

re a los recuerdos. / Una desolación helada los abraza. / Es tanto el frío adentro. / Un amago de vida recordada / extiende un brazo rígido y polar / hacia un recuerdo aún más entumecido. / Una red que construye sus destellos en las desolaciones de los climas / con cristales tristísimos y rotos».

re a los recuerdos. / Una desolación helada los abraza. / Es tanto el frío adentro. / Un amago de vida recordada / extiende un brazo rígido y polar / hacia un recuerdo aún más entumecido. / Una red que construye sus destellos en las desolaciones de los climas / con cristales tristísimos y rotos».

Clausura esta parte y *Gavieras* un «Epílogo a *Carpe noctem*» en el que el recuerdo vuelve a protagonizar, ahora en una primera persona identificable explícitamente con la de la autora, una evocación panorámica de otra índole que sirve de cierre eficaz al conjunto. En el mencionado «En Radio Tres», Aurora Luque terminaba *La siesta de Epicuro* con unos versos que equilibran el balance entre la urgencia del gozo y la precariedad del tiempo: «Ahora que ya sé / lo que roba la muerte / me importa mucho el aire de esta noche, / mitogénico, vivo, generoso». Ahora, el epílogo que cierra *Gavieras*, en una mirada retrospectiva a esa misma tensión precaria, pero desde la intensidad elegíaca de estos poemas últimos, recorre brevemente su mundo poético desde el principio y reitera su hedonismo esencial reforzando la sonoridad aliterativa: «Cuando era joven, yo / aprendía a apropiarme de la noche / y la hacía viscosa, dúctil, líquida, / la convertía en cí-

trico, licor o cereal / que saciaban mi sed y mis deseos. / Comía entonces música a bocados».

El sencillo sumario de cuanto significa en la poesía de Luque el *carpe noctem* que ella misma acuñó constituye el equipaje de vida y poesía que la poeta entrega al lector como cálido aunque desolado recuento final de un prolongado viaje: «¿Cómo no habré de amarla, si contuvo / las bolsas del difícil placer innominado, / traslaciones y viajes suspendidos del hilo de una música, / negruras escondidas del sol, / palabras no decibles y sin embargo vivas? // Sin la noche qué haremos finalmente. / Ahora solo amaso los recuerdos / de aquel hacer las noches más antes». Estos versos finales contienen todo ese bagaje poético como consolación escasa en una estación nueva en la que la melancolía queda como un íntimo poso amargo que no limita, sin embargo, el voluntarismo y el vital compromiso colectivos que se han ido desgranando a lo largo del libro, en la compañía estimulante de todas esas gavieras que ofrecen a todos su incitación a un viaje distinto, a otra forma de vida en libertad y en igualdad.

F.D. de C.—UNIVERSIDAD DE LAS ISLAS BALEARES

JESÚS PONCE CÁRDENAS / ESTE OLVIDO ERIZADO DE SUSURROS Y SÍMBOLOS: GLOSA A CARTA FLORENTINA DE GUILLERMO CARNERO

Guillermo CARNERO
(2018), *Carta florentina*,
colección Vandalia,
Madrid, Fundación José
Manuel Lara.

Goza, goza el color, la luz, el oro.
Luis de Góngora

*Y a más altura la región soñada
de erudición y de belleza antigua.*
Guillermo Carnero

A lo largo de las últimas décadas, Guillermo Carnero ha dado a las prensas un fascinante ciclo de poemas-libro: *Espejo de gran niebla* (2002), *Fuente de Médicis* (2006) y *Cuatro noches romanas* (2009). En el otoño de 2018 el escritor valenciano ha querido sumar a dicho terno un volumen meditativo que corona el políptico, un libro titulado —de manera sugestiva y ambigua— *Carta florentina*. Tal como revelara el autor mismo, el sintagma apunta en primer lugar a la «carta da lettere filigranata» o «con motivi floreali», es decir a un suntuoso tipo de papel pintado que se elabora en la capital toscana. Desde un plano más inmediato, el marbete designa asimismo una «misiva», un «texto epistolar compuesto en la ciudad del Arno». Atendiendo a las palabras del poeta, «el libro se autodefine como un largo mensaje, nacido en la ciudad de Florencia» y envuelto por «las connotaciones que la ciudad y su arte tienen».

Guillermo Carnero

Carta florentina



*f*L Fundación José Manuel Lara
Vandalia

Carta florentina se presenta bajo la forma de un poema continuo, articulado en tres movimientos de extensión similar: I (vv. 1-253), II (vv. 254-504), III (vv. 505-757). Dentro del ciclo de *senectute* en el que se integra este cincelado volumen el autor vuelve sobre una gavilla de temas esenciales: la belleza y la voluptuosidad, asociadas a un amor ya concluido; el consuelo efímero de la escritura; el reclamo seductor de las artes visuales, con su vaga promesa de eternidad; el carácter enigmático y a menudo absurdo de la existencia... Todo ello se presenta en la forma elegante de un cortejo de imágenes, a medio camino entre el recuerdo y el sueño, que iremos desgranando de modo sintético y aproximativo.

