teoría, el de la *nueva pertinencia*. En efecto, el propósito de Jean Cohen es mostrar cómo el plano sintagmático y el paradigmático, lejos de oponerse, se complementan y completan. Pero sólo la instauración en el enunciado metafórico de una nueva pertinencia permite unir una desviación lexical a otra predicativa.

[...]

No existe, pues, propiamente hablando, ningún conflicto entre la teoría de la sustitución (o de la desviación) y la teoría de la interacción. Esta describe la dinámica del enunciado metafórico; sólo ella merece el nombre de teoría *semántica* de la metáfora. La teoría de la sustitución describe el impacto de esta dinámica sobre el código lexical, donde ella descubre una desviación; de este modo, ofrece un equivalente *semiótico* del proceso semántico.

Los dos enfoques se fundan en el carácter doble de la palabra: como lexema, es una diferencia en el código lexical, y en este sentido, le afecta la desviación paradigmática descrita por Jean Cohen; como parte del discurso, participa del sentido que pertenece a todo el enunciado; según esta segunda particularidad le afecta la interacción que nos describe la teoría llamada igualmente de la interacción (Ricoeur, 2001: 211-212).

Otros aspectos que han determinado que los críticos se inclinen hacia una u otra concepción de la metáfora son el polémico concepto de semejanza, la contemplación del

predicado y del contexto, y las discusiones acerca de la veracidad en el proceso metafórico.

La explicación de la metáfora a partir de la semejanza comienza a tambalearse conforme la teoría de la sustitución se topa con la tesis discursiva de la metáfora. En su estudio VI Ricoeur se propone disociar semejanza de sustitución y salvaguardar las trabas que pueden existir en el nexo entre semejanza e interacción. No obstante, la polémica surgida en torno a la semejanza queda resumida en dos posturas: la defensa de la metáfora como mecanismo cuyo origen descansa en una analogía previa y el argumento de la metáfora como creador de nuevas similitudes.

A propósito de la semejanza, Martínez García (1975: 353) habla del carácter creador de la metáfora. La analogía no tiene que ser necesariamente previa a la construcción del enunciado metafórico, sino que este mismo fenómeno puede dar lugar a una nueva semejanza.

Black, quien deshace la vinculación que tradicionalmente se ha defendido de la metáfora con respecto a la comparación, coincide con Martínez García en que la primera no siempre está fundada en una analogía, sino que, en ocasiones, es el proceso metafórico el que crea y produce la semejanza:

La afirmación metafórica no es ningún sustituto de una comparación en toda regla ni de ningún otro enunciado literal, sino que posee una capacidad y un rendimiento propios y peculiares. Frecuentemente decimos «*X* es *M*», y evocamos cierta conexión imputada entre *M* y un *L* imputado [...] en casos en que nos hubiéramos visto en un gran apuro si, antes de construir la metáfora, hubiésemos tenido que encontrar algún parecido literal entre *M* y *L*; y, en algunos de estos casos, decir que la metáfora crea la semejanza sería mucho más esclarecedor que decir que formula una semejanza que existiera con anterioridad (Black, 1966: 47).

Por otro lado, como es sabido, durante mucho tiempo la Semántica fue la disciplina encargada de explorar el estudio de la metáfora, y aun hoy se sigue incluyendo el fenómeno bajo el paraguas de esta rama de la Lingüística; sin embargo, tal y como señala J. Lyons (1977: 550), la sistematización de significados finitos realizada por la Semántica se topa con la capacidad de acumulación de sentidos que presenta la metáfora: “Metaphor constitutes a very serious theoretical problem for any theory of semantics that is based on such assumptions”. Eco también se muestra partidario de esta línea: “We are

interested in metaphor as an additive, and not substitutive instrument knowledge” (Eco, 1983: 219).

Para Ricoeur la metáfora es “el resultado de un debate entre *predicación* y *denominación*; su lugar en el lenguaje está entre las palabras y las frases” (Ricoeur, 2001: 181). Es en este punto donde se concibe imprescindible la participación de la Pragmática, siempre y cuando aceptemos que la metáfora adquiere un significado o un sentido nuevo en consonancia con otros índices, como el contexto, el discurso, la intención, la tradición, y que no por ello pierde su sentido primigenio o más popular, sino que deriva en la ambigüedad, esto es, en uno de los rasgos que la singularizan.

Henle considera que la teoría icónica de la metáfora no puede divorciarse de la predicación, y señala un nuevo estadio, el “**metaphoric statement**”, según el cual un enunciado (predicado) hace referencia a otra cosa o situación por medio de la simbolización de su icono (icono entendido aquí en terminología de Pierce, es decir, como signo convencional).

Además, la estima del **contexto** en la teoría de la metáfora implica un giro decisivo en la concepción del fenómeno que estudiamos. El hecho de reconocer la influencia que el entorno ejerce en el resultado final permite ampliar la formulación del proceso metafórico⁴⁹. El plano del contexto será tratado cuando la teoría de la metáfora contemple no solo la producción nominal, sino también la concreción de la metáfora como adjetivo y verbo (Ricoeur, 2001: 245-246).

Martínez García (1975: 339-340) insiste, desde sus denominaciones de microcontexto y macrocontexto, en la necesaria atención al medio en el que se desenvuelve el fenómeno metafórico y del cual forma parte. Por su parte, Black reconoce cómo el “marco” determina en cierto modo el valor y el uso metafórico del “foco”, de la “palabra metafórica”:

Una de las nociones que es necesario aclarar es la del «uso metafórico» del foco de una metáfora; y, entre otras cosas, sería muy conveniente entender cómo la presencia de un marco determinado puede dar lugar al uso metafórico de la palabra complementaria, en tanto que un marco distinto de esta misma palabra no es capaz de producir una metáfora (Black, 1966: 39).

⁴⁹ Sin embargo, esta simple observación, señala Tato G. Espada (1975: 30), “apenas si se registra en alguna definición moderna de la metáfora”.

A propósito de la importancia del contexto, Tato G. Espada (1975: 85), comentando en glosa a las objeciones que Jakobson y Sanders hacen sobre la noción de **anomalía semántica** derivada de la corriente generativista, señala que en la aparente incompatibilidad léxica operan factores pragmáticos muy diversos. Por su parte, Lausberg (1984: 69) admite la importancia del entorno, si bien su análisis va del término metafórico al resto de la oración y no apunta al papel que esta misma desempeña en el diseño de la metáfora: “como la palabra individual ocurre en el contexto de una oración, ésta queda más o menos coloreada metafóricamente por aquélla”.

Según Weinrich, en la consideración del contexto la metáfora no solo funciona por su audacia interna, sino que convive con el entorno: “las metáforas no se presentan aisladas en el discurso vivo, sino que se hallan dentro de un contexto. [...] una metáfora audaz por su misma estructura interna puede ser despojada de su audacia por un determinado contexto y a su vez, otra metáfora no audaz por sí misma puede recibir tal carácter por su especial posición en el contexto y en la tradición literaria” (Weinrich, 1981: 396).

Por su parte, decía Locke (1689, X: 32) que “quien piense que el nombre centauro significa algún ser real, se engaña a sí mismo, y confunde las palabras con las cosas”; el erudito renegaba de la metáfora desde su perspectiva lógica, probablemente por su juicio acerca de la **veracidad**, que, como ya se ha visto, queda marginada en el terreno metafórico:

Cuál y cuán varias sean, es superfluo señalarlo aquí; los libros de retórica, abundantes en el mundo, pueden instruir a los que deseen informarse. Solamente no puedo sino observar lo poco que se preocupan de la conservación y el aprovechamiento de la verdad y del conocimiento, ya que las artes de la falacia son las elegidas y preferidas. Es evidente en qué gran medida los hombres aman el engaño y el ser engañados, puesto que la retórica, ese poderoso instrumento del error y la falacia, tiene sus profesores establecidos, es públicamente enseñada y ha sido siempre tenida en gran reputación (Locke, 1689, III, cap. X, 34).

Como ya se ha indicado más arriba, frente a la renuencia del filósofo empirista, destaca una vertiente totalmente opuesta: la adoptada por aquellos autores que defienden y explotan el mecanismo metafórico como medio para expresar lo que consideran inefable (Bustos, 2000: I). Entre la inviabilidad de reducir la metáfora a un enunciado literal y la imposibilidad de filtrarla por el tamiz de la veracidad, cabe aproximarse a la paráfrasis, no para hacer literal su contenido, ni para describir o desarrollar la metáfora, puesto que

es evidente que el proceso metafórico es irreductible, pero sí desde un punto de vista hermenéutico, desde el afán por escudriñar los entresijos de la metáfora.

A este propósito Black propone concebir la metáfora como un filtro. Para ello se sirve de la expresión “el hombre es un lobo”, en la que subyacen dos asuntos: el hombre, por un lado, y el lobo, por otro. Para alcanzar el sentido de esta aleación:

lo que se necesita no es tanto que éste [el lector] conozca el significado normal, del diccionario, de «lobo» (o que sea capaz de usar esta palabra en sus sentidos literales) cuanto que se conozca lo que he de llamar *sistema de tópicos que la acompañan*. Imaginemos que se pide a un profano que diga, sin reflexionar especialmente sobre ello, qué cosas considera verdaderas acerca de los lobos: el conjunto de afirmaciones resultantes se aproximaría a lo que voy a llamar aquí el sistema de tópicos que acompañan a la palabra «lobo»; y estoy asumiendo que en cualquier cultura dada las respuestas de distintas personas a este ensayo concordarían bastante bien, y que incluso un experto ocasional, que podría poseer unos conocimientos desusados acerca de tal cuestión, sabría, con todo, «lo que el hombre de la calle piensa sobre ella». Sin duda, desde el punto de vista de la persona enterada, el sistema de tópicos podría incluir muchas semiverdades o, simple y llanamente, errores (como cuando se clasifica la ballena entre los peces); *pero lo importante para la eficacia de la metáfora no es que los lugares comunes sean verdaderos, sino que se evoquen presta y espontáneamente* (y por ello una metáfora que funcione en una sociedad puede resultar disparatada en otra: las personas para las que los lobos sean encarnaciones de difuntos darán al enunciado «El hombre es un lobo» una interpretación diferente de aquella que estoy dando por supuesta aquí (Black, 1966: 49-50)⁵⁰.

Frege, el autor alemán fundador de la lógica moderna, se dispuso a analizar los componentes inmediatos de la noción de “significado”, compuesto por la referencia y el sentido. Según la teoría de Frege, las secuencias $a=a$ y $a=b$ comparten referente, se refieren a lo mismo; sin embargo, en la segunda ecuación se añade además información, por lo que el sentido no es el mismo. Mientras que la referencia puede ser juzgada desde la veracidad, el sentido no ha de pasar por ese filtro. Por ejemplo, un “Pegaso” carece de referencia, pues este animal mitológico no existe, pero no por eso deja de tener sentido (Frege, 1984: 53). En lo que respecta al campo de la metáfora, Frege reconoce que en los enunciados literarios no cabe buscar la veracidad, esto es, la referencia:

Al escuchar un poema épico, por ejemplo, nos cautivan, además de la eufonía del lenguaje, el sentido de los enunciados y las representaciones y sentimientos despertados por ellos. Si nos preguntásemos por su verdad, abandonaríamos el goce estético y nos dedicaríamos a un examen científico. De ahí que nos sea indiferente el que el nombre de ‘Ulises’, por ejemplo, se refiera a algo o no, mientras consideremos el poema como obra de arte. Es la búsqueda de

⁵⁰ La cursiva y los corchetes son nuestros.

la verdad lo que nos incita a avanzar del sentido a la referencia (Frege, 1984: 61-62)⁵¹.

En efecto, la metáfora literaria no responde a principios de veracidad, pues pertenece a un medio que tampoco es juzgado en esos términos. Parte de la brillantez del proceso metafórico es, precisamente, su verosimilitud. El reto o desafío que supone al lector no se debe a su falsedad, sino a la extrañeza que despierta en quien percibe la metáfora.

⁵¹ Del mismo modo lo entiende Searle, para quien la metáfora puede insertarse sobre enunciados falsos o que contienen comparaciones falsas (Searle *apud* González de Requena Farré, 2016: 294).

3.4. HACIA UNA DEFINICIÓN DE METÁFORA

Como se ha podido ver, existen tantas definiciones de la metáfora como tesis y teorías acerca de este mecanismo. Su descripción no es tarea sencilla, y prueba de ello es que aún hoy carecemos de una que sea ampliamente aceptada por la crítica. No es mi propósito, pues, ofrecer una nueva definición, ni tampoco reformular alguna ya existente. Pero sí consideramos necesario esbozar o repasar las características que dan forma y fondo al concepto de metáfora manejado en estas páginas, aunque la noción del mecanismo metafórico sobre la que fundo mis análisis está repleta de matices y no es incompatible con otras aportaciones.

Según Tato G. Espada (1975: 30), “[e]s un hecho innegable que hay una faceta de la metáfora que el devenir intelectual de veinte siglos no ha modificado en nada; me refiero, claro está, a su caracterización, a la definición de lo que la metáfora es” (Tato Espada, 1975: 29), y atribuye este defecto terminológico y conceptual a la “aversión” que, a su juicio, demuestra la lingüística moderna a la hora de formular y enunciar definiciones. En efecto, muchas escuelas y corrientes críticas han dedicado su esfuerzo a establecer sistematizaciones y tipologías, más que a concretar el objeto de estudio y definirlo. Sin duda, los teóricos de la metáfora conocían el carácter escurridizo de tal fenómeno.

De este modo lo reseña Eco, quien afirma que las definiciones clásicas se reducen a clasificar los diferentes tipos o direcciones de la sustitución: “and even in the best of cases, there are typologies of the various kinds of substitution, from animate to inanimate, from inanimate to animate, either in a physical or moral sense; or otherwise there are substitutions of names, adjectives, verbs, adverbs” (Eco, 1983: 219).

Como es sabido, las retóricas clásicas fundan su concepción de la metáfora sobre la comparación y analogía o la semejanza, sobre todo a partir de la aserción aristotélica según la cual por medio de la metáfora un objeto recibe una palabra o designación que se corresponde con algo distinto. En el grueso de las definiciones subyace el principio de la semejanza y la sustitución.

Por su parte, para Richards (1936: 93) la metáfora es el significado que resulta de la interacción de dos ideas (tenor y vehículo). Lausberg define la metáfora como:

una reliquia primitiva de la posibilidad mágica de identificación que ha quedado despojada de su carácter religioso y mágico y se ha convertido en un juego poético. Pero este juego poético conserva todavía resonancias mágicas y evocadoras que el poeta puede actualizar (Lausberg, 1984: 62-63).

Uno de los postulados que allana el camino hacia una definición de la metáfora es el de la acumulación, debido a Ullmann; en su explicación acerca de los cambios de sentido y la innovación semántica, el teórico piensa que aquello que permite el cambio es precisamente la capacidad de la palabra para acoger nuevos sentidos sin perder los que ya se asocian a su significante, y este fenómeno acumulativo lo posee también la metáfora en su mecanismo estereoscópico (Ullmann, 1967: 117).

Según Pozuelo Yvancos, la metáfora es:

un tropo en el que un término (B) sustituye a otro término (A) en virtud de una relación de semejanza existente entre ellos (tienen semas comunes). Esta sustitución implica un cambio de significado porque la relación entre el término sustituido (A) o evocado (tenor) y el término (B) metafórico (vehículo) implica un desplazamiento o traslación realizado por el lector desde una significación a otra (Pozuelo Yvancos, 1992: 187).

A diferencia de lo que expone la teoría de la sustitución, Black piensa que la semejanza no es tanto el origen y la causa de la metáfora como el fin y la consecuencia de este mecanismo. La crítica tradicional ha insistido en la analogía como origen, pero el filósofo aboga por la metáfora como creadora ella misma de una nueva similitud. Black (1966: 39) reconoce la dificultad que entraña la definición de la metáfora, a la que cataloga como “una palabra imprecisa, en el mejor de los casos, y hemos de guardarnos mucho de atribuirle unas reglas de uso más estrictas de las que realmente encontramos que posee en la práctica”.

Para Weinrich, “[u]na metáfora, y esta es en el fondo la única definición posible, es una palabra dentro de un contexto, a través del cual es determinada de manera que quiere decir algo totalmente diferente de lo que significa” (Weinrich, 1981: 396). Y añade que “[d]el contexto depende esencialmente si una metáfora se interpreta a sí misma o permanece indescifrable” (Weinrich, 1981: 396). En una primera lectura la definición propuesta por Weinrich puede resultarnos demasiado tajante para haber incluido tan solo el elemento del contexto en las coordenadas del proceso metafórico. Sin embargo, la

aparente inserción del contexto va mucho más allá, pues fundamenta una teoría que reniega del carácter nominal de la metáfora y aboga por su naturaleza predicativa.

Weinrich introduce en su definición sobre la metáfora un matiz que, a nuestro juicio, choca con el carácter acumulativo atribuido al proceso metafórico: concibe la metáfora como “una palabra dentro de un contexto contradeterminante” (Weinrich, 1981: 408). Pero esa contradeterminación no siempre actúa con la misma potencia ni opera de forma excluyente: en una alegoría en que pueda leerse el texto con su sentido recto y su sentido metafórico, sin que estas lecturas sean incompatibles; no se produce la contradeterminación, sino que la acumulación de sentidos y significados queda totalmente articulada con un contexto que también se presta a ese doble juego de interpretación. Desde la Semiótica estructuralista Bobes Naves explica que la metáfora es

el resultado de un proceso de interacción entre dos términos por el cual uno de ellos, siempre textualizado, pierde su propia referencia, la sustituye por la del otro, expreso o latente, y organiza su estructura semántica con rasgos de significado de ambos (Bobes Naves, 2004: 117).

En su definición Bobes Naves aúna las dos teorías predominantes en la historia de la metáfora: la interactiva, pues define la metáfora como el fruto de un “proceso de interacción”, pero también la sustitutiva, ya que insiste en que uno de los términos implicados pierde su sentido y lo sustituye con el del otro término.

El concepto de metáfora que manejamos en este estudio es el que comprende esta figura como un mecanismo que va mucho más allá del mero ornato, y cifra el resultado de un proceso de interacción entre dos o más isotopías o campos semánticos, cuyas coincidencias pueden representarse por medio de la visión estereoscópica. La metáfora, a nuestro juicio, no resulta absurda ni ilógica ni anómala, pero sí constituye un desafío para el lector que percibe su aparente discordancia. Entendemos que en cada isotopía implicada los rasgos o semas que no participan activamente del proceso metafórico no desaparecen, sino que quedan relegados a un segundo plano. No obstante, no postulamos con total seguridad y por razones obvias —aún nadie se ha atrevido a proponer una definición definitiva— este concepto de la metáfora al que nos adherimos, si bien resulta de gran utilidad para confeccionar el catálogo de las imágenes de la memoria en los poetas hispánicos de los Siglos de Oro.

4. LA MEMORIA

En el primer capítulo nos hemos encargado someramente de la compleja metáfora. Si la teorización sobre la metáfora constituye, según señala Draaisma (1995: 32), “los Balcanes de la literatura”, otro tanto ocurre con el segundo componente de la alianza que nos ocupa, esto es, la memoria, una noción asimismo intrincada por la diversidad de enfoques que la abordan, y que, de igual modo, resulta un concepto ambivalente y exento de una explicación definitiva.

La memoria de la que nos ocupamos en este estudio no está vinculada a los procesos mnemotécnicos para retener información, sino al asunto literario propiamente dicho que engloba las variantes del recuerdo y el olvido. No nos conviene, pues, detenernos demasiado en la larga tradición de la memoria como arte o disciplina diseñados para recordar, ya que esto ralentizaría el principal objetivo del trabajo, pero sí es necesario tener en cuenta el itinerario que tal disciplina ha seguido. La escisión entre la memoria como mecanismo o recurso y la memoria como asunto que preocupa y obsiona a los artistas posee fronteras más borrosas de lo que pudiera parecer, si bien la literatura, *a priori*, pierde el carácter pragmático que define a los estudios de la mnemotecnia, aún subyacen en sus composiciones ciertos rasgos primitivos que se hallan estrechamente relacionados con la caracterización establecida por los antiguos en el estudio de la memoria.

De la misma manera que la metáfora, por su carácter abarcador, ha constituido objeto de estudio de numerosas disciplinas, la memoria ha supuesto otro punto en común entre los campos más diversos. Su estudio científico, psicológico y artístico la revela como uno de los rasgos de la identidad humana, y de ahí que su estela recorra la historia de la literatura universal. A su vez, la referencia a la memoria, aún más en términos poéticos, necesita de la participación de la metáfora, dado el carácter abstracto y polivalente de aquella. El profesor Andrea Torre (2008: 209) explica así la relación de dependencia de la memoria con respecto a la metáfora: “Un concetto articolato come quello del ricordare risulta infatti difficile da illustrare solo con una spiegazione puramente letterale che non contempli l’impiego di un linguaggio metaforico”.

4.1. ARTES DE LA MEMORIA

El vínculo establecido entre el procedimiento de la metáfora y la memoria como facultad para recordar lo pretérito proviene de los mismos orígenes del tropo. El mecanismo metafórico se afianzó no solo en el ámbito literario —donde ha recibido, como hemos visto, diversas descripciones—, sino también en el terreno de la mnemotecnia como recurso para retener información y para aclarar conceptos complejos⁵².

Pero volvamos sobre el concepto de memoria; incluso en el *Diccionario de la lengua española* de la RAE comprobamos que la voz “memoria” aglutina hasta catorce acepciones⁵³. El profesor Chaparro Gómez (2007) revisa la extensa investigación sobre el arte de la memoria; precisamente la amplitud de su estudio favorece la complejidad con que se nos presenta⁵⁴.

El asunto de la memoria se abre paso como herramienta fundamental en la elaboración y organización del discurso, y como componente de los cinco *officia*

⁵² En la otra cara de la moneda, si bien con menos suerte que la del arte de la memoria, descansa una tentativa hacia el arte del olvido llamada “letognomía” o “letotecnia”, cuya primera formulación de carácter anecdótico se atribuye a Temístocles. Ambas denominaciones proceden del étimo Leteo. Según el testimonio ciceroniano en *De Oratore*, a Temístocles, al modo de némesis de Simónides de Ceos, lo que le preocupaba era establecer un arte del olvido (*ars oblivionis*), dada su excesiva e insostenible capacidad para retener datos e información incluso involuntariamente (Weinrich, 1999: 31-34).

⁵³ Del lat. *memoria*. 1. f. Facultad psíquica por medio de la cual se retiene y recuerda el pasado; 2. f. Recuerdo que se hace o aviso que se da de algo pasado; 3. f. Exposición de hechos, datos o motivos referentes a determinado asunto; 4. f. Estudio, o disertación escrita, sobre alguna materia; 5. f. Relación de gastos hechos en una dependencia o negociado, o apuntamiento de otras cosas, como una especie de inventario sin formalidad; 6. f. Monumento para recuerdo o gloria de algo; 7. f. Obra pía o aniversario que instituye o funda alguien y en que se conserva su memoria; 8. f. Fil. En la filosofía escolástica, una de las potencias del alma; 9. f. Inform. Dispositivo físico, generalmente electrónico, en el que se almacenan datos e instrucciones para recuperarlos y utilizarlos posteriormente; 10. f. pl. Relación de recuerdos y datos personales de la vida de quien la escribe; 11. f. pl. Relación de algunos acaecimientos particulares, que se escriben para ilustrar la historia; 12. f. pl. Libro, cuaderno o papel en que se apunta algo para tenerlo presente; 13. f. pl. Saludo o recado cortés o afectuoso a un ausente, por escrito o por medio de tercera persona; 14. f. pl. Dos o más anillos que se traen y ponen de recuerdo y aviso para la ejecución de algo, soltando uno de ellos para que cuelgue del dedo.

⁵⁴ Señala el profesor Chaparro Gómez: “Y es que la historia de este arte viene de antiguo; vivió largas y paradójicas fases de equilibrio precario, en un juego fascinante de continuidad, variaciones y diferencias; estuvo presente tanto en los albores de la mitología griega, cuando no había escritura (Mnemosyne, madre de las musas, era una diosa), como en los tiempos en los que, por la aparición de la imprenta, la tecnología impresa podía dejarlo fuera de combate, por inútil; el arte de la memoria se ha movido por igual entre el andamiaje retórico y las alcobas y moradas de la piedad y de la devoción barrocas, entre los cielos de la astrología judiciaria y los números cabalísticos, entre el neoplatonismo y las ruedas y los árboles lulistas, entre las enciclopedias del saber total y los teatros y palacios renacentistas, entre los emblemas de Alciato y los jeroglíficos egipcios, entre las biografías y los *exempla*, entre epigramas, adagios, proverbios y apotegmas, entre medallas y monedas, entre ideogramas, *artefacto* y *stemmata*, y *figurae, imagines* y *signa*. Éstas y otras similares han sido a lo largo de los siglos las estancias naturales de la memoria” (Chaparro Gómez, 2007: 137).

oratoris; de ahí que la memoria, en muchas ocasiones, sea concebida ya desde la Antigüedad clásica como *thesaurus*. La importancia reconocida a la capacidad mnemotécnica explica que desde muy pronto se persiguiera un arte de la memoria, es decir, la elaboración de métodos y modelos para conformar una memoria artificial. El recurso basado en la expresión *per locos et imagines* no solo permitía retener información y datos, fin que desafortunadamente se suele atribuir a la memoria desde una intención peyorativa, sino que también era útil para organizar y pronunciar discursos, cometido a su vez de la Retórica. En palabras de Jorge Luis Borges:

Ireneo empezó por enumerar, en latín y español, los casos de memoria prodigiosa registrados por la *Naturalis historia*: Ciro, rey de los persas, que sabía llamar por su nombre a todos los soldados de sus ejércitos; Mitrídates Eupator, que administraba la justicia en los 22 idiomas de su imperio; Simónides, inventor de la mnemotecnia; Metrodoro, que profesaba el arte de repetir con fidelidad lo escuchado una sola vez. Con evidente buena fe se maravilló de que tales casos maravillaran (Borges, 1978: 488).

Como bien refleja Borges en sus *Ficciones*, hace falta remontarse a la Antigüedad para hallar los orígenes de la memoria. Tradicionalmente señalamos la conocida anécdota de Simónides de Ceos como inauguración simbólica de la mnemotecnia, si bien el proceso por el que se vinculan imágenes y lugares probablemente ya era conocido y empleado⁵⁵.

En este punto debemos distinguir la memoria consciente e intencionada, que es aquella que fomentan las artes de la memoria y que asimismo aparece en el ámbito literario a partir del empeño del sujeto lírico por recordar algún bien u olvidar un recuerdo torturador, de aquella otra memoria involuntaria, que asalta y perturba, mucho más registrada en la literatura, puesto que concierne más a lo emocional que a lo técnico y

⁵⁵ Es conocido el mito según el cual Scopas, noble de Tesalia, celebra un banquete, y encarga a Simónides de Ceos un poema lírico en que ensalce al anfitrión. Sin embargo, en el panegírico el poeta elogia asimismo a Cástor y Pólux, y Scopas, indignado por no recibir toda la atención en el poema, amenaza a Simónides con pagarle tan solo la mitad del discurso y le insta a pedir la otra mitad a los gemelos. Entonces Simónides recibe el mensaje de que dos hermanos le esperan a la entrada, pero cuando sale de allí nadie le aguarda fuera. En ese lapso el tejado del banquete se desploma, y todos los invitados mueren aplastados. A pesar del mal estado de los cadáveres, Simónides consigue identificar a cada invitado gracias al recuerdo de los lugares que ocupaba cada uno a la mesa del convite. Lo escatológico está emparentado con las artes de la memoria ya desde los orígenes de estas, pues en la misma anécdota relatada Simónides de Ceos se sirve del espacio para identificar a los participantes del banquete que han sido sepultados, relacionando de tal forma la memoria con el mundo de ultratumba; Zarzo (2016: 49) apunta que “la Memoria posibilita el deber para con los difuntos, salvarlos del olvido dándoles sepultura y honrar su recuerdo”.

práctico⁵⁶. Tal diferenciación fue subrayada igualmente por Proust (*mémoire involontaire* y *mémoire volontaire*); esta última es, según el novelista francés, una memoria “de l’intelligence”, que no resulta ni útil ni fiel. La memoria más apreciada por Proust es, precisamente, aquella que conlleva tiempo y que se manifiesta en momentos puntuales de manera repentina e involuntaria. Weinrich glosa así a Proust: “el que recuerde tiene por fuerza que tener paciencia y adoptar una actitud absolutamente pasiva respecto al pasado, para que la voluntad de querer recordar no eche a perder todo recuerdo” (Weinrich, 1999: 246-247). Estas distinciones entroncan, sin duda, con la distinción que señala en la *Rhetorica ad Herennium* (III, 16, 28): frente a la memoria natural, innata del hombre, se halla la memoria artificial, que precisa de la *techné*. Sin embargo, estas dos facetas de la memoria no son tan opuestas como interdependientes; la memoria natural requiere de técnicas para perdurar, así como la artificial necesita de ciertas dotes naturales. Veremos, además, cómo en los poemas que analizamos en este estudio conviven aspectos asociados a las dos memorias: el recuerdo involuntario es recibido como una dulce prenda que el sujeto conserva o rechaza, en función del dolor que esta le inflige.

En el soneto 50 de Lope de Vega, por ejemplo, el sujeto lírico pretende anular sus recuerdos, esto es, olvidar todo el dolor con que la memoria le atormenta de manera pretendida y consciente. Pero sus esfuerzos no tienen éxito y el olvido huye de él del mismo modo que todo huía de Tántalo. Más adelante nos detendremos en el análisis de esta composición.

Marcio, yo amé y arrepentime amando
de ver mal empleado el amor mío,
quise olvidar y del olvido el río
huyome como a Tántalo en llegando.

Remedios vanos sin cesar probando,
venció mi amor, creció mi desvarío;
dos veces por aquí pasó el estío,
y el sol, nunca mis lágrimas secando.

⁵⁶ Asimismo, respecto a la memoria como facultad cabe discriminar dos principales grupos de autores: por un lado, quienes la conciben como *ars* perteneciente a la Retórica susceptible de ejercitación, origen de nuestras imágenes de la memoria, y, por otro lado, quienes la definen como un aspecto natural (Merino Jerez, 1992: 48-55).

Marcio, ausenteme, y en ausencia un día
miráronme unos ojos y mirelos;
no sé si fue su estrella o fue la mía.

Azules son, sin duda son dos cielos
que han hecho lo que un cielo no podía:
vida me da su luz, su color, celos.

Este planteamiento explica el carácter fuertemente sensitivo que la memoria despierta en obras como la de Proust, desde el olor de la magdalena hasta el soniquete que produce la cuchara al golpear contra el borde de un plato: tales imágenes funcionan como detonantes del recuerdo. Proust desecha de este modo la *regula maxima* de los antiguos, quienes depositaban en la vista la mayor de las responsabilidades sensoriales de la mnemotecnia⁵⁷. Tal contraste descansa, sin duda, en la diferente intención; Proust no se sirve tanto de la mnemotecnia como de la “mnemopoética”, en terminología de Weinrich (1999: 248), y algo así es lo que sucede en muchos de los poemas analizados en este trabajo: el sujeto lírico, a menudo aquejado de la tortura que supone la memorización, sufren el asalto del recuerdo. Aunque las obras líricas seleccionadas no deriven en un conjunto de técnicas mnemotécnicas, se observa en ellas la recurrencia de las metáforas que acogen espacios, personificaciones, juicios morales, expresiones concretas y determinados rasgos para cifrar el asunto de la memoria, al mismo tiempo que queda patente la inevitable relación de estas imágenes con las reglas e indicaciones de las artes de la memoria. En efecto, que en los tratados mnemotécnicos la memoria sea pretendida, mientras que en los poemas que tratan el asunto del recuerdo esta pueda percibirse en más ocasiones como algo involuntario, no implica una desconexión entre ambas modalidades de abordar la memoria. Así lo demuestra Weinrich, por ejemplo, quien señala el palmario vínculo existente entre las artes de la memoria y las metáforas

⁵⁷ En efecto, así pondera Cicerón (II, 86, 357) el sentido de la vista en el proceso mnemotécnico: “Por otra parte, ni nadie existe con una memoria digamos tan feliz que sea capaz de abarcar la secuencia de todas las palabras y pensamientos sin haber previamente dispuesto y marcado” los temas, ni nadie con otra tan roma que no encuentre ninguna ayuda con tales prácticas y ejercicios. Y, sea Simónides o cualquier otro el que lo descubrió, agudamente intuyó que nuestro espíritu modelaba en imágenes muy particularmente lo que los sentidos habían transmitido e imprimido, y que, de todos nuestros sentidos, el más vivaz era el de la vista; que por eso podíamos retener con toda facilidad lo que percibimos por el oído o la reflexión si además se confía al espíritu con la mediación de los ojos. De modo que una especie de esbozo o imagen o figura pudiera dar forma a cosas no visualizables o remotamente enjuiciables por su aspecto, logrando retener, mediante la imaginación visual, lo que con la reflexión apenas podríamos abarcar”.

de la memoria que siguen el criterio espacial: “La mnemotecnica dei retori, per quanto schernita da Platone e rifiutata dagli illuministi, ha contribuito tuttavia in modo notevole alla diffusione della «metaforica del magazzino» in quanto tradizionale formazione culturale” (Weinrich, 2016: 34).

Analicemos ahora un episodio interesante en que se funden las reglas básicas de la mnemotecnica con el lirismo poético y se evidencia el nexo señalado por el teórico alemán. A pesar de su origen francés, el romántico alemán Adelbert von Chamisso (1781-1838) acabó luchando contra sus compatriotas desde el bando prusiano, después de ser testigo del asedio de Hameln en 1806 (Weinrich, 1999: 189-202). Weinrich retoma un poema escrito por von Chamisso a propósito del episodio del sitio y lo encuadra en el estudio de la memoria colectiva. No obstante, lo que nos interesa, en este contexto, es la traslación del orden y de los lugares con que se consigue evocar la memoria de un tiempo pasado.

Cuando al fin Chamisso puede regresar a su primera patria, a Francia, y se dirige hacia el palacio condal y familiar de Boncourt, nada queda ya del castillo, que primero fue puesto a la venta y luego derribado. No obstante, en su poema “El castillo de Boncourt” el poeta germano recorre su niñez, es decir, su memoria, gracias a las estancias, método propio de la memoria artificial, y los lugares del que un día fue su hogar:

Ich träum' als Kind mich zurücke,
Und schüttele mein greises Haupt;
Wie sucht ihr mich heim, ihr Bilder,
Die lang ich vergessen geglaubt?

Hoch ragt aus schatt`gen Gehegen
Ein schimmerndes Schloß hervor,
Ich kenne die Thürme, die Zinnen,
Die steinerne Brücke das Thor.

Es schauen vom Wappenschilde
Die Löwen so traulich mich an,
Ich grüße die alten Bekannten,
Und eile den Burghof hinan.

Dort liegt die Sphinx am Brunnen,

Me soñaba de niño, aquí de vuelta,
y mi anciana cabeza sacudía;
¿Qué me buscáis, imágenes,
que hace tiempo olvidadas creía?

Se alza en sombreados campos
un castillo reluciente,
yo conozco sus torres, sus almenas,
el portón, el pétreo puente.

Desde el escudo de armas, familiares
los leones a mí me están mirando.
Saludo a esos viejos conocidos,
y entro al patio volando.

Allí yace la esfinge sobre la fuente,

Dort grünt der Feigenbaum,
Dort, hinter diesen Fenstern,
Verträumt' ich den ersten Traum.

y allí, donde la higuera reverdece,
allí, tras esas ventanas,
mi vida el primer sueño merece.

Ich tret in die Burgkapelle
Und suche des Ahnherrn Grab,
Dort ists, dort hängt vom Pfeiler
Das alte Gewaffen herab.

A la capilla entro del castillo,
y del antepasado busco la tumba;
allí está, allí las viejas armas
colgando están de la gran columna.

Noch lesen umflort die Augen
Die Züge der Inschrift nicht,
Wie hell durch die bunten Scheiben
Das Licht darüber auch bricht.

Los ojos, velados de tristeza,
no ven los rasgos de la inscripción,
por más que la luz con fuerza rompe
por las vidrieras de vivo color.

So stehst du, o Schloß meiner Väter,
Mir treu und fest in dem Sinn,
Und bist von der Erde verschwunden,
Der Pflug geht über dich hin.

Aún estás, castillo de mis padres,
con firmeza grabado en mi mente,
y has desaparecido de la faz de la tierra,
y el arado corre sobre tu frente.

[...]

[...]

Ich aber will auf mich rafften,
Mein Saitenspiel in der Hand,
Die Weiten der Erde durchschweifen,
Und singen von Land zu Land⁵⁸.
(*apud* Weinrich, 1999: 192-194).

Mas quiero retirarme,
en la mano mi canción,
de país en país cantando
recorrer de la tierra la extensión

Es necesario aclarar que la memoria de Chamisso concurre con su imaginación, pues a partir del recuerdo, infantilizado en ocasiones, que guarda del palacio de Boncourt, el sujeto recorre las estancias de la casa; de ahí que se vea en esa especie de ensoñación como el niño que fue. Al principio él mismo se sorprende por las imágenes que vienen a su mente, ya que creía haberlas olvidado: “¿Qué me buscáis, imágenes,/ que hace tiempo olvidadas creía?”.

Nótese el contraste de la luminosidad, hacia el inicio de la segunda estrofa, con que se pone de relieve el “castillo reluciente” sobre los “sombreados campos”. El juego esbozado en torno a la luz connota ciertamente una visión cándida invadida por un tiempo que fue mejor, pero al mismo tiempo la imagen descansa en el comentado par

⁵⁸ Tomado de la edición bilingüe preparada por Jean-Pierre Lefebvre (1993: 595-597).

luz/oscuridad que atraviesa la teoría de la memoria, y sobre el cual el sujeto lírico insiste más adelante.

El binomio brillo/oscuridad es considerado de la siguiente manera por Yates, a propósito de *Ad Herennium*: “no han de estar iluminados demasiado brillantemente (los *loci*), pues entonces las imágenes alojadas en ellos deslumbrarán y ofuscarán; ni han de ser demasiado sombríos, de suerte que las sombras oscurezcan las imágenes” (Yates: 2005, 24). Lo que resalta esta autora es, precisamente, la necesidad de ajustar la luz y el brillo, pues igual que la oscuridad dificulta la memorización, el brillo en grado sumo puede ofuscar el recuerdo⁵⁹.

Detengámonos un instante en la relevancia con que el binomio luz/oscuridad opera en el conjunto de los textos escogidos. Para ello traemos a colación un par de ejemplos; en el soneto XLV de Francisco de Figueroa el yo poético se sirve de la forma “ver” para remitir al proceso de reminiscencia:

Cuando los ojos del mejor sentido
que llevaban tras sí vanos cuidados,
de sus caminos ásperos y errados
a mirarme acá dentro he recogido,

la vergüenza del tiempo a que he venido
derrama sobre mí ciegos nublados
de confusión y de dolor mezclados,
y lo más de mi ser deja escondido;

*mas, cuando más esta tiniebla encubre
de mí la mayor luz, en ella leo*

⁵⁹ A propósito de “ofuscar”, entre las acepciones recogidas en el *Diccionario de la lengua española* de la Real Academia de la Lengua hallamos “deslumbrar, turbar la vista”, “Trastornar, conturbar o confundir las ideas, alucinar”, y una segunda acepción que define este verbo como “oscurecer y hacer sombra”. Oscuridad y brillo coinciden, en ciertas ocasiones, en detrimento de la memoria (Tena Morillo, 2022: 237). No solo los clásicos remitían a la luz para colocar y memorizar mejor el objeto de interés; Draaisma recoge el valioso testimonio del científico británico que descubrió las células y enunció la ley de la elasticidad, Robert Hooke. Este volvió sobre el descubrimiento que el alemán Kraft hizo del fósforo y se sirvió de su rasgo luminoso para tratar acerca de la memoria en *An Hypothetical Explication of Memory: how the Organs made use of by the Mind in its Operation may be Mechanically understood* en 1682. Hooke “recurría al suave resplandor del fósforo como metáfora de la capacidad del cerebro para registrar y almacenar impresiones luminosas”, pues creía que el cerebro posee una mayor facilidad para acoger la impresión de lo luminoso (Draaisma, 1995: 77).

el amargo proceso de mis daños.

*Allí se mira el alma, allí descubre
sus ponzoñosas llagas, allí veo
las horas breves de mis tristes años.*

En este soneto confluyen el juego de luz y sombra con la concepción del recuerdo como acción y efecto de mirar, ver o leer. Si bien tradicionalmente la memoria ha sido asociada a la luz por su simbólico carácter alumbrador, y el olvido, por contraposición, con la oscuridad, el sujeto lírico es aún más consciente de su “mayor luz” (de su amada) desde las tinieblas que han sido arrojadas por el paso del tiempo. Precisamente es en las sombras donde “se mira el alma”, y recordemos que en la poesía de Figueroa, así como en otros poetas deudores de la teoría neoplatónica, el alma es el mejor lugar para atesorar la memoria.

El mismo asunto practica Gabriel Bocángel en su elegía a Lope, donde el par formado por los conceptos de “luz” y “oscuridad” es suficiente para plasmar la idea de una memoria que perdura más allá de la muerte:

[...]
De tus obras quedaste sucedido,
Lope, que, *como claros luminares,*
lucen contra la noche del olvido (vv. 52-54).

Asimismo, Weinrich (1999: 39) recoge la contraposición que Hesíodo hace de la memoria y el olvido por medio de las características atribuidas a las dos diosas que encarnaban tales dimensiones: Mnemosine, por un lado, “próxima al día claro”, y Lete, “oscura diosa del olvido”.

Pero volvamos ahora al poema que comentábamos de Chamisso; a partir del séptimo verso el sujeto lírico comienza a enumerar las distintas partes y elementos arquitectónicos del palacio con un orden “desde fuera hacia dentro”: las torres, las almenas, el portón, el puente, el escudo de armas, las estatuas de leones, el patio, la esfinge, la fuente, la higuera, las ventanas, la capilla, la tumba, las viejas armas y la columna. Sin embargo, los ojos, nublados por la tristeza, no logran leer la inscripción, a

pesar de que “la luz con fuerza rompe/ por las vidrieras de vivo color”. ¿Es acaso la luz insuficiente, o puede que la abundante luz, junto con las lágrimas, no favorezca la lectura de la inscripción, esto es, la memoria?

No obstante, el castillo permanece inscrito en la mente del sujeto lírico, quien introduce aquí otro de los recursos metafóricos más frecuentes en la dimensión literaria de la memoria: la escritura. El recuerdo del palacio está fijado en la memoria del sujeto poético porque ha quedado grabado, a pesar de que el castillo propiamente dicho haya desaparecido, no exista materialmente. Tan solo queda la tierra antes ocupada por la fortaleza, por eso “el arado corre sobre tu frente”. Ahora bien, la fórmula de escribir sobre arena frente a escribir sobre piedra o fijar algo permanentemente evoca la contraposición procedente de la misma *Biblia*, el pasaje de la mujer adúltera del Evangelio de San Juan (Juan 8, 1-11). Estando Jesús en el templo, los fariseos y los escribas llevan hasta él a una mujer acusada de adulterio, “pero Jesús, inclinándose, escribía con el dedo en el suelo” (Juan 8, 6). En un evidente acto de provocación, los fariseos le plantean qué hacer con ella, pues todos conocen que la Ley de Moisés dicta que la adúltera ha de ser lapidada. Mientras pronuncia su célebre máxima, “«El que esté sin pecado, que le tire la primera piedra»” (Juan 8, 7), Jesús continúa escribiendo en la arena algo que desconocemos: “se inclinó de nuevo y siguió escribiendo en el suelo.” (Juan 8, 8). Finalmente, cuando la mujer y él quedan solos, Jesús le dice: “«Tampoco yo te condeno. Anda, y en adelante no peques más»” (Juan 8, 11). El episodio explica la equivalencia que en ocasiones se produce entre el perdón y el olvido; así lo señala Weinrich, quien halla la correlación en pares lingüísticos como *vergeben und vergessen* o *forgive and forget* (perdonar y olvidar). Y es esa escritura en la arena la que instaura la imagen del perdón y el olvido del pecado, en contraste con aquello que queda grabado sobre el papel o la piedra y permanece en la memoria, y en clara alusión al tópico *verba volant scripta manent* (Weinrich, 1999: 276-284).

El funcionamiento de las artes de la memoria queda explicado en el *De oratore* de Cicerón y en la *Rhetorica ad Herennium* (III, 27-40), que tratan de la idoneidad de entender los lugares como tablillas de cera y las imágenes como letras que se inscriben en esa conformación de los lugares (II, 351-358). También aparece reseñado el proceso mnemotécnico en las *Institutiones oratoriae* de Quintiliano, quien propone asimismo el empleo de otros mecanismos como la lectura en voz baja, la división y el uso de analogías y señales para el ejercicio mnemotécnico. De la obra de Quintiliano extraemos aspectos

que, lejos de constituir detalles, conforman algunas de las imágenes practicadas por nuestros poetas. Por ejemplo, sus consideraciones acerca de la conveniencia de dejar por escrito lo que se ha de recordar articulan todo un soneto de Shakespeare (“Or I shall live your epitaph to make,/ Or you survive when I in earth am rotten”), así como la descripción que lleva a cabo del proceso de memorización a través de los espacios ya visitados, está presente en la “Égloga I” de Garcilaso. Yates resume las principales indicaciones expuestas en *Ad Herennium* por medio de una útil metáfora:

El arte de la memoria es como un alfabeto interno. Quienes conocen las letras del alfabeto pueden escribir lo que se les dicta y leer lo que han escrito. Del mismo modo, quienes han aprendido mnemónica pueden poner en lugares lo que han oído y sacarlo de la memoria. «Pues los lugares son muy parecidos a tablillas de cera o de papel, las imágenes son como letras, la colocación y disposición de las imágenes como el guión, y la dicción es como la lectura.» (Yates, 2005: 23).

El sistema propugnado por los clásicos consiste en vincular imágenes y lugares para atesorar en estos últimos los datos y las ideas. El espacio donde se pretenden alojar esas imágenes responde a unos criterios de rango arquitectónico: desde la preferencia por un lugar ya conocido y no inventado hasta el establecimiento de determinadas dimensiones, apartados, compartimentos, etcétera, además de la adherencia al principio de *imagines firmae et fideles*, es decir, la permanencia y la fidelidad de las imágenes. Estas se mantienen con más firmeza cuanto más llamativa y sugerente sea su formulación.

Precisamente en tal formulación descansan las imágenes originales, que pretenden perpetuarse en la memoria. A pesar de que el fin de las metáforas e imágenes construidas en la retórica es bien distinto al de las imágenes que abrazan el asunto de la memoria (recuerdo, olvido, rememoración, etcétera) en la lírica, estas últimas se nutren y se valen de las equivalencias primigenias provenientes de las artes de la memoria, especialmente las relacionadas con el espacio (en concreto las variantes arquitectónicas) y con la luminosidad.

4.2. METÁFORAS LITERARIAS DE LA MEMORIA

En el terreno lírico, y en concreto en la etapa que abarcan los Siglos de Oro, el asunto de la memoria se abre paso y perpetúa la obsesión por la ausencia de la amada y la separación forzada de los amantes. La memoria deja de ser un mecanismo, una mención o un refuerzo para tratar otros temas y convertirse en hilo conductor y móvil que estructura el poema, en definitiva, en tema *per se*. A este respecto es interesante leer a Theile, quien se interroga acerca del comportamiento de los temas en la historia literaria:

¿[N]o es cierto que el potencial de un tema literario se despliega plenamente cuando logra encontrar a lo largo del tiempo a nuevos interlocutores quienes creen encontrar en él respuestas a sus preguntas que por el paso del tiempo siempre se plantean de un modo diferente? (Theile, 2003: 210).

Hablar de memoria nos conduce a tratar irremediablemente el olvido. En la ya citada *Leteo. Arte y crítica del olvido*, Weinrich (1999) lleva a cabo un excelente repaso de las metáforas que expresan olvido, reverso del objeto de nuestro trabajo; coincidimos en que hablar de olvido implica hablar de memoria, y a la inversa, resulta imposible estudiar la memoria sin atender al olvido: “en uno u otro sentido, las metáforas del olvido están referidas a las de la memoria” (1999: 21).

Acerca de la raíz etimológica de la palabra “olvido”, y, en concreto, de la espacialización del concepto por medio del río Leteo, Weinrich revisa el étimo griego *aletheia*, formado por el prefijo negativo *a* + *leth* (oculto, latente), cuyo significado es “verdad” (desprovisto de lo oculto, el *leth* contenido en el río Lethe, río del olvido), y llega a la conclusión de que en ese caso la verdad no solo se define por lo “no oculto”, sino también por “lo no olvidado” o “lo que no hay que olvidar” (Weinrich, 1999: 20-21).

Por otra parte, la asimilación del neoplatonismo y de la teoría del conocimiento favorece el desarrollo de los temas de la memoria, el olvido, el recuerdo, la ausencia, etcétera, y permite igualmente el refuerzo del vínculo existente entre las imágenes de la memoria empleadas por los poetas y la mnemotecnica, pues el nexos neoplatónico se sirve de imágenes y *phantasmata*, de la conjunción entre la memoria, la imaginación y la voluntad, del alma, de los sentidos, en fin, de todos los agentes involucrados en el proceso de memorización.

En *Lenguaje en textos* (1976 [1981]), Weinrich establece una primera división de las imágenes de la memoria a partir de un criterio espacial:

[...] son casi exclusivamente dos los dominios de objetos que han suministrado las metáforas para caracterizar la memoria. Nosotros los designamos por sus núcleos como metáforas-almacén y metáforas-tablilla de cera. Las metáforas que pueden encontrarse en los textos se agrupan con asombrosa homogeneidad en torno a una de estas dos metáforas centrales y constituyen dos campos de imágenes, cuya consistencia sugiere la idea de que para las teorías de la memoria tienen el valor de esquemas mentales (Weinrich, 1981: 369).

En *Mnemosyne* mantiene su primera división de las metáforas “*del magazzino*” y “*della tavoletta di cera*” (Weinrich, 2016: 33), ambas actualizadas con el devenir de la cultura; de ahí que la metáfora del almacén acoja el léxico de la informática y que la imagen de la tablilla se extienda hasta el libro, la impresión, la huella, etcétera. Weinrich (2016: 36) revisa el recorrido de estas dos metáforas, ora complementarias, ora excluyentes y rivales. No se trata tanto de una oposición como de un cambio de enfoque: “Probabilmente ciò è relativo alla duplicità del fenomeno memoria: le metafore del magazzino si raccolgono prevalentemente intorno al polo della memoria; quelle della tavoletta invece intorno al polo del ricordo” (Weinrich, 2016: 37). Mientras la imagen del almacén identifica la memoria como espacio, la metáfora de la tablilla incide en el proceso de memorización y recuerdo.

La diferencia entre la metáfora de la escritura y la del almacén estriba, según Draaisma (1995: 72), en que la primera efectúa un proceso de abstracción mientras que el almacenamiento acumula “el propio producto”⁶⁰. Desde un punto de vista más científicista, con la psicología positivista la espacialización de la memoria sufre su primera crisis, pues desde el positivismo se pretende hallar el lugar físico y exacto en que se produce el proceso de memorización (Weinrich, 2016: 34).

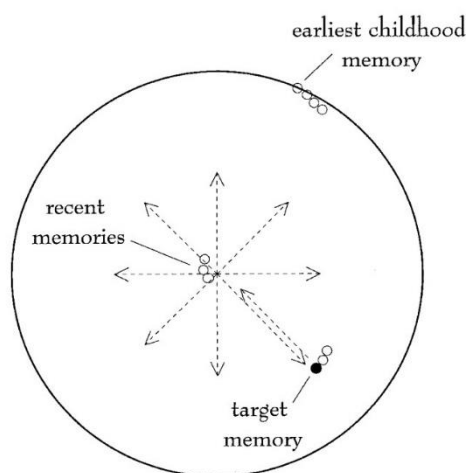
Incluso para el científico Robert Hooke (1635-1703) la memoria era un almacén donde se podían guardar datos:

Memory then I conceive to be nothing else but a Repository of Ideas formed partly by the Senses, but chiefly by the Soul itself: I say, partly by the Senses, because they are as it were the Collectors or Carriers of the

⁶⁰ La metáfora de la memoria como escritura ha llegado hasta nuestros días y ha encontrado un terreno muy fértil y susceptible de aplicación: el campo de la informática (las memorias se leen, los datos se graban, hay memorias externas e internas, memoria RAM, memoria ROM, etcétera).

Impressions made by Obieas from without, delivering them to the 'Repofitory or Storehoufe where they are to be used (Hooke, 1705: 140).

El concepto manejado por quien identificara y utilizase por vez primera la voz “célula” no se aleja de la idea que articula muchas de las composiciones escritas por los poetas de su generación. He aquí el esquema principal por el que rige su teoría de la memoria, entendida esta como repositorio conectado con el alma⁶¹:



La memoria es una especie de almacén en continuo crecimiento. El alma y el cerebro, espacio donde Hooke sitúa el órgano de la memoria, interactúan en el centro de la esfera e incorporan continuamente los nuevos recuerdos (líneas discontinuas), que quedan en una órbita más próxima al centro mientras los recuerdos intermedios (target memory) y los antiguos (earliest childhood memory) describen una trayectoria más alejada del núcleo. Esta visión mecanicista convivió durante la etapa romántica con un enfoque más orgánico en que la memoria constituía algo mucho más trascendente e intrínseco al individuo, pero también al paisaje (Draaisma, 1995: 83).

Las metáforas de la memoria no beben solamente de las que llamamos memorias artificiales, es decir, de aquellas instrucciones prácticas con que los antiguos aspiraban a ejercitar la memoria, sino que además acogen un extenso prontuario en que conviven

⁶¹ Hintzman (2003) propone este diagrama a propósito del modelo de la memoria desarrollado por Hooke.

metáforas relacionadas con archivos, bibliotecas, bodegas, así como espacios vinculados a animales, objetos valiosos, la misma naturaleza, la arquitectura, y con otras imágenes más específicas como el imán, el panal, el telar, etcétera, algunas desprovistas ya de la motivación práctica que se desprende de las artes de la memoria (Draaisma, 1995: 24). La multiplicidad de imágenes, este verdadero *omnia in omnibus*, como señala Draaisma, ni es excluyente ni necesariamente complementario, es decir, las concreciones metafóricas de la memoria no tienen por qué ser únicas ni accesorias; si para Sócrates la memoria era como la tablilla de cera, para el padre del psicoanálisis la “pizarra mágica” dejaba en una capa profunda y duradera aquello que se borraba en la superficie. Las contradicciones en las imágenes utilizadas por los estudiosos o artistas subyugados por el asunto de la memoria no desmontan la riqueza de su construcción, antes bien la confirman; y, si bien en este trabajo veremos que los poetas hispánicos áureos hacen un uso en cierto modo personal de la memoria, nos fijaremos en la atención que dedican a los asuntos del recuerdo y el olvido, y en cómo, a pesar del estilo particular y de los matices empleados en sus obras, permanecen imágenes compartidas que aspiran a elevarse a la tradición universal. Así lo apunta Draaisma (1995: 24): “No se trata únicamente de cambios de perspectiva; la historia de la memoria, contada en metáforas, saca a la luz memorias siempre diferentes”.

En el recopilatorio cronológico que Draaisma lleva a cabo de las imágenes cimentadas en torno a la noción de memoria demuestra cómo estas se interrelacionan; la del sello en el anillo, por ejemplo, lleva implícito el concepto de grabar en la memoria. Su presencia es notable en los autores clásicos: desde las tablillas de cera que se mencionan en el *Teeteto* de Platón, en que Sócrates explica el modo con que la cera permite reutilizar estas tablas para estampar información nuevamente, hasta Aristóteles en *De la memoria y el recuerdo*, en la anónima *Ad Herennium*, Cicerón en *De oratore*, etcétera, incluso en las descripciones de carácter sensorial (más concretamente auditivo) de finales del siglo XIX, en que todavía hallamos semas que hermanan la memoria con las tablillas de cera:

La capa de cera figuraba aún como superficie receptiva detrás de la percepción en teorías sobre la memoria auditiva; según estas, los sonidos se graban en la memoria del mismo modo en que la aguja de un fonógrafo deja un surco en un cilindro de cera (Draaisma, 1995: 49-50).

Otra imagen recurrente en la historia literaria es la paradoja de “un lugar interior que no es lugar”, ya presente en el *Teeteto*, cuando Sócrates ilustra la diferencia entre el binomio “poseer conocimiento”/“tener conocimiento” a través de la metáfora del palomar: quien *posee* conocimiento cuenta con el pájaro en la jaula, pero quien *tiene* conocimiento guarda el pájaro en su mano. Esta imagen entronca con una de las metáforas ya comentada y más sólida construida sobre la memoria, a saber, la metáfora del almacén, la cual acoge múltiples variantes en función del detalle y el grado con que es tomada por el autor. La expresión “un lugar interior que no es lugar” usada por Draaisma procede asimismo de San Agustín, quien se sirvió de la metáfora del almacén para plantear su teoría acerca del conocimiento y la memoria. Caben aquí, pues, tesauros, cuevas, palacios, fortalezas, etcétera. Por ejemplo, Zenón de Citio entiende la memoria como un *thesaurismos phantasion*, “un almacén de ideas” (Draaisma, 1995: 51- 54), y, a su vez, de la memoria como almacén derivan las imágenes del *sacculus* y de la celda. De nuevo hallamos conexiones entre las distintas metáforas que acogen la memoria: la “celda” está emparentada con la referida imagen del palomar, ya que en latín clásico el significado de *cellae* remite a los nichos de los palomares. Añade Draaisma:

Más tarde, cuando los rollos de papiro empezaron a conservarse en cajas divididas en casillas por tabiques verticales, era lógico que aparecieran asociaciones con el palomar de Platón. El pájaro, rápido e inasible, era una imagen popular para representar el alma, y el hecho de que los recuerdos se almacenaran en *cellae*, donde podían guardarse tanto pájaros como papiros, asociaba la metáfora del almacén a la metáfora de la escritura (Draaisma, 1995: 55).

El crítico apunta otras variantes, como las de las flores y las colmenas: “pues, ¿acaso leer no era recoger el néctar de las flores que se guarda en los panales de la memoria?”, y de la caza, presente ya en Quintiliano; señala Draaisma: “en una memoria ejercitada, la capacidad de recordar es como un cazador que conoce las costumbres de la caza y sabe exactamente dónde se oculta la presa” (Draaisma, 1995: 60). Y esta última imagen de raigambre cinegética nos conduce hacia otra metáfora frecuente en la referencia a la memoria: el rastro o vestigio.

Por su parte, en el análisis de la poética del espacio Bachelard (2000) ofrece varios apuntes con los cuales demuestra la imbricación de la memoria con el espacio, quizá por la dificultad que supone recoger o atesorar algo tan intangible y abstracto como el recuerdo. Sin duda, las “clasificaciones” que elabora el crítico sobre el espacio como

procedimiento metafórico están íntimamente ligadas a los *loci* de los tratados clásicos de la memoria, si bien el filósofo no llega a citarlos de manera explícita.

A su vez Zarzo (2016: 36) coincide en que hay dos grandes metáforas de la memoria: una procedente del *Teeteto* de Platón, en que la memoria se identifica con la tabla de cera (58), y otra extraída de *De memoria et reminiscencia* de Aristóteles, a saber, el palomar, el almacén, el *thesauro*, esto es, una relacionada con la escritura y otra con el almacenaje⁶².

En el *Teeteto* Platón expone por boca del personaje de Sócrates la metáfora de la tablilla de cera:

SÓC. - Concédeme, entonces, en atención al razonamiento. Que hay en nuestras almas una tablilla de cera, la cual es mayor en unas personas y menor en otras, y cuya cera es más pura en unos casos y más impura en otros, de la misma manera que es más dura unas veces y más blanda otras, pero que en algunos individuos tiene la consistencia adecuada.

TET . - Concedido.

SOC. - Pues bien, digamos que es un don de Mnemósine, la madre de las Musas, y que, si queremos recordar algo que hayamos visto oído o que hayamos pensado nosotros mismos, aplicando a esta cera las percepciones y pensamientos, los grabamos en ella, como si imprimiéramos el sello de un anillo. Lo que haya quedado grabado lo recordamos y lo sabemos en tanto que permanezca su imagen. Pero lo que se borre o no haya llegado a grabarse lo olvidamos y no lo sabemos (Platón, año: 276).

Para Aristóteles la memoria no es tanto una sensación o un juicio como una capacidad: “por lo tanto, la memoria no es ni una sensación ni un juicio, sino un estado o afección de uno de los dos cuando ha pasado un tiempo” (Aristóteles, I, 449b, 25). Por su parte, la reminiscencia bebe de la imagen del almacén; así lo glosa Zarzo:

[...] la reminiscencia es como una especie de inferencia [...], como una especie de indagación [...]. Se recupera el elemento en cuestión comenzando por un lugar afín, y siguiendo el orden del acontecimiento general, tal como opera la

⁶² Una de las diferencias sustanciales entre la teoría platónica y la aristotélica respecto al asunto de la memoria y la reminiscencia radica en que para Platón lo que se descubre mediante la memorización y la reminiscencia es un conocimiento innato; en cambio, para el Estagirita la rememoración pasa por “recomponer” algo que ya se halla en la memoria (Zarzo, 2016: 78). Hemos de matizar, no obstante, esta comparativa: Aristóteles no sentaba esta teoría radicalmente; Platón entiende la reminiscencia como un proceso de recuperación de lo que el alma ya había conocido y ha olvidado; Aristóteles, en cambio, describe la reminiscencia como la reconstrucción de algo que ya estaba en la memoria: “cuando se recupera el conocimiento científico o la sensación que antes se tenía o aquello a cuya posesión llamamos «memoria», eso es, precisamente, la reminiscencia” (Aristóteles, II, 451b).

dialéctica con los τόπος, partiendo de puntos de inicio genéricos a modo de lugares de almacenamiento de las materias (Zarzo, 2016: 79).

En estas páginas la memoria y sus diversas aplicaciones metafóricas aparecen como hilo conductor de tres grandes temas tradicionalmente considerados como asuntos universales de la literatura, y por extensión del arte: el amor, la muerte y el inexorable paso del tiempo. La disciplina comparatista de la Tematología fue concebida durante mucho tiempo como un prontuario de las diferentes maneras de cultivar un tema determinado (por ejemplo, los modos en que aparece tratado el asunto de los celos), o como el recorrido de un asunto en concreto⁶³; sin embargo, en esta investigación se indaga el modo en que una metáfora, en concreto la de la memoria, favorece el camino en la articulación de los grandes temas ya señalados hasta convertirse en un tema específico, y con suficiente empaque para constituir la esencia de toda una composición. Desde un punto de vista cuantitativo, la gran mayoría de los ejemplos registrados recaen en el terreno amoroso: la memoria del amante ocupa el grueso de los casos que comentaremos en estas páginas, frente a otras concreciones minoritarias, como la alianza de la memoria con la fama.

⁶³ Para dicho cambio en la concepción de la Tematología, *vid.* Claudio Guillén (2013).

**5. CATÁLOGO DE LAS IMÁGENES DE LA MEMORIA EN
LOS POETAS HISPÁNICOS DE LOS SIGLOS DE ORO**

Hemos repasado las escasas clasificaciones y tipologías disponibles de las imágenes de la memoria (Weinrich, Draaisma, Hooke, Torre, Zarzo), cuyo núcleo suele acoger la bifurcación en dos clases de metáforas, a saber, 1) aquellas que están relacionadas con un espacio de almacenamiento (donde convergen las asociaciones que identifican la memoria con un lugar —una sala, una habitación— y aquellas otras en que la memoria se materializa en un recipiente útil para contener ideas o conceptos —el armario, el tesoro, el cofre—), y 2) las vinculadas a la escritura. El estudio de estas últimas se encuadra, desde un enfoque lingüístico, en nuestro apartado “otras imágenes”, ya que en numerosas ocasiones aparecen bajo expresiones y formas verbales como “grabar”, “escribir”, “fijar”, pero, al mismo tiempo, inciden en espacios (grabar o fijar en una piedra, escribir en la arena, etcétera) y son asimismo depositarias de la reacción del sujeto lírico que entona el poema. Con tan solo este primer vistazo se abren las puertas a una clasificación de carácter complementario, cuya naturaleza se asemeja más a un prontuario o compilación que a una taxonomía cerrada y definitiva. Las variantes de las imágenes de la memoria no son aquí, pues, provisionales, sino mucho más laxas todavía, en tanto que resultan susceptibles de inclusión de nuevos ejemplos al mismo tiempo que permiten acceder a una idea panorámica del tratamiento metafórico de la memoria en la poesía hispánica de los Siglos de Oro.

En este caso, no obstante, ha de quedar claro que el principal criterio adoptado es el temático: la memoria. Si bien con este concurren otros asuntos como, por ejemplo, el amor, la muerte o el paso del tiempo, centramos la atención sobre todo en las apariciones de nuestro tema estelar, con independencia de que en el texto analizado este desempeñe una relevancia mayor o secundaria, es decir, ya opere como apoyo de otros grandes temas, ya constituya la médula de toda la composición. Ciertamente, las imágenes que recogemos aquí se inscriben en su mayoría en el terreno amoroso, antes que en otros temas cultivados en la poesía de los Siglos de Oro como el filosófico o el sacro. Nuestra ejemplificación, pues, se detiene en los poemas de corte amoroso, que se revelan como los principales depositarios de la imagen de la memoria.

5.1. CRITERIOS Y ENFOQUES

Una vez delimitado nuestro objeto de estudio, conviene establecer ciertos criterios que nos permitan esbozar un prontuario de imágenes lo suficientemente sólido pero con la previsión de ser ampliado y modificado. Adoptamos tres perspectivas en la elaboración de tal catálogo: (1) enfoque psicológico, que nos permite distinguir la reacción que la imagen de la memoria despierta en las voces poéticas (reacción positiva, negativa y dual); (2) enfoque retórico, esto es, la forma retórica adoptada por la metáfora y la concepción simbólica de esta, que a su vez se bifurca en dos principales opciones, en función de si adopta a) rasgos físicos y espaciales (la memoria es un espacio, que puede desglosarse en región, edificio, sala, archivo, tesoro, etcétera), b) cualidades humanas (la memoria desempeña funciones vitales); y (3) otras formulaciones, epígrafe que ofrece imágenes cuya expresión se imbrica en moldes preestablecidos, procedentes tanto de la tradición poética clásica como de las artes de la memoria. Nos referiremos en este último apartado a aquellas metáforas que beben de la teoría neoplatónica, que acogen la matriz de la “estampación” y la “escritura”, y de la “renovación” de la memoria.

Este primer índice contribuye a obtener una vista panorámica de las imágenes de la memoria de la poesía áurea, si bien entre los criterios señalados hallamos casos excepcionales o de difícil encaje en una clasificación cerrada, de la misma forma en que las metáforas concretas, por la naturaleza acumulativa del propio tropo, se insertan en la mayoría de los casos en más de uno de los “tipos” de metáforas sistematizados. Estos no constituyen compartimentos estancos por una sencilla razón: sea cual sea la imagen que cifre la memoria, ya sea un espacio, un ser animado o un objeto, ya aparezca bajo la voz “recuerdo”, “memoria” o por medio de otra formulación expresiva, su repercusión tiende a ser enjuiciada por el sujeto lírico, que, en ocasiones, la padecerá, y, en otras, disfrutará de ella entendiéndola como consuelo concedido ante la ausencia.

Hallamos una principal motivación temática de la que derivan las imágenes aquí recogidas: la teoría neoplatónica del conocimiento y su vínculo con el contenido de ausencia por la separación de los enamorados, marcado especialmente por la influencia del petrarquismo, aunque el tópico es anterior y ya se halla en la tradición lírica hispánica (visible, por ejemplo, en la lírica de corte popular). Por supuesto, aparecerán otros asuntos favorecedores en el tratamiento de la memoria, como el destierro, la separación de la familia, y la fama y la gloria, aunque en las composiciones elegidas la primera motivación

señalada predomina, así como muchas de las imágenes analizadas demuestran su vínculo con las pergeñadas en las artes de memoria.

Perspectiva	Clasificación		
Psicológica	Positiva	Negativa	Dual
Retórica	Rasgos físicos y espaciales	Cualidades humanas	
Otras imágenes	Los sentidos Fijación Renovación de la memoria		

Si bien es cierto que la mayoría de los autores confieren un tratamiento coherente a la memoria (en algunos priman las imágenes negativas frente a las positivas; otros son más proclives a servirse de la espacialización del recuerdo), en la obra de un solo autor conviven a menudo distintas aplicaciones, incluso en el seno de un mismo poema. Por ejemplo, el sujeto lírico puede apoyarse no solo en la voz “memoria” por medio de la imagen de un reino o una nación (perspectiva retórica – espacio) de la que el amante es desgraciadamente desterrado (perspectiva psicológica – negativa), sino que, a pesar de la aparente contradicción, este sujeto lírico puede percibir al mismo tiempo ese destierro como algo trágico y el recuerdo procurado por la ausencia en tanto “remedio” o “alivio” (perspectiva psicológica – positiva) para soportar la tortura de su separación. De tal forma,

lo que al principio aparenta ser una contradicción, en el mal sentido de la palabra, se torna en paradoja poética complementaria y coherente.

A continuación, analizamos las imágenes de la memoria en el contexto de la poesía hispánica de los Siglos de Oro y en función de los criterios señalados: 5.2. Perspectiva psicológica (a. memoria negativa, b. memoria positiva, c. memoria dual), 5.3. Perspectiva retórica (a. rasgos físicos y espaciales, b. cualidades humanas), 5.4. Otras fórmulas e imágenes.

5.2. PERSPECTIVA PSICOLÓGICA

Dado el marcado carácter expresivo de la lírica como género resulta coherente que la voz del hablante poético acometa el juicio o manifieste la reacción que le debe a la memoria. El recuerdo, pues, es considerado positiva o negativamente por el yo poético, en general en términos de “tormento”, “tortura”, “alivio”, “remedio”, etcétera, y así, la memoria, que en algunas composiciones es concebida por el sujeto lírico como una tortura repentina e inesperada, es recibida en otros textos como la única esperanza a la cual el yo lírico puede aferrarse.

La percepción de la memoria abre una de las dimensiones teóricas más genuinas de la lírica: su peculiaridad pragmática. Cuando el amante expresa su queja por el doloroso recuerdo y el autor configura la imagen de la memoria en función de tal daño, ¿asistimos a una muestra del sufrimiento del verdadero poeta? En ocasiones, el lamento se corresponde con el dolor experimentado por el artífice, pero, otras veces, tan solo se ensaya sobre el convencional esquema trazado en el terreno lírico. Pérez Bowie (1990: 778) lo advierte de este modo:

Las relaciones de este yo, hablante del poema, y del yo del autor se han presentado a lo largo de la historia en una considerable variedad de manifestaciones: existen poemas, que constituyen el máximo ejemplo de transparencia, en los que no resulta en absoluto difícil trazar puentes entre ambos; pero lo habitual es que el yo lírico funcione como máscara del yo del autor, ya sea como una enunciación fuertemente convencionalizada (el caso de la poesía petrarquista), ya como un personaje totalmente desgajado (el poema concebido como monólogo dramático); el caso extremo lo constituye el de los heterónimos donde el discurso del sujeto de la enunciación enunciada genera a su vez una personalidad ficticia a la que se adjudica la responsabilidad de la enunciación efectiva.

En efecto, las posibilidades de conjugar las instancias narrativas en la poesía de los Siglos de Oro favorecen la confluencia entre las distintas “personas” y “sujetos”. En muchos de los textos se superponen sujeto lírico y autor real; en otros, en cambio, no se produce una identificación total entre ambos entes. Ahora bien, haya o no sincronía entre autor y yo poético, lo cierto es que la aparición del recuerdo es evaluable, o siquiera susceptible de ser valorada, por parte del emisor asentado en el plano lírico. Y a partir de tal estimación, de una metáfora positiva, negativa o paradójica, el poeta esboza su fórmula retórica: si la memoria es percibida por el sujeto lírico como algo doloroso, el artífice se servirá de recursos retóricos concretos para apuntalarla, como los elementos del destierro,

de la tortura o del verdugo; si, en cambio, la memoria supone un alivio para la voz lírica, el poeta empleará otras imágenes más afines, como la del remedio o la luz⁶⁴.

A pesar de la especiosa antítesis advertida en la combinación de los juicios negativo y positivo de la memoria, ambos pueden converger en un mismo poema sin generar una composición contradictoria. Por ejemplo, no resulta extraño hallar en los textos escogidos la queja del recuerdo dañino e involuntario, que representa ante el amante su bien perdido o un pasado mejor, junto con una concepción positiva de la memoria: el recuerdo es cruel al tiempo que aliviador. El argumento consistente en que solo por medio del recuerdo, *a priori* doloroso, el sujeto lírico puede atesorar aquello de que está privado es cuantitativamente operativo en los poemas que analizamos. No obstante, en la mayoría de las composiciones el plano psicológico, aun a pesar de la coexistencia de signos distintos, se inclina por una u otra consideración, lo que nos permite distinguir en este estudio imágenes principalmente negativas y positivas de la memoria, según la percepción de la voz lírica.

⁶⁴ Son tres las posibilidades enunciativas delimitadas por Montes Doncel (2008: 28-29) en su análisis de los roles enunciativos de la lírica: 1) la creación de un yo poético distinto al autor real, 2) el empleo del yo poético como trasunto del autor, y 3) “los casos en que no hay identificación enunciativa posible, pero en que el poema sirve asimismo para trascender la experiencia real del poeta o *Erlebnis*”.

5.2.1. Memoria negativa

En la percepción negativa de la memoria es fundamental la presencia del recuerdo como *mémoire involontaire* —en terminología de Proust—, en oposición a la memoria pretendida y buscada por el sujeto lírico. Una de las características que constituye objeto de reproche a esta memoria de signo negativo es, precisamente, su aparición repentina y espontánea en contra de la voluntad de quien la padece, y su concepción como agravante del contraste que existe entre el pasado y el presente. Muchos de nuestros poetas querrían haber acudido al “oblivionismo”, esa “competencia de rechazo racional de la información” que ya pretendía Temístocles (Weinrich, 1999: 352).

Junto a la espontaneidad del recuerdo descansa también como elemento perjudicial el hecho de que la memoria traiga a la mente una imagen o episodio queridos, es decir, lo doloroso y lo negativo de la memoria se fundan, valga el oxímoron, en el recuerdo de lo que fue positivo un día. Es este un proceso completamente humano: el sujeto lírico, en ausencia de determinado bien o privado de este, tiende a recordar la prenda amada, y en tal desarrollo de la reminiscencia el saberse lejos o despojado de lo que se recuerda inflige desde pesar hasta suplicio.

La memoria, pues, acoge retóricamente imágenes que muestran su signo menos favorable. En estas páginas establecemos una gradación de metáforas negativas de la memoria: desde la molestia, el acoso y el residuo cruel hasta la tortura, el desvarío, la desconfianza y el engaño. En todo caso el yo poético padece los peores efectos del recuerdo; cuanto mayor es el daño ejercido por la memoria más cruel es la imagen construida.

a. Molestia

En el soneto XII de **Fernando de Herrera**, la memoria aparece como molestia que recrudece la situación lamentable del amante apartado de la amada. Asimismo, en este texto concurren tópicos, imágenes y recursos que favorecen la trabazón de la metáfora negativa:

Yo voy por esta solitaria tierra,
d'antiguos pensamientos molestado,
huyendo el resplandor del Sol dorado

que de sus puros rayos me destierra.

El paso a la esperanza se me cierra;
d'un ardua cumbre a un cerro vo enriscado,
*con los ojos volviendo al apartado
lugar, solo principio de mi guerra.*

*Tanto bien representa la memoria,
y tanto mal encuentra la presencia,
que me desmaya el corazón vencido.*

¡Oh crüeles despojos de mi gloria,
desconfianza, olvido, celo, ausencia!
¿por qué cansáis a un mísero rendido?⁶⁵

El soneto herreriano se asienta sobre los conocidos tópicos del *iter vitae* y el *homo viator*. El sujeto lírico deambula por una tierra marcada ya desde el inicio por el sema negativo de “solitaria”, que, sin duda, adelanta el carácter lastimoso de toda la composición. Tal naturaleza del discurso poético se intensifica, además, con el segundo verso (“d’antiguos pensamientos molestado”), en que se descubre el papel con que opera la memoria, en este caso camuflada tras los “antiguos pensamientos” que atosigan al viajero. Ya en el primer cuarteto quedan dibujadas las dos direcciones espaciotemporales del poema: hacia atrás, el pasado y el bien del que se separa el poeta; hacia delante, la única opción que a este último le queda por recorrer: el futuro. El amante es desterrado de los “puros rayos” del “Sol dorado”, clara metonimia de la dama en clave petrarquista. No ha tardado en aparecer la luminosidad asociada al bien y a su imagen en contraposición con el terreno al que desgraciadamente se ve abocado el amante⁶⁶. Ya Jauralde (1999: 137) señaló en nota a pie de página que los sonetos herrerianos sobre la soledad viran hacia el tema de la memoria, “que es, paradójicamente, la que alimenta su dolor”.

