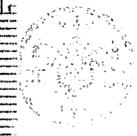


400840
MADE IN SPAIN



DISCURSO DE APERTURA

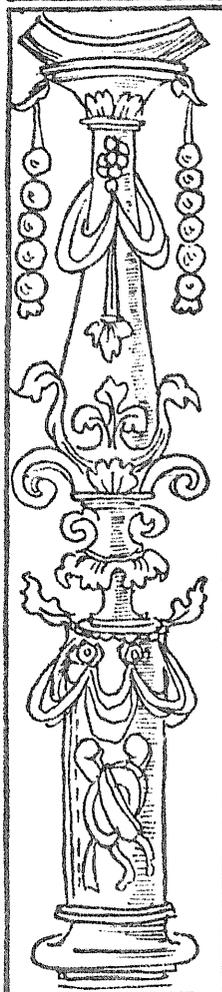
EL CAJEDRÁTICO
DE LA FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
DR. JOSE OROZCO DIAZ



UNIVERSIDAD DE GRANADA

1963

1964



DISCURSO
DE
APERTURA

· POR EL CATEDRÁTICO
· DE LA FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
DR. D. EMILIO OROZCO DÍAZ



UNIVERSIDAD DE GRANADA



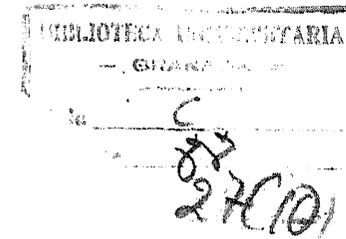
1963

1964

GRANADA EN LA LÍRICA BARROCA

COMENTARIOS

A TRES ROMANCES INÉDITOS



DISCURSO DE APERTURA

POR EL CATEDRÁTICO
DE LA FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

DR. D. EMILIO OROZCO DÍAZ

BIBLIOTECA UNIVERSITARIA	
GRANADA	
N.º Documento	<u>242224</u>
N.º Copia	<u>242239</u>



UNIVERSIDAD DE GRANADA

1963 - 64

EXCMO. SR. RECTOR MAGNIFICO

EXCMOS. E ILMOS. SEÑORES.

SEÑORAS, SEÑORES :

Aunque las formas y organización de la vida moderna, de una manera progresiva, van imponiendo a nuestros quehaceres y actos un sentido de mecanización y rígido compás, sin embargo, en lo más hondo de nuestro ser sentimos a veces incontenible el más libre, aunque ordenado, impulso del vivir que, en lo humano como en la naturaleza, tiende a comportarse de acuerdo con la vital distribución de un ritmo y no de un matemático y cronométrico compás. Los ritmos de la vida de la naturaleza —de acuerdo con un primario sentimiento de continuidad vital— repercuten en lo más hondo de lo humano. Y en esos ritmos sentimos especialmente el ritmo de las estaciones del año ; esos rit-

Depósito Legal: GR - 116 - 1963

Imprenta URANIA. Manuel del Paso, 6. Granada

mos que se han fundido en gran parte con un sentido cristiano de las festividades religiosas, reforzando con ello aún más la emoción de los cambios o tránsitos de la vida de la naturaleza. Así, la emoción de la entrada de la primavera se nos refuerza con la llegada de la Semana Santa, y la de los fríos del invierno, con el ambiente de los días de Navidad.

Pero hay otra emoción temporal que profundamente nos conmueve a los que hemos consagrado nuestra vida al quehacer del estudio y de la enseñanza; es el comienzo del curso académico, coincidente con la llegada del otoño. La luz, el aire de estos días claros, en que los colores del paisaje se avivan, limpian y contrastan, nos estimulan y repercuten haciendo se reavive el sentimiento de este ritmo temporal que parece nos renueva la inquietud por el curso que comienza, por la ilusionada esperanza de conseguir mejores frutos con nuestros alumnos y en nuestros trabajos. La plena conciencia de este ritmo de nuestra vida de universitarios la ha marcado siempre para mí este momento de la apertura de curso. Apenas me ha quedado alguna vez el recuerdo concreto de lo sucedido en ella, ni aun de estos discursos académicos que se suelen oír mal y con impaciencia. Lo que queda de este acto es precisamente ese recuerdo vago del sentimiento de que se inicia un nuevo curso: la emoción del volver a comenzar, la alegría del encuentro con los compañeros, del cambiar impresiones sobre lo hecho en las vacaciones y sobre lo que proyectamos realizar. Así, unos a otros nos reforzamos la impresión de que volvemos a comenzar como si no hubiera pasado el tiempo, como si nuestra vida fuese como la de la naturaleza. Porque los rostros juveniles de los escolares que nos contemplan parecen también proyectarnos juventud. Pero inevitablemente este momento también nos subraya el otro lado triste de este encuentro y comienzo de un nuevo curso. Es la conciencia de la falta del compañero, del que se ausentó y sobre todo de aquel que Dios quiso faltara para siempre. Sentimos, así, con profunda emoción, esa conciencia de nuestro vivir,

de nuestro pasar. Sentimos el tiempo que permanece como inalterable. Comprendemos, como el gran poeta barroco, que es el tiempo el que se queda y nosotros lo que nos vamos.