Bajo los citados acordes temáticos, en los que un oído atento puede percibir ecos sutiles de cuño barroco o finisecular, cada una de las tres secciones del libro se centra en un aspecto principal. Así, el apartado inicial sitúa la voz lírica ante una suerte de bivio, envuelto en una imagen fluvial de rancio abolengo y próspera fortuna: el río del presente, que avanza con su «frágil realidad» y nos conduce al «pudridero» y la «mortaja»; el río que «discurre» hacia atrás y nos guía hasta un pasado de plenitud amorosa, un «vergel» de «días lejanos bendecidos

ÍNSULA 886
OCTUBRE 2020

38

por la luz», tan bellos como irremisiblemente perdidos. El motivo de los reclamos de la naturaleza se ofrece a los lectores bajo especie edénica, en la forma múltiple y afin del «vergel sin muros» (v. 8), «el paraíso» (v. 15), «la región soñada de erudición y de belleza antigua» (vv. 16-17) o el «vergel alejado» (v. 47). En ese escenario una miríada de aves pueblan los distintos rincones de la memoria o del sueño: «colibríes» (v. 29), «vencejos» (v. 30), «el ruiseñor y el mirlo» (v. 46), la fabulosa «ave fénix» (v. 51), un «inaccesible pájaro» (v. 81), el «águila» (v. 92), varios «indóviles pájaros» (v. 89), los «cuervos» (v. 96), algunas indeterminadas «aves» (v. 113), la «paloma» y la «tortola» (v. 143, v. 358). Todo cuanto se evoca aparece reflejado con nitidez, en una suntuosa «revelación» (v. 28) o «epifanía del recuerdo» (v. 205).

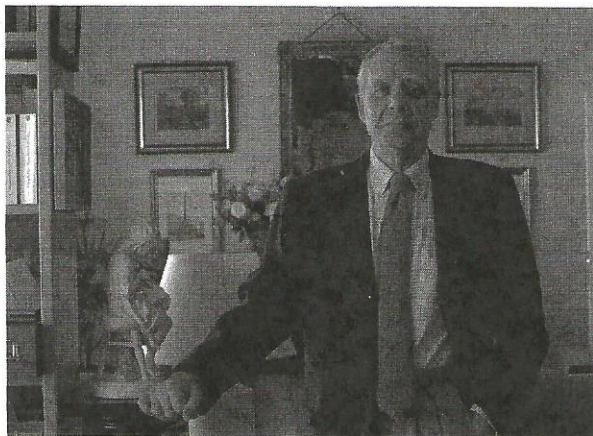
La memoria y la escritura lírica luchan contra el tiempo, remontando el cauce de la existencia hasta pergeñar algunos instantes de exquisito abandono y sensorial plenitud. Los signos temporales no solo revisten una importancia crucial en el libro, sino que sirven para engarzar sus partes y, a la vez, para bosquejar sentidos ambivalentes, altamente simbólicos. Por espigar algunos ejemplos, en el arranque de la composición el «reloj de arena» (v. 11) no solo da la medida del tiempo fugitivo, sino que a medida que se avanza en la lectura también representa el perfil curvilíneo, el delicado talle de la amada de antaño: «Reloj de arena, cuerpo de mujer, / cintura de cristal donde se adensa el tiempo / manso y candente, líquido y oscuro» (vv. 323-325). El esplendor del amor perdido y los goces que su bello cuerpo ofrendara reaparecen en el pasaje conclusivo, mas con tonos mortecinos: «Reloj de arena, cuerpo de mujer, / cuando te vaciaste de tu tiempo y el mío, / y fueron remontando tus pasos sobre el lodo, / creando el pensamiento que temía / y deseaba el don de darte nombre» (vv. 737-741). Otro de los signos temporales cristalizados en la tradición occidental es la temible flecha, que según nos advirtiera un lienzo inolvidable «*aeternae pungit, cito uolat et occidit*». A ese valor simbólico apuntaría difusamente la «saeta de oro», que también recoge el sentido obvio del amor fulgurante, como recogía Ovidio a propósito de la historia desdichada de Apolo y Dafne en el libro primero de las *Metamorfosis* (v. 21). Lo mismo puede afirmarse del «dardo», que en ocasiones puede ser el «de la duda / y la interrogación, cenital si llegara / a atravesar el tiempo luminoso» (vv. 64-66); otras veces asume ribetes sensuales (como el «dardo de vara verde en tierra fértil» junto al «tallo de flor aún no pronunciada», vv. 73-74) o el tiempo-agua de los surtidores del Giardino di Boboli, que se proyecta hacia las alturas «para cruzar el tiempo como un dardo» (v. 160).

Desde el punto de vista de la configuración misiva, la parte central del libro es aquella en la que se percibe con mayor nitidez la presencia de una destinataria intratextual explícita: una mujer innominada que se identifica con el recuerdo de la amada, con la reminiscencia de un tiempo de plenitud ya perdido. La pasión compartida por breve tiempo con una beldad juvenil y caprichosa es el eje temático de *Verano inglés* y a la misma se alude en la sección central de esta *Carta florentina*: «Azul y verde: signos de la vida. / Verde frescor de estío en Inglaterra / cuando lo orea el soplo de la brisa / y lo acompañan hojas rumorosas / de flotantes colores concertados, / anaranjado, pardo y amarillo / junto al ceniza y negro de las ramas desnudas» (vv. 232-238).