⁶⁵ La cursiva es nuestra. Con ella marcamos las imágenes de la memoria.

⁶⁶ Más adelante atenderemos a los espacios de la memoria y del olvido, caras de una misma moneda que se hallan vinculados, aunque sea por antítesis, a través de los semas de luz y oscuridad, altura y profundidad, etcétera.

El segundo cuarteto desarrolla el tópico del caminante al mismo tiempo que intensifica el tono negativo del recuerdo: con el apartamiento respecto a lo recordado (“con los ojos volviendo al apartado/ lugar”) la esperanza se hace cada vez más inalcanzable (“El paso a la esperanza se me cierra”) y la ruta se complica aún más (“d’un ardua cumbre a un cerro vo enriscado”). La *gradatio* con que aumenta la dificultad adquiere viveza al concebirse el camino como la continuación de una guerra (tópico de la *militia amoris*) que ya ha sido iniciada en otro espacio (“al apartado/ lugar, solo principio de mi guerra”).

Pero, sin duda, la base del recuerdo doloroso se halla en el contraste existente entre las dos direcciones ya comentadas: la memoria frente a la presencia, el pasado frente al ahora. Ambos planos, dispuestos por medio del paralelismo de la estructura intensiva “tanto + CD (de sema positivo o negativo) + verbo transitivo + sujeto”, “Tanto bien representa la memoria,/ y tanto mal encuentra la presencia”, permiten y explican el dolor acusado por el sujeto lírico.

No es hasta el último terceto cuando el amante lanza su queja en un apóstrofe a los “despojos” y los vestigios de su gloria, que pasa a enumerar por medio del asíndeton: “desconfianza, olvido, celo, ausencia”. Finalmente, pronuncia su desconcierto ante una memoria que es residuo de su bien negado y que, incansable, no deja de agotar a un “miserio rendido”, imagen tan cara a nuestra tradición lírica.

Por su parte, el conde de **Villamediana** configura en su soneto 100 el hostigamiento de los recuerdos hasta erigir una imagen de la memoria como venganza. El amante se siente acosado por los “cuidados tristes”, los cuales se adueñan cada vez más dueños de su cuerpo. En este soneto el sujeto lírico impetra tanto a los “cuidados tristes” como a la “desconfianza”. El lastimoso yo poético les pide una tregua; en el caso de que estos no cejen y actúen con el objetivo de extinguir su vida, les solicita que acaben con él definitivamente para poder al fin llorar la alegría (el bien recordado) que se ha tornado en pesar por medio del continuo recuerdo. Asimismo, pide un descanso a la desconfianza, apostillando que la venganza de la memoria ya basta para atormentarlo lo suficiente:

Dejadme descansar, cuidados tristes,
que esta vida es más vuestra que mía;
sed, pues sois compañeros, compañía,

haced bien a quien tanto mal hicistes.

Pero si es que a matar sólo vinistes,
acabad con mi muerte la porfía,
ayudadme a llorar una alegría
que en años de pesar la convertistes.

Dejadme suspirar, desconfianza,
que cuanto me está mal todo lo creo;
basta ya mi memoria por venganza.

Huyendo voy de lo que más deseo,
y como el un cuidado al otro alcanza,
cuanto tema de mal, tanto mal veo.

La huida del bien junto con los “tristes cuidados”, la desconfianza y la memoria provocan que todo cuanto el yo poético sospecha y tiene por malo se materialice.

Por otra parte, la molestia de la memoria puede alcanzar el sentido del gusto; en el soneto XIX de **Garcilaso**, se ensaya la sinestesia abstracta en la identificación del amargor de la memoria; el artífice recuerda al poeta napolitano Giulio Cesare Caracciolo aquel día en que este último y él se separaron de sus respectivas amadas. Cada uno vivía entonces en el mismo sitio que la amada del otro, por lo que decidieron rendirse cuenta del estado de las damas por medio de cartas:

Julio, después que me partí llorando
de quien jamás mi pensamiento parte
y dejé de mi alma aquella parte
que al cuerpo vida y fuerza ‘staba dando,

de mi bien a mí mesmo voy tomando
estrecha cuenta, y siento de tal arte
faltarme todo'l bien, que temo en parte
que ha de faltarme el aire sospirando.

Y con este temor mi lengua prueba
a razonar con vos, oh dulce amigo,
del amarga memoria d'aquel día

*en que yo comencé como testigo
a poder dar, del alma vuestra, nueva
y a sabella de vos del alma mía.*

En cuanto al verso “de quien jamás mi pensamiento parte”, Bienvenido Morros destaca “[...] el políptoton con el verbo *partir* y la idea clásica de que el alma del amante vive no donde anima sino donde ama” (1995: 36), de nuevo en connivencia con la teoría neoplatónica.

Para **Herrera** la memoria adquiere una dimensión aún más negativa: el amante concibe como una dicha poder deshacerse de la memoria:

[...]
Mas ¡o, qué vana victoria
el cambio de aquesta gloria
con sucesso tan lloroso!
¡Quién se viera tan dichoso
que perdiera la memoria! (vv. 16-20)

Y continúa en la misma línea en su romance 12, en que, desde la dirección opuesta, afirma que el mayor mal es conservar el recuerdo:

[...]
Que en las desdichas de amor,
al que tuuo alguna gloria,
de los males el mayor
es no perder la memoria (vv. 13-16).

Incluido en la estela del célebre soneto de Boscán que comienza con “Quien dize que el ausencia causa olvido” y que analizaremos más adelante, el siguiente texto, debido

a la pluma de **Medrano**, responde a la imagen del recuerdo como herida que permanece más allá de la ausencia:

Quien te dice que ausencia causa olvido
mal supo amar, porque si amar supiera,
¿qué, la ausencia? La muerte nunca hubiera
las mientes de su amor adormecido.

¿Podrá olvidar su llaga un corzo herido
del acertado hierro, cuando quiera
huir medroso, con veloz carrera,
las manos que la flecha han despedido?

Herida es el amor tan penetrante
que llega al alma, y tuya fue la flecha
de quien la mía dichosa fue herida.

No temas, pues, en verme así distante,
que la herida, Amarili, una vez hecha,
siempre, siempre y doquiera será herida.

Tanto la *dispositio* como el tratamiento del tema, pues Medrano se inclina al igual que Boscán por la preponderancia de la memoria durante la separación de los amantes, nos permiten hablar de un caso de diseño retórico o de estructura mnemónica. No en vano López Lara (1988) analizó un conjunto de cinco composiciones anónimas (dos sonetos y tres glosas) nacidas a partir del poema de Boscán⁶⁷.

En este caso, en el segundo cuarteto Medrano presenta el recuerdo del amante alejado como el inolvidable daño que padece el corzo que ha sido herido por una flecha. Del mismo modo se halla lastimado el yo poético, quien reconoce su dolor permanente en la herida amorosa.

⁶⁷ López Lara (1988) lleva a cabo un interesante análisis de la estructura dialogal que vertebra a las composiciones anónimas inspiradas en el poema de Boscán, las cuales pudieron ser un ejercicio “de competencia cortesana”, es decir, un ensayo sobre el tema de la ausencia y la forma del soneto propuesto en las conocidas academias y asociaciones de poetas.

Por su parte, **Góngora**, en su *Soledad I* (parte III), configura la molestia y el acoso producidos por el recuerdo a través de la imagen del buitre, ave carroñera que, según el *Diccionario de la lengua española* de la Real Academia de la Lengua Española, denomina a la persona “que se ceba en la desgracia de otro”:

[...]

El bosque dividido en islas pocas,
fragante productor de aquel aroma
que, traducido mal por Egipto,
tarde le encomendó el Nilo a sus bocas,
y ellas más tarde a la gulosa Grecia,
clavo no, espuela sí del apetito
que cuanto en conocello tardó Roma
fue templado Catón, casta Lucrecia,
quédese, amigo, en tan inciertos mares,
donde, con mi hacienda,
del alma se quedó la mejor prenda,
cuya memoria es buitre de pesares (vv. 491-502).

Identificamos aquí la “mejor prenda” con el recuerdo, que queda vinculado al alma, axioma de la teoría neoplatónica. Esta imagen, no obstante, no está reñida con la construcción de otra metáfora negativa: la dolorosa memoria, por su parte, constituye un “buitre de pesares”, en velada alusión al mito de Prometeo.

En la canción CVI de **Francisco de Figueroa** el sujeto lírico, que pierde todo cuanto posee, reprocha al “hado siniestro”, al que define como “estrella dura”, que, en cambio, le conserve el recuerdo del bien que llora “en vano”, profanando de ese modo la libertad del yo poético:

[...]

Mas, ¡ay, hado siniestro, estrella dura!,
que me quitas mi gloria,
todas mis esperanzas y ventura,
y en la ajena mano
entregas mis despojos y vitoria,

y toda la memoria
dejas del bien que tanto lloro en vano,
rompiendo con despecho
la libertad de mi tan roto pecho (vv. 74- 81).

El poeta, pues, lamenta que en la pérdida de todo cuanto tiene el hado le conserve de manera residual la atormentadora memoria. La estela que sigue este poema es transitada por otros representantes de nuestras letras, desde el precedente de Garcilaso de la Vega en su soneto X hasta Bécquer en su rima LII. En dichas composiciones el hablante lírico se queja desesperado por permanecer a solas con la memoria, último y cruel residuo del bien perdido. Más adelante se analizará el texto garcilasiano, pero veamos ahora la conexión con el poema del bardo hispalense, especialmente en los últimos versos:

Olas gigantes que os rompéis bramando
en las playas desiertas y remotas,
envuelto entre la sábana de espumas,
¡llevadme con vosotras!

Ráfagas de huracán que arrebatáis
del alto bosque las marchitas hojas,
arrastrado en el ciego torbellino,
¡llevadme con vosotras!

Nubes de tempestad que rompe el rayo
y en fuego ornáis las desprendidas orlas,
arrebatado entre la niebla oscura,
¡llevadme con vosotras!

Llevadme por piedad a donde el vértigo
con la razón me arranque la memoria.
¡Por piedad! ¡Tengo miedo de quedarme
con mi dolor a solas!

Frente a la apelación al “hado siniestro” en el poema de Figueroa, en la rima becqueriana el apóstrofe, ya inscrito en la estética romántica, se dirige hacia las fuerzas de la naturaleza, pero el mensaje es similar: el residuo del recuerdo lastima al sujeto lírico, que necesita desprenderse de él.

A **Hernando de Acuña** debemos otro interesante ejemplo de la memoria como capacidad dolorosa. En su composición LXV señala la injusta desproporción entre la vida de la amada y su recuerdo e insiste en la dolorosa pervivencia de este último, que queda como memoria anquilosada en el sufrimiento del yo poético:

[...]

Si con el bien perdido se perdiese
la memoria que vive tan dañosa;
aún pienso triste que vivir pudiese;

pero con ella en ansia congojosa
pasaré con dolor lo que me queda,
que es poco, desta vida trabajosa (vv. 130-135).

Si, reflexiona el enunciador lírico, una vez que se pierde el bien también se desvanecieran el recuerdo y la memoria “que vive tan dañosa” (nótese cómo la atribución de semá animado, en este caso “vivir”, acrecienta el dolor producido por la memoria), el amante, quizá, aunque triste, podría vivir; pero con la pervivencia de la memoria solo podrá pasar “con ella en ansia congojosa”, con dolor, aunque sea poco lo que le resta de vida.

En la misma línea se halla en el siguiente texto, el soneto 109 del conde de **Villamediana**, que sigue la estructura nemónica del célebre soneto X garcilasiano para recorrer, en este caso, tanto el arrepentimiento por la excesiva confianza del enamorado como el dolor producido por la memoria misma⁶⁸. Asimismo, recupera el carácter

⁶⁸ Seguimos la denominación de “estructura nemónica”, en terminología de Senabre (1978) y López Martínez (2003), para referirnos a la semejanza de la *dispositio* y las características formales y sintácticas entre dos textos. En este caso coincide también el contenido de la queja por el dolor de la memoria. Otras expresiones referidas a este fenómeno son “diseño sintáctico” (Lida de Malkiel, 1939), o “diseño retórico” (Lázaro Carreter, 1979).

duradero, e insoportable, mencionado arriba a propósito de la composición LXV de Acuña.

*Memorias de mi bien, si por venganzas
estáis tan vivas en el alma mía,
¿qué queréis más, si cuanto bien tenía
está en poder de agravios y mudanzas?*

¡Ay ciego amor! ¡Ay falsas confianzas
de que en otro tiempo yo me mantenía!
Juntos acabarán en un solo día
con la vida sus falsas esperanzas.

Con ella acabarán, pues la ventura
que me quitó en un momento aquella gloria
que muestra un grande bien, ¡cuán poco dura!

¡Oh si el bien le llevara su memoria,
pudiera el alma ya vivir segura
de ganarse con ello una victoria!

A las “memorias de mi bien” les sigue inmediatamente el término “venganza”, ya que, después de haber perdido tal gloria, el sujeto lírico se encuentra amenazado por el recuerdo permanente. En primer lugar, la voz lanza una pregunta retórica a las memorias “vivas” asentadas en su alma, la cual se muestra desvalida y rendida a sus efectos. Más adelante lamenta haberse dejado arrastrar por el “ciego amor” y las “falsas confianzas”, errores que acabarán con su existencia. Su único deseo consiste, pues, en que el bien se lleve consigo la memoria, pues solo así puede vivir con tranquilidad el alma, clara sinécdoque, por cierto, de la primera persona en el ejercicio de desdoblamiento de roles de la lírica.

Sin embargo, no quedan ahí las consecuencias devastadoras de la memoria; del mismo poeta otro texto nos ofrece la transición desde la intranquilidad del alma producida por el recuerdo hasta la muerte infligida por este. En el soneto 140 el sujeto lírico, que ha

perdido el bien, pero conserva las memorias, cae en “cautiverio” para más tarde recibir la “muerte cada día” por medio del recuerdo, que produce un “dolor inhumano”:

Quien os perdió, señora, y quedó vivo,
acabará a lo menos de afrentado,
*si no es que las memorias de olvidado
le hagan de la vida ser cautivo.*

Sólo sentir este tormento esquivo,
juzgaré que de vivo me he quedado,
siendo lo menos ya de mi cuidado,
señora, lo que de él más os escribo.

*Esto es darme la muerte cada día
y no acabar dolor tan inhumano,
sin aquella esperanza que tenía*

sólo puesta en morir en vuestra mano,
que, ahora, vos queréis que sea la mía,
mis ansias escribiendo siempre en vano.

El verso “si no es que las memorias de olvidado/ le hagan de la vida ser cautivo” revela el dogal del recuerdo con que el amante queda atado a la vida. Sin embargo, a pesar de que todo lo que este está refiriéndole a su amada es tan solo una ínfima parte de su dolor (uso de tópico *pauca e multi*), el hecho de sufrir tal tormento le permite cerciorarse de que está vivo. El amante, que preferiría morir en “mano” de la amada, muere ahora escribiendo acerca de su sufrimiento. El daño e incluso la muerte perpetrados por la memoria son, como señalamos, punto de encuentro de muchos poemas escritos por autores renacentistas y barrocos.

En este otro romance de **Cristóbal de Castillejo** la memoria también es tratada como remanente doloroso, como una prenda que dista mucho de poseer la dulzura del hecho recordado. Desde un inicio en que predomina la isotopía del sentido del gusto (el primer verso “Oh vida dulce y sabrosa” da título a la composición), se evoca el amargor del recuerdo:

¡Oh vida dulce y sabrosa,
si no fuese ya pasada;
sazón bienaventurada,
temporada venturosa! (vv. 1-4)

Nótese la adecuada selección del léxico en términos del principio de equivalencia de Jakobson: el empleo del nombre “sazón” no es al azar; además de referirse con él a la “oportunidad” o a la “coyuntura bienaventurada” el poeta también incide en el campo semántico del gusto con que se inaugura el texto.

El romance se apoya en elementos métricos tradicionales como el paralelismo sintáctico (“¡Oh descanso en que me vi! ¡oh bien de mil bienes lleno!”) y la rima en aguda (“vi”, “mí”), además de la pregunta retórica (“¿Quién te me apartó de mí?”), que aporta dinamismo y musicalidad a la composición, así como de la rima interna y la repetición, que refuerzan el ritmo del texto (“Tiempo bueno, tiempo bueno”):

¡Oh descanso en que me vi!
¡oh bien de mil bienes lleno!
Tiempo bueno, tiempo bueno,
¿Quién te me apartó de mí? (vv. 5-8)

Por otro lado, se hace evidente el guiño al soneto garcilasiano, que opera aquí en calidad de hipertexto, inspirador de la imagen de la memoria como residuo que el amante conserva dolorosamente:

Ya que llevabas mi gloria
cuando de mí te apartaste,
*dime ¿por qué no llevaste
juntamente su memoria?*
*¿Por qué dejaste en mi seno
Rastro del bien que perdí
qu'en acordarme de ti
todo placer m'es ajeno?* (vv. 9-16)

Es inevitable recordar los célebres versos de Garcilaso (“Llévame junto al mal que me dejastes”) en que también lo que antaño fue “dulce prenda” se torna en “rastros” de dolor inconsolable. El poeta continúa adoptando otras configuraciones metafóricas del sufrimiento generado por el recuerdo, como la de la llaga, y, por supuesto, surge la exposición del contraste entre las dos situaciones medidas: el cruel presente y el dulce pasado.

Siendo, pues la llaga tal,
nadie culpe mi dolor.
¿Cuál es el bruto pastor
que no le duela su mal?
¿Quién es así negligente
que descuida en su cuidado?
*¿Quién no llora lo pasado
viendo cuál va lo presente?* (vv. 17-24)

En un tiempo ya desesperanzado, el sujeto lírico, por medio de un circunloquio, insiste en la idea de que “contemplar el pasado”, es decir, “recordar”, lastima su memoria:

[...]
El tiempo hizo mudanza,
dándome revés tamaño,
que, no contento del daño,
mató también la esperanza.
Y de verme, estando encima,
por el suelo derribado,
*contemplar en lo pasado
la memoria me lastima* (vv. 41-48).

Y a continuación el amante glosa el porqué de su sufrimiento: la fantasía — recordemos que dicha potencia se vincula con la excitación del recuerdo en la teoría neoplatónica— rechaza el olvido, a pesar de ser este conveniente, pero al mismo tiempo

la muerte, único fin que podría anegar tal dolor, no se apiada del pobre amante, y en tal situación paradójica el poeta se halla entre dos extremos imposibles de conciliar⁶⁹:

*El olvido porqu'es medio,
húyele mi fantasía;
la muerte, que yo querría,
húyeme porqu'es remedio,
lo bueno que se me antoja
mi dicha no lo consiente;
y pues todo m'es ausente,
no sé cuál extremo escoja (vv. 48-55).*

En las notas ya se remite al tema poetizado por Dante: “no hay mayor dolor que acordarse del bien pasado”. Jauralde Pou (1999: 69) lo señala igualmente. Ya en la cola de la composición, **Castillejo** denomina a la memoria “dolencia” que hace enflaquecer a la serenidad:

Si no remedia la muerte
los trabajos de mi vida,
va perdida.
*Quedé con esta dolencia
del bien que de mí se fue;*
que va creciendo la fee
y menguando la paciencia.
Y así maldigo mi suerte,
viéndola que va perdida
con la vida (vv. 96-105).

Castillejo se sirve del adjetivo “perdida”, conjugable tanto con “vida” como con “muerte” de tal modo que podría desplazar su significado hacia cualquiera de los dos

⁶⁹ Aristóteles ya situaba la memoria junto a la imaginación en su tratado *De memoria et reminiscencia*: “por lo tanto, es evidente a cuál de las partes del alma pertenece la memoria: a la misma que la imaginación. Y son recordables por sí mismas aquellas cosas de las que es propia la imaginación, y, por accidente, las que no se dan sin la imaginación” (Aristóteles, I, 450a, 20-25).

vocablos. En todo caso, la memoria se presenta en su romance como un residuo dañino que pone al sujeto en un dilema y que merma toda esperanza y paciencia.

Asistiremos ahora a un grado mayor que hace aún más cruenta a la memoria. Nos referimos a su configuración metafórica como tortura o tormento.

b. Tortura

En este otro ejemplo de **Francisco de Figueroa** (CXII) la memoria aparece concebida desde una visión dolorosa, como tortura impuesta esta vez por Amor⁷⁰:

Las lágrimas, Amor, dulces y amargas
en quien cebaste mis primeros días,
las dudosas y breves alegrías,
las esperanzas y promesas largas

y los suspiros en que tú descargas
un corazón rendido a sus porfías,
el temor, el deseo y las más vías,
por quien tu reino en nuestro daño alargas,

te he dejado de hoy más libres y exentas:
ya no soy tuyo, ya vivo seguro
de sentir más por ti pena ni gloria.

Mas, ¡ay Amor!, ¡ay desleal perjuro!,
*que bien sospecho para qué sustentas
de algún bien que me diste, la memoria.*

Después de la enumeración del desconcierto al que Amor expone con sus cuidados a todo aquel que se enamora, el poeta expresa sentirse al fin libre de todo ello. Redimido del oxímoron que suponen las lágrimas “dulces y amargas”, así como las “alegrías” “dudosas y breves”, y desembarazado también de las “esperanzas”, las “promesas largas”

⁷⁰ A pesar de que no identificamos una metáfora *sensu stricto*, esta visión nos permite introducir uno de los temas más recurrentes en el tratamiento metafórico de la memoria: la tortura.

y los “suspiros”, y del antitético par conformado por el “temor” y el “deseo” con que Amor extiende su reino sobre los enamorados, el antiguo amante ya no siente por su antiguo dueño más “pena ni gloria”.

Sin embargo, el sujeto lírico sospecha que, de todos los bienes otorgados por Amor, este solo le sustenta la memoria con el fin de seguir atormentándolo, de tal forma que el recuerdo, único despojo del bien gozado, se convierte en tortura ejercida por el dios Cupido.

En la “Égloga II” la queja amorosa que **Garcilaso** pone en boca de Albanio se sirve del agua como espejo en que el sujeto lírico contempla, a partir de la memoria de un tiempo pasado y de su desdichado presente, un contraste ya enunciado por las contraposiciones retóricas que inauguran el poema. Al inicio del texto, el amante incide en la oposición de la temperatura del agua con respecto al clima: en invierno el agua está templada y durante el estío está más helada que la nieve. En una invocación a las “claras ondas”, Albanio se lamenta de que estas le muestren tanto el contraste propiciado por el par antitético del hielo y el fuego —imagen procedente de la poesía petrarquista⁷¹— como la paradoja fundada en el binomio de luz y oscuridad, pues en las mismas aguas en que recuerda la claridad de su bien es donde este se enturbia y oscurece⁷².

En medio del invierno está templada
el agua dulce desta clara fuente,
y en el verano más que nieve helada.
¡Oh claras ondas, cómo veo presente,
en viéndoos, *la memoria d'aquel día*
de que el alma temblar y arder se siente!

⁷¹ Manero Sorolla (1990: 557-566) señala la vasta tradición de la imagen del fuego y el hielo, que, si bien parece estar enraizada en Petrarca, conoce ensayos anteriores. Por ejemplo, en las rimas XII, XIII, XIV y CIX de Boccaccio. El tópico del hielo y el fuego ha acogido nuevas variantes a lo largo de la historia de la lírica, especialmente en lo que conocemos de la poesía italiana y española. Al componente de deseo (fuego) y temor (hielo) se han sumado juegos más introspectivos, como el temor (hielo) aplicado al propio deseo o la desviación del término “hielo” a la impasibilidad y el carácter frío de la amada, en contraposición con el deseo del enamorado. Manero Sorolla recoge precisamente el comportamiento del par antitético en los poetas renacentistas hispánicos: por ejemplo, el empleo del término “hielo” para materializar la lucha entre la pasión (fuego) y la razón (hielo) en la poesía de Fernando de Herrera, la referencia geográfica con que equiparar el fuego y el hielo (el Etna) también en la lírica herreriana o la paradoja cervantina con construcciones como “el hielo que abrasa” y “el fuego que hiela” en la *Canción de Damón y Tirsi* (vv. 103-105).

⁷² Mientras que la “claridad” se usa en un sentido recto, pues el agua clara refleja la imagen de la amada, la palabra antitética “oscurecerse” opera solo de manera traslaticia, al estilo del verso lorquiano “sucia de besos y arena”, en que el primer elemento adquiere una dimensión metafórica de la que está desprovista la “arena”.

*En vuestra claridad vi mi alegría
escurecerse toda y enturbiarse;
cuando os cobré, perdí mi compañía.
¿A quién pudiera igual tormento darse,
que con lo que descansa otro afligido
venga mi corazón a atormentarse? (vv. 1-12)*

La contemplación de las aguas que provocaron que el alma temblara (de frío y temor) y ardiese (de calor y deseo) se troca ahora en tormento, a pesar de que la misma sensación sirve de descanso a “otro afligido”, injusta diferencia que aumenta el sufrimiento del pastor. El proceso de memorización trasladado al reflejo del agua resulta, pues, dañino para Albanio.

Por su parte, en la égloga pastoril (XC [B]) de **Francisco de Figueroa** hallamos de nuevo la memoria como tormento, sufrido por Aliso. El pastor, enamorado de Amarili, “muere” a causa del recuerdo de los “dulces juegos”:

[...]
Tirsi y Silvano, alegres en mil juegos
pasan la vida dulcemente; *Aliso*
convidado y llamado a tantas fiestas,
muere solo en tu ausencia y solo llora,
teniendo de continuo en la memoria
los dulces juegos do con honra tanta
mil veces en cantar y en otras pruebas
venció con tu favor a Aminta y Lico,
pastores en el Arbia asaz famosos (vv. 23-31).

En estos versos destaca el curioso ejercicio de desdoblamiento: en efecto, es Aliso quien entona el lamento amoroso, pero lo hace en tercera persona, refiriéndose a él mismo desde fuera (“Aliso/ convidado y llamado a tantas fiestas,/ muere solo en tu ausencia y solo llora”). Otros son los aspectos que hacen de Figueroa un gran bardo, como la disposición de los verbos a modo de epanadiplosis gramatical y el quiasmo en “*muere solo en tu ausencia y solo llora*”, o la dilogía con que emplea la voz “solo” en el mismo

verso, equivalente al adjetivo (muere y llora *solo*, en soledad) y como adverbio (*solamente llora*)⁷³.

En la “Carta X” **Fernando de Herrera** construye la imagen negativa de la memoria por medio del dolor y el pesar con que el recuerdo le devuelve y duplica al yo lo que un día fue alegre y feliz:

*Si se ofrece a mi memoria
algún dulce bien perdido,
que deuiera no auer sido,
es por matarme la gloria
que dormía en el oluido.
Que la tristeza de vn día
en esta fortuna mía,
con vn perpetuo disgusto,
duele más que dieron gusto
muchos días de alegría. (vv. 81-90).*

La “gloria”, que hasta entonces estaba sumida en el olvido, despierta para atormentar al sujeto lírico mediante el recuerdo. Es habitual asistir a la atribución de direcciones respecto a la memoria y el olvido: la primera suele propiciar un ascenso, mientras que al olvido se le asignan semas de profundidad; la gloria, equivalente al recuerdo, se eleva del olvido tras estar dormida, y aflige al poeta con “perpetuo disgusto”.

En este otro soneto de **Juan Boscán** el sujeto lírico insiste en la oposición del bien pasado y el mal presente como origen de su tortura. Del mismo modo hace hincapié en la memoria como único vestigio de lo vivido, así como suplicio para el pensamiento:

Cargado voy de mí doquier me ando,
y cuerpo y alma, todo me es pesado;
sin causa vivo, pues que está apartado
de do el vivir su causa iba ganando.

⁷³ Schnabel (1995: 266-267) pone sobre la mesa otra opción interpretativa: que el discurso esté en boca de otro amigo pastor, quien recoge la pesadumbre de Aliso, en la línea de la Bucólica X de Virgilio. Para profundizar en este tipo de desdoblamientos *vid.* Schnabel, S. D. (1995): *El pastor poeta. Fernando de Herrera y la tradición pastoril del primer siglo áureo*. Reichenberger, Kassel.

*Mi seso está sus obras desechando;
no me queda otra renta, ni otro estado,
sino pasar pensando en lo pasado⁷⁴,
y callo bien en lo que voy pensando.*

Tanto es el mal, que mi corazón siente
*que sola la memoria de un momento
viene a ser para mí crudo accidente.*

¿Cómo puede vivir mi pensamiento,
si el pasado placer y el mal presente
tienen siempre ocupado el sentimiento?

El sujeto lírico inicia su lamento a partir del tópico del *homo viator*: porta una carga inmaterial en su recorrido (“doquier me ando”) y se enfrenta a la pesadez de un viaje en que siente vivir sin causa. Su único legado, o equipaje, si seguimos la estela de la imaginería planteada en el soneto, es el recuerdo, remedio y castigo del viandante.

El recuerdo de tan solo uno de los momentos del pasado supone un “crudo accidente” para el caminante, cuyo pensamiento se halla “ocupado”, como si de una plaza sitiada se tratase, por el “pasado placer” y el “mal presente”.

Gutierre de Cetina ofrece asimismo en su soneto 125 un ensayo sobre la memoria como apéndice negativo que depende del sujeto lírico. El poema, sustentado en la anáfora apelativa “Oh...”, que abarca hasta doce de los catorce versos del soneto, establece la queja de quien sufre los efectos de la memoria. Desde la velada alusión al tópico del *iter vitae* (contenido en los términos “pasar”, “andar” y “errando”), tan presente en estos textos, se apunta un conjunto de elementos de carácter negativo asociados al pasado y al recuerdo de este: pasos dados “sin fruto”, pensamiento “alto y peligroso”, el “ardor”, el “flaco corazón” frente a los “graves cuidados”, el deseo vano, el sufrimiento persistente, los ojos hechos “fuentes” a causa de tanto llorar, etcétera:

⁷⁴ Nótese el caso de derivación, que comporta la aliteración de los fonemas /p/ y /s/, ensayado sobre “pasar” (“pasar pensando en lo pasado”), característica de la poesía cancioneril del Cuatrocientos de cuyas formas aún se halla imbuido Boscán.

¡Oh pasos, tan sin fruto derramados,
oh alto y peligroso pensamiento,
oh memoria, ocasión de mi tormento,
oh ardor, no mortal, mas de dañados!

¡Oh flaco corazón, graves cuidados,
oh vano desear, fundado en viento,
oh grande y obstinado sufrimiento,
oh ojos, de llorar fuentes tornados!

¡Oh vida triste, de trabajos llena,
oh dulce error, que andar me hace errando,
oh esperanza incierta, oh cierto engaño!

¡Oh vos, que estáis en la amorosa pena,
almas que en este infierno ardéis amando,
ved cuál debe de ser mi mal extraño!

La enumeración da paso al empleo del oxímoron en “dulce error” y “cierto engaño”, así como al quiasmo o disposición en cruz del verso “oh esperanza incierta, o cierto engaño”, fundada en términos antitéticos. Tales figuras contribuyen a incrementar el dolor expresado por el poeta, quien lanza finalmente, en el último terceto y a partir de su ejemplo, una advertencia a la segunda persona, es decir, a todos los receptores que sufren por amor (“ved cuál debe de ser mi mal extraño!”).

Sobre la base de que el recuerdo del bien perdido solamente despierta un nuevo tormento, **Boscán** decide invertir el signo del recuerdo y dulcificar su lamentable estado por medio de la evocación de episodios peores, que, con la distancia y el tiempo, palian la tristeza y la angustia actuales:

*Si en mitad del dolor tener memoria
del pasado plazer es gran tormento,
así también en el contentamiento
acordarse del mal pasado es gloria.*

Por do, según el curso d'esta istoria,
no hay cosa que me venga'l pensamiento
que toda no se buelva en un momento
en lustre y en favor de mi vitoria.

Como en la mar, después de la tiniebla,
pone alborozo el asomar del día,
y entonces fue plazer la noche'scura,

así en mi corazón, ida la niebla,
levanta en mayor punto al alegría
el pasado dolor de la tristura.

Es sencillo: el poeta, conocedor del daño provocado por la memoria, decide voluntariamente estimular esta capacidad para traer otros recuerdos y episodios aún peores con el propósito de que estos mitiguen la repercusión del recuerdo que ahora le atormenta. Ahora bien, al igual que el yo poético de este texto pretende manipular sus recuerdos y disponerlos de forma que no le causen tanto sufrimiento, también la memoria manipula la mente del sujeto lírico para ofrecerle imágenes dudosas. De esto tratamos en el siguiente epígrafe.

c. Desvarío

Hernando de Acuña, por ejemplo, aborda la memoria a través de la desesperación experimentada por el sujeto lírico: al recordar algo tan distinto de su presente, este sospecha si realmente sucedió aquello que recuerda, dado el dolor con que la memoria, la desesperanza y la radical mudanza le muestran su estado actual:

Cuando contemplo el triste estado mío
y se me acuerda mi dichoso estado,
hallo mi ser en todo tan trocado,
que pensar tuve bien es desvarío.

Con mi memoria por mi mal porfío,

pues, si no es esperanza en bien pasado,
y en ella con razón fui confiado,
con muy mayor agora desconfío.

Ausencia, de pasiones madre y fuente,
junta con el temor de vuestro olvido,
del cual aun en presencia me temía,

hacen con fuerza del dolor presente
parecerme, según ya estoy perdido,
que ni fue ni vi entonces lo que vía.

La rima LXIII de Acuña parte del reconocido hipotexto garcilasiano “Cuando me paro a contemplar mi estado/ y a ver los pasos por do me ha traído...”, insertado este último en el ya citado tópico del *homo viator*. Sin embargo, la particularidad del soneto que nos ocupa se vincula con la faceta negativa de la memoria, cuya intensidad es tan fuerte que hace dudar al mismo enamorado de la veracidad de sus recuerdos.

Volvemos de nuevo al mencionado contraste que constituye fuente de dolor en el enamorado que recuerda. El sujeto lírico dice hallar tan “trocado” su estado y tan diferente su situación actual respecto a lo vivido que teme que aquello que recuerda no haya sucedido realmente, y de ahí que el recuerdo del bien se le presente como “desvarío”. En este contexto de incredulidad el poeta lucha y porfía contra la memoria (personificada aquí, pues está dotada de semas animados) a causa de su mal, ya que, si ha perdido la confianza puesta sobre el pasado, menos confiado puede mantenerse ahora ante el posible engaño del recuerdo.

Los culpables, sin duda, de esta falta de fe en la memoria son la ausencia, descrita como “madre y fuente de pasiones”, y el temor a ser olvidado por su bien (miedo ya experimentado incluso en presencia de la amada). Aquí la ausencia y el miedo acrecientan asimismo el dolor del amante, que, perdido, duda de lo que fue y de lo que vio en el pasado, pues la memoria, que se halla bajo la influencia del amor ausente y del temor, no resulta fiable y es tomada por una quimera.

En las décimas en que **Francisco de Quevedo** realiza una burla de “todo estilo afectado”, el vate acomete el asunto del recuerdo en clave paródica al mismo tiempo que lega a las letras españolas una interesante construcción metafórica acerca de la memoria:

[...]
Lágrimas desconsoladas
Son descanso sin sosiego
Y diligencias del fuego,
Más vivas cuando anegadas.
Las memorias olvidadas
En la voluntad sencilla
Son golfo que miente orilla,
Son tormenta lisonjera
En donde expira el que espera.
¡Qué linda recancanilla! (II, vv. 11-20)

En este “estilo primero” burlado por Quevedo hallamos dos aspectos estructurales: por un lado, la subversión de una imagen que gozó de amplia trayectoria en la poesía del petrarquismo, esto es, la metáfora del agua y el fuego; por otro, el punto en común en el abordaje de la metáfora de la memoria: el engaño.

En los primeros versos el poeta establece una equiparación entre las “lágrimas desconsoladas” (sin consuelo, pues) y el “descanso sin sosiego”. Esta última tautología u oxímoron explica la primera, pues el llanto irrefrenable resulta contraproducente por no permitir el descanso que, en principio, se presume que consigue el llanto. El paso de las lágrimas como alivio hasta su conversión en un agravante de la causa por que se llora supone una paradoja que queda cifrada en la imagen de las “diligencias del fuego,/ más vivas cuando anegadas”. La estructura y la coherencia de la construcción se mantienen gracias al vínculo de los campos semánticos implicados en la correspondencia del “descanso sin sosiego” y las “lágrimas desconsoladas”, de ahí que las lágrimas se hallen más “vivas” (como el fuego) cuanto más “anegadas” (agua).

Pero el aspecto que nos compete aquí es el del oxímoron de la expresión “memorias olvidadas”. El siguiente verso completa la naturaleza de tales recuerdos: el pasado olvidado “en la voluntad sencilla”, en la bondad y con la mejor intención, retorna

por medio de la memoria, que es como un golfo que aparenta ser orilla y una tormenta que parece tranquilizar, ambos elementos naturales que al final desesperan a quien los sufre (no en vano concluye el soneto con la paranomasia y la aliteración del fonema fricativo /s/ seguido por el oclusivo /p/: “en donde expira el que espera”). Además, podemos percibir cómo opera la llamada visión estereoscópica de la metáfora: si dispusiéramos de tres esferas semánticas ocupadas de cada imagen de la memoria (1.- “memorias olvidadas”, 2.- “golfo que miente orilla” y 3.- “tormenta lisonjera”), el punto en que estas estarían superpuestas coincidiría con el componente de engaño, mentira y apariencia. De ahí deriva precisamente la desesperación de quien pretende conformarse con la memoria. Como colofón, el poeta remata la primera burla estilística con un reconocimiento de su chanza: “¡Qué linda recancanilla!”.

La memoria y el recuerdo insertados en la lírica amorosa y de tradición petrarquista albergan dos concreciones desde la perspectiva psicológica: bien a partir de un juicio negativo, por ahondar en el contraste entre el pasado y el hoy del individuo y mortificarle con la idea de haber perdido su gloria, bien a través de la concepción del recuerdo como único tesoro que ha sobrevivido al paso del tiempo. En el plano más negativo destaca el juego de la luz y la oscuridad, entendidos estos como los dos extremos de las coordenadas del enamorado. Cuanto más se aleja el amante de su bien, mayor es la tiniebla; esto explica que la memoria aparezca iluminada por su bien perdido, y la región del olvido sea oscura. Desde la callada molestia hasta el tormento, la memoria asciende en el rango doloroso y marca la vida de quien recuerda de una manera tan cruel que la muerte se hace deseable.

Veamos ahora cómo la memoria puede acoger asimismo semas y contenidos opuestos a los de los ejemplos revisados; tal es la naturaleza acumulativa y moldeable de la metáfora, que se sirve aquí de una misma concreción retórica (la memoria en calidad de prenda u objeto) para repercutir favorablemente en el sujeto lírico.

5.2.2. Memoria positiva

Frente a la preponderancia de la memoria como peso o carga del amante que se aleja de su luz, los poetas áureos hispánicos también cultivan una imagen de signo contrario: la memoria positiva, que en el contexto de la separación abarca, como si de una *gradatio* o un espectro se tratase, el alivio, el consuelo, el sustento e incluso el último deseo del amante poético, quien pretende atesorar la imagen del bien perdido hasta el final de sus días.

La memoria permite, pues, recuperar la imagen de la amada y conseguir de ese modo ya un alivio momentáneo de los sentidos, ya un consuelo duradero, a pesar del dolor que pueda entrañar el proceso de reminiscencia. Insertado sobre la estela del neoplatonismo del Cinquecento, **Castiglione** asimila esta teoría y propone en *El Cortesano* consejos relativos a la imagen y la memoria.

En primer lugar, explica el dolor procedente de la separación del amante con respecto a la amada y fundamenta tal sufrimiento a partir de la dependencia física y material experimentada por los enamorados: el amante, que percibe por los sentidos la hermosura de la dama, siente un estado prodigioso en que los “espíritus”, hasta entonces sosegados, se excitan y recorren el corazón. Su objetivo consiste en salir por los ojos en forma de vapores para captar la imagen amada y trasladarla hasta el alma, que a su vez padece impresiones contradictorias, pues se maravilla con la imagen al mismo tiempo que se intranquiliza.

el estar ausente de la que amáis no puede sino afligir mucho, porque aquel penetrar ó influir que hace la hermosura, siendo presente, es causa de un extraño y maravilloso deleite en el enamorado, y callentándole el corazón, despierta y derrite algunos sentimientos ó fuerzas que están adormidas y heladas en el alma, las cuales, criadas y mantenidas por el calor que del amor les viene, se estienden, y retoñecen y andan como bullendo al derredor del corazon, y envian fuera por los ojos aquellos espíritus, que son unos delgadísimos vapores hechos de la misma pura y clara parte de la sangre que se halla en nuestro cuerpo, los cuales reciben en sí luego la imagen de la hermosura, y la forman con mil ornamentos y maneras, y con esto el alma por una parte se deleita, y por otra se espanta con una cierta maravilla, y en mitad de este espanto se goza, y, casi atónita, siente juntamente con el placer aquel amor y acatamiento que á las cosas sagradas suele tenerse, y parece que es aquello puramente su paraíso (Castiglione, 2011: 504-505).

El mismo **Lope** literaturiza este proceso en su soneto 19, que pertenece al ciclo dedicado a Juana la jabonera del río Manzanares:

Espíritus sanguíneos vaporosos
suben del corazón a la cabeza,
y saliendo a los ojos su pureza,
pasan a los que miran amorosos.

El corazón opuesto los fogosos
rayos sintiendo en la sutil belleza,
como de ajena son naturaleza,
inquiétase en ardores congojosos.

Esos puros espíritus que envía
tu corazón al mío, por extraños
me inquietan, como cosa que no es mía.

Mira, Juana, qué amor, mira qué engaños,
pues hablo en natural filosofía
a quien me escucha jabonando paños.

Sin embargo, tal placer resulta pasajero por su naturaleza incompleta, ya que la hermosura guardada de esta manera en el alma es de naturaleza física y sensorial, por tanto, caduca. Una vez alejado el cuerpo amado, la imagen y el recuerdo de este desaparecen del alma y de la memoria del amante:

así que el enamorado que contempla la hermosura solamente en el cuerpo, pierde este bien luego á la hora que aquella mujer á quien ama, yéndose de donde él está presente, le dexa como ciego, dexándole con los ojos sin su luz, y por consiguiente, con el alma despojada y huérfana de su bien.

[...]

estando la hermosura ausente, aquel penetrar y influir que hemos dicho del amor, no calienta el corazón como hacia estando ella presente, y así aquellas vías, por donde los espíritus y los amores van y vienen, quedan entonces agotadas y secas, aunque todavía la memoria, que queda de la hermosura, mueve algo los sentimientos y fuerzas del alma (Castiglione, 2011: 504-505).

Es en este punto donde el recuerdo y la memoria se revelan tormentosos para quien recuerda, pues la contemplación física de la hermosura no consigue proveer de una salida a los espíritus agitados, que rompen en lágrimas y suspiros:

Y de tal manera los mueve [los sentimientos y las fuerzas del alma], que andan por estender y enviar á su gozo los espíritus; mas ellos, hallando los pasos cerrados, hállanse sin salida y porfían cuanto más pueden por salir, y así encerrados no hacen sino dar mil espoladas al alma, y con sus agujones desasosíéganla y apasionanla gravemente, como acaece á los niños cuando les empiezan á nacer los dientes; y de aquí proceden las lágrimas, los suspiros, las cuitas y los tormentos de los enamorados (Castiglione, 2011: 505).

Solo con la presencia de la amada recobra la cordura y la serenidad el amante:

porque el alma siempre se aflige y se congoxa, y casi viene á tornarse loca, hasta que otra vez vuelve á ver aquella hermosura por ella tanto deseada, y luego, en viéndola, sosiega y descansa y huelga toda, y, contemplándola, recibe en sí un gusto sabroso sobre todos los otros gustos, y un mantenimiento sustancial sobre todos los otros mantenimientos, y nunca jamás querría de aquella vista partirse (Castiglione, 2011: 505-506).

Y he aquí la advertencia de Castiglione, quien ilustra con esta explicación la necesidad de amar la hermosura en sí misma y no tanto la materia o el cuerpo que la porta. Para que el recuerdo no inflija daño en el amante, este debe precisamente separar en la imaginación la hermosura de lo físico, de tal forma que la imagen sea lo más pura posible y pueda permanecer, gracias a esa sencillez, en el tesoro de la memoria:

así que por huir el tormento desta ausencia y gozar sin ninguna pasión la hermosura, conviene que el Cortesano, ayudado de la razón, enderece totalmente su deseo á la hermosura sola, sin dexalle tocar en el cuerpo nada, y cuanto más pueda la contemple en ella misma simple y pura, y dentro en la imaginación la forme separada de toda materia, y formándola así la haga amiga y familiar de su alma, y allí la goce, y consigo la tenga días y noches en todo tiempo y lugar sin miedo de jamás perdella, acordándose siempre que el cuerpo es cosa muy diferente de la hermosura (Castiglione, 2011: 505-506).

La teoría expuesta por Castiglione es acogida por **Fernando de Herrera**, cuyo resumen literario merece la pena trasladar:

De los rayos del Sol por quien me guío
llega la luz al alma, que la enciende,
y las delgadas venas brava ofende

y del presto calor destierra el frío.

Miro la pura imagen del bien mío
con aquella verdad que el alma entiende,
y cuanto más la miro en mí se emprende
la cierta luz que al corazón envió.

Presente queda y vive en mi memoria,
entrando por mis ojos de sus ojos,
en los cuales Amor tiene más gloria.

Por ellos bebe el bien y los enojos,
que Amor dio a su belleza la victoria,
como a causa mayor de sus despojos⁷⁵.

La sustanciación metafórica de la memoria como remedio o medicina viene de muy lejos. Según San Agustín, a Cristo, la segunda persona de la Trinidad, Cristo, se le atribuye la sabiduría y es considerado como el remedio y la sanación del mundo. De ahí que cualquier intención de recopilar conocimientos o de guardar datos o información en pos de la sabiduría se revele como un acto de búsqueda de remedio (Torre, 2008: 213).

a. Remedio

A este respecto destaca el soneto 124 de **Gutierre de Cetina**, quien muestra el insuficiente remedio de la “memoria enamorada” —entendemos que ligada más a la materia que al proceso de abstracción desglosado en *El cortesano*— cuando los amantes se separan:

Quien tanto de su propio mal se agrada,
señora, como yo, razón le falta,
ni por nuevo dolor se sobresalta,
ni del que ha de venir recela nada.

⁷⁵ Nótese asimismo cómo el empleo del tópico del amor *de visu* sostiene teoría de Castiglione.

Quien tiene el alma ya tan transformada
en vos, por ocasión justa tan alta,
si de un extremo grande en otro salta,
bástale la memoria enamorada.

Si no os puede gozar, que os ha gozado,
quien no puede con lágrimas moveros,
con la esperanza puede remediarse.

Mas ¿en qué esperará un desesperado,
quien tan lejos está del bien de veros?
¿Basta pensar que os vio, basta acordarse?⁷⁶

El amante, receloso y desconfiado, incide en su dolor y en la indiferencia que cualquier cuidado le suscita por estar ya expuesto a la ausencia de la amada, que supone un sufrimiento superior. Quien ha grabado en el alma la imagen querida no ha de temer a la ausencia y puede enfrentarse a las dificultades, pues se vale de su “memoria enamorada”, del mismo modo que quien ha gozado de un bien ahora prohibido puede conformarse con la esperanza. Sin embargo, ante la separación con respecto a alguien inalcanzable, ¿es suficiente con pensar que ya se ha visto anteriormente el bien?, ¿acaso es suficiente el recuerdo?

De nuevo **Fernando de Herrera** deja entrever su concepción neoplatónica del amor, esta vez en unas redondillas que muestran a un sujeto lírico pesimista y rendido a la muerte como única solución ante la imposibilidad de contemplar a la amada. El yo poético, amante confeso desde el inicio del poema, expresa su anhelo por ver los bienes que promete su “señora”. Huelga decir que esta última denominación entronca, por supuesto, con la imaginería del amor cortés y la relación de vasallaje instaurada entre los enamorados:

Daba por ver una hora
serena y sin turbación,

⁷⁶ Otros aspectos del soneto merecen al menos un breve comentario, como la aliteración del fonema nasal /m/ en el verso “bástale la memoria enamorada”, o el ejercicio de derivación a partir del verbo “esperar” en “Mas ¿en qué esperará un desesperado?”.

los bienes que mi señora
promete por galardón (vv. 1-4).

Sin embargo, a pesar del vivo deseo que mueve al amante este se muestra desesperanzado, ya que asegura no poder disfrutar ni merecer bien alguno; incluso se pregunta por el sentido de su miedo a no ser recordado. Asimismo, reconoce la incapacidad para soportar más dolor (“no es el corazón de hierro/ para llevar más tormento”), y su recelo ante la esperanza, de la que desconfía:

Pero no sufre ventura
este espacio de alegría,
porque el bien huye, y no dura
en alguna cosa mía.
Confuso y aborrecido,
medroso y desesperado,
¿para qué temo el olvido
si muero al fin olvidado?
No es el corazón de hierro
para llevar más tormento,
pero del ajeno yerro
yo pago lo que consiento.
Si la esperanza no falta,
siempre doblará mi pena,
que cuanto sube más alta
tanto más peligro ordena (vv. 5-20).

En los versos que siguen a continuación, apreciamos que de todos sus bienes el hablante poético solamente conserva la memoria, la cual le procura una imagen permanente en el pecho a pesar de la ausencia⁷⁷; de ahí que no tema que Amor haga de las suyas (“muestre su dureza/ y encienda su crueldad”), pues su voluntad es firme gracias

⁷⁷ Nótese la adecuada inserción de la voz “ausente” en este contexto neoplatónico. La imagen queda guardada como remedio frente a la ausencia del bien.

al recuerdo atesorado. Este le permite anular su desgracia, ya que “igualar el pensamiento” con la “desesperación”, es decir, satisface su angustia por medio de la memoria:

Solo me queda presente
de mis bienes la memoria,
y jamás estará ausente
de mi pecho aquesta gloria.
Amor muestre su dureza
y encienda su crueldad,
que ya nunca su aspereza
mudará mi voluntad.
Que en memoria del tormento
permiso mi perdición,
porque igualo el pensamiento
con mi desesperación (vv. 21-32).

Y si bien este “remedio” no es suficiente, es preferible su uso antes que ser osado y pecar de ambicioso, tal y como le ocurrió a Faetón, cuya historia **Herrera** versifica de manera sumaria⁷⁸:

En tal lugar me levanto
que desespere el remedio,
mas quien piensa y osa tanto
a su mal no busca medio.
Faetón con ardor ciego
del Sol llevó los caballos,
con que el mundo abrasó en fuego,
porque no supo guiallos.
Y de un rayo derribado,
puso fin a su ventura,

⁷⁸ Faetón, hijo de Helios y Clímene, es conocido en la tradición clásica por sus soberbia y ambición. Ante la incredulidad de sus amigos respecto a su descendencia del dios del sol, Faetón gobierna las riendas del carruaje de su padre para demostrar su linaje. Pero el joven no consigue controlar los caballos y abrasa la tierra que sobrevuela; Zeus, para detener la precipitada carrera del carruaje, lanza un rayo contra él y de este modo Faetón cae al mar y allí queda sepultado. Tanto el mito de Faetón como el de Ícaro son muy frecuentes en la poesía áurea:

en el río sepultado
cuyo nombre siempre dura (vv. 33-44)⁷⁹.

A diferencia del personaje mitológico, nuestro amante rehúye la ambición y la vanidad; a esta última la describe como “don perdido/ que se conoce engañado”, y eleva su decisión a consejo universal. Aquel que no espere un bien ha de deshacer sus fantasías para no padecer “los golpes del desdén” o la caída de Faetón:

Yo que de mi Sol hermoso
presumí la pura lumbre,
y atrevido y animoso
no desmayo en la alta cumbre;
si quiere Amor que del cielo
encendido baje, y muerto,
lugar pequeño es el suelo
para tanto desconcierto.
¡Oh vanidad!, ¡don perdido
que se conoce engañado!,
¿para qué pretendo y pido
lo que me ha de ser negado?
Quien no debe esperar bien
sus fantasías deshaga,
que los golpes del desdén
no dejan cerrar la llaga.
Mas crean que no porfío
por la mudanza que viene,
porque solo el desvarío
a la esperanza entretiene (vv. 45-64).

Finalmente, el yo lírico identifica la muerte con la salida a su desesperación, pues ni siquiera la esperanza basta para sostenerlo; tan solo puede conservar la memoria.

Y la fuerza del deseo

⁷⁹ Asimismo, la memoria está asociada frecuentemente a la inmortalidad, como retratan estos versos.

se consume de tal suerte,
que en mis males yo no veo
otro bien sino la muerte.
No buscaré a mi esperanza
cosas con que se sustente,
porque en vana confianza
¿qué tendré que me contente? (vv. 65-72)

Del mismo autor hallamos otra referencia al mito de Faetón que refuerza el uso del recuerdo o la memoria de un caso conocido como herramienta para sentar admonición ante los enamorados⁸⁰:

Tan alto esforçó el vuelo mi esperança,
que mereció perders' en su osadía.
Yo bien lo sospechava, i le temía
de su atrevida empresa la vengança.

No m' escuchó, i siguió una confiança
que huyó con los bienes que tenía,
i conmigo, en tal cuita i agonía,
s' adolece i lamenta en la mudança.

Para aliviar la culpa en tanto daño,
de Faetón el rayo le recuerdo,
i de su intento ufano la memoria.

Que sólo ya me sirvo d'el engaño
en mi mal, i, en mi error penando, pierdo
sin sazón las promesas de mi gloria.

⁸⁰ Aunque la imagen de la memoria que nos ocupa suele estar integrada en la poesía de base amorosa, no es extraño hallar ejemplos en que el recuerdo sirve de advertencia y aprendizaje. Normalmente, en estos casos el recuerdo trae consigo un episodio conocido por los receptores que es tomado como ejercicio de *exemplum ex contrariis*.

El hablante, arrepentido, recuerda a su indomable esperanza la tragedia del atrevido por antonomasia con tal de sosegarla y no caer en un error parecido.

b. Consuelo

Por su parte, **Garcilaso** despliega en su soneto XX la imagen de la memoria como consuelo y alivio. El punto de partida de la composición reside en la imagen petrarquista de los *contrari venti* (“vientos contrarios”), que presenta “el estado escindido de la psique del poeta con efectos en pugna que ponen en peligro su serenidad de espíritu” (Manero Sorolla, 1990: 237)⁸¹. Después de la queja por la vorágine que propician los vientos contrarios, Garcilaso trae a colación la relevancia de los “cuidados” que cifran lo perdido:

Con tal fuerza y vigor son concertados
para mi perdición los duros vientos,
que cortaron mis tiernos pensamientos
luego que sobre mí fueron mostrados.

El mal es que me quedan los cuidados
en salvo destos acontecimientos,
que son duros, y tienen fundamentos
en todos mis sentidos bien echados.

*Aunque por otra parte no me duelo,
ya qu'el bien me dejó con su partida,
del grave mal que en mí está de continuo;*

*antes con él me abrazo y me consuelo,
porque en proceso de tan dura vida
ataje la largueza del camino.*

⁸¹ Recuérdese la emblemática composición CXXXII de Petrarca (1989), en que el poeta se halla inmerso en la vorágine del amor, en concreto los versos “Et s'io 'l consento, a gran torto mi doglio./ Fra sí contrari vènti in frale barca,/ mi trovo in alto mar senza governo” (“Y no me he de quejar, si lo consiento./ En frágil barca y vientos tan contrarios/ me encuentro en alta mar y sin gobierno”, vv. 9-11).

El viento se ha llevado los “tiernos pensamientos”, pero no los cuidados, ya que estos arraigaron sólidamente en el “edificio”, que es aquí imagen arquitectónica del que se lamenta. Sin embargo, por otra parte, Garcilaso dice no quejarse ni dolerse de su estado, pues con la partida de su bien (amada) esta le ha dejado su recuerdo (“grave mal que en mí está de continuo”), al cual abraza el amante como consuelo a fin de que el camino se le haga más llevadero.

c. Medicina

De un modo similar **Garcilaso** reproduce por medio de la voz de Albanio la queja del desamor y la consideración de la memoria como medicina contra el sufrimiento causado por el olvido y la ausencia. Así lo expresa el pastor en la “Égloga II” a través de un símil:

[...]

Al pie d'un olmo hice allí mi asiento,
y *acuérdome* que ya con ella estuve
pasando allí la siesta al fresco viento;
en aquesta memoria me detuve
como si aquésta fuera medicina
de mi furor y cuanto mal sostuve (vv. 546-551).

El recuerdo (“acuérdome”) se produce precisamente cuando Albanio se detiene en un lugar que ya transitó con su amada, y de ahí que el dolor se agrave por el contraste entre dos tiempos y situaciones opuestos. El amante se detiene en la memoria y en el recuerdo como si estos fuesen un fármaco contra la rabia y el padecimiento sufridos. En contraposición al nepente, aquella bebida que los dioses tomaban para olvidar, y a la flor de loto con que los compañeros de Ulises perdieron la memoria, la memoria obra aquí como una medicina que atesora lo que un día fue, al mismo tiempo que palia el sufrimiento del amante.

d. Asistencia

En otra égloga, debida a **Hernando de Acuña**, Damón, el pastor enamorado de Galatea y apartado de esta, deambula por una tierra extraña en que la memoria de su bien le asiste y sostiene:

[...]

Y si esperase triste que mis versos
tanto se alzasen que, desde estos campos,
acompañados de mi triste llanto,
bastasen a llegar a aquellas tierras
do está mi corazón con Galatea,
cuya *memoria* me sostiene en vida,
tantos escribiría, que la vida
en parte se aliviase con mis versos,
y trujesen quizá de Galatea
algún su pensamiento en estos campos
donde, dejando en medio tantas tierras,
sin hora de reposo vivo en llanto (vv. 356- 367).

Son dos los pilares enunciados por Damón: la memoria, que sostiene en vida al pastor, y los versos, que, en caso de poder alcanzar el sitio que ocupa Galatea, podrían aliviar la existencia del afligido poeta, pues se sabría escuchado en su lamento.

Garcilaso ofrece la imagen de una memoria manipulable con la que el poeta puede engañarse para mantener su serenidad. En la “Égloga I” Damón recorre los lugares — véase cómo el mismo recordar se imbrica en el recorrer los distintos *loci* pergeñados en las artes de memoria— y evoca con ellos una memoria dulce y tranquilizadora. Así en la celebérrima estancia con que se abre la égloga:

Corrientes aguas, puras, cristalinas;
árboles que os estáis mirando en ellas,
verde prado de fresca sombra lleno,
aves que aquí sembráis vuestras querellas,
hiedra que por los árboles caminas,
torciendo el paso por su verde seno;

yo me vi tan ajeno
del grave mal que siento,
que de puro contento
con vuestra soledad me recreaba,
donde con dulce sueño reposaba
o con el pensamiento discurría
por donde no hallaba
sino memorias llenas de alegría (vv. 239-252).

Es inevitable recuperar aquí las palabras que dictó Quintiliano acerca del despertar de la memoria a partir de los lugares en que se hallan asociados los recuerdos:

Porque cuando volvemos a algunos lugares después de algún tiempo, no solamente los reconocemos, sino que también nos acordamos de lo que en ellos hicimos, se nos representan las personas y aun alguna vez nos vuelven a la memoria los ocultos pensamientos (Quintiliano, II, III).

Pertenece a la obra de **Hernando de Acuña**, el primero de los autores del que allegamos un ejemplo en este apartado, la “Carta en tercia rima”, en que nuevamente el poeta consigue sostener su vida gracias al recuerdo de la amada; el amante se dispone a trasladar por escrito todo aquello que quiere contarle a su bien y apostilla que, si esta se sorprende por ver cómo ha sobrevivido su amado en tal estado de apartamiento, la explicación viene de la mano del recuerdo (“la firme memoria”):

Pues no ha querido la ventura mía
que os pudiese contar lo que he pasado,
ausente de aquel bien que ver solía,

los males que he sufrido y que he callado,
o parte dellos, os dirá, señora,
este papel en lágrimas bañado.

Y empezaré de aquella primer hora,
que de tanto dolor principio ha sido
y desta vida donde muero agora.

Sé que os espantaréis cómo ha podido
vivir un corazón tan descontento
y en contino temor de vuestro olvido.

De vos partí, señora, y tal me siento
desde aquel punto que dejé de veros,
que mil veces me falta el sufrimiento.

Y conmigo me enojo, que perderos
haya podido sin perder la vida,
pues para más no vive de querereros.

Mas la firme memoria, que no olvida
lo que vieron mis ojos, me sostiene
y esfuerza toda parte enflaquecida.

Así, para vivir, de vos me viene,
sin vuestra voluntad, este consuelo
que contrasta a mi muerte y la detiene (vv. 1-24).

La memoria, pues, aparece en los tercetos encadenados como asistencia que procede de la imagen guardada desde la vista y mantiene con vida al amante a pesar de la distancia y el padecimiento.

Dos direcciones son las que preocupan a **Herrera** en sus romances 4 y 11. En el primero, el recuerdo que el amante tiene de la amada constituye un consuelo para este mientras que en el segundo texto es su propio recuerdo, es decir, el hecho de ser recordado él por la amada lo que, reconoce, le procuraría alivio:

Romance 4

[...]

El gusto del pensamiento
gastado en vuestra memoria
buelue toda pena en gloria

en la furia del tormento (vv. 17-20).

Romance 11

[...]

Defiende la suerte mía,
por vuestra grande esquiueza,
la salida a la tristeza,
y la entrada a la alegría.
Pero más siento el oluido
en que mi pena padesco,
porque en ser por vos perdido
tan graue mal no meresco.
Mas si en este mal de amor
do nunca supe de gloria
huuiese[s] de mí memoria,
no sentiría el dolor (vv. 101-112)

Y continúa con el recuerdo como algo positivo con que atestiguar el bien que una vez tuvo:

[Y] quédese la memoria
a mi señora presente,
porque alguna vez sea fuente
de auer lleuado tal gloria (vv. 141-144).

Asimismo, la memoria resurge en otras composiciones como remedio del dolor, acompañada por el tema mitológico. **López de Zárate**, por ejemplo, retoma la trágica historia de Venus y Adonis. Fruto de la relación incestuosa de Mirra y su padre, Cíniras, rey de Chipre, Adonis fue huérfano de madre desde muy temprana edad, pues quien habría sido su padre y abuelo había perseguido a Mirra con intención de matarla, y ella, acosada por la ira de su progenitor, implora ayuda a los dioses, quienes la transforman en árbol. El vástago fue acogido por Venus, que a su vez lo encomendó a Proserpina. Pero ambas acaban disputándose el cuidado de Adonis hasta tal punto que Zeus determinó que el pequeño pasase un tercio del año con cada una de ellas y disfrutase libremente del otro

tercio restante. Adonis decidió convivir durante este último con la diosa de la belleza, y, durante una cacería, acompañado por las ninfas, fue atacado por un jabalí. Según algunos, la bestia fue enviada por Marte, el amante de Venus; según otros, fueron Apolo o Diana quienes dispusieron la trampa; en todo caso, Adonis muere por la fatal mordedura. Cuando Venus acudió en socorro del joven se clavó la espina de una rosa en el pie, y con su sangre tiñó de rojo las flores blancas; por su parte, de la sangre derramada por el joven surgieron las flores que hoy llamamos “adonis”.

[...]

Después que dieron lugar
a las quejas los dolores,
juntando a llanto y suspiros
fragantes adoraciones,
a pesar, dijo, de invidias,
multiplicaré favores:
que naciste a que te amase
y mueres a que te adore.
*Será tu dulce memoria
fin de todos mis ardores*
y no me impedirá Marte
que de ti no me corone.
Calló, adornando su frente
con los recientes Adonis,
y vive, si eterno, en flor,
sagrado en Venus, su nombre (vv. 61-76).

Nótese el modo en que el fragmento realza la fragancia de las flores, que enmarcan todo el mito (“fragantes adoraciones”), junto con la dulzura (“dulce memoria”), que aparece contrapuesta a los “ardores”. La pervivencia de Adonis queda materializada en la corona floral, y su memoria servirá a Venus para zanjar todas sus inquietudes.

La diferencia, ya comentada, entre lo material y lo espiritual vertebró el soneto 55 de **Villamediana**, cuyo núcleo es la dimensión debida a los sentidos, en concreto a la vista. El poeta se vale de un sujeto lírico apartado de la amada, pero capaz de reproducir

una imagen de esta a la que aferrarse, de tal modo que la separación no consiga arrebatarse al amante la tranquilidad que le aporta la memoria:

Aquí donde fortuna me destierra
con vos estoy, señora, aunque sin veros,
por milagro este bien me hizo quereros,
que en lo demás ningún pesar me yerra.

Sin que pueda morir me falta tierra;
moriré en la memoria de perderos,
seguro con saber que ha de teneros
en sí mi alma donde Amor os cierra.

A la vista inmortal del pensamiento
no se verá jamás que ausencia impida
lo que impide a mis ojos hoy mi suerte.

Ni yo desde tan largo apartamiento
tengo más que ofreceros que una vida,
que de no veros es eterna muerte.

Se registra de nuevo la importancia del espacio: el amante se halla desterrado, bien literalmente, bien desde un punto de vista figurado por estar lejos de la amada, que de nuevo es referida como “señora” en clave del amor cortés. La distancia, no obstante, no pesa al sujeto lírico, quien aligera su carga gracias al recuerdo de la amada. El yo poético morirá “en la memoria de perderos”, es decir, morirá recordando que la ha perdido, nunca dejará de recordarla, con la seguridad de que Amor, en la estela del tópico arquitectónico del corazón como receptáculo, ha encerrado en el alma la imagen adorada, ya que la vista “inmortal del pensamiento”, esto es, del alma y la memoria, permite “ver” lo que es negado a los sentidos, en este caso a los ojos.

Finalmente, el soneto culmina con una paradoja fundada en los términos de “vida” y “muerte”: el amante solo puede ofrecer a la amada su vida, la cual está precisamente exánime a consecuencia de no verla.

En el siguiente soneto del conde de **Villamediana** el sujeto lírico pretende hacer llegar su caso y recuerdo hasta la amada por medio de las aguas del Tajo, como si este fuera, en oposición al Leteo, un río de la memoria:

Después que me llevó el abril su día,
mis ojos verdaderos son corriente,
dígalo Amor que os rinde francamente
la parte que es más propia y menos mía.

Dulce error, felicísima porfía,
del que menos distante, más ausente,
vive con soledad entre la gente
y a solas en sabrosa compañía.

Aguas del Tajo, en vuestras repetidas
ondas, no ya de olvido mar se vea:
comunicad conmigo vuestra gloria,

acordando mis lágrimas perdidas
al abril más florido, porque sea
sufragio de mi muerte su memoria.

Ruiz Casanova (1990: 157), editor de la poesía del conde de Villamediana, considera este su soneto 81 perteneciente a la última etapa del autor, pues es posible que estuviera dedicado a la actriz Francisca de Tabara, quien interpretaba el personaje del “mes de abril” en *La Gloria de Niquea*, comedia del propio Tassis. El yo del poema se dirige a un interlocutor muy particular, el río Tajo, capaz de transportar su imagen. En una sucesión jalonada por el oxímoron (“dulce error”, “felicísima porfía”, “menos distante, más ausente”) y la paradoja (“vive con soledad entre la gente/ y a solas en sabrosa compañía”), el amante pide a las aguas que comuniquen su gloria, que dejen de presentarse como símbolo del olvido (sin duda, en una clara alusión a la tradicional referencia del río Leteo) y que la memoria de la amada, comunicada por ellas, sirva de sufragio ante la muerte del amante, como la buena obra realizada para las almas del

purgatorio. Es decir, pide al río que la memoria o el recuerdo de la amada le asista e interceda por él⁸².

El recurso a la memoria como defensa y ayuda se halla también en la obra de otros poetas; **Hernando de Acuña**, por ejemplo, inscribe su soneto LIII en esta imagen de la memoria en función de auxilio, esta vez, además, en términos bélicos, pues a lo largo de la composición tiene lugar la pugna entre el poder racional y la pasión. No obstante, a pesar de la derrota de la primera fuerza, el yo lírico se siente amparado por la memoria, ya que esta, en compañía del amor, que todo lo inunda, ha pasado de ser dolorosa a proteger al amante:

Con la razón en su verdad envuelta
combate de atrevido mi querer,
armado de esperanza, y sin temer
que Amor le engañe o pueda dar la vuelta.

Acomete animoso a rienda suelta,
mi razón, débil contra tal poder,
resiste, mas en fin viene a perder,
y a parar en mi daño esta revuelta.

Que entonces sin sospecha, este cruel
de mí triunfa y sin temor se extiende,
viendo tan suya toda parte mía;

*mas no me acaba, porque está con él
memoria de un gran bien, y me defiende
quien por otras mil partes me ofendía.*

En el soneto 147, escrito “En la muerte de una dama portuguesa en Santarén”, **Góngora** incide en ese aspecto positivo asignado a la memoria:

[...]

⁸² Más adelante, en el epígrafe dedicado a la configuración metafórica de la memoria como espacio, nos detendremos en los lugares ocupados por el olvido, revés figurado del asunto que nos compete.

pastor os duela amante que, si triste
la perdió su deseo en vuestra arena,
su memoria en cualquier región la asiste,

lagrimoso informante de su pena
en las cortezas que el aliso viste,
en los suspiros cultos de su avena (vv. 9-14).

No es raro, pues, que la memoria se valore por encima de la propia vida del amante. Lejos de la concepción negativa reseñada *supra* en que el recuerdo torturaba y acababa con la vida del enamorado, la memoria puede constituir un mayor descanso que la misma muerte. Así se refleja tal devoción en el romance 13 de **Fernando de Herrera**:

[...]
Y estimo tanto la gloria
de mis penas recibida,
que tengo en más su memoria
que el descanso de mi vida (vv. 13-16).

En otros casos la memoria es “lo mejor de lo peor”, es decir, el único consuelo en el contexto de la tortura que supone la separación de los amantes. **Boscán** se sirve de esta variante de la memoria, a medio camino entre el dolor y el alivio:

[...]
Mas la pena por la gloria
é por bien de padecella,
que, aunque no alcanço vitoria,
no tengo de vos querella
pues tengo de vos memoria.
Tan contentos
van mis altos pensamientos,
que más hago yo en callar
el plazer de mi penar
quel penar de mis tormentos (vv. 21-30).

Por otra parte, en un soneto de **Francisco de Figueroa** la memoria es concebida como el último deseo del sujeto lírico, que cifra toda su ventura y desventura en el sentido visual. El amante se dirige a sus propios ojos; ante ellos se queja a través de preguntas retóricas y exclamaciones por su lamentable estado actual, para después reprocharles la entrada que estos facilitaron a Amor; pero también les ruega que, antes de que su vista se oscurezca por la ausencia de la luz, tengan a bien volver a verla para, de ese modo, atesorar su imagen permanentemente.

Ojos, ¿qué mirareis? ¡Ah ojos tristes!

¿A qué del sol el rayo alegre y puro
alegres recibís, si en torno oscuro
está el lugar a do mirar volvistes?

¡Ah ciegos ojos!, ¡en mal punto distes,
Cuando en mi libertad vivía seguro,
entrada al desleal niño perjuro
por quien amargas lágrimas vertistes!

¡Ah ojos!, antes que del todo el llanto
y el ausencia del sol vuestro escurezca
la poca parte que de vista os queda,

viésedes una vez siquiera al santo
rostro porque después su imagen pueda
formarse en parte que jamás perezca (158, vv. 1-14).

Quizá sea este uno de los poemas de Figueroa más apropiado para apreciar el juego de la mirada hacia las dos posiciones que establecen el doloroso contraste: el pasado y el presente. La impetración a los ojos sirve para intensificar la disyunción de esos dos planos: el pasado (sol, rayo alegre y puro) y el presente, cuya oscuridad incapacita al amante.

Dadas las circunstancias, la memoria surge como último deseo del sujeto lírico, que ruega a sus ojos un postrer vistazo de la imagen de su bien para fijarlo así donde “jamás perezca”, esto es, para recordar a la dama de forma duradera.

Las notas redactadas por López Suárez (1989: 401-402) a propósito de este soneto resultan muy enriquecedoras, pues manifiestan el vínculo que el asunto de la memoria guarda con los autores italianos, quienes no solo poetizaron tal capacidad humana, como hizo Petrarca, sino que también teorizaron sobre ella, como en el caso de Ficino y Bembo. El poema arranca ya con una concepción platónica, pues la imagen de la dama, tomada *ex visione*, es suficiente para ser almacenada en la memoria, y constituir “así consuelo en la ausencia” (401). El poeta se indigna ante la luz del sol, a la que rehúye por no ajustarse a la oscuridad en que él se encuentra. Precisamente Bembo ya reflexionó sobre este contraste: “el amante infeliz huye de la luminosidad del sol por ser contraria a su situación anímica” (Bembo *apud* López Suárez, 1989: 401). El enamorado sigue, en este tipo de composiciones, una especie de armonía por analogía con respecto al espacio, si llevamos a cabo la traslación terminológica de la teoría de Tomachevski (1978). En su estudio de la motivación compositiva, la unidad menor de sentido de la trama, es decir, el motivo, puede operar en función de la analogía psicológica, fenómeno perceptible en la literatura romántica con la asociación de la tempestad a la escena violenta, por ejemplo, o en función del contraste, en lo que el teórico ruso denominó “indiferencia del paisaje” ante el motivo. En este caso, al estado emocional triste y desesperado del amante le corresponde la oscuridad, en una suerte de confluencia con el tópico petrarquista que vincula a la amada con la luz y su ausencia con la negrura.

Basta con ver a la amada una sola vez para que su imagen trascienda al recuerdo; en Figueroa: “viédeses una vez siquiera al santo/ rostro porque después su imagen pueda/ formarse en parte que jamás perezca”. Y esa “parte” es precisamente la memoria, formulada ya por Cavalcanti (“in quella parte dove sta memoria”) y Petrarca (“quando primier sì fiso / gli tenni nel bel viso / per iscoprirlo, imaginando, in parte / onde mai né per forza né per arte / mosso sarà, fin ch’i’ sia dato in preda / a chi tutto diparte!...”) (Cavalcanti, Petrarca *apud* López Suárez, 1989: 402)⁸³.

⁸³ Cavalcanti (“en esa parte donde está la memoria”) y Petrarca (“cuando admirara/ la bella forma de su cara/ esculpirla con la imaginación en una parte/ de la cual ningún poder ni argucia/ podrán extraerla, hasta que sea presa/ de por quien todo parte”). La traducción es nuestra.

La metáfora positiva de la memoria muestra, pues, una gradación desde la asistencia, la ayuda y el socorro hasta la dependencia y el sustento de la vida de quien recuerda, pues se conserva la memoria como tesoro postrero que tranquiliza y sostiene al amante.

5.2.3. Memoria dual

A lo largo de estas páginas hemos registrado las imágenes positivas y negativas de la memoria como posturas antitéticas. Sin embargo, la oposición reseñada hasta aquí no impide que dichas imágenes convivan en el seno de un mismo texto. Será precisamente la combinación de ambos juicios pragmáticos la que revele la naturaleza híbrida y dual de la memoria, así como del recuerdo y, por extensión, del olvido. Los poetas aúnan las dos consideraciones principales de la memoria por medio de su descripción continua como un bien o una prenda “dulce”, al mismo tiempo que reconocen el daño infligido por esta. A pesar de la aparente contradicción formulada en tales composiciones, veremos ahora que la maestría versificadora y la construcción conceptual desarrollada por estos poetas garantiza la pacífica coexistencia de ambos extremos.

