

UNIVERSITAT DE VALÈNCIA

Facultat de Filologia, Traducció i Comunicació

DEPARTAMENTO DE FILOLOGÍA ESPAÑOLA



LOS *SONETOS ESPIRITUALES* DE JUAN RAMÓN JIMÉNEZ:  
MACROTEXTO POÉTICO Y CANCIONERO AMOROSO

**Tesis doctoral de María Adela Codoñer Nácher**

**Director:** Dr. D. Arcadio López-Casanova

Valencia, 30 de abril de 2012



**A mis padres,  
hermano y abuela**

*In memoriam maiorum*



## AGRADECIMIENTOS

El planteamiento del que parte esta tesis surgió hace unos cuantos años, la primavera de 2003, en el marco de un programa de Doctorado ya extinguido. En aquel momento no lo pude llevar a cabo por una serie de vicisitudes que acabaron arrinconando mi proyecto. En 2006 me propuse con decisión retomar el camino abandonado y un año más tarde, tras terminar el Master en Estudios Hispánicos Avanzados, ya había transformado aquel planteamiento en trabajo de investigación. Fue mi tutor quien me alentó a convertirlo en materia de tesis y, pese a que yo pensaba que Juan Ramón Jiménez estaba y sigue estando muy estudiado, mi tutor me hizo ver que la perspectiva desde la cual se podía enfocar el análisis era muy novedosa y por tanto poco investigada.

Estos tres últimos años han representado para mí una entrega en cuerpo y alma a la tesis, alternando siempre mi trabajo como profesora de español a extranjeros con mi dedicación a desentrañar las claves de los *Sonetos espirituales*. Ha sido una etapa ardua, pero enriquecedora, emocionante cada vez que hallaba piezas nuevas y no solo encajaban sino que daban más sentido y funcionalidad al engranaje.

De adolescente descubrí la literatura española de mano de un excelente profesor, Carlos Campa Marcé -impulsor de mi vocación-, cuyo saber tanto me ha iluminado. En mi etapa adulta he entrado en contacto, por un azar caprichoso, con quien me ha iniciado en el aprendizaje de las letras francesas, el profesor Carlos Martínez Rodríguez. Les agradezco a los dos su dedicación, su apoyo e interés en mi trabajo. Gracias a sus aportaciones he podido seguir avanzando y sacar frutos del todo inesperados.

Me gustaría, asimismo, dejar constancia aquí de los ánimos que siempre me han dado Katja Schulze, Maribel Gómez Ardila y D. José M.<sup>a</sup> Chaume Martínez.

Son varias las trayectorias que han confluído a la hora de elaborar esta tesis: la académica, la profesional, la personal, pero por encima de todas ellas, la trayectoria familiar ha sido fundamental. He llegado a un puerto (literal y literario) incomparable

gracias al sustento en todos los sentidos por parte de mis padres y a las posibilidades que mi hermano vio en mí y que con acierto premonitorio un día me reveló.

Por último, le agradezco a mi tutor, el Dr. Arcadio López-Casanova, el haberme dado la oportunidad de desarrollar mi trabajo bajo su atenta y experta mirada, así como el hacerme el honor de ser su discípula. Mi tutor, que en años anteriores fue también mi profesor, fue quien encauzó esa vocación, quien la formó y perfeccionó. A pesar de un tiempo de ausencia mi devoción filológica nunca se apagó. A pesar de las expectativas inciertas en un futuro parco en promesas seguiré más que nunca con fe en la Literatura.

Adela Codonyer

Massanassa, 30 de abril de 2012

# ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	9
<b>I. FORMANTES DISPOSITIVOS.....</b>	<b>15</b>
<b>1. Título.....</b>	<b>17</b>
<b>2. Partes .....</b>	<b>22</b>
<b>3. Soneto.....</b>	<b>25</b>
<b>3. 1. Opiniones de Juan Ramón Jiménez.....</b>	<b>25</b>
<b>3. 2. Tipología.....</b>	<b>31</b>
<b>3. 3. Modelos compositivos.....</b>	<b>54</b>
<b>3. 3. 1. Modelo simétrico.....</b>	<b>54</b>
<b>3. 3. 2. Modelo analítico.....</b>	<b>61</b>
<b>3. 3. 3. Modelo sintético .....</b>	<b>64</b>
<b>3. 3. 4. Modelo asimétrico.....</b>	<b>70</b>
<b>3. 3. 5. Modelo lineal.....</b>	<b>74</b>
<b>4. Final (Itinerario del corazón) .....</b>	<b>78</b>
<b>II. ESTRUCTURA DE SENTIDO: CANCIONERO .....</b>	<b>87</b>
<b>5. Motivos (Articulación) .....</b>	<b>93</b>
<b>5. 1. Soneto - Proemio.....</b>	<b>94</b>
<b>5. 2. Vectores .....</b>	<b>98</b>
<b>6. Sujetos poemáticos.....</b>	<b>106</b>
<b>6. 1. Constelación de atributos.....</b>	<b>108</b>
<b>6. 2. Figuración de los sujetos: Mitificación de los amantes .....</b>	<b>120</b>
<b>6. 2. 1. El mito de Narciso .....</b>	<b>121</b>
<b>6. 2. 2. El mito de Diana .....</b>	<b>125</b>
<b>7. Figuras pragmáticas: Actitudes líricas.....</b>	<b>132</b>
<b>7. 1. Actorialización del hablante lírico .....</b>	<b>132</b>
<b>7. 2. Modalización y tipología.....</b>	<b>139</b>
<b>7. 3. Polifonía de voces interiores .....</b>	<b>146</b>
<b>8. Función imaginativa: imágenes (<i>topoi</i>).....</b>	<b>150</b>

<b>9. Función rítmica</b> .....	173
<b>9. 1. Poemas en relación progresiva</b> .....	174
<b>9. 2. La rima temática</b> .....	189
<b>10. Final: Proceso de introspección (<i>el cuerpo hecho alma</i>)</b> .....	214
 CONCLUSIONES.....	 225
 BIBLIOGRAFÍA.....	 231

## INTRODUCCIÓN

Los *Sonetos espirituales* de Juan Ramón Jiménez fueron compuestos entre 1914 y 1915, pero no se publicaron hasta 1917. A este libro le siguen en inmediata sucesión cronológica, aunque tengan una edición coetánea o incluso anterior,<sup>1</sup> *Estío* (1915) y *Diario de un poeta recién casado* (1916). Etapa compositiva de especial interés porque por estas fechas es cuando se escinde, en opinión de Juan Ramón y de la crítica en general, su poética en dos grandes épocas, la anterior a 1915 y la posterior a este año. En una carta a Luis Cernuda expone J. R. Jiménez:

«Usted sabe, sin embargo, que desde mi *Diario de un poeta*, 1916, yo separé casi por completo de mí las formas poéticas (estancias alejandrinas, silvas endecasílabas, etc.), que habían culminado, 1914-1915, en los *Sonetos espirituales*, término indudable de un tiempo mío. Después de los *Sonetos*, yo vi claro, y lo vieron varios críticos, que mi vida poética empezaba de nuevo. Se escribió que el *Diario* era un segundo primer libro mío.»<sup>2</sup>

Con estas palabras el poeta le concede a los *Sonetos espirituales* la función de “cierre” de su primera etapa y al *Diario* la de apertura de la segunda. Vista la obra juanramoniana diacrónicamente y en toda su extensión parece muy acertado asignarle esta posición y más aún si al igual que R. Senabre<sup>3</sup> entendemos como señal inequívoca de clausura la confección de un libro de sonetos como lo hicieran ya dos referentes en la lírica moderna y que, además, lo fueron sin duda y muy especialmente para el de Moguer: Rubén Darío y Mallarmé.

---

<sup>1</sup> *Estío* se editó a finales de 1916 como consta en la nota 310 del *Epistolario I*, edición de Alegre Heitzmann A., Madrid, Amigos de la Residencia de Estudiantes, 2006.

<sup>2</sup> En Jiménez J. R., *Prosas Críticas*, selección y prólogo de Gómez Bedate, P., Madrid, Taurus, 1981, p. 108.

<sup>3</sup> Senabre, R., «Juan Ramón Jiménez o la sublimación del erotismo» en *Claves de la poesía contemporánea. (De Bécquer a Brines)*, Biblioteca filológica, Ediciones Almar, Salamanca, 1999.

A pesar de que todo parezca lógico no nos podemos conformar con esta versión, pues hay mucho que objetar al respecto. Acudimos a G. Azam<sup>4</sup> en primer lugar porque, muy perspicaz, materializa una de las objeciones en forma de pregunta (y no precisamente retórica):

«¿Por qué razón Juan Ramón decidió incluir los *Sonetos espirituales* y *Estío* en el segundo período, como se destaca de la presentación de los *Libros de poesía*, tal como lo realizara bajo su control A. Caballero, para la editorial Aguilar, en la colección de Premio Nobel?»

El mismo estudioso nos apunta dos razones poderosas: por el reconocimiento de que tanto *Estío* como *Sonetos* fueron escritos en un momento de renovación de su poética como se desprende de una confesión del poeta<sup>5</sup> y por la aparición del amor sentido como compromiso.

Esto explicaría que en el momento en que se estaban gestando los *Sonetos* parece haber por parte de su creador un afán más que de cerrar, de individualizar su poemario, de erigirlo en pieza única dentro de su producción. Buena prueba de ello es el cambio de dirección ético-estética que se advierte en la acepción misma de “soneto espiritual”, continente y contenido que evoca a un tiempo en el receptor tanto “disciplina” por la constricción formal y la restricción al ámbito espiritual como “prestigio” por lo clásico de la forma y lo inmaculado del fondo, valiosos peldaños en su camino hacia la perfección. Esta denominación multiplicada por cincuenta y cinco nos transmite un mensaje si no de enmienda, sí de querer resarcirse de todo lo anterior, de conversión y de reforma a la par moral y estética. Aunque se demorara la publicación del libro su objetivo ya se podía dar por satisfecho: transmitir a la destinataria

---

<sup>4</sup> Azam, G., *La obra de Juan Ramón Jiménez. Continuidad y renovación de la poesía lírica española*, Madrid, Ed. Nacional, 1983, pp. 276-277.

<sup>5</sup> La referencia pertenece a una cita de JRJ, *La corriente infinita*, Aguilar, Madrid, 1961, p. 157: «Lo que Ortega no sospechaba, ni yo se lo dije en aquellas ocasiones, era que yo atravesaba una profunda crisis formal y estaba escribiendo en aquel momento los poemas de *Estío* y *Sonetos espirituales*, que marcan un cambio fundamental mío, no sólo en lo expresivo inteligente o sensitivo, sino en lo más interior; y esto es lo que los dos libros señalan al comienzo de mi segunda época.»

inmediata<sup>6</sup> el mensaje –implícito en su tarjeta de presentación (el título) y explícito en su lectura– del surgimiento del hombre nuevo y de su nueva voz.

De hecho, ese viraje en la ética y en la poética de Juan Ramón viene en gran medida motivado por un acontecimiento en su vida: el descubrimiento de la mujer definitiva. Dado que nuestra investigación se dedicará a desentrañar las claves poéticas del texto, hemos evitado las intromisiones biográficas, no obstante, no debemos desdeñar el encuentro con Zenobia, su agitado cortejo, su noviazgo y su matrimonio. Trayectoria que se transluce en la trilogía citada (*Sonetos*, *Estío* y *Diario*), siendo la fase inicial, inestable, de amor-amistad en los albores del noviazgo la que se corresponde con la composición del libro que nos ocupa.<sup>7</sup> La correspondencia de Juan Ramón en aquella época con la que sería su mujer, con la madre de esta (Isabel Aymar) y con una de sus amigas íntimas (María Martos), nos ha resultado útil para entender algunos puntos de la tormentosa relación y para glosar su plasmación lírica.

Entonces, lo que nos importa de este dato biográfico es que ha aparecido la mujer única en su camino, hecho desencadenante en el proceso hacia un esencialismo amoroso decisivo en la concepción de los *Sonetos*, así como en la preparación del itinerario mítico del *Diario*. Una vez culminado con *Diario* el proceso del esencialismo amoroso pasará al esencialismo estético o, como A. Blanch<sup>8</sup> lo define, a «la tarea de la depuración esencial de las palabras» que se inaugurará con *Eternidades*.<sup>9</sup>

---

<sup>6</sup> No hay duda de que Zenobia, a pesar del indefinido retrato del poemario, es la mujer ficcionalizada en los sonetos y la destinataria real de los mismos, pues sabemos que en los periodos de distanciamiento con ella causados por los altibajos (enfados y reconciliaciones) en su relación, el poeta utilizaba como pretexto para verla encuentros “casuales” que organizaba en casa de sus amigas y que pretendía aprovechar para leerle los sonetos. *Vid. Epistolario I, op. cit.* pp. 481 y 487. Finalmente, Juan Ramón hace justicia al recuerdo e implicación de su mujer en la dedicatoria de 1949 a la edición de los *Sonetos espirituales* en Losada, Buenos Aires: *A Zenobia con mi mejor esencia y existencia*.

<sup>7</sup> Fase con la que coincidirían las fechas de elaboración de los *Sonetos* entre 1913 y 1915, un año antes del que aparece en las ediciones, confirmando asimismo la declaración de Juan Ramón en *El trabajo gustoso*, Madrid, 1961, p.231. Como curiosidad, remitimos a Senabre R., *op. cit.* p.212-213, el cual enumera algunos cambios que se produjeron en el poeta a raíz de este encuentro con Zenobia, como retirar de la imprenta *Libros de amor* o firmar con su nombre completo. Nuevos indicios que según Senabre corroboran ese giro radical en la obra de Juan Ramón.

<sup>8</sup> Blanch A., *La poesía pura española*, Madrid, Gredos, 1976.

<sup>9</sup> Según Senabre (*op. cit.* 93) «es en este libro donde se manifiesta textualmente la definitiva sublimación del afán erótico, sustituido a partir de ahora por la búsqueda de la belleza. Tras la conversión de las diversas amadas en la amada única, ésta se esfuma del horizonte de los versos para ceder su puesto a la poesía, entendida como realización suprema y cima máxima de la belleza, y también como la vía más pura hacia la perduración.»

Realmente se ha querido apreciar una transición en la poesía juanramoniana, una depuración más bien, lo cierto es que va desprendiéndose de lo fastuoso hasta quedarse “desnuda”, desnudez en la palabra en la medida en que esta sea capaz con los mínimos elementos de transcribir fielmente la cosa evocada o sentida, dirigiéndose hacia los dominios de la poesía pura. En este marco dos adjetivos utilizados con parquedad (lo cual subraya su uso calculado) en los *Sonetos* asumen un significado trascendente: *espiritual* y *desnuda*, ambos vinculados a la pureza. Como del primero ya tendremos ocasión de ocuparnos nos detenemos un instante para comentar lo referente a la desnudez que si bien va asociada a términos femeninos –a la mujer ideal (soneto XVI), a la tarde personificada en mujer (soneto XLV) y a la vida (soneto LV) –, al despojarlas de todo consigue ir más allá de la sensualidad dejando a la vista lo puramente auténtico y verdadero, la esencia.

Con todo, bien sea por su posición transitoria, bien por su particular confección en una versificación tan alejada de la sencillez posterior que le caracterizará, la cuestión es que los *Sonetos* han quedado habitualmente descolgados no sólo de las opiniones y valoraciones por parte de la crítica, sino también de los estudios en general, a pesar de ser Juan Ramón Jiménez uno de los poetas más estudiado, pues ahí está la ubérrima bibliografía como testimonio. El primero que incurrió en esta especie de prejuicio y marginalidad fue, no obstante, el propio autor al asumir el criterio de que el *Diario* era su “segundo primer libro”, es decir, el primero de una segunda época y, sin duda, su opinión se difundió e influyó a la hora de acercarse a sus libros.

Es nuestro propósito dar un nuevo enfoque analítico a los *Sonetos espirituales* desde una perspectiva macrotextual, lo cual implica considerar el poemario como un todo, es decir, como un conjunto organizado y cohesionado, obediente a un esmerado diseño calculado de antemano por su autor. El macrotexto poético, tal como lo ha estudiado A. López-Casanova<sup>10</sup>, ofrece diversas variantes tipológicas, entre ellas una en particular, la del cancionero amoroso, se ajusta muy medidamente a los *Sonetos* que ya

---

<sup>10</sup> *Macrotexto poético y estructuras de sentido. Análisis de modelos líricos modernos*, Tirant lo Blanch, Valencia, 2007.

fueron interpretados en esta dirección por Torres Nebrera.<sup>11</sup> Aplicando, pues, esta metodología macrotextual probaremos que en todos los niveles textuales (temáticos, gramaticales, imaginativos, estructurales, pragmáticos, rítmicos, etc.) el libro cumple con rigor matemático las exigencias como macrotexto poético revelando la estructura de sentido de un auténtico cancionero amoroso.

De ahí el planteamiento teórico de nuestro estudio dividido en dos grandes bloques que abarcan desde lo más externo y general del libro hasta lo más interno y elemental. El primero de ellos va a profundizar en los *formantes dispositivos*, los constituyentes básicos del poemario, empezando por el título que como indicador catafórico nos adelantará las primeras claves. Le sigue la división y organización en partes, cuyo esquema se complementará en el segundo bloque con el diseño compositivo. Se completa este conjunto con el soneto, molde único que por su carácter convencional someteremos a dos tipos de clasificación, una temático-pragmática y otra estructural-constructiva.

Estos tres formantes, título, partes y soneto, van a ser los pilares sobre los que asentaremos en el siguiente bloque la tesis principal del presente trabajo: todo guarda una cohesión y está minuciosamente elaborado en función de la particular estructura de cancionero. De hecho, demostraremos no solo la mera cohesión sino el perfecto ensamblaje entre todos los operadores, los gramaticales (los artificios constructivos vistos en la primera parte) junto con los semánticos, pragmáticos y fónicos, cuyos ejes isotópicos, esto es, la recurrencia en ciertos motivos, imágenes, tonalidades (de sentimientos) y ritmos, centrarán nuestra atención en la segunda mitad.

Esta nueva técnica del macrotexto poético nos permitirá no sólo legitimar a los *Sonetos* dentro de la tradición que comenzó con el *Canzoniere* de Petrarca, sino que nos autorizará a situarlo entre los grandes poemarios modernos del calibre de *Las flores del mal* de Baudelaire, además de reivindicar su importancia dentro del propio universo juanramoniano.

---

<sup>11</sup> Torres Nebrera G., «Para una lectura de los *Sonetos espirituales*», en Senabre, R. (ed.), *Juan Ramón Jiménez en su centenario*, Cáceres, Universidad de Extremadura, 1981, pp.231-258.

Volvemos al punto de partida, a ese año 1915, en torno al cual todo parece converger, desde lo más general como es una evolución de la poesía española<sup>12</sup> (emancipándose hacia las vanguardias y la poesía pura), hasta una transformación más personal que afecta a nuestro poeta, pues según A. de Albornoz<sup>13</sup> esta fecha representaría un momento excepcional en la obra de J. R. Jiménez, de renovación, madurez y depuración expresiva. El mismo Juan Ramón reflexiona en *Ideolojía*:

«Tres veces en mi vida, ¿cada quince años aproximadamente? (a mis 19, a mis 33, a mis 49), he salido de mi costumbre lírica conseguida a explorar con ánimo libre el universo poético.

Tres revoluciones íntimas, tres renovaciones propias, tres renacimientos. Las tres veces he ido del “éxtasis” al “dinamismo”.»<sup>14</sup>

Los *Sonetos espirituales*, coincidentes con esa segunda revolución íntima,<sup>15</sup> brindan claros ejemplos de renovación lírica –como comprobaremos–, pero también es preciso reconocer, de refundición de motivos anteriores (como el contraste entre “suelo-cielo” –entre otros– que apunta a la doble condición humana, mísera y excelsa), de símbolos, de imágenes, etc., que revisados a la luz de una nueva realidad (el descubrimiento del amor único) irán repercutiendo hasta los últimos libros, convirtiendo este poemario en piedra angular de su Obra.

---

<sup>12</sup> Véase Blanch, A. (*op. cit.* págs. 101-102) y Debicki, A., *Historia de la poesía española del siglo XX*, Madrid, Gredos, 1997, págs. 21 y siguientes.

<sup>13</sup> Albornoz, A. de, *JRJ. Nueva antología*, Barcelona, Península, 1973.

<sup>14</sup> *Ideolojía. Metamorfosis IV*, ed. Sánchez Romeralo A., Barcelona, Anthropos, 1990.

<sup>15</sup> Aunque a veces los juicios de Juan Ramón con respecto a su obra suelen ser bastante volubles (sobre todo en lo que atañe a este periodo), en esta reflexión, no obstante, el poeta hace uso de unos conceptos determinantes en la interpretación última de los *Sonetos*: la intimidad y el renacimiento.

## I. FORMANTES DISPOSITIVOS



# 1. TÍTULO

«Orden en lo exterior, inquietud en el espíritu»  
Aforismo I, JRJ, *Ideología. Metamorfosis IV*

Con el conciso sintagma nominal del título, *Sonetos espirituales*, se consigue sintetizar la forma y aun el contenido de todo el libro, dando no solo representación a dos mundos tan diferentes como lo exterior tipificado y lo interior amorfo, sino también armonizándolos, igual que el cuerpo contiene el alma o, mucho mejor, como «el cuerpo hecho alma», fusión ideal conseguida y evocada finalmente en el soneto postrero.

Se nos está anunciando, pues, su composición integral de sonetos, lo que nos apunta una primera clave: su cohesión, al poder considerarlo todo –al menos desde un punto de vista genérico– como un conjunto.<sup>16</sup> La elección de la *poliestrofa* como metro absoluto presupone, además, una sujeción deliberada a un molde estrófico rígido, estructurado y clásico, con estrecho margen para la variación, lo que significa que debe explotar otros recursos como los paratextuales, temáticos o rítmicos para no incurrir en la monotonía. De hecho, la mayoría de cancioneros de todos los tiempos han mantenido vigente la estela del de Petrarca al expresar en distintos metros (canción, égloga, soneto, elegía, madrigal, etc.) los sentimientos.<sup>17</sup>

Parecen ser del agrado del poeta aquellos títulos que definen o identifican el género poemático elegido, a los que ya había recurrido (*Arias tristes*, *Pastorales*, *Elegías*, *Baladas de primavera*) o aún habría de recurrir (*Romances de Coral Gables*), si bien no deja de desconcertar esa dedicación a un tipo de metro tan poco frecuente en su poesía. Todavía más desconcertante resulta, teniendo en cuenta la sensualidad de los poemarios anteriores como *Laberinto*<sup>18</sup> o *Libros de amor*, la determinación adjetival de

---

<sup>16</sup> Según Torres Nebrera (*op. cit.*) se trata de: «un poemario escrito exclusivamente en sonetos, subrayando así una UNIDAD (palabra clave en la poética juanramoniana) desde lo más externo de un libro de poemas, el de su forma métrica predominante; aquí, única y total.» Exclusividad que se extendería al considerar toda su Obra, pues Nebrera señala la escasez de este molde en la producción anterior a los *Sonetos* y la práctica ausencia en la posterior.

<sup>17</sup> Vid. Prieto, A., *La poesía española del s. XVI* (Vol. I), Madrid, Cátedra, 1991, pp. 34-35.

<sup>18</sup> Ante el declarado disgusto de Zenobia por *Laberinto* le escribe Juan Ramón: Es cierto que hay en este libro poesías que no son todo lo puras que yo quisiera, pero tampoco hay que tomarlas tan al pie

*espirituales*, pues los restringe al ámbito del espíritu, del alma, de lo interior, de lo intangible, pero también los deriva hacia una vertiente controvertida, la de lo oculto, lo divino y –aunque haya que matizarlo– de lo místico.<sup>19</sup>

Incluso en la consideración de este libro como un *cancionero de amor profano* esta atribución nos condiciona a esperar que aunque trate de amor, sea este un amor no carnal ni material, sino de índole espiritual, lo que añadiría nuevos matices: idealizado, casto, puro, sublime. Espiritual, en este sentido, enlaza con la interpretación platónica que al margen del amor real sentido por Petrarca se le dio a su *Canzoniere* tal como señala A. Prieto.<sup>20</sup>

Los *Sonetos espirituales* se proponen ya desde el epígrafe marcar una ruptura con todo lo anterior, siendo claro índice de hasta qué punto un giro radical en la concepción vital y sentimental puede revertir en el decir poético. Con la aparición de la amada única se ha abierto el camino que llevará a la depuración del erotismo, al esencialismo amoroso, y en consecuencia a la depuración de la palabra, al esencialismo poético.

Además de estas vías que tienen como protagonistas al alma y al amor idealizado, existe otra que tiene que ver con el *yo*. Es bien conocida la preocupación ordenadora de Juan Ramón con respecto a su quehacer lírico, elaborando antologías y corrigiendo incansable sus composiciones. Pues bien, en una de sus versiones antológicas, *Leyenda*, cambió el título de los *Sonetos espirituales* por *interiores*,

---

de la letra. En todos mis versos “carnales” hay, si lo miras bien, una tristeza de la “carne”. [...] Por lo demás, ese y todos mis otros libros están plenos de aspiración ideal y de sentimientos nobles.» En *Poemas y cartas de amor* de Juan Ramón Jiménez y Zenobia Camprubí, estudio preliminar de Gullón R., La isla de los ratones, Santander, 1986, pp. 37 y 38.

<sup>19</sup> «La mística», leemos en el *María Moliner*, «es una teología que trata de la vida espiritual», por consiguiente lo místico debe estar íntimamente relacionado con lo espiritual. Sin embargo, puede suscitar polémica en el contexto de los *Sonetos* la acepción que incluye «la comunión con Dios o su contemplación intuitiva», si no tenemos en cuenta que nos movemos no en un plano teológico, sino estético y, por si fuera poco, dominado por una concepción intimista. El dios de Juan Ramón es creador de la Belleza; la Poesía es Belleza, luego el poeta al crearla se convierte en dios. Esa fusión, esa comunión en lo poético es entonces factible, como reivindicará él mismo en el último estadio de su obra: «mi dios dándole forma a mi dios.»

<sup>20</sup> *Op. cit.* p. 53: «Recordemos que este Pietro Bembo es el mismo que, como personaje, diserta en el *Cortegiano* sobre el amor como pasión espiritual que, a través de la mujer, se eleva al conocimiento del sumo Bien, dentro de un platonismo, de la religión del amor y la belleza, principalmente extraído de Marsilio Ficino. Lo que implica que la afirmación real del amor de Petrarca, por parte de Bembo, se halla dentro de una espiritualidad platónica que hará que petrarquismo y platonismo recorran unidos un largo y poblado camino.»

alterando asimismo las partes y situando *Recojimiento* después de *Amor*.<sup>21</sup> A pesar de que *espirituales* le da un tono más profundo y un cierto aire expiatorio, quizás sea este adyacente, *interiores*, el que *a posteriori* mejor englobe el sentido del libro, pues en él se verían reflejados los tres niveles de lectura: el intelectual y reflexivo con la imagen del pensamiento en el interior de la frente; el pasional, el corazón en el interior del cuerpo; y el espiritual, el ansia del ideal en el interior del alma.<sup>22</sup>

Por otra parte con esta sustitución del determinante se pretende dar importancia al arduo proceso de interiorización, a la introspección del sujeto, que dirige la mirada al interior de su propio ser. Justo en una nota preliminar al *Diario* leemos un concepto acuñado por el autor que define a la perfección esta otra derivación significativa conectada con lo espiritual: la “reinternación”.

« [...] La depuración constante de lo mismo, sentido en la igualdad eterna que ata por dentro lo diverso en un racimo de armonía sin fin y de reinternación permanente [...]»<sup>23</sup>

En resumen, estos *Sonetos* van a adentrarse en el espacio reservado al alma y a su naturaleza intangible, mística, inmortal; no hay que considerarlos morales o espirituales en el sentido estricto de la palabra, como lo pueden ser las *Rimas sacras* («*Canzoniere* a lo divino») <sup>24</sup> de Lope, sino que Juan Ramón pretende darle a su cancionero una preeminencia de lo trascendente, destacando asimismo el carácter noble y puro del sentimiento amoroso, cercano al idealismo y alejado de lo terrenal, caduco,

---

<sup>21</sup> Vid. Torres Nebrera, *op. cit.* p. 237

<sup>22</sup> El paralelismo que sugiere Alfonso Segura C., *De poética en verso. JRJ*, Universidad de Sevilla, 1996, entre la creación poética juanramoniana y el “carácter interno” de la música, nos viene a encajar con este cambio a “interiores”, de igual modo su cita de Juan Ramón (que reúne los tres factores cognitivos: intelectual, pasional y espiritual) tomada de *Ideología, op. cit.* p. 349: «La música verdadera es la del silencio, la callada, aunque tan bien se oiga, la música del pensamiento en la cabeza, la de la pasión en todo el cuerpo, la de los ensueños en toda el alma.»

<sup>23</sup> *Diario de un poeta recién casado* en J. R. Jiménez, *Libros de poesía*, recopilación y prólogo de Caballero A., Madrid, Aguilar (BPN), 1957.

<sup>24</sup> Según definición de Carreño A. y Sánchez Jiménez A. en el prólogo a las *Rimas sacras* de Lope de Vega, Biblioteca Áurea Hispánica, Universidad de Navarra, Iberoamericana, Madrid, 2006. Así como Lope humaniza lo divino (la Redención), Juan Ramón diviniza lo humano (el ansia, el amor, la tristeza). Sin embargo, ambas obras quedan distanciadas no sólo por la diferencia en el enfoque temático, que es determinante, sino también por el modo de tratar un motivo fundamental: el arrepentimiento. En Jiménez es un tema muy tangencial que solo aparece manifiesto en una ocasión y en forma de símil (el alma arrepentida del s. XLII), mientras que en Lope se insiste desde el mismo exordio.

erótico o carnal; un amor único digno de alcanzar la glorificación, de devenir imperecedero. Este rechazo y abandono de lo material, lo físico, lo superficial le instiga a un alejamiento de lo exterior y a un adentramiento en sí mismo, de ahí la importancia de lo interno.

Todos estos valores adyacentes (inmortalidad, idealismo, introspección) y subyacentes (la noción de pureza, de soledad) acierta el poeta a transmitirlos de un solo trazo: con la pátina espiritual.

Junto con el título, indicador paratextual totalizador, hay que analizar otros componentes asimismo paratextuales pero de menor envergadura que se sitúan precediendo el poemario y parecen reincidir en las claves que hemos ido apuntando:

- o Una dedicatoria:

A  
FEDERICO DE ONÍS  
Áspero y dulce  
como un paisaje español  
de piedra y cielo.

Dedicatoria “oficial” con dos notas de obligada mención:

- 1) Como los anteriores poemarios este también va dedicado a un amigo y colega del poeta, el Dr. Federico de Onís, por esas fechas (1914-1915) catedrático de Salamanca y posteriormente fundador y director del Dpto. de Estudios Hispánicos en la Universidad de Puerto Rico, donde años después (a mediados de los 50) volverían a coincidir.
- 2) El juego de contrarios con resabios sinestésicos muy del gusto de Juan Ramón: *áspero y dulce* aplicado al genio de su colega y comparado a un paisaje español de *piedra y cielo*, sintagma que dará título a una colección posterior, aportando aquí matices puros y agrestes de dureza y levedad, y acotando por otra parte la reconocida obsesión del poeta por

comprender (para así superar) la contraposición entre lo terrenal y lo etéreo.

- o Una cita de Dante Gabriel Rossetti sobre el soneto:

A Sonnet is a moment's monument,  
Memorial from the Soul's eternity  
To one dead deathless hour.<sup>25</sup>

Cita que funciona como definición: el soneto como molde clásico para capturar un momento, capaz de aislarlo y convertirlo en un recuerdo inmortal, reflejo de la eternidad del alma, a pesar de la fugaz materia de la que está hecho: el tiempo.

Juan Ramón rescata precisamente estos versos por ser representativos del macro-contexto epocal, la poética simbolista.<sup>26</sup>

- o Otra especie de dedicatoria convertida en epígrafe: *Al soneto con mi alma*, con idéntico título al soneto inicial, lo cual parece insistir en las claves ya abiertas: el soneto, la forma privilegiada, y el alma, la traslación a un fondo espiritual.

---

<sup>25</sup> Proponemos la siguiente traducción literal: *Un soneto es un monumento al momento, / en conmemoración de la eternidad del alma / a una inmortal hora muerta*. Fragmento que pertenece, curiosamente, a los primeros versos del soneto proemio que inaugura la secuencia de sonetos de *The House of Life* (1869). Para captar mejor el significado de estos versos remitimos a la interpretación que Allen W. Phillips propone en el prólogo a los *Sonetos espirituales*, Madrid, Taurus, 1982.

<sup>26</sup> Si atendemos a la concepción de poema y poesía simbolista que Debicki A. (*op.cit.* pp. 18-19) ofrece, nos sorprenderá su exacta correspondencia con los versos de Rossetti: «La idea de que el poema da permanencia a las experiencias al captarlas, deteniendo el tiempo, impregna la poética de los años veinte.» Centrándose en el panorama español: «Esta noción de poesía, de su índole como una especie de icono para la preservación y eternización de significados y experiencias difíciles de describir, también sirve de base a la poética de varios escritores españoles desde finales del siglo XIX hasta la década de los años veinte e incluso de los treinta.»

## 2. PARTES

El libro consta originalmente de un conjunto de cincuenta y cinco sonetos<sup>27</sup> que, omitiendo el primero por considerarlo soneto proemial, se reparten a simple vista de forma regular en tres secciones: *Amor*, *Amistad* y *Recojimiento*.

Posteriormente, en *Leyenda*, proyecto –porque murió Juan Ramón antes de terminarla– de última antología, se añadió un soneto más como apéndice, “Suburbio humano”, con fecha de composición 1915, año en que termina los *Sonetos espirituales*. No aparece en *Libros de Poesía* (1957), pero sí se incluye en la edición de la *Obra poética* a cargo de J. Blasco y T. Gómez Trueba con el título inicial “Soledad humana” tal como apareció publicado en *Sucesión* en 1932.<sup>28</sup>

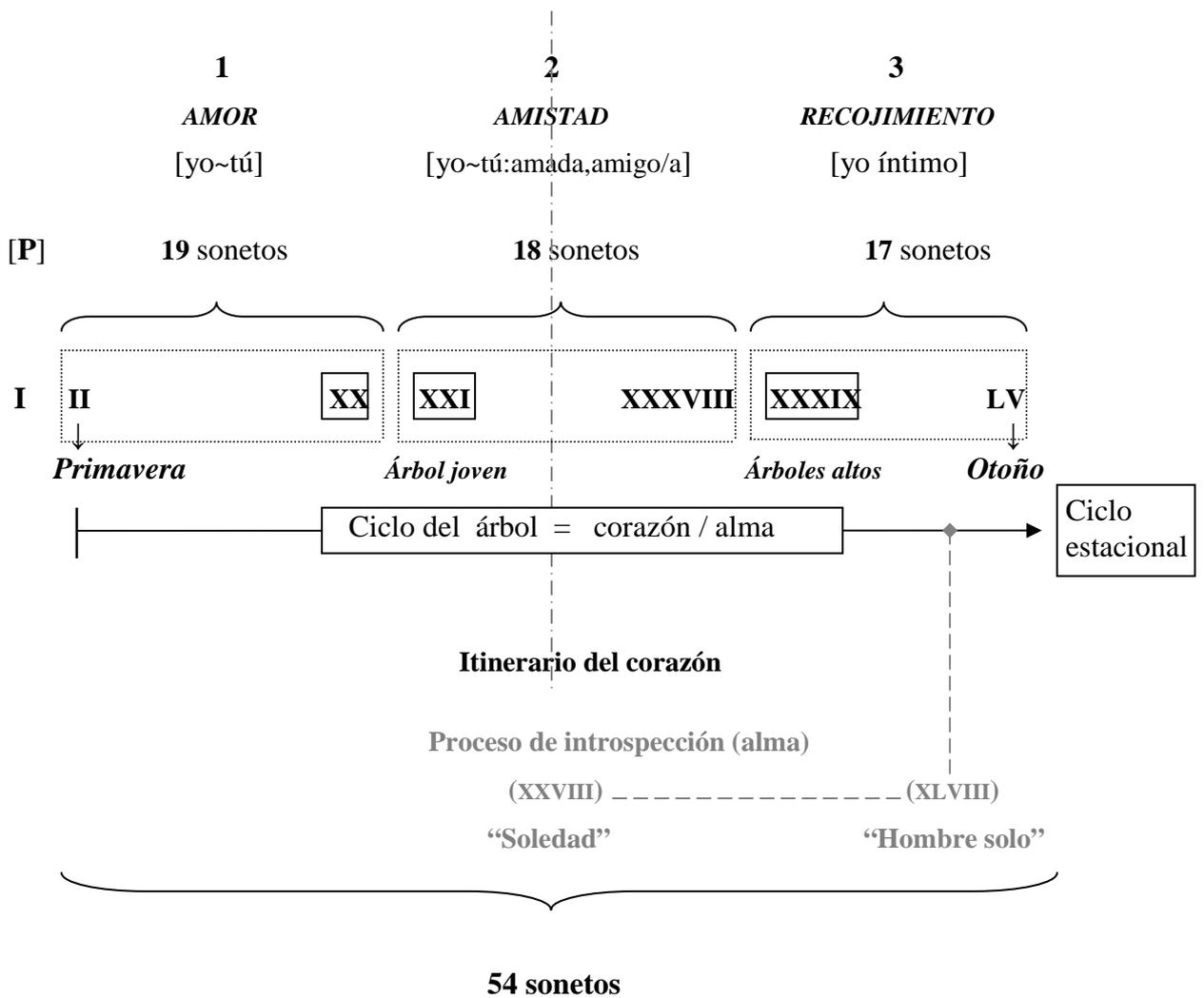
A pesar de que parece haber con el paso del tiempo una voluntad por parte del poeta de enmarcar los sonetos entre un prólogo y un apéndice, nos ceñiremos a la concepción original de un soneto proemio y un cuerpo de estructura tripartita bien delimitada.

A continuación vamos a proponer un esquema de las partes que hemos completado nombrando algunos sonetos de preeminente posicionamiento en cada sección, ya que a nuestro entender se corresponden con los motivos temáticos (todos ellos con un evidente matiz de progresión) más relevantes en la configuración global del poemario. Veámoslo:

---

<sup>27</sup> Parece tratarse de una cantidad ideal para el poeta, ya que recurre de nuevo al conjunto de 55 composiciones organizadas en tres partes en *La estación total*, con la peculiaridad de que algunas de ellas desarrollan pequeñas series de entre dos y cinco poemas y una que incluye hasta nueve; así como también prefiere la cifra 54 para las secciones: en la primera parte de *Estío*, “Verdor”, y en la primera parte de *Piedra y cielo*, homónima.

<sup>28</sup> Puesto que no vamos a considerar el soneto apéndice en nuestro análisis (por cuestiones de edición y por otras que más adelante se evidenciarán), proponemos para más información el artículo de Torres Nebrera (*op. cit.*) y la recopilación de la *Obra poética* de Juan Ramón Jiménez realizada por Blasco y Gómez Trueba, Madrid, Fundación Jorge Guillén, Espasa Calpe, 2005, que adjunta unos estudios a modo de presentación y comentario de cada poemario juanramoniano.



Llama la atención que el número de sonetos vaya decreciendo gradualmente en cada parte, [19-18-17], lo que nos lleva a pensar que más que un decaimiento con connotaciones negativas (de más a menos), sea otro signo del repliegue del protagonista poemático en sí mismo, consecuencia de ese proceso de introspección.<sup>29</sup> Este movimiento hacia atrás no es otra cosa que una progresiva reducción a lo elemental.

<sup>29</sup> Es Torres Nebrera (*op. cit.*, p. 241) quien propone que «la construcción general del libro responde a un proceso introspectivo». Diferimos, sin embargo, con el citado estudioso en su consideración de que la obra presenta una «marcada distribución proporcional», ya que tiene en cuenta el soneto apéndice y al agregarlo a la tercera sección equilibra en número las partes.

Precisamente el *yo lírico* protagonista va modificando, o mejor, adecuando su papel a la esfera sentimental de la que cada sección es estandarte: en *Amor* el *yo* es amante, en *Amistad* asume el rol de amigo y en *Recojimiento* se encuentra solo, consigo mismo, dando lugar a un *yo* espiritualizado, íntimo (de hecho en esta sección, como veremos, apenas aparece el *tú*).

Con esta idea del paso de un *yo ~ tú* a un *yo íntimo* viene a encajar una reflexión que Juan Ramón le escribe a Zenobia:

«Quizás no haya más que una cosa superior al amor: el tenerse a uno mismo. Y por eso el verdadero amor es tan bueno, porque en suma, amarse es ser dos uno, es decir ser uno solo. Usted, para mí, era yo.»<sup>30</sup>

Esta misma interpretación y vivencia del amor la perfila G. Azam para nuestro poeta, poniendo además de manifiesto el tema ambiguo de la soledad, del amor solo, asunto central dada su relevancia temática y posicional en el libro al abordarse precisamente en el soneto eje, el XXVIII:

«El amor no supone la conversión a otro ser, sino una ocasión de profundizar su propia vía interior, es decir, su propia soledad.»<sup>31</sup>

No es de extrañar, por tanto, que el sujeto en su búsqueda interior llegue a identificarse con un niño, por su pureza y, sobre todo, por su juventud, representante de la edad primera (como la *primavera* en el ciclo de las estaciones, soneto, por cierto, que abre el poemario). Cobran sentido al tiempo que confirman esta teoría los sonetos últimos, resolutivos, con títulos tan reveladores: el s. XLVIII “Hombre solo” y el LIV “Voz de niño”.

Íntimamente relacionado con este proceso “retrospectivo” hay que considerar el rumbo también cíclico del corazón que, como el Ave Fénix (s. XXX), renace de sus cenizas y cuyo itinerario analizaremos de manera pormenorizada en las próximas páginas.

---

<sup>30</sup> En *Poemas y cartas de amor*, *op. cit.* p. 60.

<sup>31</sup> Azam G., *op.cit.*, p. 282.

### 3. SONETO

«Dentro de un mismo metro  
¿no cabe toda clase de ritmos interiores?»

Aforismo 161, *Ideología, Metamorfosis IV*

Dividimos este voluminoso capítulo en tres apartados puesto que vamos a abordar el soneto desde distintos ángulos: el soneto como forma regida por unos principios estructurales y constructivos; el soneto como un fondo donde se vierte un contenido temático, un determinado mensaje, una esencia; el soneto, en definitiva, visto desde un punto de vista pragmático como molde convencionalizado sometido a juicios y opiniones, entre ellas las de nuestro poeta.

#### 3.1. OPINIONES DE JUAN RAMÓN JIMÉNEZ

En sus aforismos y sentencias podemos encontrar de forma concentrada y de primera mano los pensamientos que Juan Ramón dedica al soneto. Así pues, empezaremos por indagar en ellos:

«El soneto, como otro poema cualquiera, debe estar siempre abierto. Dejar abierto un poema, es don de poeta; cerrado, arte o ciencia de albañil.»<sup>32</sup>

Según parece no es restrictivo del soneto ser cerrado o abierto, sino que depende de la habilidad del poeta. Se hace necesario, antes de continuar, detenerse en la dialéctica entre poesía abierta y cerrada que bien se puede simplificar con las palabras de M. A. García,<sup>33</sup> «la expresión de lo inefable y de lo fable», inspiradas en el propio

---

<sup>32</sup> Remitimos para una versión completa a la serie con el título “Soneto” (3503 a 3507) en *Ideología. Metamorfosis IV*, ed. Sánchez Romeralo A., Barcelona, Anthropos, 1990.

<sup>33</sup> García, M. A. *La poética de lo invisible en JRJ*. Diputación de Granada, 2002.

Juan Ramón.<sup>34</sup> Lo inefable corresponde al espíritu y a la esencia (poesía abierta) y lo fable al cuerpo, al artificio constructivo, a la sustancia (poesía cerrada).

Se plantea, pues, un conflicto entre la forma exterior regida por rigurosas normas constructivas, sujeta por consiguiente a la actuación de la inteligencia, y la forma interior que juega con lo implícito, cuya esencia, vaga, fascina y atrae sin ser entendida. Esta concepción de la poesía (más que del soneto en particular) corresponde a una de las claves que caracterizan a la poesía moderna y muy en especial a la de tradición simbolista: la *tensión disonante*.

El desafío del artista, según Juan Ramón, es hacer invisible el vaso –por muy trabajado que esté– y dejar a la vista el precioso contenido, la idea pura. El artista debe ser creador de esencia: «El poema no es una sustancia que se sostiene gracias a un molde externo, sino una sustancia que, sin necesidad de molde, se mantiene dentro de su propia forma interior.»<sup>35</sup>

Por eso el soneto auténtico «es aquel que siéndolo hermosamente, haga olvidar que es soneto, recordar sólo que es hermoso». En los *Sonetos espirituales* se intentará hacer desaparecer la forma, la invisibilidad total la alcanzará con el verso libre.

«En el soneto, como en otra forma cualquiera, alma y cuerpo han de estar equiparados como en un ser humano y el resultado ha de ser, como en el ser humano, que la carne cubra el supuesto esqueleto [...].»<sup>36</sup>

Esta fusión de la forma y la idea, del cuerpo que aprisiona y del alma que libera, la encontramos en el soneto prólogo del poemario, que, a parte de cumplir una función macrotextual, cumple una función ético-estética: el ansia de ilimitación y libertad constituirá uno de los *leit-motiv* del libro.

Como hemos planteado en la introducción, pensamos que este libro es el eje de su Obra, pieza central en el giro de su decir poético, y la elección de la poliestrofa responde a una voluntad de sucesión con lo tradicional y al reto de la superación de la

---

<sup>34</sup> *Prosas críticas* (op. cit. pág. 185 y siguientes).

<sup>35</sup> García, M. A. *Op. cit.* Vid. Capítulo IV.

<sup>36</sup> *Ideología* (op. cit.).

convención. Además, en un plano moral, para purgar su poesía anterior qué mejor disciplina que la del soneto.

«[...] Y precisamente en el soneto, por lo mismo que es más artificioso de combinación métrica y sonora, esta verdad debe ser más evidente que en otra forma; es decir, que si el soneto le sirve para algo al poeta es para que él lo venza, lo oculte, lo anule con poesía libre.»<sup>37</sup>

#### «AL SONETO CON MI ALMA». EL SONETO I

La doble dedicatoria –*sui generis*, antecediendo aislada el poemario, y a través del título del primer poema– que el autor brinda al soneto, consigue captar nuestra atención para intentar descifrar en los siguientes catorce versos, presentados de manera muy ilustrativa por medio de elementales comparaciones, la llave maestra que nos permita abrir y cerrar el resto.

La estructura elegida es la simétrica puesto que los cuartetos actúan como un bloque compacto, una unidad temática {UT<sub>1</sub>}, acumulando un símil a lo largo de la octava que no se resuelve hasta el verso 8; y, por otra parte los tercetos, bloque también homogéneo {UT<sub>2</sub>}, que incluso cambian el enfoque de la esfera del yo (*mi carne*) a la del tú (*en ti, soneto*), centrándose en la misión y la finalidad para la que esta forma ha sido escogida.

Tanto la estructura exterior (la simetría) como la estructura interior (el símil) no son arbitrarias, sino que responden a una clara voluntad del poeta: lo simétrico, como un espejo, refleja las dos partes divididas por el eje, de tal manera que el *total anhelo* inherente a la carne se refleja, se equipara al *ansia pura* que hallará en el soneto su medio de expresión. El símil con su estructura en paralelo impone otro orden férreo parecido al que marca la poliestrofa, es decir que a pequeña escala se reproduce el mismo efecto que a escala natural: el hecho de que una forma limitada y material contenga una fuerza ilimitada o un valor inmaterial.

Pero pasemos ya a verlo en el soneto mismo (la cursiva, la negrita y el subrayado es nuestro para poner de relieve aquello que nos interesa):

---

<sup>37</sup> *Ideología (op. cit.)*

**I**  
**AL SONETO CON MI ALMA**

UT<sub>1</sub> { **Como** en el **ala** (A<sub>1</sub>) el infinito vuelo (B<sub>1</sub>),  
*cual* en la **flor** (A<sub>2</sub>) está la esencia errante (B<sub>2</sub>),      En el centro de los cuartetos:  
*lo mismo que* en la **llama** (A<sub>3</sub>) el caminante ← (distorsión por encabalgamiento)  
fulgor, (B<sub>3</sub>) y en el **azul** (A<sub>4</sub>) el solo cielo (B<sub>4</sub>);

*como* en la **melodía** (A<sub>5</sub>) está el consuelo (B<sub>5</sub>)  
y el frescor (B<sub>6</sub>) en el **chorro** (A<sub>6</sub>), penetrante, ← (distorsión por desplazamiento:  
y la riqueza noble (B<sub>7</sub>) en el **diamante** (A<sub>7</sub>),      alteración del orden)

**Así** en **mi carne** (A') está el total anhelo (B')

---

E

UT<sub>2</sub> { En ti, soneto, **forma**, esa ansia pura  
copia, como en una agua remansada,  
todas sus inmortales maravillas.

La claridad sin fin de su hermosura  
es, cual cielo de fuente, ilimitada  
en la **limitación** de tus orillas.

En los cuartetos se despliegan en paralelo siete conjuntos, siguiendo en su mayoría la extensión de los versos, integrantes de la primera parte de una estructura comparativa que se completa, como decíamos, con el verso final de la octava.

**Como** en A está B {7 conjuntos} **Así** en A' está B' {1 conjunto}

Los elementos A y B se desdoblan en una relación de implicación: *ala* ↔ *vuelo*, *flor* ↔ *esencia*, *llama* ↔ *fulgor*, *azul* ↔ *cielo*, *melodía* ↔ *consuelo*, *chorro* ↔ *frescor*, *diamante* ↔ *riqueza*. Transmiten dinamismo, acentuado por el encabalgamiento en el primer cuarteto y la alteración del orden en el segundo, lo que refuerza esa idea de movimiento; remiten a elementos primarios (el aire, la tierra, el fuego, el agua, el azul es también un color primario) o al plano de lo sensorial (*melodía*, *esencia*, *frescor*); todos tienen en común que son vivificadores. Como suma final de todo está ese *total* anhelo inherente a la carne.

Elemento A	Elemento B
definidos / corpóreos	abstractos / intangibles
<i>ala</i>	<i>vuelo</i>
<i>flor</i>	<i>esencia</i>
<i>llama</i>	<i>fulgor</i>
<i>azul</i>	<i>cielo</i>
<i>melodía</i>	<i>consuelo</i>
<i>chorro</i>	<i>frescor</i>
<i>diamante</i>	<i>riqueza</i>
<i>carne</i>	<i>anhelo</i>

Es un caso, pues, de paralelismo binario basado en lo conceptual, procedimiento habitual en literatura y que según D. Alonso «sirve para desplegar, con perfecta correspondencia, un complicado fenómeno de la realidad y una rebuscada imagen que a él se va amoldando elemento a elemento.»<sup>38</sup>

---

<sup>38</sup> Alonso, D. y Bousoño, C., *Seis calas en la expresión literaria española*, Madrid, Gredos, 1970.

Este orden estructural tan monótono y repetitivo Juan Ramón lo enriquece con la técnica de la *variatio*, de tal modo que para introducir las comparaciones utiliza hasta cuatro nexos diferentes: *como*, *cual*, *lo mismo que*, y.

Antes de pasar a los tercetos quisiéramos hacer una mínima apreciación que subraya el rigor compositivo: la doble rima categorial y semántica del primer cuarteto entre los sustantivos *vuelo* – *cielo* que remiten a lo celeste y a lo ascensional y los adyacentes *errante* – *caminante* que por contra implican un trazado más lineal remitiendo a lo terrestre.

Justo en el eje del poema el cuerpo (*la carne*) y el soneto se equiparan también mediante un paralelismo: “en mi carne” y “en ti, soneto” como contenedores de un alma, de una esencia, que aspira a trascender.<sup>39</sup>

La poliestrofa va a ser la *forma*, el marco delimitado, *tus orillas*, donde ese anhelo o *ansia* pura va a encontrar cabida y expresión. Pero, si ya desconcierta en un principio la dedicatoria a un molde estrófico, aún resultará más chocante la inadecuación entre continente y contenido. He ahí lo que plantea el libro: la contradictoria configuración del ser humano entre materia y espíritu, en el que el cuerpo, como el soneto, tiene contornos delimitados, pero el ansia que en sí alberga no tiene fin. Al igual que el espíritu trasciende el cuerpo perecedero, así reivindica Juan Ramón la excelencia de la poesía pura, desnuda, abierta, inefable, capaz de desprenderse de su molde para convertirse en esencia.

Esa sed de totalidad, “avidez de eternidad”, de lo incognoscible, es lo que va a caracterizar al yo poético moderno (el Yo “intelectivo”) y como veremos esto se irá manifestando a lo largo de los sonetos, convirtiéndose en verdadero desafío por alcanzar y plasmar ese anhelo (*divino*) de lo infinito.

---

<sup>39</sup> Esta misma inquietud la recoge en un poema de *Eternidades*, el 72 en *Libros de Poesía*, *op. cit.*, aunque recalcando todavía más el valor efímero y mortal del contenedor y el valor permanente e incorrupto del contenido: *¡Tan bien como se encuentra / mi alma en mi cuerpo / –como una idea única / en su verso perfecto–, / y que tenga que irse y que dejar / el cuerpo –como el verso de un retórico– vano y yerto!*

### 3.2. TIPOLOGÍA

El soneto, así pues, impone un molde formal pero también de contenido, en tanto que está sujeto a un convencionalismo temático tal como García Berrio expone en lo que podríamos resumir una “tipología básica de sonetos amorosos de tradición petrarquista”:

«Son sonetos amorosos, que responden al tipo básico inaugurado por el “dolce stil nuovo” italiano tal como quedo definitivamente fijado en el uso del petrarquismo, con innumerables variantes y peculiaridades, expandido desde Italia a España como al resto de Europa durante los siglos XVI y XVII.»<sup>40</sup>

El corpus de sonetos con el que contamos, 54 (al considerar el I y el LVI marginales, uno por su función prologal y el otro –aunque se pensó como apéndice– por no estar vinculado ni editorial ni temáticamente al resto), será más que suficiente para comprobar:

1. Hasta qué punto están arraigados en este convencionalismo los *Sonetos*, insertándose plenamente en la tradición.
2. Las innovaciones que aporta Juan Ramón y lo individualizan.

García Berrio clasifica los sonetos en tres ramas:

«*Canto* lo especializamos en la expresión de todas las comunicaciones positivas que no incluyen lamentación (belleza de la amada, gozo del amor correspondido, proclamación de amor eterno, etc.). *Queja* lo entendemos a título global de todas las variedades posibles de acusación. *Sufrimiento* significa en nuestro caso lamento sin acusación. [...]»<sup>41</sup>

A estas definiciones nos ceñiremos para, a continuación, proceder a la clasificación de los sonetos que nos ocupan, analizando para ello cada parte por separado. Nos favorece, a nivel de estadística, el equilibrio en la cantidad de sonetos en

---

<sup>40</sup> García Berrio, A., “Lingüística del texto y texto lírico (La tradición textual como contexto)”, 1978, *Revista española de Lingüística*, 8,1, pp. 19-75.

<sup>41</sup> *Ibid.* p. 31.

cada una de las secciones. Posteriormente nos centraremos en los rasgos particulares aportados por los sonetos, prestando mayor atención a aquellos que resulten más difíciles de clasificar o de algún modo sean excepcionales.

## AMOR

<b>Canto</b>	<b>4</b>	II ("Primavera"), IV ("Muro con rosa"), V ("Ojos celestes"), XVI ("Mujer celeste")
--------------	----------	--

Los dos primeros sonetos de esta relación *cantan* los dones vivificadores del amor. La amada equiparada a la *primavera* transforma al poeta y le inyecta una ilusión, un impulso vital. En ambos, además, aparece la idea de unión, de fusión incluso:

En “**Primavera**” (vv. 9-11):

¡Qué paz, cuando en la tarde misteriosa,  
abrazados los dos, sea tu risa  
el surtidor de nuestra sola fuente!

En “**Muro con rosa**” se sugiere a través de los imperativos paronomásticos *arraiga* (v. 3), *agarra* (v. 9) y sobre todo en el final apoteósico:

¡Y que al citarme abril, en la cadena  
me encuentre preso de tus verdes llamas,  
todo cubierto de tus frescas flores!

Justo los versos anteriores (vv. 7-8) expresan no sólo la idea de un vínculo, sino también de un sacrificio, ya que la transfusión cromática por la que el fluido vital del cuerpo, la sangre, circulará por la rosa en florecimiento, va a comportar la muerte para el cuerpo que abandona (*mi última sangre*) y la vida para el que la recibe (*el puro primer color*).

Si bien la voluntad del amante es la de confundirse con la amada en una misma cosa, en un amor recíproco confesado en los primeros versos, es obligado en este poema atender a otras dos cuestiones que parten, por el contrario, de una base antitética entre el

yo y el tú, prelude de su enfrentamiento y que supondrá una constante en toda la primera parte:

- a) El carácter estático del muro con el que se identifica la carne del yo lírico contrasta con el dinamismo de la rosa (el amor) ya palpable en esos imperativos que le iban dirigidos y en su pulsión ascensional.
- b) Las cualidades negativas del yo frente a las positivas del tú: el deterioro en *mi carne comida y ruinosa* frente a la frescura y fortaleza del amor, la oscuridad en *mi recuerdo oscuro y la negra oquedad de mis dolores*, frente a la luminosidad de las *verdes llamas del ardiente amor*.

De dos poemas que exaltan la vivencia amorosa pasamos a los dos siguientes que ensalzan la belleza y las cualidades de la amada, únicos atisbos de retrato, mínimos apuntes que encajan con la *donna angelicata*.

El soneto v, “Ojos celestes”, y el xvi, “Mujer celeste”, están conectados por el mismo atributo, además en el primero se resalta un rasgo parcial de la belleza femenina de larga tradición, los ojos, la mirada. *Celestes* abrirían, al menos, tres notas interrelacionadas:

- 1) La superioridad de la amada que, como en el amor cortés, está por encima del poeta.
- 2) La espiritualización de la amada. Mientras que en el soneto iv el frondoso verde de las ramas con el que se quiere fundir el yo indicaba vitalidad y pasión, ahora el azul del cielo que persigue apunta a una pureza, dignidad, espiritualidad casi fuera de alcance, si bien en los dos casos los colores y atribuciones del tú entran en amargo contraste con la negrura y la miseria de la carne.
- 3) Las series opuestas, amada = cielo = divino *versus* amante = tierra = mortal, implican un abismo entre ambos mundos, sin un punto de intersección aparente, pero que el amante buscará con vehemencia (como indica el énfasis en el concepto del anhelo, dos veces en el poema v: en el verso 5 y en el 14).

A pesar del lamento del amante por no poder apresar el amor de la amada, que se sitúa en un plano superior, se justifica su inclusión en este grupo porque a través de ella alcanzará la glorificación, la divinización de su canto.

El s. XVI pondera, por otro lado, la hermosura global de la amada capaz de *ensombrecer la naturaleza*, de hecho las notas significativas de su retrato las dan los adjetivos acotados entre los versos 1 y 6, rematados por los sinónimos “hermosura” y “belleza”: *Trocada en blanco, cándida rosa, estrella pura*, insinuando todos ellos la misma virtud, la pureza, y por extensión la inocencia, la perfección. Es un retrato pero no de atributos físicos, sino de naturaleza moral (la inocencia, la castidad), y más aun de índole espiritual (lo celeste aparece también aquí, asociado a la estrella): asistimos a la divinización de la mujer.

En cuanto al amante, no abandona la actitud volitiva de querer apropiarse de la amada y al igual que en el soneto V su casi posesión era producto de un delirar, parte también ahora de un engaño, un presupuesto falso en el presente, pero posible en un porvenir esperanzador o al amparo de lo ideal, de ahí el empleo de verbos en futuro y del doble sentido, tan característico siempre en nuestro poeta, de la palabra ilusión (ficción y esperanza).