Los contornos de la atractiva figura no resultan a veces nítidos, pues impulsa la escritura una voluntad férrea de revelación y ocultación que actúan simultáneamente. Por contraste, sí que aparecen

minuciosamente desgranados los espacios del amor compartido, que fueron suntuosos y múltiples: la escalinata de San Miniato (vv. 150-156); el paraje natural y artístico a un tiempo del Giardino di Boboli (vv. 156-160); la lisboeta «iglesia quemada, combate de las aguas» no es otra que la Igreja de São Domingos, no lejos de Rossio (vv. 210-211); la basílica romana de Santa Maria in Trastevere (vv. 377-406); la Capilla de los Reyes Magos en el florentino Palazzo Medici-Riccardi (vv. 418-433); «una habitación aérea sobre el Arno» en la que adviene la mutua entrega de los cuerpos (v. 467); «una iglesia derruida» en Lisboa (v. 581), el es-

J. P. CÁRDENAS /
ESTE OLVIDO
ERIZADO
DE SUSURROS
Y SÍMBOLOS...



Guillermo Carnero

cenario solar y sensual de Taormina (v. 630)... Esa concreta topografía sentimental se matiza con la nebulosa estampa femenina, propia de «un rostro de mujer velado y sumergido» que «maldice en nimbo de piedad» (vv. 282-284). Su hermosura y ofrecimiento son algo efímero, como el ideal femenino de una flor espléndida (que se agosta) o un junco (que se inclina ante el viento más potente y cambia de dirección a su capricho): «Mujer, cuando viviste obedecías / solo a las leyes de la flor y el junco» (vv. 295-296). En el libro, la *iunctura* «leyes de la flor» resulta muy similar a un sintagma empleado por Quevedo en el soneto que inspira, precisamente, otro pasaje de la Carta florentina: «reprensiones son, ¡oh Flora!, mudas / de la hermosura y la soberbia humana, / que a las leyes de flor está sujeta».

El despliegue del espacio edénico del recuerdo en la sección primera del volumen no se presenta solo. Como acorde esencial, vinculado al mismo, en la parte central del libro brilla el perfil de la Hembra de placeres: *Hortus et Voluptas*. Según nos revela el texto sagrado, no hay paraíso sin fémica e, infortunadamente, no hay mujer sin caída. En *Carta florentina* parece bastante marcada la siguiente admonición: toda plenitud amorosa está abocada a la pérdida, al exilio de aquel instante áureo y a la consiguiente melancolía. De forma inevitable el eterno femenino arrastra consigo la doble especie de la pérdida (el «dolorido sentir» del exilio del paraíso, para el amante) y la perdición (o el hundimiento en el infierno de ambos), ya sea a zaga del ejemplo hebraico de Eva, ya del helénico de Eurídice. En esa misma clave mítica, la evocación difusa del poder de la música de Orfeo se percibe en algunos versos: «La música detiene el curso de los ríos / haciéndolos volver del horizonte» (vv. 110-112).

La sección central está presidida por la exaltación del gozo y del cuerpo femenino, como el *Himno a Venus* de Lucrecio o *Carne, celeste carne* de Rubén Darío. Mas aquella estampa juvenil de la amada voluptuosa que solo habita ya el recuerdo («unos ojos azules donde bri-

J. P. CÁRDENAS /
ESTE OLVIDO
ERIZADO
DE SUSURROS
Y SÍMBOLOS...

llan / la complacencia y la complicidad», «pecho craso», «muslos hundidos en tenues medias negras», «un *piercing* en el dorso de la lengua», «ofrecido secreto en seda roja / transparente y minúscula, ceñida / por dos débiles lazos diminutos») se desdibujó paulatinamente, hasta diluirse en arquetipos diferentes. El eterno femenino puede asumir perfiles distintos, como «Cloe» y su «inocencia luminosa» (que remite a la protagonista de la novela helenística de Longo), «Nausícaa» que destaca «en amparo y en consuelo» (como juvenil princesa feacia que acoge al maduro náufrago en la *Odisea*) o el atractivo híbrido y sensual de «Melusina», la medieval y legendaria dama



Florenxia

blanca que es también «sierpe asustadiza» (vv. 646-648). El hiriente recuerdo prosigue en su fermentación de imágenes, mas la identidad se difumina por siempre: «vivirás gracias a mis versos, / aunque sin nombre, muda silueta, / sombra tras un cristal, rayo de Luna / temblando mortecino en el fondo de un pozo» (vv. 501-504). Merced a tal finta, el provocativo ocultamiento onomástico permite eludir el patetismo directo, el exceso biográfico, manteniendo el entero discurso lírico bajo el control de una «emoción recordada en tranquilidad» y decantada por los años. En *Carta florentina* el amor perdido se fija en palabra tras la pantalla de una contención elegante o una medida reserva.

Alter ab illo: diálogos con la tradición

Desde la publicación del magistral *Dibujo de la muerte*, la escritura lírica de Guillermo Carnero ha entablado constantemente un diálogo profundo y sostenido con la tradición. La presencia de hipotextos que confieren profundidad y tensión a sus versos invita ahora a recorrer los senderos de la intertextualidad que ofrecen los irisados espacios de *Carta florentina*. En la importante *Nota preliminar* que inaugura el libro, se dan algunas claves que pueden orientar la lectura: la importancia de una pulsión creativa que surge del diálogo entre *emoción* y *memoria*, bajo los auspicios de la famosa cita de Wordsworth («*poetry is emotion recollected in tranquillity*»); el doble valor estético y sentimental que asumen determinados espacios en el peregrinar amoroso del yo lírico (Florenxia / Roma / Lisboa); la reiteración de símbolos complejos que se van a someter a vertiginosas variaciones a lo largo del entero libro («la luz y la sombra, la vegetación y las variedades y los comportamientos del agua») (Carnero, 2018: 9-10).