A propósito del nexo que une a la memoria con la escritura, conviene recordar que el carácter ambivalente de esta última proviene de muy antiguo; en el *Fedro* Platón pone este debate en boca de Sócrates, quien lo relata por medio de la anécdota de Theuth y Thamus. El primero ofreció la escritura al rey de Egipto, Thamus, como sistema para memorizar y tener a su alcance tanta información como fuera posible: “Este conocimiento, oh rey, hará más sabios a los egipcios y aumentará su memoria. Pues se ha inventado como un remedio de la sabiduría y la memoria” (*Fedro*, 274e). La respuesta de Thamus avala el carácter paradójico de la escritura:

Y ahora tú, como padre que eres de las letras, por apego a ellas, dijiste por cariño a ellas el efecto contrario al que producen. Pues este invento dará origen en las almas de quienes lo aprendan al olvido, por descuido del cultivo de la memoria, ya que los hombres, por culpa de su confianza en la escritura, serán traídos al recuerdo desde fuera, por unos caracteres ajenos a ellos, no desde dentro, por su propio esfuerzo. Así que no es un remedio para la memoria, sino para suscitar el recuerdo lo que es tu invento. Apariencia de sabiduría y no sabiduría verdadera procuras a tus discípulos. Pues habiendo oído hablar de muchas cosas sin instrucción, darán la impresión de conocer muchas cosas, a pesar de ser en su mayoría unos perfectos ignorantes; y serán fastidiosos de tratar, al haberse convertido, en vez de sabios, en hombres con la presunción de serlo (*Fedro*, 275a-275b).

Quevedo, en un ejercicio retórico con que se propone demostrar la posibilidad de amar a dos sujetos de manera simultánea, parte precisamente de la concepción dual de la memoria. Su argumento radica en la siguiente idea: si la memoria evoca no solo una experiencia, sino que contiene y revive múltiples episodios del pasado, es decir, si su

naturaleza no es única, puesto que acoge la heterogeneidad de los recuerdos, ¿por qué no ha de ser posible enamorarse de dos sujetos distintos?

Si de cosas diversas la memoria
se acuerda, y lo presente y lo pasado,
juntos la alivian y la dan cuidado,
y en ella son confines pena y gloria,

y si al entendimiento igual vitoria
concede inteligible lo criado;
y a nuestra libre voluntad es dado
numerosa elección, y transitoria:

Amor, que no es potencia solamente,
sino la omnipotencia padecida
de cuanto sobre el suelo vive, y siente:

¿por qué con dos incendios una vida
no podrá fulminar su luz ardiente
en dos diversos astros encendida?

Hasta ahora, en el catálogo que venimos apuntalando, la imagen de la memoria como remedio aparecía asociada a la reacción feliz del amante. Sin embargo, cuando la evocación es tenida como proceso dañino, la medicina consiste en evitar la prenda o el bien cuyo recuerdo atormenta. En su *Libro IV Boscán* se sirve de una disposición dialógica para trabar una imagen contradictoria del recuerdo:

[...]
«La medicina discreta
-dixo el físico- señor,
es que vos tengáis a dieta
de ver lo que os da dolor,
aunquen el alma se os meta.»
*«Eso yo no puedo hazer;
y, aunque puedo, no querría,*

*que stimo más padecer
viendo la memoria mía,
que sanar por no la ver.»* (vv. 441-450)

En este punto la imagen afín al signo positivo de la memoria (como medicina) se torna en un elemento perjudicial. Precisamente, la recomendación del “físico” consiste en ignorar la memoria. Ante tal consejo el amante prefiere soportar el tenaz recuerdo antes que privarse de la causa de su mal⁸⁴.

Baltasar del Alcázar, por ejemplo, emplea en su soneto 56 la misma técnica dialogal para que la contraposición entre una imagen negativa y otra favorecedora de la memoria no recaiga en la misma voz y no pueda percibirse ilógica o desatinada:

—¿Qué medio habrá para llevarte, ausencia?

—Reprimir el furor de tu deseo.

—¿Cómo, creciendo el fuego en que me veo?

—Bien se podrá apagar si hay diligencia.

—Y ésa, ¿cuál ha de ser? — *La resistencia*

a la cruel memoria. — *Es caso feo*

cerrar la puerta al bien. — Haz nuevo empleo.

—No me quedó caudal, ni esa licencia.

—Pues forma enemistad con tu enemigo.

—¿Quién es? — Quien fue la causa que yo fuese:

que yo causada soy; no causadora.

—Sospechoso consejo, ausencia, es ése;

más tolerable cosa es tu castigo

que aborrecer el alma lo que adora.

La ausencia y el amante dialogan a propósito de la queja de este último por el peso que supone soportar la separación de la amada. En dicho contexto, el sujeto lírico requiere

⁸⁴ Ya Petrarca (1989b: 552) calificaba a la memoria como “tenaz”, la “tenace memoria” (CLXI).

a la ausencia acerca del modo que le permita resistir a su crudeza, a lo que responde la “ausencia” que ha de “reprimir” su fuego con diligencia, con voluntad. De nuevo el amante circunscribe su deseo a la imagen del fuego amoroso procedente de la tradición petrarquista. Sin embargo, no consigue doblegar su pasión, y de ahí que en el segundo cuarteto la ausencia tilde a la memoria de “cruel” y aconseje al pobre amante que resista ante el recuerdo.

No obstante, para el sujeto lírico resulta absurdo “cerrar la puerta” al bien, esto es, a la memoria. Hallamos aquí las dos concepciones antitéticas de esta entidad: la negativa, presentada por la ausencia, que incide en la crueldad con la que el recuerdo acomete a sus víctimas, y la positiva, en boca del amante, quien encuentra consuelo en el recuerdo de su bien perdido.

Ante la repulsa del enamorado, que dice verse incapaz y sin las fuerzas suficientes como para enfrentarse a la memoria, la ausencia le propone trabar enemistad con su causante, es decir, con la amada, de tal modo que el olvido venza sobre el doloroso recuerdo. Este consejo que *a priori* puede pasar desapercibido bebe, no obstante, de los remedios ovidianos que conforman esa especie de “arte del olvido” desgajado a su vez del arte de la memoria, pues solo desde esta última puede lograrse la difícil tarea de olvidar. Weinrich lo recoge así:

Como paciente, el amante debe esforzar al máximo su memoria para recordar vivamente, según todas las reglas del arte, lo... odiosa que en realidad era su amada. ¿Acaso tenía una figura redondeada? Era gorda. ¿Tenía unos miembros delicados? Era flaca. Asimismo, no era morena, sino que su cabello era más bien negro como la pez. ¡Y las cualidades de su carácter! ¿No se acuerda ya él de lo codiciosa, avara, caprichosa, embustera, inmisericorde y, naturalmente, infiel que era? El primer paso en este arte de desaprender el amor consiste en cualquier caso en traer a la memoria, con tanta claridad como sea posible, todos los defectos de la amada (*omnia damna*) y la pena de amor que producen (Weinrich, 1999: 43).

Sin embargo, esta “solución” tampoco convence al afligido amante, quien considera imposible odiar lo que adora y prefiere soportar la devastación ejercida por la ausencia y el recuerdo.

Una prueba más de que la convivencia entre las imágenes de la memoria no tiene que resultar necesariamente ilógica proviene ya de la tesis agustiniana, que concibe la memoria como parte del alma apta para recordar sus afectos sin padecerlos:

[...] ¿en qué consiste que, cuando recuerdo alegre mi pasada tristeza, mi alma siente alegría y mi memoria tristeza, estando mi alma alegre por la alegría que hay en ella, sin que esté triste la memoria por la tristeza que hay en ella? ¿Por ventura no pertenece [la memoria] al alma? ¿Quién osará decirlo? ¿Es acaso la memoria como el vientre del alma, y la alegría y la tristeza como un manjar, dulce o amargo; y que una vez encomendadas a la memoria son como las cosas transmitidas al vientre, que pueden ser guardadas allí, mas no gustadas? Ridículo sería asemejar estas cosas con aquéllas; sin embargo, no son del todo desemejantes (Libro X, cap. XIV).

Por su parte, **Fernando de Herrera** divorcia el recuerdo de la memoria; para el sujeto lírico de la “Elegía 72” es peligroso confiar el tormento (recuerdo) de su “Luz” a la memoria, pues teme trasladar el padecimiento hasta ella:

“Déuooos, mi Luz, tan poco de mi gloria,
y tanto soys en cargo a mi tormento,
que no oso confiallo a mi memoria;
porque no abrá valor de sufrimiento
que pueda sostener tanta dureza,
ni permite el dolor más sentimiento (vv. 1-6).

No en vano Manero Sorolla (1990: 537) se refiere a Herrera, “en cuya poesía cristalizan prácticamente todas las posibilidades de variantes iconológicas en torno a imágenes lumínicas”, como “poeta de la luz”. En su obra la “Luz”, con mayúscula, aparece asociada con la amada, Leonor de Gelves, mientras que la “luz”, con minúscula, acoge múltiples concreciones.

Pero más adelante, en el mismo poema, mientras se pretende prevenir a la memoria del sufrimiento, el yo lírico dice refugiarse en el recuerdo feliz a partir de la metáfora de la memoria como lugar:

Vn espasio pequeño me conçedo
de reposo al dolor, y es la memoria
del tiempo ya passado en que fui ledo (vv. 31-33).

Otra construcción aparentemente contradictoria, cuya base utiliza los conceptos de “sacrificio” y de “mártir” vertidos a lo profano, es la de hallar descanso en el dolor. En

el soneto XXXVII **Herrera** plasma la ambivalencia de la memoria por medio de tal formulación, el sosiego conseguido a través del sufrimiento:

Mi bien, que tardo fue a llegar, en vuelo
passó, cual rota niebla por el viento;
i fue siempre terrible mi tormento,
después que me cercó el temor i el ielo.

Alçava mi esperança al alto cielo,
pero en el començado movimiento
cayó muerta, i sin fuerça i sin aliento
llorando estoi desierto en este suelo.

Do, sólo satisfecho de mi llanto,
huyo todas las muestras d'alegría,
ausente, aborrecido i olvidado.

*Membranças tristes viven en mi canto,
i puesto en la presente pena mía,
descanso cuando estoi más lastimado.*

Parecido argumento sostiene el romance XV del mismo autor, en que el padecimiento ejecutado por la memoria sobre el sujeto lírico revierte aún más en gloria de este último:

[...]
Ved qué tal es mi cuidado,
que de los males que siento
viéndome bien empleado,
con la gloria del tormento
me haze desesperado;
*porque quanto más padesco
los daños de mi memoria,
alcanço más en la gloria
de lo que en pena meresco,*

pues sufrir es mi victoria (vv. 21-30).

Y en otra composición del mismo autor, la “Elegía V”, el poeta manifiesta la naturaleza moldeable de la memoria. La capacidad que históricamente viene atormentando a los enamorados es, para el amante, susceptible de modificación. El amante, que ha perdido su bien, le recuerda a Amor los buenos tiempos vividos no por presumir o vanagloriarse, sino para confundir de ese modo a la memoria, que no aparta el dolor de su actividad:

[...]

Tú solo puedes ser, Amor, testigo
d'aquellos días dulces de mi gloria,
i cuán ufano me hallé contigo.
No te refiero yo mi alegre istoria
con presunción, antes la trayo a cuenta
para más confusión de mi memoria (vv. 88-93).

Mediante el empleo de un vocabulario bélico continúa en su pugna contra los recuerdos del pasado, con que libra una “sangrienta guerra”:

Desespero, i no mengua mi desseo;
i en igual peso están villano miedo,
osadía, cordura i devaneo.
Estos cuidados que olvidar no puedo
me desafían a sangrienta guerra,
porqu'esperan vencerm'o tarde o cedo (vv. 106-111).

En el siguiente texto de **Fernando de Herrera** prima la imagen negativa sobre la positiva, pero lo más interesante de su composición es el modo en que aglutina en un solo verso la esencia ambivalente de la memoria. El asunto del poema es bien sencillo: Amor “renueva” la historia, es decir, recuerda y trae a colación el pasado con que atormenta al sujeto lírico. Y, por su parte, la esperanza, plena de promesas, desordena todos los contenidos del amante, que se siente inflamado de amor, en las coordenadas de la tópica

petrarquista. Todo ello es descrito por el yo poético como “vano ardor de la mortal flaqueza”.

Soneto XXV

Dulce'l fuego d' Amor, dulce la pena,
i dulce de mi daño es la memoria,
cuando renueva Amor l'antigua historia
qu'a su grave tormento me condena.

Mas cuando hallo mi esperança llena
de bien i de promessas de vitoria,
un súbito dolor turba mi gloria
i todos mis contentos desordena:

Que será esta Luz pura de belleza,
la fe d'el justo Amor, en poca tierra
vueltas, i el fuego muerto que m'inflama.

¡O vano ardor de la mortal flaqueza,
si el fin qu'ofrece paz de tanta guerra
no dexará aun ceniza de mi llama!

Sin duda, el verso que nos interesa es “i dulce de mi daño es la memoria”; a pesar de la cercanía de unos términos tan distantes desde el punto de vista semántico (“dulce” y “daño”), la expresión no constituye una incongruencia, sino que en ella se cifran de manera elegante y condensada los dos valores movidos por la memoria.

En la misma línea se sitúa el siguiente soneto de **Francisco de Figueroa**, quien se sirve también del aspecto sensorial, en concreto del gusto, para contraponer al tormento la dulzura o el potente sabor de la memoria. Desde el principio del texto hasta bien avanzado este, el hablante lírico reconoce el “fiero dolor” ejercido por la memoria; a diferencia de lo que sucede a otros enamorados, la memoria no le matará (“suele matar a otros la memoria”):

Aunque el fiero dolor con que he vivido

desde mi tierna edad nunca se olvida,
primero moriré que sea perdida
la memoria del bien presto perdido.

En el tiempo mejor dio mi sentido
a su placer tan libre la cabida,
que contra tanto mal me tiene en vida
la sombra que dejó después de él ido.

Suele matar a otros la memoria
del bien pasado en el dolor presente,
¿cuál fue mi bien, pues tanta fuerza tiene?

¡Ay!, que es Amor, que porque eternamente
viva de mi dolor la amarga historia,
con sabrosas membranzas me sostiene (vv. 1-14, 229)⁸⁵.

A pesar de que reconoce la malicia de Amor, responsable de sus memorias, califica a estas como “sabrosas membranzas”, al mismo tiempo que vincula a su pesar la forma verbal “sostiene”, por lo que no es tan grave el tormento que soporta como el consuelo con que Amor mantiene su vida.

En la poesía de **San Juan de la Cruz** también registramos la metáfora del recuerdo contradictorio, es decir, de la prenda evocada que al mismo tiempo produce alegría y pesar:

“Otro del mismo que va por *Super flumina Babylonis*”

Encima de las corrientes
que en Babilonia hallaba,
allí me senté llorando,

⁸⁵ A propósito de Figueroa, declara Christopher Maurer: “es el poeta de la ausencia, y éste, su tema predilecto, le fue impuesto no solo por la poesía anterior, sino también por la época en que vivió. Comparte con Garcilaso un dilema vital: los dos, y con ellos Cetina, Acuña y Aldana, vivieron desahuciados” (Maurer, *apud* Arén Janeiro, 2015: 74). En efecto, de entre los poetas estudiados en estas páginas Figueroa presenta un gran número de ejemplos de la memoria; se halla influido por las coordenadas de su tiempo, por supuesto, pero también podrían tener eco sus vivencias personales en la composición.

allí la tierra regaba,
acordándome de ti,
¡oh Sión!, a quien amaba.
Era dulce tu memoria,
y con ella más lloraba (vv. 1-8).

[...]
Estábame en mí muriendo,
y en ti solo respiraba;
en mí por ti me moría,
y por ti resucitaba,
que la memoria de ti
daba vida y la quitaba (vv. 23-28).

Cierto es que toda la composición se vertebra en torno a la paradoja retórica; la estructura sostiene una imagen igualmente contradictoria, y dicha configuración del recuerdo paradójico (la memoria es dulce, pero conduce a llanto) explica a su vez que el texto esté plagado de contrasentidos (“Estábame en mí muriendo,/ y en ti solo respiraba;/ en mí por ti me moría,/ y por ti resucitaba”).

Otro soneto de **Francisco de Figueroa** se asienta sobre la sugerente imagen del terreno devastado. La descripción de los primeros versos anuncia el estado anímico del poeta por medio de un ejercicio de analogía armónica: en la tierra “estéril y desierta” de “rocas ásperas y heladas” (por oposición esto último con el fuego amoroso y en su coherencia con el frío asociado a la muerte) yacen personificadas la esperanza y el deseo. Este último, además, halla sus alas quemadas, como en una culminación fatal del tópico petrarquista de la mariposa que vuela en torno a la llama o como emulación del mito de Ícaro:

C

En esta tierra estéril y desierta,
y entre estas rocas ásperas y heladas,
alegres plantas tuvo Amor sembradas
y larga senda a mi descanso abierta.

Agora yace mi esperanza muerta,
y mi deseo las alas abrasadas,
cayó por tierra y fueron acabadas
las horas breves de mi gloria incierta.

¡Ah cuánto en vano se desea y espera!
¡Ah de cuán cerca el bien huye y se esconde!
¡Ah qué amargo manjar es su memoria!

¡Ah cómo es la alegría breve y ligera!
¡Ah que el fruto a la flor tarde responde!
¡Ah cómo vende Amor cara su gloria!

Justo hacia el ecuador de los tercetos, donde se encadena el tópico del *vanitas vanitatis* por medio de la anáfora y la exclamación, se cifra, de nuevo en un solo verso, la doble vertiente de la memoria con el oxímoron: “amargo manjar”, otra vez a partir del gusto, uno de los sentidos transitados por nuestros poetas.

En otro poema, de corte conceptista y cancioneril, de **Hernando de Acuña** (IX) la memoria comporta un tormento que al mismo tiempo es “satisfacción notoria” para el alma, a pesar de ser inmerecido:

[...]
Y, aunque no me puedo ver
con más de lo que me veo,
sé que, si más puede ser,
cabe todo en el deseo
que tengo de padecer;
porque en cuanto mal se ofrece
al alma que lo padece,
es satisfacción notoria
la que le da la memoria
del bien que no se merece (vv. 31-40).

No podríamos cerrar este epígrafe sin incluir el celeberrimo soneto X de **Garcilaso**, en el que conviven las dos lecturas de la memoria; por un lado, los recuerdos como prendas o tesoros de carácter “dulce” conservados en el espacio del recuerdo, y, por otro, la tortura que esta última inflige al sujeto lírico. Adjuntamos una tabla en que se refleja fácilmente la posibilidad de combinación entre las distintas formulaciones de la memoria:

Perspectiva	Clasificación		
Psicológica	Positiva (dulce prenda)	Negativa (por mi mal halladas)	Dual (dulce y dolorosa)
Retórica	Rasgos físicos (prendas que se hallan en la memoria)	Cualidades humanas (las memorias están “tristes”)	
Otras imágenes	Los recuerdos son representados, variante de “renovar el cuento”.		

¡Oh dulces prendas por mi mal halladas,
dulces y alegres cuando Dios quería,
juntas estáis en la memoria mía
y con ella en mi muerte conjuradas!

¿Quién me dijera, cuando las pasadas
horas que'n tanto bien por vos me vía,
que me habiades de ser en algún día
con tan grave dolor representadas?

Pues en una hora junto me llevastes

todo el bien que por término me distes,
lleváme junto el mal que me dejastes;

si no, sospecharé que me pusistes
en tantos bienes porque deseastes
verme morir entre memorias tristes.

Una paráfrasis del soneto, en lo que se refiere a la memoria, podría ser la siguiente: Garcilaso dirige su queja, en primer lugar, a las prendas, en condición de exvotos reales, que despiertan tales recuerdos, cuya dulzura reconoce por el dolor que ahora estos le causan. Afirma, asimismo, que estas prendas se conservan en la memoria en su “morir de amor” (“con ella en mi muerte conjurados”), y manifiesta su sorpresa ante el dolor con que estas memorias son recordadas (“ser representado”), en contraste con el bien que en su tiempo le procuró aquello que recuerda.

Tras la formulación de las preguntas retóricas que abarcan los dos cuartetos, la primera persona dirige su plegaria a Dios, pues solo este puede dar y quitar la vida, y le ruega que termine con su agonía; de lo contrario concluirá que solo le otorgó tantos bienes en el pasado para verle “morir entre memorias tristes”, esto es, rodeado de los recuerdos que le mortifican⁸⁶.

Y este es, precisamente, el hipotexto del que parte el “Salmo 10” de **Francisco de Quevedo**, en que nuevamente concurren la imagen positiva y la negativa de la memoria. El salmo se inaugura con la disposición en quiasmo que equipara los “trabajos” y las “penas”, aunados por el adjetivo “dulces”, para, en el siguiente verso, encontrar la razón de esta dulzura: su cualidad de “pasadas”. Todo lo que era dulce, pues, contrasta con el tormento que tales prendas provocan en la memoria.

Además, la dulzura de un tiempo pasado es “breve gloria”, pues se pierde en días. Sin embargo, si tal tormento —apunta el vate— proviene de los cielos, entonces con él se alegrará y se enriquecerá. La imagen resulta, cuando menos, antitética: el amante se regocija de su tormento, o transige el dolor por el origen del que proviene.

Trabajos dulces, dulces penas mías,

⁸⁶ La aliteración nasal de /m/ que obra en este último verso realza la agonía del amante.

pasadas alegrías
que atormentáis ahora mi memoria,
 dulce en un tiempo, sí, mas breve gloria
 gozada en años y perdida en días;
 tarde y sin fruto derramados llantos,
 si sois castigo de los cielos santos,
con vosotros me alegro y me enriquezco
 porque sé de mí mismo que os merezco,
 y me consuelo más que me lastimo;
 mas si regalos sois, más os estimo,
 mirando que en el suelo
 sin merecerlo me regala el cielo.
 Perdí mi libertad, mi bien con ella:
 no dejó en todo el cielo alguna Estrella
 que no solicitase,
 entre llantos, la voz de mi querella,
 ¡tanto sentí mirar que me dejase!
 Mas ya, ver mi dolor, me he consolado
 de haber mi bien perdido,
 y en parte de perderle me he holgado,
 por interés de haberle conocido.

El salmo concluye con otra paradoja: el amante se huelga de la perdición del bien del mismo modo en que el tormento de la memoria le enriquece.

Por su parte, **Sor Juana Inés de la Cruz** utiliza en su composición 213 otra imagen ambivalente de la memoria: si bien esta es “dulce”, también resulta engañosa, pues hace dudar al sujeto lírico de la veracidad del recuerdo:

[...]

No pienso yo si hay glorias,
 porque estoy de pensarlo tan distante,
que aun las dulces memorias
de mi pasado bien, tan ignorante
las mira de mi mal el desengaño,

que ignoro si fue bien, y sé que es daño (vv. 19-24).

Además de las fórmulas lacerantes y optimistas de la memoria, existe un espacio para la confluencia de ambas en un contexto propicio y cohesivo. De la misma manera en que el amor es expresado en términos antitéticos y contradictorios, la memoria despierta sensaciones contrarias; no resulta, por tanto, inverosímil ni ilógica la combinación de las imágenes de la memoria de distinto signo psicológico.

Con una aproximación temática distinta, en su soneto 20 **Lope de Vega** acomete el motivo de la memoria desde la óptica de la fama pretendida; por medio del tópico de la *vanitas vanitatis* el poeta se pregunta hasta qué punto merece la pena aspirar al reconocimiento si, finalmente, todo se reduce a nada:

Si culpa el concebir, nacer tormento;
guerra vivir, la muerte fin humano;
si después de hombre, tierra y vil gusano,
y después de gusano, polvo y viento;

si viento nada, y nada el fundamento;
flor la hermosura, la ambición tirano;
la fama y gloria, pensamiento vano,
y vano en cuanto piensa el pensamiento;

¿quién anda en este mar para anegarse?;
¿de qué sirve en quimeras consumirse,
ni pensar otra cosa que salvarse?

*¿de qué sirve estimarse y preferirse,
buscar memoria habiendo de olvidarse,
y edificar habiendo de partirse?*

El soneto se erige sobre la estructura condicional (“Si culpa el concebir [...] Si viento nada...”), sustentada a su vez en la anadiplosis, y las formas bimembres (“Si culpa el concebir, nacer tormento;/ guerra vivir, la muerte fin humano”) y trimembres (“si después de hombre, tierra y vil gusano/ y después de gusano, polvo y viento”) de algunos

de sus versos. Asimismo, el marcado ritmo del soneto emplea recursos de fuerte carácter sonoro como la repetición y la rima interna (“si viento nada, y nada el fundamento”), pero también el quiasmo o disposición en cruz (“flor la hermosura, la ambición tirano”) o la derivación (“y vano en cuanto *piensa* el *pensamiento*”). Finalmente concluye con las preguntas retóricas que desembocan en la paradoja y el tópico de la vanidad: “¿de qué sirve estimarse y preferirse,/ buscar memoria habiendo de olvidarse,/ y edificar habiendo de partirse?”; he aquí la expresión “buscar memoria” referida a pretender renombre, fama o popularidad.

Hallamos aquí un tipo de texto doblemente paradójico: primero por su diseño retórico fundado en el retruécano o en la concatenación de imposibles, esto es, de *adynatas*, y, segundo, porque el mismo contenido redundante en la imposibilidad de conjugar sus constituyentes. Así, **Santa Teresa de Jesús** compone las redondillas dedicadas “A la profesión de Isabel de los Ángeles”, y sitúa la memoria dentro del olvido, que queda convertido en una de las formas prototípicas de la primera, es decir, en un recipiente que contiene los recuerdos:

Sea mi gozo en el llanto,
sobresalto mi reposo,
mi sosiego doloroso,
y mi bonanza el quebranto.
Entre borrascas mi amor,
y mi regalo en la herida,
esté en la muerte mi vida,
y en desprecios mi favor.
Mis tesoros en pobreza,
y mi triunfo en pelear,
mi descanso en trabajar,
y mi contento en tristeza.
En la oscuridad mi luz,
mi grandeza en puesto bajo.
De mi camino el atajo
y mi gloria sea la cruz.
Mi honra el abatimiento,
y mi palma padecer,

en las menguas mi crecer,
y en menoscabo mi aumento.
En el hambre mi hartura,
mi esperanza en el temor,
mis regalos en pavor,
mis gustos en amargura.
En olvido mi memoria,
mi alteza en humillación (vv. 1-26).

Por su parte, **Lope de Vega** ensaya en su *Jerusalén conquistada* (Libro XVI, 30) el retruécano sobre las imágenes de la memoria y el olvido y a partir del tema de la fama póstuma:

*No porque muerto estéis deja la gloria
vuestra de estar en mi memoria viva,
que el interés no obliga la memoria
a que de vos ni de otro alguno escriba;*
en otras viviréis y en esta historia,
si de vivir el tiempo no la priva,
aunque la estrella que esta luz derrama
lo que de bien me quita, me da en fama.

5.3. PERSPECTIVA RETÓRICA

En estas páginas acometeremos el análisis de las imágenes de la memoria en función de los cimientos retóricos en que estas se sostienen. Distinguimos dos grupos retóricos principales a partir de la atribución de 1) rasgos físicos y 2) cualidades humanas a las imágenes de la memoria. No es extraño que un concepto tan abstracto como el recuerdo tienda a materializarse a través de las figuras retóricas, más aún cuando la memoria se alza como tema de preocupación poética y ejerce sobre el sujeto lírico una gama polarizada de reacciones, como hemos visto en el epígrafe anterior. Ahora bien, la conformación retórica de las imágenes de la memoria no restringe, si acaso condiciona en cierto modo, su identificación simultánea con otros aspectos tratados en el inventario: por ejemplo, la memoria cifrada en la imagen de un “archivo que conserva los recuerdos” puede recibir una consideración positiva, negativa o paradójica por parte de la voz poética. La atribución, pues, de rasgos humanos no supone una visión psicológica determinada, del mismo modo que las dimensiones físicas (armario, archivo, tesoro) no condicionan ningún juicio psicológico en detrimento de otro. Ciertamente, asistimos a ejemplos en que se conjugan las distintas casillas de nuestra tabla: hallamos, por ejemplo, una memoria negativa fundada en la prosopopeya: el verdugo o el torturador; pero también encontramos ejemplos en que la personificación comporta un carácter positivo: el protector de la memoria.

En las siguientes páginas abordaremos los dos siguientes epígrafes retóricos: 1) *rasgos físicos*, apartado que desglosa las metáforas espaciales de la memoria: la región, el edificio, la sala, la habitación, el archivo, el armario, el tesoro y la prenda, y 2) *cualidades humanas*, sección en que se analizan los semas animados que, en ocasiones, hacen de la memoria ya un ser torturador y cruel, ya un protector de la serenidad.

5.3.1. Rasgos físicos y espaciales

La escisión de las imágenes de la memoria en las categorías de “espacio” y “objeto” puede antojarse compleja por una razón: la linde entre ambas concreciones no siempre es nítida. Por ello, para no caer en una división forzada de las imágenes, en este epígrafe proponemos, de manera graduada, una lista de las metáforas de la memoria más frecuentes, sin desdeñar la facilidad con que estas pasan de una categoría retórica a otra.

Además, la conversión metafórica de la memoria en un objeto determinado presenta una dependencia de otros conceptos superiores que a su vez afectan a la formulación del ejercicio poético. Por ejemplo, el recuerdo adopta la forma de un objeto (una prenda, un tesoro) cuando la memoria es concebida como almacén, o, desde la teoría neoplatónica, las memorias son objetos que llenan el alma. A su vez la memoria como objeto recibe el juicio pragmático del sujeto lírico; en ocasiones el alma repleta de memorias se hace lacerante para el sujeto, pero la llegada de un recuerdo al almacén de la memoria puede reconfortar durante la ausencia. Asimismo, la imagen del “recipiente” emplea los dos enfoques en lo referido a la memoria: esta constituye el receptáculo en que se depositan los recuerdos, o el alma (especialmente en las dimensiones de la teoría del conocimiento) es el recipiente en que se guardan las memorias.

Del mismo modo, la imagen del tesoro, por extensión, permite también dos lecturas relacionadas con la memoria, a saber: o bien la memoria es el tesoro, o bien el tesoro guarda la memoria: “Si può dunque parlare di thesaurus memoriae dando al genitivo un valore soggettivo e intendendo dunque ‘quel tesoro rappresentato dalla memoria’, o viceversa attribuendo al genitivo un valore oggettivo e leggendo l’espressione come ‘il tesoro in cui è conservata la memoria’” (Torre, 2008: 215).

A medio camino entre objeto y lugar, Weinrich señala el vínculo primigenio entre la memoria y las imágenes de almacenamiento:

La memoria viene da lui concepita come *aula*, *receptaculum*, *praetorium*, *thesaurus*, *penetrabile*, *cella*, *spatium*, *sinus animi* — tutte varianti di una metafórica unitaria. In questo «magazzino della memoria» sono depositate le *rerum immagine*, che, se non sono immediatamente accessibili, devono essere portate all’á superficie attraverso un processo mentale. [...] Tommaso d’Aquino [...] usa la medesima metafora, quando definisce la memoria *thesaurus* e *locus consercatus specierum* (Weinrich, 2016: 34).

Con respecto a la memoria, la configuración espacial es uno de los usos metafóricos más empleados por los poetas de la lírica hispánica de los Siglos de Oro; la razón radica en el estrecho vínculo existente entre la memoria como asunto o tema que pasa por el tamiz del lenguaje figurado y la secular unión entre el espacio y la mnemotecnia, entendida esta última como una serie de recursos orientados a la organización de los textos y a la custodia de datos. De este modo, al potente carácter plástico de toda imagen locativa se suma una vasta tradición a partir de las llamadas “artes de la memoria”, que explican y refuerzan la metáfora espacial. Como señalábamos en el epígrafe dedicado a los estudios teóricos de la memoria, precisamente los ensayos acerca del funcionamiento y de los mecanismos con que esta opera derivaban en la propuesta de formación de imágenes y espacios (*per locos et imagines*) con que conservar aquellas ideas que debían ser recordadas.

Existe, por tanto, un carácter reflexivo en las imágenes espaciales de la memoria, pues con su conformación retórica fundada en el espacio vuelven a la fuente —mucho más pragmática— de su origen. Recuérdese la comentada anécdota de Simónides de Ceos, que ya prelude la asociación de lugares e imágenes.

En nuestro artículo “Espacios de la memoria en la poesía hispánica de los Siglos de Oro” ya se llevó a cabo una primera incursión en este terreno y se comprobó asimismo el interés que la tesis neoplatónica otorgaba al espacio en función de elemento instaurador de la metáfora de la memoria. La teoría del conocimiento procuraba a la memoria un espacio determinado, superior al del corazón, donde atesorar imágenes. Cuando Bachelard (2000: 29) recorre los espacios de la casa como puntos de unión entre la potencia imaginativa y la memoria, incide precisamente en la técnica *per locos et imagines*, si bien no hace referencia explícita a las ya comentadas artes de la memoria, origen de tal formulación: “Claro que gracias a la casa, un gran número de nuestros recuerdos tienen albergue, y si esa casa se complica un poco, si tiene sótano y guardilla, rincones y corredores, nuestros recuerdos hallan refugios cada vez más caracterizados” (Bachelard, 2000: 31).

Weinrich (1999: 31) insiste en la índole espacial que ha definido a la memoria desde sus orígenes: “Así pues, de la mnemotecnia antigua y medieval se puede decir —esto es visible ya como centro de gravedad de la anécdota de Simónides— que en principio la memoria está espacializada. Es pues en sustancia un «arte espacial» (topografía)”.

Las metáforas espaciales de la memoria abarcan tanto la primigenia técnica de la división de un espacio en partes como el recorrido del sujeto lírico por diversos espacios relacionados tradicionalmente con la memoria o el olvido. También identificamos la imagen de la memoria con la parte interna del poeta en que gobierna la luz de la amada, y, frente a estos se hallan otros espacios que remiten al olvido, cuya principal variante, ya analizada por Weinrich, es el río Leteo. Asimismo, en los espacios de la memoria convergen distintas tradiciones: la clásica (la identidad del río con el olvido), la neoplatónica (con la mudanza de la imagen desde el corazón hasta el alma) o la cortesana (en función del ejemplar *Cortesano* que describe Castiglione) (Tena Morillo, 2022: 241). A los ejemplos ya recogidos en nuestro artículo se añaden aquí otros que refuerzan el maridaje explicado entre la memoria y el espacio.

Francisco de Figueroa por su parte aúna elementos y aspectos que recuerdan a Fili con los lugares y los espacios que va recorriendo e identificando:

LXXI[A]

¿Es éste el prado do morar solía
Fili, y do yo con la memoria moro?
¿Son estas flores de quien yo tejía
bella guirnalda a sus cabellos de oro?

¿Es esta fuente en cuyas aguas vía
de Natura y de Amor junto el tesoro?
¿Es éste el dulce y venturoso día
que ha tanto ya que amargamente lloro?

¡Ay triste!, éste es el día, ésta es la fuente,
éstas las flores son, éste es el prado,
mas yo no soy aquel que entonces era.

¡Ay Fili desleal!, tú me has mudado
pagándome con fe falsa y ligera,
la fe leal del corazón ardiente.

Por medio de la antítesis (“dulce y venturoso día” frente a “amargamente lloro”) y de la correlación diseminativa recolectiva con que se recogen los elementos asociados al recuerdo de Fili, el poeta trae de vuelta la antigua concepción de la memoria como espacio dividido en partes (Tena Morillo, 2022: 253-254). En la misma línea se insertan dos sonetos “paralelos” de **Sor Juana Inés de la Cruz**⁸⁷. La monja novohispana articula los reproches de los dos enamorados —en realidad se trata de un pretexto para desplegar su talento versificador— en su nexa con las artes de la memoria. Reproducimos aquí igualmente los dos sonetos:

180

Dices que yo te olvido, Celio, y *mientes*
en decir que me acuerdo de *olvidarte*,
pues no hay en mi memoria *alguna parte*
en que, aun como olvidado, te *presentes*.

Mis pensamientos son tan *diferentes*
y en todo tan ajenos de *tratarte*,
que no saben ni pueden *agraviarte*
ni, si te olvida, saben si lo *sientes*.

Si tú fueras capaz de *ser querido*,
fueras capaz de olvido; y ya era *gloria*,
al menos, la potencia de *haber sido*;

mas tan lejos estás de esa *victoria*,
que aqúeste no acordarme no es *olvido*,
sino una negación de la *memoria*⁸⁸.

181

Dices que no te acuerdas, Clori, y *mientes*
en decir que te olvidas de *olvidarte*,

⁸⁷ Clori y Celio lanzan sus reproches a través de la rima paralela, esto es, en su discurso emplean las mismas rimas, salvo alguna excepción, y generan un efecto ecoico (Tena Morillo, 2021). Para las funciones de la rima en eco *vid.* Domínguez Caparrós (2016: 127-129).

⁸⁸ La cursiva en estas composiciones (180 y 181) no es nuestra, sino del editor Méndez Plancarte.

pues das ya en tu memoria *alguna parte*
en que, por olvidado, me *presentes*.

Si son tus pensamientos *diferentes*
de los de Albiro, dejarás *tratarte*,
pues tú misma pretendes *agraviarte*
con querer persuadir lo que no *sientes*.

Niégasme ser capaz de ser *querido*,
y tú misma concedes esa *gloria*:
con que en tu contra tu argumento *ha sido*;

pues si para alcanzar tanta *victoria*
te acuerdas de olvidarte del *olvido*,
ya no das negación en tu *memoria*⁸⁹.

El retruécano al que tanto acostumbra Sor Juana se funda en este caso en la dimensión espacial de la memoria, pues el reproche deriva de si los enamorados mantienen o no en alguna parte el recuerdo del otro.

Acuña se sirve de la expresión “no apartar la memoria”, que evoca la fórmula de “no apartar el pensamiento”, para acoger el proceso de memorización. Escribe en su “Égloga”:

[...]
Y en verla se enlazó de suerte en ellos,
de suerte se enlazó, *que no apartaba*
la memoria jamás ni el canto dellos (vv. 121-123)⁹⁰.

⁸⁹ Con la cursiva señalamos aquí el mantenimiento, ya indicado en la edición manejada, de las mismas consonantes que marcan la rima en este par de sonetos paralelos.

⁹⁰ Nótese la armonía que el poeta establece entre el contenido semántico (el enlace de suerte entre los dos enamorados) y la disposición retórica de la anadiplosis (“Y en verla se enlazó de suerte en ellos,/ de suerte se enlazó, que no apartaba”).

Por su parte, **Fray Luis de León** ilustra con ayuda de imágenes espaciales la concepción secular de la memoria en su “Oda III”. La música de Francisco de Salinas hace “recobrar” el aliento al alma, que estaba “sumida” en olvido (Tena Morillo, 2022: 249):

El aire se serena
y viste de hermosura y luz no usada,
Salinas, cuando suena
la música estremada,
por vuestra sabia mano gobernada.
A cuyo son divino
el alma, que en olvido está sumida,
torna a cobrar el tino
y memoria perdida
de su origen primero esclarecida (vv. 1 -10).

De este modo la memoria se eleva mientras que el olvido se sume en la profundidad. Así lo refleja también **Herrera** en su “Elegía IV”; en ella hallamos de nuevo al olvido relacionado con semas de profundidad y hondura:

[...]
«¡O mísero, ô anegado en el olvido!
¡ô, en cimeria tiniebla sepultado!
Recuerda desse sueño adormecido (vv. 49-51).
[...]
Porqu’e Amor me refiere a la memoria
de mi dulce pasión el triste día
que le dio nueva causa a su vitoria (vv. 109-111).

Es Amor, el dios Cupido, quien “refiere” el recuerdo a la memoria después de estar enterrado en el olvido. En **Herrera** se mantienen las nociones de profundidad:

*Si a mi triste memoria en hondo olvido
desierta sepultase sombra oscura,
jamás yo ausente en mísera figura*

lamentaría el daño no debido (XXXI, vv. 1- 4).

En combinación con una imagen negativa de la memoria, por dolorosa, el sujeto lírico de la composición especula que, si la muerte (imagen apoyada en el sintagma “sombra oscura”, pero también en el verbo “sepultar”) sumiera su memoria en el “hondo olvido”, al menos no acusaría el sufrimiento en ausencia de su bien. Del mismo modo en el poema LXXVI el olvido es calificado de “hondo y ciego” (Tena Morillo, 2022: 247):

Alma bella, qu’ en este oscuro velo
cubriste un tiempo tu vigor luciente,
y en hondo y ciego olvido, gravemente,
fuiste escondida sin alzar el vuelo: (XXVI, vv. 1-4)

De nuevo **Fray Luis** recupera el hundimiento del olvido en su “Oda VIII”:

Cuando contemplo el cielo,
de innumerables luces adornado,
y miro hacia el suelo
de noche rodeado,
en sueño y en olvido sepultado, (vv. 1-5)

Junto con la profundidad del olvido, este se caracteriza, en contraposición a la memoria, por la falta de luz. Si antes señalábamos desde la perspectiva neoplatónica que la imagen de la amada alumbraba la memoria y el alma del amante, ahora es este quien deambula por un terreno de “tinieblas” en que la memoria le acosa y mortifica; el viaje hacia el olvido, pues, no solo es complejo por lo intrincado de su naturaleza, sino también por la tortura mental impuesta por el recuerdo. En el romance 18 de **Herrera** el yo lírico transita las regiones nebulosas del olvido despojado de cualquier bien del que gozara en el pasado. Ya da la muerte por mal más soportable que el mismo padecimiento que arrastra, pues cuanto más se ha disfrutado más hiere la memoria del bien:

[...]
En las tinieblas de olvido
viuo de bienes desierto;

menos mal fuera ser muerto
que padecer tan perdido.
No me duelen, pues, mis males
que me duelen sin cessar;
sino que, siendo mortales,
no me acaben de matar.
Y lo que más me condena
es el bien de la memoria,
que quien más sabe de gloria
sabe más sentir de pena (vv. 53-64).

En su soneto XXXVIII **Garcilaso** escribe la ardua tarea de la conquista amorosa en clave del *iter vitae*; el sujeto lírico huye de todos los males que ha ido dejando en su camino, pero al mismo tiempo se siente desfallecer en su ruta hacia la “alta cumbre”, donde se halla la mujer. Durante el camino le asaltan los casos de otros enamorados que ya recorrieron por el mismo lugar, esto es, se le recuerda el fracaso de otros amantes, y a cada paso va esfumándose la esperanza que antes le procuraba luz en “la oscura región” del olvido. Este olvido al que se refiere aquí el poeta es, sin duda, el estado en que él es representado para su luz; en ese contexto el tema que nos ocupa se bifurca en dos direcciones: por un lado, el sujeto es advertido por medio del recuerdo de otros ejemplos y otras tentativas frustradas, y, por otro, pierde el único modo de guiarse en la oscuridad del olvido en que deambula:

Estoy contino en lágrimas bañado,
rompiendo siempre el aire con sospiros,
y más me duele el no osar deciros
que he llegado por vos a tal estado;

que viéndome do estoy y en lo que he andado
por el camino estrecho de seguiros,
si me quiero tornar para hüiros,
desmayo, viendo atrás lo que he dejado;

y si quiero subir a la alta cumbre,

a cada paso espántanme en la vía
ejemplos tristes de los que han caído;

sobre todo, me falta ya la lumbre
de la esperanza, con que andar solía
por la oscura región de vuestro olvido.

Lope de Vega, en su composición 26, perteneciente a *El peregrino en su patria*, transita los lugares que frecuentara en compañía de Lucinda, y en tal itinerario los elementos que lo componen evocan la voz y la presencia de la amada:

[...]

*De tropel acudieron las memorias,
los asientos, los gustos, los favores,
que a veces los lugares son historias;*

y en más de dos que yo te dije amores,
parece que escuchaba tus respuestas
y que estaban allí las mismas flores.

Mas como en desventuras manifiestas
suele ser tan costoso el desengaño
y sus veloces alas son tan prestas,

vencido de la fuerza de mi daño,
caí desde mí mismo medio muerto
y conmigo también mi dulce engaño (vv. 106-117).

Además del inconfundible tono bucólico del poema, se impone remarcar la aparición, de nuevo, de la imagen del recuerdo como acoso del sujeto lírico. De la misma manera en que Villamediana describía, en su soneto 100, “los cuidados tristes” como un caso de hostigamiento, o Góngora en la parte III de su *Soledad I* identificaba la memoria con el buitre, aquí los recuerdos estallan “en tropel” con todas sus sensaciones, pues el amante no solo recupera la voz de Lucinda, sino que también recibe los “asientos”, los

“gustos”, incluso los “favores” a partir del repaso de los lugares ya transitados con ella. No hay mejor verso que cifre el poder locativo de la metáfora a propósito de la memoria y de las artes de la memoria que el tercer endecasílabo de este fragmento: “a veces los lugares son historias”.

Francisco de Figueroa también apela al espacio y a la isotopía de la oscuridad para abordar la materia de la memoria y el olvido. Sin embargo, en su soneto XXXIX es el proceso de memorización el que ensombrece aquello que se recuerda y el que seca la esperanza con la niebla “escura y fría”⁹¹:

Breves pasos, que al pie flaco y cansado
sois de largo dolor *áspera vía*
por la triste memoria de aquel día
que mi más claro sol hizo nublado.

Si desdén fiero en corazón trocado
cuando más viva y verde florecía
mi esperanza, *esparciendo escura y fría*
niebla, la ha seca y sin vigor dejado.

Y en el menor de vos mil sombras veo
de mi gloria al primer punto perdida:
bien es razón que os riegue con mi llanto.

Volvedme, si podéis, mi usado canto,
o llevadme con él junto, el deseo,
la memoria, los ojos, o la vida.

López Suárez (Figueroa, 1989: 386-387) cataloga este poema, junto con otros tres, como una serie ideada en torno al tópico de la *peregrinatio* a partir del símbolo de los pasos, en un camino cada vez más demoledor. El ritmo monocorde procede, según López Suárez (386), de Petrarca: “Solo e penoso i piú deserto campi/ vo messurando a passi tardi

⁹¹ A propósito de la metaforización de la memoria, la editora indica: “los pasos cumplen función de la memoria, recordando una felicidad perdida desde el primer momento, lo que provoca el llanto como desahogo” (López Suárez, 1989: 387).

e lenti” (XXXV, vv. 1-2)⁹², del mismo modo en que bebe de otra fuente bien conocida: el soneto X de Garcilaso, en una suerte de esquema mnemónico o diseño retórico. La esperanza, que recorre la poesía de Figueroa como ánimo del sujeto lírico, ha perdido todo el tino al ser ofuscada por el efecto de la memoria⁹³.

En el soneto LVII de **Francisco de Figueroa** el poeta pinta alas al pensamiento, que vuela por diferentes lugares. Precisamente uno de ellos es el recuerdo, que queda ilustrado por medio del vuelo sobre “otra parte do algún dulce ha habido”, de manera que admite la imagen positiva (“dulce”) del recuerdo:

Pienso, y encuentra el pensamiento en cosas
tan amargas al gusto y al sentido
que torna atrás temiendo ser perdido
por tan ásperas vías peligrosas;

mueve después las alas presurosas
por otra parte do algún dulce ha habido:
mas eterno amargor halla escondido,
cual está espina entre purpúreas rosas.

Piensa volverse, y tan lejano mira
el lugar do partió, que desconfía
de llegar donde pueda asegurarse.

Sigue la amarga y dolorosa vía;
mas antes que la acabe, ha de acabarse
la poca parte con que el alma espira.

Durante el vuelo resulta difícil sortear el recuerdo, ya que, una vez que ha revoloteado en torno a él y ha hallado la trampa de la oculta amargura, el pensamiento aprecia la lejanía de su anterior estado, donde hallaba cabida la tranquilidad. Tal es la

⁹² “Solo y penoso los más desiertos campos/ voy midiendo a paso tardo y lento”. La traducción es nuestra.

⁹³ Esta última metáfora también fue utilizada por Petrarca; López Suárez (1989: 387) cita al respecto los textos XXXIII y CCCXXIV.

tortura del recuerdo, que no cesa. Aun así, la mente continúa el vuelo por “dolorosa vía”, en la creencia de que el alma perecerá durante el viaje.

Dividimos este apartado en dos bloques; por un lado, registramos ejemplos de espacios y objetos concretos: almacén, tesoro, archivo, edificio, prenda, arma, alimento y alquitara, y, por otro, espacios abstractos o más amplios: región y vestigio.

5.3.1.1. Espacios y objetos abstractos

a. Región

La memoria constituye a veces un lugar ocupado por recuerdos, así como por la luz (en su vínculo con la amada) o equipararse a un espacio del que se huye; en el soneto XLIX de **Fernando de Herrera** se insiste en la ecuación de la memoria con una región ocupada y gobernada por el dios Cupido, y, por tanto, sometida a sus antojos:

[...]

Mas, ¿qué haré, si toda mi memoria

ocupa Amor, tirano señor mío?;

¿qué, si me fuerzan de mi Luz los ojos? (vv. 12-14)

Por su parte, en la “Fábula de Narciso” **Hernando de Acuña** sitúa a su amada en la memoria, en tanto dueña de tal espacio, desde donde ilumina y guía la voluntad del amante:

[...]

Así, por ser en esto tan notoria

la poca fuerza del ingenio humano,

en vuestro nombre trataré una historia

cuyo sujeto no se finge en vano.

Y vos, que sola estáis en mi memoria,

desde ella alumbraréis mi ingenio y mano

con aquel resplandor y luz que distes

al siglo venturoso en que nacistes (vv. 25-32).

La memoria puede ser asimismo un espacio donde los amantes se mantienen vivos por medio del recuerdo. En este caso al sujeto le preocupa el estado de la memoria de la amada, y si él aún sigue siendo recordado. **Villamediana** establece a este propósito una paradoja: la voz lírica de su composición 444 se queja por el dolor que le causa tener que conformarse con una copia (“un retrato prometido”) que recuerde a la amada y no poder aspirar a ella. En ese contexto el amante solo puede experimentar sus “cuidados”, sus penas y preocupaciones por estar olvidado en la memoria de quien ama:

No es alivio de un cuidado,
que con ausencia ha crecido,
un retrato prometido
y un original negado.
Ya de vivir tan incierto
tantos cuidados recibo
que, para sentirlos, vivo
en vuestra memoria muerto (444, 1-8).

Fernando de Herrera ilustra esta otra vertiente del recuerdo, es decir, el estado que ocupa el amante en la memoria de la amada; para paliar el daño que este recibe de su bien, ordena a su amada que le conceda de una vez el olvido:

[...]
Matadme en vuestra memoria
porque menos me matéis,
que con aquesta victoria
nunca alcançaréis la gloria
que en mis males pretendéis (vv. 23-26).

Siguiendo los consejos de Ovidio, Weinrich relaciona el olvido con recorrer un largo espacio: “Para rehuir todos estos peligros y olvidar a la amada, es especialmente recomendable el viaje. El mayor tiempo posible (*lentus abesto*) y lo más lejos posible (*via longa*) debe marchar el que ama, si quiere olvidar el amor” (Weinrich, 1999: 44). Y esto enlaza inevitablemente con los ejemplos del tópico del peregrino o del *iter vitae*, tan

frecuente en los poemas seleccionados, en los que el amante describe el olvido como una región intransitada o un destierro de la patria, es decir, de la memoria.

Un individuo puede ser desterrado de la memoria: por ejemplo, en el ya comentado soneto XII de Herrera (“Yo voi por esta solitaria tierra,/ d’antiguos pensamientos molestad”), el sujeto lírico va errante en dirección opuesta al lugar ocupado por la amada. En su viaje, el amante se aleja de su Luz y se adentra en el terreno del olvido, pues él mismo es olvidado por la dama y acosado durante su peregrinación por los recuerdos y la memoria que guarda del bien perdido. Por su parte, **Hernando de Acuña** aplica en su composición XVII el concepto del destierro en clave neoplatónica, es decir, una vez que el amante capta por los sentidos, en concreto por la vista, a la amada, el olvido es expulsado del espacio de la memoria:

[...]
Porque tan aceto ha sido
en el alma este cuidado,
que fue, en habiéndoos mirado,
de mi memoria el olvido
para siempre desterrado; (vv. 61- 65)

De este último texto es llamativa la inversión de la tendencia habitual en el tratamiento del tropo del destierro: lo común es que el amante sea desterrado de la memoria de la dama. Sin embargo, la metáfora construida en estos versos muestra un recuerdo capaz de desterrar el olvido “de la memoria”. La dirección del exilio, así como los espacios, invierten de manera magistral los resortes habituales.

Por otro lado, a través del tópico de lo inefable, pues su dolor es tanto que no puede referirse, el yo del romance 10 de **Fernando de Herrera** dice estar “apartado” en el olvido de la dama. Parte de dicho poema ha sido ya comentada en el epígrafe de la perspectiva psicológica, en concreto en el apartado de la “memoria negativa”; en este punto nos interesa la dimensión espacial, el “apartamiento” que expresa el amante respecto a la memoria de la amada:

Mas ya que, pues desespero,
en vuestro oluido apartado,
¿quién me diese que el cuidado

y este dolor en que muero
pueda ser manifestado? (vv. 141-145)

En su frecuente asociación con la fama o la gloria, la memoria puede ser concebida como espacio restringido y privilegiado; así lo concreta **Acuña** en otro texto:

[...]
Mas, de vos ayudado, él esperaba
con vuestro nombre levantarse un día
hasta el lugar, a pocos concedido,
donde el tiempo no alcanza ni el olvido (XX, vv. 141-144).

Otra imagen ligada al espacio de la memoria es la que erige **Garcilaso** en su soneto VIII; la memoria es un lugar engañoso en que se producen espejismos. A la espacialización de la memoria se une la teoría neoplatónica; los espíritus se alteran creyendo percibir la verdadera imagen de la amada, a pesar de que se trata de un espejismo (Tena Morillo, 2022: 252):

De aquella vista pura y excelente
salen espirtus vivos y encendidos,
y siendo por mis ojos recibidos,
me pasan hasta donde el mal se siente;

éntranse en el camino fácilmente
por do los míos, con tal calor movidos,
salen fuera de mí como perdidos,
llamados d'aquel bien que 'stá presente.

Ausente, en la memoria la imagino;
mis espirtus, pensando que la vían,
se mueven y se encienden sin medida;

mas no hallando fácil el camino
que los suyos entrando derretían
revientan por salir por do no hay salida.

Dada su imbricación neoplatónica, el soneto VIII se halla plagado de términos de evidente referencia espacial: los espíritus “éntranse”, “salen fuera”, no hallan “el camino”, “revientan por salir”, etcétera, que inciden en la compleja solución dada a los sentimientos una vez han sido exaltados por el engaño de la memoria. Es este, pues, todo un repaso del *Cortesano* de Castiglione, en que la memoria acoge la imagen del almacén, pero también admite la teoría platónica.

En otros textos ya analizados resurgen los términos del campo semántico arquitectónico; por ejemplo, en el soneto X de Garcilaso (“juntas *estáis en* la memoria mía”) o en la composición 56 de Baltasar del Alcázar. En la conversación, ya reseñada, entre la ausencia y el sujeto lírico que padece los estragos de la memoria, la primera recomienda al pobre amante que olvide y resista ante la memoria, pero este se niega a “*cerrarle la puerta al bien*”, esto es, al recuerdo, si bien sabe que esto le acarreará dolor y sufrimiento (Tena Morillo, 2022: 243).

Por su parte, **Garcilaso** proyecta en su “Canción IV” una visión negativa de la memoria, a la que califica de “tormento”. Lo peculiar del texto es el soporte en que se sostiene este juicio negativo; Garcilaso recurre al mito de Tántalo para ilustrar el daño que produce la memoria. Tal comparación parte de otra imagen: “mostrar el agua a quien está sediento”. A la impotencia que genera tal situación se añade la metáfora de Tántalo; del mismo modo que huía de Tántalo todo aquello a lo que él se aproximaba, a nuestro sujeto lírico el recuerdo le provoca análoga sensación: cuando se deja arrastrar por el recuerdo halla finalmente el desengaño, pues cuanto pretende recuperar se aleja conforme él se acerca a través de sus recuerdos:

[...]

Torno a llorar mis daños, porque entiendo
que es un crudo linaje de tormento,
para matar aquel que está sediento,
mostralle el agua por que está muriendo,
de la cual el cuitado juntamente
la claridad contempla, el ruido siente,
mas cuando llega ya para bebellá,
gran espacio se halla lejos de ella (vv. 93-100).

En su soneto X **Herrera** ruega al olvido que se instale en su memoria, que es concebida aquí como un terreno contrapuesto a la región del interlocutor. Si esta última área, “umbrosa” y “desierta”, consigue adentrarse en la memoria, “ocuparla” y suprimir el “recuerdo del desengaño”, entonces el yo poético le estará eternamente agradecido. Memoria y olvido adquieren en el texto la extensión de dos regiones antagónicas que infligen, simultáneamente, daño al poeta: el olvido no lo socorre y la memoria lo perturba por medio del desengaño.

De mayor complejidad resultan los últimos versos de la composición, que, a nuestro juicio, pueden entenderse en dos claves: 1) como advertencia dirigida al olvido y 2) como expresión final del derrotismo del poeta:

Lento i pesado Olvido, que d’el daño
eres, que más m’aquexa, mayor parte:
Si a mi memoria ocupas esta parte
que siempre me recuerda el desengaño,

i ajeno d’el Amor i de su engaño
respiro, i mi dolor de mí se parte,
prometo agradecido celebrarte
en la mesma sazón d’el día i año.

De suerte qu’a tu nombre igual no sea
Nemósina, i s’umille’l claro asiento,
i a la umbrosa región rinda tu gloria.

Si no, desierto Olvido, yo te vea
padecer olvidado con tormento,
i eterna de tus males la memoria.

En el último terceto de este texto, que, probablemente no sea uno de los más afortunados del poeta, la subordinada condicional seguida de la negación (“Si no, desierto Olvido, yo te vea”) abre paso a dos lecturas de distinto signo, pero que creemos

igualmente lógicas: si seguimos la opción de la amenaza, suscribimos entonces que el poeta lanza unos versos finales al olvido con la intención de intimidarlo. Diríamos: si no haces todo lo que te pido, “ojalá te vea” o “yo te veré” *padecer* tu propia medicina *con tormento*, así como los males de la memoria. Sin embargo, cabe otra lectura que muestra a un sujeto menos osado: si no haces todo lo que te pido, “te veré” olvidado (siendo olvidado yo) y padeciendo (yo, de nuevo) los estragos de la memoria eterna. El modo subjuntivo de “vea” nos hace dudar en la conclusión interpretativa del poema, probablemente pensado y escrito en función de uno de los comentarios esbozados, a pesar de que ambos nos resultan aceptables, o, al menos, coherentes: lento olvido, apiádate de mí, suprime mi memoria; si así lo haces y puedo descansar de Amor y del daño causado por el recuerdo, prometo alabarte y celebrarte cada día, endiosarte incluso hasta tal punto que la misma diosa Nemosine quede humillada; te rendiré gloria a ti. Si no lo haces, si no me socorres, entonces te maldigo con el padecimiento de tu propio efecto y con los males de la memoria. O, si no lo haces, si no me socorres, entonces te contemplaré rendido desde el sufrimiento de tus efectos y los de la memoria.

En la otra cara de la moneda se halla la región vinculada al olvido; ya hemos referido, en más de una ocasión, la correspondencia de los semas asociados a la memoria (luz) y al olvido (oscuridad); y, del mismo modo en que la memoria puede constituir un reino gobernado por el amor hacia a la amada también el olvido recibe su consideración como espacio regio. Por ejemplo, en este poema de **Villamediana**:

[...]
Fantasía desmandada
da nuevo aliento a quimeras,
que para burlas son veras
y para veras son nada.
Así que [a] buscar memoria
en el reino del olvido,
que es dar muerte a un desvalido
tentarle de vanagloria (vv. 105- 112).

b. Vestigio

Otra de las imágenes de la memoria que prolifera en los siglos estudiados es la del vestigio: el recuerdo es el rastro que queda tras la separación de los amantes.

En un nuevo texto de **Francisco de Figueroa**, de raigambre petrarquista, el amante teme que su amada pudiera morir durante el apartamiento. Tal cuidado — apunta López Suárez— bebe de la fuente italiana de Petrarca, en concreto del soneto CCCLX (“Quell’ antiquo mio dolce empio signore”) (Figueroa, 1989: 417). La memoria es aquí un rastro, un despojo, el vestigio que queda del amor ausente y perdido.

LXI [A]

De aquella mi profunda antigua llaga
que en mi más tierna edad punta dorada
abrió mi pecho, y fue después cerrada
por larga ausencia que amor nuevo apaga,

sale de sangre un turbio río que enlaga
la tierra de mis flacos pies pisada,
y yo no sé cuál fiera mano airada
en tal sazón tan sin piedad me llaga.

Que la mano gentil donde me vino
la primera saeta, está el cielo
libre y exenta de graveza humana.

*Bien es así, pero quedó en el suelo
la memoria y alguna sombra vana
del sol que acabó presto su camino* (vv. 1-14, 174).

La prematura muerte de la amada priva al yo lírico de su bien y su luz, de ahí que solo quede la memoria, bien inmaterial, y la “sombra vana” del “sol” que murió demasiado temprano.

En el siguiente soneto de **Francisco de Aldana**, la memoria, posible salvación para el amante en ausencia de su bien, resulta insuficiente para mantener con vida la voluntad, también potencia del alma según la teoría neoplatónica heredada de San Agustín:

Mil veces callo que romper deseo

el cielo a gritos, y otras tantas tiento
dar a mi lengua voz y movimiento
que en silencio mortal yacer la veo.

Anda, cual velocísimo correo,
por dentro el alma el suelto pensamiento,
con alto y de dolor lloroso acento,
casi en sombra de muerte un nuevo Orfeo.

*No halla la memoria o la esperanza
rastros de imagen dulce y deleitable
con que la voluntad viva segura.*

Cuanto en mí hallo es maldición que alcanza,
muerte que tarda, llanto inconsolable,
desdén del cielo, error de la ventura.

El pensamiento, trasunto de Orfeo por su desdichado destino, puesto que mira hacia atrás, esto es, recuerda, recorre desesperado el alma; asimismo a la memoria y la voluntad les es imposible recrearse con alguna “dulce imagen”, es decir, con algún recuerdo feliz previamente custodiado.

5.3.1.2. Espacios y objetos concretos

a. Almacén o recipiente

La memoria, pues, puede constituir un recipiente que conserva los recuerdos; por otro lado, su consideración psicológica depende de la perspectiva adoptada por el yo poético, es decir, del dolor o la dicha que los recuerdos susciten en él. En estos versos de **Villamediana**, por ejemplo, la memoria parece un almacén colmado de recuerdos que hieren al sujeto lírico:

[...]
De [mal] de pasadas glorias
tengo la memoria llena,

bastaban penas por pena
y no morir de memorias (vv. 93- 96).

La variante del depósito (en terminología de Torre, 2008) y del almacén (Weinrich, 1999) acoge diversas concreciones, entre ellas la del arca (*arx, arca*), que a su vez se escinde en dos ramificaciones: el “*modello reale visibile*” y el “*modello mitico*”, esto es, tanto la representación de lo físico (la casa, el edificio) como la concepción del arca espiritual que cada uno portamos (Torre, 2008: 218). La importante alianza de la memoria y el arca proviene de las formulaciones simbólicas del concepto; así lo explica el profesor italiano:

L'immagine dell'arx nasce invece dalle antiche inchieste della filosofia naturale sulla localizzazione delle facoltà psichiche; e sulla scorta di ciò è stata poi configurata dalla morale cristiana essenzialmente come dominio interiore della Ragione, come luogo dell'animo in cui avviene lo scontro, decisivo per l'uomo, fra Vizi e Virtù (Torre, 2008: 218).

En el ejemplo siguiente **Fernando de Herrera** refuerza la identidad de la memoria con el depósito o recipiente por medio de la ayuda de la forma verbal “caber”. Se trata del remate del romance 10; a lo largo de la composición el sujeto lírico se lamenta del dolor que le causa la ausencia de su amada y haber sido olvidado por esta. Para expresar finalmente que haber sido correspondido sería aspirar a un bien que jamás su dama ha otorgado, el poeta se sirve de la memoria como recipiente en que no cabe tan alta pretensión:

[...]
No cabía en mi memoria
presumir esta victoria
de ser de vos bien querido;
nadie fue jamás nacido
que alcançase tanta gloria (vv. 126-130).

Por su parte, **Lope de Vega** aún en el soneto elegíaco de número 78 la concepción material de la memoria con el talante negativo que arrastra la muerte de la amada y cierto carácter de personificación. La memoria aparece como “almacén” atestado de recuerdos

dolorosos. Constatamos, pues, dos aplicaciones metafóricas de la memoria; ya indicábamos al principio la habitual combinación de los rasgos señalados, pues esa es la virtud de la metáfora: su naturaleza acumulativa le permite trabar imágenes de un mismo concepto sin que por ello deriven en una incongruencia, merced, claro está, a la maestría de poeta, que es quien en suma dota a la metáfora de la verosimilitud necesaria.

Pero volvamos al soneto de **Lope**; el Fénix dedica los cuartetos a la descripción, no exenta de antítesis, de la difunta y de la vivacidad que aún mantiene vivo el deseo del amante. A pesar de estar “resuelta en polvo”, la amada continúa siendo “hermosa”, y, al conservar todavía “aquella luz” que fue “gloria y pena” (solo el oxímoron podría reflejar de manera tan breve y precisa la contradicción a la que somete el amor), esta no deja vivir al amante, esto es, el hecho de que la luz siga viva para el sujeto lírico supone una tortura para este, y de ahí que se realice la paradoja que cierra el primer cuarteto: con su reposo en paz “hace guerra” al amante.

Seguidamente, Lope recoge tres imágenes florales, el jazmín, la rosa y la azucena, para ilustrar cuánto perdura aún el deseo, el cual “abrsa el alma”, que a su vez está “llena” de memorias. Esos son los recuerdos que privan de sosiego al amante.

En los tercetos el sujeto lírico dirige su lamento a una memoria “de sus enojos” personificada, pues la califica de “cruel”. A esta le formula una pregunta retórica e impetra, finalmente, que le permita estar en silencio:

“Memorias de amor”

Resuelta en polvo ya, mas siempre hermosa,
sin dejarme vivir, vive serena
aquella luz que fue mi gloria y pena,
y me hace guerra cuando en paz reposa.

Tan vivo está el jazmín, la pura rosa,
que blandamente ardiendo en azucena,
me abrsa el alma, de memorias llena,
ceniza de su fénix amorosa.

¡Oh memoria cruel de mis enojos!

¿Qué honor te puede dar mi sentimiento,

en polvo convertidos sus despojos?

Permíteme callar sólo un momento;
que ya no tienen lágrimas mis ojos
ni conceptos de amor mi pensamiento.

Por otra parte, **Lope**, en el Libro X (número 19) de su *Jerusalén conquistada* también ensaya la imagen de la memoria sobre el recipiente, pues dice “tener” la “lastimosa historia” en dicho espacio:

Llore Jerusalén, Sión te llore,
católico español, nuevo Maestre,
en tanto que el Cedrón los valles dore
de Josafat y el sol sus rayos muestre;
tu santo ejemplo, tu memoria adore
del norte al sur la máquina terrestre
que yo mientras viviere, en la memoria
viva tendré tu lastimosa historia.

Se nos presenta en este texto un perfecto caso de dilogía; el adjetivo “viva” que aparece en el último verso puede funcionar en calidad de modificador tanto con “memoria” como con “lastimosa historia”, incluso de manera simultánea, sin que resulte por ello incoherente. El recuerdo, la lastimosa historia, puede permanecer vivo, así como el sujeto lírico puede recordar activamente, de manera viva, la lastimosa historia.

También hallamos en la poesía de **Boscán** exponentes de la memoria como almacén; por ejemplo, en las redondillas tituladas “Mal de amor”. La primera aparición de la memoria ofrece la metáfora de un recipiente al que le pesan los “pensamientos” que han sido ensanchados. La forma verbal “pesar” puede entenderse aquí en dos de sus acepciones: 1) como peso físico (los pensamientos pesan a la memoria) y 2) como carga (la memoria sufre la carga de los pensamientos, es decir, estos acibaran a la memoria). En el primer caso, nos hallamos ante una imagen espacial o, si se quiere simplificar, física, de la memoria, mientras que en el segundo supuesto la memoria se presenta de forma humanizada, pues padece el abatimiento de los recuerdos.

[...]

Los términos de querer
dexólos entre renglones;
no las tuvo por pasiones
las que suelen padecer
otros en sus coraçones.
Descubrió nuevos tormentos
para sentir nueva gloria;
ensanchó los pensamientos
con tantos atrevimientos
que le pesa a la memoria (vv. 11-20).

Sin embargo, y a pesar de que ambas lecturas resultan coherentes, nos inclinamos por la primera como imagen preponderante, esto es, por aquella que considera la memoria como un espacio donde se guardan los pensamientos. La razón por la que optamos por esta exégesis se materializa en la continuación del poema. Más adelante, el poeta propone una retahíla de situaciones análogas para justificar retrotraerse a un “rincón” de la memoria:

[...]

Del gato muy claro vemos
que puesto que esté comiendo,
con la presa está gruñendo;
porque no se la quitemos
al rincón se va huyendo.
Yo soy éste en mi gemir,
que a bueltas siento tal gloria
que, por no la despedir,
echo de presto a huir
al rincón de mi memoria (vv. 201-210).

b. Tesauro

De manera aún más concreta, la memoria puede adoptar la forma de un tesauro: un recipiente en que se conservan prendas queridas y selectas, en definitiva, tesoros. Ya

en la *Rhetorica ad Herennium* (III, 16, 29) asistimos a esta imagen: “tesoro de las ideas que proporciona la invención”. De nuevo nos servimos de la producción lírica de **Boscán** para ejemplificar este tipo de metáfora. Así lo emplea en su “Octava rima”:

[...]

Recaen todos estos en su gloria,
viendo que son los suyos los mejores,
y es suya, en fin, la onra y la vitoria
de todos los amantes vencedores.
Sus thesoros están en su memoria,
lo poseído y los poseedores,
y anda siempre creciendo su caudal,
porque crece con bien, y más con mal (vv. 169-176).

Muchos versos más adelante, el poeta vuelve a asignar a la memoria un sema relacionado con el tesoro. En su alabanza al dios del amor, concluye que la memoria es “pobre” cuando está desprovista de los efectos amorosos:

Amor es voluntad dulce y sabrosa
que todo corazón duro entenece;
el amor es el alma en toda cosa,
por quien remoça el mundo y reverdece;
el fin de todos en Amor reposa,
en él todo comienza y permanece;
d'este mundo y del otro la gran traça,
con sus braços Amor toda l'abraça.

Sin él no puede aver gozo ni gloria,
ni puede aver subido entendimiento;
sin él está tan pobre la memoria,
que en su pobreza muere el pensamiento;
no ay, sin Amor, hazaña ni vitoria,
ni en el alma, sin él, no ay sentimiento;
todo valor y gracia y gentileza
es, luego, sin Amor muy gran baxesa (vv. 537-552).

La formulación de la memoria en términos de tesoro está relacionada con una visión feliz del recuerdo, entendido este como prenda apreciada.

c. Archivo

Otra imagen de la memoria depositaria de rasgos físicos es la del archivo: un espacio en que los recuerdos quedan registrados, como si fueran documentos. Decía Cicerón en las introducciones a *De Oratore*: “Cuando muy a menudo reflexiono, querido hermano, y rebusco en la memoria los viejos tiempos...” (I, 1). En el Libro VIII (número 126) de la *Jerusalén conquistada* **Lope** acude también al sintagma “revolver las memorias” para remitir a esta metáfora que nos ocupa:

[...]
pero entre tanto que en su heroico pecho
revuelve el calidonio las memorias
del grave, ilustre y generoso hecho
que ha de dar a su nombre tantas glorias,
y Alfonso de su intento satisfecho
los anales futuros, las historias
del santo Luis y de Fernando el Santo,
vuelva la voz y la tragedia al llanto⁹⁴.

O en este otro pasaje de **Villamediana**, en que la memoria, que adquiere alas, queda registrada en el “archivo de la historia” por medio de sus propias plumas:

Con plumas de sus alas la memoria
su esencia anima y deja encomendada
al clarísimo archivo de la historia,
donde vive de olvido reservada (391, vv. 777-780).

⁹⁴ Con el objetivo de agilizar la clasificación no nos detenemos demasiado en el cuerpo de texto al explicar algunos modelos de carácter retórico, y trasladamos a este espacio algunas anotaciones. En este caso, por ejemplo, el marcado ejercicio de epanadiplosis y de quiasmo contenido en el verso “del santo Luis y de Fernando el Santo”, que sustentan el ritmo de la composición.

Nótese el doble empleo de “plumas” en los dos campos que operan en este extracto: por un lado, como componente de las alas de la memoria, y, por otro, como utensilio de escritura. Precisamente esta última imagen, la de registrar o poner por escrito algo con la intención de perpetuarlo en el pensamiento, en este caso, en el “archivo de la historia”, entronca con una serie de formulaciones metafóricas agrupadas en torno a la estampación, la escritura, la fijación, la grabación, etcétera, que desarrollaremos más adelante, en el apartado “Otras expresiones y otras imágenes”.

d. Edificio

Pero también puede concebirse la memoria como un edificio. Tan solo registramos un ejemplo de esta concreción en nuestro catálogo; de este modo la configura **Villamediana** en su “Fábula de Faetón”. Los versos recogen el episodio en que Paris tuvo que elegir entre la belleza de Minerva, de Juno o la de Venus:

[...]

El gran pastor que vio desnuda en Ida
de tres deidades competida gloria,
a Venus áurea prenda dio vencida
de su cabello en premio de vitoria;
quejosa Juno, Palas ofendida,
quisieron demoler de la memoria
—como del muro— el claro perjuicio
que a sus beldades intimó el juicio (vv. 497- 504).

La memoria es un edificio susceptible de ser demolido por la ira de las diosas, descontentas con el juicio de Paris.

e. Prenda

En su configuración como objeto, es habitual la imagen de la memoria como una “prenda”; los recuerdos son “dulces prendas” en el famoso soneto X de Garcilaso, ya

comentado, que acompañan al amante hasta el final de sus días. Nótese además la *gradatio* que abarca desde la primera aparición de los recuerdos como “dulces prendas”, aunque matizadas por el sintagma “mal halladas”, hasta el último verso, en que el poeta clama por encontrarse rodeado de dolor, en definitiva, por “ver[se] morir entre memorias tristes”. Este verso está marcado a su vez por la aliteración de fonemas nasales y vibrantes (/r/) que pudieran sugerir el sonido con que la memoria molesta y hostiga al sujeto lírico.

Sor Juana Inés también emplea la imagen de las prendas conservadas, en su caso para abordar el asunto de la memoria en las coordenadas del mecenazgo. La Décima Musa estima ser recordada por la condesa de Paredes al mismo tiempo que dice acordarse ella de su esposo el virrey y de los favores que le debe a este. La memoria adopta, pues, dos direcciones: es conservada, por un lado, por la condesa, que recuerda a la poeta y, al mismo tiempo, esta última guarda el recuerdo del virrey, que tanta gloria le ha procurado. Es más, la monja novohispana aclara que no le recuerda al marqués cada día todo lo hecho por ella para no resultarle molesta. Sor Juana propone asimismo la imagen de la memoria “escrita”, pues la “noticia” de la que se habla es el recuerdo que de ella tienen los mecenas, una imagen que no está “borrada”. Con respecto al marqués, pide a la condesa de Paredes que le traslade a este que, a pesar de la distancia, sigue acordándose de él también; en este punto destaca la contraposición de expresiones antitéticas: “tan muertas distancias” y “memorias vivas”, en que se aprecia la clara superioridad de las memorias sobre la distancia: los recuerdos son prendas conservadas por la Décima Musa.

Después de estimar mi amor,
excelsa, bella María,
*el que en la divina vuestra
conservéis memorias mías;*
después de haber admirado
que, en vuestra soberanía,
*no borrada, de mi amor
se mantenga la noticia,*
paso a daros la razón
que a no obedecer me obliga
vuestro precepto, si es que hay
para esto disculpa digna (21, vv. 1-12).

[...]

Y al gran marqués, mi señor,
le diréis, de parte mía,
*que aun en tan muertas distancias
conservo memorias vivas;*
que no *olvido* de su mano
sus mercedes recibidas:
que no son ingratos todos
los que, al parecer, se olvidan;
que si no se lo repito,
es por la razón ya dicha
de excusar que lo molesta
ostente lo agradecida (21, vv. 149-160).