Sin mencionar en ninguno de los dos poemas anteriores un trazo propiamente físico (exceptuando los ojos), la belleza de la dama se traslada de lo corporal a lo puramente moral y espiritual. El soneto XV, que analizamos aparte, es un intento del amante de componer un retrato a través de la memoria y, aunque no lo consigue (lo que le causa tristeza ante el temor a perder el recuerdo de la amada), sí llega a actualizar un rasgo del carácter: la inconstancia. Lo incluimos en queja porque, junto con la esquivez, la volubilidad de la dama también será motivo de lamento.

<b>Queja</b>	<b>7</b>	VI ("Guardia de amor"), VIII ("Nada"), XI ("Vijilia"), XIII ("Al invierno"), XIV ("Hastío"), XV ("Retorno fugaz"), XIX ("El corazón roto")
--------------	----------	--

Con este grupo abordaremos dos temas fundamentales en la tradición del amor cortés: el desvelo y la indiferencia de la amada esquiva.

- El desvelo de amor: en la tradición el enamorado se representa desvelado porque piensa en la dama. También podemos traer a colación el amante que vela

contemplativamente el sueño de la amada. Sin embargo, en los poemas VI y XI se desautomatiza cualquier tópico, ya que ahora es la amada la que, *desvelada*, “se cuele” en el sueño del yo amante.

- La dama esquiva: el s. VIII, “Nada”, empieza con *A tu abandono opongo la elevada / torre de mi divino pensamiento*, un reproche a la actitud indiferente de la amada y una estrategia de autodefensa del yo poemático ante esa indiferencia. Estrategia que se revela insuficiente porque no puede renunciar al tú, *la humana primavera*, que lo representa todo (condensación de todos los elementos).

En el s. XIV, “Hastío”, sí hay una acusación manifiesta al comportamiento frío y lleno de desafecto de la mujer, con *su glacial cuidado*, contra el que el sujeto se subleva harto. Contamos con todos los ingredientes típicos (en negrita) pero uno discordante: el enamorado que **muere de amor** y se figurativiza en un **enfermo** desahuciado. Responsable de su estado lamentable es el **abandono de la amada** a quien le agradece amargamente su merced (su desdén). Incluso se hace referencia, aunque sarcástica, al **galardón de amor**: *Más tú me has dado que merecí*. La nota discordante reside en la postura arrogante, excesivamente susceptible del amante hastiado de la situación.<sup>42</sup>

El s. XIII es, más que un llamamiento, una imprecación al invierno que representa la privación, la muerte, realizado desde el estío, imagen por el contrario de la plenitud. La simbología funesta del número trece se irradia por todos los versos del soneto hasta la exclamación final: *¡Ya el más grave dolor será ventura!*

En el s. XIX, “El corazón roto”, muy explícito, acusa a la mujer, *reidora e inconstante*, de romperle el corazón. De nuevo el doble filo femenino: la dama esquiva (*salvando redes*), pero cautivadora (*tendiendo lazos*). El sujeto intenta en vano buscar refugio en la poesía: la mujer le inspira (ella es la primavera), así que intenta crearse su propia primavera ficticia (v.6 *la primavera mía*) para aliviar su pena, pero no será lo bastante efectivo, porque con solo verla, se le descompone otra vez el corazón.

---

<sup>42</sup> Leyendo el *Epistolario* nos damos cuenta de que el poeta pasa por momentos de desesperación causados por la frialdad de Zenobia y de tensión por algunos comentarios ofensivos de esta (como en la carta 342). Juan Ramón en más de una ocasión juzga de cruel e inmerecido el tratamiento a su persona.

<b>Sufrimiento</b>	<b>8</b>	III, VII ("Ocaso"), IX ("Rosas devueltas"), X ("Luto"), XII ("Nostalgia"), XVII ("Voz nueva"), XVIII ("Rama de oro"), XX ("Octubre")
--------------------	----------	--

Hemos desgajado un apéndice de un párrafo antes citado de García Berrio para categorizar mejor sus palabras:

« [...] El número de las composiciones negativas, de *queja* y *lamento*, es sensiblemente superior al de las de *canto*, aun contemplando la inclusión en este grupo de todas las realidades no explícitas, no marcadas por el rasgo de *queja*.»<sup>43</sup>

Se cumple, efectivamente, este precepto. De modo que todo se va ajustando al código del género, desde su dimensión temática más global hasta los lemas más concretos del amor cortés y de la tónica petrarquista.

Irrumpen en esta agrupación tres temas canónicos: la muerte por amor, el penar hiperbólico y el sufrimiento que ennoblece.

- El s. III tiene un doble tono: empieza como un canto exaltado y termina, aún más arrebatado, con una amenaza de muerte<sup>44</sup> (analizaremos el soneto aparte en el siguiente capítulo). Se inaugura así, tempranamente, *el tormento amoroso*: un estado interior sombrío invade el corazón del enamorado ante la idea de un amor no correspondido (s. III), cuyas evidencias –el rechazo (IX), la ausencia (XII) y el olvido (XVIII)– le sumirán en una honda tristeza exteriorizada en forma de lamentos (*¡ay!*), de melancólicas reflexiones pero sobre todo en el s. VII a través del llanto (v.12).

El s. IX es una anécdota negativa intercalada sobre unas rosas que le son devueltas, lo que da lugar a una antítesis muy juanramoniana del *sonreír muriendo* para expresar el “deleite” de la muerte por amor.

<sup>43</sup> García Berrio, *loc. cit.* p.31

<sup>44</sup> Amenaza nada ficticia, como confiesa el propio Juan Ramón a Isabel Aymar (la madre de Zenobia), nada literaria: «Nada de esto es literatura». En la Carta [321] se citan dos momentos en que hace referencia explícita a su angustioso estado, así como en la [342] se fundamenta en un juicio médico para añadir que «un día me caeré muerto en cualquier parte». *Vid. Epistolario I, op. cit.*

El s. X es emblemático en este sentido ya desde el título, “Luto”, pues va destejando unos contrastes entre luces y sombras, así como el s. XVIII entre fuego y ceniza, que culminan con una alusión directa a la muerte: las tinieblas y el polvo al que todo lo material queda reducido de forma inexorable.

El XII lo incluimos aquí a causa del sentimiento de desolación que desprende el hablante, que le lleva a exclamar una súplica dirigida al día porque desde la aurora hasta el ocaso no ha visto a la amada; se ha acabado la jornada y le han privado de contemplar su hermosura. Una peculiaridad de este soneto es que pone en evidencia, al contrastar con el precedente (s. XI), el conflicto interior del enamorado que acusa a la amada de ser la causa de su mal (contenido de los sonetos de *queja*), pero al mismo tiempo no puede vivir sin ella y se desespera cuando no la ve aparecer (uno de los motivos de *sufrimiento*).

En realidad, todos estos sonetos (el III, VII, IX, X, XII y XVIII) hacen gala de una imagería contrastiva basada en una técnica propia del claroscuro por la manera pronunciada de distribuir la luz y la sombra a lo largo del poema. Así, tomando como base lo lumínico,<sup>45</sup> se pueden derivar otros pares en la oposición (*variatio*) y, además, efectuar un reparto particular (*dispositio*, en su mayoría de diseño simétrico) aprovechando la estructura versal y estrófica del soneto.

Veamos:

VARIATIO		
<i>luz – sombra</i>	<i>D</i>	<b>Diseño simétrico</b> <u>Parcial: C1 / C2</u> (sonetos VII y IX) <u>Total: C1+C2 / T1+T2</u> (sonetos III, X, XII y XVIII)
<i>claridad – oscuridad</i>	<i>I</i>	
<i>aurora / mediodía / día – ocaso</i>	<i>S</i>	
<i>sol – nube</i>	<i>P</i>	
<i>fulgores / fuego – cenizas</i>	<i>O</i>	
<i>oro – negror</i>	<i>S</i>	
	<i>I</i>	
	<i>T</i>	
	<i>I</i>	
	<i>O</i>	

<sup>45</sup> La *luz* es uno de los términos de más alto rendimiento y frecuencia en el poemario. Dejando a un lado sus variantes (lumbres, claridad, fulgor, etc.) contamos nueve apariciones en *Amor* y doce en *Amistad*. Hay dos sonetos, el III y el XLIV, en los que se reitera hasta tres veces. En *Recojimiento* se reduce el número a la mitad, a seis, aunque lo más llamativo es que se prefiera la variante de lo ígneo (las llamas, lo ardiente, etc.) y, sobre todo, del oro con ocho apariciones en su forma sustantiva o catorce si incluimos sus derivados tanto adjetivales (dorado / áureo) como verbales (dorar).

Aunque los poemas III y X son paradigmáticos es este sentido, proponemos como muestra los poemas VII y IX pues su simetría, aunque parcial, bastará como sobrado ejemplo y porque los poemas cuya simetría es total, esto es, abarcando cuartetos y tercetos a lo largo de los cuales se desarrolla el efecto del claroscuro, serán estudiados en el capítulo de los modelos compositivos con motivo de su diseño simétrico.

## IX

### ROSAS DEVUELTAS

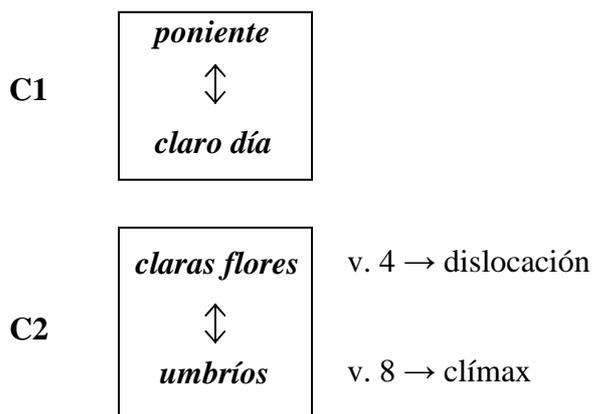
<b>C1</b>	{	Aquí estáis ya conmigo, <b>secas</b> flores	—
		que fuisteis a ella perfumadas, vivas,	
		cuando la primavera en sus altivas ramas abrió, a la <b>luz</b> de mis amores.	+
<b>C2</b>	{	Habéis morado entre los <b>resplandores</b>	
		de su hermosura, como yo, cautivas;	+
		hoy que os da libertad, rosas pasivas, me parecéis, <b>oscuras</b> , mis dolores.	—

La simetría contrastiva entre los cuartetos es prácticamente perfecta: el principio (v.1) y el fin (vv. 7-8) nos instalan en un momento presente –aquí y hoy– con el hablante, mientras que en el interior se relata un pasado cerrado, terminado (*fuisteis, abrió*) junto a ella. Esta construcción se adereza con la distribución temática de la luz en los versos centrales positivos, cuando las flores lucían su lozanía, y la oscuridad en los extremos negativos, con las rosas marchitas.

**VII**  
**OCASO**

<b>C1</b>	{	<p>En una procesión de <b>resplandores</b>, se fue por mi <b>poniente</b> el <b>claro día</b>, y dejó vana y sola el alma mía, como un campo en domingo.</p>
<b>C2</b>	{	<p style="text-align: right;"><b>¡Claros flores,</b></p> <p>suma <b>ardiente</b> de olores de colores, que, en un apasionado <b>mediodía</b>, erais la paz, la gracia y la alegría; <span style="border: 1px solid black; padding: 2px;"><b>¡qué umbríos, ahora, son vuestros olores!</b></span></p>

Atendiendo a los factores antes barajados en el IX, la posición de los conceptos lumínicos en relación con la extensión de los cuartetos y su función (positiva / negativa), la correspondencia simétrica aunque existente se ha visto alterada por dos razones fundamentales: la dislocación del sintagma final del v. 4, *¡Claros flores!*, y por concentrarse en el v. 8 todo el clímax contrastando así el presente vespertino, *ahora*, con el resto de la octava en pasado, evocador de un momento anterior diurno más dichoso.



Los tercetos de ambos sonetos se dedican a reflexionar sobre el estado del sujeto sumido en la melancolía ante la ausencia del bien deseado, de ahí que los dos se sirvan de una palabra clave en este grupo: la tristeza.

Extrapolamos los sonetos XVII y XX puesto que abren nuevos temas y nuevas series que verán su continuidad y resolución en las siguientes secciones:

- En el s. XVII *el silencio de hierro de mi pena* deja entreoír una voz nueva, misteriosa, inmaterial y supraterranal, puesto que no tiene su origen ni en boca ni laúd existente. Una voz lírica espiritual que se asemeja al canto de un ángel y que el poeta busca en lo más elemental, la blancura de la azucena,<sup>46</sup> la luz de la estrella y el frescor del agua, pero que no acierta a comprender.
- El último soneto de esta primera parte, “Octubre”, cierra un ciclo natural pero abre otro que se proyecta en clave existencial hacia las otras dos secciones: del corazón partido, como de una simiente depositada en el surco abierto de la tierra, florecerá el árbol del amor eterno. Al poner el acento de forma tan dramática sobre el maltratado corazón se nos incita a seguir su itinerario a lo largo de los versos que, a modo también de figurados surcos, se prolongan en los siguientes sonetos.

Una mirada atenta a los títulos implicados en cada grupo de esta primera sección nos proporcionaría *a priori* una precisa lectura de las ramas a las que pertenecen: se canta al amor y al haber encontrado a la mujer ideal pero se lamenta su comportamiento desdeñoso, inconstante y huidizo; se sufre por no estar junto a ella, por no poder tenerla y por sus desprecios.

*Canto* y *sufrimiento* se desmarcan ya como polos opuestos de un todo que es el amor: uno se nutre de la ilusión, de la alegría y promete unos dones vivificadores; el otro se consume en la tristeza, en la soledad y amenaza con la muerte. Entre ambos la *queja* actúa como vía de escape del sufrimiento y de contrapeso al canto (se alaba la belleza de la dama y se denuncia su crueldad).

---

<sup>46</sup> Emblema floral recurrente en el poemario (localizado también en los sonetos XXVIII, XXX y L), la azucena por su blancura se asocia místicamente a la pureza de la Virgen y también junto con otros elementos (el reloj de arena, la calavera, etc.) suele representar el “vanitas”, es decir, el carácter efímero de la vida terrenal frente a la condición eterna del espíritu.

## AMISTAD

<b>Canto</b>	<b>5</b>	xxix ("Sueño"), xxxi ("Primavera"), xxxiii ("Crepúsculo"), xxxiv ("Luna de Setiembre"), xxxvi ("Paseo")
--------------	----------	--

Se cantan dos anécdotas positivas para la historia de amor, que delatan los sentimientos del sujeto enmascarados en el plano de la amistad: la mirada y el beso.

- En el s. XXIX la mirada de la mujer le hace levitar de emoción (vv. 7-8):

cuando hacia mí volviste la cabeza,  
creí que me elevaban de este suelo.

Poema, el XXIX, que tiene unos efectos contrarios al XIX, donde se aparecía la mujer *reidora* que casi con alevosía le descomponía el corazón, en tanto que en este lo compone *sonriendo* (v.14).

- En el s. XXXVI cristaliza uno de los momentos más intensos y, por otra parte, más indefectible del romance: el beso de amor.

En los dos casos se dirige a un tú femenino, el de la amada, reconocible en el primero por sus atributos espirituales (su pureza, su alteza) y su evanescencia (*tu pecho transparente*) y en el segundo, sin embargo, por su corporeidad al recoger el instante de la despedida entre una pareja de enamorados en el que la turbación y la confusión del tú se mezcla con el atrevimiento de un apasionado beso.<sup>47</sup>

Los otros sonetos integrantes de este grupo o bien están dedicados a una mujer (el XXXI y el XXXIII) o bien se dirigen abiertamente a ella en el interior del poema con la apelación de *amiga* (el XXXIV), lo cierto es que todos ellos se contienen en los márgenes de la amistad propiciando así las confesiones y las confidencias:

---

<sup>47</sup> En el XXIX también se hace referencia a un *beso ardiente*, pero lo entendemos en un plano figurado (el soneto mismo se titula *Sueño*) como un paliativo al dolor del corazón roto, en tanto que en el XXXVI se trata de un beso real, físico y correspondido.

- El XXXI, “Primavera”, enlaza por una parte con un homónimo precedente, el II, y como aquel ensalza el poder transformador del amor, empleándose en ambos además la técnica diseminadora-recolectora, también aquí el *tú* otorga los dones y actúa de catalizador, mientras que el *yo* es receptor; por otra parte enlaza con un homónimo consecuente, el XXXVII, donde se enaltece la amistad capaz de mitigar las heridas y los pesares. Si el II refleja la ilusión (expresada con futuros) y el entusiasmo en las promesas primaverales, el XXXI transmite la desilusión de un presente negativo, pero con la esperanza de una transformación. Será en el XXXVII, narrado en pasado, donde se nos cuenta cómo la amistad le devuelve la fe y la ilusión perdida en el amor.

Los otros dos encajan dentro de unos subtipos que Berrio<sup>48</sup> distingue en el grupo de *canto*:

- El *galanteo* en el XXXIII: (la cursiva es del poeta)

¡Remanso de bondad, en que mi herida  
me bordas tú de rosas! –*Pura, esplende  
una estrella en ocaso. De ella pende  
–de tu mano mi corazón– la vida.*

*Los dos somos mejores. Encendida  
está en nuestra ilusión, que ahora comprende,  
la única luz, la que en las venas prende  
de oro de paz la sangre enriquecida.–*

¡Clara amistad de limpia frente y noble!

Este tono menos expositivo y más directo marcado por la cursiva y los guiones conecta con la descripción de Berrio:

---

<sup>48</sup> *Op. Cit.* Págs. 38-39

«El diálogo con la dama –término oyente– se halla aquí particularmente enfatizado, puesto de relieve, frente al tono menos directo, más diluidamente presentativo de otras declaraciones.»

Los cuartetos logran recrear un momento de intimidad, ganado gracias a la confianza amistosa, en el que el sujeto le hace a la amada unas confidencias aprovechando el romántico paisaje vespertino e intercalando en su discurso algo más que una confesión, una declaración de amor: –*de tu mano [pende] mi corazón*–.

Los *requiebros* (propios del galanteo) vuelven a contemplar en particular las virtudes interiores –como hiciera en el soneto XVI– de la amada: la bondad, la fe que inspira, pero sobre todo la potestad de transmutar la opacidad de la tarde por el alba luminosa, el sol poniente por el naciente y en definitiva la muerte por la vida.

- Los *contrastes petrarquistas*, el fuego y el hielo en los tercetos del XXXIV:

[...] ¡Oh fuego  
dulce que el aire gratamente enfría!

¡Frío que se estremece, en su ternura,  
y que la llama bella funde, luego,  
en lazo estrecho de ávida alegría!

En lugar de la contraposición a la que el símil petrarquista alude, a saber, la frialdad de la dama frente a la pasión del amante, en estos versos los extremos lejos de chocar se ven conciliados<sup>49</sup> y además de la manera más pacífica como indican los conceptos *dulce*, *gratamente* y *ternura*, hasta posibilitar la fusión entre ellos (*en lazo estrecho*).

---

<sup>49</sup> Ya en los primeros versos del soneto se produce una conciliación entre la frente (el pensamiento) y el corazón (el sentimiento) de los dos, de ahí la sensación de *bienestar* en el poema.

<b>Queja</b>	<b>3</b>	<b>xxii ("Mañanas"), xxv ("Trastorno"), xxvi ("A una joven Diana")</b>
--------------	----------	--

Siguiendo la tipología de referencia observamos que, aunque escasos, los sonetos pertenecientes a *queja* tienen rasgos privativos de este grupo:

- El contraste *mañana-noche* en el s. XXII (“Mañanas”) donde el poeta reprende duramente a la mañana que lo despierta y lo devuelve a la realidad insufrible del día. En realidad, la mañana no tiene tanto relieve como la tarde en el libro y cuando asoma lo tiñe todo de tristeza y pesadumbre; no obstante, el alba, el amanecer, la madrugada son positivos y sugieren connotaciones de lo puro, elemental e incluso de lo trascendente.<sup>50</sup> Acostumbrados a imágenes bellas y delicadas, cómo resuena este verso: *revuelta hez de pena humana*, descolgado justo en la división de los cuartetos.<sup>51</sup>

Este contraste lo vimos también en los sonetos VI y XI con los mismos valores otorgados a la noche (sueño, ilusión) y a la mañana o al día (conciencia, realidad), lo que ha cambiado es la actitud del sujeto: desvelado y desesperado en *Amor*, consciente, sin hallar paz en ningún lado y autoengañado aquí, refugiado en la mentira nocturna que le lleva a alterar la realidad al considerar la noche inocente y la mañana como una farsa. De ahí el despectivo lema, *Lecho prestado*, lugar de la ensoñación que no le pertenece en tanto que no puede disponer de él a voluntad porque la mañana le arranca cada día de su seno al despertarle.

- El *desengaño* en el s. XXV (“Trastorno”): tal y como el título resume todo está trastornado o trastocado, aquello que se ha creído puro, inocente (*lirio, estrella*,

---

<sup>50</sup> En el aforismo 457: «Yo suprimiría la mañana, la siesta y el invierno, y sólo dejaría las tardes y las noches, la primavera, el estío y el otoño.»

<sup>51</sup> La adjetivación en los cuartetos vinculada a la mañana muestra también desprecio y degradación, de hecho empieza el poema con tres descalificativos seguidos *¡Dura, seca, fatídica mañana, / [...]!* Destacamos el verso 6, *de deslumbrada y sórdida conciencia*, porque, aun siendo “sórdida” el adyacente con sentido más negativo, resulta “deslumbrada” mucho más trágico ya que su propia luz la ciega.

*paloma, manantial, niño*) o relacionado con el amor (*primavera, ruiseñor, corazón*) es impuro, estéril, mortífero. Detrás de todo, suma de esos elementos, está sugerida la imagen de la mujer a través de su actitud glacial, *¡Invierno te llamaron primavera!*, única cláusula exclamativa y, sobre todo, que interpela a un tú. El final truncado no nos revela el sentido “trastornado” de la *traición*, pero a tenor de las imágenes precedentes podemos resolver, como en una ecuación, que es traición lo que se ha creído lealtad y, por ende, amistad.

Es este un momento, como ocurriera en el s. XIV, en que la decepción asoma en el sujeto, aunque según comenta Berrio<sup>52</sup> esto no le impide seguir en su empresa amorosa.

- El *símil mitológico* en el s. XXVI (“A una joven Diana”): se actualiza el mito de la diosa cazadora, Diana, respetando su *modus vivendi* (el escenario es el bosque), *operandi* (las cacerías) y *essendi* (juventud, belleza virginal, ímpetu, esquivez, orgullo); sin embargo, se desautomatiza porque se caza a sí misma, *A un tiempo eres cierva y cazadora*, en inútil círculo vicioso. Con el epíteto, *Diana bravía*, más que la castidad se subraya la bravura de la doncella, la vehemencia en sus propósitos, incluso la resistencia a dejarse vencer, la firmeza ante su oponente.

<b>Sufrimiento</b>	<b>10</b>	xxi (“A la poesía”), xxiii (“A mi pena”), xxiv (“A un amigo”), xxvii (“Noches ideales”), xxviii (“Soledad”), xxx (“Siesta”), xxxii (“Al mar anochecido”), xxxv (“Nubes”), xxxvii (“Primavera”), xxxviii (“Panal”)
--------------------	-----------	---

Dado que nos ocuparemos en capítulos sucesivos de algunos de los sonetos incluidos en *sufrimiento*, vamos a detenernos en un asunto particular de esta sección *Amistad*: los confidentes.<sup>53</sup>

<sup>52</sup> *Op. cit.* p. 46. Todo el punto 4.6. se ajusta a lo dicho y fundamentalmente refiriéndose al caso de Fernando de Herrera por ser exponente en sonetos “de reincidencia”: «Desengaños que, aun constatados, no doblan la tenacidad de un intérprete poético tan rendido al petrarquismo y a su dama.»

Seguindo la tipología, distinguimos entre confidentes con el rasgo [ $\pm$  humano]:

- Soneto XXXII, “Al mar anochecido”: es una invocación al mar para que acoja en su inmensidad el corazón y alivie su pena con el olvido. Convendría no pasar por alto algunas consideraciones relativas a este tipo en particular (iremos de lo más general a lo más concreto):
  - 1) Resulta casi tautológico afirmar que dentro del grupo de sufrimiento vamos a encontrar sonetos que expongan el dolor, la pena, la tristeza del enamorado y, sin embargo, no deja de ser llamativo que la única aparición de la palabra clave “sufrimiento” se reserve para este preciso poema (v. 10).
  - 2) Tratándose del subtipo *símil* tampoco es de extrañar que la base constructiva se asiente sobre una comparación, lo interesante es que esté entreverada de otros procedimientos de realce expresivo como el contraste lumínico (menos prolífico en esta sección) y la hipérbole:

<b>contraste</b>	<b>símil</b>	<b>hipérbole</b>
la luz del día: los rayos del sol / los colores	<i>mar</i> (como en ti se borran)	inmensidad del mar
su belleza	(en mí morir pudiera) <i>yo</i>	
la oscuridad de la noche	<i>mar</i>	inmensidad del dolor
el olvido	(él cual tú sienta) <i>mi corazón</i>	

<sup>53</sup> Nos recuerda Berrio ofreciéndolo como prueba de relativismo literario que «el soneto de confidente no ha merecido especial atención a la crítica tradicional; y una exposición sistemática y cuantificada, como la nuestra, descubre que se trata de una forma de peculiaridades gramaticales-textuales inconfundibles, cuyo frecuentísimo cultivo nos permite poner de relieve, redescubriéndolo, uno de los subgéneros tópicos más importantes del soneto amoroso clásico, y quizás en general del soneto.» (*Ibidem* p. 43). Si acudimos al esquema del autor se traduce en la siguiente derivación de rangos: [sufrimiento (2c) → confidente (3d) → directo (humano) 4d1 / símil (no humano) 4d2].

En la octava hay una insistencia en la luminosidad (*colores, sol, flores de luz, resplandor, alba*) en contraste con la opacidad y la ausencia de color en la sextina. El tiempo del poema se sitúa, no obstante, en el anochecer, cuyo matiz incoativo señala el momento de tránsito hacia la noche. Lo nocturno y lo extenso en el mar trasladado al corazón supondrán la neutralización de su sufrimiento, aunque sea infinito.

- 3) En el rango más inferior Berrio distingue entre el *río* y el resto de motivos al que llama *vario*. Si tomamos la relación agua-llanto, es decir, las lágrimas del enamorado se confunden con la corriente, tanto daría río que mar, si no fuera porque en su elección del mar como confidente Juan Ramón estaría incurriendo en una hipérbole deliberada, ya que su dolor es tanto que para confundir sus lágrimas necesita todo el piélago.
- Los sonetos XXIV, XXXVII y XXXVIII tienen como destinatarios a amigos del sujeto lírico: podemos deducir que en el XXIV el confidente implicado es también poeta por el verso *abrazado a tu lira, amigo, espera*. Les une además la pérdida de la amada, por la muerte en un caso, por ruptura en el otro. Tratando de consolar a su amigo, se muestra más optimista en la recuperación espiritual de la muerta que en la de la viva. Estaría en la línea del soneto de adoctrinado.

El s. XXXVII va dedicado a su *amigo predilecto* Amós Salvador y Carreras<sup>54</sup> que en un momento de depresión (de enfermedad) le visita y le levanta el ánimo con su estereoscopio. El mismo efecto en el ánimo le provoca en el s. XXXVIII su amiga confidente M(aría) M(arto)s<sup>55</sup> que le estimula a perseverar en el amor. Los dos auxiliares le socorren en su padecimiento y le

---

<sup>54</sup> Arquitecto, presidente de la Asociación de arquitectos en esa época. *Vid. Epistolario I*, p. 415.

<sup>55</sup> En la dedicatoria no se explicita, aparece el nombre velado, solo con la primera y última letra del nombre así como del apellido. Tanto el *Epistolario* como Palau de Nemes G., *Vida y obra de J.R.J. La poesía desnuda*, Madrid, Gredos, 1974, confirman que se trata de María Martos, amiga en común de Juan Ramón y Zenobia, la cual fue no sólo intermediaria de la pareja sino también interesadora del poeta, de ahí el panegírico a su amistad. En realidad, existe una versión inicial y manuscrita del soneto XXXVIII, que ha sido recogida por Alegre Heitzmann A. en el *Epistolario I*, *op. cit.* p. 464 y que lleva a modo de título-dedicatoria: “A María Martos, en elogio de su noble afecto”. Remitimos de paso a la interesante nota 235 de la página 465 reivindicativa, entre otras cosas, de este antecedente.

ayudan a reanudar con energía restaurada el camino que va a dar un giro novedoso en la próxima fase de *recojimiento*.

Antes de entrar en la sección final convendría apuntar, aunque fuera brevemente, las notas más relevantes de unos sonetos con título-dedicatoria: *A la poesía* y *A mi pena*.

- El XXI, “A la poesía”, retoma la idea de prisión y libertad presente ya en el poema de apertura (soneto I), allí con la fuente y el cielo, aquí con el árbol y la cerca, nueva metáfora para representar el límite terrenal o material (el cuerpo, el poema) y la libertad espiritual (el alma, la poesía).
- Lo más destacable del XXIII, “A mi pena”, es la prosopopeya, la personificación de la pena en mujer (que es su causa) asumiendo sus mismos atributos, la blancura, la pureza, la castidad, la belleza y hasta su constancia, pues aunque en principio como atributo se oponga a la femenina volubilidad, se puede relacionar por otro lado con una insistencia impasible, deshumanizada, capaz de doblegar o someter (como es el caso de los sonetos VI y XI) al sujeto.

Considerando los tres grupos juntos y comparándolos con los de la primera sección nos damos cuenta de un cambio llamativo: la disminución de sonetos de *queja*, que si examinamos con mayor profundidad, averiguamos que no se dirigen directamente a la dama, sino a través de símiles o imágenes veladas. El porqué de esta reducción habría que buscarlo en el epígrafe de esta parte, pues la relación amorosa se ha visto reducida también a una simple amistad y en este sentido la queja queda desplazada, apaciguada incluso, por un tono más confidencial y conciliatorio.

El poeta a riesgo de perder a la mujer ideal tiene que conformarse con el pacto amistoso que ella le concede. Él no puede exigir más y se ha de contentar con lo que ella le dé o de ella reciba. Eso explicaría que haya más sonetos de canto y muchos más de sufrimiento en soledad o compartidos con amigos confidentes.

## RECOJIMIENTO

<b>Canto</b>	<b>7</b>	xxxix ("Árboles altos"), xl ("A mi alma"), xlvi ("Mayo espiritual") xlviii ("Hombre solo"), xlix ("Rosal"), liv ("Voz de niño"), lv ("Otoño")
--------------	----------	--

No en vano nos hallamos en la sección dedicada al *Recojimiento* pues lo primero que se aprecia es una creciente espiritualización, empezando por el soneto xxxix, *el florecer espiritual* del corazón hasta llegar al lv con *el cuerpo hecho alma*, incluyendo a su paso los sonetos xl y xlvi de evidente contenido y reconocimiento espiritual.

Otra particularidad es que no se canta a la dama directamente, sino *en absentia*, lo que encarece aún más su “acción divinizadora” como la llama Berrio. Apenas hay un vestigio de la amada en toda la sección y, sin embargo, es más que nunca patente la transformación que ha ejercido sobre el poeta y su poesía:

- Soneto XLVIII, “Hombre solo”: supone el ennoblecimiento del sujeto. Con la superación de todos los obstáculos y al despojarse de todo lo anterior es como si volviera a nacer, ser puro, ser nuevo, sin reminiscencias de su pasado ni relación con él. Ese ser renacido en la vida, libre, y resucitado en el amor, solo, ya es merecedor de la mujer única.
- Soneto LIV, “Voz de niño” o ennoblecimiento de la poesía. La voz poética nueva comparable a la de un niño por su pureza e inocencia, por su vinculación a lo inmaculado y al mundo intermedio entre el sueño y la realidad, es reconocida y asumida por el poeta.<sup>56</sup>

Esta “glorificación” –siguiendo el hilo expositivo de Berrio– causada por la amada y su “belleza moral” tiene sus consecuencias en la transformación positiva y elevada del individuo (el poeta) y su obra (su poesía) y comprende, además, la “superación de la queja”. Efectivamente, luego comprobaremos cómo se ha reducido

---

<sup>56</sup> Se trata de una voz poética ideal: es el canto misterioso, arcano, del marinero del *Romance del Infante Arnaldos*, es la inspiración irracional del poeta de *El espejo y la máscara* de J. L. Borges. En todos los casos esa voz solo es revelada al alba.

ostensiblemente el grupo de queja hasta quedar en lo anecdótico, pasando los sonetos de reproche a engrosar los de fervor y devoción.

Esto no impide sino que propicia el hecho de que, a pesar de haber aminorado, o mejor, acallado el tono de la queja, de entre el *corpus* sobresalga algún tipo de “reproche insinuado”, indirectamente dirigido a la dama, como es el caso del soneto XLIX, “Rosal”, cuyo matiz de censura y resentimiento por su actitud esquiva (*laurel = mi ausente vana*) se dulcifica con lo galante al comparar su belleza con la de una rosa.

En *canto* junto con la espiritualización y la glorificación se desprende un tercer supuesto, la immortalización, un afán por perpetuarse que más tarde explicaremos y que ahora simplemente dejamos apuntado con el verso 11 del s. XL, “A mi alma”:

revivirás en todo lo que sellas.

Fin (sellar, cerrar) y nuevo principio (re-vivir), la renovación, la idea de “eternalización” (hacerse eterno) es tangible en todos los sonetos de canto como demuestra la selección de los siguientes términos: *immortal, infinitos, indeleble, eternidad, renacimiento, resucitado, retorno, etc.*

<b>Queja</b>	<b>2</b>	XLI ("¡Amor...!"), L ("Sueño")
--------------	----------	--------------------------------

Los dos ejemplares pertenecen a la modalidad del *símil de queja* y ambos dan continuidad a una imagen representativa de un motivo medular en la historia, el camino y la dama esquiva respectivamente:

- El soneto XLI pertenece al subtipo “de paisaje” por concebir «los modelos metafóricos muy frecuentados de la desolación amorosa como soledad eremítica, del itinerario de la pasión amorosa como recorrido abrupto y agreste.»<sup>57</sup>

Así en el poema *los alcores agrios* son una metáfora de las tribulaciones del penar de amor y *el yermo sendero* una imagen tácita de la desolación

---

<sup>57</sup> Berrio, *op. cit.* Pág. 44.

amorosa. Pero si completamos con el complemento preposicional el sintagma y el verso, lo más interesante es la incidencia en una proyección vital:

(vv. 1-2) los alcores / agrios de mi vivir cansado y lento

(vv. 9-10) en el yermo y puro / sendero de mi vida sin fragancia

Los acontecimientos del plano sentimental, como se aclaró desde un principio en el soneto III, afectan proporcionalmente al plano existencial: sin amor la vida carece de motivación y sentido.

- El soneto L corresponde al subtipo mitológico. Se trata del único soneto donde reaparece el *tú* femenino a través de la figura mitológica de Diana y, por si no fuera suficiente esta veladura mítica, el título del soneto es “Sueño”.

De hecho, es patente la desaparición del personaje femenino, aunque persista el recuerdo de la mujer en forma de símil (como el *laurel* en “Rosal” o la *tarde* en “Rey de vanidades”), relegada a la tercera persona, o bien, con el protagonismo otorgado por el *tú* de interlocución directa, pero tamizado por dos filtros (el mitológico y el onírico). En cualquiera de los casos actualizándose siempre su carácter esquivo.

<b>Sufrimiento</b>	<b>8</b>	XLII ("Setiembre"), XLIII, XLIV ("Octubre"), XLV ("Rey de vanidades"), XLVII ("Hierro"), LI ("El jardín"), LII ("Esperanza"), LIII ("Elejía")
--------------------	----------	---

Lo más sobresaliente en este grupo es la regular ordenación de los poemas en series consecutivas separadas por el soneto XLVII, cuya importancia reducida ahora a su función axial ya estimaremos más tarde. Sin embargo, el que haya resultado este tipo de orden es en parte casual, pues sería imposible que el poeta lo pudiera haber previsto por muy minucioso o perfeccionista que fuera. Hemos dicho “en parte” porque lo cierto es que el poeta sí planeó la posición y la relación seriada de los sonetos XLII, XLIII y XLIV como vamos a comprobar de inmediato:

- La seriación XLII, XLIII y XLIV está individualizada por dos notas: la idea de una muerte inminente y la ausencia del yo. Los títulos estacionales de *Septiembre* y *Octubre* nos transportan a un momento otoñal y a un paisaje de mortecina belleza. Pero ni el paisaje es ajeno ni el sujeto está del todo ausente, sino que se hace servir la técnica del “pudor afectivo”, una táctica simbolista que disimula la presencia del yo, para hablarnos de algo íntimo de ese yo, como puede ser su estado de ánimo melancólico ante una sensación de pérdida, de acabamiento o de muerte. De igual manera sucede en el s. XLIII pero con una estrategia un poco más clásica, el símbolo: a través de la trágica anécdota del pajarillo agonizante que representaría el corazón destrozado. En el s. XLV reaparece el protagonista en el mismo paisaje, una tarde otoñal, reflexionando en torno al carácter efímero de lo terrenal.
- Los sonetos LI y LII se pueden considerar transitorios aunque indispensables para inspirar la noción de distancia marcada por el paso del tiempo ya rápido (el cambio de estaciones) ya lento (la espera)<sup>58</sup>. El cierre con el LIII, “Elejía”, muy a tono con la temática de sufrimiento por la referencia a la muerte en el título, reabre en realidad el tema de la doble naturaleza humana y el motivo del anhelo. A tenor de lo visto la interpretación del soneto gira en torno al deseo de una “muerte liberadora” o lo que es más, a la necesidad de la muerte (entendida como transformación), única salida –al igual que el sueño– para transgredir los límites.

A pesar de que entre *queja* y *sufrimiento* siguen superando a *canto*, nos hemos preguntado a qué se debía el incremento de sonetos en *canto* y si se seguía cantando lo mismo. Después de ver con más detalle el grupo de sonetos implicados hemos llegado a la conclusión de que el amor se ha transformado, se ha divinizado.

---

<sup>58</sup> A propósito de la colocación de los sonetos, dice mucho a favor de un orden predeterminado que el LI culmine con “esperanza” y se retome esta misma palabra para dar título al LII, aún más si pensamos que se trata de un concepto rico en significados (la tediosa espera frente a la ilusionada esperanza) pero parco en apariciones (solo una: en el poema III, al principio del camino) por lo que su uso no es arbitrario sino que está bien calibrado.

No sólo se ha sublimado el amor, se ha sublimado también el individuo (*carne divina, la tristeza divina*), a quien ya habíamos visto revestido de los signos de la pasión, las llagas y la corona de espinas,<sup>59</sup> en el soneto que cerraba la sección anterior.

Pasión, muerte y resurrección, tres estaciones por las que pasará el amante para alcanzar la condición divina o, al menos, un conocimiento supremo (*la verdad de la vida* en el soneto LV). La pasión ya la ha sufrido en las secciones anteriores con el largo y doloroso camino del penar de amor (que ocupa dos tercios del poemario). Frente al prolongado y manifiesto padecer, en esta sección se dará el paso a la muerte casi de manera inadvertida,<sup>60</sup> empleando una técnica característica del pudor afectivo, a través del paisaje y a través de metáforas como la del pajarillo del s. XLIII. De ahí la distribución tan peculiar de esta última sección:

Los sonetos de *canto* empiezan con el anuncio del *floreecer espiritual* del corazón (s. XXXIX), nota que se va a intensificar con el s. XL (“A mi alma”) y el XLVI (“Mayo espiritual”). Pero insertos entre el XL y el XLVI hay una serie de sonetos correlativos que pertenecen a *sufrimiento*, XLII, XLIII y XLIV, en los que se hace una referencia directa y continua a la muerte. Será el soneto XLVII (“Hierro”) el que marque el ecuador entre la muerte y la regeneración, pues a partir de este se proclamará abiertamente el renacer del *hombre solo* (s. XLVIII) y del hombre nuevo (s. LIV).

Concluimos el capítulo con el convencimiento de que los *Sonetos espirituales* no solo encajan en los tres grupos básicos establecidos por Berrio, sino que en muchos casos también se corresponden con los subtipos, llegando tal correspondencia hasta los rangos más inferiores y hasta los motivos más concretos. Incluso parece que se contemple la misma preferencia a la hora de ubicar los motivos, los de tipo mitológico por ejemplo que son más recurrentes en queja o un caso de lo más elocuente, el contraste entre *llama* y *ceniza* (motivo 5<sub>1</sub>C<sub>15</sub>) único en el diagrama arbóreo y que tiene su exponente en el s. XVIII localizado en sufrimiento con el mismo trasfondo de símil y muerte.

---

<sup>59</sup> Los *Sonetos espirituales* están compuestos entre 1914 y 1915, por ese tiempo tenía Juan Ramón 33 años. No sería descabellado pensar que en su fantasía equipare su “pasión” a la de Cristo, pues el poeta se llamaba a sí mismo “niño dios” por nacer casi el día de Navidad.

<sup>60</sup> Incluso el invierno que sería la estación que alegóricamente equivale a la muerte está elidido.

El hecho de encajar en una clasificación tan estereotipada como es una tipología permite adscribir de pleno este libro de sonetos juanramoniano en la tradición, aun cuando el autor le imprima su sello personal, desautomatizando tópicos, creando imágenes nuevas, transmitiendo en definitiva su particular visión del mundo, su cosmovisión.

### 3.3. MODELOS COMPOSITIVOS

Complementando el estudio de la tipología de los sonetos basada en su contenido, emprendemos el análisis del aspecto formal, los esquemas compositivos, con lo cual esperamos entresacar nuevas claves interpretativas. Aplicamos como formas básicas las propuestas por A. López-Casanova: *lineal, sintética, analítica y simétrica*.<sup>61</sup>

Con el fin de conseguir una visión uniforme daremos, inicialmente, un repaso a los sonetos que se insertan en cada modelo, comentando los rasgos de más interés, y a continuación ofreceremos como paradigma un soneto no solo característico del diseño en cuestión sino además poseedor de resonancia temática, al que acompañaremos de un examen más exhaustivo.

#### 3.3.1. MODELO SIMÉTRICO

Es la forma compositiva más frecuente en la primera sección, *Amor*. A pesar de la recurrencia y del preciso ajuste al molde en cuestión, los mecanismos empleados van variando: el soneto **III**, que hemos seleccionado como ejemplo, tiene una división axial de tipo adversativo; de tipo consecutivo la encontramos en el **XVI** (“Mujer celeste”) en tanto que comparativo en el s. **V** (“Ojos celestes”) y el s. **XVIII** (“Rama de oro”), donde cuartetos y tercetos se equilibran en virtud de una comparación que por medio de una apelación introduce el correlato:

---

<sup>61</sup> En López-Casanova, A., *El texto poético. Teoría y metodología*, Salamanca, Colegio de España, 1994.

- En el soneto V se da, además, un contraste de sujetos entre el verso 1 y 9:

Yo creí que el color azul del cielo

[...]

-----  
Ojos celestes: como el cielo, estáis

- En el soneto XVIII se establece una comparación entre una *Doliente rama de hojas otoñales* (v. 1) que brilla al sol, pero que se torna *polvorienta* cuando el sol se esconde tras una nube, y en los tercetos el corazón abandonado:

Doliente rama de hojas otoñales (v.1)

-----  
Corazón: seco, vano y pobre nido (v.9)

[...]

Cuando el amor te deja en el olvido, (v.12)

se truecan en cenizas tus fulgores

Este procedimiento del correlato es perceptible también en el soneto XX (“Octubre”) en el que, asimismo, se produce un contraste de tiempos: una serie de imperfectos que describen una estampa costumbrista y un perfecto simple que rompe esta lenta sucesión, imprimiéndole más fuerza e ímpetu a la imagen: *Pensé arrancarme el corazón*.

En el s. X (“Luto”) se recurre de nuevo a la contraposición temporal. Los cuartetos se ordenan en paralelo con tres oraciones de relativo encabezadas por adjetivos demostrativos que designan un tiempo lejano:

Aquella claridad (v.1)

aquella lumbre (v.3)

aquel bello día (v.5)

} → remite a un pasado [+]

**luz**

Frente al primer terceto (vv. 9-10):

*Hoy, un negror tenaz –nublado umbroso,* } → remite  
*trágica pesadilla– me enlutece* } a un presente [-] oscuridad

Se contraponen, pues, los tiempos pasado-presente y los campos léxicos *luz-oscuridad*, pero, así como en los cuartetos la ordenación es paralela y espaciada, en los versos 9-10 del primer terceto se condensan los términos negativos para lograr un mayor impacto emocional: *claridad / negror; lumbre / nublado umbroso; bello día / pesadilla* (en tanto que se asocia a la noche, la pareja de la oposición es exacta). Los dos últimos versos, como ocurre en otras composiciones de Juan Ramón, concentran un pensamiento conceptista:

y al huir hacia la luz, se entenebrece  
 su oro total con mi oscurecimiento.

El tétrico título *Luto* alude a un signo exterior de pena debido a un fallecimiento, una pérdida: los pasados y la exclamación de dolor *¡ay!* indican el pesar por esos felices momentos desaparecidos; pero, por otra parte, en asombrosa consecución, se viste de luto algo caracterizado como imperecedero, *el sagrario inmortal del pensamiento*. Llamamos la atención sobre la parte del cuerpo a la que afecta la pena de amor, la reservada al intelecto, a la reflexión, a la conciencia: la frente en su percepción externa y el pensamiento en la interna.

Una última consideración sobre el montaje de este soneto es que la cláusula central del cuarteto segundo guarda un parecido sintáctico al tiempo que un contraste semántico con la cláusula del terceto primero:<sup>62</sup>

*Aquel bello día*

[cuya aurora de amor se obstinaba en colgar a mi ventura el ropaje sin fin de su alegría]



*Hoy,*

[un negror tenaz me enlutece el sagrario inmortal del pensamiento]

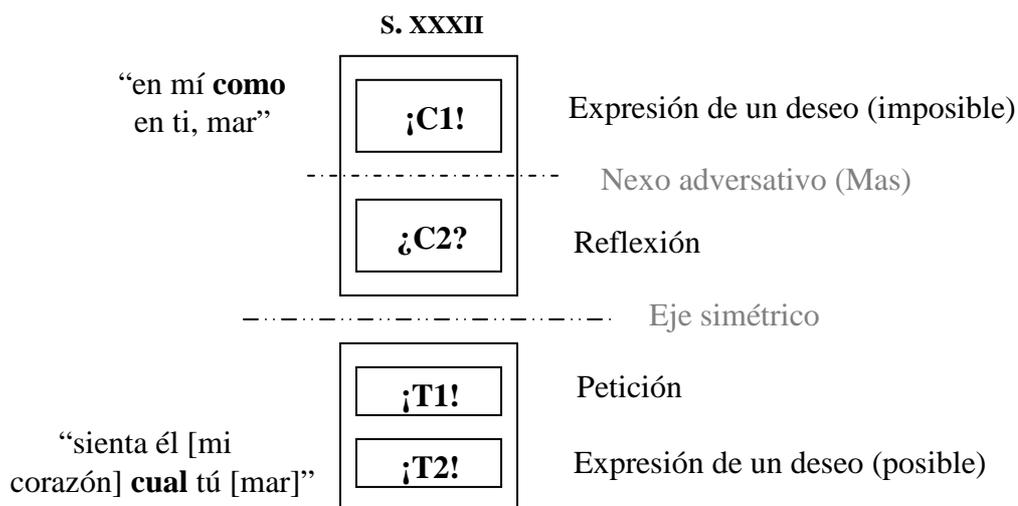
(enlutece = poner el ropaje de dolor)

---

<sup>62</sup> Hay otros detalles casi insignificantes que intervienen no obstante en el fundamento del paralelismo y son de tipo semántico: la obstinación de la aurora y la tenacidad del negror, o bien, lo imperecedero del *ropaje sin fin de la alegría* y *el sagrario inmortal del pensamiento*.

Todos estos procedimientos morfológicos, léxicos y sintácticos ponen en evidencia el tema contrastivo del poema: un pasado donde gozaba de los bienes del amor, la luz, la frescura, la paz, la alegría, y el presente oscuro en el que sufre los males del desamor, el desasosiego y la tristeza.

En *Amistad* solo encontramos dos ejemplos dignos de mención, el s. **XXXII** (“Al mar anochecido”) y el **XXXV** (“Nubes”), los cuales siguen la estela de los sonetos simétricos de la primera sección sobre todo por su empeño en los contrastes (ya lumínicos ya temporales) y, en el caso del **XXXII**, en su predilección por la estructura comparativa, en doble símil, como ya quedó precisado en la tipología; el uso de los signos melódicos y las fórmulas desiderativas<sup>63</sup> en este soneto hace que no decaiga el clímax y se mantenga la tensión y la expectación hasta el final. Veámoslo sobre un esquema:



Saltamos a *Recojimiento* donde destacamos tres sonetos:

- El **XXXIX** (“Árboles altos”) y el **XLVII** (“Hierro”), de gran relevancia posicional en el poemario, ambos (de nuevo) sobre base comparativa.
- El **LII** (“Esperanza”) saca el máximo provecho a la contienda temporal: El *mientras* del verso 1 es un nexo durativo que indica transcurso de tiempo y

<sup>63</sup> “Si + imperfecto de subjuntivo” expresión de un deseo de difícil realización y “Que + presente de subjuntivo” de mayor probabilidad en su realización.

choca con la precisión sincrónica del *ahora* en el verso 9, creando esta vez partes simétricas complementarias y que tienen que ver con el doble sentido de esperar:<sup>64</sup> la esperanza y la espera (ya en el título y en el inicio del poema). Frente al sucederse incesante de estaciones y los verbos de transformación (tornarse, envejecer) que sugieren un recorrido temporal, se instala el yo en un momento puntual, *ahora*, en el que “espera” pacientemente que retornen las ilusiones perdidas. Se hace uso de un presente absoluto que en transición permanente une pasado y futuro.

El hecho de hallar en *Amor* bastantes muestras de este modelo simétrico nutrido de variantes tiene una razón de ser, pues suministra el soporte perfecto para plasmar lo dialéctico y lo contrastivo. En la primera sección se origina el enfrentamiento entre dos sujetos de voluntades contrarias, el yo del amante y el tú de la amada, y esto se expresa en lo sintáctico con adversativas, en lo semántico con antónimos, en lo retórico con antitesis y otros juegos conceptistas; incluso se llega a expresar en lo rítmico, como ya constataremos a su debido tiempo.

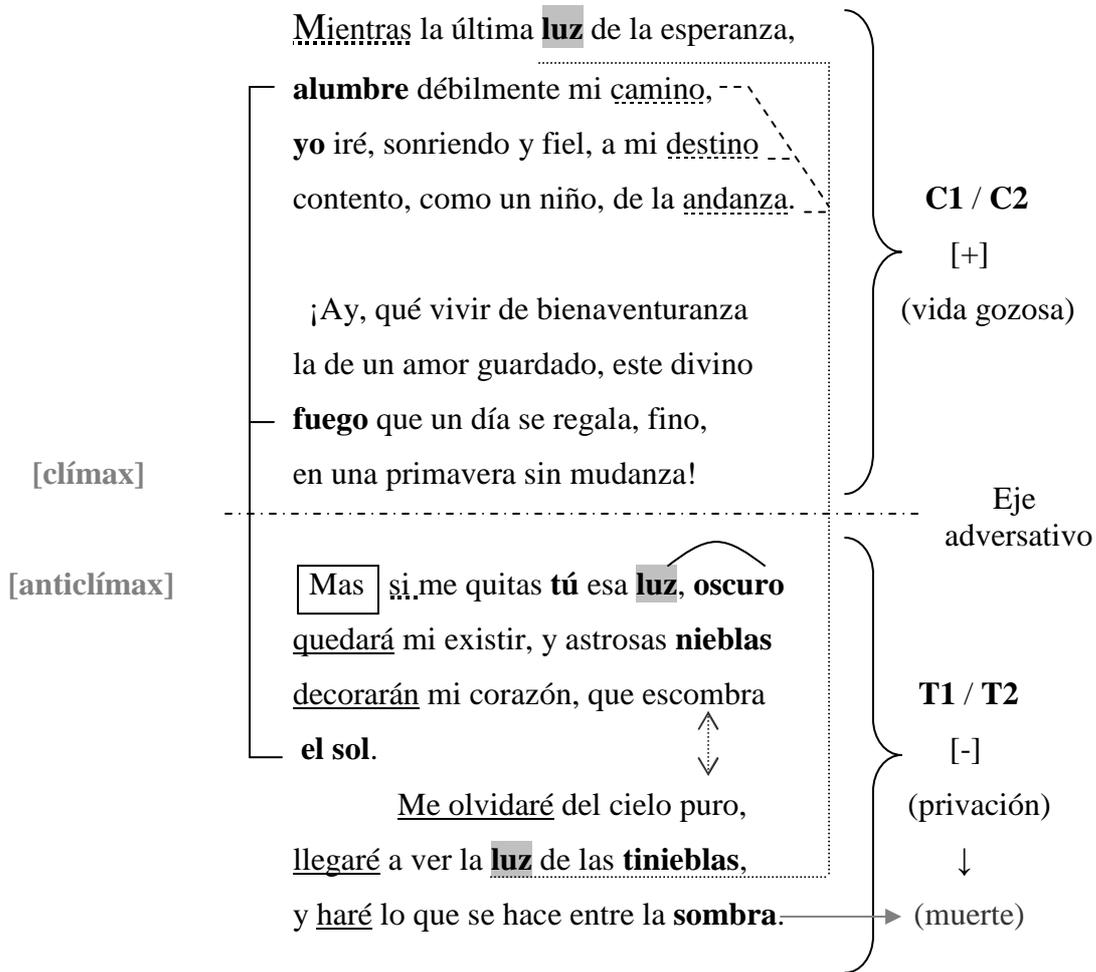
### **Ejemplo de estructura simétrica: Soneto III**

Elegimos el soneto III porque además de presentar una simetría visual (a simple vista se pueden distinguir las dos partes sin necesidad de recurrir al eje divisor), se trata de una *simetría contrastiva*, que opone los cuartetos de contenido positivo a los tercetos negativos, y, asimismo, porque es la primera composición que introduce el tan reiterado contraste entre luz y oscuridad:

---

<sup>64</sup> Sobre el doble sentido de esperar y la reflexión sobre la palabra en *Epistolario* (abril 1915) en una carta a María Martos: «Qué palabra ésta: ¡esperanza!» y a Isabel Aymar (p. 489): «estoy esperando “siempre” su palabra de esperanza.»

### III



El nexos adversativo, *Mas*, es el eje que equilibra dos partes de idéntica estructura, introducidas por sendos nexos condicionales *mientras* y *si*. El primer cuarteto concentra la atención en el “Yo”, caminante ilusionado, colocando a fin de verso de manera relevante tres sustantivos que se podrían considerar sinónimos – *camino*, *destino*, *andanza*– si bien con algunos matices: *camino* es un término objetivo, *andanza* pone énfasis en el recorrido entreverado de vicisitudes y *destino*, el más trascendente, implica asimismo camino trazado.

El segundo cuarteto es en su totalidad exclamativo, lo que va a causar mayor impresión ante ese corte de signo contrario. El primer terceto se focaliza en el “Tú” como privador de la luz (vital) y en estructura paralelística se ordenan al principio de los siguientes versos una serie de futuros que en el último terceto se especializan en

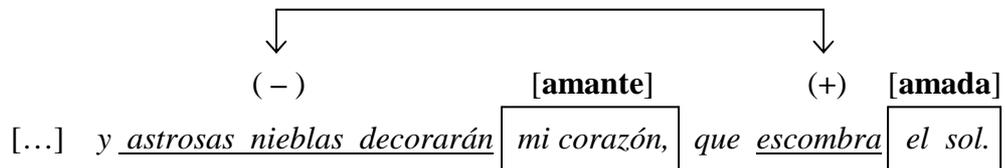
acciones del yo, llegando al último verso que con un eufemismo perifrástico alude al suicidio, cerrando el soneto con una amenaza de privación total, de aniquilación.

Al ilusionado yo se le atribuyen tres cualidades positivas: contento, fiel e inocente (*como un niño*), mientras que del *tú privador* (en potencia) no tenemos nada. Ese yo le ofrece al *tú* su amor, pero si el *tú* (la amada) lo rechaza, le causará la muerte. Con este soneto parece predecir ese itinerario de dolor y sufrimiento que le espera al dinámico corazón.

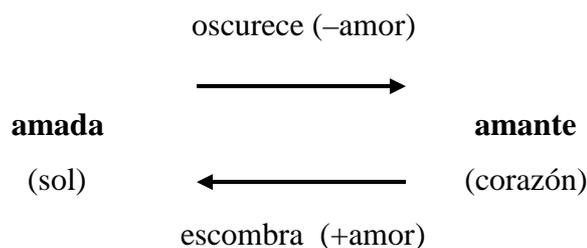
No podemos dejar sin comentario los versos 10-12 que contienen dos núcleos simbólicos de gran rendimiento en el poemario: el **corazón** y el **sol**.

[...] y astrosas nieblas  
decorarán mi corazón, que escombra  
el sol.

¡Qué fuerza y tensión ejercen estas oraciones! Analicémoslas en toda su extensión:



En realidad es una oración compuesta por una cláusula principal y otra subordinada de relativo cuya particularidad reside en un paralelismo conceptual de carácter inverso que interpretamos así: Si la amada le quita la luz (= el amor) al amante, astrosas nieblas decorarán su corazón, el cual despeja de escombros al sol (= la amada).



Dos movimientos contrarios –decorar con nieblas y escombrar– contrapuestos en el mismo verso, sin contar con la multiplicidad de sentidos derivados de los términos en cuestión, “astrosas” (de mal agüero, feas, viles) o “escombrar” (asear, limpiar) relacionado a su vez con el sintagma del siguiente verso *cielo puro*, esto es, sin nubes, sin estorbos.

Esta tensión se incrementa con el contraste lumínico, el cual va marcando los polos positivos y negativos del poema, pues hay un eje vertical con el concepto clave, *luz*, que ejerce una simetría entre dicha polaridad positiva –*luz de la esperanza*– con la que arranca y una negativa –*luz de las tinieblas*– con la que concluye. En medio de estos campos otro contraste, casi como un choque, dentro del verso 9: *luz, oscuro*.

Por último, para redondear aún más este alarde de simetría antitética, observemos cómo relacionado con la *luz*, en la parte izquierda, aparecen en posiciones privilegiadas, esto es, iniciales: *alumbre, fuego y sol*. Mientras que a la derecha y en posición final de verso hallamos: *oscuro, nieblas, tinieblas, sombra*. Ausencia de luz que adelanta y delata ya una privación de la vida.

### 3.3.2. MODELO ANALÍTICO

Lo distintivo en el uso de este modelo es que normalmente el primer cuarteto sirve para exponer una base que luego se desarrolla en las siguientes estrofas. En el caso del soneto XIV (“Hastío”) esa base es de carácter figurativo (*Lo mismo que el enfermo desahuciado*) y el resto es la anécdota amorosa de la reacción del amante ante la indiferencia de la amada. En el s. XXX (“Siesta”), sin embargo, se expone primero la anécdota con el pajarillo y después se desarrolla un correlato onírico. Ambos sonetos culminan en momentos climáticos (sube el tono) como constatan las exclamaciones.

#### **Ejemplo de estructura analítica: Soneto XIV**

## HASTÍO

{B} {  
Lo mismo que el **enfermo desahuciado**,  
que vuelve a la pared, débil, su frente,  
para morir, resignadamente  
mi espalda vuelvo a tu glacial cuidado.

A {  
¡Gracias a ti, **mujer!** Más **tú** me has dado  
que merecí. ¡Capricho impertinente  
del **niño** que creía en lo demente!...  
...Pero estoy ya de agradecer **cansado**.

Tu sol discreto que desgarrar un punto  
el cielo gris de enero, y, dulce, dora  
mi pena, ni me gusta, ni me incita.

¡Déjame! ¡Que se caiga todo junto,  
tu conciencia y mi amor, en esta **hora**  
que llega ya, **vacía e infinita!**

El cuarteto primero constituye la base {B} que se articula en torno a una comparación, *Lo mismo que*, en la que el yo amante se identifica con un enfermo sin esperanzas que *vuelve a la pared su frente* para expirar. Con la misma resignación y la misma suerte (sin remedio y sin esperanzas de conseguir lo que desea), “el enfermo de amor” le da la espalda a la amada indiferente (*glacial*), quedando solo con su pena.