Esa más viva conciencia que de nuestro vivir universitario sentimos en estos días que centra el acto de la apertura de curso, más que la mecánica administrativa del precepto legal, es lo que nos hace considerar y consignar en este discurso los cambios que ha experimentado nuestro claustro en el año transcurrido desde la apertura del curso anterior. Así, al proyectar la vista temporalmente desde este momento sobre la perspectiva del curso pasado, hacemos mentalmente el recuento de los claustales que nos faltan. Que nuestro vivir se integra en parte por una serie de relaciones y circunstancias próximas, lo comprendemos también en este caso en que una ausencia y, sobre todo, una baja definitiva de un compañero se produce en nuestro claustro. Algo cambia no sólo en torno nuestro, sino en nosotros mismos. Así, como profesor de la Facultad de Letras, se me agolpa en estos días, en primer término, el recuerdo de nuestro compañero el catedrático de Historia de España Dr. D. Alfonso Gámir Sandoval, fallecido el 17 de noviembre del pasado año. Los que tuvimos la suerte de convivir con él, sentimos que nuestra Facultad, tanto en su vida cotidiana como en la extraordinaria de reuniones, juntas y fiestas, ha cambiado para nosotros. Porque gozaba y sentía la vida universitaria —y más en el acto corporativo y solemne como éste—, siempre con un espíritu juvenil, cual si estuviese asistiendo por primera vez. Esa vocación universitaria e intelectual se completaba con unas excepcionales dotes humanas, que no hay que enumerar, porque viven en el recuerdo de todos. Fue —diríamos con la concisión de unos versos de nuestro gran poeta— «caballero entre los duques, / corazón de plata fina».

Otra sensible pérdida tenemos que consignar. Al cerrar el curso, hace unos días, el 16 de septiembre, ha ocurrido el fallecimiento de otro catedrático cuya vida y actividad ha estado

también consagrada e íntimamente unida a nuestra Universidad, pues en su Facultad de Medicina estudió y a ella vino como profesor en cuanto su cátedra estuvo vacante. Todos sabéis que me refiero al Dr. D. Juan Sánchez Cózar, catedrático de Patología y Clínica Quirúrgicas. Todos le conocíamos no sólo por su gran prestigio docente y profesional, sino por ser un auténtico universitario que sentía al vivo y siempre acudía a todos los actos corporativos de la Universidad.

Otras alteraciones se han producido en nuestro claustro como consecuencia de traslado de profesores. Así, en virtud de la concesión de la excedencia activa, el 1.º de octubre de 1962 pasó al Estudio General de Navarra el catedrático de Filosofía Dr. don Patricio Peñalver Simó. Con ello, la Facultad de Letras se ha visto privada de su entusiasta y eficaz colaboración. También por virtud de traslado ha pasado a la Universidad de Sevilla, con fecha 30 de abril último, el catedrático de Otorriolingología Dr. D. Jaime Marco Clemente. Les deseamos toda clase de éxitos en su labor docente e investigadora dentro de la vida universitaria española.

Por la misma espontánea actitud de conciencia de tránsito y comienzo —no sólo por precepto— es éste también el más alegre momento en que se consigna la toma de posesión y se da la bienvenida a los nuevos catedráticos que se incorporan a nuestro claustro. Es el hecho que marca la continua renovación y perennidad de la vida y espíritu universitario. Precisamente es este curso que termina uno de los más extraordinarios, por el número de nuevos catedráticos, cuya incorporación a nuestra Universidad tenemos que consignar. Así, en la Facultad de Derecho, el 13 de febrero de 1963, tomó posesión de la Cátedra de Derecho Internacional Público y Privado el Dr. D. Juan Antonio Carrillo Salcedo. En la Facultad de Medicina, el 25 de febrero, el Dr. D. Luis Manuel y Piniés, de su situación de excedente, pasó a ocupar su Cátedra de Patología General y Propeuéutica. En la de Ciencias, el 24 de julio, se incorporó a la de

Biología el Dr. D. Eugenio Ortiz de la Vega. Finalmente, en la Facultad de Farmacia se han provisto sus cátedras de Geología Aplicada, Análisis Químico Aplicado y Bioquímica Estática y Dinámica, por los Dres. D. Miguel Delgado Rodríguez, D. Rafael García Villanova y D. Federico Mayor Zaragoza, que tomaron posesión, respectivamente, el 4 de marzo, el 21 de junio y el 6 de septiembre.