También en la lírica de **Hernando de Acuña**, en concreto en la “Elegía a una partida”, la memoria aparece convertida en objeto dentro del contexto del pago o el intercambio:

[...]

Mas lo que en mi partida ella pretende
y, en pago de su fe, por ella os pido,
si el pedillo, señora, no os ofende,

es sólo que a un querer tan conocido
le deis su nombre, y que no sea pagado
el jamás olvidaros con olvido,
ni con ese descuido mi cuidado (vv. 67-73).

Por medio de la derivación (“descuido mi cuidado”), la paradoja (“olvidaros con olvido”) y la litote (“jamás olvidaros” equivale a “recordar”), el sujeto lírico pide a su amada que “el jamás olvidaros”, es decir, la memoria, no reciba por pago el olvido. La paradoja se extiende al siguiente verso, en que se refuerza la frustración del amante, ya que suplica que su cuidado, su preocupación, tampoco se corresponda injustamente con el “descuido”.

En la historia de Hero y Leandro recreada por **Boscán** en su Libro III la prenda no solo adquiere el dolor acostumbrado de la memoria, sino que además “se encoge”, esto es, se estremece como objeto tangible. Es Hero quien va repasando “con orden” —a semejanza de las indicaciones de las artes de la memoria, que otorgaban al orden un papel principal— las pisadas de Leandro, y quien evoca de esta forma su recuerdo hasta llegar a la turbación de la memoria:

[...]

Vido una tarde, desde su ventana,
unas pisadas d’hombre en el arena,
y luego imaginando entre sí misma
«¡O si éstas, dixo, fuesen las pisadas
que aquí dexó Leandro cuando vino!»
Muchas noches decía: «Ésta fue el ora
que aquí llegó mi bien», y así empeçava
por orden a pensar lo que pasaron,
mas luego la memoria s’encogía,
que no es manjar de tristes lo pasado
cuando de lo presente es tan contrario (vv. 2382-2392).

De nuevo el poeta vuelve sobre el contraste entre el pasado y el presente para incardinar en él la tortura infligida por el recuerdo; ahora bien, los aspectos que más nos interesan de este texto son, precisamente, la referencia al orden, en los versos “y así empeçava/ *por orden* a pensar lo que pasaron”, y la materialización de la memoria. De la primera cuestión diremos que ya en el mismo proceso de reminiscencia Hero señala una de las bases de las artes de la memoria: el orden. Los compendios de los que hemos dado cuenta no solo aportaban recursos para el acopio eficaz de datos, sino que también definían el orden como uno de los principios de la mnemotecnia. Por otro lado, resulta tremendamente plástica la imagen del encogimiento de la memoria: en ese repaso que lleva a cabo el recuerdo este termina por contraerse de dolor. Sin duda, en este poema Boscán enlaza felizmente el efecto de su configuración retórica y figurada con la erudición mnemotécnica.

En este otro soneto de **Soto de Rojas** la memoria surge hacia el final y, si bien su concreción no permite identificarla como un único tipo de imagen dentro del inventario

que venimos esbozando, ciertamente el verbo que la introduce, “asir”, hace de ella un elemento más cosificado que espacial. A lo largo del texto el sujeto lírico dirige su frustración a la “hermosa Fénix”, cuya mirada ni siquiera puede intentar seguir si no quiere causarle “enojos”:

“Ausentándose por no ofenderla”

Hermosa Fénix, si la luz serena
de vuestros claros ojos no abrasara
su pureza devoto contemplara,
que al no encendido, al temerario enfrena;

mas si mi vista enciende y desordena,
cual suele el viento y fuego a polvo y vara,
si, aunque se oculta, sierpe ostenta clara
purpúrea rosa y cándida azucena,

¿cómo queréis que mire vuestros ojos
menos que con intento así advertido?
Ausente estoy mejor, si os causo enojos:

Adiós, Fénix, adiós, que voy perdido;
huyendo voy de amor y sus antojos,
mas, ay, que viene a la memoria asido.

Una posible paráfrasis de este críptico poema sería como sigue: Hermosa Fénix, si la luz serena de vuestros claros ojos no abrasara, yo contemplaría devoto su pureza, que frena no solo al no encendido, al apocado, sino incluso al temerario. Mas si esa luz serena de vuestros ojos enciende y desordena mi vista, como el viento suele desordenar el polvo y la vara; si la sierpe, aunque se oculta, siempre ostenta clara (con claridad) purpúrea rosa y cándida azucena, ¿cómo queréis, estando yo así advertido, prevenido por tal ejemplo, que mire vuestros ojos, si he sido advertido por menos que intentarlo? Si mirándote te causo enojos, haré mejor en ausentarme de tu vista. Adiós, Fénix, adiós, que voy perdido, desesperado, voy huyendo de Amor y de los antojos de este; mas, ay, que Amor viene asido a la memoria.

De esto último se extrae que, si bien el amante procura no ofender a Fénix a través de la mirada, le es imposible deshacerse de su recuerdo, pues Amor viene agarrado o prendido a la memoria, como si esta fuera un objeto al que uno puede aferrarse.

También en el contexto áulico y de mecenazgo de la **poesía sorjuanesca** (romance 31) la memoria se conforma de obsequios, ofrendas, en definitiva, de una muestra más de su respeto dirigida a María Luisa Manrique de Lara y Gonzaga, condesa de Paredes y protectora de la poeta.

Pues así yo, nuevamente,
a tus plantas generosas
mi esclavitud ratifico
con reiteradas memorias (vv. 41-44).

Y **Aldana** también se sirvió de la imagen de la memoria como prenda en su *Carta a un amigo*, un poema en que confluyen varias concreciones; la ausencia adquiere semas humanizadores, y desde su campo de visión contempla las aguas del olvido. Ante estas lanza las prendas de la memoria:

¡Ay fiera ausencia que en las altas cumbres
vives de soledad, mirando el valle
por do las aguas corren del olvido,
y desde aquella altura, aquel abismo,
despeñas las memorias amorosas! (vv. 356-360)⁹⁵.

Veamos ahora otro texto de **Quevedo**, el celeberrimo “Amor constante más allá de la muerte”, uno de los sonetos más antologizados y admirados de la lírica española (Roig Miranda, 2004: 509)⁹⁶. En este trabajo es la imagen de la memoria la que nos ocupa, por lo que, sin soslayar el examen ya trazado por críticos de la talla de Lázaro Carreter, Dámaso Alonso o Jauralde Pou, atenderemos más a su configuración metafórica que a la exégesis completa, que tantos quebraderos de cabeza ha suscitado a lo largo de la historia crítica. Prueba de ello es el hecho de que el soneto se haya convertido en paradigma del

⁹⁵ Venier (2011) dedica un análisis detallado a esta fructífera composición del capitán Aldana desde la perspectiva de la repercusión de su experiencia vital.

⁹⁶ Roig Miranda (2004: 509) contabiliza la reproducción del texto (BL. 472) hasta en 61 antologías, seguido de BL.29, BL.513 y BL.2.

análisis literario de nuestros Siglos de Oro; a este propósito Paz Gago (1993: 131-163) ilustra el comentario estilístico de este poema a través de los trabajos de Dámaso Alonso, Fernando Carreter, Blanco Aguinaga, Pozuelo Yvancos y García Berrio.

Si ya hemos advertido de que la elaboración de este catálogo no implica que cada imagen de la memoria se limite a un aspecto retórico de manera hermética, he aquí un ejemplo que viene a corroborar nuestra actitud reservada respecto de aquellos trabajos que aspiran a la elaboración de una tipología exacta:

Cerrar podrá mis ojos la postrera
Sombra que me llevare el blanco día,
Y podrá desatar esta alma mía
Hora, a su afán ansioso lisonjera;

Mas no de esotra parte en la ribera
Dejará la memoria, en donde ardía:
Nadar sabe mi llama el agua fría,
Y perder el respeto a ley severa.

Alma, a quien todo un Dios prisión ha sido,
Venas, que humor a tanto fuego han dado,
Medulas, que han gloriosamente ardido,

Su cuerpo dejará, no su cuidado;
Serán ceniza, mas tendrá sentido;
Polvo serán, mas polvo enamorado.

Ya lo advirtió Jauralde Pou (1997: 89): hay dos posibles aproximaciones al análisis de este soneto, bien desde “nuestra circunstancia”, bien desde la “arqueología filológica y cultural”. No en vano el tema de la memoria nos exige adherirnos a esta segunda opción, especialmente por el lazo estrecho que mantiene con la teoría neoplatónica y con la tradicional imagen del río Leteo como símbolo del olvido. No obstante, estos dos aspectos, la impronta del neoplatonismo y la deducción del río mencionado, no son tan obvios entre la crítica.

Jauralde Pou (1997) se encarga de dilucidar las posibles lecturas de estos catorce versos que se considera componen el mejor poema escrito en castellano⁹⁷. Sin embargo, ni siquiera el pasaje que más interés presenta para este trabajo ha sido resuelto satisfactoriamente por los filólogos, tal es el enredo sintáctico. Si algo tenemos claro acerca del soneto quevedesco, aparte de su calidad, es la ausencia de consenso respecto a sus puntos cardinales. Roig Miranda (2004: 510) rescata las aseveraciones de Molina Redondo (1979), quien reprochaba entonces una “opacidad total” al soneto: “piénsese en el hecho evidente de que hay muchos hablantes de español para quienes el soneto de Quevedo puede encerrar cotas muy altas de dificultad, hasta llegar, en casos extremos, a la opacidad total” (Molina Redondo *apud* Roig Miranda, 2004: 510). ¿Pero no es acaso la opacidad uno de los constituyentes de lo que llamamos “literario”? Así se postulaba en la tercera tesis del Círculo Lingüístico de Praga (1970). Y aún más, ¿no es precisamente la trabada oscuridad de este poema la que, junto a la elegancia en el estilo, lo encumbra y hace de él uno de los mejores textos de nuestra literatura? En efecto, no podemos negar la evidente complejidad de su *compositio*, pero tampoco hemos de tomarla como un obstáculo que desluzca el texto, sino como un desafío cuya descodificación genera un deleite estético superior al de otras composiciones⁹⁸. En el otro extremo se halla la exégesis de Esteban Torre, quien dice haber acudido en sus clases, sin hallar tanta dificultad, a este “memorable ejemplo de perfección métrica, de claridad sígnica y de equilibrio sintáctico” (2004: 235). Consideramos la paráfrasis del profesor Torre como una de las más completas y nos adherimos a ella a excepción de algún punto. Vemos, pues, que no hay acuerdo acerca en la interpretación del texto.

Pero no todo queda ahí; tampoco hallamos consenso en la valoración de su métrica, si bien la postura predominante destaca la maestría versificadora de Quevedo. Mientras que para Jauralde (1997: 103) es evidente la “claridad métrica frente a turbulencias sintácticas” y, según Esteban Torre (2004: 239), es esta una “consumada joya de orfebrería conceptista y barroca”, Miranda Roig (2004: 517-519) apunta el complejo inicio del patrón acentual (con parecida intensidad en las sílabas 2ª y 4ª: “cerrár

⁹⁷ Según Blecua, quien ha atendido a esta composición en numerosas ocasiones (1965, 20), se trata de “uno de los más delicados sonetos amorosos de toda nuestra lírica”.

⁹⁸ Esa especie de desafío transmite el placer estético al emisor cuando este consigue descodificar el mensaje que el poema cifra. Desde el enfoque cognitivo, Gadamer (1991: 86) afirma: “El lenguaje del arte plantea determinadas pretensiones [...]. Y lo maravilloso y misterioso del arte es que esta pretensión determinada no es sin embargo una atadura para nuestro ánimo, sino precisamente lo que abre un campo de juego a la libertad para el desarrollo de nuestra capacidad de conocer”.

podrá”) y considera que el soneto “encierra disonancias, compases vacilantes”. La estructura sintáctica, a la que nos referiremos ahora, es asimismo intrincada; en cambio, no hallamos tales “compases vacilantes” en el terreno métrico. En esta ecuación entre sintaxis y métrica sobresale, sin duda, la complejidad de la primera respecto al refinamiento de la segunda. Jauralde Pou (1997: 103) lo advierte de este modo: “en el delicado proceso creador del poeta, cuando entran en conflicto las estructuras sintácticas y las métricas, Quevedo prefiere retorcer las primeras y pulir las segundas”.

Es precisamente la sintaxis la que dificulta la paráfrasis del texto: la circunstancia gramatical de que en ocasiones más de un sintagma pueda desempeñar la función de sujeto dificulta la lectura ligera del poema. Y en torno a estas cuestiones de raigambre sintáctica se erige la interpretación de cada estudioso. Con este soneto sucede un fenómeno extraño: en una primera lectura el receptor percibe su innegable belleza, apoyada en un ritmo delicado, en una selección léxica pulcra y precisa, en imágenes igualmente finas, y capta el mensaje del “amor contante más allá de la muerte”. Esto ha de suceder, sin duda, por la perfecta trabazón de los componentes líricos, por la maestría con que el artífice hace de un tema tan manido una de las composiciones más bellas de nuestra poesía hispánica, y, probablemente contribuya a tal efecto el final sentencioso marcado por los tercetos, “Su cuerpo dejará, no su cuidado;/ Serán ceniza, mas tendrá sentido;/ Polvo serán, mas polvo enamorado”.

La lectura del soneto se presenta, por tanto, a modo de espejismo: en un primer vistazo puede parecer que asistimos a un soneto fácilmente entendible. Sin embargo, en una segunda lectura comenzamos a identificar no errores ni vacilaciones, sino detalles, posibilidades sintácticas, referencias clásicas y una disposición que despejan de este soneto las evidencias y las explicaciones absolutas. Quizá ahí resida también la grandeza de su autor.

El tema que aborda Quevedo es frecuente en la literatura universal y pertenece al conjunto de asuntos y tópicos clásicos: el amor constante incluso más allá de la muerte, pero, como señalamos, la sencillez de su contenido no se corresponde con el ejercicio retórico ejecutado por el poeta⁹⁹. Precisamente, respecto al tema, Lázaro Carreter

⁹⁹ En efecto, el profesor Jauralde Pou (1997: 101) advierte del “abolengo clásico” del tema escogido y de la recreación que tal asunto ha experimentado durante el siglo XVI, especialmente a través de la teoría del animismo: “las meditaciones *in morte* de Petrarca catapultaron los venerables recuerdos de los elegiacos latinos para que Garcilaso, Cetina, Herrera... reescribieran su pasión”.

señalaba el distinto tratamiento de la muerte en dos autores de la talla de Garcilaso y Quevedo: “Si Garcilaso, flor del Renacimiento, aceptaba la muerte y, con ella, la extinción de su cuidado, Quevedo, fruto del Barroco, se dispone a salvar el suyo con rebeldía hiperbólica” (Lázaro Carreter, 1956: 160). De hecho, tal diferencia es apreciable además desde nuestro objeto de estudio, el prisma de la memoria; en el celeberrimo soneto X de Garcilaso el poeta ruega el fin de su vida, en el contexto del tópico de la muerte de amor, para deshacerse así de la dolorosa memoria. En cambio, en el texto de Quevedo el yo poético se enfrenta a la “ley severa”, esto es, a la muerte, y se jacta de realizar un imposible: pasar de una a otra “parte de la ribera” sin perder la memoria, y, concretamente, sin olvidar su amor.

En nuestro estudio seguimos muy de cerca la exégesis del profesor Esteban Torre. Todo poema barroco construido por medio del hipérbaton ha de ser puesto en orden para su correcta descodificación, a pesar de que tal ejercicio resulte una redundancia hermenéutica. Si ordenamos, pues, la sintaxis del soneto quevedesco tenemos que “la sombra postrera que me llevare el blanco día podrá cerrar mis ojos, y la hora lisonjera a su afán ansiosa podrá desatar esta alma mía”¹⁰⁰. El segundo cuarteto expresa cómo, a pesar de la muerte, la memoria enamorada no se doblegará: “no abandonará la memoria en esa otra parte de la ribera, donde antes ardía, pues mi llama sabe nadar por el agua fría y desafiar a la ley severa”. Pero, ¿quién o qué no permite dejar la memoria al otro lado de la ribera? ¿Cuál es el sujeto? Desde el punto de vista sintáctico quizá sea el alma, estancia ahora separada del cuerpo en que sabemos se guarda la memoria.

El tópico expuesto es el horaciano (3, 30-6) “*non omnis moriar*” (no moriré del todo), y, en palabras de Amado Alonso (1986: 14): “así como en los dos cuartetos se oponen los pensamientos de la ley natural y su ineficacia, también los dos tercetos están contruidos armónicamente sobre la oposición del ardor vivido y su imperecedero recuerdo vivido”. No obstante, si bien se mantiene y se reafirma la idea del amor constante en los tercetos, estos versos modulan una estructura retórica distinta respecto a los cuartetos, gracias al empleo de una correlación de elementos (alma, venas y medulas). No solamente el tono sentencioso distingue la escritura de los tercetos en comparación con

¹⁰⁰ “El alma, enamorada, no abandonará jamás las preocupaciones carnales de su cuerpo. Nada nos hace, así pues, pensar que esta alma pueda tener un “afán ansioso” de verse privada de su cuerpo. No es el alma, sino la muerte, la postrera sombra, la furtiva y violenta señora de la noche, la que anhela llevar a cabo su tenebrosa labor. [...] La hora es, así, lisonjera a “su” afán ansioso. A quien lisonjea, complace y adula la hora no es precisamente al alma, sino a la muerte” (Torre, 2004: 243).

los cuartetos; Amado Alonso advierte un evidente contraste más allá de la forma: “¡qué pálidos resultan esos cuartetos y qué débiles, poéticamente, comparados con los tercetos! Apenas son más que la excelente presentación mitológico-académica— hecha por un gran poeta— del pensamiento trivial *non omnis moriar*, aplicado al amor” (Amado Alonso, 1986: 106)¹⁰¹.

El alma, que ha sido cárcel señoreada por Cupido —creemos que no cabe aquí el debate entre si se trata del dios del amor o del Dios cristiano, a pesar del empleo de la mayúscula—, junto con las venas, que impulsaron la sangre, el “humor”, la fuerza, y con las medulas, que se han fundido en tal fuego de amor, mantendrán por siempre ese aliento amoroso. Si bien el mensaje resulta claro, la muerte no aplacará al amor eterno por mucho que el alma se desprenda de la materia, he aquí otro punto que también ha despertado controversias entre los estudiosos del soneto quevediano. Nos referimos al verso “serán ceniza, mas tendrá sentido” y, concretamente, a su última palabra. A partir del término “sentido” la exégesis puede instalarse en dos líneas bien distintas, que, lejos de constituir un mero matiz cultural, conducen a dos interpretaciones opuestas del mensaje que hemos señalado, el amor constante.

Si entendemos “sentido” en su acepción 8 del *Diccionario* de la RAE, leeremos ese verso desde la óptica del fundamento: las venas se reducirán a ceniza, pero tendrán lógica. Acogerse a esta lectura supone en cierto modo desligarse de la estela neoplatónica sobre la cual creemos descansa el poema: las venas, aun desprovistas de su materia, continuarán siendo sensitivas, seguirán sintiendo. Basta con echar un vistazo al léxico empleado: *alma, cuerpo, memoria, venas, medulas, cuidado, humor, llama, ley*, etcétera, para percibir los componentes de la teoría neoplatónica y del animismo.

Por su parte, el profesor Esteban Torre defiende en su lectura un amor carnal, “fuertemente impregnado de erotismo, muy bien anclado a la tierra” (2004: 244), en oposición a la teoría neoplatónica. Y cita la fuente de Propertio (*Elegía 2, 27*), en que ya se recorre la imagen del amor constante a través del espacio de la laguna Estigia:

*Iam licet et Stygia sedeat sub hirundine remex,
cernat et infernae tristia vela ratis:*

¹⁰¹ Igualmente el profesor Pozuelo Yvancos (2007: 339) percibe cómo en el soneto se transita del “suspenseo que va de los cuartetos a la seguridad sentenciosa de los tercetos”, si bien no califica de “pálidos” los cuartetos, antes bien pondera el carácter sentencioso con que el soneto se clausura.

*si modo clamantis revocaverat aura puellae,
concessum nulla lege redibit iter*¹⁰².

Es cierto que en el soneto aparecen términos relacionados con la pasión y el fuego amoroso y que indican un amor físico y erótico. Sin embargo, muchos de esos vocablos beben de la innegable tradición petrarquista (por ejemplo, la contraposición de la llama ardiente con el agua fría que sortea), y no son óbice para rechazar la presencia de un amor espiritual, o al menos la aspiración de alcanzar el único tipo de amor que tiene la posibilidad de ser eterno: el contemplativo, en oposición al *hereos*, terminología seguida por Gamba Corradine (2006: 289).

Esteban Torre (2004: 246) insiste en que se trata de una magistral lección de fisiología clásico-medieval y que no hay rastro de neoplatonismo en el soneto. No obstante, la presencia de la memoria y su dependencia respecto al alma, de la que no llega a separarse, junto con la expresión “tendrá sentido”, que el mismo profesor entiende en su dimensión sensitiva frente a la lógica, pueden indicar la imbricación que defendemos del neoplatonismo.

Quizá el amor referido, cuyas partes fisiológicas son las venas y medulas, mientras que las espirituales recaen en el alma, tuviera en la anterior vida la dimensión física y carnal que señala el Esteban Torre, pero eso no imposibilita el proceso de abstracción con que se pretende hacer eterno lo mortal y tangible. Es más, insistimos en que en esa dimensión tal proceso solo puede estar dirigido a un amor trascendente.

Admitimos, pues, la estela neoplatónica del soneto y, en función de esta, entendemos la memoria como el último bastión al que el alma se aferra para eternizar su amor. Tampoco puede pasar por alto la referencia a la “ribera” en el contexto de la muerte: el yo poético asegura que no dejará la memoria “de esotra parte en la ribera”, es decir, que no olvidará. Sin embargo, con el binomio “olvido-ribera” sucede como con aquellos tópicos e imágenes que, por manidos, reciben una atención superficial e insuficiente. Dado que el aspecto que más nos interesa aquí es la presencia de la memoria, nos detendremos en este punto. Pocos autores identifican tal ribera con el río Leteo, antes bien en la bibliografía resuena la laguna Estigia una y otra vez. En efecto, la Estigia es la

¹⁰² Y aunque ya esté sentado entre las cañas de la laguna Estigia,/ viendo las tristes velas del barco del infierno,/ si la voz de la amada le volviera a llamar, retornaría,/ recorriendo un camino que la ley no permite.

frontera que separa la vida y la muerte, la recorrida por Caronte, pero, si somos rigurosos, el río Leteo es aquel en que las almas pierden la memoria.

Jauralde Pou (1997: 110) identifica la ribera con la laguna Estigia y rinde cuenta del maridaje del “resabio clásico (el olvido del Hades)” junto con la incorporación de la doctrina cristiana “(polvo eres)”. Por su parte, Molho (*apud* Jauralde, 1997: 110) ya menciona el Lete: “El discurso del soneto parece confundir el Aqueronte, que es uno de los límites fluviales del Hades, con el Lete, del que los muertos bebían el agua para olvidar la vida mortal. El Aqueronte es a la vez aquí río fronterizo y río del olvido”. Hopkins Rodríguez (2021), quien analiza el soneto desde una perspectiva exclusivamente mitológica, califica la presencia del Leteo de “semioculta”; tal vez sea más implícita que semioculta, pues, aunque no aparece el topónimo, su alusión resulta obvia.

La memoria aparece como objeto o tesoro que no se abandona en la ribera, pero, si bien su presencia explícita solo se registra en los versos “Mas no de esotra parte en la ribera/ Dejará la memoria, en donde ardía”, la ligazón con la memoria, que es precisamente la que perpetúa el recuerdo enamorado, sobrevuela y justifica el título del soneto.

Nuestra tesis es que “de esotra parte en la ribera” es una alusión sutil del Lete, por el atávico hermanamiento que existe entre este río y la memoria; nos apoyamos, además, en la relación que Pozuelo Yvancos establece muy acertadamente entre este soneto y el 460:

Si hija de mi amor mi muerte fuese,
¡qué parto tan dichoso que sería
el de mi amor contra la vida mía!
¡Qué gloria, que el morir de amar naciese!

Llevara yo en el alma a donde fuese
el fuego en que me abraso, y guardaría
su llama fiel con la ceniza fría
en el mismo sepulcro en que durmiese.

De esotra parte de la muerte dura,
vivirán en mi sombra mis cuidados

y más allá del Lethe mi memoria.

Triunfará del olvido tu hermosura,
mi pura fe y ardiente, de los hados;
y el no ser, por amar, será mi gloria.

La alianza entre estos dos sonetos es evidente no solo ya por el tema tratado y el vocabulario escogido, sino también, y sobre todo, por la construcción retórica que los vertebra:

Los futuros de posibilidad con que se inicia «Cerrar podrá...» y que han sido destacados como una feliz y original estructura sintáctico semántica incorporada por Quevedo a la tremenda tensión en suspenso que va de los cuartetos a la seguridad sentenciosa de los tercetos, recogen precisamente la misma función de los condicionales que hemos venido analizando en la matriz de los sonetos argumentativos, lo que es visible en el poema 460 que aumenta así sus lazos estructurales con la totalidad del soneto 472, y no sólo por sus evidentes proximidades temáticas y léxicas (Pozuelo Yvancos, 2007: 339-340).

Precisamente esa proximidad subrayada por Pozuelo, evidente para los lectores amantes de la poesía quevedesca, constituye uno de los factores que lleva a pensar que más que una vaga alusión a la laguna Estigia el sintagma “de esotra parte en la ribera” — también por su imbricación con el tema del olvido— se aúna con el río Leteo más que con la mencionada laguna.

En efecto, quizá sin llegar a la “estructura mnemónica” ortodoxa, ambos poemas comparten cierto “aire de familia”, un diseño retórico asociado a un significado concreto, sobre el cual Quevedo ensayó uno de sus temas dilectos. En el soneto 460 la imagen de la memoria no es ya la de una prenda u objeto que el amante rehúsa abandonar “de esotra parte en la ribera”, sino que esta adquiere vida: “vivirán en mi sombra mis cuidados/ y más allá del Lethe mi memoria”; tal memoria aparece con rasgos animados (vivir). Si en el anterior texto de Quevedo la memoria es “algo” que no se deja en el río Lete a la muerte del amante, ahora la memoria permanecerá, “vivirá”, más allá del río. En los tercetos se hermanan dos conceptos que —asegura el amante— pervivirán: los “cuidados”, que se mantendrán vivos en la sombra y más allá de la “muerte dura”, y la memoria, que también vivirá “más allá del Lete”.

Esta variación retórica, no obstante, no imprime modificaciones sustanciales en el tratamiento del tema. Quevedo, pues, supo ensayar por medio de la memoria sobre uno de los asuntos perseguidos en la literatura universal: el amor eterno, configurado en cada caso con el diseño metafórico de la memoria más conveniente.

f. Arma

Por otra parte, el soneto 4 de **Góngora** dedicado al marqués de Santa Cruz concluye con una original imagen de la memoria. Quien recibe el panegírico es don Álvaro de Bazán, marqués de Santa Cruz, mecenas de poetas de los siglos áureos y que fue encomendado para preparar la Armada invencible contra los ingleses. El capitán recibió en su tiempo elogios de los grandes autores coetáneos: Lope de Vega, Luis de Góngora, Miguel de Cervantes¹⁰³. En este poema se insiste ya desde el inicio en la perdurabilidad con que han de quedar grabadas sus hazañas.

Del capitán, que es apodado “católico Sol de los Bazanes” y “Marte humano”, se ensalzan sus intervenciones en Lepanto, Portugal y la Armada (“y los bien reportados tafetanes/ del turco, del inglés, del lusitano”). Ya lo advertía Corréa, y López Poza recoge los elementos que ha de reunir un epitafio cuando en las composiciones clásicas: si el homenajeado ha servido como soldado, la presencia del dios Marte es inevitable, así como resulta de obligada tarea la descripción de sus virtudes y sus hazañas (Corréa *apud* López Poza, 2008: 834).

Pero el verso que más nos interesa es el último, en que la memoria adopta la forma de “espada” que defiende contra el olvido:

No en bronces, que caducan, mortal mano,

Oh católico Sol de los Bazanes

(Que ya entre gloriosos capitanes

Eres deidad armada, Marte humano),

Esculpirá tus hechos, sino en vano,

Cuando descubrir quiera tus afanes

Gabriel Lobo Lasso de la ¹⁰³ Plagnard (2018) analiza otro elogio literario dirigido al marqués de Santa Cruz: el escrito en prosa por Vega.

Y los bien reportados tafetanes
Del turco, del inglés, del lusitano.

El un mar de tus velas coronado,
De tus remos el otro encanecido,
Tablas serán de cosas tan extrañas.

De la inmortalidad el no cansado
Pincel las logre, y sean tus hazañas
Alma del tiempo, espada del olvido.

Por último, volvemos a la lírica de **Quevedo**, en concreto al epitafio compuesto con motivo de la muerte de su protector, el duque de Osuna. De nuevo se descubre el filón que el motivo de la muerte supone para la creación de imágenes de la memoria. La peculiaridad del soneto reside en la voz adoptada: el propio epitafio es la primera persona gramatical que entona la elegía y se yergue como “memoria” viva del duque.

Otro de los componentes dignos de mención del soneto es que está dirigido al “amigo caminante”: Igualmente, Corréa recomienda dirigirse al túmulo, al caminante (*homo viator*) y al lector (Corréa *apud* López Poza, 2008: 834). Se mantiene además, en cierto modo, la estructura señalada por Corréa, consistente en el luto, ya iniciado desde el reconocimiento de la voz del epitafio o del mármol; la alabanza, perceptible en “glorioso pecho”, “triunfante”, seguida de la exhortación al “caminante”, y la advertencia (las lágrimas de sus conmitones han erosionado la piedra que guarda al duque); y, por último, la *amplificatio* de las virtudes del fallecido junto con la insistente humildad que lo reviste hasta llegar a la consolación final, expresada aquí por medio de un verso cuya brevedad cifra en términos de luz y sombra el misterio de la muerte:

*Memoria soy del más glorioso pecho
Que España en su defensa vio triunfante;
En mí podrás, amigo Caminante,
Un rato descansar del largo trecho.*

Lágrimas de Soldados han deshecho
En mí las resistencias de diamante;

Yo cierro al que el Ocaso y el Levante
A su Victoria dio Círculo estrecho.

Estas Armas, viudas de su Dueño,
Que visten de funesta valentía
Este, si humilde, venturoso leño,

Del Grande Osuna son; Él las vestía,
Hasta que apresurado el postrer sueño,
Le ennegreció con Noche el blanco Día.

Con este último texto traemos de vuelta una idea que no deja de sobrevolar por el inventario: la necesidad de comprender la metáfora como un procedimiento acumulativo que, en ciertos puntos, estrecha sus alcances semánticos para establecer analogías, y se convierte en un recurso útil y sugerente por su elasticidad para acoger significados y enlazar unas imágenes con otras. La conversión de la memoria en “piedra”, mármol, epitafio, tumba, etcétera, entronca, por un lado, con la formulación consistente en “grabar en la memoria”, pero también admite, desde la cosificación que supone reducir una capacidad humana a un elemento inerte, el prodigio del lenguaje, por lo que la memoria-epitafio anda a medio camino entre cosificación y prosopopeya, dado que el túmulo adquiere voz desde su estatuto pétreo y se dirige al caminante y al lector.

Como señalábamos *supra*, las imágenes de la memoria que adoptan una forma concreta y física suelen depender de una conceptualización superior a la misma memoria: en el primer caso, si el recuerdo es una “prenda”, la memoria será su recipiente, tesoro o archivo; en el segundo caso, si es la memoria la “prenda”, entonces el archivo será el interior del sujeto lírico, la mente o el alma; podrá ser el despojo, lo que queda tras la muerte o tras la separación de los enamorados, y, entonces, recibirá el juicio positivo o negativo de la instancia gramatical del poema. Tal vez sea este tipo de configuración metafórica el que más pueda darnos cuenta de la multiplicidad de factores que operan en la construcción bien trabada de cualquier metáfora, en este caso las de la memoria.

Hasta aquí hemos inventariado las fórmulas espaciales de la memoria que con mayor frecuencia se han rastreado en la poesía de los Siglos de Oro. Por supuesto, en prácticamente todos los ejemplos conviven rasgos clasificados bajo otros epígrafes;

insistimos en el carácter ecléctico de la metáfora y en la normalidad con que una imagen de la memoria como prenda puede ser depositaria de una reacción negativa o positiva por parte del sujeto lírico. No obstante, como ya apuntábamos al principio de este trabajo, en la imagen suele predominar uno de los atributos retóricos ideados por el artista: en los exponentes recogidos en estas páginas prevalecen las señales locativas sobre otras de índole psicológica, pero ello no implica la imposibilidad de abordar su estudio desde otros enfoques. Ahora bien, podemos asistir a la descodificación de imágenes reacias a un registro riguroso; nos referimos a aquellas que difícilmente son inventariables por no hallar en su descomposición un rasgo que sobresalga. Cabría llamarlas “casos limítrofes”, pero lo cierto es que constituyen ejemplos de asociaciones edificadas sobre varios de los rasgos aquí reseñados, que no están necesariamente entre dos categorías, sino que se nutren de múltiples rasgos, sin que ninguno de ellos se imponga de forma clara. Por ejemplo, en la poesía de **Boscán** aparece la memoria “atravesada” por el recuerdo lacerante:

[...]

Ufano pudier'star
pensando en la pena mía,
mas el dolor me desvía
y no me dexa gozar
del bien de mi fantasía.
El bien y el mal van mezclados,
tan juntos en un istoria,
que no m'atrevo a mi gloria,
de miedo de los cuidados
que atraviesan mi memoria (vv. 71-80).

¿Es la memoria un objeto o un espacio? Reconocemos la dimensión física de la imagen, puesto que aquí es “atravesada”, y del mismo modo nos apercebimos del juego metonímico con que el poeta emplea la voz “memoria”, pero la catalogación de tal imagen resulta espinosa. Habría que incluirla en alguno de los epígrafes establecidos rodeada, en su análisis, de varios “peros”.

La dimensión espacial de la memoria resulta inabarcable por la estrecha alianza que mantiene con los orígenes de la mnemotecnia; es este apartado, por tanto, el más susceptible de incrementar su inventario de casos y ejemplos.

g. Alimento

La memoria, cuya metáfora puede materializarse en cualquier objeto, acoge también la forma del alimento. El alimento es, como desarrolló Curtius (1995: 198-201), gran depositario de metáforas: desde la obra de Píndaro y Quintiliano hasta la de Dante, pero, sobre todo, es especialmente usada en la *Biblia*. Ya nos habíamos acercado a esta concepción en el comentario de aquellos poemas en que se proponen tanto la memoria como el olvido desde una dimensión curativa: el interlocutor, en aquellos textos de carácter dialogal, recetaba el remedio del olvido para paliar los efectos del recuerdo, o bien, en otros textos, este último constituía el único remedio que sostenía al sujeto lírico. A esos modelos se suma el soneto que **Góngora** dedica a la ciudad de Córdoba:

¡Oh excelso muro, oh torres coronadas
de honor, de majestad, de gallardía!
¡Oh gran río, gran rey de Andalucía,
de arenas nobles, ya que no doradas!

¡Oh fértil llano, oh sierras levantadas,
que privilegia el cielo y dora el día!
¡Oh siempre gloriosa patria mía,
tanto por plumas cuanto por espadas!:

si entre aquellas ruinas y despojos
que enriquece Genil y Dauro baña
tu memoria no fue alimento mío,

nunca merezcan mis ausentes ojos
ver tu muro, tus torres y tu río,
tu llano y sierra, ¡oh patria, oh flor de España!

Aunque el término “alimento” es explícito, la acepción que prevalece en el soneto es la de sustento moral de la existencia, es decir, la acepción cuarta del *Diccionario*: “cosa que sirve para mantener la existencia de algo tangible, como el fuego, o intangible, como cualidades, sentimientos, etc.”.

En este epígrafe se nos hace imposible no acudir al célebre soneto de **Lope** “Querido manso mío que venistes”, en que hallamos la incardinación de la imagen de la memoria en el terreno sensorial como contrapunto del nepente, la bebida que los dioses griegos ingerían para olvidar. Se trata de un poema hartamente conocido, si bien esto no exime de llevar a cabo un breve repaso de sus coordenadas, tanto de las condiciones externas que motivaron su composición como aquellas de características retóricas que lo sitúan entre los poemas más emblemáticos de la poesía lopesca. No en vano su calidad ha suscitado una ingente cantidad de estudios que abordan el texto y el ciclo en que este se inscribe desde múltiples enfoques, por ejemplo, desde las referencias a los pasajes bíblicos (Larsen, 1999), la escritura paralela a la experiencia vital del poeta (Lázaro Carreter, 1974; Entrambasaguas, 1958), el empleo del motivo del “manso” (Lara Garrido, 1983; Carreño, 1992), la reescritura (Pedraza Jiménez, 1998), etcétera.

Querido manso mío que venistes
por sal mil veces junto a aquella roca,
y en mi grosera mano vuestra boca
y vuestra lengua de clavel pusistes.

¿Por qué montañas ásperas subistes,
que tal selvatiquez el alma os toca?
¿Qué furia os hizo condición tan loca,
que la memoria y la razón perdistes?

Paced la anacardina, porque os vuelva
de ese cruel y interesable sueño,
y no bebáis el agua del olvido.

Aquí está vuestra vega, monte y selva,
yo soy vuestro pastor y vos mi dueño,

vos mi ganado y yo vuestro perdido.

El texto del que nos ocupamos está incluido en los versos que van del 2634 al 2647 de la obra teatral *Belardo el furioso*, la cual forma parte del ciclo pastoril de Lope de Vega junto con las piezas *El verdadero amante*, *Los amores de Albanio e Ismenia*, *La pastoral de Jacinto*, *La Arcadia* y *La selva sin amor*. Y aunque puede resultar una obviedad, hemos de referir, aunque sea brevemente, la motivación personal de este poema. Perteneciente a un ciclo de tres sonetos de estilo pastoril, “Vireno, aquel mi manso regalado”, “Querido manso mío que venistes” y “Suelta mi manso, mayoral extraño”, Lope entona con este texto su queja amorosa por la separación de Elena Osorio y por la relación de esta con don Francisco Perrenot de Granvela, ese “mayoral extraño” por quien se queja el sujeto lírico de los sonetos.

Existe, como es sabido, todo un debate en torno a la cronología de la redacción de estos tres textos que ha enfrentado las posturas de críticos de la talla de Lázaro Carreter y Entrambasaguas. No nos adentraremos aquí en tal polémica, pues esta se desvía del verdadero objeto de nuestro estudio; solo daremos cuenta de las principales teorías. Si para Entrambasaguas la redacción de los sonetos de este ciclo fue simultánea, Lázaro Carreter defiende una escritura escalonada, en etapas distintas. El crítico zaragozano percibe la evolución en el tratamiento retórico así como en el terreno emocional del ciclo; advierte en el primer soneto (“Vireno, aquel mi manso regalado”) ese “formidable temblor en el alma de Lope, que se dilata en los claros insultos que estampa, y en la lozanía sensual que por él campea” (1974: 153), pulso emotivo que no continúa en los otros dos poemas:

Los elementos que provienen del soneto I se han retocado con primor de oficio; la *mano* del primero es ya una *grosera mano*; y hallamos ahora una alindada *lengua de clavel*. El equívoco se ha esfumado, y *mano* y *lengua* se yuxtaponen en retórico contraste (*mano grosera-lengua de clavel*), complicado con hipérbaton. No decimos que el poeta no haya acertado, pero ahora nos importa resaltar lo que de literario se ha sobreañadido a la primitiva vivencia (1974: 156-157).

No profundizaremos, pues, en este aspecto, pero sí nos adherimos a la hipótesis de Lázaro Carreter. Desde el punto de vista retórico asistimos a tratamientos divergentes, a un estilo más refinado y a la “objetivización” del tema conforme avanza la escritura, al mismo tiempo que percibimos en ellos una tensión emotiva dispar. Esta última y la carga

personal del primer soneto son superiores a las del segundo y tercero; tal dato junto con un ejercicio retórico mucho más riguroso y menos envuelto por las emociones llevan a Lázaro Carreter a exponer que los tres textos fueron redactados en distintos momentos¹⁰⁴.

Pero vayamos a nuestro objeto de interés, la imagen de la memoria; su aparición en este soneto está debidamente trabada en la isotopía, erigida en motivo en la obra de Lope, del “manso”, que explica el uso de un vocabulario rural, aunque desprovisto de la marcada raigambre neoplatónica a que acostumbra en otras composiciones.

La metáfora de la memoria se mueve entre quiasmos, antítesis, preguntas retóricas, dilogías: en definitiva, procedimientos todos habituales en la lírica de Lope y que aquí se armonizan para retratar la incertidumbre, el desengaño y el rencor del yo poético.

El soneto se inaugura y concluye por medio del mismo recurso, el quiasmo: hacia el inicio se cruzan los sintagmas “grosera mano” y “lengua de clavel” en “y en mi grosera mano vuestra boca/ y vuestra lengua de clavel pusistes”, pero también el sintagma “vuestra boca”, dispuesto en el final del verso, halla su continuación, “y vuestra lengua de clavel”, al principio del siguiente; por otro lado, los versos que cierran el texto vuelven sobre la disposición en cruz a través del apoyo de los pronombres “vos” y “yo”, intercambiados en cada uno de los versos: “yo soy vuestro pastor y vos mi dueño,/ vos mi ganado y yo vuestro perdido”. La composición queda totalmente abrazada, desde su comienzo hasta la clausura.

Al primer quiasmo le siguen, en dos formulaciones, las preguntas retóricas (“¿Por qué montañas ásperas subistes...?”, “¿Qué furia os hizo condición tan loca...?”), que plasman el desconcierto del sujeto lírico, sabedor de la reacción esquivada de su “querido manso”, quien parece haberlo olvidado. Y con estas interrogaciones llegamos, pues, al reproche de la memoria: “¿Qué furia os hizo condición tan loca,/ que la memoria y la razón perdiste?” Junto al recuerdo, el poeta considera perdidos también el juicio, la razón, el sentido común; pero lo que nos interesa no es tanto la aparición del término “memoria”

¹⁰⁴ “Fecundo sería el tema si los tres sonetos hubieran sido escritos por la misma época y desde un mismo temple emocional. Pero mucho más si, según intentaremos mostrar, época y temple difieren de uno a otro; ello nos permitirá ver de qué modo una misma veta de vida se va tiñendo y coloreando al pasar por diversas elaboraciones, y cómo lo que fue la llama voraz en el corazón del poeta se va haciendo sereno, remansado tema de arte” (Carreter, 1974: 150).

como la sugerencia que se hace de esta por medio de la siguiente imagen enunciada: “Paced la anacardina”¹⁰⁵.

El sentido de la anacardina asociado a la recuperación de la memoria ya está recogido en las ediciones de grandes críticos como la de Blecua (1990: 146), que toma su significado del *Diccionario de Autoridades* (1726): “la confección que se hace de el Anacardo para facilitar y habilitar la memoria”. La anacardina es el remedio contrario al nepente, pues mientras que este último era ingerido por aquellos que querían olvidar algo, con el extracto del anacardo se perseguían el recuerdo y la memoria. Eso es lo que el yo poético pide a su manso: que pazca la anacardina y no beba de las aguas del olvido, es decir, del Leteo. Si acudimos al *Tesoro de los diccionarios históricos de la lengua española*, en concreto al *Diccionario histórico de la lengua española* (1933-1936), hallamos entre sus ejemplos más ilustraciones del empleo de la anacardina en la literatura de los Siglos de Oro, y entre ellas la celeberrima de Lope:

ANACARDINA. Farm: Confección que se hacía y a la cual se atribuía la virtud de restituir la memoria. ¶ «Los simples que hazen vexiga en el cuero son...: ajo, comino o fuerte miel, *anacardina*.» Vigo, *Cirurgía*, lib. 8, ed. 1537, f. 55 V. ¶ «Y haciendo unos pequeños papeles, los vendía a real a todos los estudiantes novatos, dándoles a entender que eran polvos de la anacardina.» *Estebanillo*, ed. Rív.. t. 33, p. 288. ¶ «Paced la anacardina, porque os vuelva \ de ese cruel e interesable sueño, \ y no bebáis del agua del olvido.» Lope de Vega, *Obr. no dram.*, ed. Sancha. t. 4, p. 843, ¶ «Del borceguí también pienso, \ que *anacardina* tomó.» Quevedo, *Obr.*, ed. Riv., t. 69, p. 176. ¶ «¿Todo se te olvida? \ ... \ Pues yo te traeré mañana \ un poco de anacardina.» Calderón, *Obr.*, ed. Riv., t. 12, p. 61.

Rescatamos aquí las dos apariciones señaladas en el *Diccionario histórico*, por un lado, en los versos extraídos del Romance XXXI, de **Quevedo**, que “refiere las partes de un caballo y un caballero”:

Del borceguí también pienso,
que anacardina tomó,
pues se acuerda de las botas
del discípulo traidor (vv. 63-66).

¹⁰⁵ En este tipo de formulación descansa la expresión habitual “olvidarse de algo” como equivalente a ser ingrato.

Y por otro lado, en un fragmento de la pieza *La hija del aire* de **Calderón de la Barca**, en el diálogo que mantienen los personajes Semíramis y Chato:

Semíramis: ¿Qué te espanta?

Tengo mucho que cuidar.

Chato: Pues yo te traeré mañana

un poco de anacardina

(vv. 2603-2606).

Pero incluso en la misma producción de **Lope** hallamos otras menciones al poder conmemorativo de la flor. José F. Montesinos (1968: 150) ya señala la presencia de la anacardina en *La pastoral de Jacinto* (AC., V. 650 b.):

«¿Qué anacardina es esta que me has dado

Que por darme memoria

Me quitas los sentidos de mi gloria?»

Y en *El peregrino en su patria* (Ob. S., V, 84): “«Buscó en los días que allí estuvo algunos remedios para olvidarla, pues como no hay anacardina para el amor como los celos, mientras más intentaba escurecer el que le tenía más se abrasaba en el sol de su memoria»” (Montesinos, 1968: 150).

Mucho después, en el seno de la Generación del 98, el mismo Azorín recogería los alimentos que propiciaban y deshacían la memoria:

Hay dos clases de muerte: muerte física, muerte moral. La medicina no suprime la muerte física; aspira sólo a impedir la muerte en determinado momento. La muerte moral es el olvido; la historia comprende también que no puede suprimir el olvido: la historia es la lucha contra el olvido. [...] «Vosotros, los historiógrafos usáis de anacardina, y debéis usar de loto». En síntesis, expresivamente, su lenguaje es este: la anacardina, como se sabe, sirve para recordar; el loto, para olvidar (Azorín *apud* Escartín Gual, 2016: 120-121).

La memoria, pues, vuelve sobre su dimensión más sensorial, despojada del sentido neoplatónico al que suelen remitir las composiciones de tinte pastoril: aquí el mayoral, el manso y el pastor no se refieren a la memoria que está situada en el alma, sino que remiten

al recuerdo que puede recuperarse por medio de la ingestión de la anacardina, como ocurría por medio del olor de la magdalena en la novela de Proust.

Finalmente, el poeta establece un juego de palabras con su apellido (“Vega”), según Carreter (1974: 157) “antítesis innegablemente rebuscadas”: “Aquí está vuestra *vega*, monte y selva”, pero también con la dílogia expuesta en la palabra “ganado”, pues con ella se refiere al rebaño, al ganado, desde la perspectiva pastoril, pero también le permite usarla en su sentido más estricto como participio del verbo ganar para mostrarse perdido de amor en la ausencia de su manso: “yo soy vuestro pastor y vos mi dueño,/ vos mi ganado y yo vuestro perdido”¹⁰⁶.

h. Alquitara

Cerramos este epígrafe con la que consideramos otra imagen original: la memoria como alquitara o alambique. Se la debemos, al menos en los casos rastreados de la poesía áurea, a la autoría de **Aldana**. En su “Carta al Señor don Bernardino de Mendoza” el poeta postula en términos aristotélicos la posición intermedia ocupada por la virtud y engrandece la vida de su interlocutor, a quien declara “sois de mí la mejor parte”. La imagen que nos interesa es la de una memoria que destila los recuerdos, que filtra el pasado como un alambique:

[...]

Mas ved, mas ved, por Dios, las digresiones
que hago (¿hay cosa tal?) para mostraros,
señor, que siendo vos la virtud misma,
siempre el lugar le dais que le conviene,
y no consideraba (¡ay ciego, ay triste!)
que el quereros mostrar doctrina en versos
es dar agua a la mar y a sus orillas
arenas, luz al sol, hierba a los prados,
lágrimas al amante y, como dicen,

¹⁰⁶ Montesinos (1968: 150) señala la posible fuente de este ejercicio final: “Este juego de palabras es frecuente en Lope («Vereis que guardar ganado—No es oficio de perdido», *La Arcadia*, Ob. S., V, 332; «bajaba el pastor Amphryso tras unas blancas ovejas, dichoso ganado de un hombre tan bien perdido», *Ibid*, 11), y gracias a una cita del mismo podemos retrotraerlo a su posible fuente”.

aves nocturnas a la docta Atenas,
o, por mejor decir, dar unidades,
teniéndolas sin fin, al mismo número.
Mas ¿qué se ha de hacer? Bien es que salga,
con vos, que sois de mí la mejor parte,
según se viene cuanto escribo y pienso,
y no como el halcón irme rompiendo
el espacioso campo de los aires,
acá y allá cien mil mudando vuelos,
o cual navío que sin tomar el puerto
va dando bordos con hinchada vela,
acá y allá cien mil tomando puntas,
ponerme a destilar mi pensamiento,
poner por alquitara mi memoria (vv. 67-89)¹⁰⁷.

No valoramos tanto la obvia anáfora de los versos “acá y allá cien mil...”, ni el juego ponderativo basado en la redundancia (“dar agua al mar”, “a sus orillas arenas”, “luz al sol”, etcétera) como la creatividad con que el poeta inserta la imagen de una memoria convertida en una herramienta de destilación; en la memoria se halla, pues, una suerte de filtro que permite y niega el paso a los recuerdos.

¹⁰⁷ Para ver un análisis pormenorizado del género de la epístola en la obra poética de Aldana remito al trabajo de la profesora Navarro Durán (2008), en que acomete el estudio de las características estructurales y retóricas de las cartas compuestas por el poeta.

5.3.2. Cualidades humanas

La memoria personificada, es decir, el fenómeno de atribución de semas propios humanos a la memoria es frecuente en la lírica hispánica de los Siglos de Oro, debido al carácter alegórico al que se presta el lenguaje poético y al interesante juego de conceptos abstractos como la memoria, el pensamiento, la fantasía, etcétera, que procura la prosopopeya. Bajo este epígrafe se aglutinan ejemplos que acogen desde la asignación de aspectos animados a la memoria hasta el desarrollo de esta última como personaje que actúa con autonomía y propiedad en el plano del texto. Son dos los bloques que distinguimos en principio y entre los cuales cabe apreciar una relación de grado: 1) la atribución de semas humanos a la memoria y 2) la conversión de la memoria en pleno actor del poema. En el primer grupo la memoria desempeña acciones humanas, es decir, duerme, habla, se sonroja o aviva el sentido. Por su parte, en el segundo tipo demarcado encontramos tres principales funciones de la memoria inserta en la encrucijada de la tortura del recuerdo. Partimos, pues, en este segundo subtipo de una de las ecuaciones que más viene repitiéndose en estas páginas: la memoria como tormento; en tal dinámica la memoria puede adoptar el papel de la víctima, el verdugo y el protector. Son esas las transmutaciones que comentaremos bajo este epígrafe.

Por supuesto, tanto en la personificación leve y sutil de unos como en la explícita y clara de otros las soluciones despliegan las distintas variantes psicológicas ya sistematizadas: registramos memorias personificadas positivas, negativas y paradójicas.

5.3.2.1. La memoria que siente

El artífice se sirve de rasgos humanizadores para pergeñar una imagen de la memoria más activa y sugerente. Asimismo, el rol atribuido a la memoria es a su vez objeto de juicio por parte de la voz poética, que no duda en proyectar su reacción ante el recuerdo. En este apartado establecemos una gradación en el ejercicio de la prosopopeya: desde la memoria que está “viva”, se asusta, duerme, habla y es pobre hasta el detalle de la memoria que se sonroja.

El soneto de **Boscán**, tantas veces tomado como base de ensayo para otras composiciones, presenta el conflicto de la ausencia y el olvido: la tesis del poeta consiste

en la ponderación de la memoria sobre la triste separación de los amantes. En tal estado la memoria despabila su sentido:

Quien dice que la ausencia causa olvido
merece ser de todos olvidado.
El verdadero y firme enamorado
está, cuando está ausente, más perdido.

Aviva la memoria su sentido;
la soledad levanta su cuidado;
hallarse de su bien tan apartado
hace su desear más encendido.

No sanan las heridas en él dadas,
aunque cese el mirar que las causó,
si quedan en el alma confirmadas,

que si uno está con muchas cuchilladas,
porque huya de quien lo acuchilló
no por eso serán mejor curadas.

Cuando el amante sufre el mal de la ausencia y está desesperado, la memoria se agudiza, “aviva su sentido”, ya sea para bien o para mal. Este diálogo velado demuestra el desdoblamiento del poeta, que se sirve de un *verbum dicendi* (López Lara, 1988: 281) para introducir un pretexto y refutar una opinión acerca de la memoria y la ausencia, debate, por otro lado, muy caro a la poesía de los Siglos de Oro. El mensaje que Boscán transmite nos dice que, si las heridas quedan confirmadas en el alma, de nada sirve apartarse y dejar de ver a quien las infligió: la memoria permanece.

La composición de Boscán es glosada, entre otros, por **Baltasar del Alcázar**. En su *imitatio* mantiene la imagen de una memoria que “aviva” sus sentidos:

82

[...]

Y porque el pensamiento

no pare en otras cosas detenido,
con alto entendimiento
e ingenio esclarecido
aviva la memoria su sentido.

Y como la memoria
le ofrezca el dulce tiempo ya pasado,
contempla en tanta gloria,
y en ella transportado,
la soledad levanta su cuidado (vv. 21-30).

Baltasar del Alcázar no se desvía ni un ápice de la tesis defendida por Boscán: ante la ausencia la memoria despierta su sentido, se mantiene alerta, y en la manifestación del contraste entre el “dulce tiempo” y el doloroso presente “la soledad levanta su cuidado”, verso que está tomado literalmente del hipotexto que le sirve de base. Determinar el porcentaje con que Baltasar del Alcázar sigue en su texto la composición de Boscán resulta un tanto difícil por su carácter glosador. Si seguimos la distinción de Highet (1996: 68), no identificamos este ejercicio como un caso de *interpretatio*, pues no hay una traducción literaria de escasa diferencia (menos del 25%) entre los dos textos; tampoco se trata de una *aemulatio*, ya que no apreciamos una transformación tan radical como la que llevara a cabo Quevedo en su comentada “Cerrar podrá mis ojos” respecto a la *Elegía I* de Propertio, ni constituye un ejemplo de *allusio*, puesto que la referencia no es tan velada como la que impondría esta práctica. El concepto más próximo es el de la *imitatio*. Sin embargo, la *imitatio* supone una misma forma y un contenido distinto: aquí sucede lo contrario; la estructura métrica es distinta (frente al soneto de Boscán, la lira de Baltasar del Alcázar) y el tema coincide: la preocupación por que las imágenes amadas permanezcan en la memoria. Ya desde el título de la composición de Baltasar del Alcázar, “Glosa a «Quien dice que el ausencia causa olvido»”, se instaura el juego glosador que recorre sus setenta versos. Cada lira aparece rematada con uno de los versos del soneto de Boscán; de ahí que Baltasar del Alcázar desarrolle algunas imágenes de la memoria, como sucede, por ejemplo, con la metáfora de la “renovación de la pena”, que comentamos en el epígrafe dedicado a tal formulación.

En el soneto 171 de **Sor Juana Inés de la Cruz** (titulado “Prosigue en su pesar, y dice que aun no quisiera aborrecer tan indigno sujeto, por no tenerle así aún cerca del corazón”), el despecho y el rechazo de la voz lírica hacia Silvio, cuya descripción negativa se condensa en los dos cuartetos, da paso a una imagen de la memoria hasta ahora no consignada en estas páginas. La retahíla de insultos vertidos sobre Silvio no puede ser más desfavorable; de entre ellos la calificación más tajante es su comparación con el veneno. Y he ahí la razón por que la memoria rehúye la imagen de Silvio “con susto”. La reacción temerosa e incómoda del sujeto lírico no radica solamente en cómo se le presenta el recuerdo del amante, sino también en las propias acciones de este:

Silvio, yo te aborrezco, y aun condeno
el que estés de esta suerte en mi sentido:
que infama al hierro el escorpión herido,
y a quien lo huella, mancha inmundo el cieno.

Eres como el mortífero veneno
que daña a quien lo vierte inadvertido¹⁰⁸;
y al fin, eres tan malo y fermentado
que aun para aborrecido no eres bueno.

*Tu aspecto vil a mi memoria ofrezco,
aunque con susto me lo contradice,
por darme yo la pena que merezco:*

pues cuando considero lo que hice,
no sólo a ti, corrida, te aborrezco,
pero a mí por el tiempo que te quise.

En el Libro X, número 107 de la *Jerusalén conquistada* de **Lope** se ofrece la imagen de una memoria “dormida”. En la ausencia la memoria se apacigua y reflexiona:

Mas, ¿cómo tengo yo mi edad, mi brío,

¹⁰⁸ Nótese asimismo el juego paranomástico que introduce Sor Juana, a pesar de que el contenido semántico de los vocablos implicados nada tiene que ver: “lo vierte inadvertido”. En la obra de la monja novohispana hay cierta sonoridad lograda por mecanismos internos que refuerzan en casi todas sus composiciones los recursos más tradicionales de la rima.

mi entendimiento y hermosura en poco
de lo mejor de Chipre el señorío?;
¿con qué le venceré si le provocho?;
todos dicen que amor es desvarío,
¿pues, cómo es necio si le llaman loco?;
Leonor ausente mal podrá vencerme,
que en los ausentes la memoria duerme (X, 107).

Sobre un tema ya analizado, **Quevedo** cultiva de nuevo la vinculación de la muerte y el amor constante; en este caso es la memoria quien habla al amante y le asegura “la gloria” de padecer los tormentos derivados del amor:

No me aflige morir, no he rehusado
acabar de vivir, ni he pretendido
alargar esta muerte, que ha nacido
a un tiempo con la vida y el cuidado.

Siento haber de dejar deshabitado
cuerpo que amante espíritu ha ceñido,
desierto un corazón siempre encendido
donde todo el amor reinó hospedado.

Señas me da mi ardor de fuego eterno,
y de tan larga congojosa historia
sólo será escritor mi llanto tierno.

Lisi, estame diciendo la memoria,
que pues tu gloria la padezco infierno,
que llame al padecer tormentos gloria.

Del mismo modo en la “Glosa de «justa fue mi perdición»” Boscán dota de voz a la memoria y pondera el haber conocido a la amada por encima de cualquier otra desgracia, incluso a pesar de que esta venga desarrollada por el mismo amor:

[...]
*De contenta, mi memoria
mil vezes me dize: «¡Calla!,
que'n guerra de tanta gloria
sólo entrar en la batalla
fue sombra de gran vitoria».*
Sólo averos conocido
es tan gran lustre d'amor
que, por más que sté perdido,
siempre será vencedor
quien de vos queda vencido (vv. 61-70).

Finalmente, en la “Carta a un amigo” **Aldana** traza la imagen de una memoria que se sonroja por la vergüenza:

[...]
¡Oh cruda contra ti, ya lloro y siento
más ese tu rigor, no perdonado
en ti, que en mí la pena que acrecientas!
[...]
Más bien entiendes tú la cifra de esto,
que lo peor que tiene es que conviene
no dejarse entender por no infamarte
(¡ay, que en pensarlo siento allá en mi alma
pararse colorada la memoria!).

5.3.2.2. La memoria como personaje

Asistimos ahora a otro conjunto de facturas en que la memoria desarrolla su papel en pos de una configuración psicológica y metafórica determinada y superior: la memoria como tortura. Los poetas áureos articulan distintas imágenes de la memoria en torno a este eje temático: entre las concreciones hallamos a la memoria como víctima, verdugo, testigo y protector. Disponemos las imágenes en escala gradual desde el más cruel hasta el más favorecedor de los roles desempeñados por esta potencia.

La memoria puede aparecer configurada como **víctima** del proceso de tortura, aunque esta es la imagen menos frecuente, puesto que, por lógica, actúa como victimario del memorioso, salvo que, como aquí, sea metonímica del propio individuo. La queja que **Garcilaso** pone en boca de Albanio advierte de una memoria víctima (“entristecida”) del dolor producido por el recuerdo de una historia dolorosa:

Ser debe aquesta historia aborrecida
de tus orejas, ya que así atormenta
mi lengua y *mi memoria entristecida*;
decir ya más no es bien que se consienta.
Junto todo mi bien perdí en un hora,
y ésta es la suma, en fin, d’aquesta cuenta (vv. 332-337).

Mucho más habitual es, sin duda, la composición de la memoria como cómplice o verdugo del dolor. **Soto de Rojas** vuelve al asunto de la ausencia y propone una original imagen de la memoria en su soneto “Ausencia triste”; desde el juicio por su carácter pernicioso, pues la memoria conserva aquí el dolor que tradicionalmente se le ha atribuido, esta se resuelve en ente o persona que ataca al corazón aprovechando la coyuntura de la ausencia, como si fuera una especie de **verdugo**:

¿De qué te quejas, corazón? Resiste
los golpes duros de la ausencia fuerte,
pues dejaste la vida por la muerte,
cuyo triunfo en tu dolor consiste.

Mas, ay, que tanto la memoria asiste
—guerrero vigilante— en ofenderte,
que es fuerza que mi amor para valerte
en llanto se desate, en llanto triste.

Muda ya en mares, pues, los ojos míos,
y este mi pecho en fuego: fuertes luchen
el agua y fuego con mi pecho roto;

viva muriendo en abrasados fríos,

donde los ecos de su voz escuchen
ausente Fénix y presente Cloto.

En un ejercicio propio de la pragmática de la lírica el yo poético se desdobra y pregunta a su corazón, entidad metonímica del sujeto lírico, por la causa que le aqueja, y en su consejo (“Resiste/ los golpes duros de la ausencia fuerte”) hallamos ya una primera ambigüedad, a saber, la correspondencia del adjetivo “fuerte”. El carácter invariable en cuanto al género de este adjetivo nos permite manejar dos hipótesis gramaticales: “fuerte” como complemento predicativo del “tú, corazón”, que resultaría en la lectura “resiste fuerte”, en marcado hipérbaton; o como complemento del nombre o adyacente respecto al sustantivo “ausencia”: resiste los golpes de la “ausencia fuerte”. Sin embargo, en tal resistencia el amante tropieza con otro obstáculo: la memoria, que “insiste en ofender” al corazón, “guerrero vigilante”, expuesto en su forma vocativa para recuperar el destinatario de la queja. Los protagonistas abstractos del texto adquieren de este modo cuerpo y forma: la ausencia atormenta al corazón, que es un “guerrero vigilante”, por medio del ataque emprendido por la memoria. He aquí la segunda ambigüedad; atribuimos el sintagma “guerrero vigilante” al corazón y no a la memoria por un motivo bien claro: en términos semánticos y pragmáticos, y dado el contexto, la memoria no defiende del dolor, sino que lo intensifica, por lo que asignar a esta última semas de “vigilancia” y “protección” derivaría en un enredo conceptual que disiparía la coherencia del soneto.

Nótese, además, el cuidado formal de la composición; en el último verso del segundo cuarteto se desata el efecto ecoico que ahonda en la desesperación del amante: “en llanto se desate, en llanto triste”. La geminación de “llanto” y la rima interna que facilita imprimen un ritmo capaz de recrear la desesperación del sujeto lírico. Por su parte, la respuesta de este último para socorrer al corazón frente al ataque de la memoria pasa por liberar su llanto y permitir que este y el fuego de su amor —en clara némesis, pero unidos para una defensa necesaria— intenten sofocar tal ofensiva, para que descansa el “pecho roto” (derivación que remite al corazón, pero también al mismo amante). Se produce finalmente un genial contraste por medio del empleo del oxímoron y del hipérbaton, pues el sujeto queda relegado hasta el último verso de la composición: la lucha de las fuerzas contradictorias del amante contra la ausencia hará que el enamorado “viva muriendo en abrasados fríos” y que todo ello sea percibido por “ausente Fénix y

presente Cloto”. La memoria, por tanto, deja de ser referida como una tortura para alzarse personificada como ente que perpetra la ofensiva contra el pecho enamorado.

Por su parte, **Quevedo** reprende a la cruel memoria, que traiciona y hiere “por la espalda” a aquel que recuerda. Memoria y entendimiento torturan por medio de dos acciones; la primera hiere traidoramente al yo poético, y el segundo abrasa el alma, patria del sujeto lírico:

[...]
descansar unos deseos
que viven eternamente,
hechos martirio del alma,
donde están porque los tiene;
reprender a la memoria,
que con los pasados bienes,
como traidora a mi gusto
a espaldas vueltas me hiere;
castigar mi entendimiento,
que en discursos diferentes,
siendo su patria mi alma,
la quiere abrasar alevé; (VV. 57-68)

En su soneto 123 **Gutierre de Cetina** personifica a la memoria junto con la fortuna y la presencia de Amor. El contenido de tortura depende en gran parte de la memoria, que es descrita como “esquiva del mal presente”, pues huye de este, y “atenta al bien pasado”, cuyo recuerdo es el que atormenta al amante (“la memoria un desusado/ dolor me causa”). Los tres factores cansan y torturan al sujeto lírico (“y en tan triste estado/ quieren a mi pesar los tres que viva”):

Amor, fortuna y la memoria esquiva
del mal presente, atenta al bien pasado,
me tienen tan perdido y tan cansado
que de triste vivir la alma se priva.

Fortuna me contrasta, amor aviva

el fuego, la memoria un desusado
dolor me causa, y en tan triste estado
quieren a mi pesar los tres que viva.

Ya no espero ver más alegres días,
mas del mal en peor preso y revuelto,
me hallo en la mitad de la carrera.

Teniendo de delante las porfías,
la esperanza de vidrio se me ha vuelto,
y rompió cuando más durar debiera.

El estado al que fortuna, Amor y la memoria someten al amante explica que este se vea privado de tener días alegres y que, todavía a mitad de su arduo camino (el yo poético se inserta en el tópico del *homo viator*), la esperanza, último despojo, se halle frágil y quebrada en el momento menos oportuno.

En otros textos la memoria pasa de albergar semas animados a adquirir cierta figurabilidad; por ejemplo, en el lamento de Beliso, en la composición XXXII de **Figuroa**. Se produce aquí la confluencia de muchos de los factores que hemos estudiado: la memoria adquiere rasgos personificadores, se desenvuelve en un espacio (un archivo), manipula un objeto, y, además, es enjuiciada negativamente por el sujeto lírico, quien sufre los efectos del recuerdo:

[...]
¡Ay Dios!, que ya ha revuelto mi memoria
su archivo, para darme más tormento,
mostrándome los tiempos que solía
venir con libertad, siempre contento.
¡Oh vida deleznable y transitoria,
desnuda de placer y de alegría!
pues el sereno día
en que viví contento,
el tempestuoso viento
que revolvió memoria, le ha nublado,

haciendo con mi bien mi mal doblado,
doblado mi tormento y mis enojos,
pues a un tan desdichado
ahogadle en vuestras lágrimas mis ojos (vv. 71-84).

El pastor Beliso canta a orillas del Duero sus cuitas por el rechazo de Florisa, quien huye de él como de “áspid y serpiente” (v. 98). En este contexto, la prosopopeya de la memoria revuelve su archivo (“que ya ha revuelto mi memoria/ su archivo, para darme más tormento”) con objeto de hostigarlo, haciéndole recordar un tiempo pasado. Hallamos tres rasgos metafóricos interesantes: la memoria como persona, el espacio del archivo y los recuerdos en tanto elementos guardados en este último y que la memoria trastoca con el fin de dañar al amante.

La memoria perturba y lastima al que recuerda porque provoca el “tempestuoso viento” que hace que el “sereno día” se nuble y se haga turbio, de modo que consigue a través del bien (el recuerdo) doblar el mal presente. Este asunto entronca con el tópico petrarquista “rabbiosi venti”, registrado *supra* igualmente en Garcilaso (“airados vientos”).

En esta otra composición de **Sor Juana** se muestra una de las imágenes más humanizadas de la memoria como ejecutante de la tortura que supone el recuerdo. En las endechas (70) en que “discurren fantasías tristes de un ausente” la memoria se configura como verdugo en la tortura de la memorización. El yo lírico comienza pidiendo piedad a la “prolija memoria” (impertinente, incansable, personificada, pues) y rápidamente surgen los términos relativos campo semántico de la tortura, pero no con el sentido figurado que hemos manejado hasta ahora, sino en clara referencia a un método concreto perpetrado por torturadores. Ya desde el inicio de la composición abundan las referencias al “cordel”, tortura también conocida como el potro:

*Prolija memoria,
permite siquiera
que por un instante
sosieguen mis penas.
Afloja el cordel,
que, según aprietas,*

temo que reviente
si das otra vuelta.

Y advierte a la cruel memoria que si no modera su crudeza acabará con su vida, y en tal caso también la misma memoria perderá el objeto de su tormento; de ahí que el sujeto lírico ya no pida piedad, sino “clemencia” para cambiar de tortura. La amante atesora el recuerdo de aquel a quien ama y no quiere que con su muerte se pierda también lo que debiera ser eterno:

Mira que si acabas
con mi vida, cesa
de tus tiranías
la triste materia.
No piedad te pido
en aquestas treguas,
sino que otra especie
de *tormento* sea.
Ni de mí presumas
que soy tan grosera
que la vida sólo
para vivir quiera.
Bien sabes tú, como
quien está tan cerca,
que sólo la estimo
por sentir con ella,
y porque, perdida,
perder era fuerza
un amor que pide
duración eterna.
Por eso te pido
que tengas clemencia,
no por que yo viva,
sí por que él no muera.

Seguidamente lanza preguntas retóricas cuyo diseño bebe de una fuente notoria: los versos garcilasianos del soneto X (“¡Oh dulces prendas por mi mal halladas!”). En este cultivo tan ingenioso la memoria es tachada de “industriosa” y de “villana”:

*¿No basta cuán vivas
se me representan
de mi ausente cielo
las divinas prendas?
¿No basta acordarme
sus caricias tiernas,
sus dulces palabras,
sus nobles finezas?
¿Y no basta que,
industriosa, crezcas
con pasadas glorias
mis presentes penas,
sino que (¡ay de mí!,
mi bien, ¿quién pudiera
no hacerte este agravio
de temer mi ofensa?),
sino que, villana,
persuadirme intentas
que mi agravio es
posible que sea?*

El tormento que provoca la memoria radica en el temor que esta —mezclada aquí con la imaginación— inspira a la amante (“grosera”), quien piensa que puede ser traicionada y sustituida por el amor hacia otra persona. Tal miedo es forjado por la memoria con “necia agudeza”; nótese cómo el insulto con que se remarca la necesidad desvela la opinión que la memoria merece a la hablante lírica¹⁰⁹. En su aleación con la potencia imaginativa la memoria tergiversa las palabras y enmaraña las situaciones con la intención de avivar la desconfianza de la enamorada. Como en los casos ya aducidos

¹⁰⁹ Es este uno de los casos en que Sor Juana escamotea las terminaciones de género todo lo que puede, pero el adjetivo “grosera” nos revela que el hablante lírico es femenino (Montes Doncel, 2008).

de la poesía sorjuanesca en que se manejaban los conceptos de “corazón” y “alma”, la “memoria” no deja de constituir una metonimia del yo, por lo que la hablante se reprocha a sí misma sus sospechas: “soy yo la que tergiverso los recuerdos, la que siente celos infundados, etcétera”.

Y para formarlo,
con necia agudeza,
concuerdas palabras,
acciones contextas:
sus proposiciones
me las interpretas,
y lo que en paz dijo,
me sirve de guerra.
¿Para qué examinas
si habrá quien merezca
de sus bellos ojos
atenciones tiernas;
si de otra hermosura
acaso le llevan
méritos más altos,
más dulces ternezas;
si de obligaciones
la carga molesta
le obliga en mi agravio
a pagar la deuda?

He aquí uno de los motivos que más preocupan al sujeto enunciador de las endechas: el argumento con que la memoria esgrime el olvido de la amada, es decir, que ausencia se producirá la temida mudanza amorosa. El sujeto lírico es consciente de que la fragilidad de la naturaleza y que la única propiedad constante en ella es, paradójicamente, la inconstancia, pero también trata de aferrarse a otros ejemplos de firmeza, que, si bien han constituido excepciones, pueden producir en su caso. Ahora bien, el hecho de que la enamorada apueste por la esperanza no exime a su memoria de inclinarse más hacia las “cosas adversas”, es decir, hacia hipótesis pesimistas.

¿Para qué ventilas
la cuestión superflua
de si es la mudanza
hija de la ausencia?
Yo ya sé que es frágil
la naturaleza,
y que su constancia
sola, es no tenerla.
Sé que la mudanza
por puntos, en ella
es de su ser propio
caduca dolencia.
Pero también sé
que ha habido firmeza;
que ha habido excepciones
de la común regla.
Pues ¿por qué la suya
quieres tú que sea,
siendo ambas posibles,
de aquélla y no de ésta?
Mas ¡ay! que ya escucho
que das por respuesta
que son más seguras
las cosas adversas.

De este modo, la amante siente estar “suspensa”, voz que nos retrotrae al tipo de tortura, el cordel, con que se inauguraban las endechas; la enamorada se siente suspensa “entre muerte y vida” no solo por el carácter torturador que cimenta toda la composición, sino también porque el olvido del amado supondría su propia muerte. Ante tal suplicio suplica a la memoria que se decante por alguno de los extremos (la vida o la muerte) y le procure el descanso:

Con estos temores,
en confusa guerra,

entre muerte y vida
me tienes *suspensa*.
Ven a algún partido
de una vez, y acepta
permitir que viva
o dejar que muera.

En definitiva, en esta endecha la memoria absorbe todo el juicio negativo y doloroso que se ha ido analizando en el capítulo que se dedicó a tal dimensión psicológica de la memoria, pero al mismo tiempo realza este aspecto hasta su condición más humana por medio del maridaje con el “cordel” o el potro.

No obstante, la memoria aquí confluye con el pensamiento. Si bien al principio el sujeto lírico se refiere exclusivamente a la memoria, en algunos puntos el apóstrofe parece estar dirigido también a la imaginación y al pensamiento. Por ejemplo, a propósito del empleo de “contextar” (“contextas”), Méndez Plancarte (Sor Juana, 1995: 411) indica que el sentido lleva a “poner en contraposición”, “cotejar”, y quizá en ese contexto, valga la redundancia, tenga más sentido la amalgama entre memoria, pensamiento e imaginación.

Asimismo, la memoria puede ofrecer testimonio perdurable cuando es llamada en calidad de **testigo**. **Boscán** se sirve de esta imagen y hace de ella un agente en el contexto del morir de amor. En el supuesto de que el poeta muriera ruega que sea la memoria amada la que inscriba en su sepultura la causa de su muerte:

[...]
Quexarme agora es ya demasiado,
pedir merced no cale al enemigo
que con sangre sus manos ha lavado.

Esto pido al amor y a vos lo pido:
que si muriere, por mi gran ventura,
llamo vuestra memoria por testigo;

y que se pongan en mi sepultura
por armas y triumpho mis dolores,

y la letra dirá: «Murió de amores.» (vv. 73-81).

Pero la memoria desempeña también el único rol positivo dentro de las coordenadas de la tortura, es decir, cumple el papel del **protector** del condenado. En un poema de **Acuña** la fragilidad de la memoria no es tanto una consecuencia del dolor como la antesala por que la razón ha de defender la vida en un contexto de ausencia. Este es precisamente el asunto de las quintillas XVII, “Quejas de ausencia enviadas a su mujer”. En primer lugar, la memoria aparece como guardián o protector de la vida del amante, pues, si bien a través de ella este sufre con el recuerdo, también lo mantiene vivo cuando el temor ha hecho languidecer su esperanza.

XVII

“Quejas de ausencia enviadas a su mujer”

[...]

Y si fuere del temor
esta esperanza vencida,
mi memoria, que no olvida,
defenderá del dolor,
en vuestra ausencia, la vida;
que aunque el continuo acordarme
no puede ni basta a darme
consuelo ni bien entero,
en falta del verdadero
éste no puede faltarme (vv. 51-60).