El bloque analizante incidirá sobre este contenido, desarrollando los puntos claves. Por ejemplo, en los personajes el yo se desdobra en enfermo y en niño, dos seres débiles, frente a la dureza, severidad y autoridad de la mujer. Ambos protagonistas llevan asociados unos sintagmas de posesión:



Estas series se van distribuyendo paralelamente a lo largo del poema, señalando una oposición, fricción, repulsión entre ellas, hasta el punto de ir cerrando cada estrofa con una valoración negativa, incluso con carga irónica:

¡Gracias a ti, mujer! [...] ... Pero estoy ya de agradecer cansado (vv. 5-8)

Y un despecho tremendo:

**Tu sol** discreto que [...] dora mi pena, ni me gusta, ni me incita (vv. 9-11)

El símbolo solar que se identifica con la amada aparece aquí privado de su fuerza, su poder, y como una simple caricia *dora* la pena del amante, no llegando a ser lo suficientemente potente para quemarlo o inflamarlo:

Tu sol discreto que desgarrá un punto  
el cielo gris de enero [...]

Sin embargo, nos parece que la *queja directa a la amada* que se desarrolla en esta parte es desproporcionada y no se corresponde del todo con la imagen del *enfermo débil y resignado*. El rigor del yo se manifiesta en las exclamaciones finales, sobre todo en la aspereza del *¡Déjame!* y la extremosidad de la llegada de esa *hora vacía e infinita* que define perfectamente el sentido del título, *Hastío*.

### 3.3.3. MODELO SINTÉTICO

El modelo sintético es también del gusto de Juan Ramón debido a la técnica de la *diseminatio-recolectio*<sup>65</sup> de la que se sirve en cinco ocasiones en todo el poemario, tres de ellas en la primera sección: el soneto II (“Primavera”), el XIII (“Al invierno”) y el XV (“Retorno fugaz”), este último seleccionado para ser analizado a continuación.

El caso del soneto XIII es extraordinario porque la recolección parte de términos antitéticos: los conceptos diseminados son más violentos, agresivos y destructores, *vientos, fuego, terremotos, odio, batallas, peste*. En tanto que en la recolección los elementos son suaves y vivificadores:

¡Brisa, luz, fuerza, paz, salud, agreste  
dulzor, primer contento matutino...!

En las otras secciones el soneto XXXI (“Primavera”) y el XL (“A mi alma”) ambos recolectores.<sup>66</sup>

Con todo, la estructura típica dentro de este esquema compositivo exige la presencia inicial de un bloque analizante extenso y un cierre sintetizante a modo de resumen o explicación. Es el caso del soneto VI (“Guardia de amor”) donde se exponen todos los detalles de un asedio amoroso a la inversa (de la mujer al hombre) y la defensa que el amante opone hasta el terceto final, separado del resto, con la aparición devastadora del tú que somete finalmente al amante. La rendición del yo ante la amada se ocasiona también en el final condensador del soneto VIII (“Nada”) donde se opone el tú totalizador de la amada frente a la nada de la estrofa anterior y al desaliento del yo por su inferioridad *¡y soy yo sólo el pensamiento mío!*

---

<sup>65</sup> Es un tipo de “correlación reiterativa”. Vid. Alonso D. y Bousoño C., *Seis calas en la expresión literaria española*, Madrid, Gredos, 1970. Añadimos que el recurso de la correlación aunque pueda parecer barroco es heredado del petrarquismo, pues según D. Alonso «la correlación poética de los siglos XVI y XVII en Italia y España es uno de los rasgos característicamente petrarquistas» y demuestra cómo «la correlación existe abundantemente en el Canzoniere.»

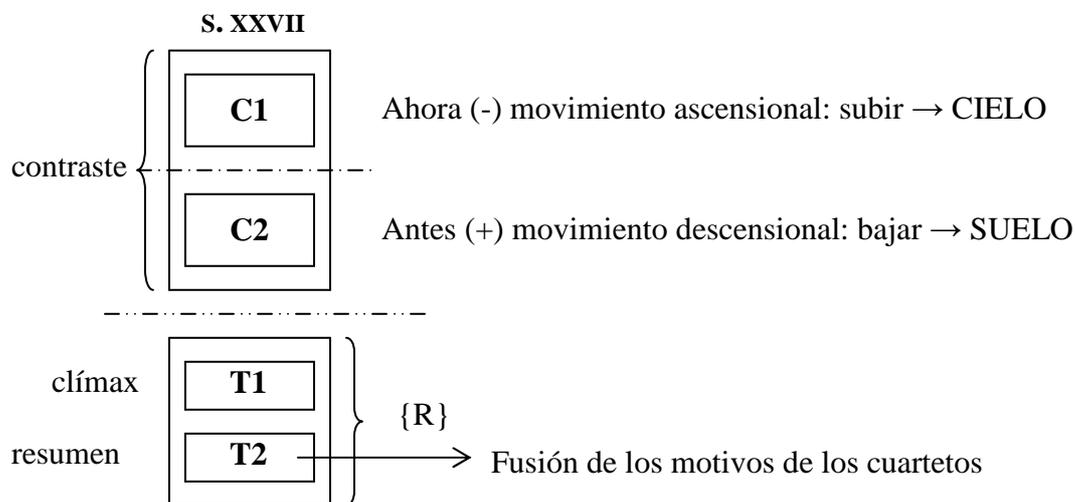
<sup>66</sup> Según Bousoño C., *op. cit.* p. 247, los dos sonetos desarrollarían una correlación semejante: «Una correlación mixta entre reiterativa y progresiva y entre correlativa y paralelística.» Remitimos a su análisis del soneto XXXI.

En el soneto **XI** (“Vijilia”) es de suma importancia estructural el uso de los dos puntos que introducen el dístico-resumen:<sup>67</sup>

El dormir ¡ay de mí! se me ha olvidado:  
de día, porque el sueño no te traiga,  
por la noche, esperando tu partida.

Incluimos también en el modelo sintético los sonetos **XXVI** y **L** que al igual que los anteriores quedan aquí someramente citados porque interpretarán su papel en el segundo bloque. Quisiéramos, no obstante, avanzar un hecho curioso (por deliberado): los sonetos que por cuestiones temáticas están emparejados, por ejemplo el **VI** y el **XI** o el **XXVI** y el **L**, comparten idéntico esquema compositivo.

Dedicamos unas líneas aparte al soneto **XXVII** por su especial diseño que puede tomarse por híbrido a causa de los cuartetos en simetría contrastiva y los tercetos, y esto sería lo más remarcable, en doble estructura sintética. Lo observaremos mejor en el siguiente esquema:



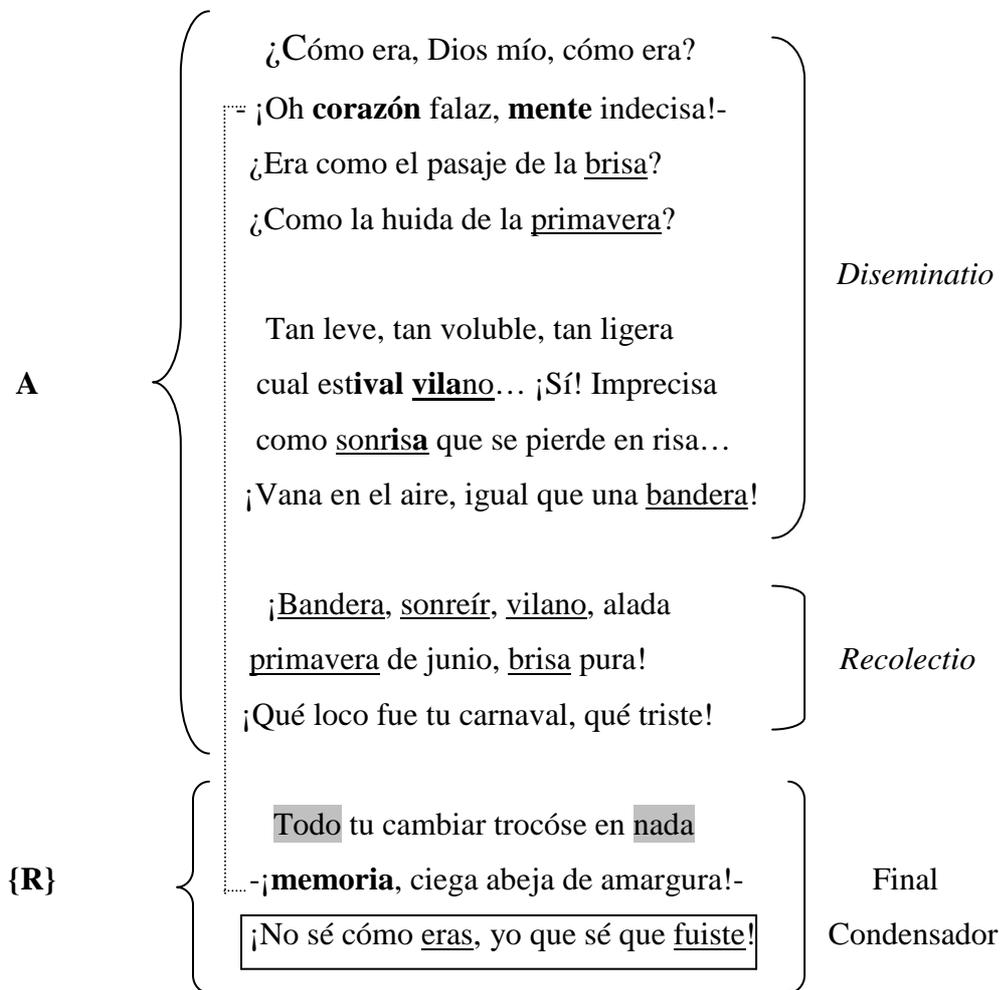
<sup>67</sup> La estructura del soneto **XI** es barroca y recuerda al soneto de Lope de Vega dedicado “A la noche”, *fabricadora de embelecós*, del cual reproducimos el terceto final para que se contemple mejor la analogía:

Que vele o duerma, media vida es tuya:  
si velo, te lo pago con el día,  
y si duermo, no siento lo que vivo.

Semejanza estructural y también conceptual: la noche, el sueño y la vigilia.

Ejemplo de estructura sintética: Soneto XV

RETORNO FUGAZ

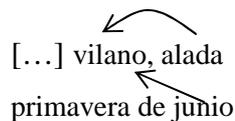


Cuando ordenábamos las composiciones siguiendo la tipología, se hizo manifiesta la dificultad a la hora de clasificar este soneto, ya que el poeta trata de definir con exactitud la imagen de la amada, pero queda en una simple evocación dada la impotencia de la memoria. Lo que sí ha permanecido en el recuerdo del amante son unas impresiones derivadas del carácter huidizo de la dama. Lo insertamos en la modalidad de queja debido a la recriminación de esta actitud (*¡Qué loco fue tu carnaval, qué triste!*).



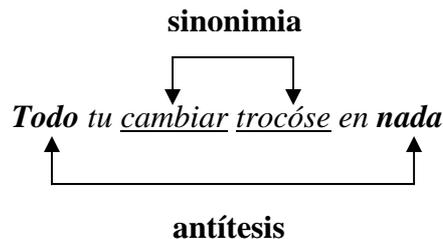
Tan leve, tan voluble, tan ligera / cual estival vilano... ¡Sí!

(3) “Primavera”: desde un principio (desde el soneto II) se ha asociado esta estación a la amada, lo que ocurre es que ahora actualiza el gesto huidizo característico de su esquividad. Al ser recolectado este término atrae dos atribuciones que subrayan ese carácter volátil, *alada* y *de junio* (ya tocando la estación a su fin), producto tal vez del contagio con el concepto anterior, *estival vilano*:

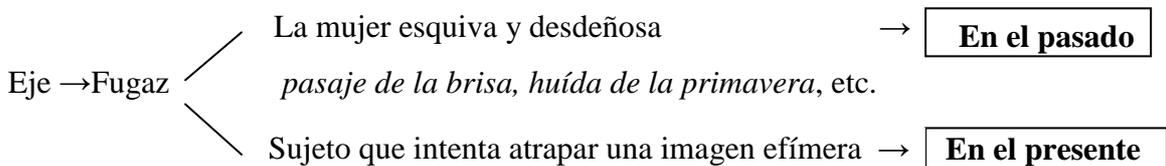


Tenemos, pues, el retrato psicológico de ella construido a base de impre(cio)siones, pero contundente en cuanto a dos rasgos: la inconstancia y la esquividad, exponentes elevados a la quinta potencia por estar incluidos en cada uno de esos cinco elementos.

En la parte del resumen, como una sentencia, se traslada a los verbos (que quedan en el interior del verso) la esencia antes desplegada en sustantivos y adjetivos



Nos interesa, llegados a este punto y de manera excepcional, el título: *Retorno fugaz*. El sustantivo *retorno* abre dos perspectivas, pasado – presente, y justo en ese eje se coloca el adyacente *fugaz*:

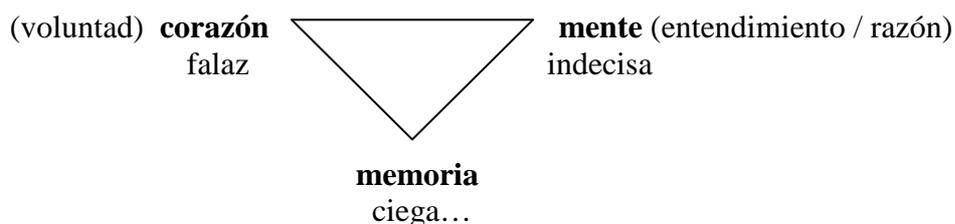


Se cierra tan perfecta composición con un magnífico verso simétrico a modo de epifonema:

¡No sé cómo eras, yo que sé que fuiste!

Imperfecto          Indefinido

Hábil contraste entre los tiempos en pasado: el imperfecto que se usa en las descripciones y el pretérito perfecto simple (o pretérito indefinido) que marca los hechos precisos y finitos. Sabe que existió, pero no puede describirla. Esa imposibilidad de capturar el pasado produce nostalgia y tristeza, a pesar de haber invocado a las tres potencias del alma: voluntad, memoria y entendimiento. En este punto subrayamos la importancia del carácter parentético de los guiones, que compositivamente las distingue:



Situándose en el vértice y soportando toda la carga de culpabilidad, la memoria.<sup>69</sup> La mente, indecisa, intenta detenidamente (si atendemos al ritmo pausado del endecasílabo *¿Cómo era, Dios mío, cómo era?*) hilvanar los pensamientos. Por último, al corazón, símbolo del amor, se le acusa de *falaz* porque no ha permanecido fiel y constante en preservar el recuerdo.

Al haberse hecho ya la recolección, se crea un momento de tensión climático en este último terceto.

---

<sup>69</sup> La metáfora, *memoria = ciega abeja de amargura*, es de un patetismo absoluto porque al sustantivo se le priva de su sustancia, ya que una abeja tiene entre sus principales atributos una visión desarrollada y producir miel. Esto se transvasa a la memoria que, laboriosa como una abeja, no sirve para nada porque no ve y produce dolor.

### 3.3.4. MODELO ASIMÉTRICO

El reverso del modelo simétrico es el asimétrico y para explorarlo el soneto **XXVIII** (“Soledad”) resulta un verdadero hallazgo no solo por su perfección constructiva sino además por su rareza, ya que este tipo de diseño escasea en el poemario. Aprovechamos esta introducción para hacer antes de su análisis dos comentarios, uno intratextual, sobre la dedicatoria de este soneto, y otro de carácter intertextual, en relación con otro texto lírico:

- 1) *A un poeta muerto*: Al parecer se trata de Fernando Fortún, de cuya obra Juan Ramón estaba elaborando una edición póstuma.<sup>70</sup>
- 2) Recuerda tanto la estructura (contrastiva: *Por una senda van los hortelanos* del verso primero, frente a *Por otra senda yo* iniciando los tercetos) como la temática (el motivo de la soledad) de este poema al soneto 26 en *El rayo que no cesa* de Miguel Hernández,<sup>71</sup> libro que es un modelo de macrotexto poético y comparte afinidades muy interesantes con los *Sonetos espirituales*.

Exceptuando «Amor», en las otras secciones encontramos, a pesar de la ya mencionada escasez, otros dos ejemplos en los cuales el primer cuarteto se desmarca del resto dando lugar a partes desiguales y por lo general en contraste, de tal modo que en el bloque amplificado se profundizará en el cambio operado:

- El **XXXVII** describe en el primer cuarteto utilizando el imperfecto una circunstancia negativa y apática (*Era un descenso vano de mis días*), mientras que en el resto de estrofas se explica un cambio de carácter positivo en el ánimo del sujeto (lo negro queda desplazado por el color y la luz) y se narra en indefinido para ir pautando las acciones.
- El **LI** entabla la siguiente contraposición: el primer cuarteto en imperfecto que intenta dilucidar la correspondencia en el pasado entre las señales de la

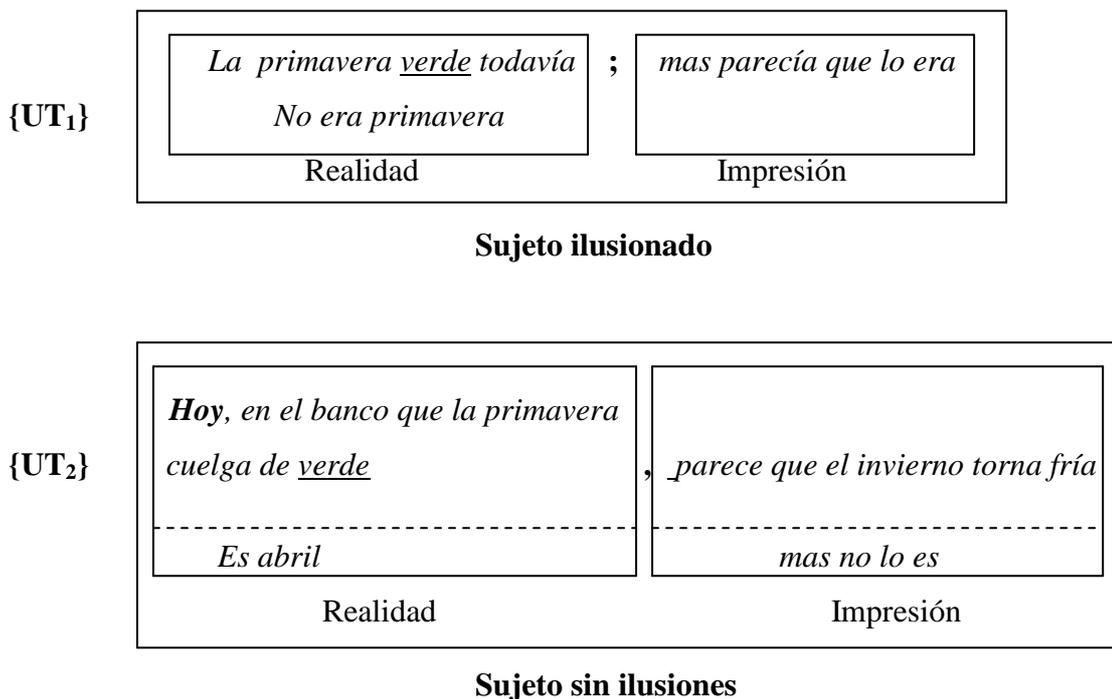
---

<sup>70</sup> Según nota en la pág. 1576 de la edición de los *Sonetos espirituales* a cargo de T. Gómez Trueba en *Obra poética de JRJ.*, Madrid, Fundación Jorge Guillén, Espasa Calpe, 2005.

<sup>71</sup> Miguel Hernández, *El rayo que no cesa*, ed. J. Cano Ballesta, Col. Austral, Espasa Calpe, Madrid, 1994.

primavera y las sensaciones. Las contradictorias respuestas “¡Y no lo era!... ¡y sí lo era!” indican que aunque no era primavera realmente (*verde todavía*, es decir aún le faltaba mucho) el sujeto la sentía ya en su plenitud (*mas parecía que lo era*). El otro bloque más amplio (segundo cuarteto más tercetos) situado en el presente, “Hoy”, expone todo lo contrario: aunque es primavera (*es abril*) el sujeto no la siente como tal (*mas no lo es*).

El paralelismo a la inversa entre los dos bloques es perfecto:



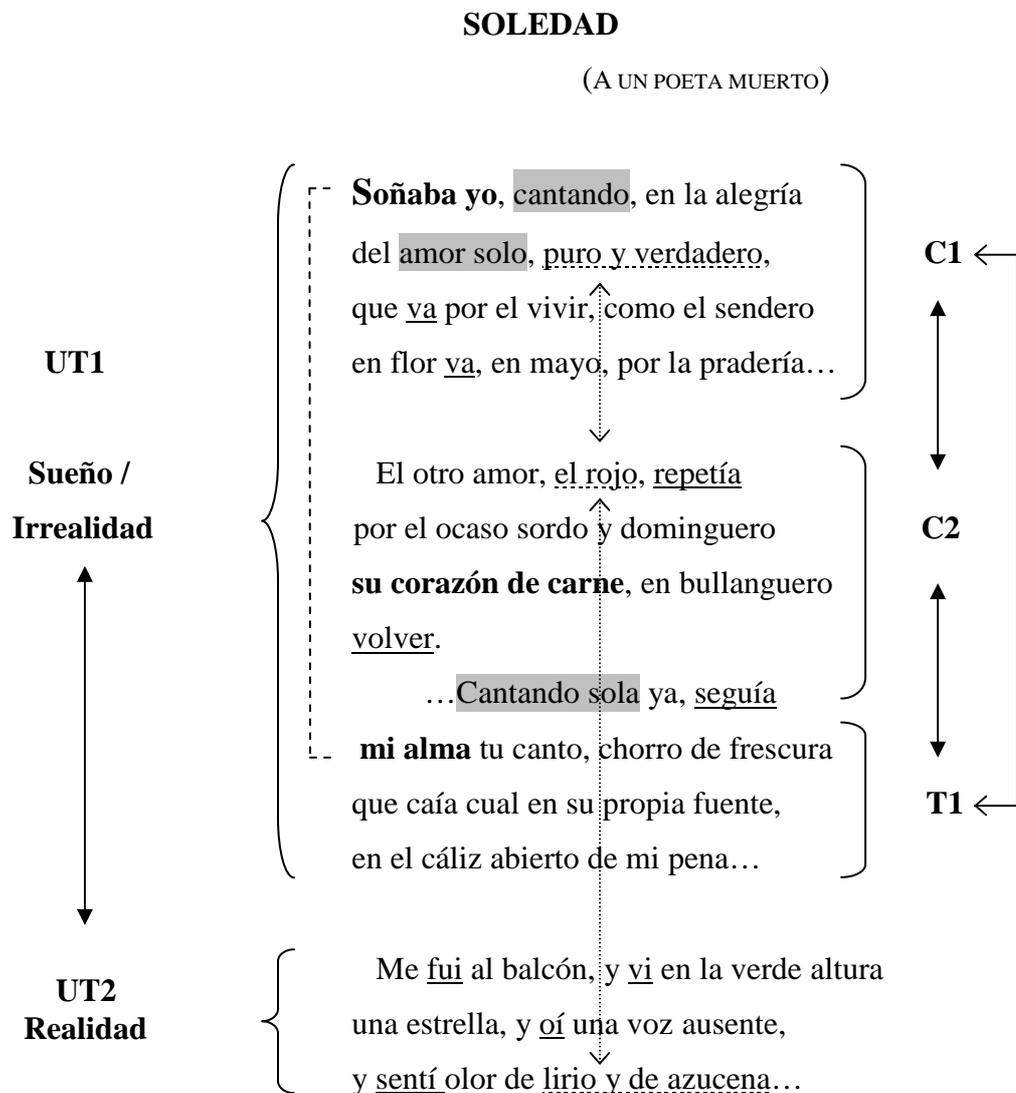
Sin embargo, ahí no termina el asunto, pues los conceptos “verde” y “sol” ostentan un doble sentido:

En {UT<sub>1</sub>}: *La primavera verde todavía / no era gloria del sol*, “verde” significa temprano, muy pronto, anticipado, aún no convenido; mientras que el “sol” está en su momento de esplendor, en su gloria.

En {UT<sub>2</sub>}: *Es abril porque abril está pasando, / ¡mas no lo es, porque en su verde aurora / no se levanta el sol de mi esperanza!*, “verde” señala el vigor primaveral; mientras que el “sol” está hundido, abatido.

En la tipología nos dimos cuenta de que la otra única vez en la que había aparecido la palabra esperanza era en el soneto III. Ese tiempo anterior al que apunta el primer cuarteto del soneto LI es precisamente el momento en el que el enamorado goza de esperanza en la correspondencia amorosa, *la ardiente plenitud primera*. Ilusión que frustración tras frustración se ha ido deteriorando, ha ido envejeciendo (como dirá en el LII) hasta el momento actual, donde se hace más que nunca patente la frialdad y la decadencia de un invierno emocional.

### Ejemplo de estructura asimétrica *contrastiva*: Soneto XXVIII



La Unidad Temática [1] abarca los cuartetos y el primer terceto y se ve envuelta desde el comienzo por un halo de irrealidad: *Soñaba yo*. La descripción de ese sueño se realiza con pretéritos imperfectos (*soñaba, repetía, seguía, caía*), mientras que la UT2 parece instalarse en la realidad porque es otra la escenografía (*el balcón*) y los indefinidos (*fui, vi, oí y sentí*) rompen esa ensoñación, si bien, como precisaremos más adelante, conectan con ese sueño.

El título es, de nuevo, ambiguo (ya hemos apreciado el juego con el doble sentido en el s. LII, *Esperanza*): la *soledad* indica en cualquier caso “la ausencia de compañía”, pero puede ser impuesta, el amante no está con la mujer amada por lo que siente pena y melancolía; o bien buscada, el amante desea estar apartado de los demás, solo, con lo más íntimo de sí mismo.

Dentro del soneto, sin embargo, aparece en forma adjetival, “solo”, y se extiende tanto a la pareja –el *amor solo* (yo + tú)–, como a un espacio reservado, esa zona espiritual –*cantando sola*, el alma–; en contraste con *el otro amor*, de signo contrario y marcado negativamente: *rojo*, pasional, material, carnal (*corazón de carne*), insensible (*sordo*), alborotador y ordinario (*bullanguero, dominguero*). Nótese, además, el movimiento opuesto del *amor verdadero* que va esperanzado por el vivir y *el otro amor material* que ya vuelve en la postrimería del ocaso.

Los puntos suspensivos vienen a reforzar estos hilos internos que estamos creando, pues además de sugestivos son conectivos, en la medida que relacionan las unidades de sentido:

- El primer cuarteto conectaría con el último verso del segundo cuarteto, intencionadamente separado y que además se refiere a ese *yo* en su más íntima representación, *mi alma*, la cual todavía sigue cantando.
- A su vez, el cuarteto primero enlazaría con el último terceto que impregnado de lo onírico (*verde altura* –curioso color para el firmamento atribuible, sin embargo, a la *pradería*–; el *lirio* y la *azucena*, cuyo emblemático color blanco se asocia a la pureza, a la honestidad del amor) dejaría, finalmente, el camino abierto a la ensoñación.

En última instancia y para, no ya agotar, sino extraer más sustancia a este caudal juanramoniano, en el último terceto se aglomeran tres verbos sensitivos: *vi*, *oí* y *sentí*, acompañados de objetos de alta estimación y que relacionamos con la esfera de la mujer amada, una *estrella*, una *voz ausente*, un *olor de lirio* y *azucena*.<sup>72</sup> Verbos que declaran el arrebatado de los sentidos, que imprimen dinamismo y que acentúan la sensibilidad del poeta evocador de sueños.

### 3.3.5. MODELO LINEAL

En *Amor*, el modelo lineal lo encontramos en los sonetos IV (“Muro con rosa”) y VII (“Ocaso”). En *Amistad* destacamos el XXV (“Trastorno”) y concretamente el XXXVI (“Paseo”) porque recrea un momento cumbre, el motivo del beso, alternando simétricamente apuntes paisajísticos y demorando el momento hasta el terceto final, en el que se ha producido una elipsis:

Tú lloras sin saber de qué, y mi boca  
recoje, dulce, en tu exaltado beso  
el alma innumerable de la vida.

Expectación que se ha ido intensificando en el devenir de la tarde a la noche y en los puntos suspensivos tras la palabra *despedida*.

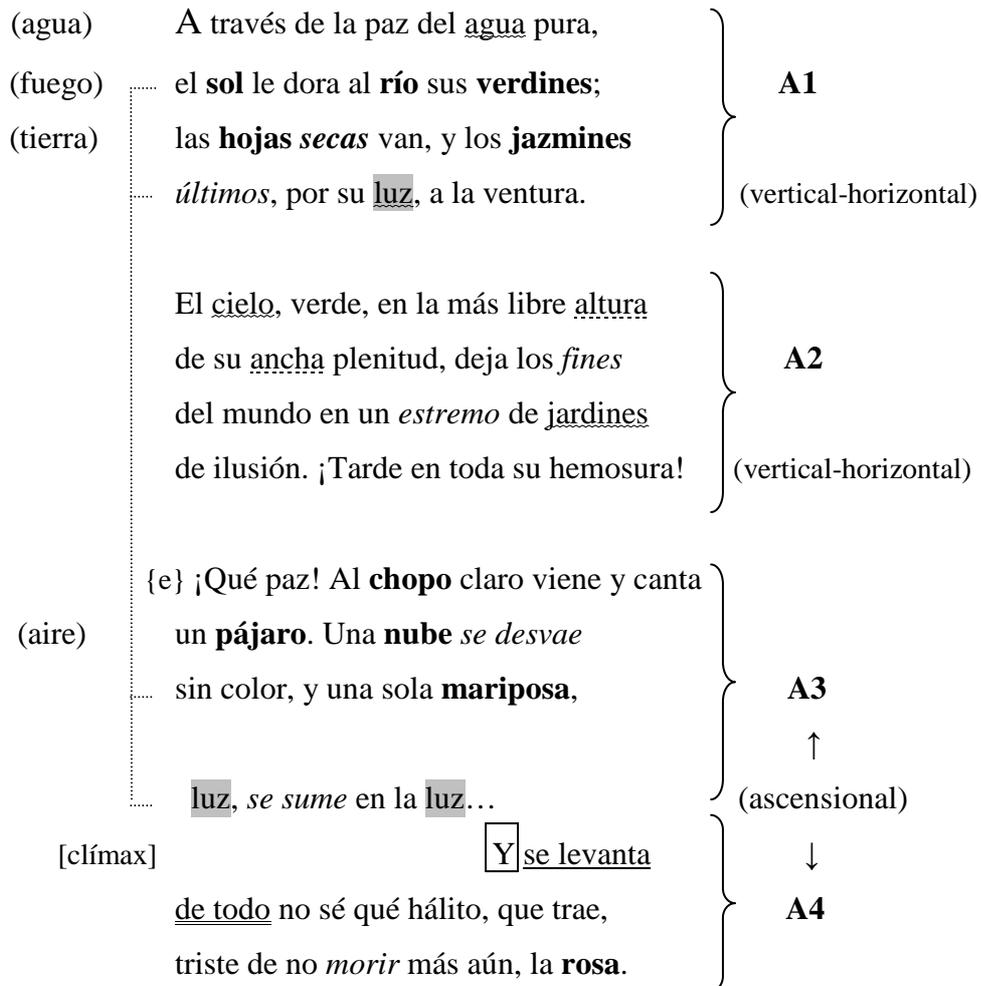
En *Recojimiento* el XLII, XLIV y el XLVI que siguen la misma pauta con el nexos coordinante “y” uniendo al orden anterior el segmento final. Llamativa selección si tenemos en cuenta que estos sonetos ya formaban una serie por otros méritos: el título, determinante temporal, “Setiembre”, “Octubre” y “Mayo espiritual”, además de compartir la técnica del correlato objetivo provocando la ausencia del yo y de recrear un ambiente melancólico de acabamiento como vimos en la tipología.

---

<sup>72</sup> *Lirio* y *azucena*: se trata de un mismo símbolo con doble etimología (greco-latina y árabe), según Chevalier J. y Gheerbrant, A. en su *Diccionario de los símbolos*, Barcelona, Herder, 1986. Además de todos los atributos de los que esta flor a causa de su blancura es emblema, se señala en el diccionario una correspondencia baudelaireana en relación al perfume que cantarían «los transportes de la mente y los sentidos.» Embriaguez de la mano de ese olor intenso que en el poema juanramoniano se propaga y nos devuelve al explícito instante inicial: *Soñaba yo*.

**Ejemplo de estructura lineal: Soneto XLIV** (la cursiva, el subrayado y otros procedimientos de realce tipográfico son nuestros)

### OCTUBRE



La razón ilativa se aprecia claramente en la sucesión de las estrofas, quedando el primer terceto unido por el epifonema *¡Qué paz!* a los cuartetos, creándose a continuación un clímax (favorecido por los puntos suspensivos) que consigue en los últimos dos versos compendiar, incluso superar, todo lo precedente. El detalle de la conjunción copulativa “y” dislocada del terceto confluye en la unión constelativa de las partes.

Antes del momento climático, en los versos 1-12, se da una conjunción de todos los elementos clásicos, agua-fuego-tierra-aire, junto con sus correspondientes símbolos complejos:

Agua → río / verdines

Luz (fuego) → sol / mariposa

Jardines (tierra) → hojas secas / jazmines

Cielo (aire) → pájaro / nube.

Por otra parte, se disponen unas redes interiores en los dos cuartetos en las que contrasta una perspectiva vertical con otra horizontal: en el cuarteto primero, el sol, cuyos rayos de luz se proyectan sobre el agua del río y sobre las hojas y flores del suelo. Y en el cuarteto segundo, el cielo *en la altura*, confundido en el horizonte con la extensión de la tierra, los jardines *en su ancha plenitud*.

En el marco de los tercetos, donde se acumulan más elementos ascensionales y celestes (*el pájaro, la nube y la mariposa*) se distinguen dos componentes ligados también a lo terrestre, el chopo y la rosa,<sup>73</sup> que preferimos tratar aisladamente a causa de su magnitud simbólica:

- El chopo, un tipo de árbol que se eleva, por cierto, a considerable altura, asume perfectamente ser un símbolo de proyección ascensional. No desentona con la lánguida atmósfera que se va generando a su alrededor al ir matizado por el adyacente “claro”.
- La rosa, perfección y fragilidad, cuyo hálito “se levanta de todo”: aquí ese “levantarse” hay que entenderlo no tanto como una ascensión literal, sino como que la rosa destaca por encima de todas las cosas, de entrada ya ocupa una posición desplazada, aislada por la coma y privilegiada al ser de cierre.

---

<sup>73</sup> *Árbol y rosa*: dos de los emblemas principales en los *Sonetos* y en la poesía de Juan Ramón en general, polivalentes en su uso pues pueden remitir a varios simbolizados: al alma, a la poesía, al amor, y la rosa en concreto también a la mujer y a la Belleza.

Supera en cromatismo la transparencia evanescente del paisaje (puro, claro, sin color);<sup>74</sup> excede con ese *hálito*, que es a la vez soplo y perfume, el canto del pájaro y el olor de las flores. Y en su tristeza melancólica quiere además rebasar el límite de los sentimientos: va más allá del deleitoso “morir de amor”, pues con ese “no morir *más aún*” se pretende vencer incluso a la muerte.

Signos de ultimidad y muerte: *hojas secas, jazmines últimos, fines, extremos*, la nube que se desvanece y la mariposa que se esfuma, incluso la luz de toda la escena, la hermosa tarde, acaba extinguiéndose. Sensaciones que intensifican el poder del *hálito* de la rosa que contradictoriamente exhala un efímero soplo de vida.

El título “Octubre” encaja, en un nivel inmediato, en la sección *Recojimiento*, ambientada en el otoño, en un nivel más amplio en el ciclo estacional y en un nivel metafórico en la parte de madurez de un ciclo vital.

Nos gustaría terminar tan extenso capítulo con una reflexión surgida al comprobar el ajuste del soneto juanramoniano a determinados modelos compositivos en relación con el planteamiento del libro como un conjunto ordenado y meditado, puesto que poemas que están emparejados por motivos temáticos comparten idéntico diseño constructivo. Es el caso de los sonetos V y XVI, retratan a la amada y son simétricos; el XXVI y el L, mitológicos y sintéticos, o el VI y XI, también sintéticos y basados en el tópico del *militia amoris*; la serie, XLII, XLIV, XLVI, todos lineales e introductores del tema de la muerte. Individualizado queda el s. XXVIII con su estructura asimétrica, el motivo ambiguo de la soledad y su doble plano (el de la ensoñación y el real).

---

<sup>74</sup> Cromatismo sencillo: blanco-verde. Blanco de los jazmines y verde que sintetiza dos espacios: los jardines y el cielo, como extensiones contrapuestas, de modo que el verde de los jardines refleja en el cielo. Estos colores en particular tienen ciertamente un significado simbólico muy acusado: pues verde puede referirse tanto a la naturaleza y a su poder regenerador, como a lo onírico o a lo emocional (la esperanza); la blancura de los jazmines, más unívoca, simboliza la pureza y contrastaría con la pasional rosa.



La ilusión del enamoramiento se plasma en el primer soneto de la serie, pero sufrirá a lo largo de su itinerario (*peregrinatio amoris*) desencantos y frustraciones. La *herida de amor* ya es patente en el s. VIII con el *corazón sangriento* que hiperbólicamente empurpura el mar. Aunque el poeta intentará en varias ocasiones recomponerlo con su poesía (autoengaño), se dará cuenta de que, por esta vez, el poder de la presencia es más fuerte que el poder de la evocación.

Dado que el protagonista se enfrenta desarmado ante la amada, su misión consiste en defender y proteger su vulnerable corazón, pero en vano porque este continuamente acaba *hecho pedazos*. Si a lo largo de la primera parte se han ido manifestando todos los tópicos característicos del sufrimiento del enamorado, el s. XX, “Octubre”, conforma un hito puesto que el sujeto tendrá una revelación y un propósito: la visión del corazón como semilla<sup>75</sup> que en las próximas secciones renacerá como árbol a la espera de la próxima primavera, iniciando otro ciclo de renovación al remitir no solo al principio (soneto II) sino a futuras primaveras.

## Sección 2: *Amistad*

25	“Trastorno”	<i>el corazón era una gruta insana</i>
28	“Soledad”	<i>corazón de carne</i>
29	“Sueño”	<i>mi corazón, <u>hecho pedazos</u>, agradece el dolor [...]</i>
30	“Siesta”	<i><u>partido</u> el corazón = pajarillo ciego / pájaro de fuego</i>
31	“Primavera”	<i>pena prodigiosa / que el corazón antiguo me lamía</i>
32	“Al mar anohecido”	<i>Mar, toma tú, [...] mi corazón [...] latir sangriento</i>
33	“Crepúsculo”	<i>(a una mujer) –de tu mano [pende] mi corazón–</i>
34	“Luna de setiembre”	<i>tu corazón, amiga, con el mío</i>
37	“Primavera”	<i>corazón gentil y embelesado...</i>
38	“Panal”	<i>dulce, con todo el corazón abierto / como un panal</i>

<sup>75</sup> La misma imagen del corazón (pero con distinto producto) emplea Juan Ramón en la carta dirigida a la princesa María José de Saboya en agosto de 1914 (*Epistolario I, op. cit.* p. 447): «Que mi corazón te sirva de semilla de amor. Siébralo en el campo de este otoño, arado por los cañones, y que, a la más temprana primavera, brote de su sangre el árbol puro de la paz.»

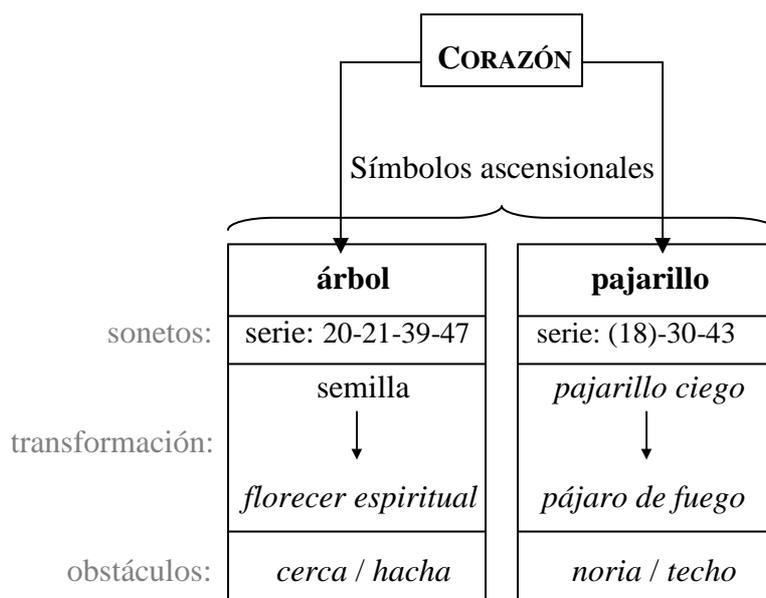
Lo más llamativo es la marcada presencia del corazón en toda la serie central (*Amistad*), motivada por la conjunción de dos factores: el prolongado “penar de amor” que lo va deteriorando y la ayuda generosa de los amigos que lo regenera.

Para crear una sensación de duración del “penar” y de intensidad en el tormento que padece el corazón se reitera cuatro veces en el poemario el tópico del “corazón roto”: en el s. XIX (“Corazón roto”), de forma consecutiva en el XXIX y el XXX, y para terminar, en forma de símil, con el conmovedor episodio del pajarillo del s. XLIII. A todo esto hay que añadir el golpe emocional que la sangre provoca (*corazón sangriento, latir sangriento*, etc.). De esta manera, queda también evidenciada la perseverancia y constancia del *recio* corazón. Afortunadamente, el órgano vital se recompondrá con la amistad.

Sección 3: <i>Recojimiento</i>
--------------------------------

- |    |                        |  |
|----|------------------------|--|
| 39 | “Árboles altos”        | <i>Él [mi corazón] se deshace en llamas,<br/>y abre [...] un florecer espiritual</i> |
| 41 | “¡Amor...!”            | <i>recio corazón</i>   |
| 43 |                        | <i>corazón = pajarillo (que deja, pegada y rota, la cabeza...)</i>                   |
| 47 | “Hierro”               | <i>corazón (partido) = roble robusto</i>   |
| 48 | “ <b>Hombre solo</b> ” | <i>ignorado corazón [...]<br/>resucitado del corazón de la varona muerta</i>         |
| 54 | “ <b>Voz de niño</b> ” | <i>¿Del primer corazón que amó [...]?</i>  |

Se está apuntando desde el primer soneto de esta serie a un giro *espiritual* y, en general en toda esta parte, a una renovación a través de diversos símbolos representantes del corazón, que tras haber sido retomados de secciones anteriores se les dará una vigencia y validez gloriosa:



A estas dos series habría que añadir otras dos, la del *hombre solo* (serie: 28-48) y la del *niño* (serie: 17-54),<sup>76</sup> todas ellas, a excepción de la del pajarillo, culminan con un soneto en la tercera sección que supone una elevación espiritual del símbolo inicial (el XXXIX y XLVII, el XLVIII y el LIV). Los cuatro referentes tienen en común la idea de liberación, superación de obstáculos y renacimiento: el árbol que renace con la primavera, el pajarillo que se convierte en pájaro de fuego, el hombre que retorna a la pureza del niño. Incluso se puede hablar de una solidaridad entre ellos: el árbol alberga el nido en sus ramas y a su vez el nido al pájaro; el niño se desarrollará en hombre, pero aunque sea en lo más recóndito del hombre siempre se conservará un atisbo de la pureza e inocencia del niño que fue.

Vamos a ver con detenimiento los símbolos del árbol y del pájaro simbolizando al corazón y tomaremos como punto de partida dos versos:

En el s. XLVII: *mi corazón, roble robusto*, (v.10)

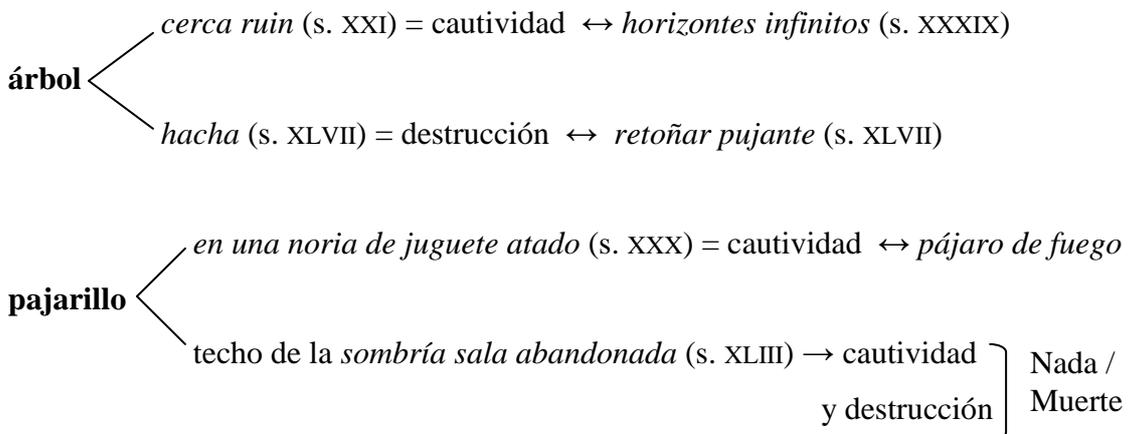
---

<sup>76</sup> Aunque nos ocuparemos de ambas en el capítulo del proceso de introspección no está de más comentar ahora la transformación que sufre el corazón del *hombre solo*: *corazón de carne* → *corazón resucitado* del s. XLVIII (hay que recordar que en el s. XXVIII la vivencia de un *amor solo, puro y verdadero* todavía es un ideal puesto que se da en un sueño) y *corazón roto* → *primer corazón* (nuevo e inmaculado del niño al que retrocede) del s. LIV. Al liberarse del lastre de la carne y de la pena (con su *silencio de hierro* del s. XVII) el corazón escapa a los límites de lo mortal y en un estadio supraterráneo, espiritual, accede a un conocimiento arcano.

En el s. XLIII: *Se entró mi corazón en esta nada, / como aquel pajarillo que, volando / de los niños, se entró, ciego y temblando, / en la sombría sala abandonada.* (vv. 1-4).

Si bien los dos símbolos están objetivamente ligados, dado que son elementos de la naturaleza, poseedores de vitalidad y de orden ascensional, hay unas cualidades sugeridas en las que difieren: el árbol es fuerte y grande –un *roble robusto*–, mientras que el pájaro se carga de valores como la pequeñez (*pajarillo*), la debilidad (huyendo de los niños), la fragilidad (*temblando*) y la privación (es ciego). El corazón es, por tanto, resistente como un roble ante los rigores inflingidos por amor (el *corazón recio brotado de dolores* del s. XLI), pero al mismo tiempo es frágil, tierno y está desvalido como un pajarillo en manos de un destino cruel.

Por otro lado, al comparar los obstáculos a los que ambos se enfrentan reparamos que en el fondo afrontan la misma amenaza, primero de cautividad y luego de destrucción.



Los obstáculos a superar, *la cerca, el hacha, la noria, el techo (el bajo cielo)*, son imágenes consecuentes del desamor<sup>77</sup> que, además, están apuntando a dos tópicos reconocibles: la cárcel y la herida de amor. Las prisiones del árbol-corazón serán vencidas en el s. XXXIX abierto a *horizontes infinitos* y la herida lacerante de forma tan prolongada se restablecerá dando lugar a un *retoñar pujante*.

<sup>77</sup> También lo es tempranamente la metáfora del corazón como un nido en el s. XVIII, *seco, vano y pobre*. Ya al final (s. LIII) la visión del *nido palpitante*.

En cuanto al pájaro-corazón la superación se produce antes pero en lo onírico, durante la siesta del s. XXX, dejándonos en contra una impresión angustiante en el soneto XLIII que cierra la serie.

Más tarde explicaremos que el árbol es un símbolo complejo porque sincretiza al menos dos términos simbolizados: el corazón y el alma. Lo mismo ocurre con el pájaro, pese a que el poeta no nos facilitará su identificación con el alma como lo hizo con el corazón, por medio de una aposición, sino que tendremos que indagar hasta descubrirla. Realmente no está muy lejos, pues es justo el motivo del “alma arrepentida” del soneto anterior, el XLII, *Setiembre*, y si bien no es una aposición el procedimiento utilizado por lo menos es bastante llamativo, pues aísla los dos últimos versos rompiendo la estructura del terceto y depositando en el dístico la clave de la analogía. Reproducimos los tercetos realzando la tonalidad del contenido que nos interesa:

La ola amarilla que setiembre inflama,  
como mayo la azul, en triste fuego  
se alza, igual que un alma arrepentida,  
al cenit mismo, y arde, y llora, y clama...

... y cae, rota y desalada, luego,  
en una confusión de hojas sin vida.

Una de las señales de acabamiento como un presagio en la atmósfera agonizante de este soneto es *el leve lamentar doliente del gorrión* de los versos 6-7 y así como el árbol tomaba la forma de un roble, el pájaro se concreta ahora en gorrión,<sup>78</sup> aunándose en esta especie en particular todas las connotaciones antes sugeridas.

Posteriormente en los tercetos se compara el arrebató de *un alma arrepentida* con la *ola amarilla y azul* a través de una retahíla de acciones verbales y lo que, en

---

<sup>78</sup> Los ejemplares seleccionados en los *Sonetos* para individualizar al árbol pertenecen a una misma familia, el roble y los chopos; para el pájaro se eligen, además, otros dos representantes: *la paloma* de manera puntual en el s. XXV y hasta un total de tres veces *el ruiseñor* (sonetos XXV, XXXI y LII), ambos considerados símbolos de uso por su asociación universal con la paz (inclusive el espíritu) y el amor respectivamente.

principio, parece una simple reminiscencia del ave (*desalada*), revela una asombrosa analogía con el final del soneto contiguo:

s. XLII

alma arrepentida  
 ↓  
 ... y cae, rota y desalada, luego,  
 en una confusión de hojas sin vida.

s. XLIII

pajarillo  
 ↓  
 deja, pegada y rota, la cabeza...  
 En un rincón se cae, al fin, sin vuelo,  
 ahogándose de sangre, fría el ala, [...]

Los extractos comparados tienen en común, por añadidura, un idéntico movimiento descendente modulado por el asíndeton que evoca la laxitud de un cuerpo inerte en la caída. Es destacable que en el s. XLII se emplee otra figura paratáctica,<sup>79</sup> el polisíndeton, para remarcar precisamente lo contrario, la viveza y la desesperación de un movimiento ascendente (*se alza* [v.11] / *al cenit mismo, y arde, y llora, y clama...* [v.12]). Todo esto junto con la interrupción de los signos de dilación y la ruptura estrófica causa un efecto de mayor brusquedad en ese descenso violento, trágico e irremediable.

Este final de frustración, de caída y destrucción emerge vinculado a la idea de la muerte y de la nada en la imagen de la sala oscura y vacía, lo que nos recuerda un comentario de C. Alfonso Segura<sup>80</sup> a propósito de la tendencia del poeta al nihilismo, cuando *Juan Ramón Jiménez ha perdido la plenitud que le hace sentirse dueño de su destino y vencedor de la muerte, ésta vuelve a presentarse como un enorme vacío, oscuro y silencioso.*

<sup>79</sup> Comenta E. Neddermann en el capítulo dedicado a la frase compuesta (*Satzgefüge*) la preferencia de Juan Ramón por la parataxis e insiste en la “impresión global” (*Gesamteindruck*) o “representación global” (*Gesamtvorstellung*) que, a pesar de la complejidad que alberga, su empleo sugiere. Neddermann E., *Die symbolistischen Stilelemente im Werke von JRJ*, Hamburg, Seminar für Romanische Sprachen und Kultur, 1935.

<sup>80</sup> *De poética en verso, op. cit.* p. 27.

Como compendio nos proponemos dilucidar el interés que Juan Ramón demuestra por la dualidad: los símbolos del árbol y del pájaro se refieren al corazón y al alma y dejan al descubierto tanto la fortaleza como la fragilidad de un ser, el éxito como el fracaso de una empresa y, en definitiva, la vida y la muerte. Sin embargo, toda esta disputa se resuelve con la unidad, la fusión de estas fuerzas contrarias en un ideal, pero no en el sentido de primacía o restauración de los valores positivos (fortaleza, superación, vida) frente a los negativos (debilidad, privación, muerte), sino que excede los límites de lo humano y aspira a la sublimación de ambos valores en un plano ideal-espiritual, de ahí la magnificencia del *florecer espiritual de lumbres* y del *pájaro de fuego*.<sup>81</sup>

De la ilusión al sufrimiento, de lo carnal y efímero a lo espiritual e imperecedero es el itinerario de un corazón que espera ilusionado los dones del amor y padece, en cambio, la herida amorosa. A pesar del dolor sobrehumano al que se ve con tanta crudeza sometido, resiste, saliendo finalmente fortificado, renovado y sublimado.

---

<sup>81</sup> Las poderosas imágenes ígneas de los sonetos XXXIX (*llamas y lumbres*) y XXX (*fuego*) nos sitúan más allá de la vida (simbolizada por el verdor) o la muerte (el gris de las cenizas), nos confirman el acceso a la gloria, a la eternidad, a lo divino (*el éstasis dorado* del XXXIX o *el encantamiento de oro* del LV).



II. ESTRUCTURA DE SENTIDO:  
CANCIONERO



Especialmente relevante en nuestro trabajo supone la consideración de que el poemario responda a la estructura de un *cancionero amoroso*, ya que, partiendo precisamente de la premisa de su estructuración cancioneril, podremos hablar de un macrotexto poético rigurosamente organizado.

Para fundamentar este argumento vamos a enumerar en primer lugar las razones por las cuales podemos considerar los *Sonetos espirituales* como un cancionero petrarquista, recolectando algunas ideas ya expuestas, adelantando otras y recurriendo, sobre todo, a autoridades en la materia:<sup>82</sup>

- Desde luego lo más llamativo, como ya advierte el título, es que esté compuesto exclusivamente de sonetos, justo el molde estrófico-métrico predilecto de este tipo de composiciones. Esto nos lleva, de entrada, a considerar todo el conjunto como una unidad. Por otra parte, el adyacente “espirituales” los restringe al ámbito del espíritu, nos traslada a los dominios del alma, de lo interior, por lo que podemos ya intuir que no tratará de un amor material o carnal, sino que se orientará en la esfera de lo espiritual, lo trascendental.<sup>83</sup>
- Otro elemento decisivo es la existencia del **soneto proemial**: “Al soneto con mi alma” de enorme interés por su relevancia posicional que nos abre las claves primeras del cancionero.
- La **amada única**, sin nombre,<sup>84</sup> cuya mínima descripción no pertenece a la de una mujer real, sino que está idealizada: de belleza vaga, con una única referencia a esos *ojos celestes*, que manifiestan una ambigüedad entre el color azul del iris y la trascendencia del cielo, como símbolo ascensional, inalcanzable y opuesto a la tierra, donde se sitúa el yo lírico con su *carne umbrosa*. La

---

<sup>82</sup> Seguimos principalmente a Prieto, A.: *Imago vitae (Garcilaso y otros acercamientos al siglo XVI)*, Universidad de Málaga, 2002.

<sup>83</sup> Se aparta de lo banal, lo perecedero, para elevar ese amor a la categoría de lo universal, lo inmortal, del mito, a través de la poesía.

<sup>84</sup> El retrato indefinido de la mujer enlaza con la tradición de los *cancioneros*; en cuanto a la ausencia del nombre, responde esto a una voluntad de ocultar la identidad de la amada (como encripta también el nombre de su amiga en la dedicatoria del soneto XXXVIII), lo que le confiere a un tiempo universalidad a la pareja de amantes e intimidad, privacidad, elementalidad (yo-tú).

blancura también es uno de sus atributos, que en ese orden de lo simbólico viene asociada a la pureza.

- El diseño “in ordine” del poemario, expresión que A. Prieto<sup>85</sup> emplea, partiendo del *Canzoniere* de Petrarca, para fijar una norma más y que él mismo define como “el proceso narrativo de secuencias de ordenación lírica que proyectaban la tensión amorosa de una historia”. Secuencias o *fragmenta* que siguen un hilo narrativo impuesto por el autor y, aclara Prieto, sin base cronológica.

De hecho puede causar extrañeza que algunos poemas de la segunda parte de los *Sonetos* vayan fechados y se coloquen en un orden distinto al cronológico:

XXI: “A la poesía / Árbol joven y eterno, castillo de belleza”, *En el libro “Árbol añoso”, de Narciso Alonso Cortés / Setiembre, 1914*

XXVI: “A una joven Diana” (*A Alberto Jiménez Fraud*) / Abril, 1914

XXXIII: “Crepúsculo”, *A una mujer / Julio, 1914*

XXXVII: “Primavera”, *A Amós Salvador y Carreras, que, estando yo enfermo, me regaló con su estereoscopio / Mayo, 1914*

Les hemos añadido el título y el lema para comprobar qué más tienen todos en común: las dedicatorias. A estos sonetos con fecha hay que añadir otros dos intercalados entre ellos que, a pesar de no ir datados, sí que es posible adivinar a quién y a qué momento histórico-biográfico señalan, se trata de los sonetos XXIV, “A un amigo” y XXVIII, “Soledad”, *A un poeta muerto*.<sup>86</sup>

Ahora bien, este desorden cronológico y esta coincidencia en los indicadores catafóricos<sup>87</sup> formarían parte de lo que Prieto califica como

---

<sup>85</sup> *Op. cit.*, pág. 71.

<sup>86</sup> El amigo sería Antonio Machado y el poeta muerto ya adelantamos que podría tratarse de Fernando Fortún, cuyo segundo libro de poesías editó póstumo Juan Ramón. Ambas referencias parecen apuntar a situaciones cercanas: el duelo de Machado por la muerte de su esposa Leonor (ocurrida en 1912) y la muy reciente muerte de Fortún (en 1914).

<sup>87</sup> Muy pertinente resulta aquí el análisis de los indicadores poemáticos que realiza A. López-Casanova en el primer capítulo de *El texto poético (op.cit.)* y en especial lo concerniente al lema: «El

*evocación biográfica*, que contrasta con la ficcionalización de la historia y con el *carácter evanescente de la amada*, ya que introducen «hechos reales,<sup>88</sup> datos que individualizan, concretan al poeta que, como actor o personaje, está protagonizando una historia amorosa.»

- La temática refleja, además, la tónica amatoria petrarquista que enlaza con los códigos de la tradición cortesana. Los ejemplos que damos a continuación se encuentran en la primera parte, *Amor*:

Situación dialéctica entre el yo del poeta [amante] y un tú [amada], que encaja en el rol de la *dama esquivada* (se referirá al “glacial cuidado” en el poema XIV «Hastío»), lo que le provoca la consecuente *herida de amor* al sujeto. El propio amante va a exteriorizar ese *penar de amor* que al final de la primera sección va a terminar con el «Corazón roto» (XIX). Podemos apreciar incluso la típica relación de vasallaje o del tópico de la cárcel de amor en las siguientes muestras: *despierto esclavo, si me dormí dueño* (XI), pero sobre todo el soneto VI «Guardia de amor», “las esposas”, “la fortaleza”, como asedio amoroso invertido en el que la amada es la cruel enemiga contra la que ha de defenderse con escudo y espada.

Las anécdotas amorosas son, más bien, escasas y también poco definidas: un beso, un enfado, un resentimiento, etc.

Tenemos que incluir otro actor, que se materializa en la segunda sección: la figura del confidente, el amigo que ayuda al sujeto a superar la tristeza y le renueva las fuerzas con su amistad.

---

lema –segundo nivel– plantea una relación entre vida (que se convierte en plano real) e historia o narración (que aparecen como vehículos imaginativos).»