Bajo la admonición algo enigmática de dos lemas se abre el volumen: «*Fortunate senex, hic inter flumina nota*» (Virgilio, *Bucólica* I, 51);

«*Tu se' morta, mia vita, ed io respiro?*» (Alessandro Striggio y Claudio Monteverdi, *Orfeo*, acto II). Como recordarán los lectores del vate latino, el primer verso pertenece a un parlamento de Melibeo, donde se ensalzan las dichas que aguardan al varón anciano que aún posee los predios familiares, pues no se ha visto relegado al exilio. El endecasílabo italiano remite, por su parte, a un aria de la primera gran ópera barroca, el *Orfeo* de Monteverdi. Ambos lemas se reflejarán —con cambios tan leves como significativos— en el arranque y en el cierre de la obra: «Anciano venturoso el que consume / el resto de su vida entre dos ríos» (vv. 1-2); «ni mandarte al infierno porque ya estás en él: / *Io son morto, mia vita, e tu respiri*» (vv. 756-757). Por otro lado, nótese el punto algo irreverente y despectivo de «mandar al infierno» a aquella que le abandonó. En verdad el locutor poético no asume el papel de un Catulo sufriente con Lesbia, ni el de un lastimero Propercio con Cintia. Hay una suerte de *non serviam* dirigido contra aquella tradición doliente de la lírica amorosa que eterniza el nombre de la amada. En *Carta florentina* ni siquiera se ofrecerá su nombre, pues se condena a la figura femenina a la *damnatio memoriae*.

Como el propio autor recalca en la *Nota final*, «el poema asume» algunos versos de Ovidio, Góngora, Quevedo, Sá-Carneiro y un pasaje del Evangelio según san Juan. Siguiendo sus indicaciones, conviene examinar —aunque sea brevemente— las teselas que se incorporan como piezas rutilantes al nuevo mosaico lírico:

1. La primera pieza pertenece al más perfecto epilio barroco: «Y que nos condujeran / Flora, Pomona y Venus hasta donde / hurta un laurel su tronco al sol ardiente» (vv. 363-365). Como puede apreciarse, en el pasaje se reproduce *ad pedem litterae* un pequeño fragmento de la *Fábula de Polifemo y Galatea* (vv. 177-178): «donde / hurta un laurel su tronco al sol ardiente» (Góngora, 2010: 162). Conviene volver sobre la continuación de este fragmento carneriano: «y allí por vez primera alzar la mano / a la fruta más alta ya alcanzable, / encontrada al seguir sobre la piel desnuda / la corriente del agua con el dedo» (vv. 366-369). Pese a no tratarse de un homenaje consciente o expreso, quizá pueda anotarse la presencia latente y difusa de otro segmento del epilio gongorino, los versos 409-410: «Sentado a la *alta* palma no perdona / su dulce *fruto* mi robusta *mano*» (Góngora 2010, 172)

2. Al mismo ámbito refinado de la poesía secentista remite la huella de un soneto amoroso de Quevedo que lleva por epígrafe *Con ejemplos muestra a Flora la brevedad de la hermosura para no malograrla*. De este poema procede la advertencia sobre la caducidad de la belleza (vv. 5-11): «la ostentación lozana de la rosa, / deidad del campo, estrella del cercado; / el almendro en su propia flor nevado, / que anticiparse a los calores osa, / reprensiones son, ¡oh Flora!, mudas / de la hermosura y la soberbia humana, / que a las leyes de flor está sujeta» (Quevedo, 1998: 121). En la segunda sección de *Carta florentina* se inserta el endecasílabo sexto de la *vanitas* quevedesca: «Y si es naturaleza que *el almendro* / *amanezca en su propia flor nevado*, / los recuerdos caídos se pudren y germinan / en su noche nevada de palabras» (vv. 495-498).

3. La parábola del grano de trigo, recogida en el Evangelio según san Juan (XII, 24): «*nisi granum frumenti cadens in te-*

rram, mortuum fuerit, ipsum solum manet: si autem mortuum fuerit, multum fructum affer», Biblia Vulgata, 2002: 1055) aparece reproducida en castellano: «Si no muere y se pudre el grano, no habrá espiga» (v. 505).

4. Se citan en portugués dos sintagmas extraídos del *explicit* de un soneto de Mário de Sá-Carneiro, titulado *Pied-de-nez* («Deram-me beijos sem os ter pedido... / Mas como sempre, ao fim —bandeiras pretas / tómbolas falsas, carrossel partido...»; Sá-Carneiro, 2001, 102): «En Lisboa me asalta tu recuerdo / —bandeiras pretas, carrossel partido—» (vv. 592-593).