Por otro lado, en la misma composición, en el seno de la teoría neoplatónica aparecen personificados el entendimiento y la memoria, quienes ofrecen auxilio al amante en su conjunción con la potencia de la voluntad. Como ya hemos reseñado, según la teoría platónica son estas tres potencias del alma las que participan del proceso de atesoramiento de las imágenes; en el texto que sigue las potencias se tornan en agentes que ejecutan su cometido:

Así en esto convinieron
memoria y entendimiento,

uno y otro tan contento,
que con vos sola tuvieron
cumplido contentamiento; (vv. 71-75)
[...]
No es dudosa esta verdad
ni flaco su fundamento,
pues os dan seguridad
memoria y entendimiento
juntos con la voluntad; (vv. 81-85)

En el soneto 157 (“A la memoria de la muerte y del infierno”) de **Góngora** las memorias adquieren un mayor protagonismo, pues son ellas las que descienden a los infiernos para enfrentarse a la muerte.

Urnas plebeyas, túmulos reales,
penetrad sin temor, memorias mías,
por donde ya el verdugo de los días
con igual pie dio pasos desiguales.

Revolved tantas señas de mortales,
desnudos huesos, y cenizas frías,
a pesar de las vanas, si no pías,
caras preservaciones orientales.

Bajad luego al abismo, en cuyos senos
blasfeman almas, y en su prisión fuerte
hierros se escuchan siempre, y llanto eterno,

si queréis, oh memorias, por lo menos
con la muerte libraros de la muerte,
y el infierno vencer con el infierno.

El sujeto lírico dirige su discurso a las memorias, a las que pide que desciendan al infierno para sofocarse y morir allí; solo de ese modo podrá descansar quien recuerda. La

catábasis al infierno viene inaugurada por el predominio de la estructura bimembre, ya presente desde el primer verso (“urnas plebeyas, túmulos reales”) y que abarca la reseña de los vestigios humanos (“desnudos huesos, y cenizas frías”). El ritmo de esta estructura facilita la impresión con que toman relieve las memorias, que se insertan justo en el centro del antepenúltimo verso (“si queréis, oh memorias, por lo menos”), como si estuvieran incrustadas en otra disposición bimembre o entre dos sintagmas, del mismo modo en que las memorias bajan cerradas hacia el infierno. La paradoja final (“con la muerte libraros de la muerte,/ y el infierno vencer con el infierno”) demuestra el juicio negativo que las memorias merecen al sujeto lírico: solamente muriendo puede extinguirse el dolor mortal del recuerdo, y solo a través del castigo que suponen las memorias puede acabarse con el verdadero infierno.

En otro soneto debido también a **Góngora** la memoria aparece como ente capaz de ejecutar una afrenta al olvido. La composición está dedicada a Don Juan de Castilla y Arguayo, autor de *El perfecto regidor* (1586), un tratado político de buena conducta para los gobernantes. No obstante, el concepto de memoria manejado aquí es el relativo a la fama y gloria de los poetas, y no el asunto del recuerdo en clave amorosa que venimos analizando. Uno de los elogios vira hacia la consideración que el autor hace sobre el lenguaje:

Generoso don Juan, sobre quien llueve
la docta erudición su licor puro,
con que nos dais en flor fruto maduro,
y un bien inmenso en un volumen breve;

déle la eternidad, pues se lo debe
(para perpetuo acuerdo en lo futuro)
a vuestro heroico bulto en mármol duro
glorioso entalle de inmortal relieve.

Pues hoy da vuestra pluma nueva
de Córdoba al clarísimo Senado,
y pone ley al español lenguaje

con doctrina y estilo tan purgado,

que al olvido hará vuestra memoria
ilustre injuria y valeroso ultraje.

Pasamos, pues, de percibir la memoria como causa del daño a apreciarla como vía para luchar contra el olvido y conservar la fama.

Más arriba, en el epígrafe dedicado a la atribución de rasgos físicos y espaciales, comentamos varias imágenes de la memoria pertenecientes a *El peregrino en su patria* de **Lope**. En este caso brota otra metáfora original: en la composición 26 se registra la memoria como alcalde del cuerpo, entendido este como fortaleza y como trasunto arquitectónico del sujeto lírico:

[...]
En tanto que mi espíritu rigiere
el cuerpo que tus brazos estimaron,
nadie los míos ocupar espere;
la memoria que en ellos me dejaron
es alcalde de aquella fortaleza
que tus hermosos ojos conquistaron (vv. 154-159).

Concluye aquí el repaso de las imágenes de la memoria incluidas en el procedimiento de la prosopopeya que hemos dividido en dos grupos: por un lado, aquellas metáforas impregnadas por acciones propias del hombre como sentir, sonrojarse, hablar, etcétera, y, por otro, aquellas otras imágenes participantes de una metáfora superior de la memoria: el recuerdo como tortura. En el siguiente epígrafe revisaremos el funcionamiento de otras imágenes igualmente habituales en la poesía hispánica de los Siglos de Oro, difíciles de clasificar, pero asimismo reconocibles por insertarse en tópicos e imágenes de nuestra tradición literaria.

5.4. OTRAS IMÁGENES

A continuación atendemos a otras formulaciones de la memoria que poseen suficiente presencia y autonomía como para constituir un epígrafe definido dentro de la taxonomía; a su vez tales metáforas aglutinan aspectos ancilares de la clasificación, es decir, admiten la perspectiva psicológica (son enjuiciadas como imágenes negativas o positivas de la memoria), la concreción retórica (aparecen convertidas en objeto, espacializadas o bajo semas animados) y otras características de orden lingüístico-poético (en muchos casos aparecen fórmulas asociadas a imágenes y tópicos ya registrados en la tradición poética occidental). Establecemos, pues, los siguientes epígrafes:

- a. metáforas vinculadas a los sentidos, en ocasiones desde la perspectiva neoplatónica.
- b. metáforas fundadas en la fijación (“imprimir”, “grabar”, “estampar”, etcétera).
- c. metáforas agrupadas en torno a las expresiones de “renovar la historia” o “renovar el cuento”, muy caras a la poesía de los siglos áureos.

Nuevamente insistimos en el carácter abierto de este prontuario; los subtipos no son excluyentes, de tal forma que podemos hallar una metáfora que se imbrique en la teoría neoplatónica, pero que al mismo tiempo se desarrolle mediante la fórmula de “renovar la herida” o “renovar el cuento”. Nos detendremos en estas últimas expresiones por considerarlas seña del tratamiento de la memoria en los Siglos de Oro.

5.4.1. Los sentidos

Ya hemos señalado la trabazón de la lírica renacentista y barroca en los puntos cardinales de la teoría neoplatónica: una vez que el sujeto ha captado por medio de los sentidos la imagen que ha de ser recordada, la memoria conserva o atesora tales prendas, primero en el corazón y en otros casos en la mente, el alma o junto al pensamiento. En tal proceso colaboran las tres potencias del alma, que son, según la tesis agustina, la memoria, el entendimiento y la voluntad, correlaciones de las tres personas que fundan el misterio trino: Padre, Hijo y Espíritu Santo (San Agustín, 1956, X, 11, 17-18)¹¹⁰.

Para Aristóteles es el sentido de la vista el primero y más potente. Cuando se han percibido las cualidades de lo observado, el *sensus communis* las registra, y en la actividad interior inaugurada en esa etapa se producen tres actividades: la formación de imágenes mentales (*phantastikon*), la reacción a tales imágenes (*dianoutikon*), y la evocación de esas imágenes y reacciones (*mnemoneutikon*). Esas impresiones son abstraídas por la fantasía, que las dota de un carácter temporal propiciador de la imagen (*fantasmata*) y depositadas en la memoria, que a su vez se ubica en el alma sensitiva. Aristóteles integra su teoría en la vertiente física aceptada en su época; para ello se sirve del *pneuma*, e identifica el recuerdo con el traslado de las sensaciones que el *pneuma* llevaba a cabo por el cuerpo (Zarzo, 2016; Draaisma, 1995: 49 y ss.).

Cuando la belleza es asimilada por el amante, esta puede fijarse de dos modos: bien como amor intelectual, bien como amor *horreos*. El rayo que porta la imagen del original, junto con el *pneuma*, atraviesa, pues, las tres facultades internas (memoria, fantasía y entendimiento), y entonces participa en un proceso de abstracción por el que pasa de ser una belleza sensitiva y particular hasta alcanzar la universalidad. El amor *horreos* tiene lugar cuando la intelectualización no se produce correctamente, cuando la imagen queda “dando vueltas en la fantasía sin alcanzar la cavidad del intelecto” (Gamba Corradine, 2006: 297).

Gamba Corradine señala, a partir de la teoría neoplatónica, el fundamento de la queja pastoril por la ausencia de la amada, argumento muy presente en nuestro corpus de textos seleccionados:

¹¹⁰ “Y estas tres facultades, memoria, inteligencia y voluntad, así como no son tres vidas, sino una vida, ni tres mentes, sino una sola mente, tampoco son tres substancias, sino una sola substancia” (San Agustín, 1956, X, 11, 18).

De esta manera, el tan nombrado “mal de ausencia” de la literatura pastoril, ese sufrir desgarrador por no poder gozar de la presencia física del ser amado, a la luz de la teoría neoplatónica del amor no es más que una errónea manera de amar. El sufrir por la ausencia de la amada evidencia, de una parte, que la imagen de la belleza no ha sido grabada adecuadamente en la memoria y, de otra, que no se ha producido la abstracción de la belleza particular (Gamba Corradine, 2006: 297-298).

El **conde de Villamediana** ilustra cómo el sentido de la vista supone el primer paso en el camino hacia la conservación de la imagen:

[...]

Del breve espacio de gloria

del instante que os miré

tuvo materia la fe

y ejercicio la memoria (405, vv. 29-32).

Y este mismo poeta desde el prisma de la concepción neoplatónica aborda la variante negativa de la memoria; el sujeto lírico se lamenta de no escarmentar a pesar de su frustrada experiencia amorosa, y atribuye a la memoria, la voluntad y el entendimiento, todas ellas potencias del alma en la teoría expuesta, la culpa de su falta de aprendizaje.

Después, Amor, que mis cansados años
dieron materia a lástima y a risa,
cuando debiera ser cosa precisa
el costoso escarmiento en tus engaños;

y de los verdaderos desengaños
el padre volador también me avisa,
que aunque todo lo muda tan aprisa,
su costumbre común niega a mis daños;

cuando ya las razones y el instinto
pudieran de mí mismo defenderme,
y con causa fundada en escarmiento;

en otro peligroso laberinto

me pone Amor, y ayudan a perderme
memoria, voluntad y entendimiento.

Es esta una de las composiciones del corpus establecido en que mejor se percibe la adherencia a la teoría tripartita del alma y en concreto a la tesis agustiniana¹¹¹:

Y estas tres facultades, memoria, inteligencia y voluntad, así como no son tres vidas, sino una, ni tres mentes, sino una sola mente, tampoco son tres substancias, sino una sola substancia. La memoria, como vida, razón y substancia, es en sí algo absoluto; pero en cuanto memoria tiene sentido relativo. Lo mismo es dable afirmar por lo que a la inteligencia y a la voluntad se refiere, pues se denominan inteligencia y voluntad en cuanto dicen relación a algo. En sí mismas, cada una es vida, mente y esencia. Y estas tres cosas, por el hecho de ser una vida, una mente, una substancia, son una sola realidad. Y así, cuanto se refiere a cada una de estas cosas le doy un nombre singular, no plural, incluso cuando las considero en conjunto.

[...]

Recuerdo que tengo memoria, inteligencia y voluntad; comprendo que entiendo, quiero y recuerdo; quiero querer, recordar y entender, y al mismo tiempo recuerdo toda mi memoria, inteligencia y voluntad. Lo que de mi memoria no recuerdo, no está en mi memoria. Nada en mi memoria existe tan presente como la memoria. Luego en su totalidad la recuerdo (San Agustín, *De trinitate*, X, XI, 18).

Acudimos, desde un enfoque teórico, a la poesía de Cavalcanti (1255-1300) por su literaturización de la teoría neoplatónica. Alvar y Lucía Megías (2008: 93-107) atienden, además de al profundo carácter teórico de los versos, a su métrica, de la que destacan su “extrema complejidad”. El poeta sienta hasta cierto punto lo que más tarde constituiría la base teórica de la que se sirven los autores hispánicos de los Siglos de Oro; la memoria, potencia del hombre, se halla en un lugar próximo a otros agentes del proceso de reminiscencia¹¹².

¹¹¹ Citamos por la siguiente edición: *Obras de San Agustín en edición bilingüe. Tomo V. Tratado sobre la Santísima Trinidad*. Primera versión española, introducción y notas del padre Fr. Luis Arias, doctor en Teología, Catedrático de la Universidad Pontificia de Salamanca. Segunda edición. [1956]

¹¹² Para la traducción al castellano seguimos el trabajo de Alvar y Lucía Megías (2008); para la versión original nos hemos servido de la edición de G. Contini (*Poeti del Duecento*, vol. II).

In quella parte – dove sta memora
 prende suo stato, – s’ formato, – come
 diaffan da lume, – d’una scuritate
 la qual da Marte – vène, e fa demora;
 elli è creato – ed ha sensato – nome,
 d’alma costume – e di cor volontate.
 Vèn da veduta forma che s’intende,
 che prende – nel possibile intelletto,
 come in subietto, – loco e dimoranza.
 In quella parte mai non ha pesanza
 perché da qualitate non descende:
 respande – in sé perpetual effetto;
 non ha diletto – ma consideranza;
 s’ che non pote largir simiglianza (vv. 15-28).

En aquella parte donde se encuentra la memoria
 se forma Amor y así originado se vuelve
 transparente por la luz a partir de la oscuridad
 que procede de Marte y en él se demora;
 allí es creado (y posee un nombre elocuente),
 costumbre del alma y deseo del corazón.
 Procede de mirar una forma que se vuelve inteligible
 que toma entonces en el intelecto posible,
 como si fuera sujeto, lugar y morada.
 En aquella parte el Amor no tiene fuerza
 porque no procede de la cualidad de los cuerpos:
 en él sólo resplandece el conocimiento eterno;
 no siente el gozo sino tan solo contemplación;
 así que no puede haber nada a él semejante.

Como bien señalan los traductores de Cavalcanti al castellano, ese espacio ocupado con el alma coincide con la morada de los sentidos internos (imaginativa, estimativa y sentido común) y de los cinco sentidos externos.

A este respecto traemos a colación las epístolas de **Aldana** dirigidas a su hermano Cosme y a Galanio, en que el poeta lleva a cabo una literaturización sobre el proceso de reminiscencia desde la óptica neoplatónica. Su seguimiento nos permite comprender la frecuencia con que aparecen términos y formulaciones parecidas en otros textos de los Siglos de Oro. El hilo conductor, pues, de las cartas es el ejercicio teórico acerca de la memoria como potencia de alma.

La profesora Montes Doncel (2022) identifica dos metáforas que escapan al par propuesto por Weinrich (almacén y tablillas), a las que el crítico consideraba posible reducir cualquier imagen de la memoria; nos referimos a otras dos concreciones muy sugerentes: el rayo como imagen del recuerdo y la alquitara o el alambique como proceso por el cual la memoria lleva a cabo la reminiscencia.

Tanto la carta dirigida a Cosme como la epístola enviada a Galanio inciden en una serie de elementos articuladores de la teoría neoplatónica. En el diálogo con su hermano, el recuerdo aparece fulgurante como un relámpago y asalta la fortaleza de la memoria:

En amigable estaba y dulce trato,
trato amigable y dulce si amigable
y dulce trato ser llamado puede
cosa que, ausente vos, venga a ofrecerse,
cuando, sin advertir, hete en el alma
un trueno disparar, hete que veo
un relámpago dar con presta vuelta
inusitado asalto a la memoria (vv. 1-8).

Unos versos más abajo el poeta reconoce la distinción entre el “sentido exterior” y el “sentido interior”; primero, el sentido de la vista queda turbado por el destello del relámpago, y de ahí este estímulo pasa al sentido interior o común, quien entrega lo percibido (las especies y semejanzas) a la fantasía y la imaginación, cómplices en el proceso de conocimiento y reminiscencia:

El sentido exterior quedó turbado,
luego el común revuelve las especies
y a la imaginación las da y entrega,
la cual, después, con más delgado examen,
hace a la fantasía presente, y luego
de allí van a parar dentro al tesoro
de todo semejanza inteligible;
en esto el puro sale entendimiento,
casi vestido sol de rayos de oro,
y en torno ve bullir, gritando: “¡arma, arma!”,
ídolos, simulacros y fantasmas;
irradia y resplandece con su llama
clara y espiritual sobre ellas todas,
y en breve recogió de todas ellas
la información que dio sosiego al alma (vv. 9-23).

De allí las imágenes se instalan en la memoria, descrita como tesoro:

dióle, ¡gran Dios!, la rica tesorerera
la imagen dulce y cara de mi Cosme (vv. 29-30).

Pero también admite la imagen de la memoria una división en celdas, como si de una estancia se tratara:

El ímpetu ¡qué fue (ved lo que puede
Ardiente voluntad), que allá en las celdas
Más íntimas se entró de la memoria! (vv. 39-41)

Asimismo, en la carta dirigida a Galanio reaparecen los constituyentes de la teoría neoplatónica en boca de Aldino, nombre pastoril adoptado por el poeta. En este caso es la imaginación, también cómplice de la memoria, la que desata las imágenes y los recuerdos bajo la luz que proyecta el alma, descrita como Sol en una metáfora apositiva:

Es esto así que yo, Galanio amigo,
ayer, estando en mi tugurio solo,
a la imaginación solté la rienda
y comenzaron dentro, al claro rayo
del Sol del alma, que alumbrando estaba
como a inferiores cielos sus potencias,
infinidad de imágenes sensibles
a rebullir con hervorosa priesa (vv. 9-16).

Y he aquí una de las formulaciones metafóricas de la memoria más interesantes; el proceso de reminiscencia se articula aquí en torno al procedimiento de la destilación, es decir, del alambique o la alquitara. La memoria extrae de las imágenes la semejanza que evoca al original:

Luego la luz del que preside dentro,
mirando la querida semejanza
llovió sobre ella luminosos rayos
de nunca vistos tales resplandores,

*cuyo mental vigor saca y destila
de la sensible especie otra que viene
inteligible a ser de su manera (vv. 51-57).*

Y, de nuevo, convive esta imagen de la memoria con otras ya comentadas en la poesía de **Aldana**. Nos referimos a la metáfora que identifica el recuerdo como relámpago inesperado y a la que equipara con un tesoro, que adquiere aquí rasgos de la prosopopeya; la índole física del tesoro vira hacia la humanización de la memoria como tesorera:

Entonces la memoria, tesorera
de aquella y de esta inmaterial riqueza,
del ángulo interior, donde hospede
las desamadas y amistadas formas
según la voluntad se las ofrece,
como tocada fue, como la hiere
relámpago de luz tan repentino (vv. 62-68).

Por otra parte, en la canción que comienza con “Claros y frescos ríos” **Boscán** se sirve de la teoría neoplatónica para asentar la fuerza de la memoria. Para el poeta el recuerdo está tan bien arraigado en su memoria que es incluso superior a la presencia; tales son los beneficios de la potencia memorística cuando su ejercicio es llevado a cabo correctamente:

[...]
Viéneme a la memoria
dónde la vi primero,
y aquel lugar do comencé d’amalla;
y náceme tal gloria
de ver cómo la quiero,
que’s ya mejor que’l vella el contemplalla.
En el contemplar halla
mi alma un gozo estraño.
Pienso’stalla mirando;
después, en mí tornando,
pésame que duró poco el engaño.

No pido otra alegría
sino engañar mi triste fantasía (vv. 79-91).

A partir del juego de las formas “ver” y “contemplar” el poeta pondera la memoria, pero sin dejar de lado su carácter retorcido: el sujeto lírico es consciente de que si bien recordar concede la gloria durante unos instantes, también termina por desengañar y lastimar.

Asimismo, muestra **Villamediana** el fruto de la teoría neoplatónica. La imagen de la amada ha quedado tan bien prendida al alma del poeta que no precisa ya de la presencia real de la amada:

Amor quiso, señora, que viniese
a morir desterrado en mi porfía,
con esta sospechosa fantasía
que nunca me mintió que en daño fuese.

Antes que este pesar nuevo tuviese,
de toda la demás gente huía,
agora de mí mismo no huiría,
si huyendo de mí de vos no huyese;

porque tan viva estáis en mi memoria
que no osaré pensar que estoy ausente
aunque muera de vos tan apartado;

sólo de la tristeza es la victoria,
perdido estoy acá, como presente,
presente está, señora, mi cuidado.

El amante concluye de manera rotunda: a pesar de estar medio perdido (“perdido estoy acá, como presente”), también está presente su cuidado. En este juego de palabras presidido por “cuidado”, “presente” y “perdido”, que recuerda a los practicados por Lope en su llamado ciclo de los mansos, destaca la precisión retórica en dos aspectos: por un

lado, el empleo de la anadiplosis (la primera palabra del verso que cierra el poema coincide con la última del verso que le antecede), que confiere ritmo y realza el carácter paradójico de la tesis, y, por otro, la posibilidad de leer el último término desde dos sentidos. Podemos entender “cuidado” en su dimensión más frecuente dentro del panorama de los Siglos de Oro, esto es, como “preocupación”, que además se corresponde en las coordenadas de este soneto con el recuerdo. Y, si tenemos en cuenta esto último, también podemos entender tal “cuidado” como el remedio concedido por la memoria en el distanciamiento respecto a la amada. Ambas lecturas concurren en una misma idea: la ausencia no aplaca a la imagen que ha sido bien guardada en la memoria.

En la redondilla 403 de **Villamediana** el poeta trata el antagonismo que existe entre la razón y los sentidos, especialmente en el terreno amoroso; el ejemplo destaca además por acoger algunas de las formulaciones neoplatónicas ya reseñadas:

Presuponiendo que obran
en tan lícito deseo
las razones que me sobran
allá donde no las veo;

este discurso eficaz,
en cuidados desvalidos,
tiene la paciencia en paz
y en batalla los sentidos (vv. 1-8).

Nótense el quiasmo y el caso de paranomasia sobre los que se construyen estos dos últimos versos: “tiene la paciencia en paz/ y en batalla los sentidos”, que ya apunta a la puerta a la memoria, los sentidos, y que por medio de su disposición muestra el enfrentamiento y el choque entre la razón y el deseo. Asistimos ahora a una imagen personificada de la memoria, la cual se halla “ofendida” y atormentada por el recuerdo que, si bien se encuentra muerto en el deseo, adquiere vida en el espacio de la memoria:

[...]
Una memoria ofendida
no hay mal de que no se acuerde,
porque es placer que se pierde

pesar que nunca se olvida.
Pena de pasada gloria,
presentemente despierta,
en el deseo está muerta
y está viva en la memoria.
De amor advertencia ingrata,
que a sólo ofender acierta,
estando en el gusto muerta,
sólo vive donde mata (vv. 17-28).

La memoria pasa ahora a conformar una prenda; cuando la pasión porta los recuerdos tristes pierde su esperanza y padece una consecuencia contraproducente, ya que la memoria ignora aquello que puede servir de remedio y al mismo tiempo no consigue olvidar aquello que daña y atormenta; percibimos, pues, la concepción de la memoria en calidad de objeto o elemento que colma, en este caso, a la pasión, pero también como un remedio insuficiente:

[...]
Pasión de memorias llena
cualquier esperanza entibia,
pues no acuerda lo que alivia,
ni olvida lo que da pena.
En todo halla consigo
un interior sentimiento,
que tiene de su tormento
su memoria por testigo (vv. 29-36).

Puramente fisiológico resulta el tratamiento dado por **Gabriel Bocángel** a la memoria en el contexto del mito de Hero y Leandro. La imagen de “traducir firma las memorias en perennes lágrimas”, que resulta especialmente bella, funciona en sus dos dimensiones, a saber, la recta (Leandro llora mientras recuerda a Hero) y la figurada (las lágrimas permanentes, pues son “perennes”, traducen fisiológicamente el recuerdo que el amante guarda de Hero):

[...]

Aquí, en perennes lágrimas, traduce
Leandro firme las memorias de Hero;
a su ya odioso albergue se reduce,
y es adonde nació raro extranjero.
Atiende a Febo y, porque Febo luce,
le llama cruel y le parece fiero;
y, tardo el sol, envidias le repite,
que con Leandro sólo el sol compite (vv. 521-528).

A su vez la teoría neoplatónica favorece la configuración espacial de la memoria; en esta canción de **Francisco de Figueroa** la imagen es percibida y trasladada desde el corazón hasta el alma, que se convierte en residencia permanente de la memoria:

V

Desde el corazón al alma
quiero, señora, mudaros
para jamás olvidaros.
Diosa de la hermosura,
de valor ilustre ejemplo,
edificar quiero un templo
do celebre la figura
en quien yo siempre contemplo.
Y para lo edificar
que todas os den la palma,
hay escogido lugar,
pero téngoos de mudar
desde el corazón al alma.
Habrá donde vos estéis,
cual vuestro merecimiento,
en el alma un aposento
y el corazón dejaréis

por pieza cumplimiento (vv. 1-18)¹¹³.

A pesar de que Blecua (1968) duda de su atribución a Figueroa, los tropos que alberga tal composición nos permiten ahondar en el tratamiento de la memoria desde el enfoque neoplatónico. El alma, pues, se convierte en la “posada” de la memoria poética en que la imagen gobierna “como diosa coronada” (Tena Morillo, 2022: 249-250):

El alma os será posada
que nunca se ha de acabar,
donde vos podéis estar
como diosa coronada,
que es lo que se os puede dar.
Y dejar el corazón
no tiene porqué enfadaros,
que el hacer tal división
es por tener ocasión
para jamás olvidaros (vv. 21-30).

El sujeto lírico justifica el traslado de la imagen tomado de la teoría neoplatónica por medio del deseo de conservar para siempre el recuerdo de su “señora” (de nuevo la imagen de amor cortés). En este punto debemos recordar la relevancia que Aristóteles atribuye a la noción de *pneuma* y a su transmisión de las impresiones a lo largo del cuerpo hasta llegar al alma o al corazón (no en vano *cor*, *cordis* comparte raíz con *recordar*). Más adelante el concepto de *spiritus animalis* situaría el centro de actividad en el cerebro, de ahí que la memoria se incluya en la mente (Zarzo, 2016: 77).

Sin embargo, frente al celo con que se siguen las recomendaciones neoplatónicas, abundan otros espacios que, por oposición a la memoria, indican mucho de los semas y rasgos atribuidos a esta. Nos referimos, por ejemplo, a la tradicional vinculación de la oscuridad y la hondura de los lugares que representan el olvido por oposición a la altura y la luminosidad con que se caracteriza la memoria; de ahí que los poetas se inclinen por

¹¹³ No nos detendremos en los tópicos ancilares del poema, por ejemplo, en el de la “palma” victoriosa que las damas otorgaban a la amada, tenida y considerada como la más bella y superior. Tal imagen, junto con la métrica, son rasgos propios de la poesía del Cuatrocientos.

situar a la amada como Luz en el reino del recuerdo y que el amante expulsado de la memoria de la amada se sienta como el *homo viator* de un camino intrincado y oscuro.

Esto nos lleva a considerar la *damnatio memoriae*, condena que se practicaba desde época romana (Zarzo, 2016: 31); cuando los sujetos líricos de estos textos se ven privados de su bien y forzados a olvidar a la amada, experimentan en cierto modo la “condena de la memoria”¹¹⁴.

Boscán expone una visión dolorosa derivada de la teoría neoplatónica y repasa las capacidades de cada una de las potencias: la voluntad, que ama, el entendimiento, que aprehende, y la memoria, que pinta en el alma. En tal enfoque destaca además el tratamiento de la memoria, que “pinta” la imagen para conservarla:

“Capítulo”

[...]

Si con mi voluntad havert'amado,
con mi entender haverte yo entendido,
con mi memoria haverte en mí pintado,

si haver, en fin, con todo mi sentido,
mi alma, en ti, como en su bien entero,
del todo trasportado y convertido,

son causa principal porqu'así muero,
a tal crueldad, a tanta sinjusticia,
no sé buscar, ni pido, ni requiero

emienda, ni razón, ni otra justicia,
sino qu'acabes ya lo comenzado,
hinchendo de mi sangre tu codicia (vv. 19-30).

¹¹⁴ Zarzo (2016: 31) describe sumariamente en qué consistía la *damnatio memoriae*: “eliminar todo testimonio o memoria de la persona: destruir sus representaciones, ya fuesen imágenes, estatuas, incluso el nombre, llegando a revocar los decretos instaurados a fin de suprimir su firma”.

Veamos ahora el vínculo que la inserción en la teoría neoplatónica muestra con respecto a los sentidos. Si bien la vista ha sido tradicionalmente considerada como el sentido por excelencia para aprehender la imagen y trasladarla a la memoria, detectamos otros como el oído y el olfato del mismo modo aplicables al ejercicio de la memoria. Ni siquiera hace falta adentrarse en el terreno literario; ya en la lengua cotidiana utilizamos expresiones como “me suena haber estado aquí” o “esto me suena a algo conocido”, en que se aúnan el oído y el recuerdo.

No en vano los científicos han recurrido a esa “memoria auditiva” para ilustrar el mecanismo de invenciones y descubrimientos. Por ejemplo, el filósofo francés Jean-Marie Guyau, en “La mémoire et le phonographe” (1880), recoge el efecto de memoria asociado al fonógrafo. Draaisma (1995: 122) cita sus notas: “[...] al reproducir una melodía diría que recuerda esa melodía. Lo que para nosotros sería el efecto de un mecanismo relativamente sencillo, sería para el fonógrafo quizás una capacidad milagrosa, una memoria”. Otra de las semejanzas que a Guyau le permite establecer la analogía entre la memoria y el fonógrafo es que en ninguno de estos la reproducción que se hace del sonido (o la imagen) resulta perfecta: “la voz humana, recordada o grabada, tiene algo de incompleto y abstracto”.

En este otro soneto de **Figueroa** (XC), cuyo núcleo es la fidelidad a la dama, se vuelve sobre lo sensorial, en concreto sobre el sentido auditivo; es la evocación de las palabras dichas (citadas en los dos cuartetos y entrecomilladas) y de su deseo lo que despierta la memoria, y por medio de esta su bien perdido:

«Cuando Tirsi siguiere otra pastora
o sintiere de amor nueva herida,
volverá atrás Sebeto su corrida
y dará luz quien nos la encubre agora.

Cuando Fili podrá vivir un hora
sin Tirsi, vivirá sin alma y vida;
cuando será de ajeno amor vencida
se porná el sol en faldas del aurora.»

Estas voces, con lágrimas mezcladas
escucha Alisio, y llora juntamente

con la memoria de su bien perdido.

«Almas dichosas», dice, «eternamente
vivid así, de igual fuego abrasadas,
de mudanzas seguras y de olvido».

López Suárez, editora de la poesía de Figueroa (1989: 459), sitúa el domino de este soneto en el tratamiento de la fidelidad utilizada por Varchi (“Quando Filli potrà senza Damone/ viver, ch’altro che lui non pensa, o cara”, en la antología *Rime di diversi* de L. Dolce), que a su vez derivó en una práctica continuada de recreación por parte de los poetas áureos españoles. Alisio teme que su alma y la de su amada se pierdan por culpa del olvido; en su petición el sujeto lírico se sirve del *adynaton*: Fili y Tirsi solo se podrán separar cuando el sol se ponga “en faldas de la aurora” y cuando Fili no tenga vida ni alma; del mismo modo si Tirsi llegara a enamorarse de otra pastora entonces el río Sébeto refrenará su curso y la oscuridad será la que desprenda luz (Figueroa, 1989: 459-460).

Por su parte, **Francisco de Rioja**, en una silva dedicada al jazmín, lleva a cabo una alianza de las sensaciones con la memoria. A través del olor de esta planta se recuerda a la amada:

[...]
¡Oh, jazmín glorioso,
tú solo eres cuidado deleitoso
de la sin par hermosa Citherea,
y tú también su imagen peregrina! (vv. 40-43)
[...]
cuando renace el día
fogoso en Oriente,
o con calor medroso en Occidente
de la espantable sombra se desvía,
y el dulce olor te vuelve
que apaga el frío y que el calor resuelve,
al espíritu tuyo
ninguno habrá que iguale,

porque entonces imitas
al puro olor que de sus labios sale.
*¡Oh, corona mis sienas,
flor que al olvido de mi luz previenes!* (vv. 55-66).

El jazmín es imagen que evoca a la amada (“y tú también su imagen peregrina”), pero no solo imagen, es además fragancia que conduce hasta el recuerdo y constituye un remedio que “previene” al “olvido de (su) luz”. Mucho después Proust se serviría del sentido del olfato como vehículo y pretexto para tratar a partir del olor de la magdalena el pasado en *En busca del tiempo perdido*.

La regeneración, pues, de la memoria puede comenzar desde un olor, un sonido o un sabor. **Cristóbal Mosquera de Figueroa**, poeta sevillano, escribe una “Égloga” que luego recibiría respuesta de Herrera¹¹⁵. En ella Mosquera propone una imagen singular: la memoria “se refresca” a partir del aroma de las flores, de los árboles, de la marea “fresca”. Lo sensorial se desprende de los versos citados: desde la sinestesia de “dulces sombras” hasta la repetición de la alabanza de cada elemento estimulante: “flores”, “prados”, “marea”, “árboles” y “yerua”, acompañados todos, excepto los “árboles”, por un adjetivo que vivifica su dimensión nominal:

[...] (h. 1567)
¡O dulces sombras, olorosas flores
de verdes prados! ¡O marea fresca!
¡O árboles! ¡O yerua deleitosa,
que en mi memoria siempre se refresca! (vv. 15-18).

En el mismo texto continúa la asociación de los sentidos a cada elemento en su reproducción de la memoria (“dulce resonar”, “viento blando”). Esta, la memoria, depende en cierta medida de la fuerza con que las sensaciones experimentadas permanecen en el amante:

[...]
¡O dulce resonar del viento blando,

¹¹⁵ Citamos este poema a partir de la edición utilizada de la obra de Herrera.

quando cantaua yo, y me respondía
Filomela suaue tiernamente,
y çelebrauas, bella Cyntia mía,
nuestros amores tiernos suspirando,
y al canto murmuraua aquella fuente
adonde Amor, presente, se mostró favorable!
Tanto no es agradable
a seca tierra pluuiá, a estéril prado
verde grama en verano desseado,
tanto tu voz en mí, que en mi memoria
el Amor a formado,
que no me olvidaré de aquesta gloria (vv. 29- 42).

Respecto al sentido del gusto, a lo largo de la literatura universal computamos ejemplos en que determinado sabor o la misma deglución llevan asociados una evocación especial de la memoria. Bien es verdad que tal sentido puede operar desde un signo contrario, desde el olvido, pues la degustación puede anular la memoria, pero su presencia es ya meridiana en la literatura clásica; los dioses de la mitología grecolatina podían sanar sus heridas bebiendo nepente, sustancia que también les hacía olvidar; del mismo modo la flor de loto inspiró a Homero para crear en la *Odisea* la isla de los lotófagos, en que todo aquel que comiera de la flor del loto olvidaba cuanto sabía. Así les aconteció a los tripulantes que acompañaban a Ulises. Sin embargo, en estas páginas registramos cómo el sabor también puede reactivar el recuerdo: por ejemplo, en el caso comentado de la anacardina de Lope de Vega, con la cual el poeta instaba a la amada a que recobrarla la memoria.

Sor Juana Inés de la Cruz destaca por la maestría con que aborda la construcción de imágenes diversas; traemos estos versos aquí, procedentes de una de sus obras más queridas por la poeta, el *Primero sueño*, para mostrar la posibilidad de que convivan diversos semas de la memoria.

En su extenso poema, escrito según la Décima Musa por motivación propia, el proceso de memorización se sustenta sobre la base de la teoría neoplatónica: los cuatro humores llegan en vapores al cerebro y alteran las potencias estimativa e imaginativa. Esta última, “por custodia más segura”, es decir, para garantizar que los vapores queden

a buen recaudo, los transmite a la memoria, potencia que asimismo adopta rasgos humanizados: “oficiosa,/ grabó tenaz y guarda cuidadosa”:

[...]
al cerebro enviaba
húmedos, mas tan claros, los vapores
de los atemperados cuatro humores,
que con ellos no sólo no empañaba
los simulacros que la estimativa
dio a la imaginativa
y aquésta, por custodiar más segura,
en forma ya más pura
entregó a la memoria (que, oficiosa,
grabó tenaz y guarda cuidadosa),
sino que daban a la fantasía
lugar de que formase
imágenes diversas. Y del modo... (vv. 254-266).

Pero esta aproximación de la teoría neoplatónica elaborada por Sor Juana se asienta en otra imagen igualmente poderosa y autónoma, imbricada en nuestra tradición occidental: “grabar” en la memoria. A continuación, aportamos algunas variantes que, junto con la recién comentada consistente en grabar sobre una superficie, abordan también el tema de la memoria y poseen una mayor autonomía por su fluctuación entre el tópico, la imagen y la tradición.

5.4.2. La fijación

Otro núcleo productor de imágenes de la memoria se funda sobre el concepto de estampar, grabar, fijar, esculpir, etcétera, en definitiva, en la escritura o la fijación sobre un material de aquello que pretende retenerse en la memoria. El poeta puede pretender fijar en el recuerdo cierta imagen o formación, o, por el contrario, sufrir que el recuerdo se haya arraigado en su memoria por estar grabado o estampado en ella. Este otro campo metafórico concita, pues, ejemplos tanto de la memoria voluntaria (grabar intencionalmente una imagen o una palabra con el fin de que permanezca recordada) como de la involuntaria (el recuerdo está incrustado en la memoria y quien recuerda no puede deshacerse de él).

a. Estampar

A propósito del vínculo entre la memoria y el contenido de la estampación o la impresión, la etimología de la palabra mantiene ya un nexo lingüístico, pues la raíz del verbo *mémini*, recordar (*μνήμη*), significa “fijar”, “grabar” e “incrustar” (Zarzo, 2016).

Si bien en el soneto 293 de **Villamediana**, dedicado “A la casa de Nuestra Señora de Loreto”, se sigue un concepto de memoria más relacionado con la fama y la popularidad que con la experiencia amorosa, el autor emplea de un modo similar la imagen consistente en “estampar” el recuerdo. A propósito del carácter circunstancial del texto, Ruiz Casanova (1990: 376) sitúa la composición en el contexto del traslado de la casa de la Virgen en Nazaret primero hasta Dalmacia y luego a Loreto:

No colosos, ni pompas de romanos
son de mi admiración el argumento,
mas la casa en que tuvo fundamento
la vida y redención de los humanos.
Huyan lejos de aquí pechos profanos,
ángeles sólo, en soberano acento,
den al mismo sujeto el pensamiento
a quien dieron las alas y las manos.
*En las almas se estampe la memoria
del celestial traslado misterioso*

que dio a Italia renombre soberano.

Y a la humildad triunfante, y a su gloria,
devoto ofrezca el corazón cristiano
verdadero dolor, llanto piadoso.

En la **lírca sorjuanesca** hallamos también la estampación del recuerdo, esta vez en mármol e igualmente relacionada con la gloria y la fama. En el soneto 203, titulado por su editor “De la nunca bastantemente alabada, armónica Fénix del indiano Parnaso, la madre Juana Inés de la Cruz, religiosa profesora del convento de San Jerónimo”, el recuerdo es “indeleble historia” estampada en piedra:

¿Qué importa al pastor sacro, que a la llama
de su obrar negar quiera la victoria,
si, cuando más apaga tanta gloria,
la misma luz a los recuerdos llama;

si en cada mármol mudamente clama
de sus blasones indeleble historia,
por que sirva la letra a su memoria
lo que de piedra al templo de su fama?

a la sagrada cifra, que venera
el discurso en las piedras, comedido,
y en duración eterna persevera,

exenta y libre del oscuro olvido
alabarte podrás, culto Ribera,
que sólo le construyes el sentido.

El siguiente soneto de **Góngora** ha concitado numerosos comentarios críticos, a pesar de no recibir en general el merecido aprecio y ser considerado como parte de la obra “menor” del poeta cordobés: se trata de un ejercicio panegírico dirigido a la edición que Luis de Babia llevó a cabo de la *Historia pontificia*, empresa editorial iniciada por Gonzalo de Illescas. Los tomos tercero y cuarto corrieron a cargo de Babia. No obstante,

no hay acuerdo entre los principales críticos que se han aproximado al análisis de este poema. El soneto fue enjuiciado, entre otros, por Salcedo Coronel, Luzán e Iriarte. Si, más allá de la valoración estética, ni existe siquiera un consenso acerca de la autoría y cuestiones cronológicas, ¿qué discrepancias no habrá en el terreno de la exégesis?

Este, que Babia al mundo hoy ha ofrecido
poema, si no a números atado,
de la erudición antes limado
de la disposición después lamido.

Historia es culta, cuyo encanecido
estilo, sino métrico peinado,
tres ya pilotos del bajel sagrado
hurta al tiempo y redime del olvido.

Pluma, pues, que Claveros celestiales
eterniza en los bronces de su Historia,
llave es ya de los tiempos, y no pluma.

Ella a sus nombres puertas inmortales
abre, no de caduca, no, memoria,
que sombras sella en túmulos de espuma.

El elogio no va tan dirigido al propio Babia como al “poema”, es decir, a la obra dispuesta por él. El léxico metaliterario es evidente (un poema “no atado a números”, “limado de la erudición”, “lamido” de la *dispositio*, con un estilo “encanecido” y de “métrico peinado”, etcétera) y sirve de trampolín para establecer ingeniosos juegos retóricos, como la contraposición de “antes” y “después” en el primer cuarteto (“de la erudición antes limado/ de la disposición después lamido”) o la paranomasia practicada en “limada”-“lamido” y “Claveros”-“Clave”, todos ellos aplaudidos por Gracián en su *Agudeza y arte de ingenio*, como recoge Núñez Cáceres (1974: 543) en su revisión del soneto.

En cuanto a la memoria, que es el punto que más nos interesa, **Góngora** establece dos cuestiones interesantes: por un lado, la distinción entre una memoria caduca y otra

permanente (“no de caduca, no, memoria”) y el empleo del verbo “sellar” en su relación con la memoria y el olvido.

Ciplijauskaité anota a pie de página la controversia existente sobre este último terceto y sigue la línea del comentario realizado por Salcedo Coronel. Según Ciplijauskaité, se trata de una referencia a Ícaro: “la pluma que escribe la historia eterniza la memoria de estos varones por su santidad, y no es la alusión vana de un ala que llevó a Ícaro en sus ambiciones para que luego pereciera” (Ciplijauskaité, 1992: 84). Sin embargo, esa lectura de raíz mitológica ha sido rebatida por otros eruditos; para Núñez Cáceres (1974: 544) la interpretación de los últimos versos, que son los que más abstrusos y los que más nos interesan por la aparición en ellos de la memoria, es la siguiente: “No es mera pluma la del historiador, sino llave de los tiempos, que abre a los nombres de los pontífices las puertas de la inmortalidad, y no de precedera memoria, que el olvido sepulta en frágiles monumentos funerarios”. Si seguimos esta nota de Núñez Cáceres, la cual nos resulta acertada, podemos distinguir entonces una memoria fuerte de otra débil, “caduca”, que solo sella vanas “sombras” en una superficie volátil (“túmulos de espuma”). La memoria que Babia procura a los pontífices incluidos en los tomos que él redacta no es caduca, no sella “sombras en túmulos de espuma”, es decir, en una superficie efímera y cambiante, sino que es “llave” que da paso y guarda los nombres.

La doble significación atribuida a la “pluma” se extiende a muchas otras composiciones gongorinas, en que convive la ambición (asociada al mito de Ícaro) con la fama o la memoria:

Florido en años, en prudencia cano,
riberas del Sebeto, río que apenas
obscurecen sus aguas sus arenas,
gran freno moderó tu cuerda mano

donde mil veces escuchaste en vano
entre los remos y entre las cadenas,
no ya ligado al árbol, las sirenas
del lisonjero mar napolitano.

*Quede en mármol tu nombre esclarecido,
firme a las ondas, sordo a su armonía,*

blasón del tiempo, escollo del olvido,

*oh águila de Castro, que algún día
será para escribir tu excelso nido
un cañón de tus alas pluma mía.*

La memoria reseñada aquí se contrapone a la que explicábamos *supra*; en este caso la memoria se corresponde con la escritura que eterniza: el mármol es “firme a las ondas”, “sordo a la armonía”, “blasón del tiempo”, “escollo del olvido”, al contrario que la memoria débil e insuficiente.

b. Imprimir

La memoria queda sellada en el alma, siguiendo la línea neoplatónica que asimilan la mayoría de los poetas áureos. Por otro lado, también se puede “fijar” en piedra o “imprimir” en el alma una imagen para que esta permanezca¹¹⁶. En este soneto de **Francisco de Figueroa** el sujeto lírico se dirige a Fili y le asegura que, si alguna vez coinciden su corazón y ella, esta se reconocerá en él:

Ingrata Fili, en cuyo pecho había
puesto su nido el corazón cuitado
que agora, de tus ojos desterrado,
perdido va por solitaria vía.

Si topares con él acaso un día,
aunque está del dolor desfigurado,
*bien podrás conocerle en tu traslado
que imprimió en él mi firme fantasía.*

Por tu imagen siquiera alguna parte
le da albergue aunque pequeña sea,

¹¹⁶ A su vez, la metáfora neoplatónica de la memoria como “impresión” en el alma bebe de comparaciones ya advertidas por los clásicos. Quintiliano (II. I) establecía la semejanza de estas dos imágenes: “que en nuestra alma se imprimen ciertas señales a la manera en que la cera se conservan los sellos de los anillos”.

no enajenes así tanta dulzura,

y si quieres que solo ella se vea,

haz que el cielo los parta, o tú los parte,

y arroja el corazón tras mi ventura (149).

El corazón, que constituye aquí metonimia del yo y que había puesto su “nido”, su residencia, en el pecho de la amada, ahora vaga “por solitaria vía”. En apóstrofe a la amada, el sujeto lírico le dice que, si algún día vuelve a encontrarse con su corazón, verá su traslado, término que se inscribe claramente a la teoría neoplatónica y que sigue la acepción quinta del *Diccionario* de la RAE, pues está fijado e impreso en el corazón por su *firme* fantasía, su pensamiento y su memoria.

El amante pide espacio para su corazón; entendemos el verso 10 como imperativo (“dale albergue aunque sea en parte pequeña”), y, en el caso de que la amada solo quisiera que fuera visible la dulzura, entonces tendría que partir y separarla del corazón del amante y tirar luego este. Nótese aquí cómo la imagen queda fijada e incluso incrustada en el corazón del amado.

Sin embargo, en ocasiones, es vano intentar grabar o imprimir la imagen de la dama en el alma. En la sexta estancia de la canción LVII escrita en italiano por **Figueroa** se describe una escena en que la imagen huye del alma del amado, quien no consigue fijar su belleza de manera permanente:

[...]

L'amata imago negli spirti impressa

viene, e all'anima ardente s'apresenta

sí chiara, che per lei celeste e dive

sembianze scorge onde scolpirle in essa

ed unirsi con lei s'ingegna e tenta;

ma mentre le fattezze altiere e vive

in sé dipinge e scrive,

l'immagin fugge e si dilegua, ah! lasso!,

e l'alma intenta al suo pensier no'l mira,

anzi, ovunque si gira,

in pianta, in sterpo ed in sasso,
adombra in atti or pietosi or felli,
quella ch'ha neve il volto, oro I capelli (vv. 66-78).

No obstante, si bien la empresa es ardua, una vez grabada la imagen en el alma el recuerdo permanecerá allí hasta que al amante le sobrevenga la muerte:

Dolce mio ben, s'impresa nel mio core
vi porto, e porterò mentre avrò vita,
che di sua propria man v'impresse Amore
facendomi nel cor larga ferita;
se de' begli occhi vostri lo splendore
sol mi da luce, e mi mantiene in vita
per far ch'io non v'adori, invida mano,
ben si travaglia e s'affatica in vano (vv. LXV[A] 1-8).

Asimismo, en su soneto 77 **Quevedo** habla de la imagen impresa en el alma; con solo contemplar y aprehender una vez a la amada, el poeta puede afianzar su recuerdo incluso por diez años, periodo en que las luces de su dueño han gobernado la mente del yo poético:

Diez años de mi vida se ha llevado
En veloz fuga y sorda el Sol ardiente,
Después que en tus dos ojos vi el Oriente,
Lísida, en hermosura duplicado.

Diez años en mis venas he guardado
El dulce fuego que alimento ausente
De mi sangre. Diez años en mi mente
Con imperio tus luces han reinado.

Basta ver una vez grande Hermosura,
Que una vez vista eternamente enciende,
Y en l'alma impresa eternamente dura.

Llama que a la inmortal vida trasciende,
Ni teme con el cuerpo sepultura,
Ni el Tiempo la marchita ni la ofende.

El profesor Andrea Torre (2008: 86) por su parte registra la metáfora del “gancho” (“dell’uncino”) que ilustra en la obra de Petrarca la recuperación de la idea o recuerdo que está clavado o grabado en la memoria.

c. Esculpir

En su soneto XXXVI (“Soneto en ausencia”), **Hernando de Acuña** muestra la memoria “esculpida”; la imagen de la amada está tan fuertemente fijada en el alma del sujeto que ningún infortunio ni mudanza conseguirán desvanecerla:

Vivir, Señora, quien os vio, sin veros,
no es por virtud ni fuerza de la vida,
que, en partiendo de vos, fuera perdida,
si el dejaros de ver fuese perderos;

mas de tanto valor es el quereros,
que, *teniéndoos el alma en sí esculpida,*
de su vista y memoria, que no olvida,
ninguna novedad basta a moveros.

Así, aunque lejos de vuestra presencia,
vos sola me estaréis siempre presente
y no me faltaréis hora ninguna,

sin que puedan tenerme un punto ausente
el áspero desdén, la cruda ausencia,
nueva llaga de amor, tiempo o fortuna.

Asimismo, la memoria adopta un cariz positivo, pues consigue que el áspero desdén, la cruda ausencia y nueva llaga de amor, tiempo o fortuna no le distraigan al amante.

Por otro lado, hermanada con los tropos que muestran la memorización como un proceso en que se “fija”, “estampa” o “esculpe” el recuerdo en el alma o el corazón, destaca la pareja “escribir-borrar”, binomio que a su vez enlaza con la ya comentada metáfora de la escritura¹¹⁷.

La concepción que tiene Locke de la memoria incide en algunas de las metáforas que surgen en la lírica hispánica de los Siglos de Oro: para el erudito inglés la memoria retiene el conocimiento como un almacén; en algunos casos la memoria es tan fuerte y duradera que parece grabada en mármol, y, en cambio, en otras ocasiones la memoria parece estar grabada en arena o barro, e incluso, expuesta a la acción del tiempo: puede ser como una tumba cuya inscripción va borrándose paulatinamente (Locke, 1689: II, 10, § 2, 3, 5, 8)

d. Escribir

Por su parte, cuando la memoria se acoge metafóricamente a la imagen del libro y al campo semántico de la escritura, el olvido surge a veces como “laguna” que ha de ser rellenada (Weinrich, 1999: 22-23). Pero la escritura constituye asimismo un arma de doble filo con respecto a la memoria, cuyo peligro viene indicado ya desde la Antigüedad, puesto que permite fijar información para que esta no se pierda (no caiga en el olvido) y al mismo tiempo descarga a quien escribe de su responsabilidad para recordar aquello que anota. Esta es la causa por la que Platón no considerara la escritura exactamente como memoria, sino más bien como recordatorio (*Fedro*, 274a-275e)¹¹⁸.

Fernando de Herrera se adhiere en más de una ocasión a la metáfora de la memoria como escritura; por ejemplo, en su “Elegía III”:

¹¹⁷ Con respecto a la metáfora de la memoria como escritura, Weinrich (1999: 222-223) recoge las anotaciones de Freud, quien distinguió dos tipos de memoria escrita: sobre el papel y sobre la pizarra, esto es, lo duradero e indeleble frente a lo que puede borrarse, identificadas con la memoria a largo y a corto plazo respectivamente. La otra metáfora señalada por Weinrich, la del almacén, también está presente en la teoría freudiana: una sala es el espacio de la mente en que se halla todo lo consciente, mientras que en la antesala bulle el inconsciente; y en el punto intermedio que separa ambas estancias un guardia o vigilante permite o niega el paso de una a otra.

¹¹⁸ Manejamos la edición bilingüe de *Fedro* debida a Luis Gil Fernández (2009, Madrid, Clásicos Dykinson).

[...]
¡O lágrimas dichosas, *qu'el olvido*
nunca podrá borrar de mi memoria,
con quien jamás espero ser perdido! (vv. 46-48)

Y en la “Elegía IV”:

[...]
Mirad que si en vos falta la terneza,
perdéis parte mayor de vuestra gloria,
i el más ilustre nombre de l' alteza.
¿Sufriréis qu'os escriba la memoria
por bella i por cruel? ¡O Lumbre mía!,
no deis a tal pecado tal vitoria (vv. 49-54).

Lope de Vega, en su *Jerusalén conquistada* (Libro VI, fragmento 54), identifica la memoria con la escritura en una metáfora de fuerte carácter visual y muy sugerente:

[...]
mas en los de Jerez puesto delante
para el último fin de nuestras glorias
Tarife de victorias arrogante,
aunque de robos más que de victorias,
la Fama con su pluma de diamante
que escribe y eterniza las memorias,
a nuestros ojos míseros presenta
la batalla más trágica y sangrienta.

Es la “Fama”, pues, quien eterniza los recuerdos con su “pluma de diamante”, y el símbolo de la escritura vuelve en la misma obra, en el Libro XVII (88)¹¹⁹:

¿Cuál honra puede haber como la gloria

¹¹⁹ Además de la lectura metafórica que señalamos en las coordenadas de la memoria y la escritura, se percibe un claro contenido literal: la piedra manchada con la sangre de Cristo hace referencia a un elemento aceptado por nuestra tradición, a partir del cual, claro está, se construye una dimensión simbólica.

de ser señor de una ciudad bendita
donde vive de Cristo la memoria
en una piedra con su sangre escrita?

Veamos ahora otro soneto de **Francisco de Figueroa**, quien articula recursos y tópicos conocidos en torno a los conceptos de borrar y escribir en su trabazón con la memoria:

Blancas y hermosas manos, que colgado
tenéis de cada dedo mi sentido,
hermoso y bello cuerpo, que escondido
tenéis a todo el bien de mi cuidado,

divino y dulce rostro, que penado
tenéis mi corazón después que os vido,
*¿por qué ya no borráis de vuestro olvido
al que de sí por vos vive olvidado?*

Volved con buen semblante ya, señora,
aquesos ojos llenos de hermosura,
¡sacad esta vuestra alma a dulce puerto!

Mirad que me es mil años cada hora
y es mengua que quien vio vuestra figura
muera ya tantas veces, siendo muerto.

Si bien lo normal es “borrar de la memoria”, la fórmula empleada aquí por Figueroa es precisamente la contraria, una a modo de litotes sobre el circunloquio, como si lo que estuviera escrito fuera el olvido y de él se borrara la memoria. Una paráfrasis de esos versos podría sustanciarse en la interrogación ¿por qué no recordáis al que vive perdido por vuestra culpa? Nótese, además, el políptoton que opera en las voces “olvido” y “olvidado”. En el primer verso (“¿por qué ya no borráis de vuestro olvido”) la palabra olvido posee su significado literal; en cambio en el verso que le sucede (“al que de sí por vos vive olvidado?”) apunta a un tópico que recorre la poesía amorosa de los Siglos de

Oro, a saber: el enamorado que anda perdido, olvidado de sí mismo, por depender única y exclusivamente de una mujer que se halla ausente o que no le corresponde.

El poema es pródigo en tópicos e imágenes conocidas: desde el alma de la amada como barco varado, perdido, a la que el sujeto lírico implora que llegue a “buen puerto”, hasta el morir de amor, o la potente imagen que inaugura los versos del primer cuarteto: el sentido del amante cuelga de cada uno de los dedos de las manos de la amada. Del primer tópico son señeros los versos de **Lope**:

¡Pobre barquilla mía,
entre peñascos rota,
sin velas desvela,
y entre las olas sola! (vv. 1-4)

O los célebres de **Fray Luis**:

¡Oh monte, oh fuente, oh río,
oh secreto seguro deleitoso!
Roto casi el navío
a vuestro almo reposo
huyo de aqueste mar tempestuoso (vv. 21-25).

Por su parte, **Garcilaso** ya había practicado la dependencia del dolor y de los sentidos del amante respecto al cuerpo de la amada. Nemoroso entona en su “Égloga I”:

¿Dó están agora aquellos claros ojos
que llevaban tras sí, como colgada,
mi alma, doquier que ellos se volvían?
¿Dó está la blanca mano delicada,
llena de vencimientos y despojos,
que de mí mis sentidos l’ofrecían? (vv. 267-272)

Por tanto, dos son las peticiones que dirige Figueroa en su poema: primero, que su amada vuelva sus ojos hacia él y, segundo, ser restituido en su memoria, idea que se expresa con la fórmula “borrar del olvido”.

Aldana, en la “Carta a un amigo” que ya hemos comentado en otro epígrafe, vuelve sobre la imagen de la escritura, en concreto con la variante de “borrar la memoria”:

[...]

Lo que me queda agora que deciros
es que borréis del todo la memoria
de esa ingrata y cruel. Con fuerza haceros.
Fue muy pesada burla la que os hizo,
fue ciertamente un grave desacato
de esa mudable y mal regida hembra;
dejadla, pues, correr a la fortuna (vv. 717-724).

También **Sor Juana Inés de la Cruz** se hace eco de la imagen de la memoria escrita en el alma como método para mantener permanentemente el recuerdo:

[...]

*pero no de tus memorias,
que ésas, en el alma escritas,
ni el tiempo podrá borrarlas
ni otro objeto confundirlas* (vv. 39-44).

e. Grabar

En su soneto 131 (“En la muerte de una señora que murió moza en Córdoba”) **Góngora** cultiva la metáfora de la memoria como grabación. En este caso el nombre de la fallecida prematuramente está escrito en los troncos, y son los árboles los que leen y, por ende, recuerdan a la difunta, pues la inscripción no deja constituir un epitafio. Destaca la bella personalización que hace el poeta cordobés de la arboleda y del monte:

Fragoso monte, en cuyo vasto seno
duras cortezas de robustas plantas
contienen aquel nombre en partes tantas
de quien pagó a la tierra lo terreno:

así cubra de hoy más cielo sereno

la siempre verde cumbre que levantas,
que me escondas aquellas letras santas
de que a pesar del tiempo has de estar lleno.

La corteza, do están, desnuda, o viste
su villano troncón de hierba verde,
de suerte que mis ojos no las vean.

Quédense en tu arboleda, ella se acuerde
de fin tan tierno, y su memoria triste,
pues en troncos está, troncos la lean.

El sujeto lírico apela al monte y pide a este que cubra o desnude las cortezas en que se halla escrito el nombre de la joven cordobesa del título, cuyo recuerdo tras la temprana muerte tortura a quien habla. La instancia enunciativa no quiere tener acceso a esas memorias tan desgarradoras; de ahí que pida al monte que sea la arboleda quien se acuerde de la difunta y que los troncos quienes lean su “memoria triste”. De este soneto se extrae una de las sustanciaciones metafóricas de la memoria más frecuentes: la inscripción del recuerdo sobre una superficie que puede ser duradera o no. En este caso lo que le interesa al sujeto lírico es precisamente la invisibilidad del soporte, y por eso pide al monte que desnude la corteza de los árboles o que la haga crecer hasta que el epitafio sea imperceptible.

f. Hilar

La figura de la memoria como proceso por el cual “se hila” determinado suceso o característica enlaza de nuevo con una dimensión concreta, esto es, con la fama de un personaje específico. **Góngora** dedica un soneto “A don Cristóbal de Mora, marqués de Castel Rodrigo del libro de Baltasar Gracián *Agudeza y arte de ingenio*”. En él se vale de la imagen de “hilar” en la memoria los hechos para difundir el honor que considera digno del marqués:

Árbol de cuyos ramos fortunados,
las nobles Moras son quinas Reales,

teñidas con la sangre de leales
Capitanes, no amantes desdichados.

En los campos del Tajo más dorados,
y que más privilegian sus cristales,
a par de la sublime palma sales,
y más que los laureles levantados.

Gusano de tus hojas me alimentos,
pajarillo sosténganme tus ramas,
y ampáreme tu sombra peregrino.

Hilaré tu memoria entre las gentes,
cantaré enmudeciendo ajenas famas,
y votaré a tu templo mi camino.

g. Limar

También en la poesía de **Góngora** hallamos la metáfora consistente en “limar memorias”. No obstante, se nos hace obligado remitir al contexto en que fue redactado el texto en cuestión. Si bien la vigencia de Rodrigo Calderón, a quien dedica el poeta cordobés su poema, suscitó una crítica encarnizada, el ajusticiamiento del “valido del valido” o del favorito del duque de Lerma conmovió a la población por la entereza con que la recibió (Góngora, 1992: 226) y que dio lugar a la frase “con más orgullo que Don Rodrigo en la horca”. El privado del duque de Lerma no halla en su muerte la ceremonia acostumbrada; no hay “sublime urna”, sino “padrón en bronce imaginado”. Sin embargo, independientemente de la pompa o de la austeridad con que se ejecute la muerte del favorito, el anhelo de fama es ante la muerte el más común de los deseos, esto es, no ser olvidado: el sujeto lírico profiere el deseo “que en vano el tiempo las memorias lime”, es decir, que el tiempo intente inútilmente desgastar el recuerdo. La memoria, pues, adquiere una dimensión espacial, si bien la tercera acepción de “limar” en el *Diccionario* de la Real Academia de la Lengua Española incluye el cercenamiento de lo inmaterial. No obstante, si tenemos en cuenta la sucesión de elementos arquitectónicos relacionados con las honras

fúnebres que el soneto contiene, no es extraño aventurarse a identificar, en este contexto, la memoria con un mausoleo, tumba o sepulcro que no es desgastado por el tiempo. Se aúnan aquí los dos universales y solidarios temas de la muerte y el paso del tiempo:

“En la muerte de don Rodrigo Calderón”

Sella el tronco sangriento, no le oprime
de aquel dichosamente desdichado
que de las inconstancias de su hado
esta pizarra apenas le redime:

piEDAD común en vez de la sublime
urna que el escarmiento le ha negado,
padrón le erige en bronce imaginado
que en vano el tiempo las memorias lime.

Risueño con él tanto como falso
el tiempo, cuatro lustros en la risa,
el cuchillo quizá envainaba agudo.

De tal sitial después al mal cadalso
precipitado, ¡oh cuánto nos avisa!
¡Oh cuánta trompa es su ejemplo mudo!

h. Raer

Por otra parte, en su soneto XCVIII **Figueroa** vuelve sobre el tópico de los airados vientos, y el Leteo como espacio para el olvido (“las aguas del olvido”), al mismo tiempo que propone la original fórmula de “raer de la memoria”¹²⁰:

Bien pudiste llevar, rabioso viento,
mis esperanzas donde se han perdido
y deshacer con soplo airado el nido

¹²⁰ Del mismo modo en que Dante tiene que recorrer numerosas esferas hasta encontrar el río Leteo, el amante de la poesía áurea hispánica tiene que peregrinar durante largo tiempo hasta alcanzar el ansiado olvido que le dará la paz y la calma. Sin embargo, en la *Divina Comedia*, de la misma fuente de la que mana el Leteo, ya pasado el Purgatorio y en dirección al paraíso, brota el Éunoe, río del buen sentido o la buena memoria cuyas aguas son curativas.

de mi dulce, amoroso pensamiento.

Bien derribaste desde su cimiento
las altas torres donde había subido,
y ahogaste en las aguas del olvido
mi bien, mi gloria, mi mayor contento.

¿Pues por qué no *raerás de mi memoria*
las amargas dulzuras de esperanza
con quien cebó mis inocentes años?

Que ya del alma, el árbol de victoria
que plantó Amor, cortaron desengaños,
desdén, ausencia, tiempo, edad, mudanza.

El poema se inserta en la etapa de desengaño y de arrepentimiento amoroso de Figueroa. Desde el apóstrofe a la naturaleza, en este caso de nuevo al “rabioso viento”, probablemente metáfora del paso del tiempo, el amante le reprocha que no se haya llevado sus esperanzas al igual que se llevó sus ilusiones vanas (“altas torres”) y “ahogó” su bien en el Leteo, en las aguas del olvido. La deprecación al viento sigue la línea de Petrarca (el tópico “*rabbiosi venti*” ya adelantado, en la sextina LXVI, v. 2) y de Garcilaso (“airados vientos”, en la “Égloga I”, v. 374) (López Suárez, 1989: 467-468).

Nótese además la ambigüedad que supone el uso de la memoria, cuyo tratamiento (positivo — consoladora— y negativo —tortura—) oscila en la obra de **Figueroa**. Este carácter ambiguo se refleja en el oxímoron “amargas dulzuras”, que es precisamente lo que el amante pide al viento rabioso que raiga de su memoria.

5.4.3. La renovación de la memoria

En este último epígrafe de nuestro catálogo proponemos el análisis de una imagen muy frecuente de la poesía hispánica de los Siglos de Oro; su presencia, cuyo origen rastreamos ya en Petrarca, adquiere realce en los poemas áureos de corte amoroso: la formulación de la memoria como un proceso por el que “se renueva” cierto aspecto (el bien, la historia, la herida, el cuento, etcétera) aglutina varios de los rasgos reseñados hasta ahora. Tan solo en un caso inventariamos una variante cuasi positiva¹²¹, a partir de la locución “renovar el bien”; en su mayoría los ejemplos que analizamos en este apartado emplean la recepción dolorosa del sujeto lírico para desglosar la estructura de “renovar + complemento directo”. En estas páginas, pues, desarrollamos las distintas imágenes concebidas por los poetas áureos a partir de la idea de reminiscencia como ejercicio por el cual se renueva algo.

Herrera se sirve de la expresión “**renovar el bien**” para reflejar el padecimiento del amante, que contempla por medio de la memoria el pasado feliz. Es precisamente la distancia entre lo que recuerda de su bien y lo que posee ahora la que intensifica su sufrimiento:

LVII

Aquí donde florece la belleza,
en cuyo dulce fuego el Amor prueba
su flecha y mil trofeos nobles lleva,
vi de mi luz serena la pureza.

*Mi bien, que fue el valor y su grandeza,
en mi memoria mísera renueva,
y entre pasado afán y cuita nueva
no espero algún remedio a mi tristeza.*

De mi gloria ¡oh dichoso antiguo puesto!
¡Cuán desigual semblante en ti contemplo!
¡Cuán gran mudanza aflige la alma mía!

¹²¹ Matizamos el carácter positivo de la fórmula de “renovar el bien”, puesto que, como veremos abajo, la inserción del sustantivo “bien” no implica una actitud positiva ante el recuerdo, sino que este acibara y ahonda en el ejercicio de la amarga memoria.

Oscuro el día, y siempre el sol molesto
te hiera, y seas de mi mal ejemplo
hasta que en ti renazca mi alegría.

Lejos, pues, de suponer el reverso positivo de la fórmula por medio del nombre “bien”, su tono *a priori* favorable no hace sino incrementar el dolor del yo poético, que siente renovada en su “mísera” memoria el bien del que gozó.

Tal vez de una manera más genérica, hallamos el sintagma “**renovar la memoria**” como punto de partida de otras modulaciones y variantes. En el Libro XIV (35) de la *Jerusalén conquistada* **Lope** utiliza el sintagma de “renovar la memoria” del siguiente modo:

[...]
mar, agora que miran los franceses
que Ricardo se goza las victorias
y los despojos llevan los ingleses,
de la ofensa renuevan las memorias;
vente conmigo, incítalos, no ceses;
resucita las causas, las historias
de Godofre, que estando gran distancia
ser rey de Inglaterra debe a Francia.

También se acoge a esta hechura en el Libro XIX, 789 (83): “Antonio Ortiz con amoroso engaño/ renueve al docto Herrera la memoria”.

Por su parte **Baltasar del Alcázar**, en un apóstrofe al alma, insiste en la imagen de “renovar la memoria”: el alma se empeña en recordar, acción que queda equiparada por el poeta a “atizar el fuego” en que la propia alma “se enciende”:

¿Por qué sin fruto, ay, alma, te suspendes
en renovar por horas la memoria
de tu infelice y miserable historia,
que es atizar el fuego en que te enciendes?

Pues se te dio discurso, mal aprendes
en conocer que tu pasada gloria
huyó como mortal y transitoria,
y que en el Cielo está lo que pretendes.

Busca de hoy más la celestial morada,
que allí la hallarás, libre del triste
y general tributo de la muerte,

tan lejos del estado en que la viste,
su temporal belleza eternizada,
pidiendo para ti la misma suerte.

Al alma, pues, más le valdría aspirar a la “celestial morada”, al espacio en que se encuentra la “pasada gloria”, esto es, su amada, cuya belleza queda “eternizada”.

Otra de las fórmulas empleadas para mostrar el proceso de memorización es la de “**renovar la historia**”. **Baltasar del Alcázar** a través de ella trae a colación un caso conocido, que, más que de advertencia, sirve como reflejo de las pretensiones de su “bellísima homicida”:

¿Cabe en razón, bellísima homicida,
que por vos y sin causa que os ofenda,
del estado mejor mi alma decienda
a la mayor miseria de la vida?

Raro ejemplo en amor es mi caída,
para que en ella el confiado aprenda;
pues no me aseguró la rica prenda
por premio de mis males proveída.

¿Qué pecho a tanto daño se dispuso
sin alguna ocasión, grave o liviana?
Vos, al fin, *renováis en mí la historia*

*del sacrílego Eróstrato, que puso
fuego al efesio templo de Diana
por dilatar su hecho y su memoria.*

El potea se duele por ser tratado con dureza y se siente epítome y aviso para otros enamorados; su situación le hace recordar al amante desdichado la anécdota de Eróstrato, de quien se dice que quería incendiar el templo de Diana para aumentar su fama y gloria¹²².

También Camila, amada de Albanio en la “Égloga II” de **Garcilaso**, se refiere a la memoria desde una perspectiva negativa y por medio de la formulación de “renovar la historia”:

[Habla Camila]

*¡Oh cuán de mala gana mi memoria
renueva aquesta historia! Mas la culpa
ajena me desculpa, que si fuera
yo la causa primera desta ausencia,
yo diera la sentencia en mi contrario;
él fue muy voluntario y sin respeto.
Mas ¿para qué me meto en esta cuenta?
Quiero vivir contenta y olvidallo
y aquí donde me hallo recrearme;
aquí quiero acostarme, y en cayendo
la siesta, iré siguiendo mi corcillo,
que yo me maravillo ya y m’espanto
cómo con tal herida huyó tanto (vv. 754-766).*

Camila señala que la vuelta de la memoria actúa de “mala gana”, pues el recuerdo renueva el doloroso pasado junto con la culpabilidad del fracaso amoroso de Albanio. Tanto atormenta la memoria a la pastora que esta apunta su deseo de olvidarlo, como si

¹²² La historia ha trascendido hasta nuestro vocabulario; el *Diccionario* de la Real Academia Española define “erostratismo” como la “manía que lleva a cometer actos delictivos para conseguir renombre”.

podiera existir un arte del olvido del mismo modo en que existen las artes de la memoria. A este respecto, Cicerón en *De oratore* aborda la posibilidad de practicar un arte del olvido. Temístocles, conocido por su excelente memoria, preferiría un arte que le permitiera olvidar todos aquellos datos y toda la información que consideraba innecesaria:

Así, con un increíble talento y capacidad de decisión se dice que entre los griegos fue el ilustre Temístocles, ateniense. Y cuentan que un docto varón y sabio entre los primeros se le acercó, prometiéndole que le enseñaría el arte de la memoria, que por entonces como novedad se ofrecía. Y que al haberle preguntado él qué es lo que podía lograr esa técnica, que aquel experto le había dicho que poder recordar todo, y que Temístocles le había respondido que le haría un favor mayor si le enseñase a olvidar lo que quería que no a recordarlo (Cicerón, II, 299).

Pero, volviendo a lo mío, mi talento no es tan grande como el de Temístocles y así preferí el arte del olvido al de la memoria y le doy las gracias a ese Simónides de Ceos, del que dicen que fue el primero en dar a conocer la técnica de la memoria (Cicerón, II, 351).

Ante el castigo impuesto por el recuerdo, no resulta incoherente que los poetas desarrollen el deseo de acceder a un arte del olvido. El mismo **Lope** ilustra tal deseo, pues configura su composición de una forma verdaderamente plástica:

Marcio, yo amé y arrepentime amando
de ver mal empleado el amor mío,
quise olvidar y del olvido el río
huyome como a Tántalo en llegando.

Remedios vanos sin cesar probando,
venció mi amor, creció mi desvarío;
dos veces por aquí pasó el estío,
y el sol nunca mis lágrimas secando.

Marcio, ausenteme, y en ausencia un día
miráronme unos ojos y mirelos;
no sé si fue su estrella o fue la mía.

Azules son, sin duda son dos cielos
que han hecho lo que un cielo no podía:

vida me da su luz, su color celos.

El olvido repele al amante; cuando se acerca al río del olvido, es decir, al Leteo, este retrocede y huye de él del mismo modo en que se replegaba todo aquello a lo que se aproximaba Tántalo. La memoria, pues, es dolorosa, pero el olvido supone una tarea ardua.

La misma fórmula, con alguna variante, es la empleada por **Hernando de Acuña** (estancia XX); para el poeta vallisoletano la acción de recordar se asemeja a “**renovar el cuento**”:

Tenga sosiego ya mi pensamiento,
sepúltese en olvido mi memoria,
y en él ni en ella *se renueve el cuento*
en bien ni mal de la pasada historia (vv. 81-84).

La naturaleza espacial en la queja de Acuña es solidaria con el olvido y con la expresión “renovar el cuento” (ni para bien, ni para mal) respecto de la “historia pasada”. Es decir, el amante no quiere que se recuerde el pasado ni de manera tranquilizadora ni de forma dolorosa: el descanso solo es alcanzable si la memoria queda sepultada en el olvido.

Como vemos, en la poesía de Acuña es muy frecuente el uso del sintagma “renovar el doloroso cuento” para describir la función de la memoria. También la hallamos, por ejemplo, en su soneto XXXV; el autor no necesita mencionar la palabra “memoria” para adentrarse en tal contenido. La expresión que nos ocupa ya es suficiente para marcar el asunto del recuerdo doloroso:

Nunca me vi tan solo ni apartado,
que lo pudiese estar *de un pensamiento*
que me renueva el doloroso cuento
de mi estado presente y del pasado;

do Amor, por verme siempre lastimado
con apariencias de contentamiento,
modera su rigor, y luego siento

con esperanza mi temor mezclado.

Entran luego los dos en su porfía,
donde en fin el temor vence la prueba
y pierde la esperanza mal fundada.

En esto estoy mil veces cada día,
y siempre el mismo caso me renueva
tristes congojas y pasión doblada.

La memoria es un “pensamiento que renueva *un cuento doloroso*” acerca del pasado. En ese cuento (segundo cuarteto) Amor modera su rigor para que el sujeto lírico forje unas esperanzas dolorosas; de ese modo, el dios amoroso consigue que en el amante se mezclen la esperanza (dada por Amor) y el temor, y que en dicha pugna sea este último el que venza y derrote a la esperanza mal fundada. Esto —insiste hiperbólicamente el pobre amante— le ocurre mil veces cada día, y siempre “el mismo caso” le “renueva”, es decir, retrotrae a las penas y la pasión quebradas con el recuerdo.

De nuevo en la “Égloga II” de **Garcilaso** la memoria resurge como dolor interminable; en este caso subyace la fórmula “**renovar la herida**”. En respuesta a Salicio, que recomienda a su compañero contar su pena, pues “el mal, comunicándose, mejora”, Albano accede a ello, no sin expresar antes sus recelos¹²³:

Verdad es que la vida y ejercicio
común y el amistad que a ti me ayunta
mandan que complacerte sea mi oficio;
mas ¿qué haré?, *qu’el alma ya barrunta*
que quiero renovar en la memoria
la herida mortal d’aguda punta,
y póneme delante aquella gloria
pasada y la presente desventura

¹²³ Petrarca (1989a: 461) también defendía la tesis de que compartir el dolor alivia de su carga. Así, por ejemplo, en su rima CXXVII, expresa “co la sua propria man de’ miei martiri,/ dirò, perché i sospiri/ parlando àn triegua, et al dolor socorro” (“por su mano, hablaré, de mis martirios,/ que al hablar los suspiros/ encuentren tregua, y el dolor socorro” (vv. 9-11).

para espantarme de la horrible historia (vv. 146-154).