En nombre de nuestra Universidad felicitamos a los recién ingresados, les damos la bienvenida a todos y les deseamos permanezcan y encuentren en ella los medios necesarios para realizar una labor docente e investigadora acorde con el entusiasmo y vocación que les impulsó a luchar para conseguir la cátedra que ya ocupan.

Por turno establecido legalmente, me correspondió este año, como catedrático de la Facultad de Letras, el desarrollar esta que pudiéramos considerar primera lección del curso académico, el llamado discurso de apertura.

Desde que tuve conocimiento de mi derecho y obligación comencé a vacilar en cuanto al tema a elegir para el mismo, ya que no sólo por la circunstancia en que había de leerse, sino más aún por ser el testimonio escrito e impreso que queda de la intervención del catedrático en este acto general y simbólico de la vida académica, estimaba que había de ser algo significativo y expresivo de la modesta labor que en el campo de la docencia, de la investigación y de la crítica vengo desarrollando como universitario.

El primer impulso en esta elección fue de índole sentimental. Pensé tratar de la poesía de fray Luis de León. Me inclinaba a ello un recuerdo juvenil del comienzo de mi vida universitaria: el haber intervenido como estudiante, en velada solemnemente celebrada en este Paraninfo en honor del gran poeta salmantino, con motivo del cuarto centenario de su nacimiento. Aquella primera intervención de estudiante en un acto general

universitario parecía pedirme elegir el mismo tema del poeta catedrático, en esta intervención de profesor que, dada la regulación de estos discursos, había de ser probablemente la última en mi vida académica. Pero sobre esta razón personal y sentimental terminó por imponerse otra más profunda de mi vida de universitario granadino, a la que está ligada entrañablemente lo esencial de mi actividad y de mi vocación intelectual. Por eso, siempre que pensaba en esto, sentía en el fondo una inquietud, una voz silenciosa, pero insistente, que se me imponía sobre esa elección apoyada sólo en circunstancia personal. Hay algo más profundo en nuestro ser, sobre todo al llegar a cierta edad, a lo que no podemos sustraernos. Algo de nuestra personalidad que hemos ido creando nosotros y de lo que ya no podemos desprendernos.

Cuando en años de juventud publiqué mi tesis doctoral sobre un pintor barroco granadino, declaraba en sus palabras iniciales cómo en la elección y estudio del tema se habían cruzado dos impulsos o inclinaciones: mi atracción hacia el estilo barroco y el amor a mi ciudad de Granada. Desde entonces he seguido laborando, con la doble proyección de lo artístico y lo literario, sobre temas del Barroco y sobre temas granadinos y muchas veces sobre temas barrocos granadinos. Para mí este encuentro o determinación conjunta de lo barroco y de lo granadino no es un hecho accidental. Por esto, al llegar este momento en que posiblemente por única vez de mi vida académica había de llevar la voz como catedrático representando a mi Universidad, me pareció no ya obligado, sino exigencia inevitable el elegir un tema que respondiese a lo que ha sido y es mi principal afán en el campo del estudio y de la investigación, a lo que dentro de mi pequeñez represento en la vida universitaria.

Así, movido por ese doble impulso, llegué a fijar mi atención en un tema que me atrae y ocupa desde hace tiempo y que responde a un principio de la estética barroca, a mi juicio central u orientador del desarrollo del estilo. Me refiero a la tendencia

hacia lo descriptivo, visual y pictórico que parece presidir el desarrollo de todas las artes en el Barroco. Así, la poesía, en esta valoración de lo visual, tiende a hacerse descriptiva, buscando el actuar sobre los ojos, sugiriendo imágenes, luces y colores. De aquí la preferencia por los temas cuya visión o apariencia puede favorecer esa interpretación de sentido pictórico. Por ese camino se llegó a la creación del poema descriptivo, un género nuevo no concebido por la mentalidad clasicista. He aquí la razón estética del porqué Granada se erige como tema literario dentro de la época. Era una realidad sorprendente en su visión compleja de arte y naturaleza, contrastada y variada en sus perfiles, luces y colores, que pedía —y pide—, ante todo, ser contemplada, ser pintada o descrita. Esto explica que Granada en la época barroca sea la ciudad española más veces descrita y celebrada.

De entre toda esa poesía descriptiva de nuestra ciudad terminé eligiendo para este discurso —por su novedad e interés— tres romances inéditos, nunca aludidos por la crítica, breves poemas descriptivos en que en visión exaltada se pinta a Granada. El título, pues, de mi disertación podría ser: *Granada en la poesía barroca: Comentarios a tres romances inéditos.*

Propósito y limitación de este ensayo

Las notas que aquí se recogen son fruto o consecuencia de mi naturaleza y vocación de granadino y de amante del Barroco. Mi vida de estudio e investigación, tanto en Arte como en Literatura, ha gravitado casi siempre movida por esa doble atracción. En consecuencia, mi atención se ha concentrado, espontáneamente, en la Granada barroca y en el barroquismo de Granada.