5. La elegía I, 6 de Ovidio configura un encendido elogio de Fabia, la esposa del vate romano, a la que ensalza y añora sin tasa desde la lejanía del exilio en Tomi. El final de esta composición es una apasionada promesa de pervivencia (vv. 35-36): «*quantumcumque tamen praeconia nostra ualebunt, / carminibus uiues tempus in omne meis*» ('Empero, valgan lo que valgan mis alabanzas, / vivirás por siempre en mis versos'). La voz del anciano que rememora la pasión perdida en *Carta florentina* refleja y cercena la valencia positiva de la promesa ovidiana: «vivirás gracias a mis versos, aunque sin nombre» (vv. 501-502) «y deseaba el don de darte nombre» (v. 741) > «y no voy a nombrarte pues no creo en tu nombre» (v. 755). Frente a la tópica nominal de la tradición amorosa griega y romana (la Lyde de Antímaco de Colofón, la Bitis de Filetas de Cos, la Lesbia de Catulo, la Delia de Tibulo, la Cintia de Propercio, la Corina o la Fabia de Ovidio), solo una sombra sensual, innominada y sin rostro pervivirá en los versos del poeta moderno, que medita sobre el amor perdido.

Además de la técnica de la cita o el engaste imitativo —al modo antiguo del *uersus cum auctoritate*— en el libro afloran motivos de alto valor simbólico e indudable densidad cultural. En el paisaje arcádico que forma un *locus amoenus* ubicado entre el recuerdo y el sueño («un jardín en Arcadia o en Sicilia», v. 356), no solo vuelan las aves en colorida variedad, sino también las abejas. La tensión ascensional del vuelo, la plenitud del enamorado que flota en las alturas —como un niño— y percibe la prístina intensidad de los colores se pondera una y otra vez, con matices distintos: «el privilegio de la ingravidez / que disfrutan los niños y los muertos / y los enamorados sobre el agua» (vv. 130-132); «Quien siente gran amor corre peligro, / ingrávido en su cielo sobre el agua» (vv. 407-408); el «privilegio de la ingravidez / sobre las cumbres y las aguas» (vv. 652-653). En ese contexto, las dulzuras y elevaciones del amor aparecen vinculadas al perfil pequeño y elegante del himenóptero: «y tras hollar la flor el [vuelo] de la abeja / la mutua concesión de abeja y flor, / no sabiendo por qué bajo la piel turbada / la sangre enciende el brillo de los ojos / que se llama deseo» (vv. 359-363); «labios ardiendo en miel entre mis labios / y su susurro de nocturna abeja» (vv. 458-459); «la pulcritud del vuelo de la abeja, / el arroyo y las aves: minúscula sorpresa / sobre la faz del mundo» (vv. 620-622). El melificio y las dulzuras de la pasión han ido unidas en el campo de la lírica desde la poesía helena (Egido 2013), aunque quizá no esté de más evocar aquí la significativa presencia del motivo sensual en el epitalamio de la *Soledad Primera*, referido al instante lascivo del amplexo: «lasciva abeja al virginal acanto / néctar le chupa hibleo».

Si pasamos al ámbito prestigioso de la tradición clásica, conviene recalcar ante todo la presencia —en forma alusiva— de un delicado y juguetón motivo de la poesía helenística, conservado en el idilio XIX de Teócrito y en un poemita del *corpus* anacreóntico: la estampa delicada del *Eros ladrón de miel*. La quintaesencia del mismo aparece en

este pasaje: «Y años después encontrará a otro niño / —arquero sin maldad, ladrón de miel, / su semejante pero más hermoso— / al que picó en los dedos una abeja» (vv. 626-629). Ahora bien, la escena mítica no solo se acoge al prestigioso origen literario griego, sino que reelabora el recuerdo visual de una de las versiones de Lucas Cranach el Viejo, custodiada en la National Gallery de Londres (*Cupid complaining to Venus*, hacia 1525).

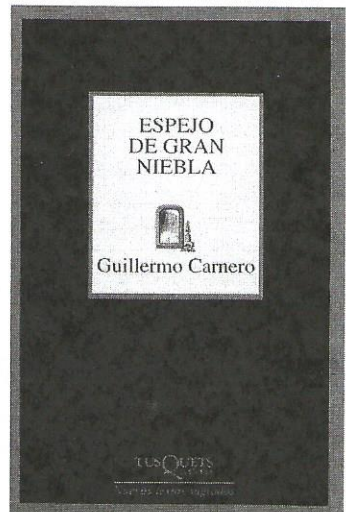
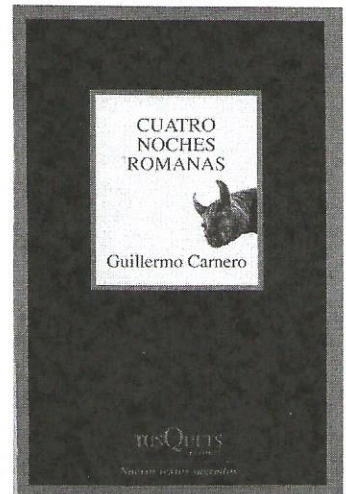
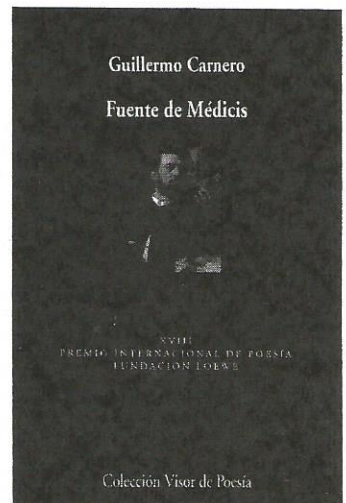
Desde el ángulo de los engastes intertextuales, conviene aún recordar otro ejemplo, que ha de entenderse esta vez como pequeña y justificada apología *pro domo sua*. Me refiero a la contestación al malévolos ataque dirigido por Ángel González contra los Novísimos en la *Oda a los nuevos bardos*: «Mucho les importa la poesía. / Hablan constantemente de la poesía / y se prueban metáforas como putas sostenes / ante el oval espejo de las *oes* pulidas / que la admiración abre en las bocas afines» (González, 1977: 57-58). A tal afrenta responde con mesura: «Nunca / me he probado palabras como putas sostenes, / y nunca las busqué: me sorprendieron / aunque cerré los párpados y luego me cubrí / con el deseo de no ver» (vv. 728-732).