<sup>88</sup> Y personas reales. Si seguimos leyendo unas líneas más abajo de esta cita de Prieto (en su libro *La poesía española del s. XVI* (I), Cátedra, Madrid, 1991, pág. 34), este añade: «Estas composiciones ajenas al argumento amoroso e intercaladas en él cumplen una función de fijación temporal, de compromiso *real* del poeta con un tiempo, un espacio y unas personas históricas.» En los *Sonetos* la “evocación biográfica” no se extiende a las composiciones, sino que se limita a enmarcarlas. Es esta, además, una evocación calculada por el autor porque los únicos sonetos que aparecen con fecha, justamente son los de *Amistad* y todos ellos van acompañados de una dedicatoria o mención a personas reales conocidas por el poeta: Narciso Alonso Cortés, que ese mismo año, 1914, publicó *Árbol añoso* compuesto por sonetos y madrigales; Alberto Jiménez Fraud, director de la Residencia de Estudiantes en esa época y amigo íntimo en palabras del poeta (*vid. Epistolario I* p. 404); su amigo el arquitecto Amós Salvador y Carreras. Hacemos hincapié en el contraste entre la concreción de los amigos y colegas del poeta (con nombres y apellidos) y la vaguedad intencionada de: “a un amigo”, “a un poeta muerto” y “a una mujer”.

Esa *peregrinatio amoris* tan tortuosa, como exclama bien entrada la tercera parte, en «¡Amor...!»: *De tanto caminar por los alcores / agrios de mi vivir cansado y lento, / mi desencadenado pie sangriento / no gusta ya de ir entre las flores*, deviene una *peregrinatio vitae*, en la que asistimos a una fluctuación –por lo demás ya evidente en ese *voy* y *vengo* del soneto X– entre esperanza y desesperanza por un amor no realizable y el perfeccionamiento del individuo que nace de la reflexión y de la introspección (recogimiento) derivado de ese estado de sufrimiento.

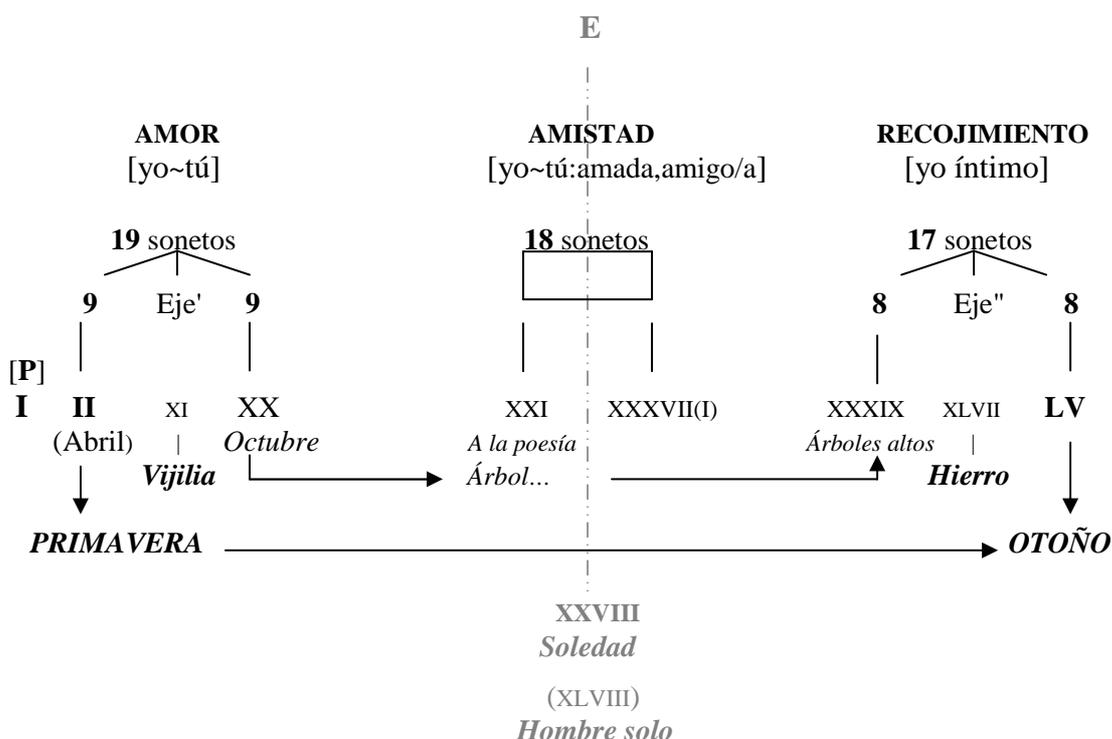
- Tanto la imaginería (el uso de símbolos florales y cósmicos) como los procedimientos estilísticos (las estructuras correlativas, basadas en la dicotomía –el paralelismo o la antítesis–, la simetría, etc.) remiten al más puro petrarquismo. Encontramos algunas aliteraciones significativas, aunque lo realmente remarcable sería la maestría de Juan Ramón en los juegos conceptistas.

Estamos, pues, ante un auténtico cancionero amoroso cuya cohesión no sólo se manifiesta en la unidad formal y en la temática (hay unas redes temáticas internas que eslabonan la obra a modo de vectores, que en seguida rastreamos y comentaremos), sino que además se plasmará en cada uno de los aspectos funcionales –imaginativos, rítmicos, estilísticos, etc. – y especialmente en su diseño compositivo.

## 5. MOTIVOS (ARTICULACIÓN)

Quedándonos solo con el esqueleto del esquema que ideamos para visualizar las partes, se pueden entrever ya una serie de motivos principales que, articulados por unos vectores internos (tempo-espaciales y temáticos), irán conformando progresivamente la estructura narrativa de la historia de amor.

Diseño compositivo:



El sentimiento de evolución sobre un *corpus* de medio centenar de poemas viene dado en buena medida por la sensación de avance en el tiempo (por ejemplo, la sucesión de estaciones) y en el espacio (la andanza), pero también por el progreso de ciertos motivos “temáticos” que afectan a la trayectoria sentimental y vivencial (el corazón roto y el proceso introspectivo). Tendremos que distinguir, eso sí, entre estos motivos de progresión constante y otros que, intercalados, ayudarán a completar el argumento amoroso (encuentro, efectos y consecuencias) y que consideraremos como anécdotas.

## 5.1. SONETO - PROEMIO

Al margen de las tres partes integrantes del poemario, el soneto I queda aislado y destacado por ese doble epígrafe-dedicatoria (*Al soneto con mi alma*), dejando claro al menos posicionalmente que nos encontramos ante el prólogo del libro. Sin embargo, lejos de ser una introducción a los sonetos que le van a suceder, el tema que expone parece, en principio, igualmente desvinculado de la historia de amor.

Desde una perspectiva externa el soneto preliminar juanramoniano cumple los preceptos que ya impusiera el petrarquesco, guardando la forma por respeto al género y por emparentar así con él, pero se aleja en cuanto al contenido, dándole un aire más personal e innovador y erigiéndolo como un cancionero moderno.

Ciertamente, el soneto primero de Juan Ramón no contiene ningún vestigio de *exemplum* a la manera de Petrarca y sus imitadores: no pretende adoctrinar, ni dar testimonio, ni tiene al lector como destinatario, ni tan siquiera expone sus tormentos amorosos;<sup>89</sup> inusitadamente va dirigido a un molde métrico depositario de su desmesurada aspiración: el “ejemplo” es el soneto mismo, que como contenedor tiene bordes precisos pero de capacidad ilimitada.<sup>90</sup> No será difícil descubrir en qué modelo se inspira Jiménez, puesto que nada más empezar nos da una pista al abrir el poemario – como ya apuntamos– con una cita reveladora de D. G. Rossetti.

Otra cuestión más que distancia a Jiménez de Petrarca y lo acerca más a Rossetti es lo relativo al “vario stile”,<sup>91</sup> es decir, la polimetría del *Canzoniere* (sonetos, canciones, madrigales, elegías) se sustituye por una monometría, donde todo son sonetos.

---

<sup>89</sup> Vid. Rozas, J. M., “Petrarca y Ausias March en los sonetos-prólogo amorosos del Siglo de Oro” en *Homenajes*, I, 1964, 57-75.

<sup>90</sup> El *vaso insondable* es una bella metáfora (que Juan Ramón aplica a la música –en *Belleza* III, 87–) para poder comprender esta aporía poética: la forma se hace fondo, como el cuerpo, alma.

<sup>91</sup> Verso 5 del Soneto primero de *Il Canzoniere*: “del vario stile, in ch’io piango e ragiono”, en Rozas, *op.cit.*, pág. 58.

Vamos a ver, entonces, las conexiones estructurales y temáticas entre el soneto inaugural de *La casa de la vida*<sup>92</sup> y el de los *Sonetos espirituales* para lo cual creo necesario reproducir el de Rossetti:

## SONNET

*A Sonnet is a moment's monument,-  
Memorial from the Soul's eternity  
To one dead deathless hour. Look that it be,  
Whether for lustral rite or dire portent,  
Of its own arduous fullness reverent:  
Carve it in ivory or in ebony,  
As Day or Night may rule; and let Time see  
Its flowering crest imperled and orient.*

*A Sonnet is a coin: its face reveals  
The soul, -its converse, to what Power 'tis due:-  
Whether for tribute to the august appeals  
Of Life, or dower in Love's high retinue,  
It serve; or, 'mid the dark wharf's cavernous breath,  
In Charon's palm it pay the toll to Death.*<sup>93</sup>

---

<sup>92</sup> Seguimos la edición y traducción de F. M. López Serrano en la Colección La Cruz del Sur, editorial Pre-textos, Valencia, 1998. Para mayores concomitancias entre el soneto prólogo de Rossetti y el de Juan Ramón, así como entre *The house of life* y los *Sonetos*, remitimos al completo análisis de Cano Ballesta, J., "El prerrafaelismo y la renovación poética juanramoniana" en *Pasión de mi vida. Estudios sobre JRJ*, Díez de Revenga, F. J. y Paco, M. de (eds.), Universidad de Murcia, 2007, págs. 9-34.

<sup>93</sup> Proponemos una traducción más literal aunque menos literaria: "Un soneto es un monumento al momento,- / en memoria de la eternidad del Alma / a una mortecina hora inmortal. El aspecto que sea, / si por rito glorioso o presagio funesto, / de su propia ardorosa plenitud reverente: / tállalo en marfil o ébano, / obedeciendo al Día o la Noche; y deja al Tiempo ver / su floreciente cresta imperlada y reluciente. // Un Soneto es una moneda: su cara revela / el alma, -su reverso, el Poder al que se debe: - / ya como tributo a los augustos requerimientos / de la Vida, o como dote en el elevado cortejo del Amor, / sirva; o, a través del aliento cavernoso del oscuro embarcadero, / en la palma de Caronte pague el peaje a la Muerte."

En ambos sentidos, estructural y temático, los dos sonetos toman en consideración el principio de la dualidad y la implicación:

- a) Estructuralmente: las dos partes bien diferenciadas de la poliestrofa en cuartetos y tercetos se aprovechan para un montaje en paralelo. En el de Rossetti con una disposición más austera: símil + explicación.

Cuartetos: *A Sonnet is a moment's monument*,- [...]:

Tercetos: *A Sonnet is a coin*: [...]

Además, en el interior de las estrofas a nivel sintáctico priman las estructuras disyuntivas (*whether...or*) bimembres en cuartetos y trimembre en tercetos.

El de Juan Ramón despliega en el interior de los cuartetos una compleja correlación de siete términos con base comparativa: *Como en A<sub>1-7</sub> está B<sub>1-7</sub>, así en A (mi carne) está B (el total anhelo)*. Mientras, en los tercetos recoge el término B a través de un sinónimo (*esa ansia pura*) y lo repliega todo a un solo símil: soneto = agua remansada donde se refleja el ansia pura = cielo.

- b) Temáticamente: la dualidad se manifiesta a lo largo de los cuartetos rossettianos en la implicación de elementos contradictorios, lo fugaz con lo permanente<sup>94</sup> (*moment's monument*), lo mortal con lo eterno (*one dead deathless hour*), lo efímero con lo inmortal (*Time versus Soul*). En los tercetos la propia metáfora del soneto como moneda ya implica las dos caras, el anverso y el reverso: *its face reveals the soul, – its converse to what Power 'tis due*. La moneda tiene asimismo un valor que hará servir en la Vida (*Life*), en el Amor (*Love*) y en la Muerte (*Death*). Esa doble cara apela nuevamente a la trascendencia del alma y a la transitoriedad de los poderes terrenales. El soneto como óbolo para pagar a Caronte garantizará no sólo el poder cruzar al más allá sino también asegurar la inmortalidad.

---

<sup>94</sup> Se insiste en el estatismo y permanencia del monumento y por ende de lo eterno, frente al dinamismo y fugacidad del tiempo, su transcurrir en días y noches, y por ende de lo efímero. En el fondo está el tópico del *Carpe diem*, de atrapar el momento, fijarlo y hacerlo inmortal. Es muy interesante, pues plasma de nuevo una dualidad, la metáfora de grabar el soneto en marfil o en ébano (el inglés le imprime además una recurrencia en el sonido *ivory – ebony*) atendiendo al día (claridad, blancura) o a la noche (oscuridad, negrura).

En los cuartetos juanramonianos prácticamente en cada verso se engastan parejas integradas por un concepto material y otro inmaterial que se implican mutuamente: *ala / vuelo, flor / esencia, llama / fulgor*, etc. La parte incorpórea, casi siempre matizada por un adyacente –*infinito, errante, caminante, solo*, etc.–, se impregna de unos valores fundamentales para la proyección del poemario. Estas parejas son, por lo demás, exponentes de lo más elemental y primigenio de la naturaleza para explicar así, de un modo natural, que el *total anhelo* es por lo mismo inherente a la carne. A saciar ese *total anhelo, ansia pura*, se consagrará el soneto (de ello dan fe los tercetos), cuya doble configuración, limitada en la forma y en el fondo sin límites, lo acabará haciendo posible.

Al principio de este apartado comentábamos el despegue temático del soneto I con respecto a la historia de amor y su nulo interés por el adoctrinamiento. No considera tampoco la tradicional rima en *-ento* para este tipo de composiciones proemiales,<sup>95</sup> aun cuando en lo formal le es Juan Ramón tan fiel a la tradición (y que incluso Rossetti –deliberadamente o no– mantiene). Con todas estas señales más la relectura del conjunto de sonetos, nos está induciendo su autor a discernir entre un asunto trascendente para el que reserva la rima en *-elo* y un asunto amoroso para el que reserva la rima en *-ento*.

Estos dos asuntos que destaca Juan Ramón acabarán entrelazados y así el anhelo por alcanzar el cielo y por merecer a la amada, será una misma cosa. De hecho, defiende Prieto<sup>96</sup> que “el soneto inicial del *Canzoniere* es el comienzo de una *cornice* que enmarca una historia donde el amor por Laura es el amor por la gloria, y que se cierra en cuanto *cornice*, con la canción final”.

---

<sup>95</sup> Rozas, J. M., “Petrarquismo y rima en *-ento*”, en *Filología y crítica hispánica: Homenaje al Prof. F. Sánchez Escribano*, Madrid, Ediciones Alcalá, 1969. Página 67: «[...] casi todos estos sonetos que encabezan los cancioneros amorosos de la época tenían rima en *-ento*. Y puesto que el soneto-prólogo encierra unos tópicos fundamentales de esa poesía, era lógico pensar que había una relación de significado entre el petrarquismo y esa rima». La época a la que se refiere Rozas es el Siglo de Oro. En su artículo se interesará Rozas por demostrar «la ecuación psicológica que las voces en *-ento* formulan en los sonetos amorosos.»

<sup>96</sup> En *La poesía española del s. XVI (I)*, op. cit. pág. 82.

## 5.2. VECTORES

Entre los vectores que como hilos hemos urdido para trazar redes temáticas y aislar motivos vamos a distinguir entre aquellos que ejercen una actuación horizontal, esto es, se caracterizan por su progresión a lo largo de la historia, y aquellos cuya operatividad será vertical, dada su puntualidad.

### A) Vector tempo-espacial (horizontal):

A.1.) El **vector temporal** es el más llamativo de toda la estructuración ya que simbólicamente se inicia con *Primavera* y termina en *Otoño*,<sup>97</sup> un ciclo natural al que trasponemos el vital: de la plenitud a la renuncia, a la soledad; de la búsqueda ilusionada del amor a la pérdida y frustración, intentando hallar refugio y renovar fuerzas en la amistad, en la poesía (lo bello, lo espiritual,...), en sí mismo. Pero no es este un proceso negativo en absoluto, es un proceso de liberación, revelación e incluso de elevación estético-ascética.<sup>98</sup>

A menor escala, dentro de la primera parte –*Amor*–, se reproduce el mismo ciclo: desde el soneto II, *Primavera*, hasta el soneto XX, *Octubre*. En las dos partes restantes, atendiendo a los títulos de los poemas, se aprecian ciclos internos que se regeneran de manera constante. Para delimitar el todo de las partes ingenia el poeta determinar a los sonetos de los extremos con un título más genérico (las estaciones), prefiriendo los nombres de los meses representativos para los sonetos interiores.

---

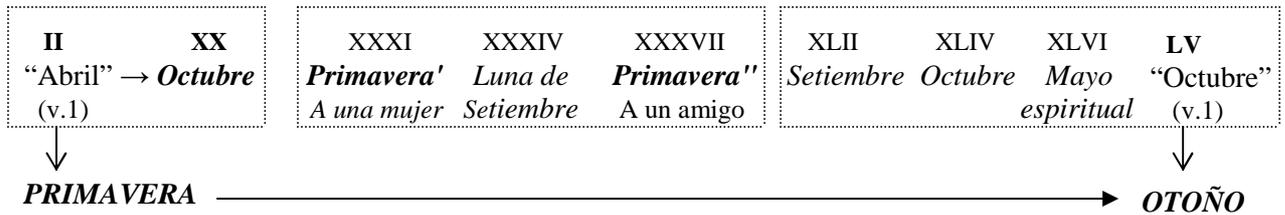
<sup>97</sup> Para mayor precisión, los primeros versos del poema de apertura y de cierre apuntan a los meses plenos de cada estación: Soneto II: *Abril, sin tu asistencia clara* [...]; soneto LV: *Esparce octubre, al blando movimiento* /.

<sup>98</sup> Entendiendo este ascetismo desde el punto de vista platónico (asimilado por la tradición cortesano-petrarquista), *el amor como fuerza que eleva al hombre y lo perfecciona* (vid. la introducción de E. Moreno Báez a la *Cárcel de amor* de Diego de San Pedro, Madrid, Cátedra, 1989, pág. 40). La elevación en lo estético hay que entenderla en cuanto a perfeccionamiento en la forma, purificación de la palabra, lo que Alfonso Segura C. en *De poética en verso*. JRJ., Universidad de Sevilla, 1996, p.48 describe como la búsqueda de la “forma poética perfecta”.

AMOR

AMISTAD

RECOJIMIENTO



Una *continuidad cíclica*, como la denomina Torres Nebrera,<sup>99</sup> que recorre el interior de la obra y que aunque parece dar la impresión positiva de permanente regeneración también cae en el efecto negativo de perpetua repetición. Todo este trepidante circular de estaciones junto con la doble sensación de ilusión y hastío se muestra comprimido en el soneto LII, «Esperanza», poco antes del desenlace:

¡Esperar! ¡esperar! Mientras, el cielo  
cuelga nubes de oro a las lluviosas;  
las espigas suceden a las rosas;  
las hojas secas a la espiga; el hielo  
sepulta la hoja seca; [...].

Todos los elementos escogidos para representar cada estación son símbolos cargados de múltiples significados de tipo temporal, vivencial, amoroso: las *rosas* de la primavera (la juventud, la belleza, el amor), las *espigas*<sup>100</sup> del verano (la esbeltez, la firmeza, la plenitud), las *hojas secas* del otoño (lo mustio, la vejez) y el *hielo* del invierno (la muerte, el desamor). Igual que el título, "Esperanza", cuya disemia reconcilia la lentitud de la espera y la expectación ante lo que ha de llegar.

<sup>99</sup> *Op.cit.*, pág. 241.

<sup>100</sup> La espiga al representar el ciclo natural se tomó como símbolo cristiano de resurrección. C. Alfonso Segura (*op. cit.* p. 49) ve en la espiga un símbolo de la búsqueda de la "expresión exacta" por su «constante rehacer en busca de la perfección de la belleza natural.» Es llamativo que un símbolo con tanta carga solo cuente con esta aparición y junto a otros dos de alta frecuencia como son las "rosas" y las "hojas secas", si bien esto es también claro índice de que las estaciones protagonistas son la primavera y el otoño.



- o Los puntos de reposo (“echado en...”), sonetos XX (v.1) y LV (v.11), relevantes por la resolución tomada en uno y la solución contemplada en otro, así como por la diferente perspectiva de los momentos visionarios: el s. XX con una reflexión reveladora que mueve al sujeto a la acción, cuyos frutos serán saboreados apaciblemente en el LV.

En general podemos hablar de un contraste espacial entre el sendero yermo, sin flor y oscuro, reflejo del desamor (alejamiento de la amada), y el sendero florecido y soleado, reflejo de la dicha amorosa, ya sea en la realidad o en la ensoñación. Asimismo contrastan los ámbitos desolados y agrestes (s. XIII y XLI) con los ámbitos idílicos<sup>101</sup> como el campo, el prado o la pradera y sobre todo el jardín;<sup>102</sup> todos ellos siempre potenciados por un (sencillo) calificativo o un contexto enaltecido: *campo mágico*, *campo verde*, *prado bello*.

Para terminar, el vector temporal y el espacial logran configurar un cronotopo, esto es, la unión en un solo punto (el soneto final) de un tiempo (el otoño) y un espacio (el prado bello en lo alto de la colina) ideales.

## B) Vector temático-axial (vertical):

Si diferenciamos entre la *macro-estructura*, la totalidad de sonetos, y la *micro-estructura*, cada una de las tres partes en que se divide el libro, nos damos cuenta de la acción de tres ejes: el principal que actúa en todo el conjunto y dos secundarios que seccionan la primera y tercera parte y que de manera simétrica en su coherencia temática aluden a un “corte” simbólico.

Para el análisis de cada eje nos resultará ventajosa la distribución en partes:

---

<sup>101</sup> Inclasificable en uno u en otro ámbito, el *bosque* crea su propio espacio: es un lugar poco conocido, se diría secreto, cerrado, salvaje (frente al “domesticado” campo o jardín), casi sagrado, reservado a la ambientación mitológica, al refugio de Diana en el s. XXVI, pero también reservado a la intimidad del poeta (*mi bosque interno* del s. XXXVII).

<sup>102</sup> El jardín como *locus amœnus* es una de las ubicaciones más sugerentes puesto que es más privado, más íntimo, mientras que el campo o el prado son extensiones más abiertas, más vastas.

## AMOR

Consta de [19] sonetos partidos por un eje que los divide en dos grupos de 9. El eje es el soneto XI, «Vijilia», que significa ruptura, corte del sueño y que remite a un tópico muy característico del mal de amor, el del desvelo del enamorado. Observemos la pugna entre los términos antitéticos en este soneto:

- o En el segundo cuarteto en posición inicial, central y final de verso (vv. 5-7):

Las torres que **conquistó** en el **risueño**  
**día** para el olvido, en la **doliente**  
**noche** las **voy perdiendo**, nuevamente...

En posición inicial los sustantivos (*día-noche*), en posición central los verbos (*conquistó-voy perdiendo*) y en posición final los adjetivos (*risueño-doliente*).

- o En los siguientes (vv. 8-9) la antítesis se produce dentro del mismo verso:

*¡Despierto esclavo (si) me dormí dueño!*  
V ADJ V ADJ  
*Velo al sol, (y) a la luna, desvelado,*  
V N (V) N Forma participial / Adj.  
↳ [en elipsis: *velo*]

Donde se oponen los adjetivos y sustantivos en nuevas series binarias *esclavo-dueño*, *sol-luna*, y los verbos, *despierto-me dormí*, *velo* [por el día] - *desvelado* [por la noche], en un perfecto paralelismo y simetría morfo-sintácticos, equilibrados en ambos casos por una conjunción: *si*, *y*.

Reúne, por cierto, este soneto unas características estructurales (modelo sintético), estilísticas (su conceptismo basado en antinomias) y temáticas (los tópicos del *militia amoris*, del siervo de amor, del desvelo) que lo convierten en paradigmático de esta sección. En él se concentra asimismo la tensión entre los sujetos protagonistas: el yo del amante y el tú de la amada, tan presente en el resto de poemas de *Amor*.



el contraste entre ficción y realidad, esto es, el “Soñaba yo” del s. XXVIII frente a las acciones perfectivas narradas en el s. XLVIII. Nos limitamos ahora a enunciar lo que veremos más adelante con detenimiento.

### **RECOJIMIENTO**

Los [17] sonetos están partidos *literalmente* por un eje, el soneto XLVII, «Hierro», significando nuevamente un corte: ese *hierro*, por sinécdoque de hacha, corta el árbol – emblema del corazón–. La cita de Horacio<sup>104</sup> enlaza directamente con la *Oda XII a Felipe Ruiz* de Fray Luis de León<sup>105</sup> e indirectamente con un contemporáneo, *A un olmo seco* (1912) de Antonio Machado<sup>106</sup>. La imagen en todos los casos es similar, cambia el referente al que se asocia el árbol: es Roma en Horacio, un amigo en Fray Luis y es Leonor, la amada mujer, en Machado. En el soneto de Juan Ramón esta imagen se despliega en forma de analogía entre cuartetos y tercetos determinando que igual que el roble rebrota con vigor tras ser podado con un hacha, así el corazón renace con redoblado poder.

Tratándose de un eje, el soneto XLVII tiene más proyección de la que le pueda otorgar una simple imagen. En efecto, este soneto secciona (verticalmente) el vector progresivo (horizontal) del árbol. Es este elemento, el árbol, el que como símbolo complejo nos remite (“Recordé”) a dos motivos temáticos básicos, el *corazón* (s. XX) y el *alma* (s. XXI) por lo que la dimensión de este eje se va a expandir fundamentalmente

---

<sup>104</sup> ... *Duris ut ilex tonsa bipennibus nigræ feraci frondis in Algido, per damna, per cædes, ab ipso ducit opes animunque ferro...* Fragmento que pertenece a las *Odas* horacianas (Oda IV del libro IV). En concreto el pasaje se inserta en unas palabras que pronuncia Aníbal en honor a la resistencia de Roma: “Vigorosa como una encina que, podada con dura hacha de doble filo en el Álgido, feraz en negras ramas, a través de desastres, a través de masacres, extrae del propio hierro su fuerza y su ánimo.” Esta es la traducción que A. Cuatrecasas propone en su edición de las *Odas* de Horacio en Bruguera.

<sup>105</sup> “Bien como la ñudosa / carrasca, en alto risco desmochada / con hacha poderosa, / del ser despedazada / del hierro torna rica y esforzada”. En esta Oda vuelve a exaltar Fray Luis los dones de una vida recogida, en sí mismo, como ya hiciera en la primera de sus odas, *Vida retirada*: “vivir quiero conmigo”.

<sup>106</sup> Aunque el motivo del árbol talado aparece ya en Juan Ramón en *La soledad sonora* (1911) como apunta R. Senabre en “Juan Ramón Jiménez y Antonio Machado: relaciones y dependencias”, *Claves de la poesía contemporánea. De Bécquer a Brines*, op. cit p. 121.

en dos sentidos: el antes, el *corazón roto* y el *alma presa*, y el después, el resurgir de ambos.

En la última parte del cancionero hay, en verdad, una tendencia a la depuración que se aprecia cuantitativamente en la disminución del número de sonetos, pero especialmente en la confluencia de todos los motivos y claves (s. LV), que implicarán la superación del *taedium vitae* (la vana repetición) y la mitificación de la propia historia de amor.

## 6. SUJETOS POEMÁTICOS

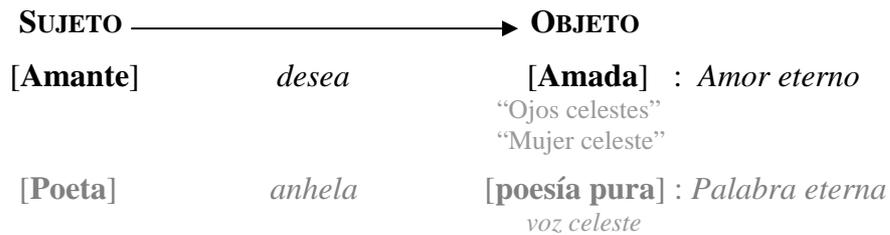
El sujeto poemático principal (en este libro y en general en toda su Obra) es el que corresponde al *hablante lírico* que suele aparecer bajo el indicador pronominal *yo* o, en su defecto, a través de marcas desinenciales de primera persona. A pesar de la escasa información sobre rasgos físicos y psíquicos que ayuden a constituir su retrato, contamos con dos identidades bien perfiladas del sujeto locutor, una cultural y la otra sentimental. Reconocemos, es cierto, su quehacer de poeta al mencionar sus instrumentos, la lira y la voz, y reconocemos, asimismo, su particular historia de amor ficcionalizada en los sonetos. Así pues, el actor asume principalmente un rol temático de *amante* definido por unos atributos circunstanciales, suficientes para comprender su estado y sentir empatía por él. Desde el primer momento (soneto III) se nos advierte de esas “circunstancias” dependientes de la correspondencia (o no) afectiva.

La primera sección, «Amor», configura el esquema actorial acorde con la temática amorosa al implicar un segundo sujeto, un *tú*, correspondiente a una figura femenina (cuya atribución, aunque menos parca, tiende a lo abstracto), que asociaremos con la mujer deseada y que desempeñará la función de *amada esquivada*. Se desarrolla de manera profusa en esta sección la relación tensiva *yo~tú* dinamizada por los contrastes entre la luz y la sombra, el régimen diurno y nocturno, lo celeste y lo terrenal; sin olvidar el conflicto en el interior del apasionado sujeto-amante entre un intenso tormento y la esperanza de alcanzar una dicha, un renacer, en el amor.

Son nueve los casos dialécticos (*yo↔tú*) que contamos en *Amor*,<sup>107</sup> lo que significa la mitad del bloque. Los sonetos más emblemáticos, el III y el VI (construido en torno al combativo tópico del *militia amoris*), los hemos tomado como ejemplo para considerar esa tensión desde los planos compositivo y rítmico, de modo que hemos preferido recurrir a otros dos sonetos interrelacionados entre sí, el V i el XVI, porque permiten confrontar los atributos de los actores y reparar en la coexistencia de dos objetos de idénticas cualidades hacia los que se canaliza la esfera volitiva del sujeto: la mujer y la poesía.

---

<sup>107</sup> Los sonetos III, V, VI, VIII, XI, XIV, XV, XVI y XIX.



El sujeto (*Yo*) con la doble función de amante y poeta dirige su deseo hacia la amada y la poesía respectivamente y en paralelo. El éxito de la empresa amorosa dará como resultado, como fruto, el amor eterno<sup>108</sup> hacia la mujer única (asunto que se inaugura con los *Sonetos espirituales*, se consolida en *Diario* y culmina –aunque quede en proyecto– con *Monumento de amor*). La empresa poética, la búsqueda de la palabra esencial, también se inicia en este poemario, y si bien se entiende como alcanzada en el último poema de *Eternidades*, ¡*Palabra mía eterna!*, se prolongará en continua depuración a lo largo de toda su producción posterior.<sup>109</sup>

Incluso los objetos ansiados –la mujer y la poesía– están en comunión por su cualidad de “celeste”<sup>110</sup> y como vías de acceso a la perfección, elevando el alma al ideal, a la belleza suprema.<sup>111</sup>

---

<sup>108</sup> *El árbol puro del amor eterno* en el soneto XX.

<sup>109</sup> Según Alfonso Segura C. (*op. cit.* págs. 51-72) en el momento de creación de los *Sonetos*, está Juan Ramón en la etapa del paso de la *palabra suficiente* a la *palabra verdadera* (la “verdad divina” del último soneto). En la etapas posteriores irá “desnudando” la palabra: desde la conseguida *palabra justa, desnuda, exacta*: “¡Inteligencia, dame el nombre esacto de las cosas! Que mi palabra sea la cosa misma” hasta la afirmación gozosa del último poema de *Eternidades* que completaría el ciclo: “¡Palabra mía eterna!”, ya de carácter *esencial, permanente, divino*.

Alfonso Segura nos remite, para observar la evolución de la palabra poética, al poema “Poeta y palabra” de la *Estación total* donde, resume, se citan los tres tipos: la “palabra profunda”, propiciada por la soledad que surge del interior del poeta; “la palabra verdadera”, leve y firme, de naturaleza esencial y permanente; y la “palabra callada”, divina.

<sup>110</sup> Con respecto a la mujer lo vamos a ver en los sonetos V y XVI; en cuanto a la poesía, las referencias pertenecen a los sonetos XIII (“Mi lira quede sin su voz celeste”) y XVII (“la voz esta, celeste y argentina”).

<sup>111</sup> En el soneto XII: “la belleza a la que puede subir el alma oliendo” (a través del perfume de la mujer) y en *Poemas agrestes* (1911): “Anhelos inextinguible,/ ante la norma única de la espiga perfecta,/ de una suprema forma, que eleve a lo imposible/ el alma, ¡oh poesía!, infinita, áurea, recta!”.

## 6.1. CONSTELACIÓN DE ATRIBUTOS DE LOS SUJETOS

El soneto V, aparte de integrar todas estas cuestiones expuestas, introduce como variante de la segunda persona antagónica el plural *vosotros*, en relación a los ojos de la amada. El título encuadra el sintagma nominal, “Ojos celestes”, cuyos miembros actualizan dos datos: el sustantivo nos inserta en la tradición cortesano-petrarquista, al ser por los ojos, la mirada, por donde penetra el amor; y el adyacente, *celestes*, que más que referirse al color, se referirá literalmente a “del cielo”, apuntando a un plano superior, trascendental, como ocurrirá con “Mujer celeste”.

### V

#### OJOS CELESTES

UT1: irracional

$A_1 \rightarrow A_2$

(Yo) (él: azul del cielo)

Yo creí que el color azul del cielo  
 bajaba, a veces, a la tierra oscura,  
 y tras él, en cazas de dulzura,  
 corrió, de flor en flor, mi desconsuelo.

Casi lo tuvo mi ardoroso anhelo  
 un día, ¡clara mariposa pura!  
 ... Pero la mariposa era la dura  
 sombra de un delirar de mi desvelo.

(base comparativa)

UT2: racional

$A_2 \not\rightarrow A_1$

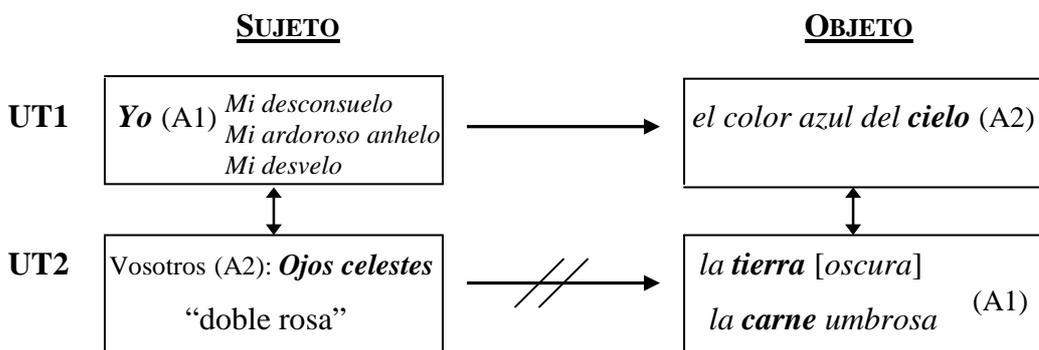
(Vosotros) (ella: la Ojos celestes tierra / carne)

Ojos celestes: como el cielo, estáis  
 encima de la tierra, –doble rosa  
 que oculta un hondo fondo vespertino–.

¡Como el cielo también, nunca bajáis  
 a la miseria de la carne umbrosa  
 en que se pierde mi anhelar divino!

La estructura del poema con su simetría contrastiva de base comparativa – reiterada en los tercetos (“como el cielo”)– fomenta la tensión al ordenar iniciando los cuartetos con *Yo* (Actor 1) y los tercetos con *Ojos celestes* (Actor 2), haciendo de cada uno, además, el sujeto de su bloque.<sup>112</sup>

En este esquema quedan representadas las funciones de los actores:



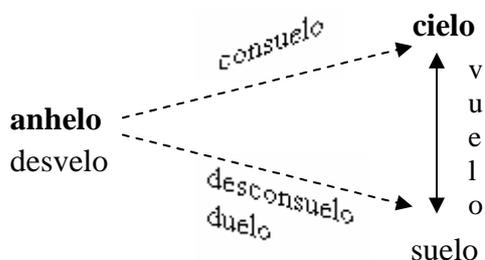
En la Unidad Temática 1 (UT1) asistimos al intento de apropiación por parte del sujeto (A1) del objeto (A2): son los sintagmas nominales posesivos asociados al *yo* los que protagonizan el episodio de la persecución (*y tras él en cazas de dulzura, corrió, de flor en flor, mi desconsuelo. Casi lo tuvo mi ardoroso anhelo...*) y posterior frustración del propósito (*Pero la mariposa era la dura sombra de un delirar de mi desvelo*). Estas tres manifestaciones efusivas del *yo* forman parte, por cierto, de una de las rimas temáticas de mayor alcance significativo en este libro: *cielo – desconsuelo / anhelo – desvelo*.

Podemos recomponer un cohesionado cuadro de relaciones recurriendo a los emparejamientos que de esta rima en *-elo* se proponen en otros sonetos.<sup>113</sup>

<sup>112</sup> Los actores *Yo* (A1) y *Ojos celestes* (A2) son los sujetos de las oraciones principales de sus respectivas unidades temáticas; cada una de ellas contiene una oración subordinada en la cual el objeto de la principal pasa a ser sujeto en la de relativo: *el azul del cielo* en la UT1 relativo al A2 y *mi anhelar divino* en la UT2 relativo al A1.

<sup>113</sup> Los otros sonetos son (para su enumeración preferimos caracteres arábigos): 1, 21, 27, 29, 43, 47 y 52. De los siete sonetos contenedores de esta rima al menos tres tienen una posición destacada en la articulación del poemario: el 1 (proemio), el 21 (inicio de la segunda parte) y el 47 (axial en la tercera parte).

Comprobamos que el término clave es *cielo*, pues aparece en todos los emparejamientos, seguido (en frecuencia) por *anhelo*, componentes ambos –punto de partida y meta– del motivo guía del poemario: el anhelo de alcanzar el cielo.



Los demás términos completan las cerradas correspondencias:<sup>114</sup> el anhelo aspira a alcanzar el cielo, espoleado por el desconsuelo (desesperación) y coronado por el consuelo, alivio de la pena; si por el contrario se frustra la aspiración, el anhelo se precipita contra el suelo, acabando en duelo (aflicción por la pérdida).

La rima en concreto del soneto v pone en evidencia el afán por dar alcance a un ideal, puesto que acumula conceptos que atañen al anhelo y subraya la fijación de estos en el objetivo, el cielo. Aunque sin rima en este poema ocupan otros elementos asociados al yo los demás lugares: *tierra* por “suelo” y *mariposa* por “vuelo”. Todo se confabula, todas las armas del yo para dar caza a tan alta presa.

La imposibilidad de la misión viene dada por su irracionalidad (*delirar*) y la argumentación en tiempos pasados para justificar la falsa creencia es un parámetro que advierte de antemano de estar asistiendo a una ilusión a punto de desvanecerse. En contraposición a la Unidad Temática 2 (UT2) cuyas características son, precisamente, la realidad y el presente: [*Ojos celestes*] *¡Como el cielo también, nunca bajáis [...]*!, es decir, la no correspondencia del A2 al A1.

En esta segunda unidad se sigue con el juego del claroscuro establecido en la primera entre *el color azul del cielo* y *la tierra oscura* y, oscilante entre ambos espacios,

<sup>114</sup> Sólo hay un concepto que consta una sola vez: *hielo* (metonimia por invierno), en el soneto LII, sin correspondencia directa en nuestro esquema, en el cual sí está incluido por relevante el vector espacial (*cielo-suelo*), pero no el temporal que haría referencia a las estaciones y ya quedó analizado en el capítulo de la articulación.



Valores	tierra (yo)	cielo (ojos celestes)
Cromatismo:	[- color]	[+color]: azul, rosa
Luminosidad:	[-luz]: sombra	[+luz]
Calidad:	[-valor]: miseria	[+valor]: doble rosa

Todas las cualidades atribuidas al yo son negativas, entretanto, todas las cualidades de los ojos son positivas. Quisiéramos señalar cómo los colores funcionan con un valor metafórico,<sup>115</sup> no cromático, sino en cuanto abstracción: las tonalidades referidas al yo tienen un carácter oscuro, indefinido, yermo, sin valor, mientras que el *celeste* (azul, como el cielo) y *rosa* (como la flor, amalgamando sentidos: la perfección, la belleza, etc.) de los ojos nos sitúan directamente en un ambiente espiritual.

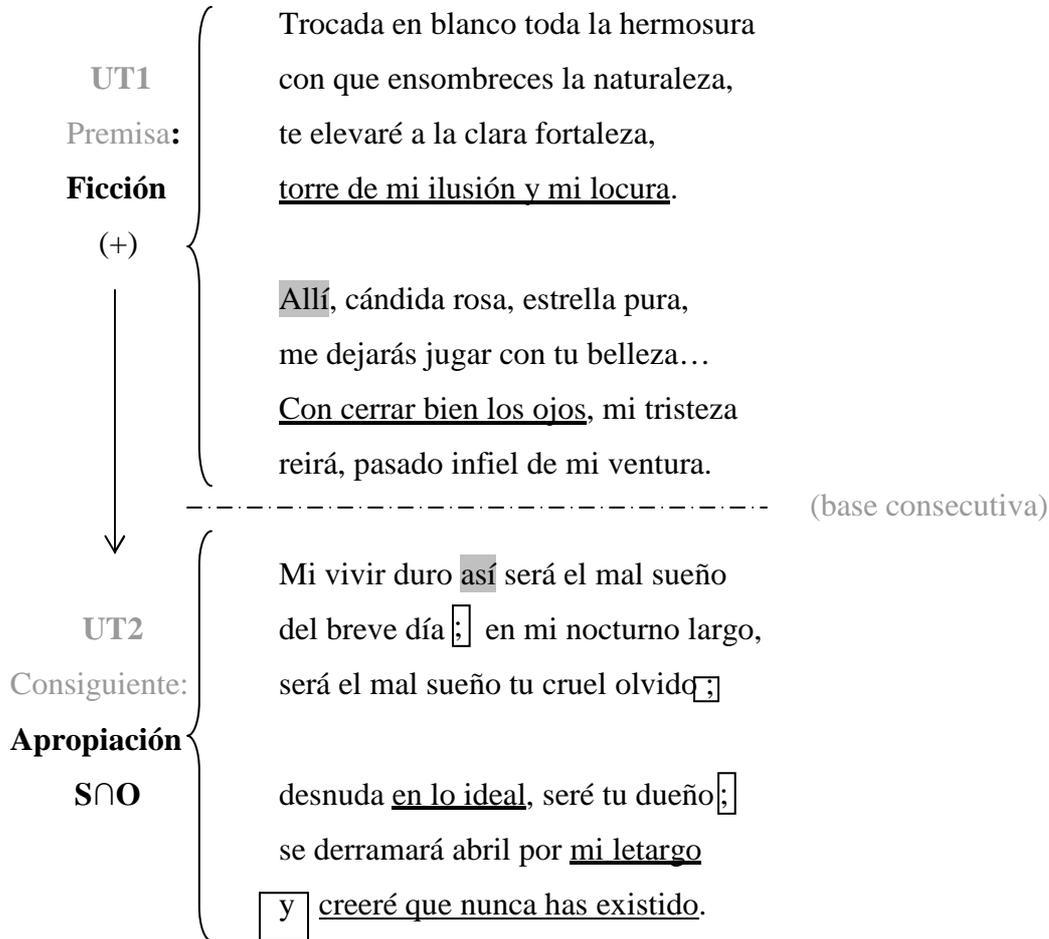
A pesar de todas estas cualidades negativas, tendría un valor positivo el dinamismo del yo (*corrió en cazas*) restando agresividad a la persecución (*de dulzura*) y, sin embargo, un matiz negativo el estatismo del vosotros a modo de reproche (*estáis encima / nunca bajáis*). El movimiento viene únicamente propulsado por el anhelo, inherente a la carne.

Como complemento el soneto XVI, “Mujer celeste”, va a añadir rasgos novedosos al eje de las atribuciones. En primer lugar, el ilustrativo título extiende a toda la mujer el atributo *celeste* antes restrictivo, limitado a los ojos, lo que remarcaría no solo la naturaleza superior, sino también la situación inaccesible de la mujer.

---

<sup>115</sup> Se produce un efecto de metaforización: “los ojos” (término A) y “el cielo / las rosas” (término B) pertenecen a clases diferentes, pero el término A se impregna de propiedades semánticas de los términos B (el color azul y la belleza) así como del contenido espiritual que esos dos elementos denotan.

**XVI**  
**MUJER CELESTE**



En los cuartetos dos identificadores emblemáticos, *cándida rosa* y *estrella pura*, añaden a la hermosura de la dama nuevas cualidades de índole moral, la pureza (ya destacada en el primer verso con la blancura: *Trocada en blanco*)<sup>116</sup> y la sencillez, completándose así el retrato femenino.

La estructura de este soneto aparte de ser simétrica como la del V, si bien en este caso de base consecutiva, coincide con aquel en el mismo planteamiento:

---

<sup>116</sup> Blancura como atributo femenino constante que vamos a encontrar en la caracterización de Diana (s. XXVI) y en el s. XXXV, “Nubes”, poemas a los que dedicamos sendos estudios más adelante.

S Ñ O

S U O

[s. v] *Casi lo tuvo → delirar*

*Ojos celestes nunca bajáis*

[s. XVI] *Seré tu dueño → ilusión/locura*

*Mi vivir duro / tu cruel olvido*

**Irrealidad / Irracionalidad**

**Realidad / Racionalidad**

La posesión del objeto solo es posible en un plano irreal, o bien ficticio (desde la ilusión), o bien irracional (desde el delirio, la locura). En el plano real, racional, no se evidencia únicamente la inaccesibilidad a la amada, sino que además se transluce su rigor (*nunca bajáis*) y su indiferencia (*cruel olvido*).<sup>117</sup>

Sin embargo, en el poema XVI más que querer contrastar la irrealidad apetecida y la realidad decepcionante, importa más mostrar la dicha que comporta la apropiación del objeto deseado, aunque solo tenga la consistencia de un sueño, de un proyecto imaginario, de ahí las referencias al plano ficticio sembradas en el soneto: *torre de mi ilusión* y *mi locura* (v.5), *con cerrar bien los ojos* (v.7), *en lo ideal* (v.12), *mi letargo* (v.14).

La premisa, por tanto, que se formula en la UT1 de instalarse en un espacio irreal, particular y aislado, “allí”, en la *clara fortaleza, torre*,<sup>118</sup> inextricable, conduce al consiguiente desarrollado en la sextina que conforma la UT2, la dicha por la apropiación del objeto, trocando “así” lo adverso en venturoso, desproveyendo al objeto de todo, incluso de su existencia real. Obsérvese la abundante enumeración de cláusulas yuxtapuestas con punto y coma, rematadas por el *y creeré que nunca has existido*.

Quisiéramos, para finalizar, diseccionar el terceto primero para apreciar la habilidad de Juan Ramón a la hora de crear juegos conceptuales barrocos:

Mi vivir duro así será el mal sueño

<sup>117</sup> La belleza de la dama expuesta en la octava más la nota de desdén, de crueldad, del primer terceto retratan en tan solo esos apuntes el tópico de la *belle dame sans merci*.

<sup>118</sup> “El pensamiento” del soneto VIII, si bien allí pretendía oponer al desdén de la amada su aislamiento en sí mismo, aquí el pensamiento trastornado en locura incluye en su retiro a la amada.

del breve día; en mi nocturno largo  
 será el mal sueño tu cruel olvido;

Sujeto	Cópula + Atributo	C. Preposicional
<i>Mi vivir duro</i>	<i>será el mal sueño</i>	<i>del breve día;</i>
<i>en mi nocturno largo</i>	<i>será el mal sueño</i>	<i>tu cruel olvido;</i>

**C. Prep. (Circunstancial)    Cópula + Atributo    Sujeto**

Según este despliegue que respeta la disposición oracional apreciamos un paralelismo en cuanto al tipo de oración (atributiva) y una simetría en cuanto a la distribución sintáctica [S + (V + ATRIBUTO) + C. PREP. ↔ C. PREP.+ (V + ATRIBUTO) + S], de tal modo que en los extremos se encuentran los sujetos y en el interior –coincidente en el verso 10– los complementos:

*Mi vivir duro* ← *tu cruel olvido*  
*del breve día* ↔ *en mi nocturno largo*

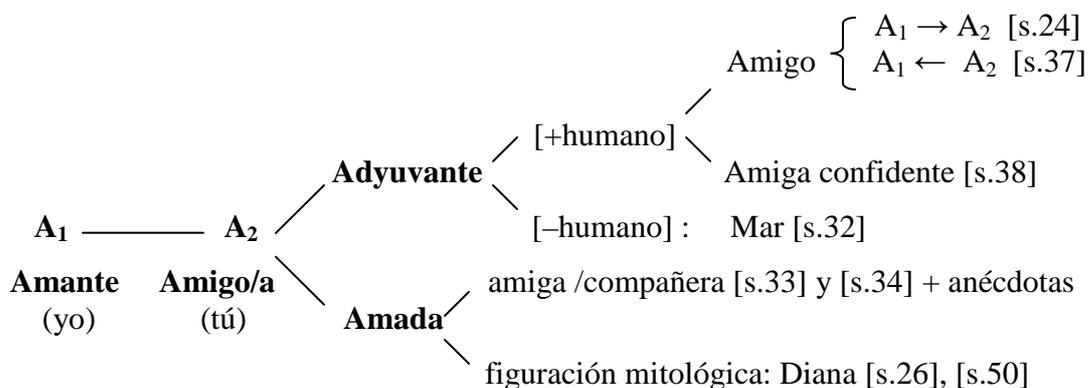
Semánticamente destacamos la correspondencia entre los extremos, pues *mi vivir duro* es consecuencia de *tu cruel olvido*, donde además queda manifiesta la confrontación de sujetos a través de los posesivos *mi / tu*; por otro lado, contrastan en posición interna los componentes de los complementos preposicionales: *breve día* vs. *nocturno largo*.<sup>119</sup>

Todo un mecanismo conceptual para relegar la penosa realidad a la inocuidad de un mal sueño revivido día y noche y reprimido prolongadamente en una suerte de *letargo*.

<sup>119</sup> Obsérvese cómo dentro de los sintagmas nominales se impone también el rigor simétrico: *vivir duro-cruel olvido* [N + Adyacente ↔ Adyacente + N] y viceversa, *breve día-nocturno largo* [Ady + N ↔ N + Ady].

En la segunda parte, «Amistad», como ya avanza el epígrafe va a cobrar importancia este tipo de relación, modificándose el tratamiento hacia la amada a quien la voz poética se dirige como amiga,<sup>120</sup> alternando con la figura de un nuevo actor, el amigo. En relación con este aspecto un dato curioso es que se trata de la única sección con dedicatorias: seis poemas (el 26, 28, 31, 33, 37 y 38) van dedicados tanto a personas indeterminadas (a amigos, a una mujer), como a personas concretas del entorno de Juan Ramón. También desde los mismos títulos es muy superior el número de poemas dedicados en comparación con las otras secciones.<sup>121</sup>

La figura del amigo y su función en *Amistad*:



El amante sometido a los rigores del penar de amor, la tristeza, la amargura, el dolor, la agonía, etc., encuentra sosiego, alivio y sustento en la figura del amigo:

- El **adyuvante** tiene la función de auxiliar en las “cuitas” del amante y habría que diferenciar entre [ $\pm$  humano]:

<sup>120</sup> Como consta en el epistolario la relación, sobre todo durante 1914, pasa por momentos difíciles (unas veces a causa de los enfados con Zenobia, otras a causa del recelo y oposición de la madre de esta, Isabel Aymar) y Juan Ramón para evitar la ruptura se acerca nuevamente a la familia en calidad de amigo. *Vid. Epistolario I (1898-1919) op. cit.* (pp. 475-493), especialmente las cartas comprendidas entre finales de 1914 y primeros meses de 1915.

<sup>121</sup> La proporción es de cinco a uno: [1-5-1] correspondientes a las distintas partes, *Amor*, *Amistad* y *Recojimiento* respectivamente.

- Dentro del humano<sup>122</sup> vamos a distinguir unas categorías: a) el amigo “compañero” de profesión y en el penar: el s. XXIV, “A un amigo”, a quien el *yo* consuela y da consejo; b) el amigo “predilecto” del s. XXXVII, donador (como explicita en la dedicatoria “que me regaló”) de ánimo, de ilusión; c) la amiga “confidente” del s. XXXVIII, auxiliar en su relación amorosa.
  - Dentro del no humano hay una sobrecogedora composición, la XXXII, “Al mar anochecido”, en la que interpela al mar en su infinitud<sup>123</sup> para que se trague su dolor. Como elemento no humano y en contraposición al deseo de sumergir su dolor en el mar, está el rechazo a la mañana, que no desdibuja su sufrimiento, sino que lo agudiza (efecto contrario).
- La **amada**: el tú que se corresponde con la amada lleva el apelativo de “amiga”, solapándose el amor en “noble amistad”. Esta nueva forma de relación ha aliviado en cierto modo el abandono y desdén al que se había visto sometido el amante; el desasosiego y la crueldad del amor no correspondido se ve trocado ahora por un “remanso de bondad” que la amistad le ofrece. La función de la mujer, sin embargo, sigue siendo la de compañera vital (*de tu mano [pende] mi*

---

<sup>122</sup> Retomamos la cuestión que en la introducción a este bloque y con respecto a las dedicatorias nos parecía curiosa, a saber: el hecho de que entre composiciones fechadas con dedicatorias a amigos concretos intercale el autor sonetos sin fechar dirigidos a personas indeterminadas pertenecientes a una esfera afectiva cerrada, pero caracterizada por la abstracción, “a un amigo”, “a un poeta muerto”, “a una mujer”. Nos atrevemos ahora a proponer que estos poemas indeterminados van dirigidos o tienen como objeto guardar en un recuerdo atemporal la memoria de personas desaparecidas tempranamente que fueron cercanas y gratas a Juan Ramón: en el XXIV, el amigo dedujimos que era Machado y la muerta, su esposa Leonor, estableciendo un parangón con la ausencia de la amada del propio *yo* lírico (*Es la muerta mi viva*). En el XXVIII, se refería al poeta Fernando Fortún. En el XXXI, podría tratarse de Conchita (Concha Martí), la amiga de Zenobia, fallecida también, como los otros dos, en la flor de la juventud (*Vid. Epistolario I* pp. 462-467). El contenido de estos tres sonetos no hace más que favorecer la analogía entre ellos: la ilusión de un renacer primaveral en el amor, la diferencia entre una *vida bulliciosa* y la soledad del amor puro y, en particular, en el XXXI la alusión a la amistad con la imagen reconocible de la *lengua de miel* que lamía su *corazón antiguo* (siendo muy sutil esa remisión a un periodo anterior en contraste con un presente que indica su ausencia).

<sup>123</sup> “Conscience d’agrandissement” expresión de G. Bachelard que C. Launey cita en su comentario sobre *Les Fleurs du Mal*, Gallimard (Folio), 1995, (p.149) y nos remite a un pasaje de *Le Spleen de Paris* (*Pequeños poemas en prosa*) de Baudelaire: «grand délire que de noyer son regard dans l’immensité du ciel et de la mer. [...] dans la grandeur de la rêverie, le *moi* se perd vite.» en *Le Confiteor de l’Artiste*. [gran delirio de ahogar su mirada en la inmensidad del cielo y de la mar. [...] en la grandeza de la ensoñación, el *yo* se pierde rápidamente]. Por su parte, J. R. Jiménez deposita en la inmensidad del cielo su anhelo y en la del mar su pena.

*corazón* del s. XXXIII), destinataria del amor y donadora de bienes vivificadores, como la primavera. Es por eso que se condensan en esta segunda parte las anécdotas amorosas generadas por los inocentes encuentros: la mirada, el paseo y el beso, que hace llorar confusa a la amada.

La figuración mitológica de la amada la trataremos a continuación en el apartado dedicado a la mitificación de los amantes.

Fuera de este remanso, de este pacto, donde la pasión se desborda y se refrena disfrazada de cariño amistoso (*¡Oh fuego dulce / que el aire gratamente enfría! // ¡Frío, que se estremece, en su ternura, / y que la llama bella funde [...]!* s. XXXIV), el sufrimiento causado otrora por el abandono de la *inconstante e insensible* amada encuentra su contrapunto en la dedicación altruista y el apoyo de la amistad, que le da fuerzas para enfrentarse y perseverar en el amor, ya revestido con signos de una pasión divina, las *llagas* y la *corona de espinas* del último soneto de esta sección, «Panal».

### XXXVIII

#### PANAL

A M\_\_\_\_\_A M\_\_\_\_\_S, en elojio  
de su noble diligencia.

Otra vez, amistad, a mí has venido,  
dulce, con todo el corazón abierto  
como un panal. ...No sé si estaba muerto.  
¡Sé que a tu claridad he revivido!

Cuando llegabas, el monstruoso olvido,  
negro y brutal, se levantó, cubierto  
de altiva luz, y huyó ante el sol despierto,  
torvo por el sendero amanecido.

¡Bendita tú, virtud resplandeciente,  
que traspasas las llagas con divinas  
lenguas de blandas mieles fervorosas!

¡Torne el amor, y cíñame a la frente  
su corona dramática de espinas,  
porque la adornes tú con la de rosas!

El título, la dedicatoria y el apelativo en el primer verso, como signos de indicio, relacionan las cualidades de la amistad por su dulzura, laboriosidad, buena disposición y sustento con un panal. Se ensalza en este poema así como en el anterior el efecto beneficioso que ejercen sobre el corazón abatido del *yo* los amigos, animándole a reanudar el camino con las fuerzas necesarias, el alimento físico, el *pan y vino*, y el espiritual, *las mieles*. En ambos sonetos, el XXXVII y el XXXVIII, se incide en la claridad y la luz que llega con la amistad espantando la negrura en que está sumido el amante a causa del olvido de la amada. En el XXXVIII y de forma implícita se suscita, además, una oposición entre la dulzura y bendición de la miel y la amargura, la tristeza del abandono.<sup>124</sup>

Se cierra esta segunda sección con un llamamiento al amor y con un espíritu fortalecido, renovado, templado en el dolor y capaz de afrontar la prueba final, solo.

En «Recojimiento», el *tú* ha desaparecido prácticamente. Renuncia al *tú*, para replegarse, encerrarse en sí mismo. La *mísera carne umbrosa* del principio (V) se le *torna más divina* (LII). La blancura y luminosidad han evolucionado a un tono áureo, todo se ha ido tiñendo de un color dorado, hasta la primavera del soneto XLVII, que denota la madurez, simbolizada por las hojas amarillas y rojas en otoño del soneto LV, alcanzándose una epifanía en la fusión con lo divino: las hojas le cubren la frente, que alberga el pensamiento y el conocimiento con el que accederá a ese orden superior.

A la transformación que sufre el sujeto en esta última sección preferimos dedicarle un apartado que servirá como culminación del bloque.

---

<sup>124</sup> La miel de la amistad y la hiel del amor (véase la carta de Juan Ramón a María Martos en *Epistolario I*, p. 515). Las fechas de los sonetos nos señalan el transcurrir de un año, primavera, verano y otoño de 1914, como ya apuntamos muy turbulento sentimentalmente entre Juan Ramón y Zenobia. La relación en noviembre pasa por un momento delicado, tanto es así que a principios de diciembre el poeta dirigirá una dura carta de ruptura de la amistad a Isabel Aymar (carta número 344 en el *Epistolario I*).