Muchas veces he pensado lanzarme a escribir la biografía de Granada; y más de una vez, al tratar temas locales artísticos y literarios, de una manera instintiva, he intentado aproximarme a su intimidad, a interpretar el espíritu de la ciudad; porque me atrae más el conocerla y adentrarme en ella que el celebrarla pintándola y dirigiéndole requiebros o galanterías. Pero pienso que para llegar a conocerla mejor e intentar comprender el alma oculta que espejea en su bello rostro, conviene escuchar las voces de los que la describieron y la requebraron. Incluso la voz de los que la celebraron contemplándola a distancia, viéndola relucir a lo lejos sobre la Sierra Nevada, como la contempló el autor del romance de Abenamar. El anónimo poeta, siguiendo una actitud literaria musulmana —y, por tanto, en parte, granadina—, la elogiaba por boca del rey don Juan, cortejándola como a una novia con la que se quería desposar. Y hay épocas —diríamos, prolongando el símil del romance medieval— en las que Granada ha tenido más novios, y más desinteresados, que el propio rey don Juan; más ojos que la contemplaron asombrados y más voces entusiasmadas que cantaron sus glorias y pintaron sus bellezas. Esto es lo que ocurre en la época barroca y en el Romanticismo. Es verdad que esos retra-

tos y elogios hechos por novios y amantes deforman con la hipérbole de su entusiasmo los rasgos del rostro y del alma de Granada; pero no es menos verdad que al pleno conocimiento no se puede llegar sólo por la vía discursiva del saber y reflexión, sino también con el impulso de esa vía afectiva del sentimiento amoroso. En la trayectoria apasionada que siguen las visiones hiperbólicas y deslumbrantes de los poetas barrocos, ha quedado encerrado mucho de lo verdadero y esencial de los rasgos expresivos de Granada.

La frecuencia con que a través del siglo XV se nombra a la ciudad en la poesía castellana, aunque sea la época en que pocos cristianos la conocen, está explicada en parte por lo mucho que representaba su conquista para Castilla; pero también por las muchas bellezas que se sabía encerraba la ciudad. Así, se la nombra y alude a sus lugares en los romances fronterizos, y comprendemos la curiosidad, ilusión y ansia de conquista que alienta en los versos del romance de Abenamar. Los años de convivencia y luchas que preceden a la toma de la ciudad hacen comprender al caballero cristiano la valentía, nobleza y arrogancia de su rival musulmán, así como sentir y dolerse de sus desgracias. Por esto, a través del siglo XVI, esas aventuras caballerescas, los gestos de nobleza, galantería y valor en que rivalizaron los caballeros musulmanes y los cristianos, hace que el moro granadino se levante al plano de lo heroico ideal convirtiéndose su figura, con su rico atuendo lleno de brillos y colores, en la visión idealizada que se perpetúa en el romance morisco y seguidamente en la novela y en la comedia. La ciudad, como fondo y ambiente de esa figura, diríamos que le presta la resonancia armónica de su propio atractivo al presentarlo como señor y gozador de sus bellezas. Granada, si no se describe en esos romances moriscos, sí es aludida constantemente y deleitosamente por sus lugares más celebrados: la Alhambra, el Generalife, Albayzín, Torres Bermejas, Bibarrambla, Zacatín, las huertas del Jaragüí, el Genil.

Pero cuando llega el período del Barroco esos elementos de fondo se nos adelantan —quedan a solas, diríamos, como en el cuadro de paisaje que entonces fija la pintura— y la descripción de la ciudad —en el tono de elogio exaltado— se convierte en tema central con toda su variedad de términos y elementos; lo mismo sus bellos edificios que la visión de naturaleza de su Sierra, sus cármenes, el Jaragüí y su Vega; lo mismo los monumentos árabes que los templos y palacios cristianos. Una de las cimas de estas descripciones será la Alhambra, que se ofrece entonces, además, como síntesis de lo musulmán y lo cristiano citada en la Casa Real y el Palacio de Carlos V, levantado junto a ella. Entonces es la evocación de la figura del moro, de sus fiestas, heroicidades y desgracias la que viene a prestar emoción a la pintura de sus solitarios palacios, jardines y fortalezas. Comienza así a quedar prendida en sus recintos la leyenda de la Alhambra, que desarrollará y multiplicará el romanticismo, pero que arranca de la época del Barroco.

Nuestro intento de hoy no es plantear en toda su extensión el tema descriptivo de Granada en la poesía barroca, sino centrado en un importante y desconocido grupo de composiciones inéditas que constituyen, desde luego, un núcleo básico y además inicial en el desarrollo del tema. Como es sabido, entroncando con la tradición del *Romancero*, Góngora creó el primer romance de descripción y elogio de Granada en 1586, fecha de su primera visita a la ciudad. Pues bien, como eco de esa primera pintura poética de Granada bajo sus mismos determinantes y con el estímulo del sentido estilístico del Barroco, que orienta todas las artes hacia lo visual y pictórico, que termina dando vida en la poesía, como género nuevo, al poema descriptivo, se van creando dentro, o en relación con el ambiente granadino, una serie de romances que se enlazan desde el momento de paso al siglo XVII hasta sus finales, y con ecos aun de fecha posterior.