Caligrafías del arte

A lo largo de la obra carneriana, como bien ha subrayado la crítica, el «juego efrástico» o la incorporación de referentes artísticos en el poema asume una importancia capital y resulta nítido desde sus comienzos (Lanz, 2016, 63). En la atmósfera italiana de este volumen de madurez se ofrece a los lectores-espectadores un radiante panorama del orbe de la pintura y la escultura (Pittarello, 2009).

Sin duda, el referente pictórico más destacado de *Carta florentina* sirve de solemne abertura a la parte central (vv. 254-262) y se desarrolla a través de un sugestivo sistema plurimembre de seis elementos, donde cada uno de los artistas plásticos citados se asocia a una tonalidad dilecta y a un motivo (Carnero, 2018, 25). En el prestigioso elenco se entremezclan diferentes maestros renacentistas italianos (Gozzoli, Carpaccio, Gentile Bellini, Giorgione), un artista barroco neerlandés (Johannes Vermeer) y un aristocrático pintor victoriano (lord Frederic Leighton):

J. P. CÁRDENAS /
ESTE OLVIDO
ERIZADO
DE SUSURROS
Y SÍMBOLOS...





J. P. CÁRDENAS /
ESTE OLVIDO
ERIZADO
DE SUSURROS
Y SÍMBOLOS...

El amor de Gozzoli a las colinas
tersas como los pliegues del satén,
y a los vestidos de brocado verde;
el de Carpaccio al rojo de las flámulas
y a las gruesas dalmáticas; el de Frederic Leighton
al amarillo indio anaranjado;
al azul desvaído el de Gentile
Bellini, el de Vermeer al lapislázuli,
el de Giorgione al ocre de los fresnos.

La avezada pupila del poeta escoge de las telas una pequeña pieza, un detalle relevante («colinas tersas», «flámulas», «dalmáticas», «fresnos») y le asigna la gama cromática distintiva o reveladora en cada artista admirado («verde», «rojo», «amarillo indio anaranjado», «azul desvaído», «lapislázuli», «ocre»). La inserción de estos signos culturales le permite trazar un paralelismo con cuanto va refiriendo en sus trabajos de amor perdidos: al igual que los grandes creadores plásticos conceden a sus lienzos una intensidad cromática y una gama que los identifica y define, la pasión y el abandono voluptuoso confieren al amante los colores más vívidos, la intensidad vital anhelada.

Uno de los pasajes de mayor temperatura emotiva en el libro es el diálogo silente que el anciano locutor poético entabla con un joven paje eternizado en un fresco de Florencia. Del suntuoso cortejo (de escenografía cinegética) que desplegara para el gozo visual de los Medici Benozzo Gozzoli en la Capilla de los Reyes Magos se destaca el porte apuesto y juvenil de un rubio sirviente, que interpela de este modo al yo lírico (vv. 418-433 y 695-700):

Los plácidos jinetes de Gozzoli
conscientes del halago de su transcurso lento,
el del color y el brillo entrelazados
a la serenidad. Un paje me contempla
con la arrogancia de su privilegio,
enmarcado en el oro de sus rizos
junto a un leopardo inmóvil en su dogal de oro.
Siento su compasión, pues estoy vivo
y soy rehén de un cuerpo no pintado:
—«Yo era joven y hermoso;
he envejecido y muerto. El pintor me salvó;
¿quién te salvará a ti? No concibes la anchura
ni la profundidad de mi universo,
lo ves angosto y plano. Son tus ojos
los faltos de agudeza, no los míos.
Yo estoy fuera del tiempo. La imperfección es tuya» [...].
Quién te salvará a ti, me preguntaba
el paje de Gozzoli, en su desfile
de seres acogidos al arte de la seda,
indemnes y serenos, para siempre pintados.
Desde entonces me asiste y me acompaña
la conmiseración de su sonrisa.

En este fragmento se muestran invertidos los elementos de la percepción artística: el perfil eterno del joven pintado «contempla» así al viajero, se compadece de él y le lanza una pregunta inquietante: ¿quién habrá de salvarte?, ¿cómo se eternizará tu efígie, tu nombre, tu carácter? Una atmósfera melancólica, mortuoria y comunicativa afín aparece asimismo reflejada en el epigrama dedicado al *Retrato del dux Francesco Venier, por Tiziano*.