## 6.2. FIGURACIÓN DE LOS SUJETOS: Mitificación de los amantes

Se construyen dos *mitologemas* en torno al *yo* con el rol de amante y el *tú* con el rol de la amada. El sujeto se identifica con Narciso, el joven hermoso que según el mito se vio reflejado en las aguas transparentes de un lago, se enamoró de su propia imagen y, tratando de atraparla, cayó y se ahogó. Veremos cómo Juan Ramón tiene otra interpretación de la leyenda clásica. En cuanto a la amada, esta se identifica con el mito de Diana, la diosa cazadora, con la que tiene unas afinidades importantes: en el eje de las atribuciones, la castidad y la belleza inmaculada; en el modo de actuar, el desdén y la crueldad. El mito de Diana se reproduce en dos sonetos, en uno (L) se recrea el episodio clásico entre la diosa y Acteón y en el otro (XXVI) una versión libre juanramoniana cuya conclusión podemos equiparar a su visión personal del mito de Narciso: Diana se persigue a sí misma.

Sin profundizar demasiado puesto que las referencias son bastante leves (como ocurrirá y comprobaremos al adentrarnos en la mitificación del *yo*), podemos añadir, no obstante, la aparición de otro personaje masculino relacionado con el mito de Diana: Endimión. La divinidad (en su representación de Luna) lo descubre una noche mientras el muchacho duerme y, enamorada de su belleza, baja a besarlo. Zeus le concedió el don del sueño eterno.<sup>125</sup>

Resulta interesante que las características básicas de este episodio, así como otras referencias sutiles, las encontremos reunidas en el soneto XXIX: la figura femenina caracterizada por la altura, la blancura y la castidad, reiteradas en los cuartetos (*la aurora, el lis, la pureza*) y aglutinándose en el verso 9 *en el alba casta de tus brazos*, le propina al *yo* un *beso ardiente*. Como una pista, un *mot-phare* a seguir, su título (“Sueño”) nos conduce al poema L, homónimo, donde aparece el otro protagonista, Acteón, razón de más para emparejar ambos sonetos.<sup>126</sup>

---

<sup>125</sup> No quedan demasiado definidas las causas de esta concesión, si fue por intercesión de su hija, Artemisa, o fue a petición del muchacho para conservar su juventud, o bien por iniciativa propia del padre de los dioses a causa de los celos.

<sup>126</sup> Al parecer Juan Ramón y Zenobia en su correspondencia íntima (recopilada para *Monumento de amor*, libro que quedó en simple esbozo) utilizaban, entre otros, los pseudónimos de Oberón y Titania, el rey y la reina de las hadas en *Sueño de una noche de verano* de W. Shakespeare. Según H. Norman (vid. la introducción de R. Gullón a *Poemas y cartas de amor*, op. cit. p.10) Titania es un epíteto de Diana en las *Metamorfosis* de Ovidio. No es extraño, por tanto, que en los *Sonetos* se recurra al mito de esta deidad y se haga referencia a sus “parejas”.

### 6.2.1. EL MITO DE NARCISO

Al principio de este estudio, al detenernos en el título, proponíamos una trabazón entre el calificativo “espirituales” y una serie de adjetivos de la misma esfera cognitiva, emocional y sugestiva, entre ellos, *lo místico*. Quedó allí sobreentendido “místico” como dedicado a la vida espiritual, pero conviene ya completar el apunte:

- A través de la vida espiritual se accede a lo arcano, a un saber oculto y reservado. El acceso es arduo e implica desprenderse de todo lo material, así como apartarse de lo mundano. El sujeto, a través de la dolorosa experiencia del amor y del sufrimiento que purifica su alma, consigue finalmente alcanzar *la verdad divina*. Todas esas claves están presentes en el último soneto: *alejamiento de todo y, al final, la vida se desnuda*.
- “Místico” implica también una unión inefable con la divinidad a través del amor. Aunque parezca irreverente, esta fusión se produce porque el sujeto lírico se eleva a la categoría de dios<sup>127</sup> (poeta = dios de la belleza). *Recojimiento* supone, de hecho, una comunión consigo mismo, como Narciso al lanzarse al agua.
- Lo místico en Juan Ramón no tiene, sin embargo, nada de teológico. Basilio de Pablos<sup>128</sup> lo denomina *pseudo-misticismo* o amor a la “intimidad humana”, mero impulso egocéntrico. Jean Proix, refiriéndose a D.G. Rossetti habla de *misticismo estético*<sup>129</sup> de raigambre romántica. En *Las flores del mal*, Baudelaire incluye un poema *El Heautontimoroumenos* o “el verdugo de sí mismo” que se inserta en la línea de un Narciso moderno:

---

<sup>127</sup> En la segunda parte de su ensayo sobre “Poesía cerrada y Poesía abierta” recogido en *Prosas críticas* (*op. cit.* p. 188) razona Juan Ramón: «El poeta es un creador. [...] ¿por qué no ha de inventar un poeta que puede hacerlo, un mundo o parte de él? Es lo que le acerca al mito divino, que es el del Narciso verdadero, como dije tantas veces; crear a imagen y semejanza. Todo dios es narcisista.»

<sup>128</sup> Pablos, B. de, *El tiempo en la poesía de J.R.J.* Madrid, Gredos.

<sup>129</sup> Referencia hallada en la introducción de López Serrano en *La casa de la vida* de D. G. Rossetti, *op. cit.* (p. 27).

*Je suis la plaie et le couteau !  
Je suis le soufflet et la joue !  
Je suis les membres et la roue,  
Et la victime et le bourreau !<sup>130</sup>*

Vamos a quedarnos con el último detalle para ampliarlo. Este “misticismo narcisista” fue muy criticado en nuestro poeta, sobre todo en uno de sus últimos libros, *Animal de fondo*, y más concretamente en la primera parte de revelador título, “Dios deseado y deseante”. A propósito de estas críticas el autor diría:<sup>131</sup>

«Se ha hablado de mi libro *Animal de fondo* como de un libro narcisista. Acepto el adjetivo y lo sustantivo, ya que he dicho muchas veces que entiendo por narcisismo incorporación del individuo a la naturaleza universal.» (El subrayado es nuestro)

Es este un pensamiento panteísta cuya raíz la debemos buscar en el krausismo. Juan Ramón era un burgués y se filtra en su ideología un cierto progresismo no marxista. En *Conversaciones con Juan Ramón* de R. Gullón<sup>132</sup> el poeta da su visión particular del mito:

«El hombre Narciso es el panteísta que quiere reintegrarse en la naturaleza. Es un suicida en su forma de hombre; pero no de su alma, porque cree que ésta se va a fundir con la naturaleza. Si se arroja al agua es precisamente por eso: para buscarla.»

La idea panteísta es más evidente en el s. XLVIII, “Hombre solo”, cuando afirma: *perdido en la alborada de las cosas, / el universo fui*. C. Alfonso Segura apunta que «la plenitud alcanzada en su conciencia de las cosas constituye “el dios”»<sup>133</sup>. La conciencia

---

<sup>130</sup> *¡Yo soy la herida y el cuchillo! ¡Yo soy la bofetada (la ofensa) y la mejilla! ¡Yo soy los miembros y la rueda, y la víctima y el verdugo!*

<sup>131</sup> *Ideología, op. cit., p. 750.*

<sup>132</sup> *Op. cit, p. 121.*

<sup>133</sup> Alfonso Segura C., *op. cit.* p. 118

individual del poeta se suma a la conciencia universal y de ahí su panteísmo porque el mundo creado por él refleja su plenitud en la conciencia total de las cosas.

Antes hemos resumido la historia mítica en la que se castiga al vanidoso muchacho, quien al morir se convierte en la flor que hoy conocemos por su nombre, pero, ¿cuál es la versión exacta de Juan Ramón?

«Narciso iba paseando por el campo cuando, de pronto, vio que algo lo miraba. Era un ojo de la naturaleza, un ojo del suelo, ojo de agua serena y sonriente; y miró al ojo con sus ojos y, de pronto, también se miró dentro de él. Y vio que él era de la naturaleza madre, como es un hijo. Entonces se echó en el seno maternal, como un hijo que era, y se hundió para siempre en la matriz de la que había salido, como en un sueño universal.»<sup>134</sup>

Sin embargo, lo curioso en los *Sonetos* es que el mito de Narciso no aparece explícito. Sólo si rastreamos, encontramos una reminiscencia a un elemento de la historia en el primer soneto:

En ti, soneto, forma, esta ansia pura  
copia, como en un agua remansada,  
todas sus inmortales maravillas.

Y en el soneto II menciona *tu risa* como *el surtidor de nuestra sola fuente*, en el momento en que la pareja se funde en un abrazo, lo que aludiría a la transformación de Narciso, según Juan Ramón,<sup>135</sup> en una fuente, tras su fusión con la naturaleza (y recordemos que en este soneto la primavera se personifica en la amada). La fuente, que aparecerá en un par de ocasiones más, es una imagen de gran energía y dinamismo vital.

---

<sup>134</sup> *Estética y ética estética* (pág. 733). Muchos enlaces nos sugiere esta historia, por de pronto, con los filosóficos versos de A. Machado: *El ojo que ves no es / ojo porque tú lo veas, / es ojo porque te ve*. También hay un recuerdo al *eterno retorno* de Nietzsche, porque el hijo retorna a la matriz de la madre Naturaleza.

<sup>135</sup> *Ibid.*: «Convertirse en fuente un hombre, como Narciso, aun suponiendo que fuera, como algunos necios creen, por castigo del orgullo, ¿no es, no sería una verdadera suerte? ¿Puede ningún hombre desear nada más hermoso [...]» Frente al trágico cuento clásico, impone Juan Ramón una interpretación positiva y muy vital.

Por otra parte, en el s. LIII, “Elejía”, se trata el mismo anhelo ilimitado y al final del poema una leve alusión al reflejo:

en que desde el espejo que trastorna  
mi ilusión, me contemplo en esta vida  
más bella que el ensueño ¡y más distante!

De puro narcisismo merecería calificarse el s. XL “A mi alma” puesto que no sólo refleja una absoluta complacencia en la propia excelencia de su alma, sino que da la impresión de erigirla cual norma cósmica:

Tu rosa será norma de las rosas,  
tu oír de la armonía, de las cumbres  
tu pensar, tu velar de las estrellas.

Ahora bien, si hay una cualidad que caracterice a Narciso es su vanidad y precisamente esa alusión aparece explícita en el s. XLV, “Rey de vanidades” vinculada a la imagen del rey y de la realeza. Imagen recurrente puesto que ya surgió en el soneto VII asociada a las flores (seguramente por completar el sentido del *vanitas*, dado su carácter efímero) y envuelta con los mismos elementos, la tristeza y la desposesión: la riqueza trocada en vileza, en desnudez, la fuerza (*hombros recios*) en debilidad y la soberbia en llanto. Es un rey desprovisto de todos sus atributos materiales –el oro, el rico manto–, físicos –la fuerza– y morales –la altivez–. Lo único que le queda en pertenencia es el dolor y la soledad.

Hagamos recuento: con el mito de Narciso hemos tratado de profundizar en el carácter del sujeto poemático y según parece por los ejemplos extraídos alcanza una identificación más patente con los atributos del personaje mitológico en la última parte, la del *Recojimiento*, mucho más introspectiva, intimista e intelectual; por otra parte, con esta identificación acaba de definirse su rol cultural de poeta por la capacidad y autocomplacencia de “crear a su imagen y semejanza”.

Hasta aquí ha sido lógico todo el proceso de razonamiento: desde lo místico hasta lo panteísta. Pero, en el rol de amante ¿cómo encaja esta caracterización? La respuesta la tenemos que buscar, de nuevo, en las palabras del poeta:

«Narciso es el hombre superior, el “hombre difícil” enamorado no de sí mismo, ni mucho menos del hombre, de su propio hombre, del otro hombre, sino de la mujer ideal que todo hombre superior lleva física y moralmente, espiritualmente dentro de su propio ser.»<sup>136</sup>

Queda con esto involucrado todo lo que concierne a esa *mujer celeste*, evanescente como un sueño, sin necesidad de ser descrita físicamente, porque de ella guarda la vaga impresión de un ideal, la nostalgia de su otra mitad.<sup>137</sup> Retornamos con esto a la imagen de la fuente y la unión del hombre y la mujer, *Narciso enamorado de su otro ser*, quedando, en fin, justificado (por el poeta mismo) que, una vez fundido con su mujer ideal, enfoque plenamente ese enamoramiento de poeta narcisista en su obra.

### 6.2.2. EL MITO DE DIANA: Soneto XXVI «A una joven Diana» y L «Sueño»

Nos proponemos comparar estos dos sonetos para ver el enfoque de un mismo tema desde perspectivas (y secciones diferentes). Ambos tienen como motivo central la figura mitológica de Diana, si bien con una diferencia en la aparición de la diosa: el XXVI presenta a la joven Diana como cazadora, en un ámbito diurno, pero en una cacería circular en la que ella misma es a un tiempo cazadora y presa. El poema L enfatiza los atributos de castidad y pureza simbolizada en la azucena y en la blancura que aportan otros elementos diseminados a lo largo de los versos (*la luna, los mirtos, el blanco imán, el diamante y el alba*) que contrastan con el ámbito nocturno.

---

<sup>136</sup> En *Ideología*, *op. cit.* pág. 484.

<sup>137</sup> Señala S. Ulibarri a propósito de la conversión de la mujer real en la mujer ideal: «Constantemente es despojada de sus atributos físicos, para ser presentada en su esencia espiritual. No tiene nombre y, por consecuencia, no se la puede fijar o identificar. Es etérea, mujer de valores espirituales y nada más: un recuerdo, una voz, un sueño, un perfume, un silencio, una idea. A veces es una ilusión falsa, un nada. Siempre es más real en su ausencia que en su presencia.» *El mundo poético de JR*, Madrid, Edhigar, 1962, pág. 259.

**XXVI**  
**A UNA JOVEN DIANA**

(A Alberto Jiménez Fraud)

[ A ]	El <b>bosque</b> , si tu planta lo emblanquece, sólo es ya fondo de tu paz humana, vasto motivo de <u>tu fuga</u> sana, cuyo frescor <u>tu huir</u> franco ennoblece.
Episodio del baño de Diana y su huída al ser descubierta	La <b>luz del sol</b> del día inmenso, crece dando contra tus hombros. La mañana es tu estela. Por ti la <b>fuelle</b> mana más, y el <b>viento</b> por ti más se embellece.
	<u>Evoco</u> , al verte entre el verdor primero, una altiva y pagana cacería... <div style="border: 1px solid black; padding: 2px; display: inline-block;">A un tiempo eres cierva y cazadora.</div>
{ R }	¡ <u>Huyes</u> , pero es <u>de ti</u> ; <u>persigues</u> , pero <u>te persigues a ti</u> , <u>Diana bravía</u> , sin más pasión ni rumbo que <b>la aurora!</b>

En los cuartetos se describe el escenario (fiel al mito) del bosque, la fuente y el momento del día, la mañana a pleno sol. Para el poeta la mujer no sólo lo representa todo (como ocurre en el soneto VIII), la conjunción de los elementos, sino que incluso llega a superar la naturaleza (soneto XVI) o a potenciarla con su sola presencia:

*El **bosque**, si tu planta lo emblanquece,  
sólo es ya fondo de tu paz humana,  
vasto motivo de tu fuga sana,  
cuyo frescor tu huir franco ennoblece.*

*La luz del sol del día inmenso, crece  
dando contra tus hombros. La mañana  
es tu estela. Por ti **la fuente** mana  
más, y **el viento** por ti más se embellece.*

Las propiedades de los cuatro elementos (en su mayoría a la izquierda de la estrofa) al contacto con la figura femenina (en posición central) incrementan su poder o atractivo, como revelan los verbos incoativos *-ecer* que denotan acción progresiva en combinación con los adverbios cuantitativos *más*.

ELEMENTOS DE LA NATURALEZA	MUJER (Diana)	ACCIÓN TRANSFORMADORA
Sujeto	Agente	Verbo
El bosque (tierra) A <sub>1</sub>	tu planta B <sub>1</sub>	emblanquece C <sub>1</sub>
La luz del sol (fuego) A <sub>2</sub>	tus hombros B <sub>2</sub>	crece C <sub>2</sub>
La fuente (agua) A <sub>3</sub>	por ti B <sub>3</sub>	mana más C <sub>3</sub>
El viento A <sub>4</sub>	por ti B <sub>4</sub>	más se embellece C <sub>4</sub>

Se observa un tipo de ordenación ternaria horizontal (A, B, C) que se repite en un total de cuatro conjuntos. Los dos primeros conjuntos son más complejos porque, de un lado, los elementos que por sí mismos configuran el *topema* y el *cronema* (como decíamos unas líneas más arriba) llevan asociados otros sintagmas “paralelos”: refiriéndose al bosque, *cuyo frescor tu huir franco ennoblece* (v.4) y completando el poder lumínico de la luz del sol, *la mañana es tu estela* (vv. 6-7). De otro lado, se destacan dos partes del cuerpo de la mujer, *tu planta* y *tus hombros*, que adquieren una relevancia fundamental en este pasaje en concreto porque el pie implica su huída y los hombros descubiertos su desnudez.

Los otros dos conjuntos son más simples en cuanto a constituyentes y ordenación, pero decisivos para cerrar la serie de los elementos, concretar la localización y enfatizar la magnitud del agente femenino.

La estructura sintética se resuelve ya en el verso 11, *A un tiempo eres cierva y cazadora*, sentencia que se (des)glosa en el último terceto (el final del episodio), incidiendo en la fuga de la diosa, pues se cita hasta en tres ocasiones: el *huir*, la *huída*, *huyes*. Esta innovadora resolución del mito, en el que desaparece la figura de Acteón (en cualquier caso relegado a su posición de espectador) y se suprime su trágico final, incide en la dualidad de la amada como objeto del deseo (cierva) y agente de la perdición del amante,<sup>138</sup> a la vez que con la fuga se remarca el temperamento esquivo y altivo de la dama.

Si reflexionamos sobre el porqué de la elección de este mito, nos daremos perfecta cuenta de que su protagonista reúne las características de la amada presentada en la primera parte. Idénticos rasgos físicos: la blancura; psicológicos: el desdén; éticos: la castidad; funcionales: la caza (habilidad puesta de manifiesto en los sonetos VI, XI y XIX); trascendentes: su asociación con la naturaleza (de la que la diosa es protectora), por eso la concentración de los cuatro elementos en este poema y en el VIII, “Nada”: *Que tú eres tú, la humana primavera, / la tierra, el aire, el agua, el fuego, ¡todo!*

En el soneto CXC del *Cancionero* de Petrarca la amada adquiere la forma de cierva simbolizando la pureza, según las notas de A. Crespo,<sup>139</sup> aunque también hace gala de la esquividad. El sujeto, al igual que vamos a ver en la siguiente composición de Juan Ramón, finalmente también la pierde en la medida que desaparece, se desintegra.

Resulta un tanto más interesante este soneto L porque es una de las escasas veces en que el tú aparece en esta sección (si lo hace es para encarnar objetos inanimados) y porque el pasaje de la irrupción y contemplación del baño de Diana está visto subjetivamente, el yo encarna el personaje de Acteón. No olvidemos, además, su conexión con el soneto XXIX, como señalábamos al principio de este subapartado. También aquí el desenlace va a ser innovador, Juan Ramón desautomatiza el mito y en este caso lo que se persigue es una quimera:

---

<sup>138</sup> Al igual que sucede en los sonetos VI y XI, en los que la dualidad “esclavo / dueño” se refiere al amante.

<sup>139</sup> Petrarca, F., *Cancionero. Sonetos y canciones*, Edición de A. Crespo, Colección Austral, Madrid, 1988, p. 186.

**L**  
**SUEÑO**

[ A ]  
**nocturno**  
(contraste)  
negro / blanco

Te bañabas, como una **luna llena**,  
en la secreta soledad **umbría**.

Abrí los mirtos. Toda la alegría  
de tu escondite se tornó en mi pena.

Dejando absorta la laguna y plena  
de llanto, huiste avergonzada y fría;  
y la **noche**, al cruzar tú, parecía  
que se trocaba toda en **azucena**.

El **blanco imán** de tu carnal **diamante**  
la **noche** entera me llevó tras ti  
y fuiste de oro, de carmín, de rosa...

{ R }  
**amanecer**  
(= blanco)

Al **alba**, el mar se puso por delante,  
y cual la primavera, huir te vi  
desde la playa muda y dolorosa.

Los cuartetos, dentro de la parte analítica, contienen el mito resaltándose dos detalles:

- 1) Identificación clásica con la triple diosa-luna: Artemisa, Diana, Selene.
- 2) El episodio mítico (tan solo esbozado en el s. XXVI) entre Diana y Acteón, en el que éste, indiscretamente, contempla escondido la belleza de la diosa mientras se baña y ella al darse cuenta huye avergonzada al tiempo que le impone un duro castigo a su imprevisto admirador, lo convierte en ciervo y muere despedazado, presa de sus propios perros.

El sujeto se identifica con Acteón: «Abrí los mirtos. Toda la **alegría** / de tu escondite se tornó en mi **pena**», pero en los tercetos el sujeto no muere a consecuencia de su indiscreción y la persecución es *a contrario*: él la persigue a ella *la noche entera*.

En los cuartetos y el primer terceto hay un contraste entre la oscuridad de la noche y la blancura carnal de la diosa que tiene el brillo fantasmal de la luna llena y el frío del diamante, lo que le permite al yo seguirla entre la sombra. Pero en el verso 11, preludio del terceto final, se produce una transformación cromática del oro (luz) al carmín y al rosa, tonalidades que señalan la transición de la noche al día. Los puntos suspensivos, tan sugerentes una vez más, apuntan a la disolución de la blancura luminosa del cuerpo en el alba del mismo color.

El carácter huidizo junto con el sintagma *carnal diamante* y el calificativo *fría* lo asociamos de inmediato con la *amada esquiva* que hemos venido retratando hasta ahora. Justo en el soneto anterior, el XLIX (“Rosal”) este temperamento desdeñoso se actualiza muy sutilmente con otro mito, el de Dafne, con la referencia al laurel (árbol en el que se convierte la ninfa huyendo del dios Apolo): “¡Cuán grato tú, rosal, que, a la ventura, / abres junto al laurel de mi ventana!”, donde paralelamente tenemos (el grato) *rosal* – (el esquivo) *laurel* y los parónimos a final de cada verso, *ventura* – *ventana* que parecen intensificar aún más la diferencia entre ambas conductas.

Siguiendo con la imaginería floral, el mirto es un arbusto emblemático, símbolo de la belleza y del amor eterno y cuyo simbolismo trasciende hasta el Hades, mundo de los muertos, donde en la estancia de los muertos por amor hay un bosque de mirtos. Además, al florecer son características sus flores blanquecinas, lo que viene a encajar y a aumentar la lista de los demás símbolos de blancura atribuidos a la diosa.

Es llamativa la interpretación que el poeta hace del mito en cada composición, si bien los dos textos comparten la estructura sintética y un final idéntico: La huida hacia la aurora, la fusión con el alba, que no es más que la disipación del sueño, de una quimera, incluso del astro nocturno, con la llegada del día.

Cerramos el capítulo con otra referencia a Petrarca en la canción XXIII de su *Cancionero*<sup>140</sup> intercala el episodio del encuentro entre Acteón y Diana. En su versión Petrarca sitúa el momento en una fuente a pleno día, como Juan Ramón en el s. XXVI:

---

<sup>140</sup> *Op. cit.*, pág. 76.

Mi deseo llevé tan adelante  
que de caza una vez, como solía,  
me fui, y aquella fiera, hermosa y cruda  
vi que estaba, desnuda,  
en una fuente, cuando más ardía  
el sol. Y, como de otra no me pago,  
a mirarla me puse y, vergonzosa,  
por esconderse o por venganza rara,  
con sus manos echóme agua a la cara.  
Digo (y no es mi palabra mentirosa)  
que arrancarme sentí mi propia imago:  
y solitario ciervo, que ahora vago  
de selva en selva, pronto me volvía;  
y huyendo sigo aún de mi jauría.

Ambos poetas optan por darle un desenlace innovador diferente del original ovidiano en el que Acteón era transformado en ciervo y cazado por su jauría de sabuesos. El sujeto de la canción XXIII asumido el papel de Acteón es metamorfoseado en ciervo pero para dilatar el sufrimiento de la persecución concluye con: “y huyendo sigo aún de mi jauría”. Juan Ramón, por su parte, al explotar en sus sonetos complementarios dos de los motivos capitales del mito: la fuga y la desnudez convergentes en la figura femenina nos está retratando las atribuciones de la “mujer desnuda”, ente misterioso, inasible, fugaz, de belleza incomparable, que el poeta, como el ideal o la misma inspiración poética, persigue e intenta atrapar.

## 7. FIGURAS PRAGMÁTICAS: ACTITUDES LÍRICAS<sup>141</sup>

Las actitudes líricas tratan de las relaciones entre el hablante y un (posible) tú lírico con el enunciado. En primer lugar tenemos que identificar a ese hablante y definir su posición, es decir, si está latente o patente en el poema. Una señal inequívoca de patentización la confiere su voz, reconocible a través de las marcas gramaticales. Una vez hecha la identificación en los 55 poemas comprobamos que el resultado se aviene con la teoría del *cancionero petrarquista*:

- La presencia de la misma voz poética durante toda la composición. En los *Sonetos* esta voz única corresponde a un hablante interno en primera persona (*yo*) que se identifica con el sujeto lírico, protagonista de la historia de amor, lo que se conoce como *discurso personal egotivo*.
- La amada como interlocutor silencioso: el *tú* al que se dirige el hablante no es dialogal, pues no participa activamente con su propia voz, sino que actúa de apóstrofe lírico. Unas veces aparecerá como el *tú de la exaltación*, amada idealizada como *donna angelicata*, otras como *tú de la lamentación*, por su ausencia o porque provoca gran dolor al amante (crueldad, indiferencia ante las quejas de amor). Es muy frecuente en las dos primeras partes el uso del apóstrofe lírico, sobre todo la variante en la que el *yo* se ficcionaliza provocando una tensión apelativa *yo – tú*.

### 7.1. ACTORIALIZACIÓN DEL HABLANTE LÍRICO

Verdaderamente la voz lírica en primera persona señorea todo el poemario: en la sección primera y segunda entra en dialéctica con un *tú* (que prácticamente no tiene presencia en la última sección) y tan sólo en cuatro sonetos de todo el conjunto poemático desaparece de la escena el *yo* para dar paso a un cuadro.

---

<sup>141</sup> Aplicamos la terminología y el cuadro de las actitudes líricas de A. López-Casanova (1994: pp. 59-82 y 1982: pp.109-196).

Dado que la patencia del *yo* es prácticamente absoluta, ya sea en solitario [**H** = **S<sub>1</sub>**], ya sea acompañado [**H** = **S<sub>1</sub>** ↔ **S<sub>2</sub>**], será conveniente ocuparnos de los casos excepcionales en los que el sujeto primero pierde protagonismo:

**A) Hablante externo [(H) → S<sub>3</sub>]<sup>142</sup>**

Es sintomático que los cuatro casos en los que el hablante está latente pertenezcan a la tercera parte (*Recojimiento*), como lo es también que se sucedan alternadamente y lleven por título meses del año consecutivos: *Septiembre* (XLII) - *Octubre* (XLIV) - *Mayo espiritual* (XLVI),<sup>143</sup> quedando englobados por un hiperónimo, *Otoño* (LV), el soneto final.

A parte de su ubicación, estas composiciones tienen algo más en común que las solidariza en su descripción del apunte paisajístico: los sonetos consecutivos *Septiembre* y *Octubre* comparten el mismo *cronema*, la tarde otoñal y el mismo *topema*, el jardín, dando lugar a una doble isotopía:

- 1) Una recurrencia en el momento vespertino ["ocaso" (42), "hermosa tarde" (44)] y en el ambiente otoñal ["otoño", "oro", "ola amarilla", "setiembre", "hojas sin vida" (42); "hojas secas" (44)].
- 2) Una recurrencia en los elementos de ese espacio idílico: el sol poniente, el agua, el cielo, el pájaro, las hojas desprendidas de los árboles, etc.

Por otra parte, el 46 coincide en el momento del día ["la tarde"] y el 55 en la época del año ["octubre", "las hojas áureas y las rojas", "la caída clara de sus hojas", "oro"] y ambos en el *locus amoenus* con las variantes del "campo" (46)<sup>144</sup> y del "prado" (47).

---

<sup>142</sup> «El hablante (externo, latente) es un mero presentador, descriptor o narrador, ya que el sujeto lírico (o actor poemático) pertenece a la esfera de la "no persona" (S<sub>3</sub>), alguien o algo.» López-Casanova (1994: p. 61). En este caso pertenece "a algo", puesto que se va a describir un paisaje, un cuadro.

<sup>143</sup> A partir de ahora, en este capítulo, estos sonetos consecutivos figurarán con los números arábigos por comodidad (pues nos referiremos a ellos en más ocasiones) y porque este estilo facilita su visualización.

<sup>144</sup> La "estrella" del s. 46 incluye en sus atributos a tres de los elementos del s. 44: la flor (*rosa*), lo celeste (*pájaro*) y lo lumínico (*mariposa*).

La tarde hace referencia a las últimas horas del día (no perdamos de vista el símbolo juanramoniano del *ocaso*).<sup>145</sup> El otoño, con su color amarillo característico o incluso más intenso –dorado–, es el tiempo que sigue a la plenitud del verano y que se identifica con la madurez. Todo parece apuntar a una culminación, un acabamiento. Un eco mortecino parece recorrer los poemas. Citamos el ilustrativo verso 9 de “Setiembre”, además de admirable por su simetría sintáctica y fonética:

S     Adj.     Adj.     S  
**anuncios vagos de mortal ausencia**  
 a u   o   a o     o a au     a

Los adjetivos en el interior tienen una correspondencia exacta (categorial y rítmica) con respecto al eje (*de*). Los sustantivos en el exterior con una repetición de vocales (au) y grupo consonántico con alternancia vocálica (-ncio / -ncia) abren y cierran simétricamente el verso.

Hay indicios (*anuncios*) que pronostican la condición efímera de lo terrenal frente a la eternidad celeste: algún día dejaremos de existir (*mortal ausencia*) y la naturaleza seguirá su curso sin nosotros. De ahí el deseo vehemente del *yo* en fundirse con la naturaleza, en alcanzar el cielo, para colmar esa ansia total de eternidad.<sup>146</sup>

Asistimos a una “decadencia de hermosura” (v.12 s. LV), al declinar de un mundo, a las postrimerías de una existencia material, pero vamos a ser testigos de un posterior renacer espiritual (a partir del soneto XLVII y que venía anunciándose desde el comienzo de la sección con el s. XXXIX). Cuando se repita el ciclo estacional y llegue mayo (en plena primavera), el *yo* ya se habrá integrado en el mundo de lo imperecedero, lo espiritual.

Este inciso nos ha concedido entresacar nuevos datos y reforzar otros ya existentes. Nada hay, como comprobamos, fortuito en esta obra, todo está medidamente

---

<sup>145</sup> En *Estética y ética estética* (pág. 622) encontramos el aforismo 44: «Quién pudiera – ¡Ocaso! – hundir el puño en tus cristales, y arrancarte los tesoros de la eternidad.» Y en la página 629, el n.º 18: «La aurora, como viene, es torpe y limitada. El ocaso es infinito y libre porque se va.»

<sup>146</sup> Gullón describe esa ansia de perdurar en sus *Estudios sobre Juan Ramón*, Buenos Aires, Losada, 1960 (pág. 156) como: «afán secreto de incorporarse a la corriente imperecedera de la naturaleza.» Ya lo hace en el soneto XX cuando quiere sembrar su corazón para que crezca el amor eterno.

calculado. También hemos tenido ocasión de observar dos procedimientos habituales en Juan Ramón descritos por Paraíso de Leal:<sup>147</sup>

- «Diseminación de la historia o historias por el libro pero con puntos de referencia claros, de modo que quedan desligados de la anécdota, dificultan su comprensión y le confieren un carácter intemporal.»
- «Personificación en el paisaje de las emociones subjetivas. La naturaleza ya no tiene vida propia, sino que es parte del “yo”, reflejo de los sentimientos humanos.»

## B) Hablante interno

Volvemos al sujeto primero como hablante interno lo que garantiza su omnipresencia, sin embargo en estas ocasiones se verá eclipsado por otros participantes:

- 1) Disolución en un *nosotros* [ $H = S_1 + S_2$ ]: citamos este punto más bien por defecto, debido a los pocos ejemplos recogidos y lo que esto puede indicar. El *nosotros* que integra la pareja está inserto en el s. XXXVI (“Paseo”) que, si recordamos, reproduce la anécdota del beso<sup>148</sup> y en el s. XXXIII (“Crepúsculo”) dentro de un inciso (como con otra voz). Por el contrario, el enfrentamiento entre *yo-tú*, como entidades diferentes y las más de las veces antagónicas, es más abundante (sólo en *Amor* hay ya una decena de casos). El deseo del *yo* es unirse al *tú*, pero la realidad refleja una relación tensiva entre ambos.
- 2) Desdoblamiento con un elemento propio del *yo* al que apela, desembocando en un **diálogo interior**:
  - El corazón (elemento corporal). En el s. XVIII es un apóstrofe al que se dirige abiertamente y en segunda persona:

Corazón, [...]

Cuando el amor te deja en el olvido

---

<sup>147</sup> Isabel Paraíso de Leal, *JRJ. Vivencia y palabra*, Madrid, Alhambra, 1976.

<sup>148</sup> Lo mismo que en el beso, hay también fusión en el abrazo del soneto II, de ahí el pronombre posesivo “nuestra sola fuente”.

Pero en el s. XXXIX habla con las ramas altas de los árboles con las que compara su corazón, distanciando el órgano vital a la tercera persona del singular (él) en virtud de desarrollar mejor el símil:

*Él [corazón], cual vosotras [ramas], se deshace en llamas (s. XXXIX v.12)*

No entra dentro del diálogo interior, pero el procedimiento de objetivación motivado por la estructura del símil lo podemos comprobar en el s. XLIII:

Se entró mi corazón en esta nada,  
como aquel pajarillo [...]

*Mi corazón [él] = pajarillo*, ecuación que le sirve para ejemplificar dramáticamente que el sujeto tiene el corazón roto.

- El alma (elemento espiritual). En el s. XXI la identifica simbólicamente con el árbol y la interpela: *Espera, ¡oh árbol solo –oh alma mía–!* Le dedica el s. XL, “A mi alma”, ensalzándola por su capacidad transformadora, puesto que hasta la experiencia más fugaz el alma es capaz de convertirla en algo eterno.
- La pena (esfera vivencial). En un soneto similar al XL (al del alma), el XXIII, “A mi pena”, se dirige rendido a ella: *Tu constancia dejóme arrodillado, / frente a tu perfección tembló mi boca, / fue, como tu, perfecta mi alegría*. Destacamos la profunda y elegante imagen en la que la pena se amolda a un vacío (*hueco triste*), ocupándolo.

Estos tres elementos, emblemáticos en cada una de las esferas privadas del sujeto, están señalando además el triunfo del reino interior sobre el exterior, en ese proceso “hacia dentro” todo (las sensaciones, las experiencias, etc.) acaba convertido en esencia, en arquetipo.

- 3) Se identifica con un elemento ajeno con el que comparte un sentimiento o una experiencia vital, las rosas marchitas que le son devueltas en el s. IX:

Aquí estáis ya conmigo, secas flores  
que fuisteis a ella perfumadas, vivas,  
cuando la primavera en sus altivas  
ramas abrió, a la luz de mis amores.

Habéis morado entre los resplandores  
de su hermosura, como yo, cautivas;  
hoy que os da la libertad, rosas pasivas,  
me parecéis, oscuras, mis dolores.

El contraste entre las rosas frescas (*perfumadas, vivas*) que fueron enviadas a la amada como señal de amor (a la luz de mis amores) del primer cuarteto y las rosas marchitas (*secas, pasivas*) que vuelven a él como señal de desprecio (*me parecéis, oscuras, mis dolores*) del segundo cuarteto, es de una intensidad sobrecogedora. Incluso es perfecto el paralelismo entre el estado de las rosas y el del amante:

“rosas vivas” = ilusión amorosa (luz, vida)

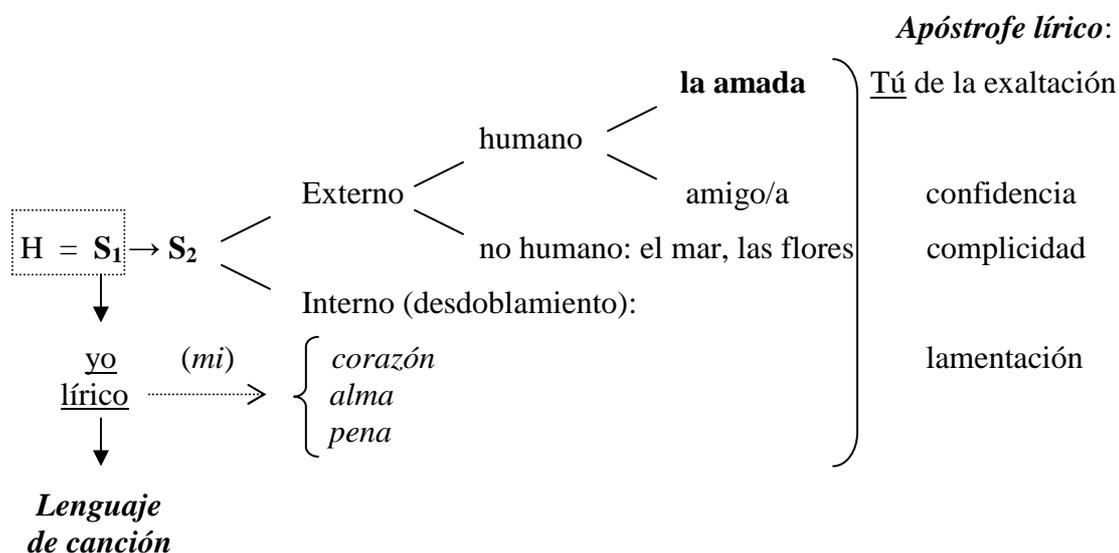
“rosas secas” = dolor del desamor (oscuridad, muerte)

Esta comparación de los cuartetos se convierte en los tercetos en identificación total y solidaria al fusionarse el yo con el vosotras en la primera persona del plural: *¿Qué haremos ya, sabiendo la fragancia / que tuvimos un día [...]? // ¡Todo se desentiende en la distancia / a que no ha de llegar esta tristeza / que nos ve sonreír, rosas, muriendo!*

Los mecanismos de *disolución absoluta* del yo en un cuadro (técnica del correlato objetivo) o *parcial* en un “nosotros” (estado ideal al que se aspira) llaman la atención en un discurso –como hemos comprobado– predominantemente egotivo, donde la presencia dominante del yo se manifiesta de manera pura (sólo con las marcas

gramaticales de primera persona del singular, pronombres personales y posesivos), en tensión (no interacción porque no hay intercambio) con un tú (secciones primera y segunda), o bien en un desdoblamiento íntimo.

Ofrecemos este esquema sirviéndonos de la formulación básica para desplegar a partir de ella todas las relaciones que hemos apuntado y adelantamos su correspondencia con las actitudes líricas, contenido del siguiente apartado:



La actitud lírica en la que la voz del yo tiene expresión absoluta responde al *lenguaje de canción* (el sentir subjetivo e íntimo del yo se vierte en el poema), mientras que la actitud en la que se apela al tú se llama *apóstrofe* y puede tener distintas tonalidades: tú de la exaltación, tú de la lamentación, de la complicidad o confidencia. Hay una tercera actitud, la *enunciación*, que incumbe a los cuatro casos vistos al principio del capítulo y sobre los que, a pesar de haberlos obviado en este esquema, todavía volveremos.

## 7. 2. MODALIZACIÓN Y TIPOLOGÍA

Para ejemplificar cada actitud nos va a resultar muy útil la tipología realizada en la primera parte de nuestro estudio, porque comprobaremos con gran precisión que los sonetos que presentan la característica de “lenguaje de canción” (con la voz única del yo) se agrupan dentro de *sufrimiento*, y los que se dirigen a un “apóstrofe” se agrupan en *canto* (tú de la exaltación) y *queja* (tú de la lamentación).

No nos sorprende que la parte más homogénea en cuanto a intentos clasificatorios sea *Amor*. Veremos cómo en las otras dos partes nos deparan algunos problemas los casos que, justamente en el apartado anterior, hemos analizado por su excepcionalidad: el desdoblamiento interno ambiguo (un elemento del yo al que el propio yo apela) y los casos exclusivos de la tercera parte en los que no hay ninguna huella patente del yo, sino que parece tratarse de un cuadro. Advertimos ya que esos cuatro sonetos van a ser clave porque anuncian un cambio de actitud, un cambio trascendental en el sujeto.

En *Amor*, al combinar tipología y actitud lírica, los cuatro sonetos pertenecientes a *canto* se corresponden al *tú de la exaltación*: se exalta la belleza de la amada y el poder vivificador del amor. La función del lenguaje característica en estas manifestaciones es la apelación, apreciable en la llamada a los *Ojos celestes* (s. V) y al amor (*ven a mí*) en el s. IV, donde incluso podemos apreciar una función patética, propia del lenguaje expresivo, la convocatoria: *¡Y que al citarme abril, en la cadena / me encuentre preso de tus verdes llamas, / todo cubierto de tus frescas flores!*

Los siete sonetos de *queja*, por el contrario, apelan a un *tú de la lamentación*: la amada es ahora la causa de sus males, cuyo desdén priva al sujeto de los dones del amor. La función patética adquiere ahora una expresión más poderosa pero también más violenta:

- La mejor muestra es el s. XIII: el hablante desde la abundancia del verano hace un llamamiento al devastador invierno cuya actividad negativa hace recaer sobre sí mismo, convirtiendo el poema en una sonora imprecación. El efecto aliterativo de la /r/ contribuye sobremanera en la fuerza expresiva de esta

composición. Merece la pena reproducir los cuartetos para apreciar el recurso en toda su magnitud (marcamos en negrita las vibrantes):

Invierno, ven, y haz **tierra** con tus vientos  
la **carne** de mis secas ilusiones  
y **trae** contigo las devastaciones  
del fuego y los **terribles** movimientos  
de **tierra**.

**Ruede** tu odio los **sangrientos**  
soles de las batallas; las lecciones  
de tu **hambre** y de tu peste de visiones  
**trágicas** pueblen los **arruinamientos**.

El efecto sonoro más impactante está en el centro mismo de los cuartetos y lo logra al romper el orden versal y situar en cada extremo una palabra contenedora del sonido /rr/ (vibrante múltiple): *tierra* (que está dos veces) y **Ruede**. Para mantener la intensidad disemina palabras con erre doble (*terribles*, *arruinamientos*), con una erre en posición implosiva ante nasal (*invierno*, *carne*), o trabada en grupo consonántico (*trae*, *sangrientos*, *hambre*, *trágicas*). La fuerza semántica de los sustantivos y de los adjetivos colabora sin duda en la tétrica visión.

- En el s. XIV, “Hastío”, que ya quedó analizado, descubrimos una nueva muestra de función patética, el dicterio, debido a la actitud provocante y ofensiva del yo: *Tu sol discreto [...] / ni me gusta ni me incita. // ¡Déjame! ¡Que se caiga todo junto [...]*!

Se da, por cierto, en este grupo el enfrentamiento y la oposición entre *yo-tú* del modo más cruento (s. VIII) y combativo (la serie VI-XI-XIX).

Por su parte *sufrimiento* contiene los ejemplos de *lenguaje de canción*, en los que el amante va a ahondar en su penar y nos hace partícipes con muestras externas (como el llanto, los lamentos y la desesperación) de su dolor, llegando en ocasiones a

situaciones extremas como la amenaza de suicidio y el luto. Vamos a destacar dos sonetos por diferentes razones:

- El s. III por su perspectivismo, es decir, en la primera parte del poema la voz exaltada del yo canta su estado de plenitud y dicha en su enamoramiento que se revela en las exclamaciones propias de la función expresiva del lenguaje que le corresponde. Sin embargo, en los tercetos se produce un cambio brusco motivado por el cambio de actitud (*apóstrofe*), se dirige a un tú y la exaltación inicial se empaña a causa de la amenaza de privación total.
- El s. IX ya hemos comentado que se trata de un caso concreto de identificación entre el yo y las rosas devueltas porque comparten una situación vital análoga.

En *Amistad* procedemos con el mismo esquema, aunque contamos con un matiz importante: el tono es más confidencial. En *canto el tú de la exaltación* sigue siendo la mujer amada. A veces el poeta trata de encubrir el amor en amistad como en el s. XXXIII y XXXIV, pero las anécdotas amorosas (el encuentro, la mirada, el beso) no dejan lugar a dudas. La función apelativa del lenguaje aplicada en la petición revitalizante del s. XXXI está en clara sintonía con los sonetos vistos en *Amor*, incluso su título “Primavera”, nos los evoca: *¡Haz que me huela plácida la rosa [...]*!

El grupo de *queja*, aunque reducido a la mitad, sigue los mismos parámetros. Anotaremos, no obstante, tres observaciones:

- En el s. XXII ya nos asombró la reprimenda a la mañana, así como la resonancia del v.5, que utiliza el mismo procedimiento de dislocación analizado en el s. XIII:

¡Dura, seca, fatídica mañana,  
que me despiertas con tu vehemencia  
agria de aquel concierto de inocencia,  
gala del fondo de mi soberana  
noche;  
revuelta hez de pena humana,  
de deslumbrada y sórdida conciencia,

que tarda en tomar sitio en la paciencia  
de esta grotesca farsa cotidiana!

Nos interesa la función lingüística de dicitivo a través de la serie de insultos, pero esta vez dirigidos a un elemento no humano, la mañana, que carga con todo el malestar del sujeto (ya explicamos que en consecuencia con ese trato amistoso, evita descargar su malhumor con la amada).

- En el s. XXV hay una única referencia al tú en *¡Invierno, te llamaron primavera!* también con los mismos rasgos que la mañana ([–humano], [+inanimado] → [temporal]), si bien “invierno” podría ser una metáfora de la mujer por su frialdad, *glacial cuidado*. Aunque de manera tenue, se puede reconocer en este poema la función modal como predominante: *Nunca creí que el albo lirio fuera / efímero también. Yo no sabía que [...]*
- El s. XXVI es, de los tres, el que encarna al *tú de la lamentación* en la amada, pero lo hace a través de una figuración mitológica, Diana, víctima y verdugo en una persecución sin fin y sin sentido.

*Sufrimiento*, terreno consagrado al yo lírico, se ve repentinamente dilatado por dos razones:

1. La admisión de los casos de desdoblamiento interno, justificados porque el “corazón” y la “pena” son equivalentes al yo.
2. La entrada en escena del *tú de la confianza*, englobado en el mismo ámbito que el del sujeto amante, porque consideraremos a los amigos como *auxiliares* (cada uno en su rol correspondiente: compañero, intercesor, ayudante, confidente...) en la historia de amor:
  - En el s. XXIV el sujeto y su amigo comparten el tormento por la pérdida de la mujer amada, son *cómplices*, compañeros en el penar, y el hablante en un gesto de solidaridad con su amigo intenta consolarlo.

- En los sonetos XXXVII y XXXVIII son ahora los amigos los que consuelan al abatido amante y lo animan y predisponen a continuar en el sendero del amor que es sufrimiento.
- De igual forma podemos interpretar el s. XXXII, “Al mar anochecido”, puesto que el mar es otro confidente con la particularidad de que no es humano. El mar tiene unas cualidades de las que el yo apetece para saciar el dolor de su corazón (*su latir sangriento*): su extensión (infinita como el dolor), su oscuridad en ese anochecer (que también se extiende) y su sosiego.

¡Mar, toma tú, esta tarde sola y larga,  
mi corazón, y da a su sufrimiento  
tu anochecer sereno y extendido!

Invoca al mar con la intención de que su corazón se (des)integre en su inmensidad, pues sus dimensiones descomunales harán que la pena también oscura e infinita se disipe, confunda y olvide.

Por último, en **Recojimiento**, tenemos que tener en cuenta, desde el punto de vista temático, el cambio espiritual, el giro ascético<sup>149</sup> del sufrimiento al éxtasis, ya que esto explicará que al desaparecer la amada, el *tú de la exaltación* encuentre expresión ahora en el corazón (s. XXXIX) y mayormente en el alma (s. XL). El amor ha sido una vía de conocimiento a través del dolor, lo que ha posibilitado al amante hacer una serie de descubrimientos. Al apagarse el *tú de la exaltación* se oye una voz nueva, que esta vez reconoce. Es la propia voz poética renovada que canta la exaltación del hombre nuevo. De ahí que la función expresiva del lenguaje más adecuada para este sentimiento sea el grito, pero un grito triunfal, ya incontenible al final del soneto XLVII, “Hierro”:

¡Que mis brazos, verdor del pecho mío,  
se levantaron solos, en agosto  
poder, vibrando luz, al vasto cielo!

---

<sup>149</sup> En el sentido de retirarse de todo para centrarse en sí mismo.

Esto se prolonga en el s. XLVIII, *¡Alegre y milagroso vencimiento / que das la libertad!*, se reafirma contundente en el LIV, *¡Sí!*, y exultante en el LV pone fin al libro.

En los sonetos en los que no aparece el yo (fundamentalmente el XLII y el XLIV) convergen alegóricamente tres niveles: el temático de la historia de amor, el devenir existencial y el patrón estacional, de modo que la primavera es el momento inicial del enamoramiento, de la ilusión juvenil; la pasión tiene un largo proceso que se extiende desde el verano hasta el otoño, momento en que el sufrimiento es tan profundo que adquiere una dimensión divina.<sup>150</sup> Es en el otoño, la melancólica estación, la época en que se ambientan estos dos poemas, cuando se llora el abandono amoroso, cuando la madurez avanza ya los signos de ultimidad, anunciando una muerte inminente. Aunque no se nombre, la muerte tiene lugar en invierno, tiempo que también queda implícito en la alegoría.

Si bien se ha cerrado un ciclo (amoroso/vital/natural), el soneto XLVI nos devuelve la esperanza en un *renacimiento* total, no en la medida en que se da paso a un nuevo ciclo, sino que la renovación será de distinto orden, pues frente al valor terrenal, material y mortal de los ciclos humano y natural, se opondrán ahora unos valores impercederos: *espiritual, celestial e ideal*. Una resurrección en la que el alma del poeta asegura su inmortalidad.

Esto puede explicar la distinta ubicación tipológica de estos sonetos porque, mientras los consecutivos “Setiembre” (XLII) y “Octubre” (XLIV) forman parte del grupo de *sufrimiento* al pronosticar la muerte, el XLVI (“Mayo espiritual”) anuncia la resurrección, un motivo de júbilo, y se integra en *canto*. Por si esto no fuera bastante ratifica esta clasificación (y el cambio de signo) el plano de las figuras léxicas a través de unas interesantes isopatías.<sup>151</sup> Comprobémoslo:

---

<sup>150</sup> *¡Que encuentro ya divina mi tristeza!* Exclama al final del s. XLI. Incluso la pasión, jugando con los dobles sentidos, apuntaría tanto a lo amoroso como a lo divino.

<sup>151</sup> “Isopatías”: «ejes o haces de palabras que responden a un mismo componente patético (a un mismo **patema**), analizando así la **tonalidad de sentimiento**, el temple anímico *dominante*.» En López-Casanova (1994: p. 89).

(42)  
*Setiembre*

(44)  
*Octubre*

(46)  
*Mayo espiritual*

<i>¡Martirio del otoño! La dolencia / algo que va a no ser más lamentar doliente mortal ausencia triste y arde, y llora y clama.../ y cae, rota y desalada hojas sin vida.</i>	<i>hojas secas últimos fines extremo se desvae triste de no morir más aún</i>	<i>primavera única eternidad celestial renacimiento ideal y nunca visto día</i>
<i>alma arrepenida</i>	<i>sola mariposa</i>	<i>estrella sola</i>

Nota insistente: dolor

Nota insistente: fin

*Patema: tristeza, melancolía y muerte*

*Patema: ilusión y  
permanencia*

**Postrimería**

**Nuevo comienzo**

Los sonetos 42 y 44 coincidentes en los *patemas* de tristeza y muerte en una atmósfera melancólica se oponen claramente al 46 que realza justo lo contrario, la emoción ante algo sublime y excepcional, la grandeza de lo eterno. Además, el *patema* del 42 y 44 apunta a la postrimería, lo que conecta emotivamente con el ambiente del atardecer otoñal (acabamiento, oscurecimiento); a su vez, esto contrasta con el *patema* del 46 que señala un renacer unido a la primavera, la estación primera, y al paso (aunque metafórico) del régimen nocturno al diurno, apuntando a un nuevo comienzo: *como si fuera el despuntar, la tarde, / de un ideal y nunca visto día.*

Por otra parte, lo que sí encontramos en común en los tres poemas es la analogía entre el *alma arrepenida*, *la sola mariposa* y *la estrella sola*, ya que las tres están ligadas a la luz (arden, lucen o se confunden con ella) y al cielo (el vínculo de la estrella

con lo celeste es evidente, de la mariposa son las alas, el vuelo, y figurativamente también del alma puesto que cae “desalada”).

El salto de octubre (44) a mayo (46) supone la elipsis del invierno, que representa el término de la vida y que, como en un paréntesis, queda simplemente sugerido. Será a través de una estrategia metapoética, el título del soneto LIII (“Elejía”), que tomamos conciencia de que la muerte se ha consumado, dado que esta es la forma lírica por excelencia en la que se lamenta y se llora la pérdida de un ser humano y, además, en este poema se vuelven a sincretizar todos los elementos (la tarde, el otoño, lo humano, lo cíclico, el conflicto entre lo celeste y lo terrestre) para preparar el impacto del desenlace.

### 7.3. POLIFONÍA DE VOCES INTERIORES

Hemos reservado para el final una técnica empleada por Juan Ramón en los *Sonetos*, que para esa época nos parece muy innovadora y que luego pulirá y amplificará en el *Diario*: la polifonía de voces interiores.

En un principio consiste en dar expresión material (textual)<sup>152</sup> a la voz interior e incorporarla al mensaje para que tenga un mayor calado y nos pueda conmovir más, como en el s. VI (“Guardia de amor”) al final del segundo cuarteto:

Mensajes de deleite y de ternura  
escucho en torno, en la delicadeza  
del verde campo en flor... –¡Ya mi tristeza  
va a sucumbir, de nuevo, a tu locura!...–

---

<sup>152</sup> Neddermann (*Op. cit.*, p. 47) se refiere al uso de la exclamación en Jiménez como una *expresión de lo oral*. Citamos todo el párrafo: «Wenn die Frage als gewissermaßen tastender Ausdruck nur in einer so vom Unbestimmten geleiteten Dichtung wie derjenigen von Jiménez eine große Rolle spielen kann, wodurch diese sich wieder als eine echt symbolistische ausweist, kommt dem Ausruf als „sprachlichen Ausdruck eines starken subjektiven Gefühls des Sprechenden, das zunächst spontan und ohne Rücksichtnahme auf dem Hörer hervorbricht“ in der Lyrik stets eine überragende Bedeutung zu». Es decir: «Si la pregunta como expresión tangible en una poesía tan indeterminada como la de Jiménez puede jugar un papel tan importante, [...], la exclamación como “expresión oralizada de un fuerte sentimiento subjetivo del hablante, que irrumpe de forma espontánea y sin consideración en el oyente” asume incluso una mayor importancia en la lírica.»

Los signos de dilación preparan la incursión de la voz viva del yo en la que se hace permeable su desesperación y su pánico. Así que, si por un lado se convencionaliza la entrada de ese discurso –acotado por guiones– con signos ortográficos (de dilación + melódicos), por otro nos sorprende la manifestación tan directa, intensa y emotiva de ese discurso.

El mismo mecanismo emplea en el s. VIII, donde nos sacude la sensación de poder oír un pensamiento en voz alta:

¡Nada, sí, nada, nada!... – O que cayera  
mi corazón al agua, y de este modo  
fuese el mundo un castillo hueco y frío... –

Neddermann<sup>153</sup> diferencia entre el uso que Jiménez hace de la exclamación (*Ausruf*) en sus primeras obras, donde el valor es negativo –de queja–,<sup>154</sup> y en sus obras posteriores, donde la exclamación revela una expresión positiva –de deseo, de afirmación ante un sentimiento vital– y el ejemplo que ofrece es de *Estío*. De nuevo parece que los *Sonetos* se sitúen a caballo entre dos épocas poéticas de Juan Ramón, pues vamos a encontrar muestras tanto de un valor como del otro. El logro consiste en pasar de casi la pura transcripción de la expresión de dolor a la transmisión de lo que la estudiosa alemana denomina *unmittelbarsten Ausdruck seelischer Bewegung*, la expresión directa de un movimiento espiritual.

De hecho, a medida que avanzamos se va complicando porque en el s. LI (“El jardín”) la voz que asoma es un contrapunto de la voz lírica:

Era –¡no, no era así!– de otra manera.  
La primavera verde todavía  
no era gloria del sol; más parecía  
que lo era, ¡y no lo era!... ¡y sí lo era!

---

<sup>153</sup> Neddermann, *op.cit.*, pp. 48-49.

<sup>154</sup> Según Neddermann (*ibidem*), la más pura exteriorización de la queja se logra a través de la interjección ¡Ay!, pues trasmite de la forma más sencilla, primitiva y profunda el grito de dolor. En los *Sonetos* hay tres casi consecutivos (VIII, X y XI) que dejan escapar este lamento y de los que destacamos el del X, ¡Ay de mí!, por la intensidad del grito en conexión anímica con el título, *Luto*.

Es como si el flujo de conciencia se expresara sonoramente, en estilo directo y de forma poética, mostrando al *yo* escindido en dos voces contradictorias.

Este juego de voces internas se duplica en el penúltimo soneto, “Voz de niño”, donde oímos el diálogo interno del propio yo que se auto-pregunta y responde reiteradamente:

¿Lo oí? ¡Sí!...

Sin embargo, lo más importante en estos momentos es la voz que nosotros no oímos y el sujeto sí. Esa voz íntima se identifica con la de un niño y tiene una doble configuración muy peculiar:

- Pertenece al ámbito de lo celeste: es como una *estrella*.
- En estado original, puro, primigenio: *cuna virjinal*.

Los dos componentes se implican mutuamente: *brote celeste, lucero matinal*. Es una voz única, un “chorro” fino y potente que emerge de entre el sueño y la realidad, un momento mágico como nos describe con su propia voz, a modo de testimonio, el hablante:

– Igual que una vez que oí, tornando  
de madrugada al valle, un raudal duro  
y fino, que la **luna** con su plata  
**última** libertaba aún del puro  
**primer sol**; ya en la vida y aún soñando...–

Cerrando con otro elemento de realce expresivo, un epifonema:

¡Voz de niño, más que el silencio grata!

Nos traslada a un espacio y momento sagrado, inmaculado, donde el sujeto, que ya es un iniciado, va a tener una revelación.

Reuniendo todas las claves deducimos que esa voz “nueva” y “poderosa” que se le revela en un momento trascendente, justo en el transitar de la noche al día, no es otra que el don de la palabra poética. Es la misma voz, de idénticas características (celestes, fina, pura,...), que ya oyó en el s. XVII y no supo reconocer, y que ahora, tras pasar por el trance amoroso –vía de conocimiento–, descubre, asimila y proclama como nuevo canto en su nueva vida regenerada.

## 8. FUNCIÓN IMAGINATIVA: IMÁGENES (*TOPOI*)

Se articula todo el conjunto de sonetos en torno a un tópico de larga tradición: la vida como camino. Para añadirle más fuerza expresiva a una imagen tan conocida el poeta le da un doble desarrollo paralelo: el peregrinaje de amor, cuyo emblema es el corazón, y el peregrinar por la vida, cuyo emblema será el alma (opuesta al cuerpo, pero que acabará confundándose con él). Puesto que ha sido inevitable comentar en los apartados anteriores la aparición de algunos tópicos así como el personal enfoque juanramoniano y habiendo cerrado el primer bloque con el itinerario del corazón, vamos a recoger en este capítulo los tópicos más importantes de la tradición cortesano-petrarquista, dedicándonos más tarde en el anexo final al proceso introspectivo y al devenir existencial del caminante, sin olvidar que ambos peregrinajes están relacionados de forma inmanente.

Los *topoi* petrarquistas en los que vamos a ahondar son tres: el fuego, la herida y la cárcel de amor, muy precisos y fieles en principio respecto a sus raíces clásicas, pero con una evolución posterior muy juanramoniana.