A pesar del compromiso y la amistad que unen a Salicio y Albanio, el alma de este último teme “renovar en la memoria”, esto es, recordar la “herida mortal d’aguda punta” (probablemente esta última referida a las flechas de Amor). El recuerdo manifiesta la contraposición dolorosa entre las coordenadas del pasado y el presente. Tal antítesis queda potenciada por el encabalgamiento de “gloria/ pasada”, así como por el quiasmo formado por “gloria pasada” y “presente desventura”, fuente esta última del sufrimiento y motivo a su vez por el que Albanio quiere evitar el desgarrador oficio de la memoria. Sin embargo, el pastor termina por conceder el beneficio de la duda a su compañero, ya que se aferra a la posibilidad de que la memoria aniquile al fin “el mal” que le atormenta:

Por otra parte, *pienso qu’es cordura
renovar tanto el mal que m’atormenta
que a morir venga de tristeza pura,*
y por esto, Salicio, entera cuenta
te daré de mi mal como pudiere,
aunque el alma rehuya y no consienta (vv. 155-160).

En tal contingencia el sujeto lírico acabaría muriendo de “tristeza pura” (nótese la hipérbole de los lastimosos pastores), y por ello Albanio procura continuar con su lamento, a pesar de que el alma oponga resistencias al recuerdo.

En el ya comentado poema 82 de **Baltasar del Alcázar**, en que el poeta glosaba la archiconocida composición de Boscán “Quien dice que el ausencia causa olvido”, se introduce también el concepto de la renovación asignada a la memoria y se sirve de la derivación de “**renovar las penas**”:

[...]
Y tanto le contenta
imaginar las penas ya pasadas,
que allí las representa,
y siendo renovadas,
no sanan las heridas en él dadas (vv. 41-45).

Ahora bien, a pesar de que el recuerdo se identifica con la “pena”, también se reconoce la satisfacción de “imaginar las penas”, por lo que asistimos, de nuevo, a una disposición paradójica de los efectos de la memoria.

En la escala de dolor perpetrado por la memoria, la fórmula que analizamos acoge también el “tormento”, máxima expresión del daño (**renovar el tormento**). Así la utiliza **Herrera**, quien define la sensación que deriva del recuerdo como un “dudoso contento”:

[...]

Y quédame desta gloria

vn tan dudoso contento,

que en traerlo a la memoria

renueuo todo el tormento (vv. 49-52).

El contento que deriva de la gloria del recuerdo, es, como describe el poeta, “dudoso”. En tal naturaleza paradójica descansa, especialmente, el carácter negativo de la memoria.

5.5. RESUMEN DEL CATÁLOGO

En estas páginas hemos consignado las imágenes de la memoria más frecuentes en la poesía hispánica de los Siglos de Oro y las hemos ordenado en función de tres criterios: el psicológico, el retórico y el temático. Ahora bien, en el análisis hemos podido advertir un mayor cultivo de estas metáforas en algunos de nuestros poetas, como Garcilaso, Hernando de Acuña, Francisco de Figueroa, Fernando de Herrera y el conde de Villamediana.

En el corpus de la etapa áurea distinguimos tres grandes grupos de poetas: 1) por un lado, los que emplean muchos de los tipos de la memoria que hemos establecido, sin que estos constituyan paradigmas, pero sin ser por ello menos interesantes, 2) por otro lado, los poetas que sobresalen por practicar una considerable cantidad de ejemplos dentro de su obra, y, por último, 3) los que, a pesar de no presentar demasiadas metáforas de la memoria, ofrecen imágenes axiales.

En el primer grupo incluimos a Boscán, quien propone la manipulación de la memoria como método para aliviar el dolor; la evocación de recuerdos aún peores podría consolar al sujeto lírico (“Si en mitad del dolor tener memoria/ del pasado plazer es gran tormento/ así también en el contentamiento/ acordarse del mal pasado es gloria”). También computamos los ejemplos de la memoria de la poesía de Soto de Rojas, de cuyos textos consideramos como el más interesante su soneto “Ausencia triste”, en que la memoria se torna verdugo que ataca al corazón, “guerrero vigilante” de la serenidad del yo poético (“Mas, ay, que tanto la memoria asiste/ —guerrero vigilante— en ofenderte”); o la poesía de Baltasar del Alcázar. De la obra de este poeta podríamos destacar dos tendencias: en primer lugar, el empleo del diálogo para proponer una visión dual pero coherente de la memoria (soneto 56), y, en segundo lugar, el desglose de la fórmula “renovar la memoria” en otras dos variantes: renovar “la historia” y “las penas”. Incluso en las obras en que apenas hemos registrado metáforas, como ha ocurrido en la producción de Bocángel, sobresalen composiciones dignas de comentario, como su texto de corte fisiológico a propósito del mito de Hero y Leandro; o en la producción de Cristóbal Mosquera de Figueroa, quien con tan solo un poema erige el vínculo de la memoria y los sentidos (“¡O dulçes sombras, olorosas flores”). Gutierre de Cetina, por su parte, ofrece un interesante ejemplo de la memoria como torturadora en conjunción con

otros dos personajes, a saber, Fortuna y Amor, y Santa Teresa sustenta la presencia de la memoria en un poema tenazmente paradójico.

En el segundo grupo nos referimos a Garcilaso, Acuña, Figueroa, Herrera y Villamediana. Estos son los poetas hispánicos que más metáforas de la memoria han cultivado; la obra de Garcilaso acoge múltiples concreciones de la metáfora. Destacamos aquí la condición manipulable que el poeta atribuye al recuerdo, pero también insistimos en la composición del soneto X, que, sin duda, es muestra de la convivencia de las clasificaciones propuestas, así como en la elaboración de otro texto en que el espacio del olvido se articula por medio del mito de Tántalo.

De los abundantes ejemplos de Acuña elegimos para este resumen su metáfora de la memoria como espacio restringido, únicamente accesible a algunos privilegiados, en claro vínculo con la fama (“hasta el lugar, a pocos concedido”), la personificación de la memoria como guardián (“mi memoria, que no olvida,/ defenderá del dolor,/ en vuestra ausencia, la vida”) y la fórmula “renovar el cuento” (“y en él ni en ella se renueve el cuento/ en bien ni mal de la pasada historia”).

Figueroa se alza como uno de los poetas áureos que más imágenes de la memoria ha desarrollado: computamos la memoria como tortura impuesta por Amor (“Mas, ¡ay Amor!, ¡ay desleal perjuro!./ que bien sospecho para qué sustentas/ de algún bien que me diste, la memoria”), el oxímoron fundador de la metáfora dual (“amargo manjar”), el recorrido que el pensamiento alado (memoria) hace sobre los dulces recuerdos (“mueve después las alas presurosas/ por otra parte do algún dulce ha habido”), e incluso registramos un perfecto ejemplo de confluencia de tipos de metáforas *memoriae*: en la composición XXXII, la dolorosa memoria aparece personificada y revuelve los archivos.

Otro de los poetas más prolíficos en imágenes de la memoria es Herrera, quien abarca casi todas las entradas de nuestro catálogo; de su obra recordamos aquí su literaturización de la teoría expuesta por Castiglione (“Presente queda y vive en mi memoria,/ entrando por mis ojos de sus ojos”) y sus variantes de la renovación del “bien” y el “tormento”. De Villamediana, quien también practica gran parte del inventario, señalamos su original inversión del río Leteo por el río Tajo, al que convierte en símbolo del llanto y del recuerdo enamorado (“Aguas del Tajo, en vuestras repetidas/ ondas, no ya de olvido mar se vea”), y su empleo del archivo como imagen aglutinadora de la

memoria y la fama (“Con plumas de sus alas la memoria/ su esencia anima y deja encomendada/ al clarísimo archivo de la historia”) 238

Por último, traemos aquí la obra de cinco poetas señeros del Renacimiento y el Barroco: Aldana, Góngora, Quevedo, Lope y Sor Juana Inés de la Cruz. Su obra no despunta precisamente por la cantidad de imágenes de la memoria cultivadas, pero sus ejemplos merecen una mención especial por constituir paradigmas y ejes de nuestra tipología; consideramos que la calidad de tales composiciones ampara nuestro esbozo clasificatorio.

Aldana, por ejemplo, practica una imagen apenas utilizada por otros poetas: la alquitara; la memoria es una especie de alambique que destila los recuerdos (“ponerme a destilar mi pensamiento,/ poner por alquitara mi memoria”). Góngora propone la faceta negativa del recuerdo por medio del hostigamiento de un “buitre de pesares” (“del alma se quedó la mejor prenda,/ cuya memoria es buitre de pesares”). También es representativa la memoria torturadora, presente en la poesía de Sor Juana Inés de la Cruz; el ejemplo de la poeta novohispana constituye una de las personificaciones más visibles de la memoria en la dimensión de la tortura.

Y, a pesar de que no registramos demasiados ejemplos de la memoria en la producción de Lope, su metáfora de la anacardina, emblema del ciclo de los mansos, es, asimismo, una de las imágenes axiales de nuestro catálogo. Por su parte, la poesía de Quevedo nos brinda un texto paradigmático en el estudio de la memoria: “Amor constante más allá de la muerte”.

**6. FUENTES E IRRADIACIONES EN OTROS PERIODOS Y
LITERATURAS**

Este epígrafe se consagrará al tratamiento que otros autores hispánicos pertenecientes a diversas épocas han llevado a cabo de la imagen de la memoria. Creemos conveniente registrar primero qué uso dieron los poetas de nuestra lengua a las metáforas que analizamos para luego abordar una dimensión internacional de la poesía, terreno ya propiamente “comparado”¹²⁴.

Descubrimos que entre los ejemplos procedentes de los distintos idiomas (también el español) de la cultura occidental no se registran variaciones bruscas en el tratamiento de la memoria. Por eso optamos por seguir un criterio heterogéneo desde un punto de vista teórico, pero que funcionalmente nos permite trazar las líneas metafóricas frecuentadas por la memoria, así como la pervivencia de las imágenes ya desarrolladas en la primera parte de este trabajo.

Son varias las metodologías posibles con que se podría analizar tal proceso, pero nos ceñimos a la que juzgamos es más adecuada para la naturaleza de este estudio: el criterio retórico-temático. Podríamos optar por la separación de los ejemplos según su lengua de procedencia, y, dentro de este terreno, distinguir un hilo cronológico. Tal disposición arrojaría un catálogo ordenado con apariencia de sistema, pero ya hemos constatado en páginas anteriores que el análisis de la concreción metafórica destaca por su carácter sincrético. La redacción de estos ejemplos en forma de “nómina” según las literaturas nacionales (“la memoria en la poesía inglesa”, “la memoria en la poesía italiana”, etcétera) y su clasificación por época generaría una visión desconectada de tales imágenes, y, lo que es peor, suprimiría el carácter transnacional de las metáforas que nos ocupan. Preferimos demostrar la “estructura diacrónica” de la que hablara Claudio Guillén (2013: 317) a través de la continuidad de las imágenes.

Adoptamos, pues, un criterio de índole retórica y temática, esto es, continuamos en la senda del catálogo de imágenes ya apuntaladas en los anteriores apartados e incluimos de manera coherente aquellos ejemplos que se avengan a determinadas concreciones. Por supuesto, en la medida de lo posible procuramos seguir un orden cronológico, puesto que también nos interesa asistir a la evolución de las imágenes

¹²⁴ Con respecto a las coordenadas de lo “comparado”, nos adherimos a las pautas establecidas por Claudio Guillén en *Entre lo uno y lo diverso* (2013: 29), quien, siguiendo a Remak, compara la literatura con obras pertenecientes a otras esferas artísticas; no es dimensión comparada aquella que tan solo contempla un fenómeno artístico en su representación dentro de una misma lengua; sí lo es, en cambio, cuando su estudio amplía sus fronteras a manifestaciones cultivadas en otros idiomas.

registradas, pero sobre este aspecto prima la tipología retórica que vertebra nuestro estudio.

Conviene hacer una advertencia; en este nuevo *corpus* hallamos imágenes de la memoria diseñadas desde perspectivas muy distintas: para algunos autores la memoria es un elemento colateral, una metáfora que pasa por el poema de soslayo, o que sirve de cimiento de cualquiera de los otros grandes temas. Sin embargo, veremos que la memoria también puede constituir para otros poetas preocupación y materia principal de sus textos, como es el caso de Unamuno, Luis García Montero o Caballero Bonald. Aquellos que se insertan en una lírica intimista, de la cotidianeidad y la experiencia suelen hacer de la memoria el tema medular.

Uno de los puntos que más nos interesa es comprobar los límites temporales que abarca la imagen de “renovación en la memoria”, tanto anterior como posterior a los Siglos de Oro hispánicos, así como verificar si las imágenes presentadas en otras épocas admiten nuevas facturas en función de la realidad cambiante, rasgo de la metáfora señalado ya por Zarzo (2016).

Aspiramos, pues, a concluir si las líneas trazadas en nuestro análisis de la lírica de los siglos XVI y XVII se extienden espacial y temporalmente a otros periodos y literaturas. En el supuesto de que esto ocurriera, demostraríamos que la configuración metafórica de la memoria, si bien se pergeña desde las antiguas artes de la memoria, con un punto de inflexión en el petrarquismo y halla una etapa dorada en los Siglos de Oro, constituye una de las metáforas de larga duración.

No obstante, la labor de clasificar la metáfora de la memoria en algunos textos continúa siendo espinosa. Como ejemplo reproducimos aquí un poema de **Jorge Guillén**, quien no solo se acoge a alguna de las imágenes ya reseñadas, sino que repasa varias fórmulas y a todas ellas les concede la misma prevalencia poética:

“Más noches”

[...]

3

«¿Por qué volvéis a la memoria mía,
Dulces recuerdos del placer perdido?»

La memoria revive en quintaesencia

Ya ideal los instantes más felices.

Repercute en el cuerpo aún armónica

La precisa tensión tan efectiva.

Los recuerdos son lujos del presente

Sin porvenir de «polvo enamorado».

No llega hasta ese extremo el pobre incrédulo.

Volved, volved a la memoria mía...

La memoria es tesoro extraordinario.

El que Guillén presente una propuesta retórica ecléctica y recurra al intertexto quevediano (“polvo serán, mas polvo enamorado”) y a varias metáforas de la memoria a lo largo del poema no resta coherencia a su planteamiento temático; sucede más bien lo contrario: la concatenación de las distintas fórmulas mantiene un concepto superior de la memoria como un lujo o regalo, que queda definido en el último verso.

Conviven aquí el juego intertextual, la prosopopeya, la perspectiva sensorial y la evocación de las artes de la memoria, todo ello en función de un ejercicio de “reescritura” nada extraño en la obra del poeta¹²⁵.

Ya en los versos inaugurales Guillén se sirve de otro intertexto que es a su vez ejercicio intertextual de otro poema. Nos referimos al inicio del Canto II de *El diablo mundo*, en que Espronceda llora la muerte de Teresa: “«¿Por qué volvéis a la memoria mía,/ Dulces recuerdos del placer perdido?»”. El poeta del 27 indica la cita por medio de las comillas, pero lleva a cabo un doble ejercicio de citación, pues en el sustrato de esos versos se halla la inconfundible referencia al “soneto X” de Garcilaso. Más adelante nos detendremos en el poema de Espronceda y analizaremos en detalle su composición.

¹²⁵ La profesora López Martínez (2014: 282) analiza precisamente esta práctica de reescritura y recreación en la obra de múltiples poetas.

Ni siquiera en este contexto, en que la imagen positiva de la memoria, abordada desde una perspectiva psicológica, parece imperar, se prescinde por completo del tono quejumbroso con que se abre la pregunta retórica inicial y que revela una recepción en parte dolorosa de los recuerdos.

Al recurso de intertextualidad le sigue la prosopopeya de la memoria; esta se inviste de una dimensión animada en el verso “La memoria revive en quintaesencia/ Ya ideal los instantes más felices”, que cifra el funcionamiento del recuerdo: con la memoria el sujeto revive lo recordado. En la recreación el recuerdo atraviesa a quien rememora de tal forma que “Repercute en el cuerpo aún armónica/ La precisa tensión tan efectiva”. Y, de nuevo, volvemos al hipotexto, esta vez de Quevedo e instaurado en la paranomasia (“sin porvenir de «polvo enamorado»”) y la colisión de dos tiempos: el presente, sobre el que operan los recuerdos, y el futuro, al que aspira quien atesora dulces prendas en la memoria, “Los recuerdos son lujos del presente/ Sin porvenir de «polvo enamorado»”. Guillén reconoce el imposible que encierra el verso de Quevedo (“No llega hasta ese extremo el pobre incrédulo”) y hace que la memoria se incline hacia su origen de las artes de la memoria por medio de la espacialización de su imagen: “Volved, volved a la memoria mía...”. El verso final contiene, como ya hemos indicado *supra*, el concepto general y el hilo conductor: la memoria es un tesoro “extraordinario”, no solo por su valor, sino por su naturaleza misteriosa.

Veamos, pues, ahora algunas imágenes de la memoria procedentes de otras épocas de la literatura hispánica y pertenecientes a autores de distintas lenguas que se encuentran insertas en las líneas del catálogo propuesto.

6.1. PERSPECTIVA PSICOLÓGICA

Desde la recepción psicológica que el sujeto lírico enuncia acerca de la memoria, los ejemplos aquí reunidos se mantienen fieles a las imágenes ya señaladas, con predominio de la imagen negativa en detrimento de la positiva, que igualmente acoge las variantes ya esbozadas en el análisis de los Siglos de Oro.

Asimismo, en estos apartados nos enfrentamos de nuevo a la dificultad de catalogación de ciertos poemas; esta dificultad no radica tanto en el análisis de la imagen, pues en la mayoría de los casos es relativamente sencillo identificar la forma retórica y la percepción psicológica que reciben las metáforas concretas, como en la imbricación del poema completo en uno u otro apartado, especialmente cuando en su interior conviven varias fórmulas de la memoria. Es lo que ocurre, por ejemplo, con el siguiente poema de **Pessoa**:

Sou louco e tenho por memoria
Uma longíqua e infiel lembrança
De qualquer dita transitória
Que sonhei ter quando criança.

Soy loco y tengo por memoria
un lejano e infiel recuerdo
de cualquier dicha transitoria
que soñé tener cuando niño.

Depois, malograda trajetória
Do meu destino sem esperança,
Perdi, na névoa da noite inglória
O saber e o ousar da aliança.

Después, malograda trayectoria
de mi destino sin esperanza,
perdí, en la niebla de la noche sin gloria
el saber y el osar de la alianza.

Só guardo como um anel pobre
Que a todo o herdado só faz rico
Um frio perdido que me cobre

Sólo guardo como un anillo pobre
que a todo lo heredado sólo hace rico
un frío perdido que me cubre

Como um céu dosel de mendigo,
Na curva inútil em que fico
Da estrada certa que não sigo.

como un cielo dosel de mendigo
en la curva inútil en que quedo
del camino seguro que no sigo.

El poeta se presenta como un sujeto preocupado cuya esperanza pende de un recuerdo poco fiable (“Uma longíqua e infiel lembrança”). A partir de esta presentación el texto se tiñe de la vaguedad que desprende el mismo recuerdo lejano: la dicha a la que remite fue

“transitoria” y “soñada” durante la infancia. Tenemos, pues, desde el punto de vista psicológico una apreciación negativa del recuerdo. A esto añadimos una fórmula más: hacia la tercera estrofa, una doble comparación genera una imagen de signo parecido (desde el enfoque pragmático la metáfora continúa siendo percibida de manera adversa), pero con una forma retórica bien distinta. El poeta guarda ese recuerdo como quien atesora un viejo anillo cuyo único valor es el adquirido con el tiempo, una estima tan delicada como el frío que cubre, a modo de dosel de cielo, al mendigo. Tal es el efecto del engañoso y distante recuerdo. Finalmente, en los dos últimos versos se confirma la presencia del tópico que de manera casi imperceptible venía gestándose a lo largo de todo el texto: la variación del *iter vitae*. El poeta dibuja la imagen del mendigo “Na curva inútil em que fico/ Da estrada certa que não sigo” en el último momento, pero ya podíamos advertir algunas pistas léxicas anteriores, como “trajectoria”, “destino”, “na névoa da noite inglória”. La *variatio* aquí consiste en que el sujeto lírico no aparece como un simple caminante, sino como mendigo, despojado de bienes y de rumbo.

6.1.1. Memoria negativa

Petrarca ya había ensayado sobre la imagen de la memoria como fuente de tortura. En la rima CCLXXII se apoya sobre el tópico de la navegación y la tempestad. El poema se inaugura con el verso que más tarde toma Quevedo en su célebre soneto “¡Ah, de la vida!” (“hoy se está yendo sin parar un punto”), anticipo del otro gran tópico que articula la composición, el *memento mori*:

La vita fugge, et non s’arresta una hora,
 et la norte bien dietro a gran giornate,
 et le cose presenti et le passate
 mi d’anno guerra, et le future anchora;
 e’l rimembrare et l’aspettar m’accora,
 or quince or quindi, si che’n veritate,
 se non ch’i’ ò di me stesso pietate,
 i’ sarei già di questi pensier’ fora.
 Tornari avanti, s’alcun dolce mai
 ebbe’l cor tristo; et poi da l’altra parte
 veggio al mio navegar turbati i vènti;
 veggio fortuna in porto, et stanco omai
 il mio nocchier, et rotte arbore et sarte,

Huye la vida sin pararse un punto,
 y le sigue la muerte a grandes pasos,
 y las cosas presentes y pasadas
 me dan guerra e incluso las futuras;
 recuerdos y esperanzas me atormentan
 de la misma manera, y bien es cierto
 que, si no me apiadase de mí mismo,
 en cosas semejantes no pensara.
 Del corazón evoco la dulzura,
 si alguna vez la tuvo, y de otra parte
 preveo mi navegar tempestuoso;
 veo la suerte en el puerto, y ya cansado
 mi piloto, y los mástiles deshechos,

e i lumi bei che mirar seglio, spenti.

y las hermosas luces, apagadas.

Manero Sorolla (1990: 202) comenta sucintamente este texto a propósito de la actualización de la imagen del navegante, desdoblamiento del poeta aretino: el *nocchier*, el piloto, se identifica con la razón del poeta, que flaquea ante la tormenta. No obstante, nuestro análisis se detiene más en la configuración de las imágenes de la memoria; el contexto del poema, ya instaurado desde los primeros versos, nos lleva por la senda del *memento mori*; Petrarca contempla la extenuación de su alma a través del tópico del barco que navega a la deriva y observa a lo lejos tierra firme, “veggio fortuna in porto”, pero que se halla desvencijado.

La memoria compone un carácter bélico (“me dan guerra”); el poeta padece la angustia por las “cosas presentes, pasadas” “y futuras” y reconoce el daño que operan en él tanto las esperanzas como los recuerdos. También en la poesía petrarquesca asistimos a la imagen de la memoria como motivo de devastación; en la rima CCLXXIV **Petrarca** utiliza la técnica dialogal para dirigirse a los pensamientos y al corazón:

Datemi pace, o duri miei pensieri:
non basta ben ch'Amor, Fortuna et Morte
mi fanno guerra intorno e'n su le porte,
senza trovarmi dentro altri guerreri?

Dadme la paz, oh duros pensamientos,
¿no basta bien que Amor, Fortuna y Muerte
me combatan en torno y a las puertas,
sin hallarme aquí dentro otros enemigos?

Et tu, mio cor, anchor se' pur qual eri,
disleal a me sol, che fere scorte
vai ricettando, et se' fatto consorte
de' miei nemici sí pronti et leggieri?

Y tú, mi corazón, ¿eres cual eras?
sólo a mí desleal, que espías crueles
vas agrupando, y cómplice te has vuelto
de quienes son mis raudos enemigos.

In te i secreti suoi messaggi Amore,
in te spiega Fortuna ogni sua pompa,
et Morte la memoria di quel colpo

En ti Amor sus recónditos mensajes,
en ti toda su pompa abre Fortuna,
y Muerte la memoria de aquel golpe

che l'avanzo di me conven che rompa;
in te i vaghi pensier' s'arman d'errore:
perché d'ogni mio mal te solo incolpo.

que debe destrozar lo que en mí queda;
en ti de error se fragua el pensamiento,
por lo cual de mi mal sólo te culpo.

El poeta aretino se lamenta por hallar enemigos dentro y fuera de su cuerpo, concebido aquí como fortaleza (“me combaten en torno y a las puertas”) que sufre la ofensiva de Amor, Fortuna y Muerte; asimismo pregunta a sus pensamientos si no es suficiente tortura la que ya ejercen sobre él esos tres agentes. Una vez que el pensamiento ha sido interpelado, la voz enunciativa se dirige al corazón, al que tacha de “desleal” por participar en el complot que preparan sus enemigos externos. En el corazón se desatan todos los males: Amor trae sus “recónditos mensajes”, Fortuna abre su “pompa”, así como la Muerte recupera la memoria “de aquel golpe” con que destroza las últimas fuerzas del poeta; el pensamiento, en fin, se funda en errores. La memoria no es sino una dolorosa consecuencia de la Muerte.

El recuerdo puede llegar incluso a consumir al sujeto lírico; en la rima CCLVIII de **Petrarca** el amante siente que se consume a través del recuerdo de las prendas de la amada. Sin duda, en esta composición la voz “consumir” aúna la recepción dolorosa del recuerdo y el eco a la vasta imaginería petrarquista del fuego amoroso. Precisamente Manero Sorolla (1990) dedica unas ciento treinta páginas de su manual de imágenes petrarquistas a estas “referencias a fenómenos atmosféricos y físicos”. En este caso el poeta se consume en amor, pero también siente que los recuerdos “acaban con él”¹²⁶:

Vive faville uscian de' duo bei lumi
ver' me sí dolcemente folgorando,
et parte d'un cor saggio sospirando
d'alta eloquentia sí soavi fiumi,

Vivas chispas salían de dos luces
fulgurando hacia mí tan dulcemente,
y de un pecho prudente suspirando
de alta elocuencia tan suaves ríos,

*che pur il rimembrar par mi consumi
qualor a quel di torno, ripensando
come venieno i miei spirit mancando
al varïar de' suoi duri costumi (vv. 1-8).*

*que incluso me consumen los recuerdos
cuando vuelvo a pensar en aquel día
cómo iban faltándome los ánimos
al ver cambiar sus hábitos severos.*

Ya hemos mencionado en estas páginas el famoso **texto becqueriano** en que el poeta ruega a las olas gigantes y a otros entes de una naturaleza tormentosa típicamente romántica que le arranquen su recuerdo, que tanto le atormenta. Decíamos que el

¹²⁶ Los epígrafes más interesantes para el análisis de estos tópicos son “7. El fuego y la cera” e “Incendios de amor” (Manero Sorolla, 1990: 539-668).

apóstrofe a las olas se encastraba en la preponderancia que gozan los elementos de la naturaleza en la estética del Romanticismo, pero, si nos detenemos en el aspecto que nos interesa, observamos que la memoria dibujada por el poeta hispalense no dista mucho de la que esbozó Garcilaso, y que podríamos considerarla como una muestra más de la concepción dolorosa de la memoria en calidad de residuo o tortura que lastima al amante:

Olas gigantes que os rompéis bramando
en las playas desiertas y remotas,
envuelto entre la sábana de espumas,
¡llevadme con vosotras!

Ráfagas de huracán que arrebatáis
del alto bosque las marchitas hojas,
arrastrado en el ciego torbellino,
¡llevadme con vosotras!

Nubes de tempestad que rompe el rayo
y en fuego ornáis las desprendidas orlas,
arrebatado entre la niebla oscura,
¡llevadme con vosotras!

Llevadme por piedad a donde el vértigo
con la razón me arranque la memoria.
¡Por piedad! ¡Tengo miedo de quedarme
con mi dolor a solas!

En efecto, no es aquí a Dios a quien implora el poeta, sino a las olas, al huracán y a la tempestad, símbolos insoslayables del espíritu atormentado del sujeto lírico. La imagen negativa de la memoria adquiere una belleza indiscutible por hallarse “incrustada” en el yo poético. Este pide a la naturaleza que lo conduzca hasta el lugar donde el vértigo, con la ayuda de la razón, le “arranque” el recuerdo. La memoria es como un tumor, un objeto que queda dentro del individuo. La configuración de esta imagen responde, pues, a la percepción negativa del poeta, pero también a una atribución de

rasgos físicos que permite el esbozo de una memoria incrustada, tan arraigado está el dolor provocado por el recuerdo.

El mismo aire garcilasiano se respira en el “Canto a Teresa” de **Espronceda** (*El Diablo Mundo*). Ya lo advirtió Picón García: la lectura que Espronceda realizó de los clásicos puede apreciarse en muchos de sus textos¹²⁷.

Si bien el contexto es distinto, pues lo que llora en este “Canto II” el poeta es la muerte de la amada, para el enunciador los recuerdos resultan igualmente dolorosos. Ensamblado en el tópico del *ubi sunt*, el poema muestra cómo las prendas recordadas hieren al amante:

¿Por qué volvéis a la memoria mía,
tristes recuerdos del placer perdido
a aumentar la ansiedad y la agonía
de este desierto corazón herido?
¡Ay!, que de aquellas horas de alegría,
le quedó al corazón sólo un gemido
y el llanto que al dolor los ojos niegan,
¡lágrimas son de hiel que el alma anegan! (vv. 1-8)

Más adelante, entronca de nuevo con el ya comentado hipotexto garcilasiano, en concreto con el inicio retórico del segundo cuarteto, que reza “¿quién me dijera, cuando las pasadas/horas qu’ en tanto bien por vos me vía?”, y se apoya en la estructura bimembre (“tanto...tanto”), y en la epanadiplosis (“tantas delicias y delirio tanto”), que imprimen ritmo al lamento amoroso, así como en la aliteración de fonemas nasales y dentales (/t/ y /n/):

[...]
¿Quién pensara jamás, Teresa mía,
que fuera eterno manantial de llanto
tanto inocente amor, tanta alegría,
tantas delicias y delirio tanto?

¹²⁷ Picón García (2008: 276) escribía: “El extremeño Espronceda muestra en los poemas amorosos de su juventud un clasicismo derivado de la lectura de los clásicos y de las enseñanzas de su maestro Alberto Lista, hasta que se forjó un estilo personal, desbordante, volcando en sus poemas su sensibilidad atormentada, sus ideales de libertad y de justicia o sus frustraciones amorosas”.

¿Quién pensara jamás llegase un día
en que perdido el celestial encanto
y caída la venda de los ojos,
cuanto diera placer causara enojos? (vv. 161-168)

Y reaparece el dolor ocasionado por la memoria, esta vez un “dolor intenso” ante la muerte de la amada:

[...]
¡Pobre Teresa!, ¡al recordarte siento
un pesar tan intenso!... Embarga impío
mi quebrantada voz mi sentimiento,
y suspira tu nombre el labio mío;
para allí su carrera el pensamiento,
hiela mi corazón punzante frío
ante mis ojos la funesta losa,
donde vil polvo tu beldad reposa (vv. 241-248).

Por su parte, en la rima LXIII (68) de **Bécquer** la memoria brota como acoso que hostiga al poeta:

Como enjambre de abejas irritadas,
de un oscuro rincón de la memoria
salen a perseguirme los recuerdos
de las pasadas horas.
Yo los quiero ahuyentar. ¡Esfuerzo inútil!
Me rodean, me acosan,
y unos tras otros a clavarme vienen
el agudo aguijón que el alma encona.

En este texto asistimos, pues, a la ruptura de la regla común de luminosidad que veníamos viendo asociada en los poemas de los Siglos de Oro: la luz no se vincula con la memoria ni la oscuridad con el olvido, sino que, puesto que la memoria es negativa, porque acosa y persigue, su región es también oscura. Asimismo, la metáfora espacial en

la que se funda porta semas negativos, lo que explica que los recuerdos no residan en una estancia amplia, sino en un rincón oscuro de la memoria.

En otro texto de **Gertrudis Gómez de Avellaneda** se recogen varios de los semas atribuidos a la construcción de imágenes de la memoria que hemos venido registrando: desde los ecos de la teoría neoplatónica hasta el tradicional empleo del binomio luz-oscuridad. Por medio del planteamiento dialógico, la voz lírica dirige su queja a dos entidades de signo contrario: la memoria en el primer cuarteto y el olvido en el resto de la composición. Por otro lado, desde la imaginería neoplatónica, la poeta identifica la memoria como potencia que acompaña al alma (“del alma eterna compañera”). Asimismo, la memoria aparece tildada, ya en su primera aparición, de “tenaz”: la selección de este término avanza el signo negativo con que la voz lírica acoge el tema del recuerdo.

El diálogo comienza en los versos inaugurales del soneto; la voz lírica pregunta por el anhelado fin del recuerdo en clave contradictoria: a pesar de la fugacidad del bien (“ráfaga ligera”), este es recordado de manera “interminable”. Inmediatamente, en el segundo cuarteto, expresa una plegaria dirigida al “negro olvido”: solicita que este, boca oscura —nótese la asignación de semas de oscuridad— y sima de mil glorias, acuda hasta su corazón y devore el “fantasma”, es decir, que termine con el recuerdo que tanto dolor le acarrea:

¿Serás del alma eterna compañera,
Tenaz memoria de veloz ventura?
¿Por qué el recuerdo interminable dura,
Si el bien pasó cual ráfaga ligera?

¡Tú, negro olvido, que con hambre fiera
Abres ¡ay! sin cesar tu boca oscura,
De glorias mil inmensa sepultura
Y del dolor consolación postrera!

Si a tu vasto poder ninguno asombra,
Y al orbe riges con tu cetro frío,
¡Ven! que su dios mi corazón te nombra.

¡Ven y devora este fantasma impío,
De pasado placer pálida sombra,
De placer por venir nubló sombrío!

A cambio de tal socorro el corazón nombra al olvido como rey de sus dominios. Sobre la contradicción enunciada por el yo, que consiste en que el bien fugaz se recuerde eternamente, y que ha sido formulada antes por muchos otros poetas, descansa otra: la establecida entre la primera percepción negativa del olvido (recuérdese que a él van asociados la oscuridad, la imagen de la sepultura, la prosopopeya de gobernante de “cetro frío”) y su necesidad como única salvación. Este poema, por tanto, aglutina numerosas fórmulas de las ya inventariadas: imbricación neoplatónica, asignación a la memoria del binomio luz-oscuridad, componente contradictorio y prosopopeya de memoria y olvido.

En la poesía de **Baudelaire** hallamos un buen exponente para retratar la atribución de semas negativos que tradicionalmente se ha llevado a cabo sobre la memoria. En su poema “Le Léthé” (extraído de *Les épaves*, 1857), la memoria supone tal castigo que el poeta prefiere beber del nepente y de la cicuta. El texto se construye en torno al recuerdo doloroso: el yo poético increpa a su alma, convertida aquí en un tigre impío cuyas características se despliegan a lo largo de la composición. El poema no está exento de la sensualidad acostumbrada por el poeta maldito; Baudelaire trata de inspirar en las enaguas de su alma el “relente”, es decir, la frescura, la cual descansa en un perfecto oxímoron por su cercanía al sintagma “flor marchita” (“Et respirer, comme une fleur flétrie,/ Le doux relent de mon amour défunt”). El amante, pues, pretende evocar el recuerdo por última vez y a través del olfato; más adelante manifiesta su identificación del olvido en el cuerpo amado: “L’oubli puissant habite sur ta bouche,/ Et le Léthé coule dans tes baisers”, y en tal contexto se muestra como “Martyr docile, innocent condamné,” en evidente referencia a términos colindantes con la tortura y la injusticia: “mártir” e “inocente condenado”. Es tanto el dolor que la memoria y la distancia de la amada causan que el poeta, desesperado, pida el nepente (para olvidar) y la cicuta (para morir).

Viens sur mon coeur, âme cruelle et sourde,
Tigre adoré, monstre aux airs indolents ;
Je veux longtemps plonger mes doigts tremblants
Dans l'épaisseur de ta crinière lourde ;

Alma sorda y cruel, ven a mi pecho,
tigre adorado, monstruo de indolencia;
yo quiero hundir mis dedos temblorosos
en el denso espesor de tu cabello;

Dans tes jupons remplis de ton parfum
Ensevelir ma tête endolorie,
Et respirer, comme une fleur flétrie,
Le doux relent de mon amour défunt.

Je veux dormir ! dormir plutôt que vivre !
Dans un sommeil aussi doux que la mort,
J'étalerai mes baisers sans remord
Sur ton beau corps poli comme le cuivre.

Pour engloutir mes sanglots apaisés
Rien ne me vaut l'abîme de ta couche ;
L'oubli puissant habite sur ta bouche,
Et le Léthé coule dans tes baisers.

A mon destin, désormais mon délice,
J'obéirai comme un prédestiné ;
Martyr docile, innocent condamné,
Dont la ferveur attise le supplice,

Je suceraï, pour noyer ma rancoeur,
Le népenthès et la bonne ciguë
Aux bouts charmants de cette gorge aiguë
Qui n'a jamais emprisonné de coeur.

en tus enaguas llenas de tu aroma
sepultar mi cabeza dolorida,
y respirar, como una flor ajada,
el dulce tufo de mi amor ya muerto.

¡Más que vivir, dormir, dormir ansío!
En un sueño tan dulce cual la muerte,
pondré mis besos sin remordimientos
en tu cuerpo pulido como el cobre.

Para enterrar mis calmados sollozos
no me sirve el abismo de tu lecho;
vive en tu boca el poderoso olvido,
y el Leteo en tus besos se desliza.

A mi hado, desde ahora mi deleite,
he de seguir, como un predestinado;
condenado inocente, dócil mártir,
cuyo fervor aviva su suplicio,

para ahogar mi rencor, he de chupar
la piadosa cicuta y el nepente,
en las agudas puntas de este pecho,
que un corazón jamás ha aprisionado.

En un ejemplo debido a **Amado Nervo** convergen tres representaciones de la memoria: 1) por un lado, la configuración como alimento en su referencia a la flor de loto y al papel que esta desempeñó en la *Odisea*, 2) en segundo lugar, la memoria como “libro virginal” y 3) por último, la visión negativa del recuerdo, que es concebido como condena.

Es muy conocido el pasaje de la obra homérica en que los emisarios enviados por Ulises a la isla de los lotófagos prueban la flor de loto y pierden la memoria (canto IX), y Weinrich (1999: 36-37) ya registraba la relación del loto con el olvido. Precisamente en el poema de Amado Nervo el loto es sinónimo del nepente y reverso de la anacardina de Lope:

No, no fue tan efímera la historia

de nuestro amor: entre los folios tersos
del libro virginal de tu memoria,
como pétalo azul está la gloria
doliente, noble y casta de mis versos.

No puedes olvidarme: te condeno
a un recuerdo tenaz. Mi amor ha sido
lo más alto en tu vida, lo más bueno;
y sólo entre los légamos y el cieno
surge el pálido loto del olvido.

Me verás dondequiera: en el incierto
anochecer, en la alborada rubia,
y cuando hagas labor en el desierto
corredor, mientras tiemblan en tu huerto
los monótonos hilos de la lluvia.

¡Y habrás de recordar! Esa es la herencia
que te da mi dolor, que nada ensalma.
¡Seré cumbre de luz en tu existencia,
y un reproche infame en tu conciencia
y una estela inmortal dentro de tu alma!

El loto, que es el bien al que aspiraría el tú del poema, solo resulta accesible desde el esfuerzo y la miseria. A su vez la imagen de la memoria es depositaria de dos dimensiones: acoge la metáfora de la escritura (es un “libro virginal”, es decir, un libro blanco, sin escribir, que apunta al primer amor) y la fórmula de la condena, aunque con una diferencia respecto a los poemas de los Siglos de Oro. El texto no consiste en la queja del poeta, que tiene que soportar la tortura del recuerdo, sino que es el emisor quien maldice y lanza la condena al interlocutor. La inversión pragmática del diseño prototípico del Renacimiento y el Barroco hace de este un impetuoso poema.

La dificultad y el esfuerzo hasta llegar al olvido nos representan a este último como un ansiado estado de paz. Weinrich (1999: 211-212) ya rescataba tal impresión del poema de **Nietzsche** “El sol se pone”, en concreto en los versos:

Alrededor tan sólo ondas y juego.
Lo que un día fue difícil
se hundió en azul olvido,
ociosa está ahora mi barca.
Tempestad y viaje... ¡cómo los ha olvidado!
Se ahogaron el deseo y la esperanza,
calmos están el alma y el mar.

Con la imaginería hartamente conocida que equipara la vida con un viaje marítimo, ramificación del vasto *iter vitae*, el sujeto lírico agradece su dicha y felicidad en el camino hacia la muerte. Entonces todo ha quedado sepultado y enterrado en el olvido: lo que antes era difícil, la tempestad y el viaje.

Del mismo modo en que el sujeto del poema nietzscheano puede ahora acceder a la serenidad que deriva del olvido, el tú a quien va dirigido el poema de Amado Nervo solo podrá descansar y lograr la dicha del olvido cuando pase por el “légamo y el cieno”, es decir, solamente después de los trabajos.

También **Alejandra Pizarnik** describe la memoria en una concatenación de imágenes negativas. En el poema titulado “Memoria”, perteneciente a *Los trabajos y las noches* (1965), muestra una concepción de la memoria rayana en lo tétrico:

Arpa de silencio
en donde anida el miedo.
Gemido lunar de las cosas
significando la ausencia.

Espacio de color cerrado.
Alguien golpea y arma
un ataúd para la hora,
otro ataúd para la luz.

Las imágenes propuestas por la poeta se fundamentan en la figura de la *adynata*, es decir, en la enumeración de imposibles, así como en la sinestesia: la memoria es un instrumento musical “de silencio” en que se halla el miedo, un “gemido lunar” que manifiesta la ausencia, un “color cerrado” donde se dispone un ataúd.

En conjunción con la imagen espacial de la memoria, en concreto la “región”, **Unamuno** aplica el concepto de “condena”. Los ejemplos unamunianos destacan, no obstante, por la inversión de tópicos e imágenes; en este caso, si lo habitual desde un punto de vista retórico y temático era condenar al destierro del olvido, el poeta se destierra aquí a la memoria, a vivir del recuerdo y a nutrirse de él.

828

Me destierro a la memoria,
voy a vivir del recuerdo.
Buscadme, si me os pierdo,
en el yermo de la historia,
que es enfermedad la vida
y muero viviendo enfermo.
Me voy, pues, me voy al yermo
donde la muerte me olvida.
Y os llevo conmigo, hermanos,
para poblar mi desierto.
Cuando me creáis más muerto
retemblaré en vuestras manos.
Aquí os dejo mi alma-libro,
hombre-mundo verdadero.
Cuando vibres todo entero,
soy yo, lector, que en ti vibro.

Son dos las apariciones de la memoria: contamos, por un lado, con la imagen de la memoria como castigo impuesto a través del destierro. No obstante, resulta, por el modo de su enunciación, un destierro voluntario, en que el poeta espera poder “vivir del recuerdo”. Por otro lado, hacia el final del texto la segunda alusión a la memoria engarza aquí con uno de los subtemas unamunianos más habituales, la fama: a Unamuno le

preocupa el recuerdo póstumo, la pervivencia de su faceta como escritor en el acervo de la sociedad lectora.

6.1.2. Memoria positiva

La visión positiva de la memoria sigue siendo minoritaria y menos elaborada en los textos rastreados de otras épocas, pero aun en su parvedad se circunscriben a estas líneas retóricas ya esbozadas en el análisis de la poesía de los Siglos de Oro.

Recuérdese ese conjunto de poemas en que el recuerdo era lo que mantenía vivo al amante. Bajo este epígrafe cabe incorporar, precisamente, varios poemas de **Shakespeare** en que la memoria consuela y fortalece al sujeto lírico. En el soneto 29, por ejemplo, el recuerdo salva de su desgracia al amante. Lo que más nos interesa de esta composición son los dos últimos versos, en que el recuerdo se identifica con la dulzura; el profesor Santano Moreno anota en prosa esta rima: “porque recordar tu dulce amor aporta tal riqueza | que entonces desdeño cambiar mi estado por el de un rey” (Santano Moreno, 2013: 71):

When, in desgrace with fortune and men's eyes, I all alone beweepe my outcast state, And trouble deaf heaven with my bootless cries, And look upon myself and curse my fate,	Cuando infeliz ante hados y ante humanos, solo lloro mi estado marginado, y al sordo cielo enojó en llantos vanos, y mirándome a mí maldigo mi hado,
Wishing me like to one more rich in hope, Featured like him, like him with friends possessed, Desiring this man's art and that man's scope, With what I most enjoy contented least;	quiero verme como otros tan dichoso, como el galán y el bien relacionado, como el que es competente o poderoso, cuanto me place me hace desgraciado;
Yet in these thoughts myself almost despising, Haply I think on thee, and then my state, Like to the lark and break of day arising From sullen earth, sings hymns at heaven's gate.	y casi me desprecio así pensando, mas mi estado, al pensarte por ventura, cual la alondra, del suelo vil saltando, himnos canta en la aurora hacia la altura.
For thy sweet love remembered such wealth brings That then I scorn to change my state with kings.	Es recordar tu dulce amor riqueza, y mi estado no mudo por nobleza.

La memoria puede alzarse como protección frente al duro paso del tiempo. En el soneto 63, circunscrito al tópico del *tempus fugit*, Shakespeare procura prepararse ante el envejecimiento de la amada (“For such a time I do now fortify”) con el fin de que la “cruel daga de la edad dañina” (“confounding age’s cruel Knife”) no pueda arrebatarle el recuerdo de la belleza amada. Tras la imagen del recuerdo que remite a un bien preciado defendido por el amante el remate de los versos finales establece la imagen de la escritura como medio para fijar la memoria: “His beauty shall in these black lines be seen,/ And they shall live, and he in them still green”.

Against my love shall be, as I am now,
Wit Time’s injurious hand crushed and o’er-worn;
When hours have drained his blood and filled his brow
With lines and wrinkles; when his youthful morn

Cuando se encuentre igual que yo mi amor,
ajado y mustio por el tiempo hostil;
cuando seca su sangre de vigor
se aje su frente; y su alba juvenil.

Hath travelled on to age’s steepy night,
And all those beauties whereof now he’s king
Are vanishing or vanished out of sight,
Stealing away the treasure of the spring.

Cuando trepe la abrupta noche añosa,
y en su reino la gracia sin desdoro
se esfume, o ya esfumada, sigilosa,
le haya robado su vernal tesoro.

For such a time do I now fortify
Against confounding age’s cruel Knife,
That he shall never cut from memory
My sweet love’s beauty, though my lover’s life.

Contra ese tiempo debo amurallarme,
que la cruel daga de la edad dañina
el recuerdo no pueda cercenarme
del bello amor, que vida le elimina.

His beauty shall in these black lines be seen,
And they shall live, and he in them still green.

Su gracia en líneas negras se verá,
y en ellas vivas, él retoñará.

Santano Moreno (Shakespeare, 2013: 139) glosa así los versos que nos interesan:

“Para ese tiempo ahora me fortifico, | contra la cruel daga de la edad dañina, |que nunca pueda cercenar de la memoria| la belleza de mi dulce amor, aunque sí la vida de mi amante. || Su belleza se verá en estas líneas negras, | y ellas vivirán, y él en ellas siempre lozano”.

Sin embargo, Shakespeare no siempre maneja un concepto positivo de la memoria; en el soneto 30 el poeta distingue dos géneros de recuerdos: uno negativo y otro positivo; veamos cómo el primer tipo desata el dolor que acostumbramos a leer en otros textos y el modo en que el segundo ofrece una imagen que alivia la carga de la memoria:

<p>When to the sessions of sweet silent thought I summon up remembrance of things past, I sigh the lack of many a thing I sought, And with old woes new wail my dear time's waste.</p>	<p>Cuando en dulce quietud de reflexiones del pasado convoco memoranzas, suspiro al no alcanzar mis pretensiones, y el tiempo que he perdido en añoranzas.</p>
--	--

<p>Then can I drown an eye, unused to flow, For precious friends hid in death's dateless night, And weep afresh love's long since cancelled woe, And moan the expense of many a vanished sight.</p>	<p>Luego ahogo mis ojos, no avezados, por amigos que en noche eterna yacen, y por penas de amores ya pasados, y por visiones que idas se deshacen.</p>
---	--

<p>Then can I grieve at grievances foregone, And heavily from woe to woe tell o'er The sad account of fore-bemoaned moan, Which I new pay as if not paid before.</p>	<p>Luego pesan pesares ya pasados, y apunto pena a pena lentamente, triste cuenta de llantos ya llorados, que pagados, hoy pago nuevamente.</p>
--	---

<p>But if the while I think o thee, dear friend, All losses are restored and sorrows end.</p>	<p>Mas si te pienso entonces, caro amigo, restauro pérdida y pesar mitigo.</p>
---	--

La reminiscencia del amigo no solo consuela frente al recuerdo de los pesares y del desamor, sino que reestablece la calma perdida. Así en el escolio de Santano Moreno (2013: 72-73): “Pero si entonces pienso en ti, querido amigo, |todas las pérdidas se restauran y las penas finalizan”.

En la *gradatio* que venimos esbozando sobre las imágenes positivas de la memoria, desde su materialización como prenda dulce hasta su variante de protectora ante el tiempo, asistimos ahora al culmen de su fórmula positiva: la bendición. En los siguientes versos, que dividimos en dos tablas, **Wordsworth** ofrece el enlace del recuerdo con la infancia y su poder aliviador. En el pasaje IX de “Ode. Intimations of Immortality from Recollections of Early Childhood” podemos distinguir dos momentos relacionados con las imágenes de la memoria: por un lado, cuando esta se halla entre los rescoldos del júbilo, y, por otro, cuando se la asocia a la luz en tradicional vinculación:

<p>O joy! that in our embers Is something that doth live, That nature yet remembers What was so fugitive! The thought of our past years in me doth breed</p>	<p>¡Júbilo! ¡En tus rescoldos todavía hay algo que vive, y la naturaleza aún recuerda aquello que fue tan fugitivo! <i>Pensar en nuestros años pasados despierta en mí</i></p>
--	--

Perpetual benedictions (vv. 132-141).

una bendición perpetua (vv. 132-137)

En estos versos el recuerdo trae consigo una “bendición perpetua”; más adelante, el poeta enumera recuerdos al amparo de la luz de la memoria. A pesar de la vaguedad de estos, la memoria ilumina sus días, así como sostiene y acoge la vida. El texto romántico desborda una visión favorecedora del proceso de reminiscencia, y de ella se desprende el ruego de seguir disfrutando de tal bendición:

[...]

But for those first affections,
Those shadowy recollections,
Which, be they what they may,
Are yet the fountain light of all our day,
Are yet a master light of all our seeing;
Uphold us, cherish us, and make
Our noisy years seem moments in the being
Of the eternal Silence: truths that wake,
To perish never;
Which neither listlessness, nor mad endeavour,
Nor Man nor Boy,
Nor all that is at enmity with joy,
Can utterly abolish or destroy!
Hence, in a season of calm weather,
Though inland far we be,
Our Souls have sight of that immortal sea
Which brought us hither,
Can in a moment travel thither,
And see the Children sport upon the shore,
And hear the mighty waters rolling evermore (vv. 151-170).

[...]

*por esos primeros afectos,
esos recuerdos imprecisos
que, fuesen lo que fuesen,
no han dejado de ser la fuente de luz de nuestros días,
la luz maestra de cuanto alcanzamos a ver;
que nos sostiene y acoge, y tiene poder suficiente para
convertir nuestros ruidosos años en instantes del ser
del silencio eterno; verdades que despiertan
para no morir nunca;
¡que ni la apatía, ni los esfuerzos excesivos,
ni el hombre ni el muchacho,
ni todo cuanto está enemistado con la alegría
puedan suprimirlo ni destruir por completo!
Que durante las estaciones de clima más sosegado,
aunque estemos alejados, tierra adentro,
tengan nuestras almas una visión de ese mar inmortal
que nos trajo hasta aquí,
puedan en un instante viajar allá,
y ver a los niños jugar cerca de la orilla,
y oír a las poderosas aguas correr eternamente.*

Dos siglos más tarde, para **Leopardi**, en el canto XVIII dedicado “Alla sua donna”, el recuerdo también supone un consuelo; en este caso la evocación de la amada a falta de su presencia es suficiente motivo de alegría:

Per le valli, ove suona
del faticoso agricoltore il canto,

Por valles, donde suena
del laborioso agricultor el canto,

ed io seggo e mi lagno
 del giovanile error che m'abbandona;
 e per li poggi, ov'io rimembro e piagno
 i perduti desiri, e la perduta
 speme de' giorni miei; di te pensando,
 a palpar mi sveglio. E potess'io,
 nel secol tetro e in questo aer nefando,
 l'alta specie serbar; che dell'imago,
 poi che del ver m'è tolto, assai m'appago (vv.
 34-44)

yo yazgo y me lamento
 del juvenil error que me abandona;
 y por colinas en que evoco y lloro
 el perdido deseo y la perdida
 espera de mis días; si en ti pienso,
 a palpar despierto. Sólo ansío,
 en este oscuro siglo y aire infecto,
tu figura guardar; pues de la imagen,
a falta de verdad, yo me contento.

Y en el poemario XX de **Mary Shelley** también la memoria adopta en su signo positivo, como luz que desvanece las tinieblas de la ausencia:

Ah! he is gone, and I alone;
 How dark and dreary seems the time!
 'Tis Thus, when the glad sun is flown,
 Night rushes o'er the Indian clime.

¡Oh! Él se ha ido, ¡y yo estoy sola!
 ¡Qué oscuro y desanimado parece el tiempo!
 Igual que cuando el alegre sol fluye
 la noche se precipita sobre el clima de la India.

Is there no star to cheer this night
 No soothing twilight for the breast?
 Yes, Memory sheds her fairy light,
 Pleasing as sunset's golden west.

¿Ni una estrella alegrará esta noche?
 ¿No nos aliviará el crepúsculo el pecho?
 Sí, la memoria derrama su fantástica luz
 agradable como la dorada puesta de sol sobre el oeste,

And hope of dawn — oh! brighter far
 Than clouds that in the orient burn;
 More welcome than the morning star
 Is the dear thought — he will return!

o la esperanza del amanecer. ¡Oh! Mira a lo lejos
 ya es más brillante que las nubes que arden en oriente;
 le doy una bienvenida más alegre a este querido pensamiento
 que a la estrella de la mañana: ¡él volverá!

El poema se diseña en torno al contraste y a los juegos de luces y sombras; en él conviven la oscuridad arrojada por el ánimo de la poeta y la soledad junto con la luz de Oriente. Sin embargo, ni toda la luz de la India puede alumbrar la oscuridad que se cierne sobre esta amante; solo la desdichada memoria, “dear thought”, se torna en una antorcha que salva la tiniebla en que la poeta vive y alimenta la esperanza expresada en el último verso: “he will return!”.

También a **Mary Shelley** pertenece este otro poema, en que la memoria aparece como “bálsamo” contra la honda tristeza causada por el desamor (“You glad the mornig of another heart”). De nuevo, en una suerte de contrastes de luces y sombras apuntalada por la presencia palpable de términos astronómicos, “star”, “Hesperus”, “eclipse”, “night”, “heaven”, “beams”, “rain”, la memoria se alza como remedio. En este caso no es luz frente a la tiniebla, pues la luz se identifica con el amado, sino “bálsamo” (“balm”) contra la aflicción:

How like a star you rose into my life,
Shedding fair radiance o'er my darkened hour!
At your uprise swift fled the turbid strife
Of grief and fear, - so mighty was your power!
And I must weep that you now disappear,
Casting eclipse upon my cheerless night
My heaven deserting for another sphere,
Shedding elsewhere your aye-regretted light.

Como una estrella apareciste en mi vida,
¡desprendiendo tu encanto radiante sobre mi hora más oscura!
Tu veloz ascenso obligó a huir al turbio conflicto
entre el dolor y el miedo, ¡así de portentosa es tu fuerza!
Y debo lamentar que ahora desaparezcas:
cuajando un eclipse sobre mi noche más deprimente.
Mi cielo merece cualquier otra dimensión,
donde no se desvanezca tu luz arrepentida.

An Hesperus no more to gild my eve,
You glad the morning of another heart;
And my fond soul must mutely learn to grieve,
While thus from every joy it swells apart
Yet I may worship still those gentle beams,
Though not on me they shed their silver rain;
And thought of you may linger in my dreams,
And Memory pour balm upon my pain.

Ninguna estrella volverá a dorar mi víspera,
ahora alegras la mañana de otro corazón;
y mi cariñosa alma debe aprender a llorar,
mientras la distancia incrementa las alegrías ajenas.
Sin embargo, todavía puedo adorar tus dulces rayos,
aunque ya no derramen sobre mí su lluvia de plata.
Y pensar en ti quedará confinado en mis sueños.
Y la memoria arrojará su bálsamo sobre mi dolor.

En esta otra composición, también de **Mary Shelley**, convergen las dos últimas imágenes comentadas: por un lado, la de la memoria como remedio contra el dolor; por otro, la memoria como “unción bendita”, imagen ya cultivada por Wordsworth. La poeta se desdobra en el “arpa” y sabe del silencio con que esta yacerá del mismo modo en que lo hará ella tras la muerte: ambas estarán mudas. Por eso pide a la memoria que impregne su lecho como bálsamo fragante:

When I'm no more, this harp that rings
With passion's tones profound,
Shall hang with rent and tuneless strings
O'er my sepulchral mound;

Cuando ya no esté, esta arpa que suena
con los tonos de la pasión profunda
debería colgarse, aunque esté desgarrada o con
las cuerdas desafinadas, de mi túmulo sepulcral;

Then, as the breeze of night steals o'er
Its lone and ruined frame,
'Twill seek the music that of yore
To greet its murmurs came.

entonces, cuando la brisa nocturna robe
acordes de su malogrado almacén solitario,
buscará la música que en el pasado
reciba sus susurros.

But vainly shall the night winds breathe
O'er every mouldering wire,
Mute as the form that sleeps beneath
Shall rest that broken lyre.
O Memory! Be thy unction blest.
Poured then around my bed,
Like balm that haunts the rose's breast
When all her bloom hath fled long.

Pero los vientos de la noche soplarán en vano,
sobre cada cuerda podrida.
Muda, como la forma que subyace
descansará en esta lira rota.
¡Oh, memoria! Sé tú mi bendita unción,
y viértete después alrededor de mi cama,
como el bálsamo que se obsesiona con el pecho de la rosa,
cuando toda la floración huye lejos.

Rubén Darío, por ejemplo, dedica su "Prólogo" a Manuel Rodríguez Mendoza, compañero de la redacción de *La Época*; en él el poeta nicaragüense se sirve de dos de las acepciones de "memoria", a saber, la memoria como recuerdo, en su sentido más cotidiano, que es el que analizamos en estas páginas, pero también la memoria como libro que contiene la relación de anécdotas y vivencias de alguien. Tal juego es posible gracias a la perfecta incardinación de la dilogía en el terreno de la redacción:

(I)

[...]

Entonces, ambos a dos,
de mil ambiciones llenos,
con dos corazones buenos
y honrados, gracias a Dios,

hicimos dulces memorias,
trajimos gratos recuerdos,
y no nos hallamos lerdos
en ese asunto de glorias (vv. 17-24).

En otra rima cuya primera lectura quizá pueda antojársenos algo naif se asienta otra de las configuraciones metafóricas de la memoria que revisamos en los Siglos de Oro: la memoria como sustento, remedio o medicina. La composición XII reza así:

(XII)
¡Oh, luz mía! Te adoro
con toda el alma;
tu recuerdo es la vida
de mi esperanza.

Cumple recordar que el binomio “luz-oscuridad” no siempre es respetado; en ocasiones, en especial cuando la memoria es percibida desde su signo negativo, es decir, como tortura, pasa de identificarse con la luz para acoger los semas de oscuridad y hondura que tradicionalmente se le atribuyen al olvido. Es lo que sucede, por ejemplo, en estos versos de **Claudio Rodríguez**:

Después de tantos días sin camino y sin casa
y sin dolor siquiera y las campanas solas
y el viento oscuro como el del recuerdo
llega el de hoy (vv. 1-4).

Para Claudio Rodríguez el viento del recuerdo no arroja aquí la luz ni la claridad que salvan al sujeto lírico, sino que es “oscuro”, ya que alienta dolorosamente bienes pasados; de la misma forma en que hostiga la llegada del recuerdo, así atormenta al poeta el advenimiento del nuevo día, sintagma, por cierto, que da título a la composición¹²⁸.

6.1.3. Memoria dual

Presentamos aquí aquellos poemas en que fluctúan imágenes peyorativas y estimativas de la memoria. Podemos señalar dos rasgos principales de los ejemplos aquí contenidos: 1) la presencia relativamente equilibrada de dos percepciones de signo contrario: positiva y negativa, y 2) la habitual *gradatio* de la primera hacia la segunda por

¹²⁸ Para la citación de este poema nos hemos servido de la *Poesía española 1982-1983* preparada por García Martín en la editorial Hiperión (1983).

medio del desengaño. En su rima CLVI **Petrarca** subordinaba la percepción paradójica de la memoria a su naturaleza veleidosa; la memoria “alegra y duele”:

I' vidi in terra angelici costumi et celesti bellezze al mondo sole, tal che di rimembrar mi Giova et dole, ché quant'io miro par sogni, ombre et fumi (vv. 1-4).	Yo vi en la tierra angélicas costumbres y celestes bellezas singulares, y me alegra y me duele recordarlo, y sombra y sueño y humo es cuanto miro.
---	---

Lord Byron sigue un procedimiento similar:

They say that Hope is happiness; But genuine Love must prize the past, And Memory wakes the thoughts that bless: They rose the first – they set the last;	Dicen que es Felicidad la Esperanza; mas el Amor verdadero estima el ayer, y el Recuerdo aviva los pensamientos benignos: nacieron los primeros... mueren los últimos.
And all that Memory loves the most Was once our only Hope to be, And all that Hope adored and lost Hath melted into Memory.	y todo lo que el Recuerdo más ama fuera un día nuestra sola esperanza, y todo lo que la Esperanza adoró y perdió, se ha disuelto en el Recuerdo.
Alas! it is delusion all; The future cheats us from afar, Nor can we be what we recall, Nor dare we think on what we are.	¡Ay! No es todo más que pura ilusión; El futuro nos llega ya engañado, ni podemos ser lo que recordamos, ni osamos pensar en lo que somos.

El poeta contrapone la memoria y la esperanza; mientras con la memoria puede reavivar los buenos recuerdos del amor, la esperanza solo puede mostrar ilusiones y desengaños. Jesús M. Sánchez García traduce “and Memory wakes thoughts that bless” como “y el Recuerdo aviva los pensamientos benignos”; entendemos que tales “pensamientos benignos” son los buenos recuerdos que despierta no “el Recuerdo”, sino “la memoria”. Frente a la esperanza, de la que “dicen” que entraña la felicidad, la memoria rescata los buenos recuerdos del amor verdadero, pues estos son los primeros en generarse y los últimos en desvanecerse. Los recuerdos encierran a su vez toda la esperanza que un día se depositó en el futuro; el pasado es comprobable, pero no así la esperanza, que tan solo procura ilusiones y engaños. Nos hallamos, pues, ante un ejemplo de memoria

“positiva” que paulatinamente deriva en dolorosa para el sujeto lírico: “¡Ay! No es todo más que pura ilusión”, “ni podemos ser lo que recordamos”.

También conjuga esa doble representación de la memoria **Leopardi**; en su canto dedicado a los recuerdos ensaya sobre la *gradatio* que abarca la primera apreciación de estos como prendas dulces hasta el dolor amargo causado por ellos. Partimos, pues, del dulce despertar de la memoria:

[...] E che pensieri immensi,
che dolci sogni mi spirò la vista
di quel lontano mar, quei monti azzurri,
che di qua scopro , e che varcare un giorno
io pensaba, arcani mondi, arcana
felicità fingendo al viver mio!
(vv. 19-24)

[...] ¡Qué inmensos pensamientos
qué dulces sueños me inspiró la vista
de aquel lejano mar y azules montes
que desde aquí descubro y siempre quise
un día atravesar, mundos arcanos,
arcana dicha en sueños de otra vida!

El dolor que padece el poeta brota de la contraposición de los tiempos pasados y presentes, de ese contraste que ya comentábamos a propósito de la percepción ambivalente de la memoria en la poesía de los Siglos de Oro:

[...] Qui non è cosa
Ch'io vegga o senta, onde un'immagin dentro
non torni, e un dolce rimembrar non sorga.
Dolce per se; ma con dolor sottentra
il pensier del presente, un van desio
del passato, ancor tristo, e il dire: io fui.
(vv. 57- 62)

[...] Nada hay aquí que pueda ver, sentir,
que no inspire el retorno de una imagen
o el rebrotar de algún recuerdo dulce.
Mas, aunque dulce, con dolor se adentra
la idea del presente, la nostalgia
del triste ayer y el afirmar: 'he sido'.

Inmediatamente, a partir del contraste establecido, el poeta se siente cada vez más desdichado y acosado por la memoria, cuya única reparación reside en la muerte:

[...]
Ahí, ma qualvolta
a voi ripenso, o mie speranze antiche,
ed a quel caro imaginar mio primo;
indi riguardi il viver mio sí vile
e sí dolente, e che la morte è quello

[...]
Pero, ay, retorno a veces
a pensaros, antiguas esperanzas,
mis primeras imágenes queridas;
de ahí que tan vil resulte mi vivir,
tan doloroso, y que la muerte sea

che di cotanta speme oggi m'avanza;

[...]

di voi per certo
risovverrammi; e quell'imago ancora
sospirar mi farà, farammì acerbo
l'esser vissuto indarno, e la dolcezza
del dí fatal tempererà d'affanno.

todo lo que hoy me resta de mi sueño;

[...]

me acordaré sin duda de vosotras;
me hará aún suspirar aquella imagen,
será amargo el haber vivido en vano,
la muerte dulce al fin me calmará.

Finalmente, el recuerdo pasa a ser compañero amargo del poeta, que recibe con dolor los pasados suspiros por la privación de Nerina:

[...]

Ogni giorno sereno, ogni fiorita
piagga ch'io miro, ogni goder ch'io sento,
dico: Nerina or piú non gode; si campi,
l'aria non mira. Ahi tu passasti: eterno
sospiro mio: passasti: e fia compagna
d'ogni mio vago imaginar, di tutti
i miei teneri sensi, i tristi e cari
moti del cor, la rimembranza acerba.

[...]

Cada día sereno, cada prado
florido que contemplo, cada goce
que siento, digo: Nerina no goza,
ya no contempla el aire ni los campos.
Pasaste, ay, suspiro eterno mío:
pasaste: y compañero de mi vago
imaginar, de mis tiernos sentidos,
de los tristes y queridos impulsos
del corazón, será el recuerdo amargo.

6.2. PERSPECTIVA RETÓRICA

Desde la coordenada retórica registramos una ingente cantidad de sustanciaciones metafóricas formuladas bajo rasgos espaciales en comparación con el número de casos analizados desde otras perspectivas. Esta preponderancia de los rasgos físicos sobre las demás categorías no hace sino revelar el fuerte vínculo que aún opera con las artes de la memoria, donde se pergeñaron las metáforas troncales de las que derivan las utilizadas por la poesía española y universal.

6.2.1. Rasgos físicos y espaciales

No obstante, continúa siendo espinoso en algunas ocasiones llevar a cabo una clasificación clara y definitiva de los distintos grados espaciales de las imágenes de la memoria. Por ejemplo, en *Teresa* de **Unamuno** la combinación de distintas fórmulas espaciales nos impide encuadrar el poema en un solo epígrafe de nuestro prontuario. Con el objetivo de que el texto no se disperse en detrimento de su coherencia retórica, inauguramos con él este apartado de “Rasgos físicos y espaciales”.

Esa charca en que te viste la última
vez que salimos al campo
está ya seca, seco y sin yerba
está su lecho agrietado.
Se ha sorbido la tierra tu espejo;
se ha sorbido tu retrato:
seca y agrietada mi memoria,
voy como anonadado.
No me acuerdo de ti porque llevo
tu tesoro tan guardado
que le tengo perdido en el fondo
de mi pecho lacerado.
Te llevaste con mis aguas vivas
mi memoria; el relicario;
y de mi corazón con las telas
te llevaste tu retrato.

O ¿es esto el reflujó de las olas
de mi mar alborotado
que me dejan seco en la playa
cual si fuera un campo santo?
*Se me ha secado la imagen viva,
mi Teresa, de tu encanto,*
pero escalda su sol las entrañas
de mi pecho lastimado.

Hallamos, pues, una memoria “seca y agrietada”, como si se tratara de un objeto que ha perdido toda su vida o un suelo que padece la injusta sequía. El poeta deambula y reconoce tener tan bien guardado el recuerdo que le cuesta extraerlo; he aquí el complejo ejercicio de reminiscencia: Teresa se ha llevado consigo las aguas vivas y la memoria, por eso esta última se describe en términos de sequedad y aridez.

En los siguientes versos el recuerdo es una prenda valiosa (“tu tesoro”) recónditamente guardada en el fondo del corazón, y, en consonancia con tal imagen, la memoria aparece, un poco más abajo, como “relicario” en que se conservan los tesoros.

Finalmente, en la estela de ese “mar alborotado” la imagen “viva” de Teresa ha quedado seca y lleva al poeta a encontrarse también en un espacio convertido en camposanto.

A pesar de la ingente cantidad de ejemplos en que la imagen de la memoria adopta una concreción espacial específica (un tesoro, una habitación, una isla, un jardín, etcétera), también hallamos imágenes locativas más generales que rescatan el vínculo de tales metáforas con las artes de memoria. Por ejemplo, en el poema “18.2” de **Ridruejo** memoria y olvido cifran espacios recorridos por el poeta.

Con ecos del soneto XXXVIII de Garcilaso, en que el poeta “andar solía por la oscura región de vuestro olvido”, Ridruejo, nuevo poeta soldado, deambula por el paisaje ruso más despojado y árido; en ese camino duda de su existencia (“¿Estoy viviendo?”), pues sabe que el “seco rostro” (el paisaje que recorre) es característico de la muerte. Además, el terreno es monótono, la “ruina” que se recorre no es ni “memoria ni despojo”, no tiene ningún añadido (no se trata de los vestigios de monumentos ni construcciones, sino de la nada, imagen aún más desoladora que la de la guerra).

[18]

2

De la tierra solamente,
de tierra sin color viven mis ojos,
de tierra sin esfuerzo ni agonía,
postrada y muerta ya, cielo de polvo.

Andar, andar, andar. ¿Estoy viviendo?
Ya es después de la muerte el seco rostro
de este infinito mundo abandonado,
de este olvido infinito que recorro.

El viento es invisible
sin brote que pulsar; el día solo
transcurre con su luz virgen de sombras.

Más allá del reposo,
¿quién sentirá el silencio sin un trino
y quién la soledad si en ella es todo?

Monotonía y fin de la materia,
ruina que no es memoria ni despojo.
Mortalidad suspensa y para siempre.
Reliquia de la nada en mar de plomo.

Ni una montaña lejos,
ni la excepción señera de los chopos
junto al trigo ondulante, que en Castilla
guían la sed hacia el nivel del gozo.

Por la estepa acabada
el espíritu vaga nebuloso
hasta hundirse en la nada del presente.
Solo mi pulso vive, solo, solo.

El poema de Ridruejo se halla repleto de figuras retóricas: desde la anáfora (“De la tierra.../de tierra.../de tierra...”), el encabalgamiento abrupto (“[...] el día solo/ transcurre con su luz virgen de sombras”) hasta la pregunta retórica o la paradoja consistente en apreciar el silencio por medio del trino. Nótese, además, cómo en el último verso el poeta imita el pulso del corazón, único sonido que llena el panorama vacío, por medio de la repetición de “solo, solo”. Las soluciones estilísticas coadyuvan a reflejar el contenido: la monotonía del yermo contemplado¹²⁹.

a. Almacén o recipiente

Hemos visto, según la teoría expuesta por Weinrich, que la imagen del almacén forma parte de la matriz generadora de metáforas de la memoria; en este ejemplo, **Baudelaire** propone una imagen original: la memoria como frasco. En su poema “Le flacon” es la metáfora del frasco la que da título y articula el texto; el poeta se identifica con un frasco y aborda el asunto de la gloria artística entre los hombres por medio de esta configuración metafórica: cuando los recuerdos contenidos en un armario o en un viejo frasco escapan de su recipiente, impregnan e inundan todo el espacio, hacen que el vértigo se deshaga del alma e incluso despiertan, por medio de su fuerte fragancia, a los hombres, nuevos Lázaros que recuperan su pasado. De esa forma el poeta maldito amenaza con convertirse él en el recipiente de su obra olvidada:

Il est de forts parfums pour qui toute matière
Est poreuse. On dirait qu'ils pénètrent le verre.
En ouvrant un coffret venu de l'Orient
Dont la serrure grince et rechigne en criant,

Ou dans une maison déserte quelque armoire
Pleine de l'âcre odeur des temps, poudreuse et
noire,
Parfois on trouve un vieux flacon qui se souvient,
D'où jaillit toute vive une âme qui revient.

Mille pensers dormaient, chrysalides funèbres,

Hay perfumes tan fuertes que toda la materia
hacen porosa. Es como si el vidrio penetrasen.
Abriendo un confrecillo venido del Oriente
cuyo cierre rechina gruñendo con un grito,

o quizá en una casa desierta algún armario
lleno del acre olor del tiempo, ajado y negro,
se encuentra un viejo frasco que se recuerda a veces,
de donde sale un alma, toda viva, que torna.

Mil pensamientos —fúnebres crisálidas— dormían
temblando dulcemente en las densas tinieblas,

¹²⁹ Abordamos la sustanciación de la memoria en la poesía de Ridruejo en un capítulo que se halla en prensa actualmente, en la editorial Peter Lang.

Frémissant doucement dans les lourdes ténèbres,
Qui dégagent leur aile et prennent leur essor,
Teintés d'azur, glacés de rose, lamés d'or.

Voilà le souvenir enivrant qui voltige
Dans l'air troublé; les yeux se ferment; le Vertige
Saisit l'âme vaincue et la pousse à deux mains
Vers un gouffre obscurci de miasmes humains;

Il la terrasse au bord d'un gouffre séculaire,
Où, Lazare odorant déchirant son suaire,
Se meut dans son réveil le cadavre spectral
D'un vieil amour ranci, charmant et sépulcral.

Ainsi, quand je serai perdu dans la mémoire
Des hommes, dans le coin d'une sinistre armoire
Quand on m'aura jeté, vieux flacon désolé,
Décrépit, poudreux, sale, abject, visqueux, fêlé,

Je serai ton cercueil, aimable pestilence!
Le témoin de ta force et de ta virulence,
Cher poison préparé par les anges! Liqueur
Qui me ronge, ô la vie et la mort de mon cœur!

que despliegan sus alas y su volar emprenden,
de azul teñidos, bordados de oro, sonrosados.

Ved aquí el embriagante recuerdo que en el aire
turbado gira; el Vértigo —se cerraron los ojos—
coge al alma vencida y a dos manos la empuja
a una sima que humanos miasmas oscurecen;

y al borde de una sima secular la derriba,
donde, Lázaro oliente rasgando su mortaja,
despertando se anima al espectral cadáver
de un viejo amor ya rancio, sepulcral y hechicero.

Así, cuando yo esté perdido en la memoria
de los hombres, al fondo de un armario siniestro;
cuando me hayan tirado, viejo frasco vacío,
sucio, abyecto, viscoso, polvoriento, decrepito,

amable pestilencia, yo seré tu ataúd!
Testigo de tu fuerza y de tu virulencia,
¡ponzoña por los ángeles preparada!, ¡licor
que me corroe, oh vida, oh muerte de mi alma!

Finalmente, Baudelaire se sirve de la imagen de la memoria como “sinistre armoire”, pero también como “cercueil”, ataúd. El recuerdo, a su vez, es identificado, ya hacia los últimos versos, con un “liqueur” que corroe. En definitiva, el poeta despliega a lo largo de la composición una imagería del poder devastador del recuerdo y la manera en que la memoria encierra tales vapores; de igual forma, amenaza con retener él mismo aquello que ahora lo tortura.