Esa actitud la ejemplifican dos importantes creaciones inéditas.

ditas, una de autor no granadino —pero por su vida y su estilo relacionado con Granada— y otra de poeta local, escrita hacia 1620, unos veinte años después que el anterior. Seguidamente —dentro de la primera mitad del siglo— registramos otro romance que, aunque de menos calidad, ofrece interés aun independiente, pero que está incluido en la comedia de Acevedo Fajardo *La Toma de Granada*, que igualmente ha quedado inédita.

Tomando como centro el análisis y comentario de esos tres romances que hoy damos a conocer, planteamos una serie de cuestiones como introducción y enlace que permita su valoración y comprensión dentro del tema general de la poesía descriptiva de Granada. Asimismo, con la misma intención, comentamos algunas importantes muestras aisladas del tema más o menos conocidas, que completan la visión de conjunto al mismo tiempo que explican o fundamentan nuestros puntos de vista críticos y valorativos; sobre todo, los que interesan más en concreto en relación con este grupo de romances de elogio y descripción. Por esta razón dejamos de considerar el ejemplo más importante de la poesía descriptiva de ciudades de toda la poesía española: el poema *Granada*, del poeta gongorino D. Agustín Collado del Hierro, que aunque estudió en Alcalá —de donde era natural— y desarrolló su principal actividad en la corte, sin embargo; como final de su obra —al parecer, instalado en Granada—, se dedicó a la creación de este poema —rebotante de admiración y entusiasmo por Granada—, su más importante realización, despertando los elogios de sus contemporáneos, a pesar de no haber llegado a publicarlo. Este poema, en doce cantos, que debió escribirse hacia 1634 ó 1635, por lo que representa en sí, por lo que estilísticamente significa dentro de la poesía española y por su interés desde un punto de vista local, nos movió no sólo a editarlo, sino a trazar un ensayo de introducción que ha llegado a convertirse en libro que está esperando el momento de editarse. Esta es otra razón por la que en este lugar no le consideremos.

Tampoco estudiamos aquí otros poemas, como, por ejemplo, el escrito hacia 1621 por un carmelita granadino —quizás Pedro de Jesús o Diego de Jesús—, igualmente en octavas reales, pero *marginado* en prosa, y teniendo por cierto la misma fuente histórica: la *Antigüedad y Excelencias de Granada*, de Bermúdez de Pedraza. Su tono e interés poético e informativo es muy inferior de lo que suponían Angel del Arco y Gallardo, el que nos ha dejado el único extracto que conocemos, en su libro *Ensayo de una Biblioteca de Libros raros y curiosos*. No puede compararse con la riqueza poética sobreabundante que ofrece el de Collado del Hierro. Este nos agobia en octavas que sólo quedan justificadas para los amantes del Barroco y los amantes de Granada. Para ellos escribimos hoy también estos comentarios que justificamos por nuestra razón de granadino y de amante del Barroco.

La visión del paisaje de Granada: «Pasto de los ojos, elevación de las almas»

Cuando a comienzos de pasado siglo un viajero como el Conde de Maule viene hacia Granada por la carretera de Pinos Puente, entusiasmado ante sus fértiles campos, deteniéndose para hablarnos del cultivo y elaboración del lino, al llegar a bordear la Sierra de Elvira y descubrir la vista de Granada con la Sierra al fondo, diríamos que, hecho todo ojos, corta en seco sus razones, olvidando su visión utilitaria del paisaje, para expresar sólo el deseo de retener en un lienzo el bello panorama que contempla. Ante el *alegre y pintoresco aspecto* de la ciudad, bajo los contrastes de la ardiente luz del atardecer, no puede evitar la actitud contemplativa y descriptiva; el intentar trasladarnos con sus palabras el cuadro que contempla y el desear ser pintor

para fijarlo en el lienzo. «La población —nos dice— se presenta en las faldas de los montes Cogollos y de Sierra Nevada descendiendo por las colinas de la Alambra y Albayzín hasta el Valle; la parte superior de las colinas demuestra un fondo pardo del color natural de la tierra; la cima de la Sierra Nevada que se descubre a la espalda se observa blanca por la nieve de que siempre está cubierta; y las nubes encarnadas con los rayos del sol que en el acto de ponerse se veían en este momento mucho más baxo de su cumbre, hacían un contraste tan hermoso que si el pincel de un hábil profesor se empeñase en copiarle al natural nos daría uno de los quadros más bellos e interesantes». Y como confirmación de sus palabras nos agrega en una nota, que hizo sacar al pintor Marín unas vistas de Granada —de la Sierra Nevada y de las angosturas del Darro— para llevarlas consigo y conservarlas en su colección.