### 1) *Ignis amoris*:

El fuego se identifica con la intensa pasión amorosa que el amante experimenta a causa de la amada. Lo paradójico reside en que siendo la propia dama vehículo causante del fuego, personifique ella misma el hielo por su desdén, por su frivolidad.<sup>155</sup>

Estos dos polos que reúne la figura femenina se encuentran tradicionalmente representados bajo dos símbolos arquetípicos, el **sol** y la **luna**, a los que Juan Ramón consigue extraer un gran provecho:

---

<sup>155</sup> De ahí que Petrarca y nuestros clásicos de los Siglos de Oro usaran juegos de opuestos, recordamos el primer cuarteto del célebre soneto XXIII de Garcilaso: *En tanto que de rosa y azucena / se muestra la color en vuestro gesto, / y que vuestro mirar ardiente, honesto, / enciende el corazón y lo refrena*. Recogemos asimismo el soneto XVII de Petrarca (*op.cit.*, pág. 89) donde Laura provoca en el poeta los dos estados: su risa es reposo para el “ardiente deseo”, pero en ausencia de esta su “espíritu se hiela”.

- a) La mujer personifica el sol en el soneto VII, *Ocaso*, y XII, *Nostaljia*: cuando ella desaparece todo queda en tinieblas.
- b) Aplica este simbolismo dual (sol / luna) al mito de Diana (deidad consagrada a la luna) en sus dos sonetos, el XXVI y el L con un protagonismo del sol pleno (mediodía) y de la luna llena respectivamente.
- c) Minimiza, atenúa el poder abrasador del sol en el soneto XIV: *Tu sol discreto que desgarrar un punto / el cielo gris de enero y, dulce, dora / mi pena, ni me gusta ni me incita*. Único soneto en el que literalmente aparece el atributo característico de la dama esquiva: su *glacial cuidado*.

En cuanto al tono y la frecuencia de la imagen “amor como fuego” varía en cada sección:<sup>156</sup> en la primera parte tiene una presencia más consolidada y una correspondencia más directa con la tensión amorosa (sonetos III<sup>157</sup>, IV, XII, XIV, XVIII); en la segunda, se trata de una pasión contenida, velada por la amistad, pero que en el soneto XXXIV, *Luna de setiembre*, a pesar de encubrir con la ternura y la dulzura el arrebató pasional, no puede reprimir la lucha de sentimientos encontrados (castidad de la amistad frente al ardor del amor), liberándolos en un juego de contrarios del más puro barroquismo:

- En los cuartetos: la rima temática *frío / umbrío* pendiente de un encabalgamiento abrupto en contraste con *ardiente / estío*.
- En los tercetos, que reproducimos respetando su secuencia no versal, sino sintáctica:

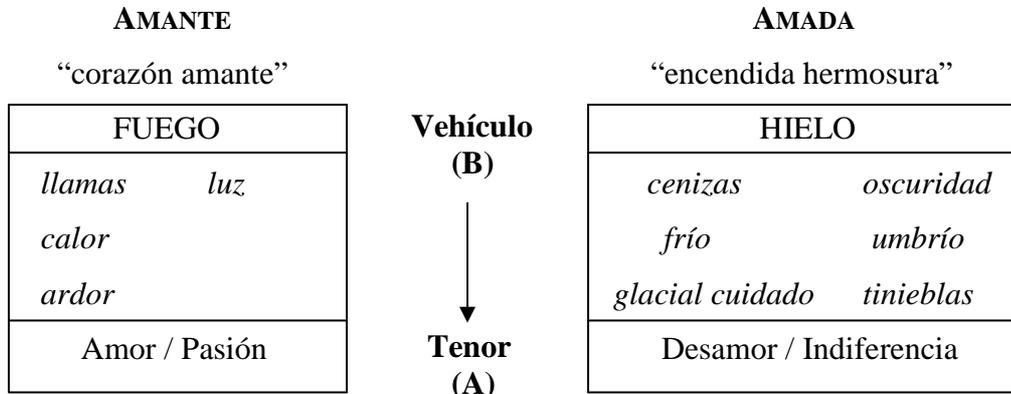
---

<sup>156</sup> No obstante hay que contar, en mayor o en menor medida, con dos elementos constantes a lo largo del cancionero y vinculados al fuego: *las llamas* que lo constituyen y el calificativo *ardiente*. Términos clave que en Juan Ramón se dan reunidos en un mismo poema (el IV) y que nos recuerda al conceptismo quevediano, véanse los sonetos 74 y 77 de Quevedo en *Poesía varia*, edición de James O. Crosby en Cátedra, y sobre todo el famoso 78, “Amor constante más allá de la muerte”, si bien en este poema el participio “activo” *ardiente* es sustituido por algo ya consumado, *ardían y han ardido*.

<sup>157</sup> El fuego aparece en el soneto III como “divino fuego / que un día se regala”. Posteriormente, se hará referencia, en el soneto XXV, *Trastorno*, a “¿La paloma inmortal cómo encendía / corvo pico de ave carnícera?”. En este último sintagma se ha querido ver una reminiscencia del soneto unamuniano «A mi buitrc», el cual alude al tormento sufrido por Prometeo, que robó el fuego a los dioses para dárselo a los humanos. ¿Son esto alusiones a este mito? ¿Quiere dar ejemplo Juan Ramón del castigo al que uno es sometido por hacer semejante regalo altruista?



*llamas – cenizas*, situándose cada uno de los pares en el extremo máximo y mínimo de su propia polarización.



La imagen base: Término real [Tenor] A = B Término irreal [Vehículo] de fundamento objetivo, tiene una condición ambivalente, pues nos transmite tanto la intensidad de la pasión amorosa del amante, como la indiferencia con que responde la amada. En la ecuación aplicada al amante, el *fuego*, que es el vehículo, se desdobra en dos haces complementarios: calor y luz; mientras que en la amada la misma ecuación contiene valores negativos correspondientes al otro extremo de la escala:

$$A = B (b' + b'')$$

Amante: Amor = Fuego (calor + luz)

Amada: Desamor = Hielo (frío + oscuridad)  
 ([-calor] + [-luz])

Esta manera de representar la incompatibilidad afectiva a través del *fuego* y el *hielo* se inserta como decíamos en la tradición, por lo que podemos encontrar muy bellas muestras en nuestros grandes poetas clásicos, si bien quisiéramos destacar de entre todas ellas el Soneto LXXII de Fernando de Herrera:<sup>159</sup>

---

<sup>159</sup> F. de Herrera, *Obra poética (I)*, edición crítica de J. M. Blecua, Anejos del Boletín de la RAE, Madrid, 1975. Registrado como composición 189 en la página 417.

Amor en mi se muestra todo fuego,  
 i en las entrañas de mi Luz es nieve,  
 fuego no ái, qu'ella no tórne nieve,  
 ni nieve, que no múde yo en mi fuego.

La fria zona abráso con mi fuego,  
 l'ardiente mi Luz buelve elada nieve,  
 pero no puedo yo encender su nieve,  
 ni ella entibiar la fuerça de mi fuego.

Contrastan igualmente ielo i llama;  
 que d'otra suerte fuera el mundo ielo,  
 o su maquina toda viva llama.

Mas fuera; porque ya resuelto en ielo,  
 o el coraçon desvanecido en llama,  
 ni temiera mi llama, ni su ielo.

En el poema herreriano el enfrentamiento entre los sujetos (yo↔ella)<sup>160</sup> que experimentan de manera contraria el amor se traslada al campo léxico del fuego (el ardor apasionado) y de la nieve (carencia de afecto), cuya repercusión compositiva se materializa en:

- 1) Un alarde rítmico al situar rimando el fuego que envuelve a la nieve en los cuartetos abrazados (ABBA) y en los tercetos la llama al hielo y viceversa.
- 2) Una regularidad sintáctica (paralelismo ternario) cuyos miembros se oponen semánticamente. Versos 5-6:

<u>La fria zona</u>	(yo)	<u>abraso</u>	<u>con mi fuego</u>
OD		V	CC

<u>l'ardiente (zona)</u>	<u>mi Luz</u>	<u>buelve</u>	<u>elada</u>	<u>nieve</u>
OD	S	V	Atributo	

---

<sup>160</sup> De hecho, en la obra poética de Herrera la amada aparece en varias ocasiones con el apelativo o la condición de “enemiga”. Damos las referencias siguiendo el orden numérico que se les asigna a los poemas en la edición de J.M. Blecua (Tomo I): soneto 78 (p.239); soneto 131 (p.326); soneto 176 (p.396).

Atendiendo a los acentos rítmicos, estos emparejan a los términos antitéticos: *fria/ardiente, abraso/buelve elada, fuego/nieve*. Nótese la movilidad de atribución de “elada”, que puede complementar tanto al verbo “volver” para oponerlo a “abrasar” como al sustantivo “nieve” para intensificarlo.

Pero no todo es completa oposición entre los amantes, en los *Sonetos* se establece una conexión entre el “corazón amante” del enamorado y la “encendida hermosura” de la amada, aunque la correspondencia no sea total ni recíproca, pues la *hermosura* es externa (física) y activa (enciende), mientras que el *corazón* es un órgano interno, activo porque ama, pero pasivo porque es encendido y sufre. Absuelve a los implicados la involuntariedad (no intención), ya que la amada no es responsable de su belleza, ni el amante de la sensibilidad de su corazón.

El amante entra, eso sí, en armonía conceptual debido a que su *corazón encendido* arde en el fuego de la pasión, por otro lado la *encendida hermosura* de la amada entra en desarmonía con la frialdad de su corazón. Volvemos al punto de partida: los dos extremos de la dama, hermosura y crueldad, dualidad que por descontado ya cantaron nuestros clásicos.<sup>161</sup>

## 2) *Vulnus amoris*:

La *herida de amor* no genera la abundancia de juegos antitéticos que posibilitaba el anterior tópico, no obstante, permite explotar otro recurso no tan artificioso, pero mucho más conmovedor: la hipérbole. Como ocurría con el fuego, la herida también arrastra dos conceptos asociados, *sangriento* y *sufrimiento*.

La imagen de la herida se entreve por primera vez en el soneto VIII con el *corazón sangriento*, la idea toma cuerpo en el s. XIX empezando por el título, “Corazón roto”, aunque será en la segunda sección donde adquirirá consistencia a partir de cinco sonetos seguidos (el 29, 30, 31, 32 y 33) que mencionan el corazón partido y la

---

<sup>161</sup> Por dar algunos ejemplos: Góngora en el Soneto 64 (véase la edición de Ciplijauskaité pág. 129), Quevedo en una redondilla, *Pasiones de ausente enamorado* (véase la edición de Crosby pág. 64) en tono más jocosos y en Herrera, Soneto 57 (edición de Blecua pág. 181 del Tomo I).

sangre,<sup>162</sup> cerrando tal secuencia el s. XXXIII en el cual aparece por primera vez explícita “mi herida”. Posteriormente, en el s. XXXVIII se engarza una variante de herida mucho más trascendente: *las llagas*.

¡Bendita tú, virtud resplandeciente,  
que traspasas las llagas con divinas  
lenguas de blandas mieles fervorosas!<sup>163</sup>

A la consecución de esos cinco sonetos lo hemos llamado “intensificación hiperbólica”, conscientes de la recurrencia, puesto que hay que hablar de una doble hipérbole:

- a) En conjunto: por acumulación de sonetos que tratan el mismo tema.
- b) Individualmente: aquí sí como recurso puramente estilístico destacamos la hipérbole en el s. XXXII por pertenecer al grupo de los sonetos señalados. Advertimos el mismo uso en el s. VIII (que ya veremos en profundidad más adelante). *Grosso modo* se puede advertir esa tendencia hiperbólica en ambas besantes del tópico: en cuanto a la sangre (sonetos VIII y XXXII) como en cuanto al dolor, sufrimiento (“mares de tristeza”, “pena prodigiosa”, etc.).

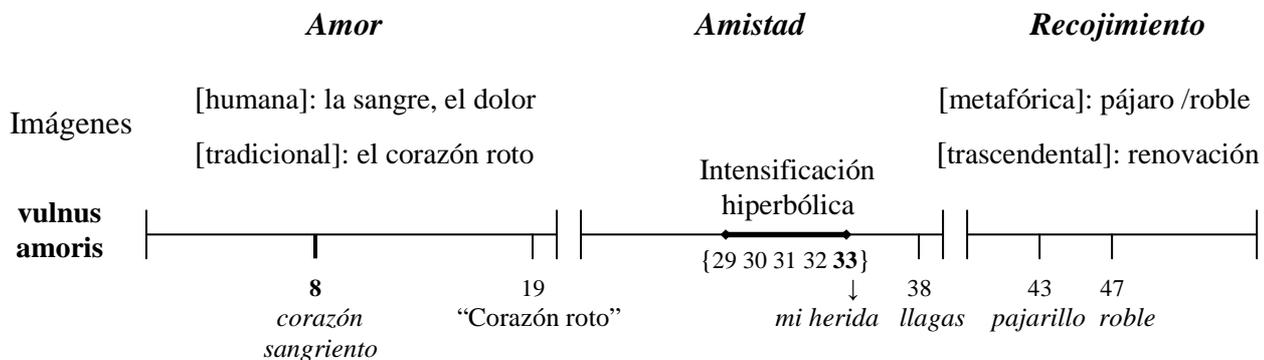
En la última sección sobresalen al respecto los sonetos XLIII y XLVII que representan una vuelta de tuerca: el tópico que empezó con las imágenes tradicionales del corazón roto, basándose en experiencias físicas relativas a lo humano (la herida sangrante y el dolor), va más allá en lo metafórico generando una “reelaboración” donde *el pajarillo* y *el árbol* son particulares metáforas del corazón destrozado, así como va más allá en lo temático en tanto que retoma motivos anteriores (la “nada” del s. VIII y el “resurgir” del pájaro del s. XXX y del árbol desde el s. XX) elevándolos a categorías: el vacío que impone la muerte y su superación, el renacimiento.

---

<sup>162</sup> En el XXXI se sugiere en el primer terceto: *Y no es aquella pena prodigiosa / que el corazón antiguo me lamía / con su lengua de miel insuperable...* El corazón lame las heridas. En el mismo soneto se apunta un “signo” del dolor del enamorado: el llanto, aquí atenuado en un “sollozar”.

<sup>163</sup> Nos remite al s. XXXI con la particularidad de que la poseedora de la lengua de miel es ahora la amistad, *virtud resplandeciente*. Contemplemos no sólo la trascendencia de las llagas (que completan su efecto con la *corona de espinas* –verso 13 con el que rima–), sino también, y en correspondencia con el XXXI, el sentido profundo de los adyacentes *divinas* y *fervorosas* que complementan a lenguas y mieles respectivamente.

Veamos recogido en este esquema la representación del *topos* de la herida a lo largo del poemario:



También en este apartado vamos a considerar a los clásicos para comprobar hasta qué punto los *Sonetos espirituales* asumen la tradición y al dictado de esta enunciación que el fuego del amor entra por los ojos y penetra hasta el corazón. Así pues, los ojos desempeñan una función decisiva y recíproca entre los amantes: los de la amada hieren al enamorado y los del enamorado muestran el llanto, signo externo de su congoja, a la amada. Esta pieza precisamente no falta en esta obra juanramoniana, sino que más bien queda realizada, pues recordemos que poco antes del s. VIII, donde hemos convenido se inicia el tópico de la herida, el s. V pone de relieve los “Ojos celestes”. Lo que nos llama la atención, pese a todo, es la relativa escasez en los *Sonetos* de dos ingredientes constitutivos, las flechas y las lágrimas.<sup>164</sup>

De Petrarca<sup>165</sup> extraemos las siguientes muestras:

Soneto LXXV: *Los ojos que de modo me han llagado* (v.1)

Soneto CLXXIV: *y de una cruel dama yo me duelo / cuyos crueles ojos me han herido* (vv. 5-6). Y en el v. 11: *pues de dardo, y no lanza, el dolor siento*.

<sup>164</sup> Se hace mención de las flechas en el s. XL “A mi alma” en un sentido genérico, vv. 2-4: [...] andas alerta / siempre, el oído cálido en la puerta / de tu cuerpo, a la flecha inesperada. En cuanto a las lágrimas no tienen presencia como tal, sino como *llanto* (s. VII) y *sollozar* (s. XXXI).

<sup>165</sup> Edición de Ángel Crespo en cuyo cómputo corresponden a los sonetos 34 y 82.

En Herrera:<sup>166</sup>

Soneto XIX: *Yo vi unos bellos ojos, que hirieron / con dulce flecha un coraçon cuitado* (vv. 1-2).

En Góngora:

Soneto 86: (aludiendo a Diana) *contra las fieras sólo un arco mueve, / y dos arcos tendió contra mi vida.* (vv. 13-14)

De las lágrimas no es necesario aportar pruebas en estos autores, puesto que un somero vistazo a las obras citadas nos proporciona claro índice de su prodigalidad.

La cuestión que se nos plantea es a qué recurre Juan Ramón. Parece prescindir de estos dos constituyentes, pero, al contrario, lo que hace es sustituirlos por otros de incluso mayor conmoción sentimental:

- Sustituye las flechas por el símil del hacha, más contundente y duro, que parte de un solo golpe el corazón en dos.
- Las lágrimas están contenidas, veladas bajo una tristeza inmensa:

*Me hace volver los ojos, triste* (s. XVII)

*El mirar noble se me puso triste* (s. XIX)

*Mis ojos andan tristes* (s. XXVII)

En resumen, están asimilados en los *Sonetos* los componentes fundamentales del tópico en cuanto a recursos (la exageración por repetición o por hipérboles) y en cuanto a motivos (los ojos de ella, lacerantes, los ojos de él, dolientes).

Por último, la condición maltratada del amante le lleva a buscar el retiro, le hace apetecible la soledad. Intimismo consumado en la parte final como su nombre anuncia, *Recojimiento*.<sup>167</sup>

---

<sup>166</sup> *Op. cit.* (pág. 320 Vol. I). Tanto en Petrarca como en Herrera las muestras recogidas se ciñen a la imagen de las flechas despedidas de los ojos de la amada (más afines con la propuesta de Juan Ramón), dejamos de lado, como una especie de trasfondo mítico las famosas flechas de Cupido. Digno es, no obstante, de citar que en Góngora (soneto 88 *op.cit.*, pág. 153) llegan a fusionarse ambas referencias: *Si Amor entre las plumas de su nido / prendió mi libertad, ¿qué hará ahora, / que en tus ojos, dulcísima señora, /armado vuela, ya que no vestido?* Así como la novedad que raya en lo hiperbólico al hablar de “arpón” en lugar de flechas, en el soneto 91 (vv. 5-6): *Tal, Claudia bella, del rapaz tirano / es arpón de oro tu mirar sereno.*

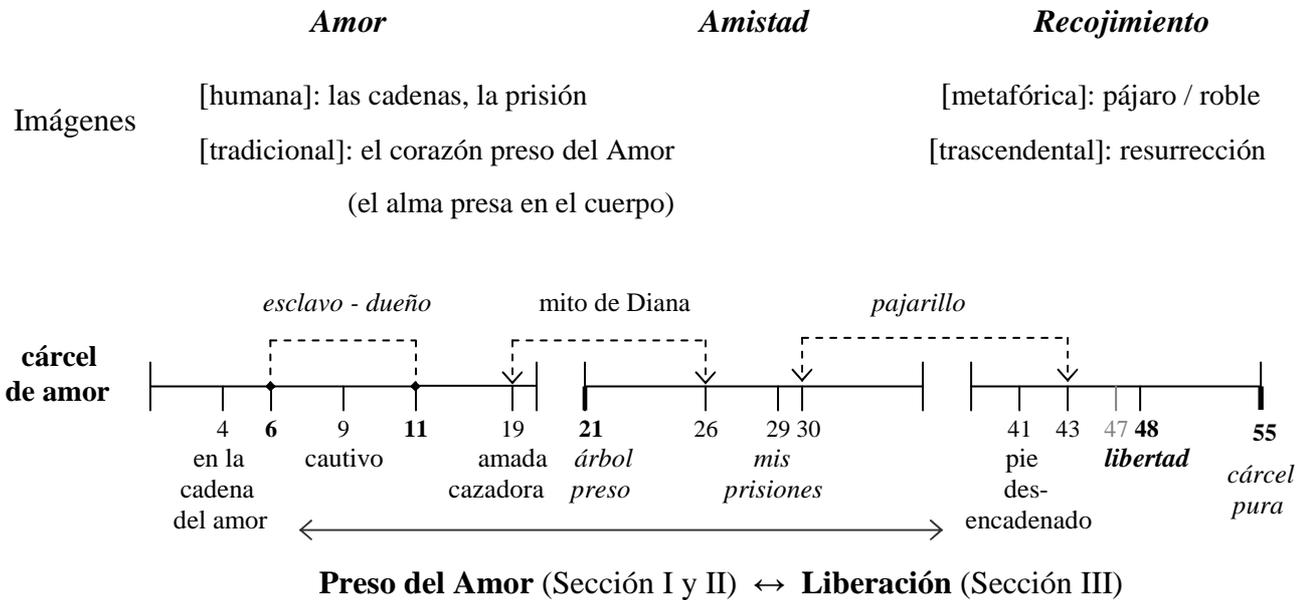
<sup>167</sup> Especial paralelismo hallamos en el soneto 82 de Quevedo (ed. de Crosby ya citada) y concretamente en relación con este punto el verso 9: *La gente esquivo, y me es horror el día.* Recordemos incluso los sonetos que Juan Ramón dedica al respecto, “Soledad” y “Mañanas”.

**c) *Servitium amoris*:**

Este subapartado va así englobado por percibir que bajo el *servitium amoris* se pueden inserir más detalles y alusiones y no únicamente en lo que concierne a imágenes propias del *topos*, sino además en cuanto a tradición (aquella con la que enlaza Petrarca). Por dar un ejemplo: el servicio amoroso implica también una subordinación (servidor - servido, siervo - señor), mientras que la cárcel de amor desvía la atención a la privación de la libertad, a la reducción opresiva.

Volvemos a la visión dialéctica entre el amante y la amada encarnando uno de estos papeles lo que desencadena en el plano léxico-semántico nuevos juegos antitéticos (dueño-esclavo; cazador-presa; cautivo-libre, etc.) y volvemos también a las imágenes del pájaro y del árbol, ejerciendo así una función polivalente.

Veamos qué complejo resulta este tópico en comparación con el de la herida (sobre su mismo esquema):



Los constituyentes de este tópico los hemos reducido de nuevo a dos, *las cadenas* y *las prisiones*, aunque se duplican si contamos con sus antónimos,

*desencadenado* (s. XLI) y *libertad* (s. XLVIII). Conviene resaltar que a lo largo de las secciones I y II van apareciendo en sucesión términos relacionados con prisión o esclavitud, mientras que sus contrarios surgen de modo instantáneo en la sección III. Parece tratarse una vez más de un mecanismo sugestivo para dar una idea de cuán largo es el cautiverio.

1. a) *Las cadenas*: El amante se reviste con su rol de “siervo de amor” ya en el s. IV, invocando al Amor para formar parte de su círculo, versos 12-13:

[...] *en la cadena / me encuentre preso de tus verdes llamas*

Otro instrumento parejo a las cadenas son las *esposas* del s. VI, concepto reiterado en el mismo poema a través de una bella imagen en el verso 12:

*Mas el dormir me ata con tus rosas*

Es en el s. VI y en el XI donde se aprecia la relación de oposición, de fuerzas encontradas, entre el amante y la amada (esclavo-dueño) y la lucha por la hegemonía. Lo que da paso a la amada en su rol de dama esquivada, prefigurando a la diosa de la caza (representante por excelencia de este atributo) en el s. XIX: *salvando redes y tendiendo lazos...* para cuya referencia explícita habrá que esperar al s. XXVI, “A una joven Diana”.

b) Vamos ahora con el proceso contrario: *Desencadenado pie* del s. XLI, donde el amante invoca otra vez al Amor, llamada patente ya en el título, ¡*Amor...!*; pero si antes lo hacía henchido de ilusión, aquí lo hará desde la desolación, el extravío, pues se ha soltado de su yugo al que, a pesar de las penurias, ansía volver.<sup>168</sup> Este ha sido un intento frustrado de liberación y como bien comprueba el enamorado no es este el camino. La solución vendrá más tarde (en el s. XLVIII), cuando consiga vencerse a sí mismo y a la amada. Es decir, no quedar excluido del amor, sino estar por encima de él.

---

<sup>168</sup> Cfr. con el soneto 38 (LXXXIX) de Petrarca, *op. cit.*, pág. 119 y con los tercetos del soneto 91 de Góngora, *op. cit.*, pág. 156. El de Petrarca desenvuelve la idea que aquí vemos; en el de Góngora el amante manifiesta el deseo de desprenderse no tanto de las cadenas, sino de sus efectos y de lo que representan, el desamor.

2. a) *Las prisiones*: el amante se identifica bajo distintas categorías ontológicas (existencial, sentimental y espiritual) con diversos representantes del mundo natural (las rosas, el pájaro y el árbol) erigidos en símbolos:

<p>Como <i>Rosas devueltas</i> = <span style="border: 1px solid black; padding: 2px;">yo</span> → <b>cautivo</b> (en la belleza de la dama)</p> <p>s. IX [cautivas en su hermosura]</p>
<p>Como <i>el pajarillo ciego</i> = <span style="border: 1px solid black; padding: 2px;">mi corazón</span> → <b>atrapado</b> (en algo circular, en la nada)</p> <p>s. XXX { Realidad: [atado a la noria] Sueño: [pájaro de fuego]</p> <p>s. XLIII [dentro de la sala]</p>
<p><i>árbol solo</i> = <span style="border: 1px solid black; padding: 2px;">alma mía</span> → <b>presa</b> (en una limitación: una cerca, un cuerpo)</p> <p>s. XXI [<i>árbol preso</i>]</p>

De esta identificación resultan tres estados comunes convergentes en la idea de prisión: cautivo, atrapado y preso. Hay que añadir a esto la alusión directa a *mis prisiones* en el s. XXIX ligada a la visión de la amada, premio a su perseverancia dada la dificultad de encuentro con ella y al mismo tiempo renovación de su yugo.

b) *La libertad* que se proclama en el s. XLVIII nace de la superación de los límites del sujeto mismo como individuo (*hombre solo*) y de la mujer amada (*varona muerta*),<sup>169</sup> y por eso la exclamación que abre el poema: *¡Alegre y milagroso vencimiento / que das la libertad!...*

<sup>169</sup> Cfr. con el poema 102 de *Estío*: muy en consonancia con este tema de la libertad, de la liberación, del cual reproducimos los últimos tres versos: *¡Solo yo por los espacios, / de mí mismo reencarnado, / y de ti resucitado!*

De ahí que los términos *vencimiento*, *libertad*, *resucitado* se opongan y se impongan al estado pacientemente sufrido en las dos secciones anteriores: temor a sucumbir, el abatimiento, la desesperación, la prisión y la nada.

Tras la liberación (en *Recojimiento*) empiezan a difuminarse los contornos, esencia y existencia se confunden y así se comprende el sentido de *la cárcel pura* del soneto LV, *el cuerpo hecho alma*. No en vano el verso final elegido para clausurar todo sea, refiriéndose a la vida, *la excelsitud de su verdad divina*, lo divino en tanto que inacabable, imperdurable.

Al sobreponer los esquemas secuenciales de ambos tópicos, el de la cárcel y el anterior de la herida, nos suscita dos últimas consideraciones:

- 1) Aparte de la ya señalada mayor extensión, mayor cantidad de sonetos relacionados con el *servitium amoris*, tengamos en cuenta que en la secuencia de este tópico dos poemas ocupan lugares muy relevantes, el XXI y el LV.
- 2) Ambos tópicos tocan tangencialmente el s. XXVIII, “Soledad”, el soneto axial, cada uno iluminando uno de sus aspectos nucleares: la herida actualiza la soledad, la cárcel, la libertad.

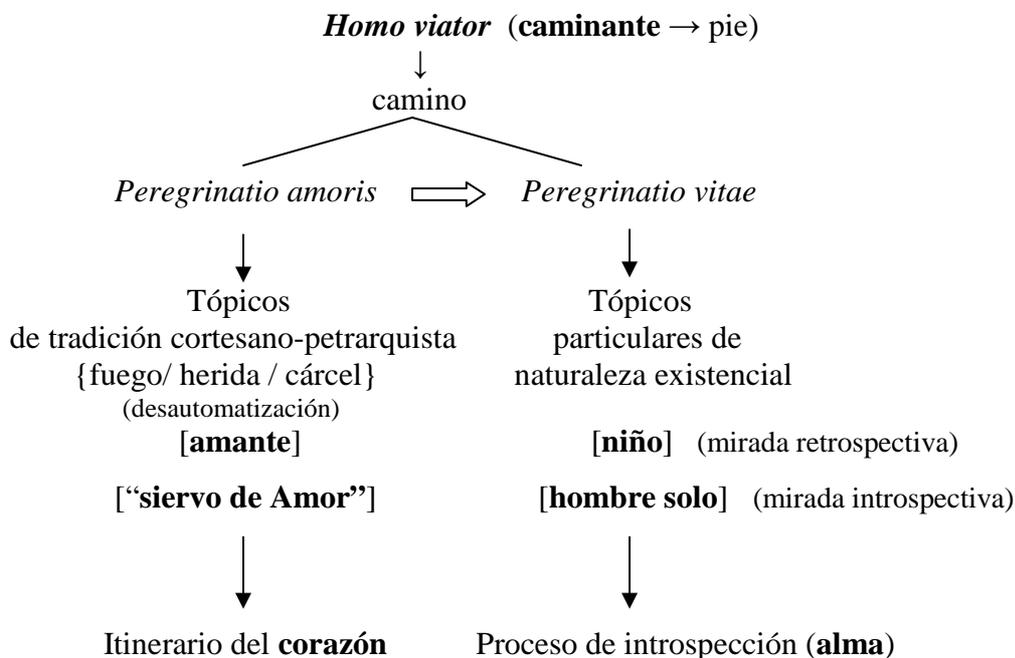
Conclusiones a los tres tópicos: fidelidad inicial (en la parte de *Amor*) al sentido elemental de los tópicos, siempre desde la personal expresión y visión juanramoniana, lo que le asegura su inserción en la tradición. Desautomatización de imágenes, actualización de temas que le confieren identidad propia. Y, finalmente, conversión de los motivos en clave espiritual –intelectual, trascendental–. La transición de lo pasional a lo intelectual la detecta también A. Crespo<sup>170</sup> en su estudio del *Cancionero* de Petrarca, la diferencia con los *Sonetos espirituales* es que esta conversión no se limita a una “impresión” sugerida por un cambio de ánimo, sino que es un hecho puesto en evidencia conscientemente por el autor en todos sus niveles estructurales.<sup>171</sup>

---

<sup>170</sup> *Op. cit.*, pág. 45 (“un amor que se va convirtiendo, de pasional que era, en intelectual”).

<sup>171</sup> Transición apreciable en los tópicos: *Fuego* (sonetos III-XXXIX); *herida* (VIII-XLVII); *cárcel* (XXI-LV).

Para visualizar toda la estructura imaginativa (de la cual han sido extrapolados los tres tópicos anteriores) ofrecemos el siguiente esquema y su consiguiente desarrollo:



El “camino” se vislumbra desde un primer momento en el soneto III. Un camino que se entiende como destino, es decir, con la idea de límite y de *fatum*, que puede ser favorable (se cubrirá de flores y luz a su paso), o adverso (se oscurecerá y llenará de dolor). No depende esta decisión de ninguna fuerza desconocida, sino de la correspondencia amorosa de la mujer amada. Por desgracia, la amada, que está en una esfera sobrehumana, no le otorgará esta dicha y el errar del amante para obtener su merecimiento se hará largo y tortuoso.

A lo largo de los sonetos oímos los lamentos del amante sobre el *duro vivir*, el *umbrío sendero*, la soledad, etc., pero es al final de «Amistad» cuando nos damos realmente cuenta de su miserable estado y de que la amenaza (suicida) del s. III no era infundada, pues en el s. XXXVII leemos: *Era un descenso vano de mis días...* y en el s. XXXVIII, aún más dramático: *... No sé si estaba muerto. / ¡Sé que a tu claridad he revivido!*

Serán los amigos los que le reanimarán y le harán retomar el sendero de nuevo iluminado: *Me erguí, demandé pan y quise vino, / y, cara al sol, recomencé el camino / por un májico campo encristalado.*

Sin duda, va a necesitar estas fuerzas porque el camino tiene un arduo recorrido, tanto que en el soneto XLI (*¡Amor!...*) se referirá al *desencadenado pie sangriento*. Hay en este verso y aun en todo el poema XLI una serie de mensajes que merece la pena descifrar:

- Comenzamos con el **pie**: de consolidada tradición erótica, el pie blanco y delicado es la parte fetiche en la amada. Aquí el pie pertenece al caminante que remite por contigüidad al camino y que por añadidura va acompañado de dos adyacentes, por cierto nada eróticos, *desencadenado* y *sangriento*. El primero indica que el amante ha quedado fuera de la cadena del amor (de la que tan apasionadamente quería formar parte en el s. IV), mientras que el segundo es una señal de la aspereza del trayecto que le causa sufrimiento y dolor.

Ante una imagen tan poderosa no podemos menos que citar dos referencias clásicas:

1. En el soneto CLXV del *Cancionero* de Petrarca<sup>172</sup> encontramos en el primer cuarteto la imagen del *cándido pie* de la dama cuya planta al contacto con el *fresco prado* lo hace florecer a su paso:

Cuando el cándido pie en el fresco prado  
el dulce paso honestamente mueve,  
virtud que yema y flor abra y renueve  
parece de su planta haber brotado.

2. En los sonetos amorosos de Góngora<sup>173</sup> encontramos una imagen muy parecida en el soneto 55:

---

<sup>172</sup> *Op.cit.*, pág. 168.

<sup>173</sup> *Op.cit.*, pág. 120.

Al tramontar del sol, la ninfa mía,  
de flores despojando el verde llano,  
cuantas trocaba la hermosa mano,  
tantas el blanco pie crecer hacía.

Sin embargo, en el soneto 76 encontramos una doble imagen que recoge el contraste entre el pie del amante (imagen muy cercana a la de Juan Ramón)<sup>174</sup> y el pie de la amada:

A vista voy (tiñendo los alcores  
en roja sangre) de tu dulce vuelo,  
que el cielo pinta de cient mil colores,

tanto, que ya nos siguen los pastores  
por los extraños rastros que en el suelo  
dejamos, yo de sangre, tú de flores.

El herido pie del amante da buena cuenta de su padecimiento, mientras que el blanco pie de la amada potencia su delicadeza, su belleza inmaculada, su candor.

- El pie es un símbolo de autoridad bajo el que se rendía el amante en un acto de gineolatría.<sup>175</sup> Y otra vez Juan Ramón introduce una novedad en el tópico cortesano al convertirlo en un símbolo masculino de poder y sometimiento:

¡Qué bien se casan estos campeadores,  
el pie que vence y el entendimiento!

Los campeadores son los guerreros victoriosos que han ganado el premio del matrimonio, a los que se opone el vencido y maltrecho sujeto. Destacamos

---

<sup>174</sup> Compárese a la primera estrofa del soneto XLI: *De tanto caminar por los alcores / agrios de mi vivir cansado y lento, / mi desencadenado pie sangriento / no gusta ya de ir entre las flores.*

<sup>175</sup> Nos recuerda al soneto 8 “Por tu pie” de *El rayo que no cesa* de Miguel Hernández (*op.cit.*), concretamente el último verso: *pisa mi corazón que ya es maduro.*

dos notas más: el *entendimiento* que asociamos con razón y a su vez con cabeza, de ahí la dualidad en el mismo verso *pie-cabeza*, lo que significa que se vence con rotundidad, con la fuerza y la razón.

- El soneto XLI sigue proporcionándonos más información sobre el camino que adquiere un doble valor metafórico: temporal y espacial.

Es ya el **otoño**, y en el **yermo** y puro  
sendero de mi vida sin fragancia,  
la hoja seca me dora la cabeza.

El *otoño* advierte que su vida está en un momento crepuscular, y *yermo* alude a un espacio estéril, sin vida (como *la hoja seca*), sin alicientes (*sin fragancia*). Es el suyo un caminar desolador,<sup>176</sup> lento, sin alegrías, amenazado por una especie de *fatum* o destino trágico de muerte.

Es un poema que, en definitiva, refleja la tristeza del desamor, del vencimiento amoroso.

Este soneto contrasta con el s. XLVIII (“Hombre solo”), donde aparece el yo vencedor, alegre, entusiasmado, andando por un *locus amoenus*, un campo verde con agua y mariposas. Entre ambos el XLVII (“Hierro”), soneto donde se ha producido el punto de inflexión.<sup>177</sup> Es precisamente a partir del s. XLVII, momento cumbre del poemario, desde el que dominamos las dos perspectivas en ese periplo vital: El vivir humano como esfuerzo y el proceso de sublimación y revelación.

El amor, como una ética, ha marcado el proyecto existencial transformando al individuo que va a estar en condiciones de realizar una serie de descubrimientos, revelándosele al final el misterio de lo que la vida es (últimos versos del soneto final).

---

<sup>176</sup> En Petrarca, soneto XXXV, “camino tan áspero y bravío” se recorre igualmente “a paso tardo” y en solitario, alejado de todo.

<sup>177</sup> También a partir del s. XLVII (recordemos su función axial) el paisaje cambia y el camino yermo, oscuro y fragoso se convierte en un lugar idílico justo en el soneto inmediato, el XLVIII, así como en el LIV (“Voz de niño”) y el LV.

Soneto–eje, el XLVII contiene, de hecho, un símbolo dominante y aglutinador de claves: el árbol en un sentido genérico e individualizado en el roble.

<b>ÁRBOL (Roble)</b>	<b>HOMBRE</b>	<b>Corazón:</b> Identificación con el proceso amoroso: {semilla – árbol – poda – retoñar }
	Equivalencia física (externa) con el cuerpo humano: <i>copa – ramas – raíces = frente – brazos – pies</i>	<b>Alma:</b> Analogía con el ansia de alcanzar el cielo, trascender: Espiritualización
	<b>POESÍA</b> Proceso de creación. Innovación en su poesía. Palabra nueva / eterna	

Relacionado con los principales motivos conductores del libro, la dimensión existencial del hombre, el desarrollo de la peripetia amorosa y el surgimiento de una nueva voz poética (la renovación poética), el árbol consigue entretejerlos todos, designarles un mismo curso (ofrecer resistencia ante las adversidades) y un objetivo común (aspirar a lo eterno).

Por una semejanza externa el poeta establece una equivalencia entre el árbol y la figura humana, así las raíces se corresponden con los pies, las ramas con los brazos y la copa con la frente. Seguimos con el soneto XLVII donde la sextina, que sirve de correlato a la octava, traza la correspondencia explícita entre *el roble* ↔ *mi corazón* e implícita entre *el ramo fulgurante* del verso 8 y *mis brazos*, asociación que hacemos a través de las aposiciones “verdor” (= color de las ramas) y “vibrando luz” (= *fulgurante*):

Recordé el hacha que con tajo frío  
abrió mi corazón, roble robusto,  
primavera de oro y de consuelo.

¡Qué mis brazos, verdor del pecho mío,  
se levantaron solos, en agosto  
poder, vibrando luz, al vasto cielo!

Los otros dos miembros están plasmados en el segundo cuarteto del soneto LIII, “Elejía”:

Es mi vida esta doble estampa ardiente:  
mis pies contra mis pies, entrelazando  
sus raíces; mi frente separando  
de mi frente su anhelo, inmensamente.

En realidad, se citan los extremos para conseguir una mayor tensión dada la polaridad posicional y de pulsiones (terrestre-celeste, mortal-espiritual): pies – raíces y de modo sugerido frente – (copa) que por analogía completamos.

Equivalencia externa, pero también interna. Es asombroso cómo Juan Ramón logra armonizar el corazón y el alma con el símbolo del árbol y con un procedimiento tan simple como la yuxtaposición:

Soneto XXXIII: *El alma varonil, severo roble,*

Soneto XLVII: *...mi corazón, roble robusto,*

Observamos en el interior de las aposiciones un mismo núcleo, *roble*, y adjetivos de una misma tonalidad léxica: *severo* y *robusto*. El roble<sup>178</sup> en el saber popular es la imagen por excelencia de la fuerza y el vigor: en el alma esta fortaleza se traslada al plano moral (*severo*); en el corazón la resistencia se traslada al plano vital (*robusto*).

Nos detenemos en esta cualidad aplicada al corazón que ya se había declarado en el soneto XLI, donde se había recurrido también a la metáfora arbórea: “El recio corazón ¡con qué contento / piensa en mayo, brotado de dolores!”, dando así continuidad a la alegoría iniciada en el s. XX con la semilla y que alcanza su despliegue total en el s. XLVII. En el otro plano para cada eslabón (del plano a) existe una correspondencia rigurosa con las vicisitudes del proceso amoroso:

---

<sup>178</sup> Habría que incluir asimismo una referencia mítico-religiosa: los robles se han considerado en algunas culturas como árboles sagrados. Ya comentamos que le fueron consagrados a Diana. Otra curiosidad más es que los otros árboles que aparecen en el poemario son los chopos (sonetos XLIV y LIII) de la misma especie que los robles, así como la encina del fragmento horaciano elegido como lema.

<b>Árbol (Roble)</b>	<i>semilla</i> (s.XX)	–	<i>árbol castigado</i> (poda) (s.XLVII)	–	<i>retoñar</i> (s.XLVII)
--------------------------	--------------------------	---	--	---	-----------------------------

---

<b>Amor (Corazón)</b>	<i>amor guardado</i> <i>divino fuego</i> (s.III)	–	<i>corazón roto</i> <i>partido el corazón</i> (s.XIX, XXIX, XXX, XLVII)	–	<i>resucitado</i> (s.XLVIII)
---------------------------	--	---	---	---	---------------------------------

Para que se opere este “retoñar”, esta resurrección, es sin duda necesaria dicha fortaleza, perseverancia, tanto de corazón como de alma,<sup>179</sup> aunque para ser digno de acceder a la eternidad van a ser indispensables en cada ámbito del poeta-amante (el amor, el espíritu y la obra -la poesía-) otras cualidades como desvelan de nuevo los adyacentes colocados eficazmente en sintagmas sucesivos y semejantes:

árbol + adyacente + ámbito + eterno

Último verso del s. XX: *El árbol puro del amor eterno*

Título a modo de dedicatoria del s. XXI: “A la poesía, árbol joven y eterno”

Último terceto del s. XXI: ... *¡Oh árbol solo! – ¡oh alma mía! –*

*seguro en ti e incorporado al cielo*

Pureza, soledad, juventud y lozanía del árbol cuya semilla al crecer immortalizará su amor, su alma y su poesía.

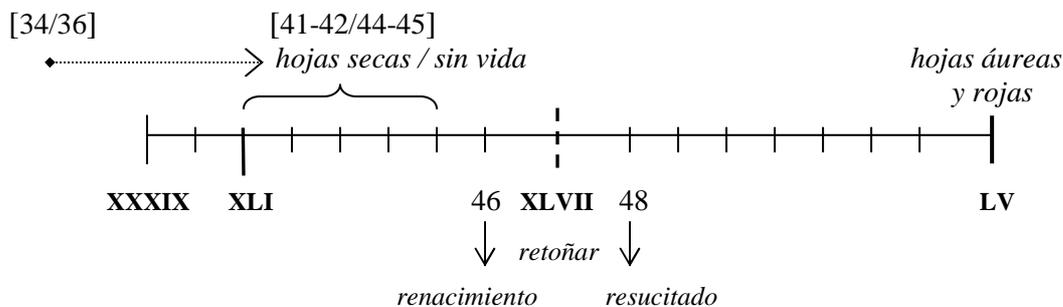
El árbol lleva asociados otros símbolos como *el nido* (las entrañas, el corazón/ el alma) y *el pájaro* (el anhelo, la libertad), además de una de sus partes constitutivas, *las hojas*. De los dos primeros ya nos ocuparemos en el momento oportuno, pero de las hojas, al estar íntimamente relacionadas con el todo, el árbol, y al ser un elemento

---

<sup>179</sup> La fortaleza del alma se va a traducir en un proceso de espiritualización. Todo se va a ver envuelto por un halo de espiritualidad, despojado de sentimentalismo (como vimos que ocurría al analizar los tópicos).

bastante reiterado en el sector que estamos analizando, quizás nos aporte algo nuevo o al menos nos sirva de soporte a lo expuesto:

### RECOJIMIENTO



En el *continuum* poemático se vislumbra una sucesión estacional desde la primavera hasta el otoño pasando por el estío. Al verdor y la fresca fugaz de la estación primera (soneto IV) le sigue el estío (soneto XXXIV) cuya *ola amarilla* seca a su paso las hojas y marchita las flores en un largo y agónico periodo que se prolonga en el otoño (desde el soneto XXXVI retomándose en la serie 41-42/44-45 con la insistencia en las *hojas sin vida*). Como para contrarrestar la muerte, tres sonetos seguidos irradian en un paisaje nuevo el resurgir glorioso del corazón y el alma. Las hojas que mece el viento del soneto final lucen ya colores inmarcesibles.

Juego de perspectivas desde el soneto axial, un punto privilegiado que invita a contemplar la transformación. Perspectivismo que va a coincidir por cierto con otro elemento simbólico que en el poemario sólo tiene presencia dos veces, curiosamente en el soneto XLI y el LV y que representa como el árbol una intersección entre los planos terrestre y celeste. Se trata de la colina<sup>180</sup> que, aunque más modesta que la montaña, supone una ascensión (pero también descenso) y una cumbre. En el s. XLI el amante va por los *alcores agrios*, tramo que vive con especial esfuerzo y pesadumbre. En el s. LV

<sup>180</sup> Tiene D. G. Rossetti en *The house of life* un soneto, el LXX, que se titula “The hill summit” (la cima de la colina) ya en la segunda parte *Change and Fate* en el que se advierte de una transfiguración. De hecho esa cima alcanzada supone un contraste entre la magia del momento efímero cuyos dones le son concedidos y puede gozar por unos instantes (la puesta del sol, el aire dorado, el vuelo de un pájaro) y la desposesión de esos dones (la noche, la oscuridad) que le espera en el descenso.

el sujeto está echado apaciblemente en el verdor de una colina, descanso y premio bien merecido por tanto esfuerzo y sufrimiento.

Esta *anábasis* o resurrección del yo que se hace efectiva a partir del s. XLVII implica dos direcciones o dos miradas diferentes: hacia dentro (proceso de introspección) cuyo resultado es el *hombre solo* y hacia atrás (retrospección) cuyo origen es el niño.

El niño,<sup>181</sup> como el camino, está materializado también desde el principio, en el soneto III: *...yo iré, sonriendo y fiel, a mi destino, / contento, como un niño, de la andanza*. El niño simboliza unos ideales positivos, la pureza, la inocencia, pero también la ignorancia: va contento por la vida, ignorante del sufrimiento y ajeno al dolor que le acecha. El hombre nuevo gozará, entonces, de la naturaleza positiva del niño que hay dentro de él y, a la vez, de la plenitud de conocimiento que el haber vivido y aun revivido conlleva.

Asimismo, el niño, que es un desdoblamiento del yo, va reapareciendo en momentos cruciales para el sujeto con unas claves intrínsecas:

- Cuando se enfrenta a la mujer amada en el s. XIV (“Hastío”) hay un desequilibrio de fuerzas entre el niño caprichoso e impertinente, pero inofensivo, y la mujer adulta con autoridad incluso para castigar. El comportamiento despechado del amante hace pensar también en un comportamiento infantil.
- La infancia y el juego: sonetos XXVII y XXX.

En el s. XXVII:

*Al través del aroma de la acacia,  
juegan como dos niños inmortales  
el **cielo** humano y la celeste **frente**.*

Este juego contiene la esencia del ansia pura del primer soneto, del total anhelo. La frente que se alza al cielo y el cielo que mira la frente, también recuerda al poema de los ojos celestes que el amante quiere alcanzar. Los

---

<sup>181</sup> Para un seguimiento e interpretación de la figura del niño véase PREDMORE, Michael P., *La poesía hermética de JRJ*, Madrid, Gredos, 1973.

atributos se han mezclado sugiriendo un contagio, una fusión entre lo terrenal y lo celeste, o una intersección entre los dos ámbitos.

Como ya vimos, en el soneto xxx, “Siesta”, se cuenta el episodio del niño que juega con un pajarillo ciego atándolo a una noria de juguete. El pájaro pertenece al orden de lo ascensional-celeste, pero padece dos impedimentos o limitaciones físicas, pues está ciego y atado. A continuación se relata el sueño del sujeto que es donde debemos buscar las claves, puesto que van a compartir con los componentes del juego la misma base circular:

- La noria de juguete que representa a pequeña escala la rueda de la vida y el ciclo estacional, pero asimismo relacionado con lo circular se esconde la nada.
- El corazón roto se identifica con el pájaro (también en el s. XLIII), transfigurado en el sueño en *pájaro de fuego*, es decir, en Ave Fénix, que renace de sus propias cenizas. Este sueño es como una premonición de que el corazón que ahora está partido se regenerará.
- Se añaden otros símbolos circulares: la *luna nueva* que significa renovación, los *ojos* (mirada, visión, conocimiento).

Como una especie de circuito el s. XLVIII nos devuelve a la imagen del s. III con la que empezamos, con los mismos elementos: el niño, el camino (*andando, andando vv.7-8*) y el sentimiento de alegría (*alegre, me fui, cantando,...*). Todo parece seguir igual, pero entretanto algo ha cambiado: el hombre, *el hombre solo*.

## 9. FUNCIÓN RÍTMICA

Enlazando con todo lo anterior la función rítmica nos permitirá indagar en los principios constructivos del soneto y actuará como un perfecto catalizador capaz de no sólo mantener inalterados los demás formantes (temáticos, morfosintácticos y léxicos), sino de potenciar su reacción conjunta. Es por eso que antes de adentrarnos en el entramado rítmico asentaremos los cimientos al determinar previamente la estructura del soneto prototipo y conseguir así, nivel a nivel, acomodar todas las piezas.

Los criterios que rigen la organización de este apartado son dos: uno de carácter puramente rítmico y el otro de índole temático-imaginativa, ambos complementarios. De manera que, tomando como base el sistema imaginativo correspondiente a la tópica amorosa petrarquista donde encontramos imágenes del tipo “la cárcel de amor”, “el amor como fuego”, etc., comprobaremos cómo estos tópicos quedan puestos de relieve por la interacción de elementos y fenómenos rítmicos tales como acentos, encabalgamientos, rimas, etc. Los sonetos seleccionados son representativos de los *topoi* amorosos tradicionales:

- La cárcel [s. XXI]
- La llama [s. XXXIX]
- Las armas [s. VI]
- La herida [s. VIII]
- La blancura [s. XXXV]

Los elementos rítmicos, lejos de interactuar arbitrariamente, están estructurados –siguiendo nuevamente la metodología de A. López-Casanova<sup>182</sup>– en *factores rítmicos cuantitativos* (medida, acento y tono) y *cualitativos* (rima, instrumentación fónica y simbolismo fonético). Factores en los que nos apoyaremos, por un lado, para constatar desde distinto ángulo la ya apuntada relación temática existente entre los sonetos XXI y XXXIX (pertenecientes a una serie) y que, por otro lado, nos permitirán comprobar aspectos llamativos de la rima, dedicando especial atención a su función semántica en los sonetos VI, VIII y XXXV. Dicha función pondrá de manifiesto palabras clave que

---

<sup>182</sup> López Casanova, A. y Alonso, E. *Poesía y novela. Teoría, método de análisis y práctica textual*, Ed. Bello, Valencia. En particular el capítulo 7 dedicado al “Nivel fónico”.

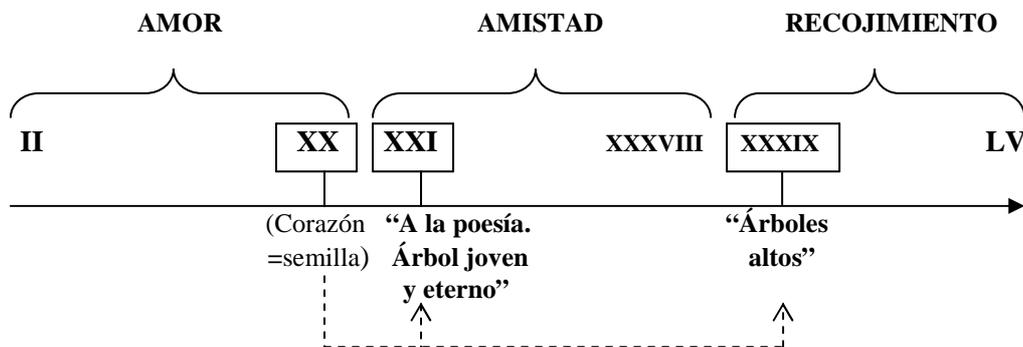
tienen que ver tanto con los tópicos, como con el mundo creado por Juan Ramón. De ahí su interés y valor.

### 9.1. POEMAS EN RELACIÓN PROGRESIVA: Sonetos XXI y XXXIX

Si recordamos la ubicación y los títulos de estos sonetos, de inmediato se harán patentes los motivos que los encadenan. No hay que olvidar, sin embargo, el soneto XX claro antecedente del XXI y el XXXIX con los que comparte dos características importantes:

- 1) La posición privilegiada: el s. XX cierra la sección primera (*Amor*) y los sonetos XXI y XXXIX abren las secciones *Amistad* y *Recojimiento* respectivamente.
- 2) Los tres constituyen una serie con una temática interna y un símbolo común: el árbol. Símbolo complejo porque va a condensar al menos tres conceptos: la poesía, el alma y el corazón.

Reproducimos una versión simplificada del esquema de las partes para atender ahora en concreto a los sonetos pertenecientes a esta serie simbólica del árbol.



n detalle desapercibido nos salta, de pronto, a la vista: la semilla del s. XX<sup>183</sup> ha germinado en la sección segunda y ha crecido en la sección tercera. La evolución es del todo perceptible: corazón (= semilla) > árbol joven > árboles altos.

<sup>183</sup> Soneto XX, “Octubre”, vv. 9-14: “Pensé arrancarme el corazón, y echarlo, / pleno de su sentir alto y profundo,/ al ancho surco del terruño tierno, // a ver si con partirlo y con sembrarlo,/ la primavera le mostraba al mundo/ el árbol puro del amor eterno.”

A continuación trataremos individualmente los sonetos XXI y XXXIX siguiendo la misma técnica en ambos, consistente en hallar sobre el esqueleto compositivo las correspondencias entre las claves temáticas y los procedimientos rítmicos, es decir, ver cómo aparecen plasmados los términos que aluden a la imaginiería amorosa en los esquemas acentuales y en la rima, fundamentalmente.

### Soneto XXI

#### A LA POESÍA

#### ÁRBOL JOVEN Y ETERNO,

CASTILLO DE BELLEZA

<p><b>A</b> (base contrastiva)</p>	{	<p>Sí; en tu <b>cerca ruin</b>, que desordena ya abril con su pasión verdecedora, <b>al sol</b> más <b>libre</b>, ¡oh árbol <b>preso!</b>, <b>dora</b> tu cúpula broncínea, blanda y plena.</p>	<p>interno descensional estático</p>
		<p>Por ti es fuerte tu <b>cárcel</b>; por ti amena su soledad <b>inerme</b>. <b>Inmensa aurora</b> es tu <b>sombra interior</b>, fresca y sonora en el yermo <b>sin voz</b> que te <b>encadena</b>.</p>	
		<p><u>Ave y viento</u>, doble <u>ala</u> y <u>armonía</u>, vendrán a tu <b>prisión</b>, sin otro anhelo que el de la <b>libertad</b> y la hermosura...</p>	<p>externo ascensional dinámico</p>
<p>(clímax)</p> <p><b>Final</b> <b>condensador</b></p>	{	<p>Espera, ¡oh árbol solo –oh alma mía!–, seguro en ti e incorporado al <u>cielo</u>, firme en la escelsitud de tu amargura.</p>	

Corresponde esta composición al modelo sintético debido a la disposición de un bloque inicial extenso {A}, que abarca los cuartetos y el primer terceto, centrado en la

figura del árbol y en cuya estructura, de base contrastiva, se despliegan unas series de antítesis pertenecientes a distintos campos léxicos:

- El campo léxico más recurrente es: libertad *versus* prisión, siendo este último término de mayor trascendencia por su referencia al *topos* de la “cárcel de amor”, de hecho se explota la imagen con dos sinónimos en posiciones centrales del poema, *cárcel* (v.5) y *prisión* (v.10), más un antecedente metafórico en el primer verso, *cerca ruin*.

Distribución muy cuidada ya que se oponen en perfección categorial primero los adjetivos en horizontal (v.3) *libre-presos* y, posteriormente, los sustantivos en vertical *prisión-libertad* (vv. 10-11).

- El C2 añade un contraste doble basado, por una parte, en **luz** (*aurora*)-**sombra** y, por otra, en el **silencio** (*sin voz*)-el **sonido** (*sonora*). A su vez, este par de opuestos tiene un punto de apoyo de carácter positivo que se proyecta en las estrofas precedente y consecuente a modo de irradiación.



- Los cuartetos tienen como sujeto el árbol, caracterizado por unas notas: **interno** espacial y espiritualmente, pues está rodeado por una cerca (prisionero), y **estático** porque está unido a la tierra. Hay una perspectiva descensional (de arriba abajo) en ambos: en C1 el sol dora la cúpula (vertical) y en C2 proyecta una sombra (horizontal).
- En el T1 el sujeto no es el árbol, sino el ave y el viento. La aposición, *doble ala* y *armonía*, nos evoca al ave puesto que son dos atributos propios de los pájaros, siendo el viento a su vez transportador de ambos. Es por eso que estos sujetos pertenecen al espacio **exterior** y son **dinámicos** (el verbo de movimiento “vendrán” es ilustrativo). La perspectiva es ascensional porque los dos son elementos celestes.

El T2 amalgama en final condensador todo lo expuesto añadiéndole intensidad y emoción al revelar la identidad simbólica oculta del árbol: *¡oh árbol solo –oh alma mía!*

Unido, casi incrustado en el tópico amoroso se hace explícito otro lugar común de naturaleza filosófica y que preocupa intensamente a Juan Ramón: la dicotomía alma-cuerpo, que tan bien recrea la imagen de la cerca y el árbol.<sup>184</sup> Un alma torturada por impulsos diametralmente opuestos (de anclaje y liberación) que se debaten en amargo conflicto.

Veamos qué refleja y revela el estudio de los factores rítmicos cuantitativos a través del análisis métrico-tonal e intensivo (que incluye naturaleza y distribución de los acentos):

### Análisis de los factores cuantitativos

(1) / \_ \_ 4 \_ **6** / \_ \_ \_ 10 \_ / ↗  
 \_ 2 \_ \_ \_ **6** \_ \_ \_ 10 \_ //

\_ 2 [3] 4 \_ / **6** \_ 8 \_ / 10 \_ / ↗  
 \_ 2 \_ \_ \_ **6** \_ / 8 \_ 10 \_ ///

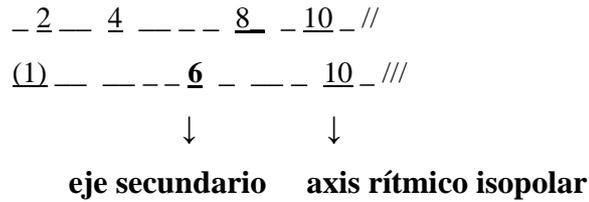
\_ \_ (3) \_ \_ **6** \_ / \_ \_ 10 \_ / ↗  
 \_ \_ 4 \_ **6** \_ / 8 \_ 10 \_ / ↗  
 \_ \_ (3) \_ \_ **6** / [7] \_ \_ 10 \_ / ↗  
 \_ \_ (3) \_ \_ **6** \_ \_ \_ 10 \_ ///

(1) \_ (3) \_ / [5] **6** \_ \_ \_ 10 \_ //  
 \_ 2 \_ \_ \_ **6** / \_ 8 \_ 10 \_ / ↗  
 \_ \_ \_ \_ \_ **6** \_ \_ \_ 10 \_ /// (vacío acentual)

---

\_ 2 / \_ 4 \_ **6** \_ / \_ 8 \_ 10 \_ //

<sup>184</sup> Ya en s. IV, “Muro con rosa” juega con esta doble interpretación: allí también el muro, la tapia, equivalía a su *carne comida y ruinosa*, mientras que la rosa era un símbolo sincrético del amor y del alma. Pero, finalmente, prevalece el tópico y el amante quiere sentirse prisionero del amor.