Borges entona una oda al vino y en la clausura del soneto se sirve de la imagen de la urna en que se conservan las cenizas de la historia:

Soneto del vino

¿En qué reino, en qué siglo, bajo qué silenciosa
Conjunción de los astros, en qué secreto día
Que el mármol no ha salvado, surgió la valerosa

Y singular idea de inventar la alegría?

Con otoños de oro la inventaron. El vino
Fluye rojo a lo largo de las generaciones
Como el río del tiempo y en el arduo camino
Nos prodiga su música, su fuego y sus leones.

En la noche del júbilo o en la jornada adversa
Exalta la alegría o mitiga el espanto
Y el ditirambo nuevo que este día le canto

Otrora lo cantaron el árabe y el persa.
Vino, enseñame el arte de ver mi propia historia
Como si ésta ya fuera ceniza en la memoria.

b. Tesouro

Para la ejemplificación de la continuidad de esta metáfora recurrimos a “Le voyage, III” de **Baudelaire**, quien aúna la modalidad de la memoria como escriño de asombrosos recuerdos junto con el tópico del viajero: el exotismo radica en el entusiasmo del poeta, que pide a los viajeros que abran sus cofres (*écrins*) repletos de joyas (recuerdos) para que estos traspasen sus almas y liberen de la monotonía a los oyentes¹³⁰:

Étonnants voyageurs ! quelles nobles histoires
Nous lisons dans vos yeux profonds comme les mers!
Montrez-nous les écrins de vos riches mémoires,
Ces bijoux merveilleux, faits d’astres et d’éthers.

Nous voulons voyager sans vapeur et sans voile!
Faites, pour égayer l’ennui de nos prisons,
Passer sur nos esprits, tendus comme une toile,
Vos souvenirs avec leurs cadres d’horizons.

Dites, qu’avez-vous vu ?

¡Asombrosos viajeros! Qué de nobles historias
en vuestros ojos hondos cual los mares leemos!
Enseñadnos los cofres de vuestras remembranzas,
esas joyas preciosas, hechas de éter y de astros.

¡Ah, que viajar queremos sin vapor y sin velas!
Haced, para el hastío distraer de esta cárcel,
pasar por vuestras almas, tensas como una tela,
vuestros recuerdos con sus marcos de horizontes.

¿Qué habéis visto? ¡Decid!

¹³⁰ La metáfora de la memoria que articula este poema es susceptible igualmente de ser analizada bajo el epígrafe g. prendas, pues la configuración de la memoria como cofre conduce a la del recuerdo como joya o tesoro.

El potente carácter plástico del poema ofrece una imagen de alma tensa como la vela del barco, dispuesta a recibir los recuerdos que los viajeros atesoran en sus escriños.

Borges se sirve de la imagen de la memoria como tesoro del que se hace acopio junto con la metáfora de los vestigios, y del recipiente y las de la teoría neoplatónica. A partir de la vista, el amante asimila la belleza de su amada y recoge su recuerdo de manera tenaz con la consabida advertencia de que tan solo algunas de las prendas transmitidas al recipiente de la memoria permanecerán como “decoro del alma”:

“Trofeo”, en *Fervor de Buenos Aires*:

Como quien recorre una costa
maravillado de la muchedumbre del mar,
albriciado de luz y pródigo espacio,
yo fui el espectador de tu hermosura
durante un largo día.
Nos despedimos al anochecer
y en gradual soledad
al volver por la calle cuyos rostros aún te conocen
se oscureció mi dicha, pensando
que de tan noble acopio de memorias
perdurarían escasamente una o dos
para ser decoro del alma
en la inmortalidad de su andanza.

Sin duda la concepción de la memoria como tesoro conduce lógicamente a la imagen de recuerdo como prenda preciada; en otro poema de Borges la memoria aparece como una moneda engañosa, de tal forma que en el tropo se hermanan la configuración física derivada del tesoro con el juicio negativo que establece por boca de Cristo:

“Juan I, 14”, en *Elogio de la sombra*

Por obra de una magia
nací curiosamente de un vientre.
Viví hechizado, encarcelado en un cuerpo
y en la humildad de un alma.

Conocí la memoria,
esa moneda que no es nunca la misma.
Conocí la esperanza y el temor,
esos dos rostros del incierto futuro (Juan, I, 14, vv. 13-20).

c. Archivo

Por su parte, **Unamuno** plantea en *Rosario de sonetos líricos* una vida desprovista de sentido y finalidad que define como “la vida de la muerte”; en la configuración de tal planteamiento se sirve de la imagen de la memoria como archivo vacío (archivo de la memoria mudo de recuerdos), que refuerza la idea de una existencia insípida.

IV

“La vida de la muerte”

Oír llover no más, sentirme vivo;
el universo convertido en bruma
y encima mi conciencia como espuma
en que el pausado gotear recibo.

Muerto en mí todo lo que sea activo,
mientras toda visión la lluvia esfuma,
y allá abajo la sima en que se suma
de la clepsidra el agua; y el archivo
de mi memoria, de recuerdos mudo;
el ánimo saciado en puro inerte;
sin lanza, y por lo tanto sin escudo,
a merced de los vientos de la suerte;
este vivir, que es el vivir desnudo,
¿no es acaso la vida de la muerte?

En su *Cuaderno San Martín*, **Borges** escribe acerca de Isidoro Acevedo, y en tal panegírico se sirve de la concreción de la memoria como archivo que contiene los recuerdos-documentos:

Cuando una congestión pulmonar lo estaba arrasando
y la inventiva fiebre le falseó la cara del día,

*congregó los ardientes documentos de su memoria
para fraguar su sueño (vv. 17-20).*

Por otro lado, en “Espera” de *Las adivinaciones*, **Caballero Bonald** parte de la idea de la memoria como archivo para formular la expresión del registro; el poeta pretende recuperar, aunque sin éxito, el recuerdo amado registrando “a ciegas” la memoria:

[...]
Y tú me lo dices que sabes
que me hice sangre en las palabras de repetir tu nombre,
de lastimar mis labios con la sed de tenerte,
de darle a mi memoria, registrándola a ciegas,
una nueva manera de rescatarte en vano
desde la soledad en la que tú me gritas
que sigues esperándome (vv. 8-14).

Comprobamos, pues, que al menos en la poesía hispánica pervive la imagen de la memoria como archivo, en su connivencia con el registro y la búsqueda llevada a cabo por el sujeto que recuerda.

d. Región¹³¹

En su famoso soneto CCCXXXVI **Petrarca** parte de la imagen de la memoria como espacio al que vuelven y en el que permanecen los recuerdos para tratar uno de los aspectos más espinosos que sobrevuela sobre esta capacidad humana, esto es, su conjunción con la fantasía. El poeta recupera por medio del recuerdo la imagen de su amada, ya difunta, pero cuya fuerza es superior a la fuerza del Leteo. No obstante, en su aspiración de que esta le hable reconoce finalmente el engaño que la memoria junto con la fantasía, es decir, la mente, le ha dispuesto:

¹³¹ Aglutinamos el epígrafe dedicado a las imágenes que conforman una “región” en el conjunto general de los rasgos físicos y espaciales de la memoria, puesto que su desglose en otros periodos y literaturas es mucho más amplio y no se nos antoja tan necesaria la división entre espacios abstractos y objetos concretos que llevamos a cabo en el catálogo de los Siglos de Oro.

Tornami a mente, anzi v'è dentro, quella
ch'indi per Lethe esser non pò sbandita,
qual io la vidi in su l'età fiorita,
tutta accesa de' raggi di sua stella.

Sí nel mio primo occorso honesta et bella
veggiola, in sé raccolta, et sí romita,
ch'i' grido: —Ell'è ben dessa; anchor è in vita—,
e'n don le cheggio sua dolce favella.

Talor responde, et talor non fa motto.
I' come huom ch'erra, et poi piú dritto estima,
dico a la mente mia: —Tu se' 'ngannata.

Sai che'n mille trecento quarantotto,
il dí sesto d'aprile, in l'ora prima,
del corpo uscío quell'anima beata.—

Vuelve a mi mente, es más, estuvo siempre
la que nunca podrá vencer Leteo,
igual que yo la vi en su edad florida,
encendida en los rayos de su estrella.

Y la veo tan bella y tan honesta,
tan en sí misma, en mi primer encuentro,
que grito: «Es ella, y todavía vive»,
y como don le pido que me hable.

Unas veces responde, y otras calla.
Y como aquel que yerra, y rectifica,
a mi mente le digo: «Te engañaste.

Sabes que en mil trescientos cuarenta y ocho
el día seis de abril, y a la hora prima,
dejó su cuerpo aquel alma bendita».

Por su parte, **Unamuno** plasma unos recuerdos que le causan tedio en su recorrido por la región de la memoria. Las que quizá fueran dulces prendas en un tiempo van “como vadeando un mes de agosto un río”; no en vano el poeta selecciona el léxico en un perfecto ejercicio de aquello que denominamos “principio de equivalencia”, de ahí que la consecuencia del recuerdo “mane” del tropel de imágenes¹³².

XLV y XLVII

Horas de aflojamiento en que el vacío
me hincha la mente, presa de galbana;
se muere el porvenir en la desgana
y en la desgana muere el albedrío.

*Como vadeando en mes de agosto un río,
los recuerdos en lenta caravana
cruzan por mi memoria y de ella mana*

¹³² Huelga recordar el principio de equivalencia enunciado por Jakobson. No obstante, el texto unamuniano es una excelente muestra de cómo la selección léxica opera simultáneamente sobre el eje combinatorio, y el poeta escoge la voz “mana” porque ha venido trazando una imagen fluvial y remansada. Precisamente esa lentitud asociada al fluir tranquilo de un río en época estival permite que la imagen de los recuerdos “franqueando” el cauce se haga más potente y significativa.

contra mi terco empeño triste hastío (vv. 1-8).

En el poema “Un cuerpo está esperando” (*Memorias de poco tiempo*) de **Caballero Bonald** la memoria adopta una dimensión locativa, pues se mueve entre fronteras, límites que el tiempo impone y el recuerdo no consigue distinguir:

[...]
Paredes anhelantes, sucio el suelo
de mercenaria obstinación, allí
nos conducimos mutuamente
al voraz simulacro de la vida.
(La amarra del amor nos hace libres.)
Sólo yo estoy suspenso del engaño:
reptante fiebre muda,
*mi memoria confunde sus fronteras
entre las turbias órdenes del tiempo.*
De todo cuanto amé, nada logró
sobrevivir al cuerpo en que persisto.
(La noche se agazapa entre las telas
que un falaz movimiento hace carnales.) (vv. 12-24).

En otro poema de **Caballero Bonald**, extraído de *A batallas de amor campo de pluma*, el desfallecimiento de la memoria ante la ausencia abarca una extensión desproporcionada:

Ningún vestigio tan inconsolable
como el que deja un cuerpo
entre las sábanas
y más
cuando la lasitud de la memoria
ocupa un espacio mayor
del que razonablemente le corresponde (vv. 1-7).

En otra ocasión (“Transfiguración de lo perdido”, de *El papel del coro*) la memoria es evocada por **Caballero Bonald** a través de la música, en una suerte de transfiguración en que se mezclan sonidos, esperanzas e imágenes:

La música convoca las imágenes
degradadas del tiempo. ¿Dónde
me están llamando, desde qué
penumbra, hacia qué día
me regresan?

Nada me pertenece
sino aquello que perdí.

Tránsito
inerte del azar, la memoria confluye
sobre un fondo disperso de esperanzas
donde todo zozobra y se reagrupa
en vida, donde está mi verdad
haciéndose más crédula.

Oh transfiguración
de lo que ya no existe, rastro
tenaz de lo caduco, cómplice
reclusión de la memoria
que ciñe al tiempo en ráfagas de música.

En la poesía de **Luis García Montero** la memoria también constituye un espacio que puede ser recorrido. En “Caminos de ida y vuelta” un lobo, personaje conocido en los poemarios del poeta, deambula por el espacio de la memoria. La breve descripción de esta arroja la imagen de una estancia, pues en ella el lobo busca “un espejo”, símbolo a su vez del recuerdo, de la identidad y el reconocimiento¹³³:

¹³³ No muy alejada del uso del espejo está la comentada imagen de la renovación de la memoria, pues ambas inciden en un aspecto fundamental: la recreación del recuerdo. La memoria no solo confiere al sujeto unas

Fuera de mí,
dentro de mí,
el lobo es un camino de ida y vuelta.

Muerde mi corazón para plantar un árbol.
Corre por mi memoria en busca de un espejo.
Se acerca hasta la ira de mis lágrimas
cuando ve la ciudad fuera de mí (vv. 1-7).

En “El lobo mecánico”, también de **Luis García Montero**, de nuevo la memoria constituye un espacio, si bien aquí se convierte en un lugar más concreto: el lobo, guardián de la memoria, vigila para que las perturbaciones no consigan adentrarse en el terreno de los recuerdos, así como impide el paso del ladrón de tales prendas. La memoria es concebida, pues, como una especie de fortaleza o cámara provista de guardia y vigilancia:

Puedo pisar la noche sin contarme.
Si sueño es porque el lobo vigila mi memoria.
No entran las heridas, ni el tiempo equivocado.
Ni el ladrón de recuerdos (vv. 30-33).

La memoria adopta múltiples formas en su concepción física; en “La recompensa”, García Montero abandona el símbolo de la fortaleza para esbozar un entramado de calles. Son tres las apariciones de la memoria que computamos en este poema. En primer lugar, el poeta recorre la calle de la memoria en busca de un recuerdo; la imagen se conforma, por tanto, a partir de la idea del itinerario indicado para llegar hasta un destino, en este caso el recuerdo. En segundo lugar, la imagen de la memoria se localiza en la “escritura” sobre la arena, cuya variante bíblica ya hemos comentado en páginas anteriores. En este caso la memoria es la “escritura del pasado”, si bien su naturaleza (su inserción en la blanda tierra de la playa) resulta débil. Por último, el recuerdo se identifica con el “porvenir”; confluyen aquí dos imágenes: por un lado, la paradoja constituida por el cruce de tiempos (el recuerdo, lo que ya ha ocurrido, y el

prendas del pasado, sino que hace que este las reviva, pues tales prendas son el reflejo de lo que una vez se tuvo u ocurrió.

porvenir, el futuro) que descansa en la idea de “aprender del pasado”, y, por otro, el eco del verso de Antonio Machado “hoy es siempre todavía”.

Aunque no sea verdad,
porque el tiempo hace mundos igual que se hace daño,
déjame que aproveche este calor final
de la tarde imprecisa.
Quiero sentirme dueño de las horas.

Para encontrarme a mí
he aprendido a seguirte.

*Salgo por la memoria y no llego a un recuerdo,
sino a este modo de vivir despacio
las cosas que me das.*

Todavía camino por aquella ciudad
y soy el habitante de lo que sucedió
la semana que viene,
de los hechos que puedan ocurrir
hace ya muchos siglos,
*cuando los pies del tiempo que nos falta
escriban junto al mar
la orilla laboriosa del pasado.*

Todo está en ti. Y todo permanece
mientras rueda en el cielo
la luna primitiva.
Cada intuición es una huella,
cada recuerdo el porvenir,
hoy es ayer para decir mañana.

Asistimos ahora a un conjunto de imágenes en que la memoria se identifica con espacios ciertamente exóticos como una isla o un jardín sagrado. En cualquier caso, se

trata de espacios a los que el sujeto puede acudir. **Edgar Allan Poe** empleó la metáfora de la memoria sobre la imagen de la isla y el Edén. En su poema dedicado a “F”, que pivota sobre el tópico del *iter vitae* (el poeta recorre un camino “terrenal” mientras se lamenta por la pérdida de su amada, como si se tratase de un “valle de lágrimas”), el amante reconoce el recuerdo como “some enchanted far-off isle”:

Beloved! Amid the earnest woes
That crowd around my earthly path—
(Dear path, alas! where grows
Not even one lonely rose)—
My soul at least a *solace* hath
In dreams of thee, and therein knows
An Eden of bland repose.

¡Amada! en medio de las muy graves penas
que se agolpan en torno a mi camino terrenal
(terrible camino, ¡ay!, donde no crece
ni siquiera una rosa solitaria),
mi alma por fin un *solaz* tuvo
en sueños de ti, y en ellos conoce
un edén de dulce reposo.

And thus thy memory is to me
Like some enchanted far-off isle
In some tumultuous sea—
Some ocean throbbing far and free
With storms— but where meanwhile
Serenest skies continually
Just o'er that one bright island smile.

Y así tu recuerdo es para mí
cual alguna remota isla encantada
en algún mar tumultuoso,
en algún océano que palpita lejano
con tempestades, pero donde entretanto
serenísimos cielos de continuo
sobre esa isla brillante se sonríen.

Por su parte, para **Dionisio Ridruejo** la memoria es una isla que consuela; su soneto 17 está dedicado al recuerdo que el poeta conserva de una nadadora canaria, en un marcado contraste de espacios y colores, pues la composición pertenece a su cuaderno redactado en Rusia, cuando formaba parte de la División Azul. En el texto la memoria, pues, se alza como isla del recuerdo que reconforta en la distancia y a quien vive la dureza de la guerra:

[17]

(Recuerdo de una nadadora canaria)

Tus diecisiete abriles, nadadora,
de allí donde es abril y el tiempo cesa
hieren de agilidad y de sorpresa
la soledad helada de mi aurora.

El agua inmóvil se eterniza ahora
bajo la espuma de la escarcha ilesa
donde traduce el alma, yerta y presa,
aquella libertad tibia y sonora.

El rigor del espacio desespera,
con tierra despojada y crudo cielo,
tu dulce y obstinada primavera.

Isla de la memoria y el consuelo
que derrite la nieve en la ribera
si el corazón se atreve con el hielo.

Todo el soneto bascula en el juego de contrastes: allí el tiempo siempre es abril, en cambio él apunta una nota descriptiva acerca del frío extremo experimentado mientras escribía este poema; el agua inmóvil de la isla frente a la escarcha ilesa, la libertad tibia y sonora frente al alma yerta; la dulce y obstinada primavera frente al rigor del espacio, la tierra despojada y el crudo cielo.

En “Sueño”, extraído de *La última inocencia*, de **Pizarnik**, la memoria se materializa en una isla específica, la isla del recuerdo:

Estallará la isla del recuerdo
La vida será un acto de candor
Prisión
para los días sin retorno
Mañana
los monstruos del bosque destruirán la playa
sobre el vidrio del misterio
Mañana
la carta desconocida encontrará las manos del alma.

Por otra parte, en el poema “6”, procedente del *Árbol de Diana*, la memoria es un paraíso. No obstante, en esta breve composición caben dos lecturas del sintagma

preposicional “de su memoria”, dependiendo de si consideramos que es adyacente de “paraíso” o que opera como complemento de régimen de “desnudarse”. Por la frecuencia con que aparece la imagen del paraíso o el jardín de la memoria en la lírica hispánica y por la tendencia que hallamos específicamente en la producción de **Pizarnik**, creemos que en este caso la metáfora se circunscribe también a esta imagen:

6

ella se desnuda en el paraíso
de su memoria
ella desconoce el feroz instinto
de sus visiones
ella tiene miedo de no saber nombrar
lo que no existe.

“Música para fuegos de artificio”, extraído del poemario *Divisibilidad indefinida* de **Guillermo Carnero**, es un poema de carácter metaliterario que reflexiona acerca del poder de la nominación. En este contexto, en una imaginaria muy típicamente surrealista, la memoria es un jardín “apagado” donde los recuerdos se conservan sumergidos:

Y si tras de la luz esplendorosa
que pone en pie la vida en un haz de palmeras
el miedo de dormir cierra los cálices
susurrando promesas de una luz sucesiva,
el fulgor de la fe lento se orienta
al imán de la noche permanente
en la que tacto, imagen y sonido
flotan en la quietud de lo sinónimo,
sin temor de mortales travesías
ni los dones que otorga la torpeza
sino un fugaz vislumbre de medusas:
inconsistentes ecos reiterados
en un reino de paz y de pericia,
apagado jardín de la memoria
donde inertes se pudren sumergidos
los oropeles del conocimiento

y como resquebraja la alta torre
la solidez de su asentado peso,
de tan robusto, poderoso y grave
se quiebra y pulveriza el albedrío (vv. 18-37).

Reaparece la imagen del jardín en la poesía de **Guillermo Carnero** en un fragmento perteneciente a la *Fuente de Médicis* (2006). Ya desde el título hallamos la perfecta adecuación de la imagen de la memoria como jardín: la famosa fuente de Médicis se encuentra en el Jardín de Luxemburgo, sito a su vez en el distrito 6 de París; en tal contexto el poeta novísimo inaugura una composición de naturaleza dialógica: el poeta se enfrenta al paso del tiempo, al miedo ante el ocaso y a la añoranza del tiempo pasado:

—¿A qué vienes? Tuviste tu verano:
yo puse en tu camino a una feliz
y hermosa criatura,
mucho más que los versos que le escribes,
a la que heriste y renunciaste. Era
niña de pocos años,
mi encarnación, lo que yo soy en piedra
y en concepto, perfecta pero viva,
cálida en la aureola de su sangre;
y vuelves viejo y solo,
condenado a vivir en el recuerdo
y esperar el alivio de la muerte.
Yo he conducido a muchos
a la felicidad; no quiero ser
tu maldición. (vv. 1-15).

Hallamos aquí una primera imagen de la memoria, en este caso como condena padecida por el ente poético, quien queda sufriendo la pena del recuerdo y la espera de la parca. El amante reconoce la atracción de la fuente en una actitud pesimista; ante tal derrotismo la fuente le aconseja que se aferre a sus recuerdos felices. Veamos, pues, la concepción de signo contrario que la fuente propone de la memoria:

—Esta fuente me atrae por sus aguas
inmóviles y negras, por sus flores
pútridas; y tu estatua,
tu desnudez, que encarna
la Hermosura suprema
junto al Amor ardiente, helada y rígida,
mohosa, tantas veces recubierta de nieve,
me recuerda mi error y mi fracaso.
Tan pronto te mostraste
me indujiste a creer en lo absoluto,
y el ser tu hechura me hace más amarga
la noche de este invierno.
—*No olvides tus recuerdos más hermosos:
busca refugio en su ilusión de vida.*
—Aquello que viví
ya ha sido una ilusión; no lo acepté,
no advertí su valor ni lo retuve,
y el tiempo me arrastró, dejándome en las manos
el palpito indeciso de una sombra (vv. 16-34).

Sin embargo, el poeta apenas guarda un “palpito indeciso” de aquellos recuerdos; asistimos al debate de la naturaleza de los recuerdos: para la voz del amante la memoria no es suficiente, sino dolorosa, mientras que para el surtidor la memoria es continuadora de vida y refugio. Todo ello nos permite conectar este poema con otro ya comentado: el soneto 56 de Baltasar del Alcázar (“¿Qué medio habrá para llevarte, ausencia?”), en que el sujeto lírico mantenía una disputa con la ausencia. En ella el yo poético pedía socorro a la ausencia ante el insoportable dolor del recuerdo; la ausencia, por su parte, le aconsejaba resistir a la memoria y deshacerse del amor profesado a aquella que causaba sus penas. En este otro poema de **Guillermo Carnero**, extraído también de *Fuente de Médicis*, las coordenadas aparecen invertidas: el interlocutor al que invoca el sujeto lírico le aconseja que abrace los recuerdos felices.

—Pero en ella no hay daño,
y no arriesgas la vida que no tienes;

acepta la piedad con que te ciega
un inocente engaño sin peligro.
—Si un niño muere, *un ángel se lo lleva*
volando a recorrer el rosario de imágenes,
de lugares y días de su felicidad,
y no concibe nada más allá de sonido
del batir y el reposo de sus alas;
pero el viejo que muere cada día
teme el rumor de alas que lo esperan
al umbral del jardín de su memoria.
—*¿Y por qué ha de temerlo, si lo llevan*
a visitar de nuevo el territorio
de nostalgia serena de los gratos
lugares escondidos donde estuvo? (vv. 35- 50)

Hemos asistido ahora a una concepción más paradójica de la memoria; la fuente reconoce la memoria como “inocente engaño sin peligro”. El poeta establece entonces una distinción a propósito del recuerdo anterior a la muerte: a diferencia de un niño, que al morir recorre “el rosario de imágenes” que abarca tanto “lugares” como “días de felicidad”, el hombre maduro siente vértigo y teme el recuerdo de toda su vida, pues sabe que en ese transitar abundan imágenes no tan agradables como las evocadas por el infante. Es en este punto donde reaparece la metáfora del jardín (“umbral del jardín de su memoria”). La fuente, pues, le interroga acerca de tal distinción; para ella el proceso de la memoria continúa consistiendo en el recorrido de un “territorio de nostalgia serena” en que descansan los “gratos lugares”. Sin embargo, **Carnero** reafirma la visión negativa del recuerdo, ya que allí —dice— abundan espacios desprovistos de felicidad:

—No es nostalgia serena, esa que puede
alzarnos de la tierra como a niños,
pues en esos lugares
han caído nevadas de ceniza
de las que ignoran que la primavera
funde el hielo y renueva los colores.
No me atrevo a cruzar el manto gris

*bajo el que yacen huellas
huidizas, sepultadas
como el amor tras que corrían.
—Muertas
mientras no las revivas (vv. 51-62).*

La memoria es ahora un “manto gris” de “huellas huidizas, sepultadas”, pero incluso en este umbral de derrotismo la fuente anima al poeta a que recree sus recuerdos. He aquí el verdadero proceso de la reminiscencia, el de recrear (“renovar” era la fórmula preferida por los poetas de los Siglos de Oro) lo recordado para conferirle una mayor significación y para recuperar sus efectos. Sin embargo, el amante se siente ya demasiado lejos de conseguir la empresa, pues con el tiempo la vejez ha levantado un muro que impide el paso y la recreación del pasado:

—Si pudiera
volverlas a pisar, me sentiría
como un ciego que escucha,
con las manos cortadas,
reír la voz que amó, mientras esconde
su vergüenza en la sombra, al otro lado
de un muro de vejez y cobardía.
—Tú lo has alzado: puedes derruirlo.
—Yo lo alcé, pero solo
obedecí las órdenes del tiempo,
que me tendió un espejo donde viera
en mi rostro los signos de la muerte,
junto a la juventud y la belleza
tras que corría.
—Busca
otra mujer.
—No puedo.
Mi alma está cortada a su medida (vv. 63-80).

Persiste la desesperación del amante; la fuente le ofrece un consejo: enamorarse de otra mujer, tarea imposible para el sujeto lírico, quien entona el inolvidable verso del soneto V de Garcilaso: “mi alma está cortada a *su* medida” y que coincide, ahora sí, con el rechazo que el amante del soneto 56 de Baltasar del Alcázar mostraba cuando la ausencia le proponía desligarse de la amada.

En “Le cygne”, perteneciente al poemario *Tableaux parisiens*, que **Baudelaire** dedica a los vencidos del golpe de Estado de Napoleón III, se dibuja el paisaje desolador de París tras la revolución de 1848 y equipara la memoria con la tierra fértil. El poeta llora a París de la misma manera que Andrómaca lloraba la muerte de Héctor en el río Simois, y es precisamente a partir de la imagen del río como el poeta extiende su juego semántico para generar el tropo: el recuerdo de un episodio relacionado con un llanto que riega un río le permite “fecundar” su memoria y compararla con la situación parisina:

Andromaque, je pense à vous ! Ce petit fleuve,
Pauvre et triste miroir où jadis resplendit
L’immense majesté de vos douleurs de veuve,
Ce Simois menteur qui par vos pleurs grandit,

¡Andrómaca, yo pienso en vos! Este riachuelo,
espejo pobre y triste donde antaño brillara
la majestad de vuestras aflicciones de viuda,
este falso Simois que vuestro llanto crece,

A fécondé soudain ma mémoire fertile,
Comme je traversais le nouveau Carrousel.
Le vieux Paris n’est plus (la forme d’une ville
Change plus vite, hélas ! que le cœur d’un mortel) ;

mi memoria feraz de pronto ha fecundado,
mientras atravesaba el nuevo Carrusel.
Murió el viejo París (cambia de una ciudad
la forma, ¡ay!, más deprisa que el corazón del hombre);

Je ne vois qu’en esprit tout ce camp de baraques,
Ces tas de chapiteaux ébauchés et de fûts,
Les herbes, les gros blocs verdis par l’eau des flaques,
Et, brillant aux carreaux, le bric-à-brac confus.

sólo en sombras contemplo el campo de chabolas,
montón de capiteles y fustes devastados,
hierbajos, grandes bloques con verdín de los charcos,
y el baratillo informe brillando en los cristales.

Por su parte, **Unamuno** propone en *De nuevo en España V (1934)* un ejercicio híbrido sobre la imagen de la memoria; esta es un terreno “en barbecho”, una tierra en labrantía sobre la que se vuelve de manera insegura. Los recuerdos constituyen un espacio de naturaleza engañosa. A nivel estructural en este texto ocurre un fenómeno destacable; hacia la mitad de la composición, en el verso 18 aparece una acotación de carácter teatral entre paréntesis que funciona como inciso temporal; la advertencia redactada divide el poema en dos tiempos: el primer recuerdo y el último ejercicio de reminiscencia, y tal

división confirma los pensamientos del poeta, a saber, que la memoria está repleta de desengaños:

¡Ay mi memoria en barbecho!
¿fue lo que fue?
Lo que en ella cayó se ha hecho ya hecho...
¿Sucedió? No lo sé...
Es en hacerse la verdad tan lenta...
No lo recuerdo bien; fue ayer no más...
que cuando al cabo realidad se asienta
se asienta en la ficción
la mentira detrás...
¡Nacimiento será resurrección!
Recuerdo mi recuerdo
pero ¿quién lo recuerda?
que en la infinita cuerda
del tiempo enhebrador toda hebra pierdo.
¿Poesía? ¿Razón? No hay más que fe;
¡fue lo que fue!
Y si no lo será; vale lo mismo,
pues no tiene fondo el abismo.
(Años después, al encontrar esto.)
Lo vuelvo a recordar pasados años;
mis engaños se han hecho desengaños,
o al revés, que todo sigue igual,
tal para cual...
Qué encanto el repetirse...
irse para venirse, que es sentirse...;
sentirse es recordar el viejo olvido
y olvidar el recuerdo...
es sentir el sentido...
mas siento que si sigo así me pierdo...
pongamos, pues, aquí un eterno (bis)
ya que la eternidad está en un tris.

Comentamos *supra* que en la poesía unamuniana es común la inversión de las imágenes a que acostumbra el tratamiento de la memoria, al menos en las metáforas que hasta ahora hemos seguido desde la óptica de los Siglos de Oro. En este nuevo caso la memoria constituye un abismo mientras el olvido se concibe como gloria. Por supuesto, con esta asignación simbólica se asocia con un tratamiento negativo del recuerdo. Leemos en “1745”, de *Últimas canciones*:

Pensé sacar del fondo de mí mismo
a aquel que fui yo antaño...
mas ¡ay! que no tiene fondo el abismo
y si lo saco me ha de ser extraño...
¿He de encontrarle al cabo
perdido en un rincón de la otra vida?
¿Otra? Ah, no, que es agarrarse a un clavo,
que nada clava y sin medida...
El abismo insondable es la memoria,
y es el olvido gloria.

No es, pues, lo habitual identificar memoria con hondura, ni olvido con gloria; más frecuentemente, empero, hallamos ejemplos en que el olvido adquiere semas negativos y de profundidad, como en la rima XIII de **Rubén Darío**:

[...]
—¿Qué ves a tus plantas?
—*Un profundo abismo.*
—¿Tiemblas? —Tengo miedo...
—*¡Ése es el olvido!* (vv. 13-16)

Si bien la referencia más conocida del olvido es aquella que remite al río Leteo, en el poema de **Pizarnik** justamente titulado “El olvido” la orilla de un río donde muere la memoria está apenas sugerida:

en la otra orilla de la noche
el amor es posible

—llévame—

llévame entre las dulces sustancias
que mueren cada día en tu memoria.

Por último, dentro de las distintas regiones esbozadas por los poetas para materializar el espacio de la memoria, destacamos la que lleva a cabo **Borges** en “Adrogué”, de *El hacedor*. El porteño describe la memoria como una suerte de “cuarta dimensión” que aglutina mucho más que la propia vida:

[...]
Más allá del azar y de la muerte
Duran, y cada cual tiene su historia¹³⁴,
Pero todo esto ocurre en esa suerte
De cuarta dimensión, que es la memoria.
En ella y sólo en ella están ahora
Los patios y jardines. El pasado
Los guarda en ese círculo' vedado
Que a un tiempo abarca el véspero y la aurora.
¿Cómo pude perder aquel preciso
Orden de humildes y queridas cosas,
Inaccesibles hoy como las rosas
Que dio al primer Adán el Paraíso?
El antiguo estupor de la elegía
Me abrumba cuando pienso en esa casa
Y no comprendo cómo el tiempo pasa,
Yo, que soy tiempo y sangre y agonía (vv. 33- 48).

¹³⁴ El poeta se refiere a los “objetos del viejo edificio”: “Cada objeto conozco de este viejo/ edificio: las láminas de mica” (vv. 25-26).

e. Prenda

Asimismo, la memoria puede constituir una prenda, concepto que le permite adoptar múltiples apariencias, más allá de aquella “dulce prenda” de cuya pérdida se lamentaban los poetas de los Siglos de Oro. En “Teresa” de **Unamuno** el recuerdo irradia un carácter decorativo y aparece como florón. Conviven aquí varias formulaciones: por un lado, el recuerdo como prenda de adorno; por otro, la memoria como poso en que se hundan los recuerdos, pero también como lago, imagen que sirve al poeta para extender el tópico marino hasta el final del texto:

El florón de tu recuerdo
por hundírseme en el *poso*
de la memoria, lo pierdo;
no lo encuentro, y anheloso
de este olvido me remuerdo.
Y aunque le doy a la noria
de mi cuita —¡juego duro!—
no logro de entre la escoria
sacar el diamante puro
del lago de mi memoria.
Y al sentirlo así, perdido
en la memoria, no muerto,
sé que vive y no en olvido,
y espero llegar al *puerto*.

También **Dionisio Ridruejo** concibe la memoria como un objeto que puede ser reparado. En el poema que dedica a la Asunción de la Virgen establece la imagen paradójica del olvido que “recompone la memoria”:

De la muerte levita hacia la gloria
esta carne probada en el crujido
de la ceniza y el gusano: *Olvido*
que va recomponiendo la memoria.

Lo saben estos ojos: Son historia
—ir a ser con pereza de haber sido—

cuando ponen, de tiempo destruido,
un poso de dolor a la victoria.

Gozo, renuevo de materia alada
con Ángeles rapaces, violentos,
hermosos en la pompa de su vuelo,

arruinado el espacio. Angustia usada
con los ojos de Lázaro, sedientos,
cuando le injertan nuestra roca al cielo.

Para **Caballero Bonald**, por ejemplo, la memoria es una herramienta peculiar; así reza “Mestizaje” (extraído del *Diario de Argónida*):

[...]

Es utensilio extraño la memoria.

Evoco ahora lo que no he vivido:

una estirpe de nombres lentamente criollos

resonando en las ramas prenatales (vv. 15-18).

Por otro lado, en “La selva fría” de **García Montero** la memoria actúa como un objeto que puede “escondarse” en algún lugar:

Los labios no murmuran

en un cartel de empresa inmobiliaria

y las manos más pálidas

tiemblan en los manteles

y *esconden la memoria*

y la carta de vinos (vv. 9-14).

f. Arma

En términos bélicos **Caballero Bonald** forja una alegoría del conflicto entre el olvido y el recuerdo en “Lo que deja el olvido”: el olvido lleva a cabo una ofensiva contra la fortaleza del alma. El consejo de la primera persona gramatical a un tú indefinido, acaso se trate de un desdoblamiento del mismo poeta, es que acepte tal olvido y no lo combata por medio de la memoria:

Si el necesario olvido,
como el contagio de una llama,
tanto más cruento cuanto más tangible,
anuda sus tercos tentáculos
sobre la orilla inmensa de tu alma,
no lo dejes huir, acógelo
entre los muros que te cercan,
búscale un sitio dentro de tu sueño,
jamás le opongas alianza alguna
ni esquives su agresión con tu memoria (vv. 1-10)

Ahora bien, advierte **Caballero Bonald** que, si ese olvido resurge, perturba el alma insistentemente y reconstruye una “posible historia”, entonces sí será necesario combatirlo. Aflora aquí, pues, la atribución del engaño y de la argucia que el olvido propicia en la reconstrucción del pasado:

Mas si el olvido aquel, como el aliento
del salitre en las rocas, interminablemente
vuelve a surgir al par que escapa
y entre las grietas de los años deja
el sedimento puro de cuanto fue preciso
vivir, de aquello que quizá
constituya la clave y el reducto
de la esperanza humana y es la vida
(precisamente ella)
quien está convirtiéndolo en historia,
alza entonces contra el posible olvido
todo el poder que te transfiere

tu propia libertad, quebrántale
sus torrenciales cláusulas al tiempo,
que en la enterrada cifra
de todo lo vivido, su propio dardo oscuro
será tu más gustosa recompensa (vv. 11-28).

Por su parte, **Juan Gelman**, en el poemario *Com/posiciones* dedicado a José Ángel Valente aglutina la voz de numerosos heterónimos o autores ficticios que siempre aparecen en minúsculas¹³⁵. Ante la derrota, el sujeto lírico halla la necesidad de limpiar y expiar su testimonio por medio la memoria:

“La derrota”
calló la guerra/ el derrotado
mira sus ruinas/ su alma/
su escudo roto/
la soberbia del vencedor/ los astros
lejos de él/
arden como los días de batalla
en que desenvainó su corazón/
con los trapos de la memoria limpia
la espada que empuñó/
la pasión que se oxida de noche/
samuel hanagid

La ausencia de signos de puntuación, habitual en la poesía de Gelman, dificulta la recta reestructuración sintáctica del poema. Optamos por la siguiente lectura: el término “memoria” se emplea para definir el acto de olvidar, o al menos el intento de olvidar. Samuel hanagid, el personaje que firma esta composición, “limpia” con “los trapos de la memoria”, es decir, con los recuerdos, la espada con que combatió. Suponemos, por tanto, que “la memoria” es el sujeto y que “limpia” opera como verbo y no como adjetivo que

¹³⁵ abu nuwas, salomón ibn gabirol, anónimo provenzal (hacia el 1400), david, amós, ezequiel, incluso “los rollos del mar muerto”, que sitúa hacia 170 a. C. – 68 d. C., abba yose ben hanin, un himno hekhalot (siglos I a III d. C./palestina-babilonia), yehuda al-harizi, eliezer ben jonon, joseph tsarfati, yehuda halevi, samuel hanagid, todros abulafia, emanuel de roma, isaac luria, job, ramprasad, etcétera.

acompaña a “memoria”; “la derrota” pasa, pues, por el proceso de intentar borrar con los últimos recuerdos el dolor de la batalla.

g. Alimento

De entre todas las concreciones de las imágenes de la memoria que adoptan la forma de alimento traemos aquí las esbozadas por Unamuno y Mauricio Bacarisse. De nuevo el poeta vasco invierte las coordenadas metafóricas acostumbradas en las imágenes de la memoria. Al contrario de lo que ocurría con el agua del río Leteo, en la composición 793 de *Poemas y canciones de Hendaya II (1929)* **Unamuno** diseña la imagen de “beber memoria”. En su paso por Bayona el río Nive provee al poeta del recuerdo de su infancia. Tenemos, pues, la otra cara de la moneda respecto a las aguas del Leteo y al nepente:

¡Ay catedral de Bayona!
¡Santiago de mi niñez!
cielo vasco por corona,
ya se fue mi mejor vez.
Sediento en la Nive bebo
memorias de mi Nervión,
donde al viejo, Puente Nuevo
se le llama, y es razón.
Bayona de la añoranza,
el recuerdo es porvenir,
el porvenir esperanza;
Bilbao a la mar, morir.

Esta contrapartida del río Leteo está presente ya en *La divina comedia* de **Dante**, en el canto XXVIII, en *El purgatorio*:

Da questa parte con virtù discende
che toglie altrui memoria del peccato;
dall'altra d'ogni ben fatto la rende.
Quinci Letè; così dall'altro lato
Eunoè si chiama, e non adopra
se quince e quindi pria non è gustato.

Hacia esta parte su virtud se extiende
y quita la memoria del pecado,
y a la otra parte sumo bien trasciende.
Aquí el Leteo y al opuesto lado
Eunóe se llama, y sólo es provechosa
cuando junto con la otra se ha gustado.

(XXVIII, vv. 127-132).

El Éunoe es el río ideado por Dante en que se recupera la memoria, a diferencia del Leteo, cuyas aguas sumen en el olvido a quien bebe de ellas.

Por su parte, **Mauricio Bacarisse** propone en *El paraíso desdeñado* (1928) la identificación del recuerdo con la uva y el parral. La voz lírica reclama a Dios el bien del que se siente despojada y en tal súplica se asienta una alegoría en torno a las uvas y los recuerdos:

1

Hoy, alma mía, reconozco apenas
no ser ya el tiempo en que no fuimos dos...
Voy matando las rosas de mis penas
sobre las cosas que ha querido Dios...
¡Nube de besos que el reposo implora!
¡Uvas celestes de lejanos mimos!
Este parral de mi recuerdo llora.
Las dulces lunas cuájanse en racimos.
Alma que dejas de ser mía, exilio
de un bien marchito del cual iré en pos...
¡Ya no se oye el albugue del idilio!
¡Lo que yo quiero no me lo da Dios!
Te has roto, espejo de mí mismo, prenda
que se adueñó de cuerpo y voluntad.
Ya eres ajena a mí. Vas por la senda
que nos separa con la eternidad.
Las horas caen, gradas ceremoniosas,
para ti, para usted, y para vos.
Las fuentes con el agua me traen rosas,
mas lo que quiero no me lo da Dios.

En estos serventesios se engarzan distintas figuras retóricas que contribuyen a la calidad de la textura elocutiva, como la aposiopesis, muy característica del idiolecto del autor, de los primeros versos o la aliteración de /p/, /b/ y /s/ constatable en el verso “¡Nube de besos que el reposo implora!” y que plasma la levedad y la delicadeza del recuerdo, pero nos interesan especialmente aquellos sintagmas en que se cifra la percepción de la memoria: las “dulces prendas” de Garcilaso son aquí “uvas celestes de lejanos mimos” y “dulces lunas” que cuajan en forma de racimos. Según el verso central de este poema, “Este parral de mi recuerdo llora” interpretamos que el parral representa el recuerdo formado por las prendas del pasado que se lamenta ante la negativa de Dios a conferirle lo perdido; sin embargo, su disposición sintáctica podría dar lugar a una doble lectura. La preposición “de” puede introducir un grupo nominal con función de adyacente (es la interpretación que tomamos aquí), pero también adoptar un valor causal, puesto que la metáfora que identifica parra con recuerdo ya ha sido establecida justo en el verso anterior (“¡Uvas celestes de lejanos mimos!”): este parral llora “por” mi recuerdo, “a causa de” mi recuerdo. Nos decantamos, por tanto, por la primera lectura, si bien la segunda tampoco modificaría el mensaje que se despliega a lo largo del poema.

h. Galería

Por último, con su habitual tendencia paradójica y de antítesis **Pizarnik** ofrece una imagen vinculada a los espacios de las artes de la memoria: la galería.

La memoria, llena de luz, es galería de la esperanza: “Memoria iluminada, galería donde vaga la sombra de lo que espero/ No es verdad que vendrá. No es verdad que no vendrá”. Confluyen aquí dos tiempos: el pasado, en que descansa la memoria, pero también el porvenir, incardinado en “lo que espero”. No es extraño este juego de tiempos, ensayado por poetas posteriores en clave paradójica, como vemos, por ejemplo, en textos de García Montero y Caballero Bonald.

i. Espejo

Incluimos aquí otro símbolo cuya configuración posee rasgos muy peculiares. El poema “Reloj de arena” de **Borges** gravita sobre el instrumento que da título al texto; la aparición de la memoria resulta auxiliar, pues coadyuva a incorporar el tópico del *tempus fugit*. Ahora bien, que su presencia sea ancilar no significa que su inclusión retórica esté

exenta de una perfecta trabazón. La memoria guarda la historia, “tiempo cósmico”, “en sus espejos”.

“El reloj de arena”

[...]

En los minutos de la arena creo

Sentir el tiempo cósmico: la historia

Que encierra en sus espejos la memoria

O que ha disuelto el mágico Leteo (vv. 41-44).

Tildamos la trabazón metafórica de excelente porque la palabra “espejo” establece un punto de conexión visual con la imagen que sustenta el poema al mismo tiempo que refleja, valga la redundancia, el cometido de la memoria: la arena que se desliza entre los vidrios del reloj halla en estos el espejo de la memoria, y, al mismo tiempo, el carácter especular de los vidrios permite la reminiscencia, que no es sino el reflejo del pasado.

j. Luz

El binomio luz-oscuridad ha recorrido estas páginas como resorte que fundamenta muchas de las imágenes de la memoria comentadas. Sin embargo, en el poema dedicado “A un viejo poeta”, perteneciente a *El hacedor*, **Borges** eleva la característica de la luminosidad a eje de toda la composición. Si en la mayoría de los casos identificamos la luz con la memoria y la oscuridad con el olvido, en este poema hallamos precisamente la ilustración de la débil memoria en la luz que comienza a extinguirse:

Caminas por el campo de Castilla

Y casi no lo ves. Un intrincado

Versículo de Juan es tu cuidado

Y apenas reparaste, en la amarilla

Puesta del sol. La vaga luz delira

Y en el confín del Este se dilata

Esa luna de escarnio y de escarlata

Que es acaso el espejo de la Ira.

Alzas los ojos la miras. Una

Memoria de algo que fue tuyo empieza

Y se apaga. La pálida cabeza
Bajas y sigues caminando triste,
Sin recordar el verso que escribiste:
Y su epitafio la sangrienta luna.

Ya habíamos apuntado este fenómeno de la luminosidad a lo largo del trabajo, si bien en las composiciones que germinaron en los Siglos de Oro la memoria comparte su carácter luminoso con la presencia de la amada, que se convierte en el Bien que alumbra al poeta. Por esa razón no esbozamos un epígrafe propio de la luz en la sección que abarca la poesía hispánica de los Siglos de Oro. En el caso de Borges, consideramos que este poema está claramente exento de cualquier rastro de la teoría neoplatónica y que la luz se identifica plenamente con el proceso de la memoria.

6.2.2. Cualidades humanas

De la misma manera en que en la poesía de los Siglos de Oro observábamos imágenes de la memoria aglutinadoras de semas animados, comentamos aquí otros tantos ejemplos que recogen desde acciones humanas (tocar, viajar) hasta estados psicológicos (tristeza) y acontecimientos inherentes a la vida (morir).

Sin duda, la siguiente rima es evocadora de un poema ya comentado bajo el epígrafe de los Siglos de Oro; **Mary Elizabeth Coleridge**, poeta y novelista decimonónica más conocida por su producción narrativa, superpone una imagen sobre otra ya esbozada, por ejemplo, por Sor Juana Inés: la memoria torturadora. Su libro de poemas se inaugura con un primer texto consagrado, precisamente, a la memoria; así reza “To Memory”:

Strange Power, I know not what thou art,
Murderer or mistress of my heart.
I know I'd rather meet the blow
Of my most unrelenting foe
Than live---as now I live---to be
Slain twenty times a day by thee.

Extraño poder, quién eres yo no lo sé,
asesino o *amante* de mi fe.
Sólo sé que prefiero lidiar con el golpe
de mi más implacable enemigo
que vivir —como ahora vivo—
veinte veces mutilada día a día por ti.

Yet, when I would command thee hence,
Thou mockest at the vain pretence,
Murmuring in mine ear a song
Once loved, alas! forgotten long;
And on my brow I feel a kiss
That I would rather die than miss.

Sin embargo, cuando sea yo quien te domine
tus vejaciones caerán en la vana pretensión,
murmurando en mi oído una canción
una vez amada, por largo tiempo olvidada;
y sobre mi frente sentiré aquel beso
el cual me hará desear morir antes que perderlo¹³⁶.

La poeta, acosada por la memoria, que es definida como “strange power”, pero también como agente torturador, se rebela contra esta; en la primera estrofa aparecen asociados a la memoria temas contradictorios que reflejan su estatuto engañoso: es “murderer”, pero también “mistress”, es decir, asesina y amante al mismo tiempo, cuyos estragos son más temidos que el duro golpe del mayor adversario.

En la segunda estrofa, en cambio, la poeta adquiere fuerza y advierte a la memoria de su resistencia, así como de su intención de dejar reducido el tormento que la memoria le causa al suave rumor de una canción, pero también al leve beso que, nuevamente, le torturará.

Por su parte, en “Cantad, pájaros” **Aleixandre** atribuye a la memoria, sin duda extensión de la pesadumbre sufrida por el poeta, la tristeza. Según Manuel Cifo González (2009: 128) los pájaros simbolizan la libertad pretendida, así como el gozne entre el alma del poeta y el Edén. El texto está dedicado a María Teresa Prieto, compositora asturiana que puso música a muchas de las obras de los grandes poetas de la época, como Vicente Aleixandre, Antonio Machado o Juan Ramón Jiménez. “Cantad, pájaros” está incluido en *Odas celestes*, la primera obra cuya edición vio la luz en 1952 gracias a las Ediciones Mexicanas de Música (Perón Pérez, 2020: 135):

*Pájaros, las caricias de vuestras alas puras
no me podrán quitar la entristecida
memoria. ¡Qué clara pasión de un labio
dice el gorjeo de vuestro pecho puro!
Cantad por mí, pájaros centelleantes
que en el ardiente bosque convocáis alegría*

¹³⁶ Hemos realizado algunas modificaciones de la traducción hallada en el enlace <http://elespejogotico.blogspot.com/2009/01/poema-los-recuerdos.html>

y ebrios de luz os alzáis como lenguas
hacia el azul que inspirado os adopta.
Cantad por mí, pájaros que nacéis cada día
y en vuestro grito expresáis la inocencia
del mundo. Cantad, cantad, y elevaos con el ama
que me arrancáis, y no vuelva a la tierra.

Nótese la delicadeza con que Aleixandre introduce el juego del intertexto en este poema panteísta y de enaltecimiento de la libertad; el segundo verso no es sino la transposición del famoso verso garcilasiano “no me podrán quitar el dolorido sentir” entonado por Nemoroso en la “Égloga I”. De hecho, María Teresa Prieto, con la intercesión de su sobrino Carlos Bousoño, amigo del poeta hispalense, adaptó este poema a su música, pues varios elementos favorecen la dimensión sinfónica, como las exclamaciones, la repetición de sintagmas y la rima interna (“convocáis” – “alzáis” – “expresáis” – “arrancáis”)¹³⁷.

En otro texto de **Caballero Bonald** (“Dudas sobre una coartada” de *Las horas muertas*) la memoria se inviste de semas animados, aunque no es esta la única imagen que despliega la composición. En ella asistimos a la convivencia de tres metáforas: por un lado, el recuerdo está conformado por datos imprecisos (“no eran sino datos/triviales, desniveles/ más bien fortuitos del recuerdo”); la situación que plasma esta primera imagen es de orden espacial (el recuerdo presenta desniveles y se califica de hondo) y negativa, pues el sujeto lírico destaca la vaguedad de tales ideas. La segunda imagen ofrece una memoria humana “que bucea” incansable en su objetivo de ordenar los recuerdos; de nuevo aparece la “hondura” de la memoria (“buceaba en su fondo como un naufrago/ en la última furia”). No en vano el título del texto es “Dudas sobre una coartada”; el poeta describe el proceso de reminiscencia. Finalmente, los últimos versos, subordinados a la segunda imagen comentada, no hacen sino imbricarse en una vasta tradición: la de la renovación de la memoria. Como si la memoria pudiera revisar en un archivo y discernir la validez de los recuerdos, el texto concluye con la ordenación de estos:

En principio no eran sino datos

¹³⁷ Precisamente sobre este poema la compositora ensaya la técnica del contrapunto. Su funcionamiento está rigurosamente explicado, con la ejemplificación de las partituras, en el estudio de Perón Pérez (2020), en las páginas que van de la 137 a la 139.

triviales, desniveles
más bien fortuitos del recuerdo,
ciertas imprevisibles formas
de asociación de ideas, quienes iban
desplazando los hechos
hacia zonas lejanas, excitantes
rastros de un pasado abolido.

Pero a la vez que el curso
de la noche se iba agolpando
en la rutina, *la memoria*
buceaba en su fondo como un naufrago
en la última furia, dando
validez de inmediato a lo distante
y restaurando en unas pocas horas
el desorden banal de lo vivido (vv. 1-16).

Apuntábamos antes que las imágenes de la memoria adquirirían semas humanizadores hasta tal punto que incluso se la describe como viajera; en este breve poema de **Pizarnik** (“Quien alumbra” de *Los trabajos y las noches*, 1965) se cruzan la imaginería tradicional del fuego amoroso y la prosopopeya de la memoria, que tiene la capacidad de viajar gracias a la mirada amante:

Cuando me miras
mis ojos son llaves,
el muro tiene secretos,
mi temor palabras, poemas.
Sólo tú haces de mi memoria
una viajera fascinada,
un fuego incesante.

En “Camino de sombras” de **García Montero** el recuerdo toca “horas muertas”, y de tal acción quedan las huellas:

Tú no habitas el mundo.
No puedes habitar una canción herida,
una rosa llamada tal vez 2014,
las huellas que dejaron mis recuerdos
al tocar las horas muertas con sus manos (vv. 1-5).

En “La llamo por mi nombre”, también de **García Montero**, el poeta esboza una memoria humana: aquella que muere y recibe sepultura, pero cuya humanidad apenas es intuita hasta el final de la composición. En esta conviven dos imágenes; una de ellas se imbrica en una configuración ya mencionada en el análisis del corpus de los Siglos de Oro: la de los buitres que revolotean alrededor del recuerdo, mientras otra le atribuye “vida” a la memoria, pues se reproduce la triste imagen de una sepultura secreta del recuerdo. Ya en la *Soledad I* de Góngora aparecía la memoria como “buitre de pesares”. El poeta granadino ejecuta una variante: teme que los buitres vayan a aprovecharse del recuerdo y precisamente por este motivo se dirige al recuerdo y decide esconderlo, ya hacia el final del poema, en una “curva”:

La historia está al alcance de la mano,
basta con un murmullo.
Aquí se levantó
el antiguo edificio de correos,
dos siglos sin remite, una ciudad con lápidas,
la intimidad de los antepasados
que fueron lo que somos al mirarse en el agua.

Y qué lejos de ayer al mediodía,
qué lejos las palabras cuando suenan despacio,
como el miedo de un niño,
como una falta de puntualidad.

La vida queda lejos. No quiere responder
porque la llamo por mi nombre.
Pero que nunca bajen los buitres al recuerdo
de esta ciudad. Que nunca

el pico de la noche muerda nada,
ni los cafés, ni el beso,
ni los primeros pasos en el río
con la arena en la planta de los pies,
ni el rostro de las horas en el agua.

*Déjame que te entierre
aquí, en esta curva,
para evitar el pico de los buitres.*

6.3. OTRAS IMÁGENES

Del mismo modo en que la poesía de los Siglos de Oro albergaba imágenes difícilmente catalogables en el prontuario general por su naturaleza híbrida, a medio camino entre imagen y formulación gramatical, entre metáfora y tópico, así sucede en la poesía hispánica de otras épocas y en la lírica escrita en otras lenguas. Distinguimos, no obstante, unas demarcaciones mínimas. Por un lado, atendemos a aquellas imágenes que pueden concentrarse bajo el paraguas de la teoría neoplatónica y de los “sentidos” y, por otro, aquellas otras metáforas que se insertan en las fórmulas de la escritura, la grabación, la renovación, etcétera.

6.3.1. Los sentidos

Teoría neoplatónica

Si bien la impronta de la teoría neoplatónica, por su vínculo con una visión determinada del mundo, se agota, o al menos se mitiga, con el devenir de las etapas y corrientes artísticas, alcanza elevadas cotas en determinadas etapas, como la del Romanticismo italiano. **Leopardi** rescata las bases neoplatónicas para llevar a cabo el retrato de su “primo amore”. La adhesión del poeta italiano a la estética neoplatónica afecta incluso a la forma de sus tercetos, inspirados en el patrón rítmico de los *Triunfos* de Petrarca (Leopardi, 2009: 255). La construcción de la imagen, el proceso, pues, de la memoria, sustenta todo el canto; Muñiz Muñiz lo describe de este modo:

El *leitmotiv* de la composición es la pervivencia casi onírica de la imagen mental de la mujer amada, la cual está presente en los versos sólo como una «voz» apenas entreoída que el poeta rememora a distancia de tiempo («Tornami a mente il dì...») constatando el poder omnímodo del amor: dolorosa ansiedad y bien inalcanzable, pero superior a la gloria poética por su potencia inmediata sobre los sentidos (Leopardi, 2009: 223-224).

En efecto, el poeta es atormentado por la “dolce imago” de su amada. Tal representación sigue el recorrido explicado por Castiglione: en un espacio de tinieblas, ejemplo evidente de armonía respecto al ánimo de poeta, situados como estamos en las coordenadas del Romanticismo, el poeta ve “con los ojos cerrados”, es decir, imaginando, la dulce imagen, la cual despierta la agitación de las ideas.

[...]
 Oh come viva in mezzo alle tenebre
 sorgea la dolce imago, e gli occhi chiusi
 la contemplavan sotto palpebre!
 Oh come soavissimi diffusi
 moti per l'ossa mi serpeano, oh come
 mille nell'alma instabili, cnfusi
 pensieri si volgean! qual tra le chiome
 d'antica selva zefiro scorrendo,
 un lungo, incerto mormorar ne prome (vv. 25-33).

[...]
 ¡En medio de tinieblas, con qué vida
 surgía la dulce imagen, y por dentro
 mis ojos ya cerrados la veían!
 ¡Oh, cómo suavísimas, difusas
 corrientes serpenteaban por mis huesos,
 y en el alma mudables y confusas
 giraban mil ideas! cual en ramas
 de antigua selva céfiro expirando,
 un largo, incierto murmurar exhala (vv. 25-33).

Nótese la presencia de la luz que acompaña al surgimiento de la memoria. Asimismo, el tratamiento que **Leopardi** da al recuerdo del primer amor acoge la reacción negativa y la espacialización del tema:

[...]
 Amarissima allor la ricordanza
 locommissi nel petto, e mi serrava
 ad ogni voce il core, a ogni sembianza.
 E lunga doglia il sen mi ricercava,
 com'è quando a distesa Olimpo piove
 malinconicamente e i campi lava (vv. 61-66).

[...]
 Amarguísimo entonces el recuerdo
 se alojó en mis entrañas y oprimía
 el pecho a cada voz, a cada aspecto.
 Y mi alma socavaba largo llanto,
 como cuando sin tregua Olimpo llueve
 melancólicamente, y lava el campo

Y concluye, desde el punto de vista psicológico, con una imagen positiva del recuerdo, pues a este bien solo le supera una gracia divina:

[...]
 Vive quel foco ancor, vive l'affetto,
 spira nel pensier mio la bella imago,
 da cui, se non celeste, altro diletto
 giammai non ebbi, e sol di lei m'appago
 (vv. 100-103).

[...]
 Vive ese fuego aún, vive el afecto,
 vive la bella imagen en el alma
 de que, salvo divino, otro contento
 no tuve nunca y sólo ella lo sacia

Sentidos

En “Una ciudad extranjera” de **Unamuno**, el poeta proyecta la imagen de la memoria a partir de su ligazón con el sentido del olfato; cuando se sienta bajo un tilo la imagen de este le recuerda al tilo de su infancia, y, más adelante, la fragancia del árbol evoca todos aquellos recuerdos que componen su niñez:

[...]

Voy a sentarme aquí, bajo este tilo,
que me recuerda al tilo de mi pueblo,
aquel que alza su copa
donde rodó mi cuna
y es él cuna de pájaros
que cantaron los juegos de mi infancia.

Memorias su perfume

me trae de aquellas gentes

que son las mías,

que conmigo se hicieron;

¡la patria resucita! (vv. 154-164)

En “El vals” de **Aleixandre** la memoria es equiparada a un licor que puede saborearse; los versículos del poema extienden a ritmo del baile que les da título la sensación de estar flotando; en ese estado de dicha en que el “estrépito” se sustancia en un licor con que se restituyen los recuerdos¹³⁸.

[...]

Las cabezas son nubes, la música es una larga goma,
las colas de plomo casi vuelan, y el estrépito
se ha convertido en los corazones en oleadas de sangre,
en un licor, si blanco, que sabe a memoria o a cita (vv. 34-37).

¹³⁸ Registramos este ejemplo en el epígrafe dedicado a los sentidos del mismo modo en que podríamos haberlo hecho en el de “Rasgos físicos” desde el enfoque retórico. Estas son las fugas clasificatorias de que advertimos hacia el inicio del trabajo; la confluencia de imágenes conduce a entender este catálogo como una propuesta abierta en que se registran imágenes de la memoria desde diferentes perspectivas, no como una clasificación cerrada ni permanente de las metáforas de la memoria. Asimismo, este tipo de solapamientos explica la naturaleza acumulativa de la metáfora que defendemos en la primera parte de este estudio.

Por su parte, **Gerardo Diego** dedica un soneto a la Peña Cabarga, cordillera que se extiende paralelamente a la costa de Santander; en su oda dice “concebirla”, es decir, imaginarla, a pesar de que la lluvia cubre su silueta. Diego consigue incluso “palpar” su memoria en la distancia:

Peña Cabarga, norma humanizada
de mi arte y mi alma en piedra viva,
maestra de la noble perspectiva,
siempre fiel de tus valles rodeada.

Ya te me acerques, agria, en la otoñada
si el ábrego te empuja y no derriba,
ya tras la lluvia, ciego, te conciba
o, ausente, palpe tu memoria amada;

ya te cubras de nieblas, te destoques,
nimbada del abril —novia de foques—,
reina de mi paisaje, hermosa y larga;

tu lomo puro y grave —línea, quicio
de mi cielo y mi tierra— te acaricio
y nace el verso así, Peña Cabarga.

Caballero Bonald enlaza las imágenes del olvido y la memoria sobre el sentido auditivo. En “II. Signos favorables” el olvido es una voz que canta y desprecia, mientras que la voz de la memoria cifra la esperanza y “tienta” al poeta:

[...]

(Alguien canta en lo oscuro y me parece
que es mi olvido quien canta, que algo existe
en esa voz que es mío y me desprecia.)
Como la lluvia en un espejo, inmóvil
ya la imagen del desertor que he sido,

la noche me circunda de rescates.

Mi memoria es la voz del campo junta

y otra vez la esperanza allí me tienta.

Bajo las ramas de voluble encanto,

miro mi soledad nacer de nuevo:

los signos favorables le dan vida (vv. 23-33).

6.3.2. La fijación

De entre las variantes que escapan por su complejidad de una clasificación relativamente sistematizada destacamos aquí las que identifican el proceso de memorización con la actividad de “zurcir”, con la escritura y la grabación.

La preocupación acerca de la perdurabilidad de la memoria procede de lejos; estaba patente ya en Aristóteles, quien para abordar el asunto se sirve de imágenes colindantes a las que aquí tratamos: el Estagirita señala la corta y la dilatada edad como factores que dificultan la memoria, y para ilustrar sus afirmaciones recurre a la metáfora de la impresión del recuerdo en el alma y de la dureza de la superficie; así los jóvenes y ancianos se hallan en “situación fluyente”, del mismo modo en que aquellos que son de mente rápida se encuentran demasiado “fluidos”, en oposición a los que son demasiado lentos, cuyos recuerdos se topan con una superficie dura e infranqueable¹³⁹.

A propósito de esa distinción entre una memoria débil y otra duradera, y en su vínculo a la imagen de la escritura sobre una superficie, en el soneto 122 de **Shakespeare**

¹³⁹ “Podría plantearse la cuestión de cómo, cuando la afección está presente, pero el objeto está ausente, puede recordarse lo que no está presente. Pues, evidentemente, es necesario considerar aquello que se produce por medio de la percepción en el alma, así como en la parte del cuerpo que le sirve de asiento, como una especie de dibujo, cuya posesión decimos que es la memoria. El proceso producido imprime una especie de impronta de la sensación, como la de quienes sellan con sus anillos. Por ello, también a quienes se hallan en un movimiento excesivo, bien sea por una pasión, bien por su edad, no les funciona la memoria, como si el movimiento y el sello se aplicaran sobre agua corriente. En otros no se produce la marca debido a un deterioro, como el de las casas viejas, y a la dureza de lo que recibe la afección. Por esa razón, los que son muy jóvenes y los viejos son olvidadizos, porque se encuentran en situación fluyente: los primeros, por el crecimiento, los segundos, por la consunción. De forma semejante, ni los que son excesivamente rápidos ni los excesivamente lentos muestran tener buena memoria, pues los unos son más fluidos de lo necesario, y los otros más duros; por ello, en el alma de los unos no permanece la imagen y en la de los otros no prende siquiera” (Aristóteles, I, 450a-450b).

se incorpora otro de los resortes que componen las principales imágenes de la memoria, la presencia de la teoría neoplatónica por medio del “corazón” y el “alma”:

Thy gift, thy tables, are within my brain
Full charactered with lasting memory,
Which shall above that idle rank remain
Beyond all date, even to eternity;

Tu don, tus notas, he de recordar,
escritas imborrables en mi mente,
que más que ocioso escrito han de durar
sine die, inclusive eternamente;

Or at the least, so long as brain and heart
Have faculty by nature to subsist;
Till each to razed oblivion yield his part
Of thee, thy record never can be missed.

o al menos, mientras mente y corazón
subsistan por su fuerza natural;
hasta que a Olvido cedan su porción
de ti, tu fama no tendrá final.

That poor retention could not so much hold,
Nor need I tallies thy dear love to score.
Therefore to give them from me was I bold,
To trust those tables that receive thee more.

En pobres notas poco habrá de ti,
ni preciso apuntar tu caro amor;
así que osé entregarlas por ahí,
confiándote a mi mente que es mejor.

To keep an adjunct to remember thee
Were to import forgetfulness in me.

Que me ayude un anejo a recordarte
implicaría olvido por mi parte.

En efecto, el vate trae a colación la antigua imagen de las tablillas de cera, ya registrada en la *Biblia*, y aún la vasta tradición con rasgos plenamente identificativos del neoplatonismo: la custodia de las imágenes en la mente, espacio y potencia superiores. Esas son las dos imágenes de las que se vale el poeta: la de la tablilla de cera, en su variante de medio insuficiente, y la referencia neoplatónica, que se sobrepone a la inclemencia del tiempo. El sujeto lírico distingue, pues, entre dos tipos de memoria: una endeble que ha de servirse del soporte físico y real de la tablilla (los apuntes, “the poor retention”) y otra duradera situada en la facultad mental del amante. De fondo se halla, además, el tópico eterno del amor más allá de la muerte, que justifica la diferenciación de estas dos clases de memoria.

Quintiliano ya se refirió a esto y se pronunció en la misma estela que Platón, continuada aquí por Shakespeare:

Sin embargo, de que hallo en Platón que el uso de las letras sirve de impedimento a la memoria porque dejamos de conservar en cierto modo en ella aquello que ponemos por escrito, y por esta misma seguridad nos olvidamos de ello (Quintiliano, II, I).

Parecido argumento esgrime el Estagirita, que rechaza igualmente el uso de anejos: “también en eso difieren la reminiscencia y el aprender de nuevo: en que, de alguna forma, uno podía por sí mismo verse encaminado hacia lo que va después del principio, pero cuando no es así, sin que se depende de otro, ya no se recuerda” (Aristóteles, II, 452a).

La confluencia de las imágenes esbozadas resulta lógica: solo la mente permite la escritura indeleble del recuerdo. El poeta inglés, que ya había dedicado numerosos escritos al “don” de la amada, rehúsa recurrir a soportes o apéndices con que recordar las prendas del pasado, pues su recuerdo, el que está inscrito en la mente, permanecerá hasta que su cuerpo (“mente y corazón”) aguante y ceda a Olvido, es decir, hasta el final de sus días.

En el soneto 81 **Shakespeare** vuelve a cultivar la fórmula de la escritura a partir de un doble contraste: el de la vida del poeta frente a la muerte de la amada y el de la falsa modestia de quien escribe, que no pretende fama, frente a la perduración en la memoria que el poeta quiere procurarle a su dulce bien:

Or I shall live your epitaph to make,
Or you survive when I in earth am rotten;
From hence your memory death cannot take,
Although in me each part will be forgotten.

O vivo tu epitafio para hacerte,
o vives tú y me pudro yo en la tumba;
no se irá tu memoria con la muerte,
aunque en olvido todo yo sucumba.

Your name from hence immortal life shall have,
Though I, once gone, to all the world must die.
The earth can yield me but a common grave,
When you entombed in men’s eyes shall lie.

Vida eterna tu nombre aquí ha de hallar,
aunque mi ida del mundo es fenecer.
Fosa humilde la tierra me ha de dar,
Y tú en mirada humana has de yacer.

Your monument shall be my gentle verse,
Which eyes not yet created shall o’er-read,
And tongues to be your being shall rehearse
When all the breathers of this world are dead.

Te haré en mi verso amable un monumento,
que ha de leer el ojo no nacido,
lenguas futuras te darán su aliento
cuando cuantos respiran se hayan ido.

You still shall live —such virtue hath my pen—
Where breath most breathes, even in the mouths of men.

Vivirás —en mi pluma hay tal talento—
mientras de boca humana emane aliento.

Se aúnan aquí dos tópicos: el del amor más allá de la muerte y el de la *false humility*. El poeta, que recibirá “common grave”, procurará a su amada la “mirada humana” (“men’s eyes”) por medio de la estampación de su imagen en la escritura: “Your monument shall be my gentle verse”.

Por ejemplo, en el imaginario de **Caballero Bonald** los recuerdos no son sino “memorias zurcidas”; en “Domingo” la imagen de la memoria evoca ese “hilar” del recuerdo que comentábamos en otros poemas de los Siglos de Oro:

[...]
Y entonces ese día, el domingo,
ella viene llegando, corre, se nos acerca
(todos la conocemos),
nos mira igual que un charco
de amor recién secado, nos contagia
de todo cuanto es crédulo en su espera siguiente,
porque está consolándose con un jornal caduco,
porque está desviviéndose
en una pobre sucesión de acopios para huir,
de ir contando los años por tránsitos de trajes,
por memorias zurcidas, por sueños arrancados
del retal de un domingo cegador e ilusorio (vv. 31-42).

A partir de la fórmula de la escritura, **Pizarnik** traza una imagen de elevada delicadeza en su composición número 30: “en el invierno fabuloso/ la endecha de las alas en la lluvia/ en la memoria del agua dedos de niebla”. Ya los poetas áureos distinguían una memoria tenaz de otra endeble; la imagen que nos ofrece la poeta argentina hace insistir en ese carácter veleidoso de la memoria; no hay dos naturalezas más débiles que la superficie del agua, siempre en movimiento y cambio, y el ligero escribir de unos dedos de niebla. La imagen final, no solo ya en el plano metafórico, sino en la recreación visual del verso es, sin duda, muy sugerente y evoca aquel otro verso de Góngora en que la memoria sellaba “sombras en tómulos de espuma”.

A Pizarnik corresponde también una composición en que conviven varios aspectos metafóricos asignados a la memoria; el poema titulado “Tu voz” describe el atesoramiento que la memoria hace de la voz amada: el recuerdo de la voz, en evidente sinestesia, canta en la escritura del poema, queda petrificada en la superficie de la memoria como variante de la modalidad de la inscripción en tablillas o piedra, es pájaro que ha sido cazado por el pensamiento, aire tatuado —en una clara actualización de la fórmula consistente en grabar o escribir—, y es también pulso que acompaña al latir del amante:

Emboscado en mi escritura
cantas en mi poema.
Rehén de tu dulce voz
petrificada en mi memoria.
Pájaro asido a su fuga.
Aire tatuado por un ausente.
Reloj que late conmigo
para que nunca despierte.

Hasta aquí hemos recorrido las imágenes de la escritura en su correlación con la memoria, normalmente desde la perspectiva amorosa. Sin embargo, nos acercamos ahora a otro soneto de **Shakespeare** (77) en que la redacción sirve de método nemotécnico; el poeta propone, ante los signos de la vejez, ejercitarse en el proceso de la memorización:

Thy glass will show thee how thy beauties wear,
Thy dial how thy precious minutes waste;
The vacant leaves thy mind's imprint will bear,
And of this book, this learning mayst thou taste.

Verás mermar tu gracia ante el espejo,
en el reloj tu tiempo evaporarse;
tu mente en la hoja en blanco habrá reflejo,
y de este libro, el gusto de ilustrarse.

The wrinkles which thy glass will truly show
Of mouthed graves will give thee memory;
Thou by thy dial's shady stealth mayst know
Time's thievish progress to eternity.

Los surcos que te muestra el fiel cristal
de la tumba voraz serán promesa;
sabrás por la fugaz sombra del dial
que a lo eterno el ladrón tiempo progresa.

Look what thy memory cannot contain,
Commit to these waste blanks, and thou shalt find
Those children nursed, delivered from thy brain,
To take a new acquaintance of thy mind.

De tu memoria, mira, lo excluido,
al blanco pliego dáselo y verás,
de tu seso, a los hijos que has nutrido,
que un reencuentro en tu mente les darás.

These offices, so oft as thou wilt look,
Shall profit thee and much enrich thy book.

Si te das con frecuencia a estos oficios,
el libro y tú tendréis los beneficios.

Santano Moreno propone la siguiente paráfrasis:

Mira, lo que no pueda contener tu memoria | encomiéndaselo a estos
yermos blancos, y encontrarás | a esos hijos nutridos, paridos de tu seso, | que
tendrán un nuevo reencuentro con tu mente. || Estos oficios, cuanto más a menudo
te des a ellos, | te beneficiarán a ti y enriquecerán mucho tu libro (Shakespeare,
2013: 166-167).

Los recuerdos son, pues, “those children nursed”, esos “hijos nutridos”, que, al ser
puestos sobre el papel, al ser escritos, reconfortan al escribiente en su proceso de
reminiscencia.

6.3.3. La renovación de la memoria

Por último, asistimos a la ejemplificación que hemos señalado como una de las
más interesantes fórmulas de la época áurea de la poesía hispánica: la renovación de un
cuento, una herida o una historia. Ya **Petrarca** había apuntado esta imagen, si bien de
una manera sutil, en la rima CCLXXIII; en ella identifica la memoria como algo doloroso
 (“quel che n’ancide”) y sobre esta imagen extiende la fórmula de la “renovación”:

Che fai? che pensi? che pur dietro guardi
nel tempo, che tornar non pote omai?
Anima sconsolata, che pur vai
giugnendo legne al foco ove tu ardi?

¡Ay! ¿qué piensas? ¿qué haces? O ¿qué miras
cuando ya regresar no podrás nunca?
Alma desconsolada, ¿por qué sigues
echando leña al fuego que te abrasa?

Le soavi parole e i dolci sguardi
ch'ad un ad un descritti et depinti ài,
son levati de terra; et è, ben sai,
qui ricercarli intempestivo et tardi.

Las süaves palabras y miradas,
que una a una pintaste y describiste,
marcháronse del mundo; y tú bien sabes
que es inútil buscarlas y que es tarde.

Deh non rinovellar quel che n’ancide,
non seguir piú penser vago, fallace,
ma saldo et certo, ch’a buen fin ne guide.

No renueves aquello que nos mata,
no sigas pensamientos engañosos,
sino ciertos, que a fin bueno nos lleven.

Cerchiano ‘l ciel, se qui nulla ne piace:
ché mal per noi quella beltà si vide,
se viva et morta ne devea tôr pace.

Pensemos en el cielo, si ya nada
nos gusta: que mal fue ver su belleza,
si la paz, viva o muerta, ha de quitarnos.

El sujeto lírico se desdobra y se dirige a su “ánima sconsolata”, que insiste dolorosamente en la memoria. Recordar, señala el poeta, es absurdo: “ricercarli intempestivo”, e incluye a la parte desdoblada, al alma, como víctima y consentidora del sufrimiento: “Deh non rinovellar quel che n’ancide”. Finalmente, Petrarca maldice a la belleza que tanto mal le inflige: “ché mal per noi quella beltà si vide,/ se viva et morta ne devea tôr pace”.