De manera más breve otros referentes artísticos se incorporan al tomo, enlazándolo con detalles de pinturas sacras como la *Madonna col Bambino e Santi* de Giovanni Bellini, custodiada en la veneciana Basilica dei Frari («ángeles musicantes de Giovanni Bellini / tocando para ti, para tus pies desnudos / sobre la antigua alfombra, la vihuela y la flauta», vv. 105-107); la estampa onírica de la *Femme au miroir* de Paul Delvaux, donde la figura femenina aparece vestida en su tocador y su reflejo se ofrece desnudo sobre la lámina de azogue («Mujer frente al espejo, pintada por Delvaux, / no podrá redimirte desnudez ni vestido», vv. 499-500); o la delicada y nívea escultura barroca de Stefano Maderno, *Il martirio di Santa Cecilia* («La música y la cera / ardían en hacheros para Santa Cecilia, / sobre el paño de altar [...] / Por no alargar la mano a esa cicatriz leve / en la base del cuello, al borde de la túnica, / santidad en el mármol», vv. 380-382 y 399-401).

A modo de conclusión

El preámbulo de *Carta florentina* recoge un famoso *dictum* agustiniano («*Dilige et quod vis fac*»), bajo cuya admonición se apunta cómo fueren cuales fueren nuestras decisiones «el amor y el desamor trazarán tu itinerario» (Carnero, 2018, 10). El autor valenciano muestra así el sendero que el destino ha dibujado para el deslumbrante poema continuo, cuyas secciones se mueven en «una pulsión de ascenso y descenso en el espacio y de pérdida y recuperación en el tiempo» (Carnero, 2018, 10). El volumen meditativo se ofrece a los lectores como una revelación entre el recuerdo y el sueño, a la manera de un paradójico «olvido erizado de susurros y símbolos» (v. 349). La historia amorosa de plenitud y caída, de voluptuosidad y pérdida conforma de hecho un eje temático que en Occidente ha florecido con incomparable pujanza, desde el *odi et amo* de Catulo hasta el estribillo galante de la lírica francesa menor («*Plaisir d'amour ne durent qu'un moment, chagrin d'amour durent toute la vie*»). En esa vía del Amor y el Desamor se inserta el libro.

Quizá no sea demasiado arriesgado sostener que la escritura carneariana en el ciclo *de senectute* se plantea como cauce de una emoción serena, cual reflejo de una experiencia vital tamizada por una miríada de experiencias culturales. A la vez, el poema continuo asume un valor terapéutico y de autoconocimiento, asentado en una corriente de pensamiento bimilenaria. Para calibrar el hondo sentido de la *Carta florentina* conviene acaso que evoquemos, por último, la reflexión que Teócrito de Siracusa hiciera en lírica confidencia al médico y poeta Nicias de Mileto, desde el arranque del idilio XI: «Ninguna otra medicina, Nicias, hay contra Amor, ni unguento, ni polvo alguno, —creo yo— solo las Piérides. Es este suave y dulce alivio entre los hombres, mas no fácil de hallar». Con pulso magistral y delicada factura de orfebre, Guillermo Carnero ha encontrado en las páginas de este volumen meditativo la rimada medicina, el exquisito elixir que lenifica las dolencias del desamor, un lenitivo al alcance tan solo de unos pocos privilegiados.

J. P. C.—UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

Bibliografía citada

Biblia Vulgata (2002). Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos.
Bucólicos griegos (1986), ed. M. García Teijeiro y M. T. Molinos. Madrid, Gredos.

CARNERO, G. (1999). *Verano inglés*. Barcelona, Tusquets.
 — (2009). *Cuatro noches romanas*. Barcelona, Tusquets.
 — (2010). *Dibujo de la muerte. Obra poética (1966-1990)*, ed. Ignacio Javier López. Madrid, Cátedra (2.ª edición revisada).
 — (2017). *Regiones devastadas*. Sevilla, Fundación José Manuel Lara.
 — (2018), *Carta florentina*. Sevilla, Fundación José Manuel Lara.
 EGIDO, A. (2013), «Mañana serán miel. Labores poéticas y metapoéticas del Góngora abeja», en *La Edad del Genio. España e Italia en tiempos de Góngora*, eds. B. Capllonch, S. Pezzini, G. Poggi, J. Ponce Cárdenas, Pisa, Edizioni ETS, 219-252.
 GÓNGORA, L. de (1994), *Soledades*, ed. Robert Jammes. Madrid, Castalia.
 GÓNGORA, L. de (2010), *Fábula de Polifemo y Galatea*, ed. Jesús Ponce Cárdenas. Madrid, Cátedra.