Distancia acentual:

$$\mathbf{C}_1 \left\{ \begin{array}{l} (1) 3 2 4 / \\ 2 4 4 // \\ 2 [1] 1 2 2 2 / \\ \mathbf{2 4 2 2} // \end{array} \right. \quad \mathbf{C}_2 \left\{ \begin{array}{l} \mathbf{(3) 3 4} / \\ 4 2 2 2 / \\ \mathbf{(3) 3 [1] 3} / \\ \mathbf{(3) 3 4} /// \end{array} \right. \quad \mathbf{T}_1 \left\{ \begin{array}{l} \mathbf{(1)(2)[2] 1 4} / \\ \mathbf{2 4 2 2} / \\ 6 4 /// \end{array} \right. \quad \mathbf{T}_2 \left\{ \begin{array}{l} 2 2 2 2 2 // \\ 2 2 4 2 // \\ (1) 5 4 /// \end{array} \right.$$

Una sola mirada al esquema acentual basta para convencernos de su correspondencia con la estructura sintética–contrastiva planteada por el poema. Citemos algunos indicadores:

- La tensión en el interior del bloque A –desde el verso 3 al 9 (ambos incluidos) – es bien manifiesta por la cantidad de acentos extrarrítmicos en sílaba tercera que, para mayor relieve, aparecen enmarcados<sup>185</sup> entre versos de perfecta regularidad rítmica (de pauta par). La presencia, por su parte, de numerosas pausas internas y encabalgamientos colabora en crear la impresión general de tensión y dinamismo
- La transición entre el bloque analítico y el final condensador a través del vacío acentual del verso 11, realizando la regularidad y el equilibrio del último terceto.

Pero si profundizamos en ese cuerpo central (vv.3-9), el análisis nos revela otras correspondencias ocultas muy significativas. Empezando por el verso 3 y aplicando esta vez un factor cualitativo, la instrumentación fónica, obtenemos un resultado interesante:

---

<sup>185</sup> Al parecer, actúan también como marco los acentos extrarrítmicos en primera sílaba, pues están situados en el verso inicial y final sobre palabras ya conectadas semánticamente: la afirmación *sí* y el adjetivo *firme*.

al sol más libre, ¡oh árbol preso!, dora  
 a ó á o á o o ó a

La alternancia vocálica a/o aísla dos términos clave y opuestos entre sí:

[ ó á ] libre / [ á o ] preso / [ ó a ]

Aún más prometedor se destaca, no obstante, el segundo cuarteto ya que en él se acumulan los acentos fuera de la pauta y se suceden versos pausados y encabalgamientos. Lo cierto es que tanto en el factor intensivo como en el métrico-tonal más que de acumulación, habría que hablar de una cierta recurrencia.

Empezando por los acentos,<sup>186</sup> los extrarrítmicos recaen en las siguientes palabras: *fuerte*, *sombra* y *yermo*. Están como tratando de dirigir nuestra mirada hacia la izquierda de la estrofa, donde los sustantivos allí situados parecen tener connotaciones negativas, de privación:

	<i>Por ti es fuerte tu cárcel</i> (-libertad) ;	<i>por ti amena</i>	
—	<i>su soledad</i> (-compañía) <i>in</i> erme (sin armas).	<i>Inmensa aurora</i>	+
▼	<i>tu sombra</i> (-luz) interior,	<i>fresca y sonora</i>	▼
	<i>el yermo</i> (-vida) <i>sin</i> voz		

Aunque es un término un poco desplazado, la *cárcel* pertenece a la serie e indica privación de libertad; *soledad* implica carencia de personas, *sombra* ausencia de luz y *yermo* significa sin vida, deshabitado. Ausencia, carencia en los sustantivos, más privación en sus adyacentes a través del prefijo *in-* y la preposición *sin*.

No cabe duda del empeño de aglutinar toda la negatividad en la parte izquierda, de ahí que se fuerce a la ruptura de segmentos sintácticos a base de encabalgamientos encadenados. La sintaxis, en realidad, responde a una estructura paralela que el primer verso del C2 marca:

<sup>186</sup> El acento antirrítmico en sílaba séptima del verso 7 está destacando un adjetivo, *fresca*, de la serie ordenada a la derecha de carácter positivo. También es positivo el adjetivo *fuerte* sobre el que recae el acento extrarrítmico en tercera sílaba.



seguro en ti e incorporado al cielo,



Correspondencia y paralelismo vertical

firme en la escelsitud de tu amargura.

Este equilibrio final acentúa todavía más con su distensión la naturaleza trágica del árbol, amarrado a la tierra igual que el alma está ligada al cuerpo. Sin estos tres versos prevalecería el sentido clásico de la “cárcel de amor”, cautividad a propósito gustosa para el amante, pero cuya presencia anula por completo la vigencia del tópico. La pasión e ilusión que desbordaba el s. IV (con tres momentos climáticos en ascenso) se ha difuminado, se ha incluso sublimado, en este soneto.

Pasemos ahora al siguiente soneto en la relación progresiva:

### XXXIX

#### ÁRBOLES ALTOS

<b>GE-1</b> (copas de los árboles)	}	<b>C1</b>	¡ <u>Abiertas copas de oro deslumbrado</u> sobre la <u>redondez de los verdores</u> bajos, que os arrobáis en los <u>colores</u> mágicos del poniente enarbolado;	----- e'
		<b>C2</b>	en vuestro agudo éstasis dorado derramáis vuestra alma en claras <u>flores</u> , y desaparecéis en resplandores, ensueños del jardín abandonado!	
----- <b>E</b> (base comparativa)				
<b>GE-2</b> (mi corazón)	}	<b>T1</b>	¡Cómo <u>mi corazón</u> os tiene, <u>ramas</u> últimas, que sois ecos, y sois gritos de un hastío <u>inmortal</u> de incertidumbres!	----- e'
		<b>T2</b>	¡ <u>Él</u> , cual vosotras, se deshace en <u>llamas</u> , y abre a los <u>horizontes</u> infinitos un florecer <u>espiritual</u> de <u>lumbres</u> !	

Tal como apuntamos al abordar los modelos compositivos, este soneto ofrece un reparto simétrico entre el Grupo Estrófico 1 (los cuartetos) y el Grupo Estrófico 2 (los tercetos) que, asimismo, coincide con la estructuración temática, puesto que en los cuartetos el sujeto son los árboles, más concretamente las “abiertas copas”, mientras que en los tercetos el sujeto es el corazón. Esta distribución regular se ve, además, reforzada por el uso estratégico de los signos de puntuación:

- El conjunto de cuartetos se abre y cierra con signos de admiración formando una unidad, que, a su vez, se divide en dos subunidades por el punto y coma situado al final del primer cuarteto.
- Los tercetos se escinden directamente en dos subunidades delimitadas por los signos exclamativos, cuya progresión consigue transmitir un grado de exaltación mayor (clímax ascendente).

A pesar de haber insistido en la posición relevante así como en el significativo título del soneto XXXIX, quisiéramos hacer hincapié en dos detalles más, referentes al símbolo complejo del árbol que el propio título recoge: su aparición como colectividad (que evidencia lo fructífero de la siembra), “árboles”, y su cualidad de “altos”.

Ya en la composición el poeta se dirige a las “abiertas copas”, es decir, la parte alta de los árboles, siendo el corazón correlato de las “ramas últimas”. Énfasis, por tanto, en la altura, puesto que de todos los árboles elige los altos, de todo el árbol se concentra en las copas y más concretamente en su extremo de mayor elevación, las últimas ramas. Con ello pretende quizás, en oposición a las raíces, aproximarse al cielo, como la frente alzada, en un perpetuo anhelar.

### **Análisis del Factor Intensivo**

\_ 2 \_ 4 \_ **6** \_ \_ \_ 10 \_ /  
 (1) \_ \_ \_ \_ **6** \_ \_ \_ 10 \_ / ↗  
 (1) \_ / \_ \_ \_ **6** \_ \_ \_ 10 \_ / ↗  
 (1) \_ \_ \_ \_ **6** \_ \_ \_ 10 \_ //

\_\_\_\_\_ e'



De entrada, ya visualizamos en el verso 2 una recurrencia fónica entre los adjetivos sustantivados<sup>187</sup> “redondez” y “verdores”: e o e / e o e.

Los encabalgamientos (el primero de ellos abrupto) sitúan forzosamente a la derecha del verso los sustantivos “verdores” y “colores”, y a la izquierda los adjetivos “bajos” y “májicos”, distribución que no se limita al simple hecho de ocupar posiciones estratégicas, sino que se aprecia una voluntad de cohesión bien mediante un eco fónico en *a / o* para los adjetivos, bien a través de una relación hiponímica entre los sustantivos *verdor* y *color*, puesto que el significado de uno está incluido en el otro.

A esta serie añadiremos el verso 9 por tres razones fundamentales:

¡Cómo mi corazón os tiene, ramas ↗  
últimas, [...]

**a)** Afinidad en la distancia acentual (1 5 2 / 2), cuya mínima variación ocasiona una carga mayor en la última sílaba acentuada y en consecuencia un mayor énfasis en esa palabra, incrementado por el intervalo de la pausa.

**b)** Reaparece el mismo tipo de encabalgamiento abrupto sintagmático –que separa el nombre del adjetivo– y que sitúa “ramas” en el límite versal, propiciando **c)** unas interconexiones<sup>188</sup> de tipo conceptual (entre las *ramas últimas* y las copas doradas), retórico (entre el corazón y las ramas) e, incluso, un emparejamiento fónico (entre “ramas” y “llamas”) que puede considerarse como rima temática. Vamos a detenernos unos instantes en esta singular rima que tiene precedentes:

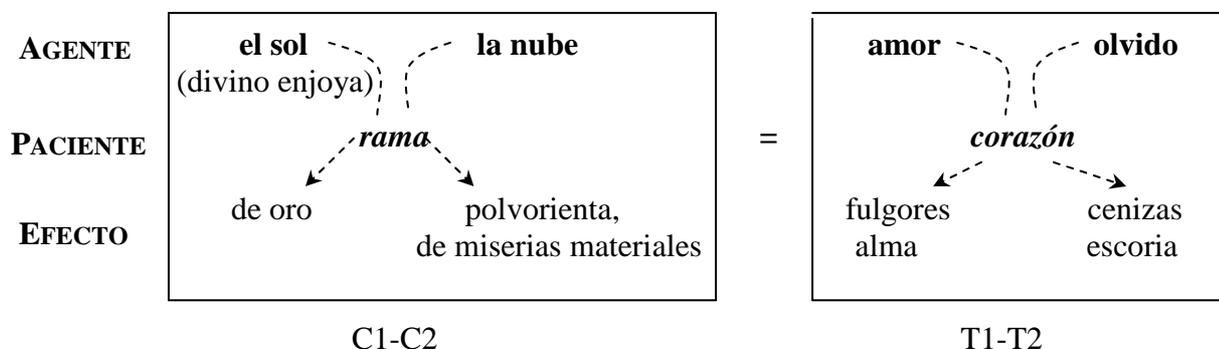
---

<sup>187</sup> Según Ulibarri (*op. cit.* p. 256), a través de este procedimiento típico juanramoniano *lo adjetival se hace real*, se materializa: “la cualidad (lo redondo, lo verde) toma la esencia de la cosa (el árbol)”. Neddermann (*op.cit.* p. 8) agrega una característica más, derivada de la sustantivación: “Die Tendenz zum Absoluten und relativ Statischen”, es decir, *la tendencia a lo absoluto y a lo relativamente estático*. No es de extrañar, entonces, que el C1 contenga un solo verbo incrustado y que los sustantivos se sostengan en total equilibrio.

<sup>188</sup> Interconexiones en las que están comprendidas también las relaciones por contraste, en este caso cromático-espacial entre “verdores bajos” y “ramas últimas” (incendiadas por el sol poniente). Incluso en un plano simbólico, podríamos permutar el valor cromático por el temporal: verde y oro por juventud y madurez.

- Ya en el s. IV, “Muro con rosa”, encontramos rimando y en equivalencia “tus ramas” con “tus verdes llamas”. En el s. XVIII de ilustrativo título, “Rama de oro”, se despliegan algunas de las imágenes que aparecen en el XXXIX: la hoja o rama dorada por el sol en correlato con el corazón (“iluminado” por el fuego del amor) y, por si esto no bastara, la estructura de ambos corresponde al modelo simétrico de base también comparativa (alegórica). Lo veremos mejor sobre el esquema del soneto XVIII:

### ***RAMA DE ORO***



En el soneto IV y el XVIII el amor actúa como agente, quedando claro en los dos sus beneficiosos efectos cuando está presente así como lo ruinoso de su ausencia. El amante enardecido siente la llama del amor en su interior;<sup>189</sup> su contrapunto, el hielo, lo encarna la amada con su “glacial cuidado”.<sup>190</sup> El tópico *flammis amoris*, si bien con alguna alusión a un plano más trascendente, conserva en estos poemas de la sección primera toda su validez. No se puede afirmar lo mismo del XXXIX, donde el enfoque espiritual acaba por eclipsarlo todo.

Pero ¿qué relación tiene el verso 13 con los demás de la serie? Este verso incide en el segundo término de la comparación: el corazón. Su misión es

<sup>189</sup> En el s. III se refería al amor como “fuego divino”.

<sup>190</sup> Este juego clásico de *fuego y hielo* para referirse al ardor interno del amante y al desdén de la amada aparece diseminado bajo esa imagen en *Amor* e intencionadamente desproporcionado puesto que encontramos bastantes referencias a la pasión del amante como “fuego” (*ardiente, ardoroso*, hasta incluso la frente como “un ascua pura” s. X), pero una única referencia al “hielo” (*glacial*) de la dama en el s. XIV.

establecer una continuidad con los anteriores versos para que la identidad entre los elementos comparados sea del todo apreciable: el corazón = las copas de los árboles / las ramas últimas.

[El corazón] abre a los horizontes infinitos  
un florecer espiritual de lumbres.

Conecta, asimismo, con el primer verso al incluir dos palabras de la misma esfera léxica: [abiertas / abre] y [deslumbrado / lumbres], estratégicamente iniciando y clausurando, no ya el verso, sino toda la composición. El corazón, por añadidura, como emblema del amor da continuidad temática atenuando el tinte que ha ido adquiriendo el poema, al fin y al cabo más interesado en el intelecto que en el sentimiento.

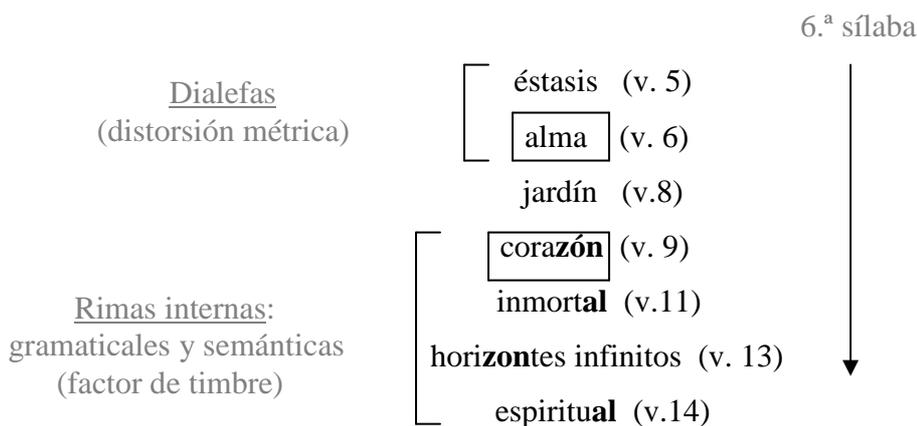
- Los segmentos individualizados por los acentos extrarrítmicos y antirrítmicos, aunque ajenos a la pauta regular, no son arbitrarios, ni están desvinculados. Al contrario, las marcas acentuales son el primer eslabón, por lo llamativo, de toda una cadena de implicaciones. Empezamos por el verso 6:

derramáis vuestra alma en claras flores

Atrae nuestra atención la dialefa entre “vuestra” y “alma”, dialefa reiterada, dado que ya había aparecido en el verso anterior: *en vuestro agudo éstasis dorado*. ¿Qué se pretende con la distorsión de los factores intensivos y métricos? Sencillamente resaltar conceptos. En este caso el foco de interés se concentra en la palabra “alma”. Comprobemos en el resto si actúa esta voluntad de destacar conceptos y de qué otros mecanismos se vale:<sup>191</sup>

---

<sup>191</sup> Destacamos *alma* y *corazón* por constituirse como emblemas de los dos itinerarios que el sujeto poemático recorre. Incluimos “jardín” por entender que puede ser una imagen del alma, haciendo referencia a un *locus amoenus* en un plano espiritual.

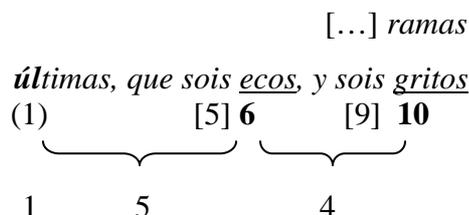


Curiosamente todos los conceptos se encuentran alineados en el centro mismo del verso y ciertamente pertenecen al mismo ámbito de lo interior, del espíritu, de lo inmaterial, de lo eterno.

Los mecanismos empleados son de tipo intensivo: las palabras clave se ordenan en el axis rítmico secundario, haciéndolas coincidir con la 6.<sup>a</sup> sílaba; y fonético: rimas internas en los tercetos, a la vez gramaticales y semánticas porque relacionan sustantivos [-zon(-)] y adjetivos [-al], existiendo entre ellos y toda la serie un campo léxico compartido.

La observación del esquema acentual en su conjunto nos obliga a detenernos en un par de curiosidades:

1) La doble absorción fonológica del verso 10, resultante de la contigüidad (anterior) entre un acento antirrítmico y uno rítmico, que refuerza los sustantivos *ecos* y *gritos* y que permite contemplar la secuencia 1 [4] 1 [3] 1 como variante de la serie 1 5 4:



Las palabras realzadas, *ecos* y *gritos*, cuyo denominador común sería el sonido, se diferencian en cuanto a la naturaleza de ese sonido, debido a que el eco es una simple

reproducción, un reflejo, algo hueco, mientras que el grito presupone cierta identidad (alguien lo emite), intensidad y es capaz de transmitir sentimientos.

Algo similar ocurre en la relación entre *llamas* y *lumbres*, puesto que comparten los mismos rasgos ígneos (luz y fuego), pero la intensidad es distinta.

2) El dominio de un marcado ritmo de contraste por la abundancia de los acentos extrarrítmicos, distribuidos de acuerdo a un esquema fijo que se repite a lo largo de la composición. Únicamente el C2 marca un esquema monorrítmico con la supremacía de acentos rítmicos, lo cual destaca dos particularidades: el acento antirrítmico del v.6 que impone una pequeña distorsión al ritmo de la estrofa y el vacío acentual del verso siguiente, el 7, justo a mitad (numéricamente) del soneto. Ambas por separado son sugestivas,<sup>192</sup> juntas son concluyentes: la voluntad de remarcar las acciones, *derramáis*, *desaparecéis* que junto con *arrobáis* (en privilegiada 6.<sup>a</sup> sílaba del v.3) son los únicos verbos que sostienen todo el grupo estrófico de los cuartetos.<sup>193</sup>

A pesar de la insistencia del poema en la luz y el fuego palidece el enfoque del supuesto *ignis amoris* por la casi inexistente desazón en el enamorado, reducida toda su inquietud a un “hastío de incertidumbres”, y por el halo de exaltación espiritual. Es más, no hay ningún contraste que recoja el conflicto entre la luz y la oscuridad (s. III y s. X), el fuego y las cenizas (XVIII) o el frío (XXXIV), sino que hay un predominio absoluto de lo lumínico catalogado en la parte derecha del soneto:

*oro deslumbrado* (v.1)

*colores* (v.3) [del poniente]

*éxtasis dorado* (v.5)

*resplandores* (v.7)

*llamas* (v.12)

*lumbres* (v.14)

---

<sup>192</sup> Precisamente sugiere ‘derramar’ (verbo destacado por el acento antirrítmico) una especie de distorsión, evocando incluso las dislocaciones versales causadas por los encabalgamientos en los que parte de un sintagma se ‘vierte’ en el verso siguiente; con ‘desaparecer’ se apunta sugerentemente a una ausencia, un vacío.

<sup>193</sup> Idéntica misión de distinguir la acción paralela del corazón en correspondencia con las ramas tienen los acentos extrarrítmicos en primera sílaba sobre “él (...) / abre”.

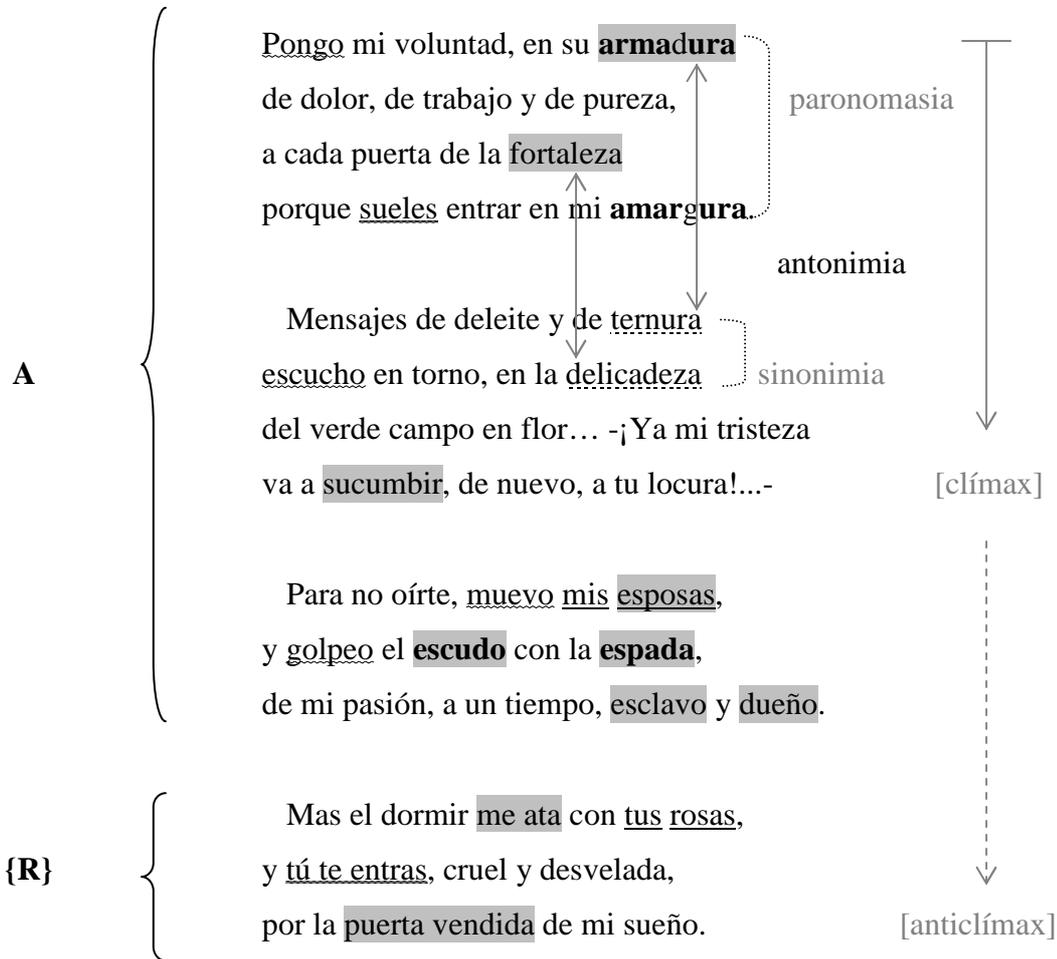
Un repaso de los sonetos de la sección *Amor* no sólo corrobora la vigencia y validez del tópico (como comentábamos más arriba), sino que nos abruma por su continua presencia temática en la mayoría de poemas de la primera sección: los citados, III, X y XVIII como emblemáticos, pero con un peso también considerable en los sonetos IV, V, VII, IX y XII. Ahí el juego entre la luz y la sombra da cuenta del tormento amoroso, de los estragos que causa en el amante la aparición o desaparición de la amada (la luz, el sol).

El soneto XXXIX nos viene a decir que el corazón “en llamas”, aunque en principio consumido por la pasión, no se extingue en ese ardiente fuego interior, más bien crece en riqueza espiritual y se perpetúa. El soneto que inaugura la última sección, el último estadio (*Recojimiento*), nos presenta a un sujeto amante que, una vez alcanzada la plenitud, se convierte en sujeto donador, cuyo corazón *abre un florecer espiritual de lumbres*. Desde el soneto XXI es un grado más de superación.

## **9.2. LA RIMA TEMÁTICA: Sonetos VI, VIII y XXXV**

Sin abandonar la línea de trabajo seguida en este capítulo vamos a desplazar, empero, el protagonismo del factor cuantitativo al cualitativo. Dado que la construcción rítmica del soneto anticipa claves de la temática amorosa correspondiente a la estructura de sentido del cancionero, el hallazgo de rimas temáticas en este ámbito constituirá una prueba contundente de la recreación juanramoniana del sistema imaginativo petrarquista, en la medida que implicará emparejamiento(s) de palabras esenciales para la configuración de ese sistema. Por consiguiente, es revelador que el poemario nos brinde muestras tan tempranas (sonetos VI y VIII), pues nos mantiene en la postura que en la primera sección se desarrollan y personalizan las claves cancioneriles convencionales.

VI  
GUARDIA DE AMOR



Estamos ante un modelo de estructura sintética por su amplio bloque (A) en donde se despliega toda la argumentación del sujeto que lucha de forma dramática (en vano) por reprimir la pasión y apartar de su pensamiento a la amada, causante de su penar.

El bloque sintético, de resumen (R), se reduce al último terceto que encabezado por el nexos adversativo *mas*, nos anuncia el fracaso, la derrota del amante.<sup>194</sup>

<sup>194</sup> De ello se lamenta en el s.XI, “Vijilia”: “que mi empeño en echarte de mi frente, / como a una maldición, es vano empeño.” Soneto este, por cierto, gemelo del que nos ocupa, en forma (estructura sintética) y en contenido (*guardia /vijilia* “de amor”), si bien el amante recurre a un último esfuerzo desesperado, ya no duerme al ampliar la guardia día y noche.

En esta apasionada contienda las dos fuerzas –el yo amante y el tú de la amada– entran en conflicto permanente, de tal modo que se van oponiendo, a través de marcas pronominales (los posesivos *mi-tu*, los pronombres objeto *me-te*) y desinencias verbales de primera y segunda persona, de principio a fin. Dentro de este enfrentamiento hay una recurrencia en dos motivos:

- Una ordenación de acciones relativas al sujeto iniciando el verso en cada estrofa del bloque A: *Pongo, escucho, [muevo] y golpeo* de diversa índole que suscita la idea de actividad frenética (sobre todo con la coordinación final de dos verbos dinámicos).
- Una insistencia en una misma acción del tú que –como contrapunto– también se localiza a comienzo de verso en la primera y última estrofa: “sueles entrar” y “tú te entras”. Obsérvese el matiz reiterativo del verbo *soler* que nos transfiere la sensación de una acción frecuente, habitual.

El efecto dramático se debe en gran medida al montaje del poema porque toda la parte extensa contenedora de las estrategias del sujeto se desmorona en un momento de debilidad registrado en el último terceto. A este respecto coinciden los pocos acentos extrarrítmicos sobre *pongo* y *golpeo* que enmarcan el GE-1 y establecen una relación dialéctica de base causal –*pongo (a cada puerta...) porque sueles entrar*– y adversativa –*[muevo] y golpeo ...mas... (tú te entras por la) puerta*–. El sujeto acaba reconociendo que todos sus esfuerzos son inútiles y la amada consigue ‘una vez más’ su propósito.

El propio título, “Guardia de amor”, desempeña una doble función porque actúa como amplificador al propagar la actitud defensiva y vigilante ante el amor y como indicador textual al sintonizar con el *topos militia amoris*, de hecho aparecen diez conceptos relacionados con lo marcial, siendo tres de ellos de marcado carácter defensivo: *la armadura, la fortaleza y el escudo*; gran parte del resto cohesionados en torno al campo léxico de la sumisión y pérdida de libertad: *sucumbir, esclavo, esposas, me ata, puerta vendida*; y dos como contrapunto: *esclavo-dueño, escudo-espada*.

En este marco los cuartetos condensan en su límite versal unas relaciones de palabras que combinan rimas con figuras retóricas:

○ Por semejanza:

De sonido: **paronomasia** entre *armadura* y *amargura* (oposición mínima d/g ya que están emparentadas por ser oclusivas sonoras).

De sentido: **sinonimia** entre los pares de la oposición *ternura* y *delicadeza*

○ Por contraste: **antonimia** entre *armadura* – *ternura* y *fortaleza* – *delicadeza*

(duro-tierno)                      (fuerte-delicado)

Atributos que caracterizan la naturaleza del amante (fuerte) y de la amada (delicada) pero que entran en contradicción con su actitud defensiva-ofensiva y más contradictorio resulta aún si consideramos las armas de la “cruel” amada con las que vence a su oponente (“rosas”) y las armas dañinas del finalmente inocuo e indefenso amante (“escudo” y “espada”).

El segundo cuarteto refleja este forcejeo de contrarios con la discordancia que supone la regularidad acentual de la estrofa en la que domina un esquema monorrítmico (coincidente con el idílico paisaje, indicios de proximidad de la amada) y la dislocación provocada por los tres encabalgamientos<sup>195</sup> encadenados que sacuden todo el conjunto (agitación creciente del amante):

\_ 2 \_ \_ \_ 6 \_ \_ \_ \_ 10 \_ / ↷  
 \_ 2 \_ 4 \_ / \_ \_ \_ \_ 10 \_ / ↷  
 \_ 2 \_ 4 \_ 6 / \_ \_ \_ \_ 10 \_ / ↷  
 \_ \_ \_ 4 / \_ 6 \_ / \_ \_ \_ 10 \_ /// [clímax]

Este ritmo entrecortado está secundado por otro factor tonal, las pausas internas que a su vez segmentan el verso en unidades breves generando un tono alto y que, en

---

<sup>195</sup> “Semi”abruptos porque las unidades volcadas por los versos 5 y 7 se extienden hasta la sílaba quinta y cuarta respectivamente, mientras que la del verso 6 sobrepasa el límite de la quinta sílaba. Encabalgamientos que, dicho sea de paso, propician el juego conceptual de los cuartetos.

suma, contribuyen a determinar la “expresión aguda” de la estrofa. Desajustes rítmicos (regularidad acentual – estridencia tonal) coincidentes con el cuadro sentimental del amante (abandono dulce a una ensoñación – vuelta brusca a la realidad) que se rematan con un violento momento climático custodiado ortográficamente por signos de dilación y de exclamación, en pleno ecuador del poema. Se trata de un aviso que el *yo* vive con pánico, pues reconoce el peligro inminente que le acecha y tarde o temprano le va a hacer caer. Despierto y vigilante el amante se mantiene firme; dormido se rinde sin tensión, suavemente, de ahí el anticlímax del último terceto.

Nos vamos a detener ahora en la rima temática configurada por los primeros versos de cada terceto:

Para no oírte, muevo mis esposas. (v.9)

[...]

Mas el dormir me ata con tus rosas. (v.12)

La correspondencia es precisa porque tanto las *esposas* como las *rosas* aprisionan al amante, aunque con una leve diferencia, las primeras representan unas ataduras reales y materiales, mientras que las otras son de tipo imaginativo. El sujeto que ya se sabe prisionero del amor de forma consciente y está luchando por imponerse a su pasión, lo va a ser también de forma inconsciente, perdiendo de este modo todo control y defensa.

Esta rima nos encamina, al menos, a tres nudos temáticos muy interesantes en torno a la *caza de amor*:

1. La dialéctica entre la ‘voluntad’ y el ‘sueño’, la *resolución consciente* y el abandono, y su plasmación alegórica como un asedio de lo irracional (“tu locura”) a la fortaleza de ánimo defendida por una voluntad inquebrantable.<sup>196</sup>
2. La contienda entre los personajes que alternan los roles de cazador y de presa: si el amante es “esclavo y dueño”, la misma dicotomía se halla en la amada huidiza

---

<sup>196</sup> “Psicomaquia” que entronca con el gusto de la *poesía amorosa del siglo XV español*, en R. Lapesa, *La trayectoria poética de Garcilaso*, Madrid, Alianza, 1984.

que ata con sus rosas, que volvemos a encontrar con elegancia en el soneto XIX “salvando redes y tendiendo lazos” y más explícito en el XXVI (*A una joven Diana*) como “cierva y cazadora”,<sup>197</sup> rasgos todos ellos inconfundibles, rigor, crueldad, esquividad, destreza, de la diosa cazadora.

3. Se ha dado la vuelta al tópico del *desvelo del enamorado* y en lugar de encontrar la variante tradicional del sujeto desvelado por pensar en su dama, la innovación es una amada desvelada que aprovecha la indefensión del amante dormido para penetrar en su pensamiento y causarle dolor con su recuerdo. También en el s. XI se sigue alterando el cliché en la medida que la vigilia del enamorado es para combatir la visión de la amada, pero en cualquier caso el resultado es el mismo porque siempre está presente en sus pensamientos.

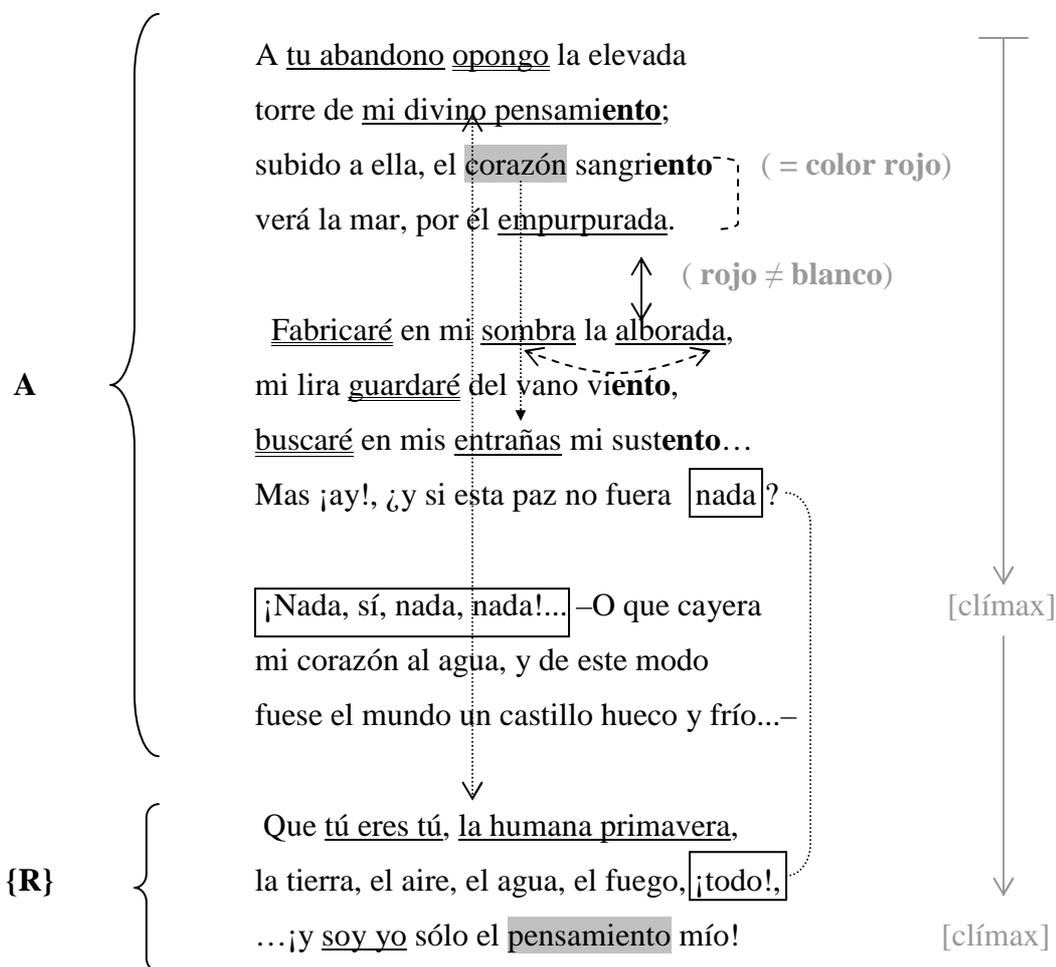
Con este procedimiento se consigue hiperbolizar la crueldad de la amada, la nobleza del amante y, sobre todo, el tormento del *penar de amor*, puesto que desde el principio queda destacado el vocablo “dolor” por un acento extrarrítmico en tercera sílaba, la “amargura” por un juego retórico y la “tristeza” por un juego de contrarios (opuesto a “deleite”<sup>198</sup> y su función dentro del cuarteto segundo).

---

<sup>197</sup> Nótese el mismo sintagma “a un tiempo”.

<sup>198</sup> Los mismos ingredientes en el s. XI: contraste “risueño” ↔ “doliente” y la insistencia en la omnipresente amada: “Todas las noches”, “nuevamente”.

**VIII**  
**NADA**



Continuidad estructural y temática con respecto al soneto VI, puesto que seguimos con el mismo patrón sintético y de queja. El motivo de la lamentación ahora está causado por el “abandono” de la amada y, aunque también aquí el amante quiera resistirse, al final hay un reconocimiento hacia ese tú antagónico que lo representa todo. Es esta misma totalidad que identifica al tú la que se opone a la “nada”<sup>199</sup> que da título al poema, como queriendo insistir en el mundo vacío y sin sentido del sujeto solo.

Si en la composición anterior, como veíamos, el conflicto estallaba en forma de juegos conceptuales y desajustes rítmicos entre los factores cuantitativos, en esta casi

<sup>199</sup> El tema de la nada vuelve a enfocarse en el soneto XLIII, *Se entró mi corazón en esta nada*, sobre el que ya reflexionamos al final del bloque anterior y que de nuevo retomaremos al adentrarnos en el proceso de introspección.

toda la tensión se acumula en el factor cualitativo y muy especialmente en la instrumentación fónica, de tal modo que la oposición vocálica **a / o** llega a insinuar ese carácter contrastivo. De entrada, es muy llamativa la cantidad de dichas vocales, pues se juntan cinco sílabas que contienen /o/ en el primer verso e incluso siete seguidas en el tránsito del verso 13 al 14; o bien, grupos ternarios de /a/ consecutivamente en el cuerpo central del poema (vv. 5 a 11). No menos curiosa viene a ser su distribución:

- El primer verso empieza y termina con /a/ y el último con /o/.

A tu abandono opongo la elevada

[...]

...¡y soy yo solo el pensamiento mío!

- La rima de todos los endecasílabos es exclusiva en a/o
- En posición central del endecasílabo: sobre sílaba sexta y en palabras clave (*opongo, sombra, entrañas...*)
- Intensificada en palabras monosílabas (*mar, paz, mas, soy, yo*)
- En el título y en el clímax del poema: **nada - todo**.

Este reparto va, no obstante, más allá de lo meramente eufónico y formalmente (esto es, desde el punto de vista del significante) contrastivo, ya que los sonidos adquieren un valor simbólico. Pongamos por caso el verso 5: *Fabricaré en mi [sombra la alborada]*, donde la secuencia [o / a / a / a / o / a / a] reincide en esa alternancia vocálica a/o, pero abre otra perspectiva, el conflicto entre oscuridad y claridad.

	sombra – alborada	
significante	/o/	/a/ (acentos rítmicos)
significado	oscuridad - claridad	
	(-)	(+)

La /o/ se asocia a lo oscuro y la /a/ a la luz, simbolismo que trasciende al sentido de las propias palabras *sombra* y *alborada*. Contraste lumínico que simboliza la

negatividad del vivir privado de amor (*abandono*) y el *vivir de bienaventuranza* (del soneto III) en la plenitud y dicha del amor. Motivo muy recurrente, sobre todo en esta primera sección.

Existe otro caso en el que la tensión vocálica conlleva un trasfondo semántico de alcance simbólico: a través de la disyuntiva (“o”) el sujeto –en ambas oraciones encarnado por el corazón– realiza un movimiento oscilante de subida (en el primer cuarteto) y de bajada (en el primer terceto) en un escenario idéntico. Nos interesan los elementos de esa puesta en escena:

<b>C1</b>	{	<p><i>A tu abandono opongo la <u>elevada</u></i>  <i><b>torre</b> de mi divino pensamiento;</i>  <i><u>subido a ella</u>, el <b>corazón</b> sangriento</i>  <i>verá la <b>mar</b>, por él empurpurada.</i></p>
		[...]
<b>T1</b>	{	<p style="text-align: center;">... –O que <u>cayera</u></p> <p><i>mi <b>corazón</b> al <b>agua</b>, y de este modo</i>  <i>fuese el mundo un <b>castillo</b> hueco y frío...–</i></p>

*Torre* y *castillo* son construcciones (con contorno) resistentes, verticales, estáticas frente a la inmensidad, horizontalidad y movilidad del *mar* y el *agua*. Cada par de la oposición queda implicado por una proximidad de contenedor y contenido (el castillo contiene torres y el mar agua). Como el cuarteto es el primer término de la disyunción destaca los elementos clave que reaparecerán en el terceto, de ahí el acento extrarrítmico sobre *torre* y los rítmicos sobre *corazón* (desplazando el eje) y el monosílabo *mar* (en contraste vocálico con *torre*).

Ahora bien, estos elementos hay que interpretarlos en sentido alegórico y así el castillo será imagen del cuerpo en el que el pensamiento se sitúa en la parte alta, *la elevada torre* (la cabeza, la frente), y el corazón ocupa la parte interna (las entrañas), dejando un “hueco” al caer al agua.

Dos conceptos –corazón y pensamiento– esenciales, destacados a propósito no solo por su repetición en el soneto, sino por la ruptura del eje secundario al desplazar el acento a octava sílaba y por ser parte integrante de una de las rimas de mayor rendimiento y más característica del petrarquismo. Para ejemplificar ambos artificios de realce es necesario recurrir al esquema acentual para relacionarlo con la rima temática en cuestión.

**Esquema acentual**

\_ \_ \_ 4 \_ **6** \_ \_ \_ 10 \_ / ↗  
 (1) \_ \_ \_ **6** \_ \_ \_ 10 \_ //  
 \_ 2 \_ 4 \_ / \_ \_ **8** \_ 10 \_ / ↗ **corazón**  
 \_ 2 \_ 4 / \_ **6** \_ \_ \_ 10 \_ ///

\_ \_ \_ 4 \_ \_ **6** \_ \_ \_ 10 \_ //  
 \_ 2 \_ \_ \_ **6** \_ 8 \_ 10 \_ //  
 \_ \_ (3) \_ \_ **6** \_ \_ \_ 10 \_ ///  
 \_ 2 / \_ \_ \_ **6** \_ 8 \_ 10 \_ ///

(1) \_ / [3] / 4 \_ / **6** \_ \_ \_ 10 \_ / ↗  
 \_ \_ \_ 4 \_ **6** \_ / \_ \_ \_ 10 \_ / ↗  
 (1) \_ \_ (3) \_ \_ **6** \_ 8 \_ 10 \_ ///

---

\_ 2 \_ 4 / \_ **6** \_ \_ \_ 10 \_ //  
 \_ 2 / 4 / **6** / 8 \_ / 10 \_ //  
 \_ 2 [3] 4 \_ \_ \_ **8** \_ 10 \_ /// **pensamiento**

↓                      ↓  
**eje                      axis rítmico isopolar**  
**secundario**

## RIMA TEMÁTICA EN -ENTO

En efecto, el contorno de los dos conceptos se perfila haciendo su relación inevitable, por un lado, cuando quedan aislados **corazón** (v.3) y **pensamiento** (v.14) en las dos exclusivas ocasiones en que se altera la pauta acentual y, por otro, con la rima (vv.2-3) que enlaza simétricamente los sintagmas *divino pensamiento* / *corazón sangriento*.

La adjetivación se encarga de avivar la contrariedad latente ya en la naturaleza de los mismos sustantivos, es decir, lo racional, elevado y abstracto del *divino pensamiento* confrontado a lo pasional, vulnerable y carnal del *corazón sangriento*. Este último sintagma acumula además mucha fuerza por situarse en el único encabalgamiento abrupto de toda la composición y por la hipérbole cromática según la cual la cantidad de sangre es tal que es capaz de teñir de rojo el mar:

[...]

subido a ella, el corazón sangriento  
verá la mar, por él empurpurada.<sup>200</sup>

La causa no es otra que la “herida de amor”, la profunda herida del corazón de donde mana tanta sangre, provocada por el despecho de la amada. El tópico del *vulnus amoris* aparece en este soneto por primera vez, se repite el mismo motivo en el XXXII<sup>201</sup> y se cierra con el XXXIII donde aparece ya explícito: *¡Remanso de bondad, en que mi herida / me bordas tú de rosas!*... La intensificación de la herida dará lugar al tema del “corazón roto” (y sus variantes: partido, hecho pedazos...) que inaugurará el soneto XIX.

El *yo* en pugna consigo mismo, escindido por esas pulsiones de signo contrario y con aspiraciones divinas y alienantes, queda dramáticamente enfrentado a un *tú*

---

<sup>200</sup> La “alborada” del siguiente verso (*Fabricaré en mi sombra la alborada*) juega un doble papel debido a su carga semántica: vigoriza la hipérbole, generada en un conflicto interno de fuerzas, al provocar el choque cromático entre el rojo pasional y el blanco puro del amanecer y en bucle barroco se completa con el contraste lumínico (sombra y luz).

<sup>201</sup> También con rima en *-ento* (en los tercetos) que conecta el *sufrimiento* del corazón a su *latir sangriento* y también con el recurso retórico de la exageración, porque con la apelación al mar, símbolo de lo absoluto, se borran los límites y es el único que puede contener y dispersar el dolor.

humano, totalizador, cuya expansión absoluta abarca los cuatro elementos naturales e incluso los trasciende en un verso ejemplar en perfección y equilibrio:<sup>202</sup>

Que tú eres tú, la humana primavera,  
la tierra, el aire, el agua, el fuego, ¡todo!,  
...¡y soy yo sólo el pensamiento mío!

Ya hemos tenido ocasión de comprobar que *corazón* es una palabra fundamental en el poemario (a parte de por su función emblemática) dado su elevado índice de aparición y su progresiva trayectoria. Es preciso aplicar ahora otro tipo de estadística para poder calibrar el alcance de *pensamiento*. Veamos, de ocho sonetos (representados en arábigo) que contienen la rima en *-ento*, la mitad de ellos ofrece una rima con “pensamiento”, en negrita en la siguiente sucesión:

Sonetos:  $\underbrace{8, 10, 13}_{\text{Amor}}$  //  $\underbrace{32}_{\text{Amistad}}$  //  $\underbrace{41, 46, 48, 55}_{\text{Recojimiento}}$

Pero no es solo la frecuencia, en este caso, lo que le confiere importancia (pues alcanzan también la misma cantidad –cuatro veces en rima– *sangriento* y *viento*), sino el reparto a modo de marco que ocupa “pensamiento”. Este cuidado orden nos lleva a sospechar la existencia de equivalencias internas que cohesionen dicha sucesión. De hecho se pueden recortar dos patrones, dentro de esta constelación de voces con *-ento*, impuestos por aquellas voces de mayor frecuencia destacadas frente a otras de un solo uso:

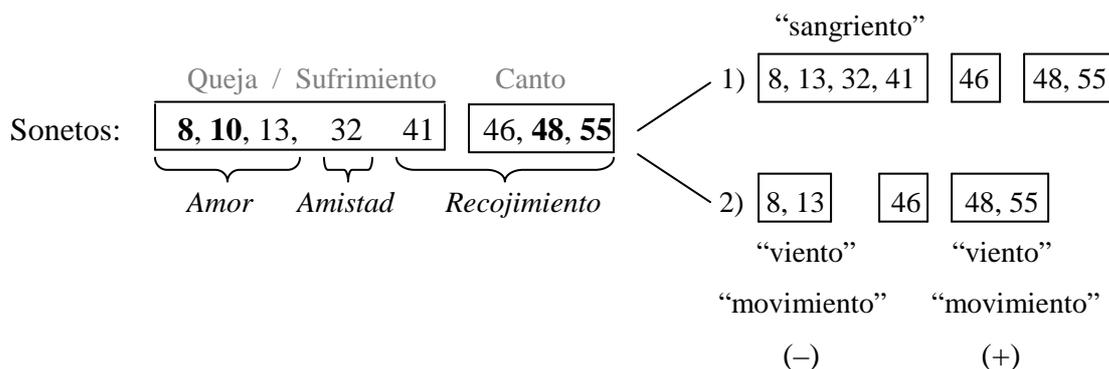
PATRÓN 1: Una reiteración de “sangriento”, sobre todo en la parte de *Amor* y *Amistad*,  
(sonetos 8,13, 32 y 41).

PATRÓN 2: La reaparición de los conceptos “viento” y “movimiento” en confluencia con  
“pensamiento” (sonetos 8, 13, 48 y 55) que va a suponer un cambio de signo  
(de negativo a positivo) en cuya transición se va a situar el soneto 46.

---

<sup>202</sup> Nos referimos a la estructura métrico-acentual del verso 13, *la tierra, el aire, el agua, el fuego, ¡todo!*,:  $\underline{2} \underline{/} \underline{4} \underline{/} \underline{6} \underline{/} \underline{8} \underline{/} \underline{10} \underline{/}$

Esta rima, característica por recrear el universo del amor petrarquista,<sup>203</sup> transmite en *Amor, Amistad* y parte de *Recojimiento* un estado negativo, de dolor, privación e intenso padecer, que coincide con la insistencia en “sangriento” y que a nivel estructural, trasladando el patrón anterior a la tipología que establecimos siguiendo a Berrio, se halla una total correspondencia entre los sonetos 8, 10, 13, 32 y 41 con la temática de *queja* y *sufrimiento*. Es el soneto 46 el que cambia con definición el rumbo (anunciado, ya dijimos, desde principio de sección en el s. XXXIX) lo que contribuye a la introducción de nuevos conceptos en *-ento*,<sup>204</sup> entre ellos el que explicaría la transición: “renacimiento”, esto es, la evasión de los límites y el triunfo final del anhelo, de ahí que en el desenlace, sonetos 48 y 55, se irradie un estado positivo, pleno, de transformación enriquecedora, encajando con la temática de *canto*.



Teniendo en cuenta la conversión sufrida por los componentes del segundo modelo (“viento” y “movimiento”) convendría intercalar un comentario más detallado: quizás de ambos es *viento* el que, desde los tiempos de Garcilaso, mayor complejidad alberga por sus múltiples implicaciones, ora como elemento en que se diluyen los suspiros y esperanzas del amante, ora como índice de la volubilidad de la amada o, incluso, por su relación metonímica, como transmisor de armonía. Así en el soneto 8 leemos:

<sup>203</sup> Vid. Rozas, J.M., “Petrarquismo y rima en *-ento*” en *Filología y crítica hispánica: Homenaje al Prof. F. Sánchez Escribano*, Madrid, Ediciones Alcalá, 1969.

<sup>204</sup> En el libro de *Sonetos espirituales* son estas cuatro palabras con rima en *-ento*, “violento”, “polvoriento”, “hambriento” y “renacimiento” novedosas, como en la tradición cancioneril son poco habituales.

*Mi lira guardaré del vano viento* (v.6)

Pero la cualidad intrínseca del *viento* es el *movimiento*, lo cual convierte a ambos conceptos en equivalentes y es esta acepción simple la que prefiere explotar Juan Ramón para crear lo complejo. Comparemos a cada extremo del poemario:

**Soneto 13**

*Invierno, ven y haz tierra con tus vientos  
la carne de mis secas ilusiones;  
y trae contigo las devastaciones  
del fuego y los terribles movimientos  
de tierra.*

**Soneto 55**

[...] *oh agua, fría ya, que mojas* (v.7)  
*con tu cristal estremecido el viento!*  
  
*Esparece octubre, al blando movimiento  
del sur, las hojas áureas y las rojas,*

La fuerza del plural se alía con la vastedad y la destrucción<sup>205</sup> que recorren los versos del soneto 13 en llamativo contraste con la delicadeza, la belleza y el bienestar que emana del paisaje idílico en los sonetos 48 (*Estaba el cielo blando,/ saltona el agua y jugador el viento*) y 55. Aunque simple, el mecanismo de ir adjetivando el movimiento alternativamente como *terrible* y *blando*, resulta muy elegante en la empresa de presentar estos dos contrarios estados de ánimo y muy hábil porque tanto “viento” como “movimiento” apuntan ya semánticamente a un cambio, una traslación.

La importancia de la rima en *-ento* es tal que llega a ser un elemento común en la composición que inaugura los cancioneros, el soneto proemio. Si bien no es portador de esta terminación el soneto prólogo del cancionero juanramoniano, insiste el autor por otros medios en dejar en lugar destacado dicha rima:

- 1) Como título de la última parte: *Recojimiento*.

---

<sup>205</sup> También emplea Góngora el plural en el soneto 82 (“Cosas, Celalba mía, he visto extrañas:”) de la edición de B.Ciplijauskaité, *Sonetos completos*, Madrid, Clásicos Castalia, para inflingir mayor violencia a las imágenes catastróficas del diluvio. Estructura sintética comparten ambos sonetos, concluyendo que nada puede superar la devastación de ánimo que sufre el amante: “¡Y el más grave dolor será ventura!” en Juan Ramón; “y nada temí más que mis cuidados” en Góngora.

- 2) En el último soneto, el 55: fuera de rima, en posición inicial de verso y creando en el centro del poema un momento climático: *¡Encantamiento de oro!*

Nuevas fórmulas con las que Juan Ramón experimenta, aportando originalidad al cerrado universo literario que le precede. Un ejercicio provechoso con el que podemos dar fin a este apartado consiste en ver, precisamente, cómo cristaliza esta rima en su época de mayor auge y en la que se inició su decadencia, dos visiones distintas del mundo, la renacentista y la barroca, lo que nos permitirá extraer y comparar las claves epocales. Ofrecemos a continuación dos ejemplos pertenecientes uno al Renacimiento y el otro al primer Barroco:

Soneto XXVI de Garcilaso:<sup>206</sup>

Echado está por tierra el fundamento  
que mi vivir cansado sostenía.  
¡Oh cuánto bien se acaba en solo un día!  
¡Oh cuántas esperanzas lleva el viento!

¡Oh cuán ocioso está mi pensamiento  
cuando se ocupa en bien de cosa mía!  
A mi esperanza, así como a baldía,  
mil veces la castiga mi tormento.

Las más veces me entrego, otras resisto  
con tal furor, con una fuerza nueva,  
que un monte puesto encima rompería.

Aqueste es el deseo que me lleva  
a que desee tornar a ver un día  
a quien fuera mejor nunca haber visto.

---

<sup>206</sup> Garcilaso de la Vega, *Poesía castellana completa*, Ed. Consuelo Burell, Madrid, Cátedra, 1993.

Soneto de Fernando de Herrera:<sup>207</sup>

Pense, mas fue engañoso pensamiento,  
armar de duro ielo el pecho mio;  
porqu'el fuego d'Amor al grave frio  
no desatase en nuevo encendimiento.

Procure no rendir m'al mal que siento;  
i fue todo mi esfuerço desvario.  
Perdi mi libertad, perdi mi brio;  
cobrè un perpetuo mal, cobrè un tormento.

El fuego al ielo destemplo en tal suerte,  
que, gastando su umor, quedò ardor hecho;  
i es llama, es fuego, todo cuanto espiro.

Este incendio no puede darme muerte;  
que, quanto de su fuerça mas deshecho,  
tanto mas de su eterno afan respiro.

Al elegir estas muestras hemos querido de manera intencionada poner en evidencia dos hechos:

- 1) La asombrosa ausencia de la voz “tormento” en los *Sonetos espirituales*, siendo en contrapartida la voz rimando en *-ento* más frecuente en Garcilaso y Herrera (en cuya compilación de su obra, Blecua registra más de un centenar de apariciones).
- 2) Después de “tormento”, los conceptos que más se repiten en los sonetos de ambos son: “pensamiento”, “sentimiento” (o en su forma verbal “sentir”), siguiendo con “viento” y “sufrimiento”, voces que hemos ya comentado en el marco de los *Sonetos* de Juan Ramón.

---

<sup>207</sup> Fernando de Herrera, *Obra poética*, Ed. J. M. Blecua, Madrid, Anejos del Boletín de la RAE, 1975.

En contraste con esto se sitúa la época de pleno Barroco en la que todo queda empañado por el desengaño y la amargura fruto de la conciencia del devenir existencial, aflorando así voces como “escarmiento” o “arrepentimiento” tan lejanas en el ánimo del “encendimiento” renacentista. Incluso podemos añadir que al revisar la obra poética de Quevedo<sup>208</sup> nos ha llamado la atención que esta rima en cuestión sea más común en su poesía moral que en el bloque de poesía amorosa (en la que respetando el precepto de cancionero le dirige a Lisi, amada única).

A fin de explicar la ausencia de tormento<sup>209</sup> en los *Sonetos espirituales* y la renovación juanramoniana en la tónica petrarquista con su nueva ecuación de conceptos, remedamos la formulación de Rozas en estos términos: *el “pensamiento” elevado (de alcanzar a la amada) conduce al corazón del sujeto por un camino “sangriento” de dolor, de “sufrimiento”, cuyo rigor le transforma (“viento” / “movimiento”) por completo, dando lugar a un “renacimiento” del amante.*

Lo novedoso en la perspectiva de Juan Ramón es la importancia de la transformación, su consecuencia (“renacimiento”) y, sobre todo, el estadio de plenitud que finalmente alcanza (“encantamiento”).

---

<sup>208</sup> Francisco de Quevedo, *Poesía varia*, Ed. James O. Crosby, Madrid, Cátedra, 1989.

<sup>209</sup> Muy próximo a ‘tormento’ se encuentra ‘sufrimiento’ por el padecimiento de un dolor físico o moral, pero sin ser lo mismo: el tormento es más cíclico y constante en su intensidad (pensemos en los mitos como el de Prometeo, Sísifo, Tántalo, etc.) donde el agente que causa el daño está casi siempre presente, mientras que el sufrimiento es más profundo, más íntimo, vivido en absoluta soledad. El tormento se ensaña en el cuerpo y en el pensamiento, el sufrimiento en las entrañas, en el corazón.

## XXXV

### NUBES

<b>C1 / C2</b>	(+) (–)	pasado finito irreal (en)sueño yo ← tú	(= nube)	} ensueño / ilusión (despierto)
			<u>Nevada</u> de los cielos, <u>pareciste</u> la <u>luna</u> transformada en primavera. <u>Vi</u> , una vez, no sé dónde, una <u>pradera</u> así, <u>blanca</u> cual tú te <u>apareciste</u> .	
<b>T1 / T2</b>	(+) (–)	presente realidad yo → tú		} luz
			<u>En un sueño más sueño aún, volviste</u> <u>de nuevo</u> a mí como la mensajera del último <u>blancor</u> que el alma espera... <u>Me desperté dos veces</u> , triste y triste.	
				} sombra
			No sé si <u>desvelada</u> va o <u>dormida</u> mi esperanza contigo. Sobrepasa <u>unas veces</u> , con <u>luz</u> , tu mismo <u>albor</u> , cuando estoy más despierto que <u>en la vida...</u> <u>Y a veces</u> , es como que me traspasa la <u>negra sombra</u> de un <u>almendro en flor...</u>	

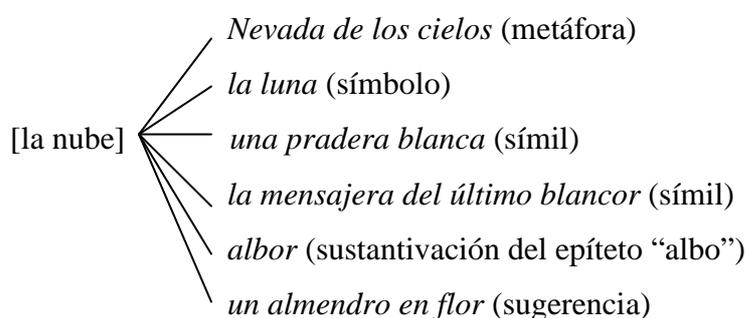
### ESTRUCTURA

La composición se divide en dos grandes bloques respetando inicialmente la estructura estrófica del soneto repartido en cuartetos y tercetos. Todo el poema queda unificado y representado por su título, “Nubes”, que sintomáticamente apunta a tres percepciones asociadas al concepto:

- 1) Las nubes son, por lo general, blancas
- 2) Pertenecen al orden celeste y tienen movimiento

- 3) El título con el plural generaliza, mientras que en el soneto no solo se dirige a la nube en singular (y, además, desde el comienzo con una bella metáfora: *Nevada de los cielos*), sino que la singulariza y personifica con el “tú” del apóstrofe lírico.