Este otro poema de **Caballero Bonald** (extraído de *Memorias de poco tiempo*) no solo aglutina múltiples concreciones de la memoria, sino que además remite, al principio sutilmente y después de una manera más explícita, a ese carácter renovador con que opera la memoria:

“Mi propia profecía es mi memoria”
Vuelvo a la habitación donde estoy solo
cada noche, almacén de los días
caídos ya en su espejo irreparable.
Allí, entre testimonios maniatados,
yace inmóvil mi vida, sus papeles
de tornadizo empeño.

La madera,
el temblor de la lámpara, el cristal
visionario, los frágiles
oficios de los muebles, guardan
entre sus rudimentos el continuo
reflujo de mis años, la espesura
tenaz de mi memoria, toda
la confluencia simultánea
de cifras y de sueños que me asedian.

Mundo recuperable, lo vivido
se congrega impregnando las paredes
donde de nuevo nace lo caduco.
Reconstruidas ráfagas de historia
juntan el porvenir que soy. (Oh habitación
a oscuras, súbitamente diáfana
bajo el fanal del tiempo imprecatorio).
Suenan rastros de luz allá en la noche.
Estoy solo y mis manos
ya denegadas, ya ofrecidas,
tocan papeles (este amor, aquel
sueño), olvidadas siluetas, vaticinios
perdidos. Allí mi vida a golpes
la memoria me horada cada día.

Imagen ya de mi exterminio,
se realiza de nuevo cuanto ha muerto.
Mi propia profecía es mi memoria:
mi esperanza de ser lo que ya he sido.

En la imagen que inaugura el texto convergen varios matices; aparece la memoria como espacio, en concreto como habitación, pero también como recipiente, pues es almacén del tiempo (“de los días caídos”), y como objeto, es decir, como espejo en que el sujeto lírico puede contemplar su pasado¹⁴⁰. En ese espacio conviven los “testimonios maniatados”; cada palabra de este sintagma apunta a dos concreciones metafóricas frecuentes: por un lado, el testimonio remite al papel, al documento, y, por extensión, al archivo, almacén que ya se señalaba unos versos arriba; por otro lado, el adjetivo “maniatados” humaniza a los “testimonios” y configura la imagen de unos recuerdos que son retenidos en el espacio de la memoria. La idea de que estos son los “papeles” de la vida no tarda en aparecer, en perfecta consonancia con la metáfora del archivo en que se conservan las dulces prendas.

¹⁴⁰ De nuevo hallamos la imagen del espejo en su función de reflector de pasado.

Cada elemento que compone la habitación de la memoria custodia “el reflujó de los años”, es decir, el recuerdo, “la espesura tenaz de la memoria”, la “confluencia simultánea” —feliz pleonasmó— de los recuerdos, que a su vez y junto con la fantasía acosan y asedian al poeta.

Los recuerdos se extienden por las paredes de la memoria y lo tiñen todo; en ese contexto, con la impregnación “de nuevo nace lo caduco”, es decir, se restablece el pasado, “se recuerda”. Y es que el pasado explica y preludia el porvenir: las ráfagas de historia son “reconstruidas”, renovadas y evocan asimismo al relámpago que en las cartas de Aldana iniciaba el proceso de reminiscencia. Con la luz de estas ráfagas de recuerdos la habitación de la memoria queda iluminada (“súbitamente diáfana”). Volvemos, pues, a la vinculación de “luz” y “memoria” por medio de una marcada sinestesia, “suenan rastros de luz allá en la noche”.

En soledad el poeta toca aquellos papeles de que hemos hablado en la paráfrasis de los primeros versos. En ellos se contienen las vivencias (“este amor”, “aquel sueño”), y en tal recogimiento la memoria inflige su tortura; este es uno de los posibles resultados del verso: “allí la memoria me horada mi vida a golpes cada día”. También podríamos leer “allí mi vida me horada la memoria a golpes cada día”; si bien ambas lecturas son coherentes, consideramos que “la memoria” es el sujeto de “horadar” no solo por una cuestión semántica, sino por la trayectoria estructural de la composición: todo el poema gira en torno a la memoria.

Y llegamos a la imagen más explícita en su referencia a la fórmula de “renovar en la memoria”; en el verso “se realiza de nuevo cuanto ha muerto” hallamos el eco de esa renovación ya comentada de los poemas de los Siglos de Oro. En ese espacio parecido a una habitación, pero también a un archivo donde descansan los recuerdos, el poeta recrea y revive su pasado, y en tal ejercicio de reminiscencia encuentra la paradoja y el determinismo con que se cierra el poema: el futuro no escapa a la memoria, pues en él se vive nuevamente lo ya experimentado.

7. CONCLUSIONES

En este epígrafe concluimos nuestro análisis de las imágenes de la memoria en las dos coordenadas establecidas. Hemos realizado, por tanto, las principales aspiraciones que señalábamos en el apartado introductorio con que inauguramos nuestro estudio: el examen de las metáforas de la memoria de los poetas de los Siglos de Oro y la elaboración de un inventario a modo de tipología abierta que comprobase su operatividad en otras épocas y literaturas.

El esbozo de nuestro catálogo genera una perspectiva panorámica que nos permite concretar cuáles son las imágenes de la memoria más predominantes, así como la pervivencia de muchas de ellas y su actualización a través de nuevas variantes.

Si atendemos al enfoque psicológico, constatamos que la imagen más frecuente es la de carácter negativo, seguida de la concreción dual y de la positiva, al menos en la revisión que hemos llevado a cabo de la poesía hispánica áurea. Dado que este periodo constituye el más “dorado” de nuestra literatura, partimos del catálogo que hemos establecido al respecto para iniciar el análisis de metáforas *memoriae* acogidas en otras épocas e idiomas. Ahora bien, aparte de la densidad literaria de la etapa áurea, la cantidad de poemas susceptibles de exégesis se incrementa lógicamente si nosotros extendemos los límites espaciotemporales de nuestra investigación y adoptamos un corte diacrónico, por lo que hemos tenido que seleccionar la obra de algunos autores, como botón de muestra, por considerarla especialmente interesante para nuestro trabajo.

De las imágenes cultivadas bajo esta tipología la formulación negativa suele partir de un hilo temático concreto: el recuerdo hace que el sujeto lírico sea consciente de su pérdida por medio del contraste entre el presente y el pasado; de este modo la memoria adquiere la apariencia de molestia, tortura y desvarío. Garcilaso se preguntaba “a quién pudiera igual tormento darse”, y el engaño doloroso que Acuña (rima LXIII) y Quevedo (décima II) atribuían a la memoria se reitera en la obra de Lord Byron (“They say that Hope is happiness”), Espronceda (*El diablo mundo*) y Bécquer (“Olas gigantes que os rompéis bramando”), y resurge siglos después en la poesía de Caballero Bonald (“Lo que deja el olvido”).

Por su parte, la variante positiva de la memoria apoya su configuración en la teoría neoplatónica: si el amante espiritualiza adecuadamente la primera imagen de la amada, entonces el recuerdo le servirá de gran consuelo y paliará el dolor ante la ausencia; en esta serie Garcilaso sintetiza en su soneto XX y apenas en un verso la metáfora positiva

a la que nos referimos; señala acerca del recuerdo: “antes con él me abrazo y me consuelo”. Y a similar solución se acogió Shakespeare, entre otros; más tarde, ya en el Romanticismo, Leopardi y Mary Shelley se sirvieron también de esta imagen estimativa. Esta última, además, fundó su configuración en el binomio de la luminosidad que tan caro había sido a la poesía de los Siglos de Oro.

La naturaleza ambivalente de la memoria justifica que haya un amplio cultivo de la metáfora dual entre los poetas áureos; rastreable ya en la rima CLVI de Petrarca, en que la memoria “alegra y duele”, en este trabajo incidimos en el caso de Herrera, de quien computamos hasta cinco ejemplos señeros. Destaca el soneto 56 de Baltasar del Alcázar, quien hace un uso magistral de la técnica del diálogo a través de la conversación entre el amante y la ausencia para defender la imagen dual de la memoria; ciertamente el intercambio lingüístico entre los dos personajes permite que el discurso no devenga contradictorio.

Desde la coordinada retórica, son más representativas las sustanciaciones de carácter espacial y físico, probablemente por la necesidad de concretar algo tan abstracto como la memoria y por la extraordinaria capacidad que posee la metáfora para hacer visible lo invisible. Cumple recordar algunas fórmulas, como la practicada por Acuña en la identificación con el destierro (composición XVII), que, muchos siglos después, utilizó Unamuno (828) por medio de su acostumbrada inversión de tópicos e imágenes; para el poeta vasco el destierro está impuesto en el terreno de la memoria, en vez de radicar en el olvido. En este grupo sobresale el transitar de los lugares asociados a los recuerdos que describe Figueroa (LXXI[A]), recorrido que bebe de las artes de la memoria, la concreción como alimento, especialmente la anacardina en la poesía de Lope, y la útil injerencia de la mitología, como demuestra la referencia a Tántalo en Garcilaso (Canción IV) y Lope (“Marcio, yo amé, y arrepentime amando”).

Sobre la vetusta metáfora del alimento se asientan muchos de los poemas registrados en otros periodos de la literatura hispánica, como la flor de loto que, opuesta a la anacardina de Lope, provee de memoria en la poesía de Amado Nervo (“No, no fue tan efímera la historia”), y como el parral del recuerdo de Bacarisse (*El paraíso desdeñado*). Unamuno, por su parte, propone “beber memoria” (793), imagen ya rastreable en el canto XXVIII de *El Purgatorio* de la *Divina comedia* de Dante.

La memoria puede vincular asimismo toda una geografía, tal y como sucede con el insigne soneto “Amor constante más allá de la muerte”, en que el Leteo, apenas sugerido, justifica el mensaje articulador del texto; pero también acoge nuevas variantes, como el entramado de calles que recorre García Montero en “La recompensa”. Conviene señalar, además, el conjunto de imágenes que en la poesía de otras épocas y literaturas se consagra al espacio de la isla y sus ramificaciones; lo registramos en poetas tan distantes como Poe (“F”), Ridruejo (17), Pizarnik (“Sueño”) y Guillermo Carnero (“Música para fuegos de artificio”). A esta línea pertenece también la variante de la tierra fértil, rastreable en Baudelaire (“Le cygne”) y después en Unamuno (“¡Ay mi memoria en barbecho!”).

De la amplia gradación de imágenes humanizadoras de la memoria destacan dos textos: el poema 26 de *El peregrino en su patria* de Lope, que presenta a la memoria bajo la figura del alcalde, y las endechas (70) de Sor Juana, paradigma de la imagen de la memoria como torturadora. Más tarde, esta última concreción sería practicada también por Mary Elizabeth Coleridge (“To Memory”), y una nueva dimensión se abriría en la obra de Pizarnik (“Quien alumbra”), quien identifica la memoria con una viajera. En este tipo de largos recorridos de las imágenes de la memoria asistimos a la dicotomía existente entre la tradición y la poligénesis (Dámaso Alonso, 1963); la improbable lectura de Coleridge respecto a Sor Juana podría indicar, aunque tampoco podemos afirmarlo tajantemente, la literariedad intrínseca a la metáfora de la memoria.

Por otro lado, en el conjunto que dimos en nombrar “otras imágenes”, en que convergen tres bloques, la vinculación de los sentidos con la teoría neoplatónica, la fijación en distintas superficies y la fórmula de “renovar la memoria”, descuella el uso preferido de esta última metáfora para ilustrar el proceso de reminiscencia. Las fórmulas sustentadas en la alianza de los sentidos con la teoría neoplatónica se fundan en el componente teórico, y computamos su uso desde los *Triunfos* de Petrarca hasta el ejercicio que Sor Juana expone en su *Primero sueño* y que Leopardi practica en “Il primo amore” a imitación de los consejos dados por Castiglione. En su conjunción con los sentidos, el epígrafe dedicado a otros periodos de la poesía recoge un interesante desglose: la memoria se hermana con el olfato en “Una ciudad extranjera” de Unamuno, al sabor en “El vals” de Aleixandre, al tacto en “Peña Cabarga” de Gerardo Diego y con el oído en “II. Signos favorables” de Caballero Bonald.

Por su parte, la imagen de la grabación en diversas superficies no solo acoge múltiples variantes, sino que admite con más facilidad una doble dimensión temática: el terreno amoroso y la preocupación por la fama. Los ejemplos frecuentes en la etapa hispánica del Renacimiento y el Barroco se registran en otras literaturas coetáneas, como en la obra de Shakespeare, quien se sirve de la antigua metáfora de las tablillas de cera (81, 122); pero también alcanzan tiempos más cercanos a nosotros, como en el caso de Pizarnik, en cuyo poema “Tu voz” el recuerdo queda petrificado.

Ahora bien, el conjunto de imágenes más reseñable del catálogo áureo alberga como metáfora principal la “renovación de la memoria”. Aunque ya rastreábamos su empleo en la obra de Petrarca, la expresión arraiga especialmente en la poesía de los Siglos de Oro; en la etapa áurea la fórmula sienta unos sólidos pilares, que, mucho más tarde, han sido reutilizados por autores de nuestro tiempo como Caballero Bonald (“Mi propia profecía es mi memoria”). La trayectoria de esta interesante concreción en los Siglos de Oro es perceptible en la obra de Garcilaso, a quien siguen Acuña y Herrera; más tarde Baltasar del Alcázar sirve de puente para hacer llegar la fértil imagen hasta la pluma de Lope de Vega.

Hemos registrado cómo algunos poetas de otras coordenadas espaciotemporales han retomado las principales imágenes de la memoria que fueron cultivadas en la poesía hispánica de los Siglos de Oro, y el modo en que han actualizado su formulación. Nuestro catálogo establece las que computamos como las imágenes predominantes del periodo áureo, si bien advertimos del carácter abierto del inventario y de la necesidad de continuar este trabajo por medio del análisis de otras etapas literarias, posibles aportadoras de nuevas variantes. Queda pendiente, pues, ampliar este estudio al escrutinio de otros periodos y lenguas que corroboren y extiendan las imágenes de la memoria contenidas en nuestra propuesta de catálogo; ojalá sirva esta investigación como punto de partida.

8. BIBLIOGRAFÍA

8.1. FUENTES PRIMARIAS

- ACUÑA, H. de (1982). *Varias poesías*. Edición de Luis F. Díaz Larios. Madrid, Cátedra.
- AGUSTÍN DE HIPONA (1956). *Obras de San Agustín en edición bilingüe. Tomo V. Tratado sobre la Santísima Trinidad*. Primera versión española, introducción y notas del Padre Fr. Luis Arias. Madrid, Biblioteca de autores cristianos.
- ALCÁZAR, B. de (2001). *Obra poética*. Edición de Valentín Núñez Rivera. Madrid, Cátedra.
- ALDANA, F. (1999). *Poesías castellanas completas*. Edición de José Lara Garrido. Madrid, Cátedra.
- ALIGHIERI, D. (1894). *La divina comedia*. Traducción en verso ajustada al original de Bartolomé Mitre. Buenos Aires, Jacobo Peuser.
- _____ (2004). *Comedia. Purgatorio*. Edición bilingüe. Traducción, prólogo y notas de Ángel Crespo. Barcelona, Seix Barral.
- Antología de la antigua lírica italiana (de los primeros textos al Dolce Stil Novo)* (2008). Traducción de Carlos Alvar y José Manuel Lucía Megías. Madrid, Sial.
- ARISTÓTELES (1974). *Poética*. Edición trilingüe de V. García Yebra, Madrid, Gredos.
- ARISTÓTELES (1999). *Retórica*. Introducción, traducción y notas por Quintín Racionero, Madrid, Gredos.
- ARISTÓTELES, (1987). *Acerca de la generación y la corrupción. Tratados breves de historia natural*. Introducciones, traducciones y notas por Ernesto La Croce y Alberto Bernabé Pajares. Madrid, Gredos.
- BACARISSE, M. (1928). *El paraíso desdeñado*. Cuadernos Literarios. Madrid, Imprenta de la Ciudad Lineal.
- BAUDELAIRE, C. (2006). *Las flores del mal*. Edición bilingüe de Alain Verjat y Luis Martínez de Merlo. Madrid, Cátedra.
- BÉCQUER, G. A. (2010). *Rimas y leyendas*. Edición y guía de lectura de Francisco López Estrada y M.^a Teresa López García-Berdoy. Barcelona, Austral.

- BOCÁNGEL, G. (1985). *La lira de las musas*. Edición de Trevor J. Dadson. Madrid, Cátedra.
- BORGES, J. L. (1974). *Obras completas*. Edición dirigida y realizada por Carlos S. V. Frías. Buenos Aires, Emecé editores.
- BOSCÁN, J. (1983). *Poesía*. Barcelona, Ediciones Orbis.
- CABALLERO BONALD, J. M. (1952). *Las adivinaciones*. Colección Adonais. Madrid, Ediciones Rialp.
- _____ (1954). *Memorias de poco tiempo*. Madrid, Ediciones de Cultura Hispánica.
- _____ (1961). *El papel del coro*. Bogotá, Mito.
- _____ (1997). *Diario de Argónida*. Barcelona, Tusquets.
- _____ (2011). *Somos el tiempo que nos queda. Obra poética completa 1952-2009*, Barcelona: Seix Barral.
- _____ (2017). *Las horas muertas*. Oviedo, Ars Poetica.
- CALDERÓN DE LA BARCA, P. (1998). *La hija del aire: tragedia en dos partes*. Edición de Francisco Ruiz Ramón. Madrid, Cátedra.
- CARNERO, G. (1990). *Divisibilidad indefinida*. Sevilla, Editorial Renacimiento.
- _____ (2006). *Fuente de Médicis*. Madrid, Visor.
- CETINA, G. (1984). *Sonetos y madrigales completos*. Edición de Begoña López Bueno. Madrid, Cátedra.
- CICERÓN (1997). *El orador*. Introducción y notas de E. Sánchez Salor. Madrid, Alianza.
- _____ (2002). *Sobre el orador*. Introducción, traducción y notas de José Javier Iso. Madrid, Gredos.
- CIFO GONZÁLEZ, M. (ed.) (2009). *Antología poética de la Generación del 27*. México, D. F., Santillana Ediciones Generales.
- COLERIDGE, M. E. (1908). *Poems*. Second Edition. London: Elkin Mathews. Digitalizado por Internet Archive (2008).

- CRUZ, J. I. de la (1984). *Poesía*. Edición de Domingo Ynduráin. Madrid, Cátedra.
- _____ (1995) [1951-1957]. *Obras completas*. Edición de A. Méndez Plancarte y A. G. Salceda. Vol. I. Lírica personal. México, F. C. E.
- DARÍO, R. (2016). *Poesía completa*. Edición e introducción de Álvaro Salvador. Madrid, Verbum.
- DIEGO, G. (1967). *Segunda antología de sus versos (1941-1967)*. Madrid, Espasa Calpe.
- ESPRONCEDA, J. (1992). *El Diablo Mundo. El Pelayo. Poesías*. Edición de Domingo Ynduráin. Madrid, Cátedra.
- FIGUEROA, F. (1989). *Poesía*. Edición de Mercedes López Suárez. Madrid, Cátedra.
- GARCÍA MARTÍN, J. L. (1983). *Poesía española 1982-1983. Crítica y antología*. Madrid, Hiperión.
- GARCÍA MONTERO, L. (2018). *Poesía completa (1980-2017)*. Barcelona, Tusquets.
- GARCILASO, (1995). *Obra poética y textos en prosa*. Edición, prólogo y notas de Bienvenido Morros; estudio preliminar de Rafael Lapesa. Biblioteca clásica. Barcelona, Crítica.
- GELMAN, J. (2006). *Interrupciones 2*. Buenos Aires, Seix Barral.
- GÓMEZ DE AVELLANEDA, G. (2000). *Antología poética*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Edición digital a partir de *Obras literarias, dramáticas y poéticas*, Madrid, Rivadeneyra, 1869-1871: https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/antologia-poetica--11/html/ff187710-82b1-11df-acc7-002185ce6064_2.html#I_0
- GÓNGORA, L. de (1987). *Sonetos completos*. Edición, introducción y notas de Biruté Ciplijauskaitė. Madrid, Castalia.
- GUILLÉN, J. (1987). *Aire nuestro. Final*. Valladolid, Centro de creación y Estudios Jorge Guillén. Diputación de Valladolid.
- HERRERA, F. de (2006). *Poesía castellana original completa*. Edición de Cristóbal Cuevas. Madrid, Cátedra.
- HOMERO (2006). *Odisea*. Edición de José Luis Calvo. Madrid, Cátedra.

- HORACIO (2008). *Sátiras, Epístolas, Arte poética*. Intoducciones, traducción y notas de José Luis Moralejo.
- LEÓN, F. L. (2005). *Poesía*. Edición de Juan Francisco Alcina. Madrid, Cátedra.
- LEOPARDI, G. (2009). *Cantos*. Edición bilingüe de María de las Nieves Muñiz Muñiz. Madrid, Cátedra.
- LÓPEZ DE ZÁRATE, F. (2006). *Sonetos*. Edición de Ramón García González. Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Dirección url: <https://www.cervantesvirtual.com/obra/sonetos--13/>
- NERVO, A. (1942). *Poesías completas*. Madrid, s.n. Recogido en el Fondo de la Biblioteca de la Universidad de Sevilla. <https://archive.org/details/AMont12319/page/n7/mode/2up>
- PESSOA, F. (1983). *Poesía completa*. Edición bilingüe. Tomo I. introducción, traducción y notas de Miguel Ángel Viqueira. Barcelona, Río Nuevo.
- PETRARCA, F. (2004). *Cancionero II*. Edición bilingüe de Jacobo Cortines. Madrid, Cátedra. Letras universales.
- _____ (2006). *Cancionero I*. Edición bilingüe de Jacobo Cortines. Madrid, Cátedra. Letras universales.
- PIZARNIK, A. (2012). *Poesía (1955-1972)*. Edición a cargo de Ana Becciu. Barcelona, Lumen.
- PLATÓN, (1988). *Diálogos V. Parménides. Teeteto. Sofista. Político*. Traducciones y notas por M^a Isabel Santa Cruz, Álvaro Vallejo Campos, Néstor Luis Cordero. Madrid, Gredos.
- _____ (2009). *Fedro*. Edición de Luis Gil Fernández. Edición bilingüe. Madrid, Clásicos Dykinson.
- POE, E. A. (2010). *Poesía completa*. Traducción de María Condor y Gustavo Falaquera. Edición bilingüe. Madrid, Ediciones Hiperión.
- QUEVEDO, F. (1866). *El parnaso español y musas castellanas. Sacada de la última edición impresa a últimos del siglo XVI*. Imprenta Hispana de Vicente Castaños, Barcelona.

- _____ (1965). *Poesía amorosa*. Edición de José Manuel Blecua Perdices. Salamanca, Anaya.
- _____ (1983). *Poesía original completa*. Edición, introducción y notas de José Manuel Blecua. Barcelona, Planeta.
- _____ (1989). *Poemas escogidos*. Edición de José Manuel Blecua. Madrid, Castalia.
- _____ (2005). *Poesía varia*. Edición de James O. Crosby. Madrid, Cátedra.
- QUINTILIANO (2004) [1887]. *Instituciones oratorias por Marco Fabio Quintiliano; traducción directa del latín por Ignacio Rodríguez y Pedro Sandier*. Digitalización. Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.
- Retórica a Herenio* (1997). Introducción, traducción y notas de Salvador Núñez. Madrid, Gredos.
- RIDRUEJO, D. (1981). *Cuadernos de Rusia. En la soledad del tiempo. Cancionero en Ronda. Elegías*. Edición de Manuel A. Penella. Madrid, Castalia.
- RIOJA, F. (1984). *Poesía*. Edición de Begoña López Bueno. Madrid, Cátedra.
- RODRÍGUEZ, C. (1971). *Poesía 1953-1966*. Barcelona, Plaza Janés.
- Sagrada Biblia* (2010). Versión oficial de la Conferencia Episcopal Española. <https://www.conferenciaepiscopal.es/biblia/>
- SHAKESPEARE, W. (2013). *Sonetos*. Edición, traducción en prosa y verso y notas de Bernardo Santano Moreno. Barcelona, Acantilado.
- SHELLEY, M. y P. (2019). *Poemas de convivencia*. Traducción de Gonzalo Torné. Barcelona, Alba editorial.
- SOTO DE ROJAS, P. (1993). *Paraíso cerrado para muchos, jardines abiertos para pocos; Los fragmentos de Adonis*. Edición de Aurora Egido. Madrid, Cátedra.
- TERESA DE JESÚS (1972). *La poesía de Santa Teresa*. Edición de Ángel Custodio Vega. Madrid, Editorial Católica.
- UNAMUNO, M. (1911). *Rosario de sonetos líricos*. Madrid, Imprenta española.

- _____ (2002). *Obras completas, V. Cancionero, poesías sueltas, traducciones*. Biblioteca Castro. Madrid, Fundación José Antonio de Castro.
- _____ (2018). *Teresa*. Edición de María Consuelo Belda Vázquez. Madrid, Cátedra.
- VEGA, L. (1968). *Poesías líricas*. Introducción y notas de J. F. Montesinos. Madrid, Espasa Calpe.
- _____ (1990). *Lírica*. Edición de José Manuel Blecua. Madrid, Clásicos Castalia.
- _____ (1993). *Comedias II. El mesón de la corte. El verdadero amante. Los donaires de Matico. El molino. Las ferias de Madrid. Belardo el furioso. Las burlas de amor. Los celos de Rodamonte. El ganso de oro. El hijo de Reduán*. Madrid, Turner.
- _____ (2003). *Obras completas. Poesía, III. Jerusalén conquistada. Epopeya trágica*. Madrid, Ediciones de la Fundación José Antonio de Castro.
- _____ (2008). *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos*. Edición de Macarena Cuiñas Gómez. Madrid, Cátedra.
- _____ (2013). *Poesía selecta*. Edición de Antonio Carreño. Madrid, Cátedra.
- VILLAMEDIANA (1990). *Poesía impresa completa*. Edición de José Francisco Ruiz Casanova. Madrid, Cátedra.
- VV.AA. (1957). *Poeti del Duecento*. Vol. II, a cura di G. Contini, Napoli, Letteratura italiana Einaudi.
- VV.AA. (1998). *Poetas románticos universales. Antología bilingüe*. Edición y coordinación de Miguel A. García y Juan P. Monferrer. Colección Nuevos Horizontes (1). Córdoba, Servicio de publicaciones de la Universidad de Córdoba.
- WORDSWORTH, W. (2004). *Selected Poems*. Edited and with an Introduction and Notes by Stephen Gill. London, Penguin Books.

8.2. FUENTES SECUNDARIAS

- ALLÉS TORRENT, S. (2019). “Introducción a la Text Encoding Initiative. Definición, aplicaciones prácticas y recursos” en *Codificación de los textos y TEI*, UNED. URL: <https://zenodo.org/record/4430863#.Y573OnbMK5c>
- ALONSO, D. (1963) “¿Tradición o poligénesis?”, *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, pp. 5-27.
- ARÉN JANEIRO, I. (2015). “El anhelo del olvido en la poesía de Francisco de Figueroa”, *Confluencia: Revista Hispánica de Cultura y Literatura*, vol. 30, n.º 2, pp. 70-87.
- BACHELARD, G. (2000). *Poética del espacio*. Traducción de Ernestina de Champourcín. México, Fondo de Cultura Económica.
- BARTHES, R. (1971). *Elementos de semiología*. Madrid, Albeto Corazón Editor.
- BEDELL STANFORD, W. (1936). *Greek Metaphor, Studies in Theory and Practice*. Michigan: University of Michigan.
- BETANCUR GARCÍA, M. T., (2006). *Metáfora y ver como. La creación de sentido de la metáfora*. Manizales: Editorial Universidad de Caldas.
- BLACK, M. (1966). *Modelos y metáforas*. Traducción de Víctor Sánchez de Zavala. Madrid: Editorial Tecnos.
- BLECUA, A. (1968). “Algunas notas curiosas acerca de la transmisión poética española en el siglo XVI”, *Butlletí de la Reial Acadèmia de Bones Lletres de Barcelona*, vol. 32, pp. 113-138.
- BOBES NAVES, C. (2004). *La metáfora*. Madrid, Gredos.
- BOSQUE MUÑOZ, I. (1984). “Bibliografía sobre la metáfora: 1971-1982”, *Revista de Literatura*, 46, pp. 173-194.
- BRAUDEL, F. (1966). *La Méditerranée et le monde méditerranéen à l'époque de Philippe II*, París, Librairie Armand Colin.
- BUSTOS, E. (2000). *La metáfora. Ensayos transdisciplinarios*, Madrid, Fondo de Cultura Económica y UNED.

- CARREÑO, A. (1992). “La alegoría de la letra: Las *Rimas* (1609) de Lope de Vega”. AIH. Actas XI. IRVINE.
- CASTIGLIONE, B. (1873). *Los cuatro libros del cortesano, compuestos en italiano por el Conde Baltasar Castellón, y agora nuevamente traducidos en lengua castellana por Boscán*. Edición dirigida por D. Antonio María Fabié. Madrid, Librería de los bibliófilos. Digitized by the Internet Archive in 2011 with funding from University of Toronto.
- CHAPARRO GÓMEZ, C. (2007). “Memoria y literatura: a propósito de *Una y todas las guerras* de Antonio Prieto” en *Homenaje a Antonio Prieto*. Unión de Bibliófilos Extremeños (UBEx), Badajoz, pp. 135-157.
- CHOMSKY, N. (1965). *Aspects of the Theory of Syntax*. Cambridge, MIT Press.
- CIAPUSCIO, G. E. (2011). “De metáforas *durmientes, endurecidas y nómades*: un enfoque lingüístico de las metáforas en la comunicación de la ciencia”, *Arbor. Ciencia, Pensamiento y Cultura*, vol. 187-147, pp. 89-98.
- Círculo Lingüístico de Praga. Tesis de 1929* (1970). Edición y título original: *Travaux du Cercle Linguistique de Prague* (Prague, 1929). Traducción y bibliografía de María Inés Chamorro. Alberto Corazón Editor, Madrid.
- COHEN, J. (1977). *Estructura del lenguaje poético*. Versión española de Martín Blanco Álvarez. Madrid, Gredos.
- Corpus Diacrónico del Español* (CORDE). En línea en <https://www.rae.es/banco-de-datos/corde>
- Corpus de Referencia del Español Actual* (CREA). En línea en <https://www.rae.es/banco-de-datos/crea>
- CUENCA, M. J. y HILFERTY, J. (2007). *Introducción a la lingüística cognitiva*. Barcelona, Ariel.
- CURTIUS, E. (1995). *Literatura europea y Edad Media latina I*. Traducción de Margit Frenk Alatorre y Antonio Alatorre. Madrid, Fondo de Cultura Económica.
- Diccionario histórico de la lengua española* (1933-1936). En línea en <https://www.rae.es/tdhle/anacardino>

- DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, J. (2016). *Diccionario de métrica española*. Madrid, Alianza.
- DRAAISMA, D. (1995). *Las metáforas de la memoria. Una historia de la mente*. Versión de Catalina Guinard. Madrid, Alianza Editorial.
- ECO, U. (1983). "The Scandal of Metaphor", *Poetics Today*, 4-2, pp. 217-257.
- _____ (1987). *Lector in fabula*. Barcelona, Lumen.
- ENTRAMBASAGUAS, J. (1958). *Estudios sobre Lope de Vega*. Madrid, Aldus.
- ESCARTÍN GUAL, M. (2016). "Azorín y el lenguaje médico: de la ciencia en verso al Humanismo", *BRAE*, tomo XCVI, cuaderno CCCXIII, pp. 105-144.
- ESNAULT, G. (1925). *Imagination populaire: métaphores occidentales*. París, P.U.F.
- FOUCES, C. G. (2003). "Umberto Eco, la travesía moderna del significado: de la semántica estructural a la semántica interpretativa", *Res Diachronicae*, 2, pp. 109-117.
- FREGE, G. (1984). *Estudios sobre semántica*. Traducción de Ulises Moulines. Barcelona: Orbis.
- GADAMER, H-G. (1960). *Verdad y método*. Salamanca, Ediciones Sígueme.
- GAMBA CORRADINE, J. (2006). "Hacia una lectura de la teoría neoplatónica del amor en *La Galatea*", *Literatura: teoría, historia, crítica*, 8, pp. 285-313.
- GARCÍA GARCÍA, F. (2005). "Bibliografía sobre poética y retórica audiovisual", *Icono*, 14, n. 5.
- GENETTE, G. (1966). *Figures I*. París, Éditions du Seuil.
- GONZÁLEZ DE REQUENA FARRÉ, J. A. (2016). "La recurrencia de la metáfora. Un marco filosófico-lingüístico", *Alpha*, 43, pp. 289-301.
- GREIMAS, A. J. (1971). *Semántica estructural: investigación metodológica*. Versión española de Alfredo de la Fuente. Madrid, Gredos.
- GRUPO μ (1987). *Retórica general*. Traducción de Juan Victorio. Barcelona, Paidós.

- GUILLÉN, C. (2013). *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la Literatura Comparada (Ayer y Hoy)*. Barcelona, Tusquets.
- HAUSMAN, C. (1989). *Metaphor and art*. Cambridge, Cambridge U. Press.
- HENRY, A. (1975). *Métonymie et métaphore*. París, Klincksieck.
- HERDER, J. G. (1982). “Ensayo sobre el origen del lenguaje”. Texto escaneado de la edición Johann Gottfried Herder, *Obra selecta*, Madrid, Alfaguara, pp. 131-232.
- HIGHET, G. (1996). *La tradición clásica. Influencias griegas y romanas en la literatura occidental*. México, Fondo de Cultura Económica [1949].
- HINCAPIÉ MORENO, D. A. y BERNAL CHÁVEZ, J. A. (2018). *Lingüística de corpus*. Bogotá, Instituto Caro y Cuervo.
- HINTZMAN, D. L. (2003). “Robert Hooke’s model of memory”, *Psychonomic Bulletin & Review*, 10 (1), pp. 3-14.
- HOOKE, R. (1705). *The posthumous works of Robert Hooke*. London, Sam, Smith and Benj. Walford, digitalizado en The Wellcome Library: https://archive.org/details/b30454621_0001/page/140/mode/2up. Última visualización: 29/01/2023.
- HOPKINS RODRÍGUEZ, E. F. (2021). “Mito y poesía en la Edad de Oro”, *Arte nuevo. Revista de Estudios Áureos*, n.º. 8, pp. 297-314.
- JAKOBSON, R. (1985). *Lingüística y poética*. Madrid, Cátedra.
- JAURALDE POU, P. (1997). “Cerrar podrá mis ojos la postrera...”, *Revista de Filología Española*, vol. LXXVII, n.º 1-2, pp. 89-117.
- JAURALDE POU, P. (1999). *Antología siglos de oro*. Madrid, Austral.
- JAUSS, H. R. (2000). *La historia de la literatura como provocación*. Barcelona, Editorial Península.
- LAKOFF, G. y JOHNSON, M. (1980). *Metaphors we live by*. Chicago, University of Chicago Press.
- LARA GARRIDO, J. (1983). “Anotaciones complementarias al motivo de los mansos en Lope de Vega”, *DICENDA. Cuadernos e Filología Hispánica*, 2, pp. 111-120.

- LARSEN, K. S. (1999). “«Suelta mi manso, mayoral extraño»: Pastores y ovejas en un ciclo poético de Lope de Vega”, *DICENDA. Cuadernos e Filología Hispánica*, 17, pp. 119-126.
- LAS HERAS CALVO, M. (2020). *La puntuación sintáctica en la General estoria de Alfonso X el Sabio*. Tesis dirigida por Enrique Balmaseda Maestu y Fernando García Andrevá. Universidad de La Rioja.
- LAUSBERG, H. (1984). *Manual de retórica literaria. Fundamentos de una ciencia de la literatura*. Versión española de José Pérez Riesco. Madrid, Gredos.
- LÁZARO CARRETER, F. (1956). “Quevedo, entre el amor y la muerte. Comentario de un soneto (Cerrar podrá mis ojos)””, *Papeles de Son Armadans*, 1, pp. 145-60, en *Francisco de Quevedo*, Sobejano, G. Ed. Madrid, Taurus, pp. 292-299.
- _____ (1979). “Imitación compuesta y diseño retórico en la Oda a Juan de Grial”, *Anuario de Estudios Filológicos*, 2, pp. 89-119.
- _____ (1992). *Estilo barroco y personalidad creadora*. Madrid, Cátedra.
- LE GUERN, M. (1973). *Sémantique de la métaphore et de la métonymie*. París, Larousse.
- _____ (1976). *La metáfora y la metonimia*. Traducción de Augusto de Gálvez-Cañero y Pidal. Madrid, Cátedra.
- LEFEBVRE, J. P. (1993). *Anthologie bilingue de la poésie allemande*. Paris, Bibliothèque de la Pléiade.
- LIDA DE MALKIEL, M. R. (1939). “Para las fuentes de Quevedo”, *Revista de Filología Hispánica*, I, pp. 369-375.
- LOCKE, J. (1689). *Ensayo sobre el entendimiento humano*. Edición digital: https://puntocritico.com/ausajpuntocritico/documentos/Locke_John-Ensayo_sobre_el_entendimiento_humano.pdf
- LONGA, V. M. y LÓPEZ RIVERA, J. J. (2011). “Bibliografía seleccionada y comentada sobre la metáfora”, *Moenia*, 17, pp. 519-564.

- LÓPEZ LARA, P. (1988). “«Quién dice que la ausencia causa olvido» (Cinco poemas inéditos y un ensayo de aproximación crítica”, *Filología Romántica*, V, pp. 277-301.
- LÓPEZ MARTÍNEZ, M. I. (2003). *Los clásicos del Siglo de Oro y la inspiración poética*. Valencia, Pre-Textos.
- _____ (2014). *La llave de escribir. Teoría y creación en los Siglos de Oro*. Sevilla, Renacimiento.
- LÓPEZ POZA, S. (2008). “El epitafio como modalidad epigramática en el Siglo de Oro (con ejemplos de Quevedo y Lope de Vega)”, *BHS*, 85, pp. 821-838.
- LUZÁN, I. de (2008). *La poética*. Madrid, Cátedra.
- LYONS, J. (1977). *Semantics*. Cambridge, Great Britain and Cambridge University Press.
- MANERO SOROLLA, M.^a P. (1990). *Imágenes petrarquistas en la lírica española del Renacimiento. Repertorio*. Estudios de Literatura Española y Comparada, 7. Barcelona, PPU.
- MARTIN, R. (1983). *Métonyme et Métaphore*. Bruxelles, Académie Royale de Belgique.
- MARTÍNEZ DUEÑAS, J. L. (1993). *La metáfora*. Barcelona, Octaedro.
- MARTÍNEZ GARCÍA, J. A. (1975). *Propiedades del lenguaje poético*. Universidad de Oviedo, Archivum.
- MASID BLANCO, O. (2019). *La metáfora*. Cuadernos de Lengua Española, 141. Madrid, Arco/Libros.
- MERINO JEREZ, L. (1992). *La pedagogía en la retórica del Brocense. Los principios pedagógicos del Humanismo renacentista (natura, ars y exercitatio) en la retórica del Brocense (memoria, methodus y analysis)*. Institución Cultural “El Brocense”, Universidad de Extremadura.
- MONTES DONCEL, R. E. (2008). *Pragmática de la lírica y escritura femenina. Sor Juana Inés de la Cruz*. Cáceres, Universidad de Extremadura.
- _____ (2022). “Las imágenes de la memoria en la poesía del Capitán Aldana”, *Ágora. Estudios Clásicos em Debate*, vol. 24.1, pp. 214-234.

- NAVARRO DURÁN, R. (2008). “Las epístolas de Francisco de Aldana: diversificaciones del canon” en *La poesía del siglo de Oro. Géneros y modelos*. Sevilla: Universidad de Sevilla, pp. 199-220.
- NIETO CABALLERO, G. y RUANO SAN SEGUNDO, P. (2020). *Estilística de corpus: nuevos enfoques en el análisis de textos literarios*. Fondo hispánico de Lingüística y Filología, vol. 34. Berlin, Peter Lang.
- NIETZSCHE, F. (2000). *Escritos sobre retórica*. Traducción de Santiago Guervós. Madrid, Trotta.
- NÚÑEZ CÁCERES, J. (1974). “Anotaciones a un soneto de don Luis de Góngora”, *Thesaurus*, tomo XXXIX, n.º 3, pp. 539-544.
- PARAÍSO DE LEAL, I. (1995). *Literatura y psicología*. Madrid, Síntesis.
- PARODI, G. (2008). “Lingüística de corpus: una introducción al ámbito”, *RLA. Revista de Lingüística Teórica y Aplicada Concepción*, 46 (1), I Sem., págs. 93-119.
- PAZ GAGO, J. M. (1993). *La Estilística*. Madrid, Síntesis.
- PEDRAZA JIMÉNEZ, F. B. (1998). “Algunos mecanismos y razones de la rescritura en Lope de Vega”, *CRITICÓN*, 74, pp. 109-124.
- PÉREZ BOWIE, J. A. (1993). “Pragmática de la lírica: la enunciación en primera persona ajena en la poesía funeraria y mitológica de los Siglos de Oro”, *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro: actas del II Congreso Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro*, vol. 2, págs. 777-786.
- PERÓN PÉREZ, T. (2020). *La compositora asturiana María Teresa Prieto (1895-1982): creación y añoranza en el México del siglo XX*, Hispanic Music Series, 4. Oviedo, Servicio de publicaciones de Oviedo.
- PICÓN GARCÍA, M.^a L. (2008). “Garcilaso de la Vega. Ayer y hoy (siglos XVIII al XX)” en *Poesías castellanas*. Edición enriquecida con varios estudios garcilasianos realizados por los miembros del consejo asesor de la Fundación Garcilaso de la Vega, pp. 265-285.
- PIERCE, CH. S. (1988). *El hombre, un signo (el pragmatismo de Peirce)*. Edición de J. Vericat. Barcelona, Crítica.

- PLAGNARD, A. (2018). “El *Elogio a don Álvaro de Bazán, marqués de Santa Cruz, Capitán General del Mar Océano* de Gabriel Lobo Lasso de la Vega”, *Criticón*, 132, pp. 85-104. URL: <https://journals.openedition.org/criticon/3857#quotation>
- POZUELO YVANCOS, J. M. (1992). *Teoría del lenguaje poético*. Madrid, Cátedra.
- _____ (2007). “La construcción retórica del soneto quevediano” en *Sobre Quevedo y su época. Homenaje a Jesús Sepúlveda*. Ediciones universitarias de Castilla – La Mancha. Cuenca, pp. 325-342.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, *Diccionario de la lengua española*. 23.^a edición. url: <https://www.rae.es/obras-academicas/diccionarios/diccionario-de-la-lengua-espanola>
- RICHARDS, I. A. (1936). *The Philosophy of Rhetoric*. New York, Oxford University Press.
- RICOEUR, P. (2001) [1975]. *La metáfora viva*. Traducción de Agustín Neira. Madrid, Editorial Trotta.
- RIFFATERRE, M. (1969). “La métaphore filée dans la poésie surréaliste” en *Langue française*, 3, La stylistique, pp. 46-60.
- RIVANO, J. (1986). *Perspectivas sobre la metáfora*. Chile, Editorial Universitaria.
- ROIG MIRANDA, M. (2007). “Belleza y sentido. El caso de ‘Cerrar podrá mis ojos...’ (BL. 472) de Quevedo”, *Las dos orillas: actas del XV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*. Monterrey, México, del 19 al 24 de julio de 2004 / coord. por Beatriz Mariscal, María Teresa Miaja de la Peña, Vol. 2, 2007, pp. 509-520.
- ROJO, G. (2021). *Introducción a la lingüística de corpus en español*. New York, Routledge.
- ROMÁN ROMÁN, I. (1991). “La metáfora en los estudios estilísticos. Revisión”, *Anuario de Estudios Filológicos*, 14, pp. 449-473.
- SANHUEZA LUCA, A. M^a. (1971). “La muerte en tres sonetos de Quevedo. Notas de aproximación”, *Boletín de Filología*. Universidad de Chile, vol. 22, pp. 117-127.

- SAUSSURE, F. (1945). *Curso de Lingüística General*. Traducción, prólogo y notas de Amado Alonso. Buenos Aires, Editorial Losada.
- SCHNABEL, S. D. (1995). *El pastor poeta. Fernando de Herrera y la tradición pastoril del primer siglo áureo*. Reichenberger, Kassel.
- SCHOFER, P. y RICE, D. (1977). “Metaphor, Metonymy, and Synecdoche Revis(it)ed” en *Semiótica*, 21, pp. 20-35.
- SENABRE, R. (1978). “Estructuras mnemónicas en la poesía de Espronceda”, *Revista de estudios extremeños*, 34, 2, pp. 289-304.
- SKLOVSKI, V. (1970) “El arte como artificio”. En Todorov, T. *Théorie de la littérature*, versión española en Madrid, siglo XXI, pp. 55-70.
- SPANG, K. (1979). *Fundamentos de retórica*. Pamplona, Ediciones Universidad de Navarra.
- SPERBER D. y WILSON D. (1994). *La relevancia*. Madrid, Visor.
- TATO G. ESPADA, J. L. (1975). *Semántica de la metáfora*. Instituto de estudios alicantinos, Diputación provincial de Alicante.
- TENA MORILLO, L. (2021). *Y en cada verso un hechizo. La métrica en la lírica personal de Sor Juana Inés de la Cruz*. Cáceres, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Extremadura.
- _____ (2022): “Espacios de la memoria en la poesía hispánica de los Siglos de Oro”, *Ágora. Estudios Clásicos em Debate*, 24.1. pp. 235-257.
- THEILE, W. (2003). “Historia de argumentos y poética: una comparación literaria de dramas de Edipo (Sófocles, Corneille, Gide)” en NAUPERT, C., *Tematología y comparatismo literario*. Madrid, Arco/Libros, pp. 209-235.
- TOMACHEVSKI, B. (1978). “Temática” en VV.AA., *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. Antología preparada y presentada por Tzvetan Todorov. Traducción de Ana María Nethol. Madrid, Siglo Veintiuno editores, págs. 199-232.
- TORRE, A. (2008). *Petrarcheschi segni di memoria. Spie, postille, metafore*. Pisa, Scuola Normale Superiore.

- TORRE, E. (2004). “Cerrar podrá mis ojos... Paráfrasis, métrica y hermenéutica”.
Rhythmica: revista española de métrica comparada, n.º 2, pp. 235-250.
- ULLMANN, S. (1967). *Semántica*. Madrid, Aguilar.
- _____ (1968). *Lenguaje y estilo*. Madrid, Aguilar.
- VENIER, M. E. (2011). “Carta a Galanio de Aldana: ejercicios de experiencia” en VV.AA.
(coords.), *De la lengua por sólo la extrañeza: estudios de lexicología, norma lingüística, historia y literatura en homenaje a Luis Fernando Lara*, volumen 2. El Colegio de México, pp. 991-1002.
- WAHNÓN BENSUSAN, S. (1991). *Introducción a la historia de las teorías literarias*.
Granadas, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Granada.
- WEINRICH, H. (1981). *Lenguaje en textos*. Traducción de Francisco Meno Blanco.
Biblioteca Románica Hispánica, Estudios y ensayos, 312. Madrid, Gredos.
- _____ (1999). *Leteo. Arte y crítica del olvido*. Madrid, Ediciones Siruela.
- _____ (2016). *Mnemosyne. Saggi per una teoria letteraria della memoria*.
Campobaso, Diogene Edizioni.
- WELLEK, R. y WARREN, A. (1985). *Teoría literaria*. Madrid, Gredos.
- WITTGENSTEIN, L. (1988). *Investigaciones filosóficas*. Traducción de C. Ulises
Moulines y Alfonso García Suárez. Barcelona, Crítica.
- _____ (2009). *Tractatus lógico-philosophicus. Investigaciones filosóficas. Sobre la certeza*. Estudio introductorio de Isidoro Reguera. Madrid, Gredos.
- YATES, F. A. (2005). *El arte de la memoria*. Ediciones Siruela, Madrid.
- YNDURÁIN, D. (2012). “Tres símbolos en la poesía de Machado”. En Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, edición digital de los *Cuadernos Hispanoamericanos* (1968), n.º 223, pp. 117-149.
- ZARZO, E. (2016). *Memoria retórica y experiencia estética. Retórica, Estética y Recepción*. Madrid, Clásicos Dykinson.

9. ÍNDICE DE AUTORES

ADELBERT VON CHAMISSO, 128, 129, 131.

ALEIXANDRE V., 396, 397, 403, 417.

ANDREA TORRE, 20, 123, 142, 175, 213, 233, 311.

ARISTÓTELES, 34, 37, 38, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 53, 58, 77, 78, 80, 81, 83, 84, 94, 96, 99, 137, 139, 161, 286, 297, 405, 407.

BACARISSE, M., 391, 392, 416.

BACHELARD, G., 138, 214.

BALTASAR DEL ALCÁZAR, 21, 197, 228, 266, 267, 317, 322, 323, 328, 330, 380, 383, 416, 418.

BARTHES, R., 52, 54.

BAUDELAIRE, C., 346, 365, 366, 367, 383, 417.

BEARDSLEY, A. V., 54, 55.

BÉCQUER, G. A., 155, 344, 415.

BLACK, M., 32, 34, 38, 51, 73, 74, 79, 82, 94, 97, 100, 101, 102, 111, 112, 114, 115, 117, 120.

BOBES NAVES, C., 46, 47, 48, 49, 51, 62, 64, 76, 121.

BOCÁNGEL, G., 22, 131, 295, 330.

BORGES, J. L., 125, 366, 368, 369, 386, 393, 394, 395.

BOSCÁN, J., 21, 152, 153, 165, 167, 191, 196, 235, 237, 242, 256, 265, 266, 267, 269, 280, 292, 298, 328, 330.

BUSTOS, E., 50, 69, 70, 116.

CABALLERO BONALD, J. M., 335, 370, 372, 373, 388, 389, 393, 397, 404, 408, 411, 415, 417, 418.

CALDERÓN DE LA BARCA, P., 22, 261, 262.

CARNERO, G., 378, 379, 380, 381, 417.

CASTIGLIONE, B., 172, 173, 174, 215, 228, 331, 402, 417.

CAVALCANTI, 193, 288, 289.

CHAPARRO GÓMEZ, C., 124.

CHOMSKY, N., 57, 61, 69.

CICERÓN, 38, 46, 84, 127, 132, 137, 238, 325.

CLAUDIO GUILLÉN, 15, 140, 334.

CLAUDIO RODRÍGUEZ, 358.

COHEN, J., 55, 56, 66, 89, 113.

COLERIDGE, M. E., 50, 395, 417.

CORRÉA, 253, 254.

COVARRUBIAS, 107.

CRISTÓBAL DE CASTILLEJO, 21, 158, 161.

CRISTÓBAL MOSQUERA DE FIGUEROA, 21, 301, 330.

CUENCA, M. J. Y HILFERTY J., 67, 69, 75, 87.

DÁMASO ALONSO, 244, 245, 415.

DANTE ALIGHIERI, 161, 257, 391, 392, 416.

DARÍO, R., 357, 385.

DIEGO, G., 404, 417.

DRAAISMA, D., 13, 20, 123, 130, 135, 136, 137, 138, 142, 286, 299.

ECO, U., 37, 60, 75, 102.

ESPRONCEDA, J., 336, 343, 415.

ESTEBAN TORRE, 246, 248, 249.

FRANCISCO DE ALDANA, 21, 64, 106, 203, 231, 244, 263, 264, 270, 289, 292, 316, 332, 413.

FRANCISCO DE FIGUEROA, 21, 130, 131, 154, 156, 162, 164, 192, 193, 202, 203, 204, 215, 222, 223, 231, 274, 296, 297, 299, 300, 308, 309, 314, 315, 319, 320, 330, 331, 416.

FRANCISCO DE QUEVEDO, 21, 26, 27, 107, 170, 195, 207, 244, 246, 247, 248, 252, 253, 254, 261, 267, 269, 273, 310, 332, 337, 339, 415.

FRANCISCO DE RIOJA, 21, 300.

FRAY LUIS DE LEÓN, 21, 218, 219, 315.

GADAMER, H. G., 50, 246.

GAMBA CORRADINE, J., 250, 286, 287.

GARCÍA MONTERO, L., 335, 373, 374, 388, 393, 398, 399, 417.

GARCILASO DE LA VEGA, 19, 21, 49, 133, 151, 155, 160, 163, 181, 182, 183, 203, 207, 220, 223, 227, 228, 239, 247, 248, 271, 275, 315, 320, 324, 327, 330, 331, 336, 342, 363, 383, 393, 415, 416, 418.

GELMAN, J., 390.

GÓMEZ DE AVELLANEDA, G., 345.

GÓNGORA, L. DE, 21, 41, 43, 59, 104, 107, 154, 190, 221, 253, 257, 282, 283, 305, 306, 316, 317, 318, 332, 399, 408.

GONZÁLEZ DE REQUENA FARRÉ, J. A., 35, 96, 118.

GRACIÁN, B., 58, 306.

GREIMAS, A. J., 42, 52, 59, 93.

GUILLÉN, J., 335, 336, 337.

GUTIERRE DE CETINA, 21, 166, 175, 203, 247, 273, 330.

HERNANDO DE ACUÑA, 21, 68, 156, 157, 168, 169, 183, 184, 190, 203, 205, 217, 224, 226, 227, 241, 281, 311, 326, 330, 331, 415, 416, 418.

HOMERO, 438.

HOOKE, R., 130, 135, 136, 142.

HORACIO, 48.

JAKOBSON, R., 52, 79, 89, 96, 97, 116, 159, 371.

JAURALDE POU, P., 149, 161, 244, 245, 246, 247, 251.

LAKOFF, G. Y JOHNSON, M., 32, 38, 67, 69.

LAUSBERG, H., 38, 58, 81, 84, 85, 87, 116, 119, 120.

LÁZARO CARRETER, F., 156, 244, 245, 247, 248, 258, 259, 260, 263.

LE GUERN, M., 52, 80, 81, 88, 89.

LEOPARDI, G., 354, 360, 401, 402, 416, 417.

LOCKE, J., 49, 116, 312.

LONGA, V. M. Y RIVERA, J. J., 13, 32, 38.

LOPE DE VEGA, 21, 126, 131, 172, 209, 211, 221, 233, 234, 235, 238, 253, 258, 259, 259, 260, 261, 262, 263, 268, 284, 293, 302, 313, 315, 322, 325, 332, 347, 416, 417, 418.

LÓPEZ DE ZÁRATE, F., 21, 186.

LÓPEZ MARTÍNEZ, M. I., 43, 156, 336.

LÓPEZ POZA, S., 253, 254.

LORD BYRON, 359, 415.

LUZÁN, I. DE, 48, 50, 306.

MANERO SOROLLA, M. P., 20, 163, 181, 199, 340, 341.

MARTÍNEZ-DUEÑAS, J. L., 72, 73.

MASID BLANCO, O., 49, 50, 51, 55, 74, 99.

MEDRANO, F. DE, 21, 153.

MONTES DONCEL, R. E., 64, 147, 277, 289.

NERVO, A., 347, 349, 416.

NIETZSCHE, F., 50, 51, 349.

PASCAL, 49, 50.

PAZ GAGO, J. M., 57, 245.

PESSOA, F., 338.

PETRARCA, F., 19, 20, 163, 181, 193, 222, 223, 231, 257, 311, 320, 321, 327, 339, 340, 341, 359, 370, 401, 410, 411, 416, 417, 418.

PIERCE, CH. S., 78, 81, 115.

PIZARNIK, A., 349, 377, 378, 385, 393, 398, 408, 409, 417, 418.

PLATÓN, 137, 139.

POZUELO YVANCOS, J. M., 38, 40, 41, 58, 59, 65, 81, 89, 90, 91, 120, 245, 249, 251, 252.

QUINTILIANO, 38, 46, 47, 82, 83, 84, 96, 132, 138, 184, 257, 308, 406.

RICHARDS, I. A., 51, 70, 72, 101, 102, 119.

RICOEUR, P., 38, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 66, 71, 77, 79, 80, 81, 95, 87, 88, 89, 92, 93, 96, 98, 113, 114, 115.

RIDRUEJO, D., 363, 365, 376, 387, 417.

RIFFATERRE, M., 74, 93.

RIVANO, J., 72, 73.

ROIG MIRANDA, M., 244, 246.

ROMÁN ROMÁN, I., 38, 56.

SAN AGUSTÍN, 138, 175, 198, 231, 286, 288.

SAN JUAN DE LA CRUZ, 19, 62, 91, 203.

SANTA TERESA DE JESÚS, 21, 210.

SAUSSURE, F., 38, 51, 69, 96.

SHAKESPEARE, W., 133, 351, 352, 405, 406, 407, 409, 410, 416, 418.

SHELLEY, M., 355, 356, 416.

SIMÓNIDES DE CEOS, 124, 125, 127, 214, 325.

SÓCRATES, 137, 138, 139, 195.

SOR JUANA INÉS DE LA CRUZ, 22, 68, 106, 208, 216, 217, 240, 268, 275, 277, 280, 302, 303, 316, 332, 395, 417.

SOTO DE ROJAS, P., 21, 242, 271, 330.

SPANG, K., 38, 81, 85, 86, 89, 91.

TATO G. ESPADA, J. L., 56, 57, 61, 69, 70, 74, 83, 84, 115, 116, 119.

TEMÍSTOCLES, 124, 148, 325.

ULLMANN, S., 38, 58, 61, 80, 86, 87, 101, 120.

UNAMUNO, M., 335, 350, 362, 369, 371, 383, 387, 391, 403, 416, 417.

VILLAMEDIANA, 21, 150, 156, 187, 189, 221, 225, 230, 232, 238, 230, 287, 293, 294, 304, 330, 331.

WAHNÓN BENSUSAN, S., 51.

WEINRICH, H., 12, 20, 38, 57, 58, 59, 60, 61, 64, 65, 66, 67, 82, 99, 102, 121, 124, 126, 127, 128, 129, 131, 132, 134, 135, 142, 148, 198, 213, 214, 215, 225, 233, 289, 312, 347, 349, 365.

WELLEK R. Y WARREN, A., 72, 80, 81.

WITTGENSTEIN, L., 33, 101.

WORDSWORTH, W., 50, 353, 356.

YATES, F. A., 130, 133.

ZARZO, E., 125, 139, 140, 142, 286, 297, 298, 304, 225.

10.ÍNDICE DE PRIMEROS VERSOS

— Allá está la cumbre (—¿Qué ves a tus plantas?)	385
¡Ay catedral de Bayona!	391
¡Ay débil corazón! ¡Ay flaca mano! (Mas, ¡ay, hado siniestro, estrella dura!)	154
¡Ay mi memoria en barbecho!	384
¡Dulces esperanzas mías (Y quedame desta gloria)	329
¡O fin de mis alegrías (Mas la pena por la gloria)	191
¡Oh dulces prendas por mi mal halladas	206
¡Oh excelso muro, oh torres coronadas	257
¡Oh pasos, tan sin fruto derramados,	167
¡Oh vida dulce y sabrosa	159
¡Oh, en pura nieve i púrpura bañado (¡Oh, jazmín glorioso)	300
¡Oh, luz mía! Te adoro	358
¡Pobre barquilla mía	315
¡Qué descansada vida (¡Oh monte, oh fuente, oh río)	315
—¿A qué vienes? Tuviste tu verano	379
¿Cabe en razón, bellísima homicida	323
¿De qué te quejas, corazón? Resiste	271
¿En qué reino, en qué siglo, bajo qué silenciosa	366
¿Es éste el prado do morar solía	215
¿Por qué sin fruto, ay, alma, te suspendes	322
¿Por qué volvéis a la memoria mía (Guillén)	335
¿Qué importa al pastor sacro, que a la llama	305
—¿Qué medio habrá para llevarte, ausencia?	197
¿Serás del alma eterna compañera	345

“Déuooos, mi Luz, tan poco de mi gloria (Vn espasio pequeño me conçedo)	199
«¿Por qué volvéis a la memoria mía (Espronceda)	343
«Cuando Tirsi siguiere otra pastora	299
«Ilustre hijo...» -No, que son doncellas (Mas ved, mas ved, por Dios, las digresiones)	263
A estos peñascos duros (No pienso yo si hay glorias)	208
A la pequeña luz del breve día («¿O mísero, ô anegado en el olvido!)	218
A la sazón que se nos muestra llena (Si con el bien perdido se perdiese)	156
Against my love shall be, as I am now (Cuando se encuentre igual que yo mi amor)	352
Ah! he is gone, and I alone (¡Oh! Él se ha ido, ¡y yo estoy sola!)	355
Al alba, aunque de Apolo se escondía (¡No porque muerto estéis deja la gloria!)	211
Aljófares risueños de Albiela (pastor os duela amante que, si triste)	191
Allá van, para que pases (Pues así yo, nuevamente)	244
Alma bella, qu'en este oscuro velo	219
Alrededor tan sólo ondas y juego	349
Amor quiso, señora, que viniese	293
Amor, fortuna y la memoria esquiva	273
Andromaque, je pense à vous ! Ce petit fleuve (¡Andrómaca, yo pienso en vos! Este riachuelo)	383
Aquel que de sí va huyendi (De [mal] de pasadas glorias)	232
Aquí donde florece la belleza	321
Aquí donde fortuna me destierra	188
Árbol de cuyos ramos fortunados	317
Arpa de silencio	349
Aunque el fiero dolor con que he vivido	202
Aunque no sea verdad	375

Aunque scrivir es ya tan escusado (Si con mi voluntad havert'amado)	298
Aunque ya para morir (Fantasía desmandada)	230
Beloved! Amid the earnest woes (¡Amada! en medio de las muy graves penas)	376
Bien pudiste llevar, rabioso viento	319
Bien puedo, injusto Amor, pues ya no tengo (Tú solo puedes ser, Amor, testigo)	201
Bien supo el amor qué hizo (De contenta, mi memoria)	270
Blancas y hermosas manos, que colgado	314
Breves pasos, que al pie flaco y cansado	222
Calla aun a los franceses y anglicanos (Mas, ¿cómo tengo yo mi edad, mi brío)	268
Callo la gloria que siento (Y estimo tanto la gloria)	191
calló la guerra/ el derrotado	390
Caminas por el campo de Castilla	394
Canta con voz suave y dolorosa (Vido una tarde, desde su ventana)	242
Cantar quiero el llorar enamorado (¡Ay Dios!, que ya ha revuelto mi memoria)	274
Cara beltà che amore (Per le valli, ove suona) (Por valles, donde suena)	354
Cargado voy de mí doquier me ando,	165
Cerrar podrá mis ojos la postrera	245
Che fai? che pensi? che pur dietro guardi (¡Ay! ¿qué piensas? ¿qué haces? O ¿qué miras)	410
Chipre en el mar Mediterráneo yace (pero entre tanto que en su heroico pecho)	238
Claros y frescos ríos (Viéneme a la memoria)	292
Comience ya mi dolor (No cabía en mi memoria)	233
Comience ya mi dolor (Porque tan aceto ha sido)	68, 226
Comience ya mi dolor (Si se ofrece a mi memoria)	165

Como en pena siempre velo («La medicina discreta)	196
Como enjambre de abejas irritadas	344
Como quien recorre una costa	368
Con la razón en su verdad envuelta	190
Con nuevo resplandor Febo salía (Y en verla se enlazó de suerte en ellos)	217
Con nuevo resplandor Febo salía (Y si esperase triste que mis versos)	183
Con tal fuerza y vigor son concertados	181
Con tres estilos alanos (Lágrimas desconsoladas)	107, 170
Cuando contemplo el cielo	219
Cuando contemplo el triste estado mío	168
Cuando los ojos del mejor sentido	130
Cuando me miras	398
Daba por ver una hora	176
Datemi pace, o duri miei pensieri (Dadme la paz, oh duros pensamientos)	340
De aquella mi profunda antigua llaga	445
De aquella vista pura y excelente	227
De la muerte levita hacia la gloria	387
De la tierra solamente	364
De los rayos del Sol por quien me guío	174
Dejadme descansar, cuidados tristes	150
Desde el corazón al alma	296
Después de estimar mi amor	240
Después de tantos días sin camino y sin casa	358
Después que me llevó el abril su día	189

Después, Amor, que mis cansados años	287
Detrás de la cortina un cuerpo espera (Paredes anhelantes, sucio el suelo)	372
Dices que no te acuerdas, Clori, y mientes	216
Dices que yo te olvido, Celio, y mientes	216
Diez años de mi vida se ha llevado	310
Dolce mio ben, s'impresa nel mio core	310
Donna me prega, - per ch'eo voglio dire (In quella parte – dove sta memora) (En aquella parte donde se encuentra la memoria)	289
Dulce y errada porfía (Que en las desdichas de amor)	152
Dulce'l fuego d'Amor, dulce la pena,	202
El aire se serena	218
El aspereza de mis males quiero (Torno a llorar mis daños, porque entiendo)	228
El dulce lamentar de dos pastores (Corrientes aguas, puras, cristalinas) (¿Dó están agora aquellos claros ojos)	183, 315
El florón de tu recuerdo	387
El pobre de descanso sin ventura (Quexarme agora es ya demasiado)	280
El sentir de mi sentido (Los términos de querer) (Del gato muy claro vemos)	236
ella se desnuda en el paraíso	378
Emboscado en mi escritura	409
En amigable estaba y dulce trato	290
En el lumbroso y fértil Oriente (Recaen todos estos en su gloria) (Amor es voluntad dulce y sabrosa)	237
En esta tierra estéril y desierta,	204
en la otra orilla de la noche	385
En medio de la noche oigo (Alguien canta en lo oscuro y me parece)	404

En medio del invierno está templada (Al pie d'un olmo hice allí mi asiento) (Ser debe aquesta historia aborrecida) (¡Oh cuán de mala gana mi memoria) (Verdad es que la vida y ejercicio)	182, 271, 324, 327.
En principio no eran sino datos	397
En tanto que Lidoro, Rey de Lidia (¿Qué te espanta?)	262
En todas mis alegrías (Mas ¡o, qué vana victoria)	152
En una noche oscura	62
Encima de las corrientes	203
Era del año la estación florida (El bosque dividido en islas pocas)	154
Eres hermosa como la piedra (Las cabezas son nubes, la música es una larga goma)	403
Es tan verdad, Galanio, lo que agora (¡Ay fiera ausencia que en las altas cumbres) (¡Oh cruda contra ti, ya lloro y siento) (Más bien entiendes tú la cifra de esto) (Lo que me queda agora que deciros)	244, 270, 270, 316
Es verdad que lo ignoro todo sobre él (Cuando una congestión pulmonar lo estaba arrasando)	369
Esa charca en que te viste la última	362
Esperé un tiempo, i fue esperanza vana (Mas, ¿qué haré, si toda mi memoria)	224
Espíritus sanguíneos vaporosos	173
Está bien que se mida con la dura (En los minutos de la arena creo)	394
Estallará la isla del recuerdo	377
Este, que Babia al mundo hoy ha ofrecido	306
Estoy contino en lágrimas bañado	220
Étonnants voyageurs ! quelles nobles histoires (¡Asombrosos viajeros! Qué de nobles historias)	367
Florido en años, en prudencia cano	307
Fragoso monte, en cuyo vasto seno	316

Fuera de mí	374
Generoso don Juan, sobre quien llueve	283
Hace muy pocos años yo decía (Y si tras de la luz esplendorosa)	378
Hermosa Fénix, si la luz serena	243
Hete yo, divina Lisi (pero no de tus memorias)	316
Hijo fue digno del autor del día (Con plumas de sus alas la memoria) (El gran pastor que vio desnuda en Ida)	238, 239
Horas de aflojamiento en que el vacío	371
How like a star you rose into my life (Como una estrella apareciste en mi vida)	356
Hoy, alma mía, reconozco apenas	392
I' vidi in terra angelici costumi (Yo vi en la tierra angélicas costumbres)	359
Ich träum' als Kind mich zurücke (Me soñaba de niño, aquí de vuelta)	128
Il est de forts parfums pour qui toute matière (Hay perfumes tan fuertes que toda la materia)	365
Ingrata Fili, en cuyo pecho había	308
Julio, después que me partí llorando	151
La historia está al alcance de la mano	399
La música convoca las imágenes	373
La veis un día de domingo (Y entonces ese día, el domingo)	408
La vita fugge, et non s'arresta una hora (Huye la vida sin pararse un punto)	339
Las gentes pasan (Voy a sentarme aquí, bajo este tilo)	403
Las lágrimas, Amor, dulces y amargas	162
Lento i pesado Olvido, que d'el daño	229
Llore Jerusalén, Sión te llore,	235
Marcio, yo amé y arrepentime amando	126, 325

Mariposa, no solo no cobarde	41, 59
Me destierro a la memoria	350
Memoria soy del más glorioso pecho	254
Memorias de mi bien, si por venganzas	157
Mi bien, que tardo fue a llegar, en vuelo	200
Mil veces callo que romper deseo	231
Nadie de su libertad (Y, aunque no me puedo ver)	205
Nadie en la noche indescifrable tema (Más allá del azar y de la muerte)	386
Ningún vestigio tan inconsolable	372
No colosos, ni pompas de romanos	304
No en bronces, que caducan, mortal mano	253
No es alivio de un cuidado	225
No me aflige morir, no he rehusado	269
No muestra en sus concetos (Y porque el pensamiento) (Y tanto le contenta)	266, 328
No sé por qué culpa o yerro (Y si fuere del temor)	281
No, no fue tan efímera la historia	347
Nunca me vi tan solo ni apartado	326
O suspiros; o lágrimas hermosas (¡O lágrimas dichosas, qu'el olvido)	313
Oh tú, que la madeja inobediente (Aquí, en perennes lágrimas, traduce)	296
Oír llover no más, sentirme vivo	369
Ojos, ¿qué mirareis? ¡Ah ojos tristes!	192
Olas gigantes que os rompéis bramando	155, 342
Or I shall live your epitaph to make (O vivo tu epitafio para hacerte)	407
Paçed, mis vacas, junto al claro río (¡O dulçes sombras, olorosas flores)	301

Pájaros, las caricias de vuestras alas puras	396
Pensé sacar del fondo de mí mismo	385
Peña Cabarga, norma humanizada	404
Pienso, y encuentra el pensamiento en cosas	223
Piramidal, funesta de la tierra (al cerebro enviaba)	303
Por obra de una magia	368
Por sosegado mar, con manso viento (Mas, de vos ayudado, él esperaba) (Tenga sosiego ya mi pensamiento)	227, 326
Presuponiendo que obran	294
Prolija memoria	68, 275
Pues no ha querido la ventura mía	184
Pues no puedo sostener (En las tinieblas del olvido)	219
Pues viuo desesperado (Defiende la suerte mía)	186
Querido manso mío que venistes	258
Quien dice que la ausencia causa olvido	266
Quien os perdió, señora, y quedó vivo	158
Quien tanto de su propio mal se agrada	175
Quien te dice que ausencia causa olvido	153
Reluce el mármol vetado (Es utensilio extraño la memoria)	388
Resuelta en polvo ya, mas siempre hermosa	234
Rosas deshojadas vierte (Después que dieron lugar)	187
Sea mi gozo en el llanto	210
Sella el tronco sangriento, no le oprime	319
Serrana hermosa, que de nieve helada (De tropel acudieron las memorias)	221
Si a mi triste memoria en hondo olvido	218

Si culpa el concebir, nacer tormento	209
Si de cosas diversas la memoria	196
Si el dolor de la muerte es tan crecido (Mas lo que en mi partida ella pretende)	241
Si el necesario olvido (Mas si el olvido aquel, como el aliento)	389
Si en mitad del dolor tener memoria	167
Si es lei d'Amor que quien os ama muera (Mirad que si en vos falta la terneza)	313
Si hija de mi amor mi muerte fuese	251
Si un bajo estilo y torpe entendimiento (Así, por ser en esto tan notoria)	224
Si, reducido a números, el llanto (De tus obras quedaste sucedido)	131
Sí, yo he escrito estos Abrojos (Entonces, ambos a dos)	357
Sígueme siempre el Amor (Ved qué tal es mi cuidado)	200
Silvio, yo te aborrezco, y aun condeno	268
Sou louco e tenho por memoria (Soy loco y tengo por memoria)	338
Strange Power, I know not what thou art (Extraño poder, quién eres yo no lo sé)	395
Tan alto esforçó el vuelo mi esperança	180
There was a time when meadow, grove, and stream (O joy! that in our embers) (¡Júbilo! ¡En tus rescoldos)	353
They say that Hope is happiness (Dicen que es Felicidad la Esperanza)	359
Thy gift, thy tables, are within my brain (Tu don, tus notas, he de recordar)	406
Thy glass will show thee how thy beauties wear (Verás mermar tu gracia ante el espejo)	409
Tiempo, que todo lo mudas (descansar unos deseos)	273
Tirsi, pastor del más famoso río (Tirsi y Silvano, alegres en mil juegos)	164
Tornami a mente il dì che la battaglia (Oh come viva in mezzo alle tenebre) (¡En medio de tinieblas, con qué vida)	402

Tornami a mente, anzi v'è dentro, quella (Vuelve a mi mente, es más, estuvo siempre)	371
Tosto come l'aurora i primi albori (L'amata imago negli spirti impressa)	309
Trabajos dulces, dulces penas mías	207
Traigo conmigo un cuidado (Del breve espacio de gloria)	287
Tú no habitas el mundo	399
Tus diecisiete abriles, nadadora	376
Urnas plebeyas, túmulos reales	282
Vaghe stelle dell'Orsa, io non credea (E che pensieri immensi) (¡Qué inmensos pensamientos)	360
Vago già di cercar dentro e dintorno (Da questa parte con virtù discende) (Hacia esta parte su virtud se extiende)	391
Viens sur mon coeur, âme cruelle et sourde (Alma sorda y cruel, ven a mi pecho)	346
Vive faville uscian de' duo bei lumi (Vivas chispas salían de dos luces)	341
Vivir, Señora, quien os vio, sin veros	311
Vuelvo a la habitación donde estoy solo	411
When I'm no more, this harp that rings (Cuando ya no esté, esta arpa que suena)	356
When to the sessions of sweet silent thought (Cuando en dulce quietud de reflexiones)	353
When, in disgrace with fortune and men's eyes (Cuando infeliz ante hados y ante humanos)	351
Y de pronto los cuerpos han perdido (Los labios no murmuran)	388
Y tú me dices (Y tú me lo dices que sabes)	370
Ya de vos no e de querer (matadme en vuestra memoria)	225
Ya puedo soltar mi llanto (Ufano pudier'star)	256

Yo el único caballero (Del borceguí también pienso)	261
Yo me perdí por miraros (El gusto del pensamiento)	185
Yo voy por esta solitaria tierra	148

Este trabajo no habría sido posible sin el contrato predoctoral FPI de la Junta de Extremadura (PD18007), el grupo regional de investigación “Las artes de la palabra: de la Antigüedad al Renacimiento” (GR15081) y el proyecto nacional “Textos e imágenes de la memoria II: Retórica y artes de la memoria en los siglos XV y XVI” (FFI2017-82101-P).

AGRADECIMIENTOS

En un espacio luminoso y privilegiado de mi tesoro guardo el recuerdo de todos cuantos habéis recorrido esta etapa doctoral conmigo.

En primer lugar, debo y quiero expresar mi más sincero agradecimiento a mis directores de tesis: Rosa Montes Doncel y César Chaparro Gómez. Gracias por el consejo constante. Que los sobresaltos doctorales queden en las aguas del Leteo y que emerjan con rebeldía las dulces prendas de la travesía compartida.

Les doy las gracias a mis compañeros y amigos del Departamento de Ciencias de la Antigüedad de la Universidad de Extremadura, quienes me acogieron y brindaron inmerecido afecto y me hicieron partícipe de anécdotas que hoy archivo en la memoria. Gracias también a los amigos de esta Facultad, y, en especial, gracias a Carlos y Marta, con quienes he dulcificado muchos momentos.

Dedicar tanto tiempo a la memoria ha hecho que en ocasiones e injustamente olvide a mis amigos, pero ellos han mantenido grabada la imagen de nuestra amistad y me han amparado con un cariño impagable. Me acuerdo especialmente de Antonio, Mati, Javi y Luis. Asimismo, doy las gracias a Feli Tena por ayudarme a entender los dulces errores de la vida.

Me siento en deuda con mi madre y mi hermana; ellas han padecido cada párrafo y cada poema de esta tesis, así como mi pasión, mi cansancio y mis inseguridades. Gracias, María, por tu inmensa bondad y por hacer tantas veces de hermana mayor; gracias, mamá, por triplicar siempre mis oportunidades y mis ansias de vivir y aprender, que son lo mismo.

Al final “quedé con esta dolencia/ del bien que de mí se fue”.