Este ilustre viajero, típico hombre de su época por psicología y cultura, que con afán de erudición y con la obsesión de la idea de progreso va recogiendo en su viaje datos arqueológicos, históricos, artísticos, al mismo tiempo que la información utilitaria de las labores agrícolas, comercio, industrias, era el menos apto para hacer descripción y entregarse a la pura contemplación estética; y, sin embargo, no puede ante Granada contenerse e intenta evocar la visión del paisaje, y añora el arte de pintar para recoger las luces, sombras y colores de nuestra ciudad perfilada sobre la Sierra a la hora del atardecer.

Si esto ocurre en la época del neoclasicismo, cuando la poesía ha perdido sus luces y colores, cuando los temas filosóficos y filantrópicos han invadido la temática y se desprecia la poesía rica en galas descriptivas de imágenes, adjetivos y metáforas, de la época del Barroco y del Romanticismo, comprendemos que es la realidad de nuestra ciudad y de nuestro paisaje la que está pidiendo siempre ser contemplada y ser pintada, sea con las plumas, sea con los pinceles. Y es que no es posible cerrar los ojos ante Granada; como tampoco es posible mirarla con ojos inte-

resados, pues el que la mira así no llegará nunca a verla ni a sentirla ni a comprenderla. A Granada hay que venir, en primer lugar, dispuesto *a ver*; como vino Góngora, según repite insistentemente a través de su largo romance. Por esta razón, el poeta Icaza considerará como la mayor desgracia y privación el ser ciego en Granada:

Dale limosna, mujer,
que no hay en la vida nada
como la pena de ser
ciego en Granada.

La fina sensibilidad modernista, exacerbada por todo goce sensorial, comprendió que ningún paisaje como el de Granada pide tanto ser contemplado y ninguno da más al que lo contempla.

Así, la visión de Granada provocó el gesto de asombro y admiración, el gesto boquiabierto con que vemos expresarse a los escritores románticos, pero antes, también a los poetas barrocos. Unos y otros se deslumbran y quieren deslumbrar con su transposición literaria de la visión de la ciudad y del paisaje granadino. Por eso cabe también mirarla a veces con ojos entornados, como la mira el pintor, para que no nos deslumbren sus luces y colores. Pero si en algún momento se cierran es después de haberla mirado lentamente, con ojos bien abiertos; cuando sus rasgos de extrema belleza mueven incluso al recogimiento y a la meditación; no tanto por el gesto melancólico de retener la imagen fugaz de lo que se nos escapa, cuanto por sentir también que nuestro espíritu se nos levanta hacia otra belleza no percedera. Porque no olvidemos que ese extremo goce sensorial que provoca su contemplación puede ser un impulso que mueva el alma hacia su Creador. De esta manera lo afirmaba —en frase quizás escrita en Granada, contemplando la inmensidad de la Sierra y de la Vega— el gran místico de las renunciaciones, de las *noches* y de las *nadas*. San Juan de la Cruz re-

conocía cómo en un alto grado de la vida espiritual se puede poner *la noticia y afición de la voluntad en Dios* «oyendo músicas y otras cosas y viendo cosas agradables, y oliendo suaves olores o gustando algunos sabores y delicados toques». Todos esos goces sensoriales quedan centrados por la sensación inicial y punto de partida, y a la vez de resonancia, del sentido y goce de la vista.

La misma estructura movida del paisaje de Granada parece dispuesta para ser vista, para mirarla. Por eso surge en su más típica arquitectura, como elemento expresivo adaptado al pequeño módulo de sus movidos palacios, cármenes y jardines —y aun de su propia conformación de paisaje—, el mirador, el lugar hecho sólo para mirar. Y es que, como hemos dicho en otra ocasión, «el paisaje de Granada, maravillosa conjunción de naturaleza y artificio, donde las colinas se recortan en torres, murallas y palacios, mientras el caserío envuelve en sus cármenes y patios, árboles, frutas y flores; donde todo a su vez queda abarcado y perfilado por una extensa vega y por la masa grandiosa de la Sierra Nevada y donde, además, todo se valora y contrasta en la movida estructura de sus cuatro colinas, con la más brillante luz, es un paisaje que asombra y halaga —verdadero *pasto de los ojos*—, que exige ser contemplado, que pide galerías, barandales y miradores».