Percepciones que el poeta se encarga de remarcar y afianzar a lo largo de los versos. Tanto es así que el color blanco aparece (explícito o sugerido) en 6 ocasiones y a través de diversos procedimientos de base tradicional y moderna:



Conociendo a Jiménez, atendemos a la posición versal de estos sintagmas y comprobamos cómo aparecen los tres primeros al inicio, el siguiente en el centro y los dos últimos a final de verso, invadiendo todos los puntos estratégicos para obtener una sensación de presencia total, ininterrumpida y compacta.

El dinamismo o movilidad de la nube (portadora de bienes)<sup>210</sup> se pone de manifiesto tanto a través de los verbos (“apareciste”, “volviste”) como por el contraste con el carácter pasivo, estático y receptor del sujeto (“vi”, “el alma espera”, “me traspasa”). Con un impulso, triunfador unas veces y frustrado otras, se deja llevar el sujeto por ese movimiento en lo celeste: [...] *va* [...] *mi esperanza contigo*. Tránsito de alarde y angustia, doble filo de su esperanza, que se eleva, superando (“sobrepasa”) con éxtasis la luz de las propias nubes, o se deja abatir (“me traspasa”), extinta esa luz, por la amenazante sombra “de un almendro en flor”.

Los opuestos sujetos poemáticos, yo – tú, polarizan sus actos en los extremos versales del soneto: a la izquierda *vi* y *me desperté*; a la derecha *pareciste*, *apareciste*, *volviste*. Hay, sin embargo, un movimiento contrario de acercamiento: un ir proyectado

<sup>210</sup> La metáfora y el símil asociando la blancura de la nube con la nieve resaltan la cualidad de pureza y belleza inmaculada.



### 3) [dormir / soñar / morir ↔ vivir]

Y, quedando extrapolado este tópico (dormir = morir ↔ vivir) del silogismo, nos desconcierta con un juego de palabras:

“En un sueño más sueño aún [...]” (v.5)

“Cuando estoy más despierto que en la vida...” (v.12)<sup>211</sup>

Formulación sintáctica idéntica, incluyendo el recurso enfático de la comparación por superioridad (más...aún / más...que), cuyos componentes se oponen semánticamente (*más sueño – más despierto; en un sueño – en la vida*). Complicado acertijo dada la ambigüedad de sus términos, pues ¿qué quiere decir con “En un sueño más sueño aún”? parece referirse al soñar mientras se duerme, siendo el otro sueño el que asociamos a expresiones idiomáticas de uso frecuente en el lenguaje coloquial como *soñar despierto* o *estar en las nubes*. Por otra parte ¿cuándo está el sujeto más despierto que en la vida? Si unimos a esto la imagen de la iluminación (“sobrepasa unas veces, con luz, tu mismo albor”) sospechamos que hace alusión a la vocación visionaria del poeta, a su sensibilidad creadora cuya lucidez es capaz de reproducir paradójicamente la grandeza de lo soñado y la miseria de la realidad.

Asistimos en ambos momentos a una fluctuación anímica en la que se pasa de un estado de “gracia” (por la revelación onírica o la revelación intuitiva) a la melancolía más absoluta (“me desperté dos veces: triste y triste”). Exaltación que alterna con el doloroso vértice de la depresión (“Y, a veces, es como que me traspasa / la negra sombra de un almendro en flor”) como ya habíamos adelantado unas líneas más arriba.<sup>212</sup>

---

<sup>211</sup> Encaja el comentario de Basilio de Pablos (*op.cit.*) en esta temática existencial según el cual “la nube” es, junto el árbol y el río, símbolo de la temporalidad del ser.

<sup>212</sup> Dos sonetos después, el XXXVII, empieza así: “Era un descenso vano de mis días. / Mayo triste dejaba negro y recto mi bosque interno [...]”, versos en los que concurren los mismos elementos que en el XXXV: el descenso del ánimo (en la dedicatoria se añade además que está enfermo), la presencia primaveral (a través de *mayo* como en el otro el *almendro en flor*) y lo oscuro siempre aportando un tinte negativo y melancólico (*la negra sombra* en uno y *dejaba negro* en otro).

No ajeno a todo esto el rasgo de [ $\pm$  realidad] opone todavía más los dos bloques, guardando estrecha relación con el uso de los tiempos verbales. De hecho, en el ya citado verso 5 lo irreal de ese “sueño” trascendente se subraya mediante un acento antirrítmico y otro a continuación extrarrítmico, como refuerzo:

[ \_ \_ (3) \_ [5] 6 \_ 8 / \_ 10 \_ / ].

Este contraste entre irrealidad y realidad queda, no obstante, atenuado por el sentimiento de in-concreción, de incertidumbre, que invade todo el poema. Así, el verso 3, uno de los más marcados rítmicamente del soneto por el cúmulo de “accidentes” rítmicos<sup>213</sup> lo materializa:

Vi, una vez, no sé dónde, una pradera  
así, blanca cual tú te apareciste.

Los tercetos se hacen eco iniciándose con idéntica fórmula, “No sé”, lo que afecta directamente a uno de los conceptos clave que viene destacado también por un acento antirrítmico: *mi esperanza*. E. Neddermann ya registró como característicos en Juan Ramón estos aditamentos y considera que esta indeterminación corresponde a *una actitud de rechazo ante lo positivo*<sup>214</sup> y a *una voluntad de conferir un carácter borroso, volátil, evanescente*.<sup>215</sup> Los verbos en pasado intensificarían esta impresión de lo

---

<sup>213</sup> Singular confluencia en un solo verso de dos acentos antirrítmicos y uno extrarrítmico, tres pausas interiores y un encabalgamiento abrupto (puesto que el contenido vertido no llega más allá de la segunda sílaba):

(1) / \_ (3) / \_ [5] 6 \_ / \_ \_ 10 \_ / ~ ~ ~  
\_ 2 / [3] \_ \_ 6 \_ \_ \_ 10 \_ ///

<sup>214</sup> Expresiones frecuentes, sobre todo en su obra temprana, “no sé dónde”, “no sé”: «Ganz und gar unbestimmt wird die Raumbezeichnung durch den für Jiménez charakteristischen Zusatz „no sé“, der noch häufiger begegnen wird. „No sé dónde“, ich weiß nicht wo, entspricht einer zutiefst das Positive scheuenden Einstellung, die vor allem in der Frühwerken Ausdruck findet [...]». Neddermann, E., *op. cit.*, págs 30-31.

<sup>215</sup> «Typischerweise sind es in allen Versen auditive Eindrücke, die durch das ungewisse Raumadverb ihren im Unbestimmten verschwebenden Charakter erhalten.» Neddermann, *op. cit.* p. 31.

incierto debido a que *es imposible encontrar ya una respuesta porque el momento pasó.*<sup>216</sup>

### Rima Temática

Si desde el punto de vista léxico ya resultaba llamativo el énfasis léxico en torno al color blanco, no menos nos ha de sorprender el énfasis rítmico. Es más, vamos a considerar, de entrada, unas correspondencias entre dichos planos:

- Perspectiva léxica: variación categorial (*blanca / blancor*) y léxica (*blancor / albor*). Destacable (por ser característica en el poeta) es la formación de sustantivos abstractos en –or.
- Perspectiva rítmica: La reiteración de la rima en –or justo en tres términos relacionados con el color blanco: dos de ellos incluso semánticamente, los sinónimos *blancor / albor* y un tercero visualmente a modo de imagen, en el cierre, “almendro en flor”.

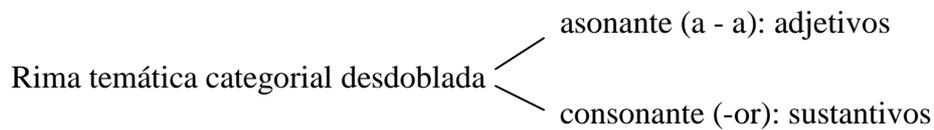
Recurrencia posicional, categorial, léxica y fónica también entre “Nevada” y “blanca” lo que contribuye de forma global a crear una sensación contrastiva en la distribución:

Nev <u>ada</u> [...] (v.1)	}	Posición inicial / Rima asonante	
así, blan <u>ca</u> [...] (v.4)			
del último blan <u>cor</u> [...] (v.7)	}	Posición central	
[...], tu mismo alb <u>or</u> , (v.11)			
[...] almendro en fl <u>or</u> (v.14)	}		Rima consonante (sustantivos)

---

<sup>216</sup> «Die Vergangenheitsform macht das Ganze noch Ungewisser: war es oder war es nicht? Die Antwort kann nicht mehr gegeben werden, denn es ist ja schon vorbei.» *Ibidem*.

Esta rima temática que tiene como motivo la blancura es además categorial y se escinde entre una rima interna asonante (a-a) entre adjetivos y una rima consonante entre sustantivos (-or):



Si este logrado equilibrio vertical entre sistemas de opuestos (adjetivos/sustantivos en rima asonante/consonante con alternancia vocálica a/o) es ya de por sí asombroso, nos llegará incluso a estremecer cuando se reproduzca esto mismo en el último verso de forma horizontal y simétrica, aprovechando la separación del dístico final y la dilación que suscita la distancia acentual del penúltimo verso:

la negra sombra de un almendro en flor...

Ady.    S                    S            Ady.

Verso de perfecta simetría sintáctica donde la preposición “de” actúa como eje situando a ambos lados sustantivos internos y adyacentes externos. Se extiende la simetría a los planos fonético y semántico añadiendo el matiz del contraste:

- En el plano fonético encontramos grupos trabados (por una vibrante / líquida) en contacto con oclusivas sonoras<sup>217</sup> que en el interior se combina con nasales y donde el matiz contrastivo viene dado por la alternancia de las vocales a/o.
- Semánticamente la simetría<sup>218</sup> también es contrastiva porque el sintagma “la negra sombra” denota en sus dos componentes oscuridad, además de angustia, amenaza, muerte, mientras que el sintagma “almendro en flor” denota color blanco que asociamos con la primavera, la vida, el renacer, la belleza. Imagen idéntica a la de la nube que aun siendo blanca (como el almendro) al tapar el sol

<sup>217</sup> La regularidad de las oclusivas sonoras b / d / g confiere una consonancia.

<sup>218</sup> Simetría entendida en cuanto a que la sombra está proyectada por el almendro, esto es, como desdoblamiento.

oscurece (recordemos el soneto X) y, en definitiva, síntesis de la doble capacidad de la amada en dar vida o arrebatarla del soneto III.

Interesante a la vez que inquietante se impone la determinación del artículo que convierte a la sombra en definida y al almendro en indefinido. La sombra, aunque reflejo del objeto, no es, sin embargo, el objeto. La sombra no es nada, al igual que el sueño y el ensueño, son simplemente reflejo de algo real en un caso e ideal en el otro.

Es sublime que el poeta consiga reproducir, comprimir tanto la estructura como el contenido de todo el soneto en un solo verso a la vez que deja suspendidos nuestros pensamientos en la vaguedad de una intuición.

## 10. FINAL: PROCESO DE INTROSPECCIÓN (*el cuerpo hecho alma*)

Este apéndice final, parejo al del primer bloque, entronca como aquel con la imagen del camino y del peregrinar, ahora bien, con un desarrollo distinto aunque convergente: En primer lugar, más que el itinerario en sí, importa su progresión en tanto que el avance implica un cambio de estado, una transformación. En segundo lugar, la mirada se orientará hacia dentro en una búsqueda trascendente, en un enfoque más espiritual, donde todo el protagonismo recaerá sobre el alma.

Este proceso de introspección trata, por tanto, de un camino interior, personal, que va a recorrer el *yo* en su rol de amante [sujeto sufriente] y, sobre todo, en su rol de poeta [sujeto creador]. En ese replegarse sobre sí mismo,<sup>219</sup> que en síntesis es a lo que apunta *Recojimiento*, la soledad va a ser un requisito determinante. Atendiendo al diseño compositivo vimos que justo en el centro del poemario se situaba el soneto XXVIII, “Soledad”, relacionado a su vez con el XLVIII, “Hombre solo”.<sup>220</sup> Vamos a tomar estos dos sonetos como referencias porque, por añadidura, proporcionan dos circunstancias propicias a la perspectiva evolutiva: el hecho de que medie entre ambos una distancia de veinte sonetos y que el XLVIII se encuentre entre los últimos poemas ya en la tercera sección.

Desde este punto de vista nos van a interesar mucho más las diferencias entre ambos poemas que sus semejanzas, aunque empezaremos por estas para apreciar mejor los cambios.

---

<sup>219</sup> Tiene J. R. Jiménez en *Poesía* un poema, el 12, que sintetiza toda la idea:

¡Concentrarme, concentrarme,  
hasta oírme el centro último,  
el centro que va a mi yo  
más lejano,  
el que me sume en el todo!

El tema de la fusión de su espíritu con la naturaleza va a ser el tema central en toda su segunda época que culmina en *Animal de fondo*. Vid. al respecto *Las dos grandes épocas de JRJ.* de A. Albornoz.

<sup>220</sup> El soneto del apéndice acabó llamándose “Soledad humana”, soneto enigmático que no encaja con ninguna de las ideas expuestas sobre el hombre nuevo, ni con el enfoque trascendental, más bien se incide en este poema en la encarnizada oposición cielo – tierra, imagen lejana al afán del sujeto por armonizar precisamente lo terrestre y celeste, por fundir materia y espíritu, presentando en definitiva una imagen oscura (de guerra) lejana al idílico paisaje tanto de los sonetos XXVIII y XLVIII como del LV. No coincide ni con el estatus ni con la calidad alcanzada en el poemario.

Así pues, el enlace que nos lleva a la comparación es la soledad. Aunque tras una puesta en común descubrimos que ambos coinciden también con el hiper-enlace del camino o del caminar<sup>221</sup> y en una acción durativa idéntica:<sup>222</sup> *cantando*. El canto se asocia claramente a la poesía y aunque no aparecen en estos dos sonetos hay otras evidencias que ya nos han permitido de antemano reconocer al poeta, como la lira (objeto que se cita en diversas ocasiones).<sup>223</sup> Se pondera asimismo el sentimiento de alegría que embarga al sujeto, ese ir ilusionado por la vida, que impregna el paisaje: el prado, el agua en movimiento, la frescura, la paz que ese ambiente evoca. *Locus amoenus* favorable a la epifanía, revelación surgida con el silencio y la soledad, frente al *bullanguero volver del otro amor*.

Una de las grandes diferencias con las que topamos de inmediato es que en el s. XXVIII la visión es un sueño (premonitorio) y en el XLVIII es un acontecimiento. Es decir, el cambio estriba en que en un caso es un sueño irreal y en el otro se asume la realización de ese sueño. ¿Cómo? En ese tránsito hacia el interior de sí mismo se ha originado una liberación que da lugar al hombre nuevo, un ser puro y simple como un niño. Justo con esa clave comienza el s. XLVIII:

¡Alegre y milagroso vencimiento  
que das la libertad! ...

Y termina:

[...], resucitado  
del corazón de la varona<sup>224</sup> muerta.

---

<sup>221</sup> El soneto XXVIII en los vv.3-4 (*el sendero que va por el vivir*) y el XLVIII en los vv. 7-8 (*andando, / andando*), que aportan un matiz de continuidad.

<sup>222</sup> Ulibarri, S. *Op. cit.* (p. 63) señala *la naturaleza descriptiva pero progresiva del gerundio*. Nos quedamos con la nota de progresión y la sensación de atemporalidad con el uso de esta forma no personal.

<sup>223</sup> En los sonetos VIII, XIII, XIX y refiriéndose a su amigo (probablemente A. Machado) en el XXIV.

<sup>224</sup> Varona es el femenino de varón, por tanto, designa a la mujer. Es un término poco usado que aquí habría que interpretar en un sentido genérico, destacándose así, la cualidad divina, eterna, incorruptible de la *mujer celeste* por encima de las de su especie, mortales.

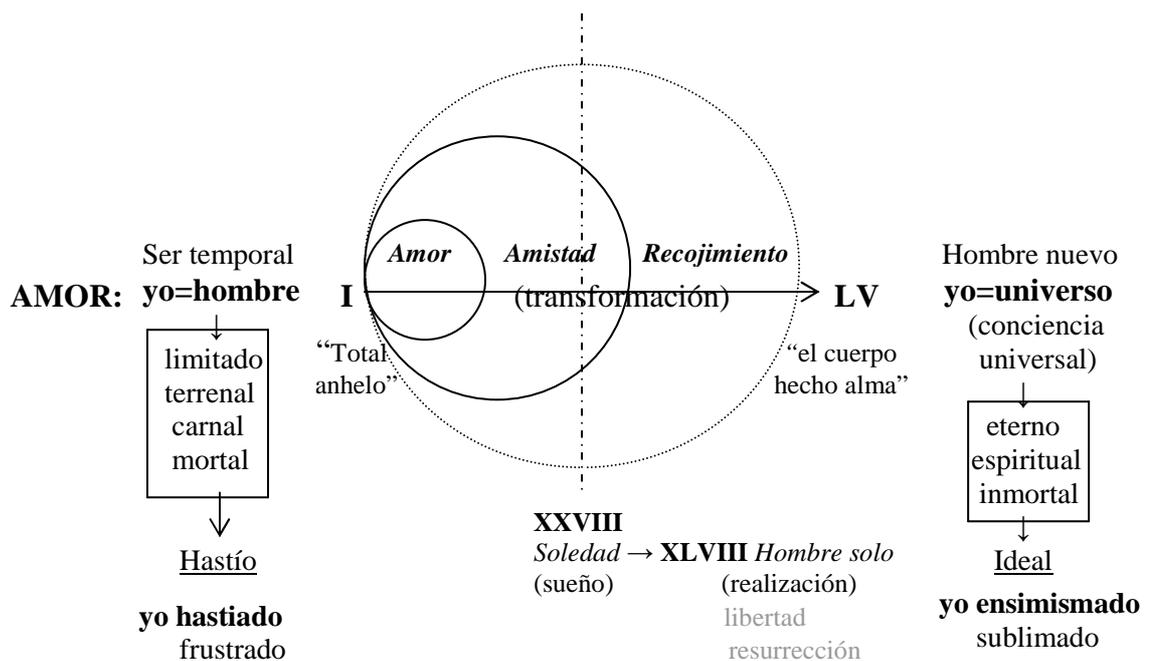
*Vencimiento sobre la tiranía del amor carnal, terrenal; triunfo del amor solo, del hombre solo y la mujer celeste, única.*

El hombre adquiere conciencia de los límites del amor y de la vida ante el temor de su pérdida causada por el desamor y la muerte. En su resurgimiento ha superado esos límites, se ha liberado de las prisiones, se ha redimido del dolor partiendo del dolor, y ahora su existencia forma parte de una conciencia eterna y universal (*Perdido en la alborada de las cosas, el universo fui*).

Otro indicador importantísimo en la transición de un estado a otro es el **alma**: su protagonismo en el s. XXVIII, como desdoblamiento del yo, nos anticipa en forma de sueño lo que tendrá lugar en el s. XLVIII, donde sin necesidad de ser citada textualmente es capaz de provocar una reminiscencia del espíritu a través de su asociación con la pureza, la totalidad y, sobre todo, la resurrección.

El alma, representante del mundo interior, tiene dedicado un soneto, el XL, *A mi alma*, donde se aprecia un proceso esencializador: ella es la única capaz de transformar una experiencia fugaz en algo eterno, una sensación efímera (visual, olfativa, auditiva) en esencia, en arquetipo. El alma da eternidad a todo, incluso a lo más elemental: *Signo indeleble pones en las cosas*.

Esquema de los componentes principales en el proceso introspectivo y su evolución:



Al hablar de alma inevitablemente surge la noción de limitación debido al dualismo platónico cuerpo-alma lo que va a generar dos fuerzas (casi irracionales) que van a intentar imponerse: el **anhelo**, impulso y esperanza por traspasar ese límite, que conducirá a la eternidad; y su contrario, el **hastío**, frustración e impotencia ante la imposibilidad de evasión que arrastrará al abismo, a la nada, a la aniquilación.

### El total anhelo

Retrocedemos al soneto I, temprano introductor del *leit-motiv* del afán de trascender, de contener lo incontenible, de conciliar lo inmaterial con lo material: *así en mi carne está el total anhelo*. Ese *total anhelo*, *ansia pura*, es intrínseca al ser humano y le concierne de forma tan natural como se pueda hallar en otros fenómenos de la naturaleza: el vuelo al ala, la esencia a la flor, el azul al cielo, etc. La carne (y por extensión, el cuerpo) contiene esta ansia que el alma, liberada paulatinamente de todo, se encargará de dirigir hasta saciarla, y constituirá misión del soneto inmortalizar el momento.<sup>225</sup>

El amor será la motivación que impulse al sujeto amante a realizar ese proceso unificador, transformador, que le hará dar el salto de un *yo frustrado* por las privaciones y los vanos esfuerzos a un *yo ensimismado*, en contemplación interior, sublimado y en éxtasis amoroso. Será desde esta plenitud en el amor que se convierta en sujeto donador, capaz de irradiar la belleza, la verdad, la palabra poética, en absoluta armonía cósmica.

Juan Ramón resuelve al final de los sonetos crear una unidad, fundir la carne con el espíritu: *el cuerpo, hecho alma*, es decir, el cuerpo hecho inmortal. Pero este anhelo de intentar afirmar al mismo tiempo el límite y lo ilimitado (como en el soneto I), se vuelve contradictorio al querer extender los límites hasta el infinito sin romperlos. La paradoja se mantiene porque no se trata de romper, sino de ir más allá, de franquear el

---

<sup>225</sup> El soneto I, *Al soneto con mi alma*: tras la serie de comparaciones en paralelo de los cuartetos, en los tercetos se teje una triple imagen que relaciona al cuerpo (carne) con el soneto (forma) y la fuente (espejo) como contenedores de: el alma (espíritu), el soneto (fondo) y el cielo (reflejo).

muro, en definitiva, *de hacer olvidar la forma* (una de las grandes preocupaciones de Juan Ramón) y es así como el cuerpo termina haciéndose alma.

### *El hastío inmortal*

El motivo secundario del **hastío**, que pasa a primer plano en sonetos como el XIV (“Hastío”) y el LIII (“Elejía”), va invadiendo primero el terreno sentimental (*¡Que se caiga todo junto,/ tu conciencia y mi amor, en esta hora/ que llega ya, vacía e infinita!* s. XIV), más tarde el intelectual (*hastío inmortal de incertidumbres* en el s. XXXIX), hasta abarcar por completo lo existencial (*Mi tedio se repite en la corriente/ lento y mudo* del s. LIII). Este desasosiego, mezcla de frustración y melancolía ante la imposibilidad de realización de algo que se desea con vehemencia, es un tema frecuente en la poesía simbolista y aun un motivo que marcó la literatura europea del XIX.<sup>226</sup> Fue Baudelaire en *Les Fleurs du Mal*<sup>227</sup> quien lo popularizó con el nombre de *spleen*.<sup>228</sup>

«Le spleen baudelairien résulte de l'accablement de l'esprit par l'ennui, maladie spirituelle par excellence, produit d'une conscience suraiguë du temps (vraiment) perdu [...]»<sup>229</sup>

---

<sup>226</sup> Representativa como víctima literaria de este “mal du siècle” es *Madame Bovary* de G. Flaubert.

<sup>227</sup> Obra que se puede considerar también precursora en cuanto a la concepción del poemario como un conjunto *in ordine*, esto es, un *ensemble prémédité* como el profesor Claude Launey indica en su ensayo sobre esta obra en la Collection foliothèque de Gallimard (1995): «*Les Fleurs du Mal* ne sont pas un recueil de pièces de circonstance juxtaposées au hasard, mais un ensemble de poèmes dont la diversité d'origine et de sujets est soumise à l'unité d'inspiration...». [*Las flores del mal* no son una recolección de piezas de circunstancias yuxtapuestas al azar, sino un conjunto de poemas donde la diversidad del origen y el tema está sometida a la unidad de inspiración...].

<sup>228</sup> “Spleen” es un anglicismo proveniente del griego (splen) que apunta a la angustia de una existencia cerrada, limitada, y al cansancio vital que cualquier situación vacía y cíclica provoca. Baudelaire utilizará este término como generalizador de todo un estado anímico, de hecho aparece fundamentalmente como título de sección (*Spleen et idéal*), así como en el ciclo del *spleen* (poemas LXXIV a LXXVIII) allí inserto, mientras que en los versos preferirá la voz francesa equivalente, *ennui*, correspondiente al *hastío* en español.

<sup>229</sup> C. Launey, *Op. cit.* pág. 73. [El spleen baudelariano resulta del agobio del espíritu por el hastío, enfermedad espiritual por excelencia, producido por una conciencia muy aguda del tiempo (verdaderamente) perdido].

Las características principales del *hastío* definen asimismo al *anhelo*:

- a) Espiritual (afecta a *l'âme* en Baudelaire y *al alma* en Jiménez).
- b) Infinito, inmortal, eterno.

Son fuerzas equilibradas que se oponen, pero al mismo tiempo son indisociables:

L'ennui, fruit de la morne incuriosité,  
prend les proportions de l'immortalité.<sup>230</sup>

Con implicaciones y consecuencias de signo bien contrario:

- A) Si el *hastío* invade el alma le causará angustia y desconsuelo y la conducirá irremediablemente a la nada, al vacío. Si por el contrario se impone el *anhelo*, la esperanza y la ilusión ayudarán al alma a su fusión con la plenitud, la belleza.<sup>231</sup>
- B) La infinitud del tedio es cerrada, cíclica y monótona. Mientras que la infinitud del *ansia* es abierta y liberadora. Las imágenes empleadas por los dos poetas insisten en remarcar esos atributos.<sup>232</sup> Ofrecemos un ejemplo de imagen en la que ambos coinciden:

Quand la terre est changée en un cachot humide,  
où l'Espérance, comme une chauve-souris,  
s'en va battant les murs de son aile timide

---

<sup>230</sup> Poema LXXVIII, *Spleen*. (*El hastío, fruto de la triste falta de curiosidad, / adquiere las proporciones de la inmortalidad*). L. Martínez Merlo traduce en la edición bilingüe de Cátedra de *Las flores del mal*: “fruto de la falta de afanes”, donde sí se aprecia la proporción [hastío = falta de afán].

<sup>231</sup> En Baudelaire *l'ennui* genera *angoisse* y el *désir, espoir/espérance*. En Jiménez la correspondencia es muy similar: el *hastío* causa dolor y sufrimiento y el *anhelo* esperanza. Incluso los sentimientos generados por cada estado anímico se impregnan a su vez de lo dialéctico. Al final del poema LXXVIII: *L'Espoir / vencu, pleure, et l'Angoisse atroce, despotique /sûr mon crâne incliné planté son drapeau noir*. En J.R. Jiménez: la carne umbrosa y el anhelar divino.

<sup>232</sup> Otras imágenes afines entre ambos poetas: Lo cíclico a través de la peonza (*la toupie et la boule*) y la noria. Tiene Baudelaire una bella imagen (seguimos en el mismo poema) que combina varios ingredientes del *spleen*: lo monótono (la lluvia), lo cerrado (la prisión) y lo inmenso: *Quand la pluie étalant ses immenses traînées / d'une vaste prison imite les barreaux*. (Cuando la lluvia extiende sus inmensos regueros imita los barrotes de una vasta prisión).

et se cognant la tête à des plafonds pourris ;<sup>233</sup>

Símil muy próximo al que desarrolla J. R. Jiménez en el s. XLIII:

Se entró mi corazón en esta nada,  
como aquel pajarillo, que, volando  
de los niños, se entró, ciego y temblando,  
en la sombría sala abandonada.

De cuando en cuando, intenta una escapada  
a lo infinito, [...]

Pero tropieza contra el bajo cielo  
una y otra vez, y por la sala  
deja, pegada y rota, la cabeza...

Se trata en ambos casos de un espacio cerrado donde se encuentra atrapado el pajarillo, el murciélago, cuya ceguera es simbólica pues representa la ignorancia, la incertidumbre. Sus desesperados intentos por escapar fracasan, destrozando finalmente su cabeza contra el límite (el “techo podrido” en uno y el “bajo cielo” en el otro). En Baudelaire la analogía se establece con la esperanza y en Juan Ramón con el corazón.<sup>234</sup>

El conflicto interior del hombre que se puede resumir en dos expresiones de nuestro poeta, “la carne ruinosa” y “el divino anhelo”, es la base sobre la que se construyen tanto *Las flores del mal* como los *Sonetos espirituales*. Incluso comparten la estructura en forma de viaje o trayectoria vital, si bien los resultados son diferentes: para escapar del tedio, uno nos bajará a los infiernos y el otro nos elevará al cielo. En la obra baudelaireana, no obstante, todos los remedios fracasan y solo cabe confiar en un más

---

<sup>233</sup> Cuando la tierra se convierte en un calabozo húmedo / donde la esperanza, como un murciélago, / se va batiendo su tímida ala contra las paredes y se golpea la cabeza en los techos podridos. (*Spleen*, 78).

<sup>234</sup> En los versos juanramonianos quedan implicados el pájaro y el corazón aprovechando polisemia del verbo “batir”: el batir de las alas y el batir del corazón = palpar, y de ahí la última imagen: *palpitando de anhelo y de torpeza*.

allá liberador después de la muerte. En los *Sonetos* se supera esta barrera y se proclama un final esperanzador gracias al amor que lo redime.

Como cierre proponemos comentar el soneto LIII, *Elejía*, por ser compendio de los dos motivos anteriores (el tedio y el anhelo), y por su estrecha conexión con el último soneto (LV), *Otoño*, pues como ya adelantamos ambos poemas suponían, en el ciclo de la regeneración estacional y espiritual, la muerte y la resurrección. Lo luctuoso del título *Elejía* insta a llorar por la pérdida del ideal o la imposibilidad de su realización y marca además una especie de tránsito hacia el poema final cuyo contenido, compositivamente, se acerca al extremo lírico contrario, el idilio.

### LIII ELEJÍA

Mi tedio se repite en la corriente,  
lento y mudo, como otro dios, andando  
entre los chopos de oro, que cantándo-  
le están al cielo libre y transparente.

Es mi vida esta doble estampa ardiente:  
mis pies contra mis pies, entrelazando  
sus raíces; mi frente separando  
de mi frente su anhelo, inmensamente.

Todo el otoño humano, libre, torna  
a esta tarde postrera y encendida,  
como a un suave nido palpitante;

en que desde el espejo que trastorna  
mi ilusión, me contemplo en esta vida  
más bella que el ensueño ¡y más distante!

Si el sello distintivo del tedio es la monotonía, se nos martillea ya desde el primer verso esta sensación a golpe rítmico y léxico:

*Mi tedio se repite en la corriente*

**e io    e i e    o ie e**

A través de la recurrencia del esquema vocálico y a través de los vocablos “repite” y “corriente” que insisten en aquello que vuelve a suceder de forma regular o continuada.

Esta pulsión, poderosa *como otro dios*, al coexistir con otra pulsión que orienta el comportamiento a un fin contrario suscita una dualidad tensiva en el individuo,<sup>235</sup> *una doble estampa ardiente*. Esta es la alegoría que los cuartetos completan:

Dualidad “doble estampa”  raíces → tierra = **pies** / entrelazando  
 árbol = ser humano (copas → cielo = **frente** / separando → *anhelo*  
 de los árboles)

Las aspiraciones contradictorias, apoyadas además por los gerundios en rima gramatical *entrelazando* y *separando*,<sup>236</sup> encuentran total representación en el símbolo del árbol y su doble proyección, como hemos venido señalando, hacia lo terrestre y lo celestial.

<sup>235</sup> *L’homme duplex* tomando la expresión de Claude Launay, el cual nos remite a unos versos del poema *La Voix* (recogido en *Les neuves fleurs du mal*): *Deux voix me parlaient. L’une, insidieuse et ferme, / disait: « la Terre est un gâteau plein de douceur; / je puis (et ton plaisir serait alors sans terme!)/ te faire un appétit d’une égale grosseur. » / Et l’autre : « Viens ! oh ! viens voyager dans les rêves, / au-delà du possible, au-delà du connu ! ».* [Dos voces me hablaron: una, insidiosa y firme, decía : “ la Tierra es un pastel lleno de dulzura ; yo puedo (¡y tu placer será entonces ilimitado!) hacerte un apetito de igual espesor.” Y la otra: ¡Ven! ¡Oh! ¡Ven a viajar en los sueños, más allá de lo posible, más allá de lo conocido!”.]

<sup>236</sup> Los dos cuartetos están fuertemente cohesionados puesto que coordinan los elementos de la alegoría. Se da la sensación de monotonía al principio y la de tensión al final (con el encabalgamiento abrupto en contradicción con el sentido pues separa “entrelazando” de “sus raíces”). Las rimas gramaticales aparecen en sendos cuartetos: *andando-cantando*, que se asocian, y *entrelazando-separando*, que son contrarias.

Los tercetos, por su parte, condensan unas notas existenciales ya perceptibles en los *cronemas* del otoño y la tarde que apuntan al momento crepuscular del ciclo estacional y diurno respectivamente. Los adjetivos que los acompañan, muy reveladores, nos sitúan en el marco de lo humano y más concretamente en el fin de su trayectoria vital, en su última jornada, la *tarde postrera*. Lo mortal y lo terrenal es lo que impide el acceso al ideal, de ahí el tono elegíaco. Sin embargo, no todo está perdido pues aún se puede entrever una pequeña esperanza en el *suave nido palpitante*, sencilla promesa de un renacer, aunque, como matizará el último terceto, se consiga al margen de lo real:

en que desde el espejo que trastorna  
mi ilusión, me contemplo en esta vida  
más bella que el ensueño ¡y más distante!

Reiteración, nuevamente, léxica y vocálica a lo que se suman dos particularidades: la posición central de las palabras y la materialización de la primera persona, (yo) *me contemplo*:

e - é - o (sustantivo)

o - é - o (verbo)

e - ué - o (sustantivo)

Todo señala hacia una disociación entre lo real y lo irreal: el espejo es un reflejo, el ensueño es una ficción y “mi ilusión”, sin abandonar el gusto en términos polisémicos de Juan Ramón, nos remite a la ilusión esperanzadora –proyección hacia un futuro esperanzador– pero también a la representación fantástica. Disociación<sup>237</sup> apreciable en el sintagma verbal encabezado por su núcleo reflexivo *me contemplo*, de carácter pasivo, incidente en la magnificencia de la vida forjada lejos de la realidad capaz de superar incluso la fantasía más hermosa.

---

<sup>237</sup> Una disociación más evidente la encontramos en el poema “Yo y yo” de *Piedra y cielo*, con la misma imagen del espejo y el mismo tema del afán.

Al final, en el s. LV, solo uno de los dos motivos, de las dos pulsiones, se descarga al conseguirse: el hastío se neutraliza, la condición humana efímera se eterniza en los ciclos naturales, y es el anhelo el que conduce el alma al éxtasis hecho del conocimiento en un paraíso particular ajeno al mundo cotidiano.

A pesar de que en el último soneto la localización temporal y espacial llega a coincidir con el *cronema* del otoño –título y primer verso (*octubre*)– y el *topema* del prado (*locus amoenus*) y la colina, son estas, en realidad, marcas atemporales y metafísicas (*alejamiento de todo*). Se abandona la condición humana para entrar en una dimensión divina, absoluta, de la que emanará una nueva poética.

## CONCLUSIONES

Los formantes del primer bloque han funcionado como eficaces herramientas con las que hemos podido construir y fundamentar el segundo, de modo que todo ha quedado ensamblado: la tipología nos ha proporcionado la plantilla para maniobrar con las figuras pragmáticas, hallando una total correspondencia entre el triple tema, *canto*, *queja* y *sufrimiento* y las actitudes líricas, el *apóstrofe* y el *lenguaje de canción*. Los modelos compositivos han establecido correspondencias asombrosas (dada su precisión) con los planos temático, pragmático, figurativo y rítmico. Las partes, tramos de una articulación progresiva, se han fusionado con el diseño macrotextual permitiéndonos seguir un itinerario paralelo: el del corazón y el del alma.

El objetivo principal ha quedado satisfecho al demostrar que los *Sonetos espirituales* constituyen un auténtico modelo de macrotexto poético rigurosamente organizado. En efecto, existe la evidencia de una razón *supratextual*, ilativa, bajo la que se engloba premeditadamente todo el poemario dándole cohesión y organicidad y llevándolo a funcionar en su conjunto como una unidad de sentido, esto es, un cancionero amoroso. Recordemos las razones que nos han conducido a esta afirmación:

- En primer lugar, el hecho de tratarse de un conjunto de sonetos hacía sospechar la idea de unión, la voluntad de coherencia, además de apuntar en exclusiva precisamente al molde estrófico preferido en los cancioneros. A pesar de todo, llama la atención que Juan Ramón se ciña a esta forma métrica de escasa frecuencia en su producción lírica (que, además, en los siguientes libros abandonará definitivamente) y se aparte del *vario stile* que sí cultivan otros cancioneros tanto tradicionales como modernos. Esta insistencia en un solo molde impone en el ánimo un sentimiento de sobriedad y disciplina magnificado por la determinación “espirituales” del título, restringiéndose del mismo modo el contenido a un ámbito selecto que aporta unos valores de idealización, introspección y perdurabilidad.

- La existencia de un soneto inicial, separado del resto en función de proemio, encauza el libro en su configuración cancioneril. Aun sin cumplir todos los preceptos del «soneto prólogo» clásico (como ir dirigido al lector, en tono moralizante para servir de *exemplum*) podemos considerarlo como tal al introducir las claves del poemario: a pesar de que la preocupación del poeta gire sutilmente en torno a lo temporal, no reflexiona sobre un recorrido biológico, de la juventud a la vejez, mostrando arrepentimiento por los errores cometidos, sino sobre un recorrido espiritual, del cuerpo al alma, mostrando un vivo interés por una fuerza que conecta una materia perecedera con algo imperecedero: *el ansia pura*. El soneto I plantea en clave alegórica el conflicto, la paradoja a la par metapoética y metafísica, entre la forma de contornos limitados (el soneto, la carne) y su contenido inabarcable (la esencia, el alma).

El amor, un tema en apariencia desvinculado, va a desempeñar un papel decisivo en este reto de conciliar forma y fondo, materia y espíritu, pues es la motivación que le instigará a dar caza al ideal, a trascender y que, en definitiva, encierra una idea que se halla latente en todos los cancioneros amorosos: la inmortalización de y a través de un amor único y verdadero.

Aquí entra en juego muy especialmente el factor rítmico, pues descubrimos que el poeta discierne entre los dos asuntos, el sentimental (el anhelo del corazón) y el espiritual (el anhelo del alma): el soneto prólogo no incluye la rima en *-ento*, recurrente por otra parte en los exordios petrarquistas, pero sí que introduce el tema del *ansia pura* a través de la rima temática en *-elo* (que encontraremos en otros sonetos de destacada posición como el XXI y el XLVII). La rima temática en *-ento* se reserva, en efecto, para el asunto amoroso, siendo las voces más destacadas las que conforman la dicotomía pensamiento-sufrimiento. Mientras que la rima en *-elo* se reserva para el asunto trascendente, emparejándose de nuevo dos términos opuestos, cielo-suelo, y que incluye a la mujer celeste (V), a la poesía (XXI) y al poeta-amante (XLVII), pudiendo recomponer un recorrido paralelo que finalmente acaba entrelazando en la última parte, *Recojimiento*, los dos asuntos.

- La aparición por primera vez en su obra de la amada única, la mujer ideal. Con un mínimo retrato es capaz de conjugar los rasgos de la *donna angelicata*, su superioridad espiritual, su belleza y su pureza (sonetos V y XVI), así como el temperamento voluble característico de la condición femenina (soneto XV), más el carácter desdeñoso y huraño de la amada esquiva del amor cortés que actualiza a través del mito de Diana (sonetos XXVI y L) enfatizando asimismo el atributo de la castidad.
  
- En cuanto al sujeto poemático, su puesta en escena se realiza a través de una técnica muy característica de los cancioneros, la del *discurso personal egotivo*: el hablante, *el yo*, se ficcionaliza en el poema como sujeto amante, cuya presencia va a ser constante en todo el poemario y en el que va a manifestar su más íntimo sentir. Sin embargo, hay dos estrategias que rompen la continuidad de esa voz dominante:
  - Su desaparición en cuatro sonetos (XLII, XLIV, XVI y LV) que da lugar a un cuadro. Por medio del recurso del correlato objetivo será capaz no solo de interpretar el paisaje en clave espiritual sino de simular además la ausencia del sujeto en un ambiente mortecino como insinuando su desintegración, su muerte, para más tarde potenciar su renacimiento y su transformación.
  
  - La *polifonía de voces*, que desarrollará posteriormente en el *Diario*, consiste por una parte en dar representación, expresión inmediata al pensamiento y por otra parte, se trata de un sutil mecanismo mediante el cual aflora una voz interior nueva que en principio el sujeto no reconoce, pero que tras pasar por el trance amoroso descubre y proclama como nuevo canto, nueva voz poética.
  
- El esmerado diseño compositivo, “in ordine”, articulado por una serie de vectores internos de naturaleza varia: temporales (el ciclo estacional), espaciales (el camino) y temáticos (el periplo sentimental y vivencial) que organizan la historia de amor haciéndola progresar.

El poemario tiene una estructura tripartita cuyos epígrafes llevan por nombre *Amor*, *Amistad* y *Recojimiento*. De las tres es *Amor*, la primera sección, la más homogénea, la que contiene todas las claves amorosas que configuran el penar de amor. De hecho constituye en sí misma una micro-estructura poética, si recordamos que también se abre y se cierra con la alusión al mismo ciclo estacional (*abril-octubre*) que el de la macro-estructura (*Primavera-Otoño*). Además, es en esta parte donde más se explotan los recursos estructurales, tópicos y estilísticos que ponen de relevancia el enfrentamiento entre el amante y la amada esquiva como son la preferencia por el diseño compositivo simétrico, el belicoso tópico del *militia amoris* y los juegos dialécticos (destacados por las antítesis léxicas y por factores rítmicos como la alternancia vocálica a/o).

*Amistad* representa una sección equilibradora, de desarrollo y transición, donde la historia de amor fluctúa entre el recrudescimiento intenso del penar (a través del recurso de la hipérbole) y la distensión que la amistad (tanto la que ofrece la amada como la de los amigos íntimos) proporciona. Surge, por cierto, en esta parte, un elemento básico: la conciencia intimista del sujeto que le permitirá acceder a un orden superior.

Será en *Recojimiento* donde se dé un giro espiritual, trascendental a todo. Los motivos se espiritualizan, la luz que en principio contrastaba con la oscuridad, se vuelve oro y lo inunda todo: los árboles, el pensamiento, la primavera, la mujer huidiza. El amor se ha sublimado y con él el individuo.

- Otro argumento a favor del planteamiento del libro como un conjunto ordenado y meditado lo constituye el preciso ajuste del soneto juanramoniano a ciertos esquemas compositivos en función de determinados motivos temáticos, es decir, poemas emparejados temáticamente comparten idéntico diseño constructivo. Es el caso de los sonetos V y XVI que retratan a la amada y son simétricos; el XXVI y el L, mitológicos y sintéticos, o el VI y XI, también sintéticos y basados en el tópico de la vigilia y las armas de amor; la serie, XLII, XLIV, XLVI, todos lineales e introductores del tema de la muerte. Individualizado en medio de todos ellos, el XXVIII, a causa de su posición axial y su estructura asimétrica (muy escasa en todo el *corpus*) plantea el motivo ambiguo de la soledad y su doble plano, el de

la ensoñación y el real, resuelto finalmente en el soneto XLVIII con el renacimiento del hombre nuevo.

- Enlace con las imágenes y los procedimientos estilísticos más representativos del petrarquismo:

- Recurrencia en algunos símbolos (frecuentes por otra parte en la poesía de Juan Ramón) que remiten también a la imaginería petrarquista, como los florales (la rosa, la azucena o el lirio) y cósmicos (sol, estrellas, luna), que han sido escogidos además por denotar una elemental sencillez, potenciando de este modo los contrastes cromáticos (rojo / blanco) o lumínicos (luz / tinieblas).

Frente a estos destaca la reelaboración de símbolos a los que imprime una complejidad en algunos casos polivalente como sucede con el árbol –uno de los más sugestivos– para referirse al corazón (la peripecia vital y amorosa), al alma (la dimensión existencial) y a la poesía (el proceso de renovación poética). Gracias a su doble dimensión terrestre (sus raíces) y celeste (sus ramas) el árbol conseguirá entretrejer los principales motivos conductores del libro dándoles un objetivo común: aspirar a lo eterno. Perteneciente también a un orden vertical ascendente, representante de la intersección entre la tierra y el cielo, estaría la montaña, que aquí no aparece como tal, sino como colina, pero que al igual que el árbol implica la dramática aspiración a elevarse desde lo más profundo hasta la cumbre.

- El empleo de los *topoi*, la cárcel, la llama y la herida de amor, encontrando incluso en los versos de Juan Ramón claras reminiscencias tanto de Petrarca como de nuestros clásicos de los Siglos de Oro. Debemos comentar, sin embargo, que a pesar de la fidelidad inicial al sentido clásico de los tópicos y a sus elementos constitutivos (a lo largo de *Amor* y *Amistad*) finalmente adquieren un significado más intelectual, pasando de lo pasional a lo espiritual. Compárense los dos extremos (el

petrarquista y el juanramoniano) de los tópicos en los sonetos III-XXXIX relativos al fuego, VIII-XLVII a la herida y XXI-LV en cuanto a la cárcel.

- El uso magistral de la correlación y el paralelismo, el gusto por las estructuras simétricas, que favorecen el contraste y los juegos antitéticos, y las sintéticas, que tienden a concentrar la esencia en una especie de sentencia o aforismo. Hay momentos en los que el soneto de Juan Ramón parece heredero del conceptismo barroco, incluso quevediano (por las técnicas tan elaboradas, los ingeniosos juegos verbales, los silogismos, etc.), si no fuera porque el artificio constructivo pasa desapercibido ante la utilización de un lenguaje usual que provoca en el lector una sensación de sencillez y naturalidad.

Inserto de pleno en la tradición de los cancioneros, este libro también deja entrever la personal visión y expresión juanramonianas, a la vez que aporta enriquecedoras innovaciones a un sistema por lo demás tan codificado.

Se ha insistido en la posición epilodal de los *Sonetos*, incluso el propio autor la defendió abiertamente en varias ocasiones, sin embargo la cuestión debería desplazarse no a lo que el libro cierra sino a lo que abre: el camino hacia la perfección y la realización poéticas. Después del reto cumplido de traspasar las orillas del soneto, se propondrá hacer desaparecer la forma para mostrar la esencia desnuda. Lo único que abandona Juan Ramón de los *Sonetos* es su envoltorio, el hábito de la poliestrofa. En los siguientes poemarios el amor evoluciona y se consagra; el ansia de infinitud, de permanencia se ve aplacada con la actividad creadora. Persiste la búsqueda de la esencia, alentada por una nueva voz poética, por más puros y libres modos de plasmarla y con el caudal siempre inagotable de su palabra.

# BIBLIOGRAFÍA

## I. OBRAS DE JUAN RAMÓN JIMÉNEZ CITADAS

*Libros de poesía*, recopilación y prólogo de A. Caballero, Madrid, Aguilar (BPN), 1957.

“Estética y ética estética” en *Antología jeneral en prosa*, edición de Ángel Crespo, Madrid, Biblioteca Nueva, 1981.

*Prosas críticas*, selección y prólogo de Pilar Gómez Bedate, Madrid, Taurus (Edición del centenario), 1981.

*Sonetos espirituales*, prólogo de Allen W. Phillips, Madrid, Taurus (Edición del centenario), 1982.

*Alerta*, edición de Javier Blasco, Universidad de Salamanca, 1983.

*Poemas y cartas de amor* de Juan Ramón Jiménez y Zenobia Camprubí, Estudio preliminar de R. Gullón, Santander, La isla de los ratones, 1986.

*Ideología. Metamorfosis IV*, ed. A. Sánchez Romeralo, Barcelona, Anthropos, 1990.

*Obra poética*, ed. Blasco, J. y Gómez Trueba, T., Madrid, Fundación Jorge Guillén, Espasa Calpe, 2005.

*Epistolario I (1898-1916)*, edición de Alfonso Alegre Heitzmann, Madrid, Amigos de la Residencia de Estudiantes, 2006.

## II. OBRAS POÉTICAS CITADAS

BAUDELAIRE, CH.: *Las flores del mal*, edición bilingüe de A. Verjat y L. Martínez de Merlo en Cátedra, Madrid, 1997.

\_\_\_\_\_: *Pequeños poemas en prosa*, traducción de E. Díez-Canedo, Espasa Calpe, Madrid, 2000.

GÓNGORA, L. DE: *Sonetos completos*, edición de B. Ciplijauskaitė en Clásicos Castalia, Madrid, 1969.

HERNÁNDEZ, MIGUEL: *El rayo que no cesa*, edición de J. Cano Ballesta, Colección Austral, Espasa-Calpe, Madrid, 1994.

- HERRERA, F. DE: *Obra poética* (Vols. I y II), edición crítica de J. M. Blecua, Anejos del Boletín de la RAE, Madrid, 1975.
- HORACIO: *Odas - Epodos, Canto secular, Arte poética*, Introducción, traducción y notas de A. Cuatrecasas en Bruguera, Barcelona, 1984.
- PETRARCA, F.: *Cancionero, sonetos y canciones*, traducción y prólogo de A. Crespo en Colección Austral, Espasa-Calpe, Madrid, 1988.
- QUEVEDO, F. DE: *Poesía varia*, edición de James O. Crosby en Cátedra, Madrid, 1989.
- ROSSETTI, D. G.: *La casa de la vida*, edición y traducción de F. M. López Serrano, Colección La Cruz del Sur, Editorial Pre-textos, Valencia, 1998.
- VEGA, LOPE DE: *Rimas sacras*, Carreño A. y Sánchez Jiménez A. (eds.), Biblioteca Áurea Hispánica, Universidad de Navarra, Iberoamericana, Madrid, 2006.
- VEGA, G. DE LA: *Poesía castellana completa*, edición de C. Burell en Cátedra, Madrid, 1993.

### III. ESTUDIOS SOBRE LA OBRA DE JUAN RAMÓN JIMÉNEZ

- ALBORNOZ, A. DE: “Juan Ramón o la poesía en sucesión”, en *Nueva antología*, Barcelona, Península, 1973.
- ALFONSO SEGURA, C.: *De poética en verso. Juan Ramón Jiménez*, Universidad de Sevilla, 1996.
- AZAM, G.: *La obra de Juan Ramón Jiménez. Continuidad y renovación de la poesía lírica española*, Madrid, Ed. Nacional, 1983.
- BLASCO, J.: *Poética de Juan Ramón Jiménez*, Universidad de Salamanca, 1981.
- BO C.: *La poesía de Juan Ramón Jiménez*, Capricho y crisol, 1943.
- BOUSOÑO, C.: *Sentido de la evolución de la poesía contemporánea en Juan Ramón Jiménez*, Madrid, Real Academia española, 1980.
- CUEVAS GARCÍA, C. (ed.): *Juan Ramón Jiménez. Poesía total y obra en marcha*, Congreso de Literatura Contemporánea, Barcelona, Anthropos, 1991.
- DÍEZ DE REVENGA, F. J. / PACO, M. DE (eds.): *Pasión de mi vida. Estudios sobre Juan Ramón Jiménez*, Universidad de Murcia, 2007.

- GARCÍA, M. A.: *La poética de lo invisible en Juan Ramón Jiménez*, Diputación de Granada, 2002.
- GICOVATE, B.: *La poesía de Juan Ramón Jiménez. Obra en marcha*, Barcelona, Ariel, 1973.
- GONZÁLEZ, A.: *Juan Ramón Jiménez. Estudio*, Madrid, Júcar, 1973.
- GULLÓN, R.: *Conversaciones con Juan Ramón*, Madrid, Taurus, 1958.
- \_\_\_\_\_: *Estudios sobre Juan Ramón Jiménez*, Buenos Aires, Losada, 1960
- NEDDERMANN, E.: *Die symbolistischen Stilelemente im Werke von Juan Ramón Jiménez*, Hamburg, Seminar für Romanische Sprachen und Kultur, 1935.
- PABLOS, B. DE: *El tiempo en la poesía de Juan Ramón Jiménez*, Madrid, Gredos, 1965.
- PALAU DE NEMES, G.: *Vida y obra de Juan Ramón Jiménez. La poesía desnuda*, (2 vols.), Madrid, Gredos, 1974.
- PARAÍSO DE LEAL, I.: *Juan Ramón Jiménez. Vivencia y palabra*, Madrid, Alhambra, 1976.
- PREDMORE, M. P.: *La poesía hermética de Juan Ramón Jiménez*, Madrid, Gredos, 1973.
- SÁNCHEZ BARBUDO, A.: *La segunda época de Juan Ramón Jiménez (1916-1953)*, Madrid, Gredos, Campo abierto, 1962
- SENABRE, R.: *Claves de la poesía contemporánea. De Bécquer a Brines*, Biblioteca Filológica (Almar), Salamanca, 1999.
- TORRES NEBRERA, G.: «Para una lectura de los *Sonetos espirituales*», en R. Senabre (ed.), *Juan Ramón Jiménez en su centenario*, Cáceres, Universidad de Extremadura, 1981, pp.231-258.
- ULIBARRI, S. R.: *El mundo poético de Juan Ramón (Estudio estilístico de la lengua poética y de los símbolos)*, Madrid, Edhigar, 1962.
- YNDURÁIN, F. “De la sinestesia en la poesía de Juan Ramón Jiménez”, en *Clásicos modernos. Estudios de crítica literaria*, Madrid, Gredos, Campo Abierto, pp. 185-191.

#### IV. ESTUDIOS LITERARIOS

- AGUIAR E SILVA, V. M.: *Teoría de la literatura*, Madrid, Gredos, 1972.

- ALONSO, D.: *Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos*, Madrid, Gredos, 1981.
- ALONSO, D. Y BOUSOÑO, C.: *Seis calas en la expresión literaria española*, Madrid, Gredos, 1970.
- ALARCOS LLORACH, E.: *Ensayos y estudios literarios*, Madrid, Júcar, 1976.
- BOBES NAVES ET AL.: *Crítica semiológica*, Universidad de Oviedo, Cátedra de Crítica Literaria, 1977.
- BRIOSCHI, F. Y GIROLAMO, C. DI: *Introducción al estudio de la literatura*, Barcelona, Ariel, 1988.
- BLANCH, A.: *La poesía pura española*, Madrid, Gredos, 1976.
- BOUSOÑO, C.: *Teoría de la expresión poética I y II*, Madrid, Gredos, 1976.
- \_\_\_\_\_ : *La poesía de Vicente Aleixandre*, Madrid, Gredos, 1977.
- \_\_\_\_\_ : *El irracionalismo poético (El símbolo)*, Madrid, Gredos, 1977.
- CARREÑO A.: *La dialéctica de la identidad en la poesía contemporánea*, Madrid, Gredos, 1982.
- COHEN, J. *El lenguaje de la poesía*, Madrid, Gredos, 1982.
- CHEVALIER J. Y GHEERBRANT, A.: *Diccionario de los símbolos*, Barcelona, Herder, 1982.
- DEBICKI, A.: *Historia de la poesía española del siglo XX*, Madrid, Gredos, 1997.
- DÍEZ BORQUE, J. M. (ed.): *Métodos de estudio de la obra literaria*, Madrid, Taurus, 1985.
- FRIEDRICH, H.: *Estructura de la lírica moderna*, Barcelona, Seix Barral, 1974.
- GARCÍA BERRIO, A.: “Lingüística del texto y texto lírico (La tradición textual como contexto)”, *Revista española de Lingüística*, 8,1, 1978, pp.19-75.
- GREIMAS, A. J. Y AA.VV.: *Ensayos de semiótica poética*, Barcelona, Planeta, 1976.
- JAKOBSON, R.: *Ensayos de poética*, México, FCE, 1986.
- KAYSER, W.: *Interpretación y análisis de la obra literaria*, Madrid, Gredos, 1970.
- LAPESA, R.: *La trayectoria poética de Garcilaso*, Madrid, Alianza, 1984.
- \_\_\_\_\_ : *Garcilaso: estudios completos*, Madrid, Istmo, 1985.
- LAUNEY, C.: *commente Les fleurs du mal de Ch. Baudelaire*, Collection foliothèque de Gallimard (Folio), 1995.
- LÁZARO CARRETER, F.: *Diccionario de términos filológicos*, Madrid, Gredos, 1968.
- LEVIN, S. R.: *Estructuras lingüísticas en la poesía*, Madrid, Cátedra, 1974.

- LÓPEZ-CASANOVA, A.: *El texto poético. Teoría y metodología*, Salamanca, Colegio de España, 1994.
- \_\_\_\_\_: *Macrotexto poético y estructuras de sentido. Análisis de modelos líricos modernos*, Valencia, Tirant lo Blanch, 2007.
- \_\_\_\_\_ y ALONSO, E.: *Poesía y novela. Teoría, método de análisis y práctica textual*, Valencia, Biblioteca Filológica, Bello, 1982.
- LOTMAN, I.: *Estructura del texto artístico*, Madrid, Istmo, 1978.
- MARCHESE, A. Y FORRADELLAS, J.: *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*, Barcelona, Ariel, 1986.
- MARTÍNEZ, J. A.: *Propiedades del lenguaje poético*, Universidad de Oviedo, 1975.
- NAVARRO TOMÁS, T.: *Métrica española*, Madrid, Guadarrama, 1974.
- NÚÑEZ RAMOS, R.: *La poesía*, Madrid, Síntesis, 1992.
- OLEZA, J.: *Sincronía y diacronía: la dialéctica del discurso poético*, Valencia, Prometeo, 1976.
- PARAÍSO, I.: *El comentario de textos poéticos*, Madrid, Júcar, 1988.
- POZUELO YVANCOS, J. M<sup>a</sup>.: *Teoría del lenguaje literario*, Madrid, Cátedra, 1992.
- PRIETO, A.: *Imago vitae (Garcilaso y otros acercamientos al siglo XVI)*, Universidad de Málaga, 2002.
- \_\_\_\_\_: *La poesía española del s. XVI (Vols. I y II)*, Madrid, Cátedra, 1991 y 1987.
- REIS C.: *Fundamentos y técnicas del análisis literario*, Madrid, Gredos, 1981.
- ROZAS, J. M.: “Petarquismo y rima en -ento”, en *Filología y crítica hispánica: Homenaje al Prof. F. Sánchez Escribano*, Madrid, Ediciones Alcalá, 1969.
- \_\_\_\_\_: “Petarca y Ausias March en los sonetos-prólogo amorosos del Siglo de Oro” en *Homenajes*, I, 1964, 57-75.
- SEARLE, J.: *Actos de habla*, Madrid, Cátedra, 1980.
- SEGRE, C.: *Principios de análisis del texto literario*, Barcelona, Crítica, 1985.
- TOMACHEVSKI, B.: *Teoría de la literatura*, Madrid, Akal, 1982.
- ULLMANN, S.: *Lenguaje y estilo*, Madrid, Aguilar, 1977.
- WAHNÓN, S.: *Lenguaje y literatura*, Barcelona, Octaedro, 1995.
- \_\_\_\_\_: *Teoría de la literatura y de la interpretación literaria. Ensayos y reflexiones*, Vigo, Academia del Hispanismo, 2008.
- ZARDOYA, C.: *Poesía española contemporánea*, Madrid, Guadarrama, 1961.