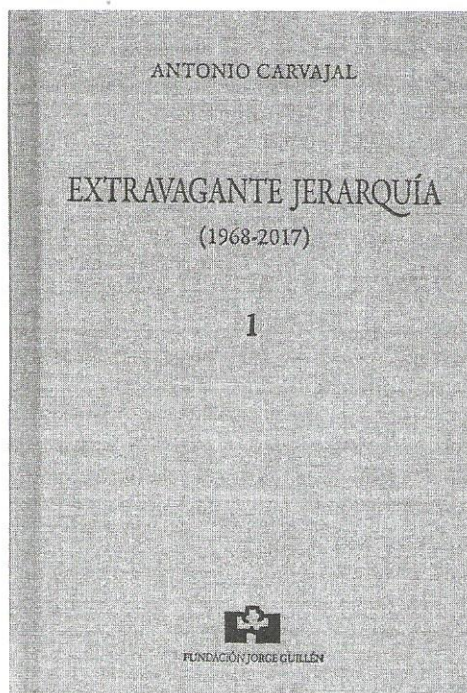
GONZÁLEZ, A. (1977), *Muestra corregida y aumentada de algunos procedimientos narrativos y de las actitudes sentimentales que habitualmente comportan*. Madrid.
 LANZ, J. J. (2016). *La Musa metafísica. Ensayos sobre la poesía de Guillermo Carnero*, Valencia, Diputación de Valencia-Institució Alfons el Magnànim.
 PITTARELLO, E. (2009). «Aproximaciones a la poesía de Guillermo Carnero», en *Enclaves de la Transición. Una visión de los Novísimos. Prosa, Poesía, Ensayo*, eds. Enric Bou y Elide Pittarello, Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert, pp. 241-263.
 PONCE CÁRDENAS, J. (2014). *Écfrasis: visión y escritura*. Madrid, Fragua.
 QUEVEDO, F. de (1998), *Un Heráclito cristiano, Canta sola a Lisi y otros poemas*, eds. Lía Schwartz e Ignacio Arellano. Barcelona, Crítica.
 SÁ-CARNEIRO, M. (2001). *Poesía*. Sao Paulo, Editora Iluminuras.

J. P. CÁRDENAS /
 ESTE OLVIDO
 ERIZADO
 DE SUSURROS
 Y SÍMBOLOS...

JOSÉ ENRIQUE MARTÍNEZ / EXTRAVAGANTE JERARQUÍA (1968-2017), DE ANTONIO CARVAJAL

En el año 2018 concurren dos hechos relevantes en relación con la poesía de Antonio Carvajal: en primer lugar, el cincuentenario de la publicación de su primer libro, *Tigres en el jardín*, editado en 1968, algo celebrado con diversos actos en la ciudad de Granada; en segundo lugar, la aparición, a finales de año y en dos volúmenes, de *Extravagante jerarquía (1968-2017)*, la segunda recopilación de su poesía. La anterior, que abarcaba los años 1968-1981, se había publicado en 1983, llevaba el mismo título e incluía un epílogo con cuatro artículos de Ignacio Prat, el primero que dio cuenta de la originalidad y la «tensión trágica» que abrigaba el virtuosismo formal del poeta granadino. El título *Extravagante jerarquía* lo tomó Carvajal del Discurso II de *Agudeza y arte de ingenio*, de Gracián: «Si el percibir la agudeza acredita de águila, el producirla empeñará en ángel; empleo de querubines, y elevación de hombres, que nos remonta a extravagante jerarquía». El alto concepto que el escritor barroco poseía de la agudeza concuerda con la elevada concepción de la poesía sostenida por el poeta granadino.

Extravagante jerarquía contenía en 1983 los siguientes poemarios: *Tigres en el jardín* (1968), *Serenata y navaja* (1973), *Casi una fantasía* (1975), *Siesta en el mirador* (1979), *Sol que se alude*, «inédito como libro» hasta entonces, y *Sitio de ballesteros* (1981). La nueva agrupación de 2018 agrega a los poemarios anteriores trece nuevas entregas, de *Del viento en los jazmines* (1984) a *El fuego en mi poder* (2015). El conjunto suma casi mil quinientas páginas de poesía, una obra copiosa tendente a la creación de un ámbito de belleza que



contrarreste las miserias y vilezas del mundo y de la vida. *Extravagante jerarquía* —refiriéndonos en adelante a la recopilación de 2018— corre al cuidado de José Luis López Bretones, el cual traza unas «notas a la edición» que no es, como él indica, edición crítica, sino «revisada» de la que se han eliminado, por deseo del autor, los paratextos que acompañaban a los poemarios en sus ediciones primeras. Señala, por otro lado, que los libros ahora reunidos son los que Antonio Carvajal considera «plenamente debidos a su labor», dejando fuera muestras puntuales que el poeta «no ha querido revalidar». De igual modo, consigna López Bretones los cambios producidos en la estructura de algunos libros, como *Sol que se alude*, que aumenta el número de poemas, *Con palabra heredada* (1999), «el que más ha cambiado», tanto en extensión como en estructura, o *El fuego en mi poder* (2015), también engrosado respecto a

Antonio CARVAJAL
 (2018), *Extravagante
 jerarquía (1968-2017)*,
 vols. I y II
 (ed. de J. L. López
 Bretones) Valladolid,
 Fundación Jorge Guillén.

su edición original. Subraya, asimismo, la íntima dependencia de tradición y renovación en la obra carvajaliana y la dimensión social de la misma, en la que la celebración de la amistad no es ajena a la «solidaria convivencia». Finalmente traza «algunos aspectos básicos en torno a la poesía de Antonio Carvajal» que ahondan en los que la crítica viene matizando en los últimos años, fundamentalmente en relación con los tópicos sobre la destreza métrica y técnica del poeta, que no se consideran estrategias arbitrarias, sino asociadas a la intensidad expresiva.

Extravagante jerarquía aporta claridad cronológica y de conjunto a una obra que se ha prodigado generosamente en cuadernillos, pla-