Este paisaje, insensiblemente, lleva a insistir y continuar en la contemplación y pide al poeta y al pintor —acudiendo a sus medios expresivos— su eternización, el traslado pictórico o poético con derroche de luces y colores, aunque muchas veces se le escape, bajo esa rica apariencia, esa nota sutil escondida de misterio, melancolía y espiritualidad. No es extraño, pues, que, de una parte, los poetas granadinos de los siglos XVI y XVII sientan esa especial inclinación hacia la poesía descriptiva. Y que lo mismo le ocurra a los que la visitan y viven en ella. El paisaje de Granada hace brotar una poesía de brillante estilo metafórico, de una parte, y de otra, de puro y vago lirismo sugeri-

dor. Lo lógico, racional y argumental queda olvidado o relegado a un término de fondo o engarce de las visiones e imágenes que se presentan.

Esa contemplación lenta, insistente y recatada de solitario nos sugiere esa doble seducción —aparente y racionalmente contradictoria— de goce de sentidos e inquietud de melancolía y espiritualidad trascendente. Por esto Ganivet, al considerar el *carácter* granadino, ante lo humano y ante el paisaje, veía la esencia en el misticismo, explicándolo como una consecuencia de un espíritu religioso cristiano, amante de la virtud y del ascetismo —que testifica en el amor y devoción al agua y al pan— refrenando una sensualidad de origen árabe. Así veía cambiar el cristianismo en Europa, degenerando en el Norte «en la comprensión fría, razonada, seca, protestante. En el Sur se adornó con las joyas brillantes de una liturgia deslumbradora; y en España, además de esto, se remontó hacia su verdadero centro: el misticismo». Aunque no lleguemos a su conclusión —de ver ese misticismo sólo como «sensualidad refrenada»—, sin embargo, está percibido en su análisis ese encuentro de goces sensoriales y sensuales junto a los procedentes de la más elevada espiritualidad religiosa que entraña el alma y el paisaje de Granada.

Ese complejo y, en apariencia, contradictorio sentimiento de espiritualidad y halagadora sensualidad que nos envuelve y nos cala, es algo que el fino instinto de los más distintos poetas ha percibido al enfrentarse con el paisaje de Granada, desde la época musulmana hasta nuestros días. El poeta Alsaqundi condensaba su alabanza de Granada, afirmando que era el Damasco de al-Andalus «pasto de los ojos, elevación de las almas». Incluso insiste más abajo en la misma visión al elogiar uno de sus espléndidos panoramas: «Encantan ojos y corazones sutilizando las almas».

En la distancia de los siglos, Lope de Vega, en verso espontáneo que traduce su poderoso y sano instinto de poeta, dirá por boca de uno de sus personajes que contempla Granada en su

más inmensa visión de conjunto, que es «Una pintura extremada/que el alma y la vista admira»; esto es, siente el doble y contrapuesto goce del espíritu y de los ojos. Junto a Lope, el granadino Soto de Rojas, en versos de su juventud, evocando a su Fénix en el Generalife «sobre la elevada pesadumbre reina de tanta vega», ante ese amplio paisaje de llanura en que la «vista se despliega», lanza una expresión que descubre la misma duplicidad de goces: «regalo al alma, tiros al sentido».

Pero es que este mismo encuentro de placer del alma y de exaltación sensorial es, en el fondo, lo que siente y expresa Juan Ramón Jiménez, cuando lleno del *encanto*, la *satisfacción* y el *aviso*, que llevaba de la ciudad, le escribía a García Lorca, hablándole «de su secreta Granada, fina y fuerte, recogida y ancha, suma inmensa de misticismo lento y delicada sensualidad».

No representaba contradicción para el espíritu musulmán ese simultáneo elevar del alma y gozar con los sentidos. Tampoco lo era para la sensibilidad barroca de dos temperamentos tan distintos como Lope y Soto, y lo mismo para el fino espíritu de un poeta andaluz a quien Granada le *había cogido el corazón*. Por esto lo han sentido todos ellos y lo han expresado a distancia sin conocer el uno las palabras del otro, cuando se entregaron a la contemplación del paisaje granadino; y quizás por esta complejidad de lo musulmán, de lo barroco y de lo andaluz granadino, se explica esta compleja emoción que despierta Granada.

La exaltación de Granada y su conversión en tema ideal literario

Una triple razón histórica, literaria y, podríamos decir, paisajística, favorece el hecho de que Granada se exalte en los años del Renacimiento como ciudad plena de belleza exótica y nueva. Como ha visto más de un crítico ya el gran empuje de la Recon-

quista en el siglo XIII y la postura decididamente de vencido en que se encuentra el musulmán granadino en el siglo siguiente, creó en el cristiano la actitud de conciencia de su superioridad, que le hizo esperar confiado en el triunfo definitivo. Ya no había ni temor ante las bellezas que su arte, su pensamiento, sus letras y sus costumbres le ofrecían. De la misma manera que era ya posible compadecerse de sus desgracias y exaltar su gallardía y caballerosidad. A partir de entonces fue surgiendo esa maurofilia —estudiada por Cirot— que se extrema en el siglo XVI y que se difunde por Europa para alcanzar su más pintoresca versión en la época romántica.

Desde la distancia de los reinos cristianos, la corte de Granada se ofrece como el sumo de todas clases de bellezas y seducciones. El estado de convivencia en que por la prolongada situación de tributario se vive con el reino granadino, permite que salga y entre —a veces son largas estancias de destierro— quienes trasladan a las ciudades cristianas visiones que exaltan en el recuerdo lejano con la hipérbole creada por la nostalgia. Las incursiones que a través del siglo XV realizan los ejércitos cristianos hasta dar vista desde la vega a la ciudad en la que reluce su Alhambra sobre la Sierra Nevada, va acrecentando simultáneamente el ansia de conquista y la imagen idealizada que de la ciudad, con sus ricos palacios y jardines, se ha ido creando en la mente de los cristianos. Recordemos con qué emoción escribía don Alvaro de Luna al Rey, el 22 de mayo de 1431, diciéndole cómo había contemplado de cerca la ciudad en una de estas incursiones: «Este día —le dice— continuamos nuestro camino derechamente a la Vega de Granada, fasta la ver muy bien a ojo, e divisar el Alhambra, e el Albaycín, e el Corral». Como comenta María Soledad Carrasco, este pasaje adquiere una significación especial, si tenemos en cuenta que dos meses después el propio Rey, a quien iba dirigida la carta, contempló la ciudad y sus edificios con admiración y deseos de poseerla, dan-

do ello ocasión a que se compusiese el romance de Abenamar en que se eterniza ese momento.

Se comprende cómo los relatos de los caballeros españoles y extranjeros que vuelven a sus tierras contando las bellezas de lo que se encerraba tras las murallas de la ciudad musulmana, van desarrollando, pues, en la imaginación de las gentes de occidente, una visión ideal de Granada en torno a la cual prenden todo lo que del exotismo oriental piensan los cristianos de Europa. El caballero Guillabert de Lannoy, después de asistir junto a don Fernando de Antequera a la lucha contra los moros, se procuró en la tregua los salvoconductos para visitar Granada. Aquí estuvo nueve días visitando la ciudad, sus casas, palacios y jardines de placer y dulzura, que son «cosas bellas y maravillosas de ver».

No olvidemos, además, que el período final del reino granadino —según señalaba y comentaba finamente García Gómez— se caracteriza precisamente por un refuerzo de la influencia oriental, y que, por otra parte, el aspecto de la ciudad para el que anduviese por sus calles debía ser sorprendente —según señaló y estudió Torres Balbás—, sobre todo para los castellanos y norteños, ante los efectos de brillante policromía que ofrecían muchos de sus edificios.

Todo ello contribuyó a crear en la imaginación de los cristianos ese ambiente deslumbrante que penetrará en los romances moriscos, donde, aunque no se describa la ciudad —entre otras razones, por el interés que ideológica y estéticamente ha puesto el Renacimiento en lo humano—; sin embargo, se concentra en la rica pintura del musulmán, cuyas vestiduras se nos describen con un derroche de colores que se acumulan y contrastan con pleno efecto pictórico. A veces, ello es lo que constituye el motivo o tema del romance.

Esa visión de Granada desde la lejanía o tras los ecos de relatos de quienes habían penetrado en ella, avivada por el ansia de conquista, es el gran impulso que levanta la ciudad en la

mente de los cristianos. Como finamente comentaba un buen granadino, tras describir la vista de conjunto de Granada: «Se explica, ante este pasmoso conjunto, que la imaginación castellana se exaltase. Con qué tintas de leyenda y embrujamiento prenderían en el espíritu austero de Castilla, los relatos de embajadores, de aventureros, de cautivos, que habían gustado la visión de los mágicos palacios y sentido las mayores delicias ocultas en la parte de la casa vedada al huésped, el harén».

Cuando por fin se logra la conquista de la ciudad, correrá la noticia por las tierras de Castilla, produciendo una explosión de goce como la de quienes han logrado poseer el lugar más importante y bello desde siglos codiciado. Ese sentimiento es el que recoge la poesía de Juan del Encina, como un eco de la voz de todas las gentes de Castilla, pensando en la *ciudad nombrada*; en el *consuelo* que será *ver por torres y garitas/alçar las cruces benditas*. Todo su villancico es una exultante llamada:

Levanta, Pascual, levanta,
aballemos a Granada,
que se suena que es tomada.

La entrada de los tropas y de la corte de los Reyes Católicos se hizo, además, con una solemnidad y fastuosidad que también debió deslumbrar y repercutir por toda Castilla. Por esto, estimulando un afán e intención descriptiva en los cronistas, se prodigan las pinturas de la Reina o del Rey, con una prolijidad y colorismo verdaderamente prebarroco. El profesor Alvar —en su bella conferencia sobre *Granada y el Romancero*— ha subrayado este rasgo descriptivo de las crónicas castellanas recordando un pasaje de la del Cura de Palacios, en que describe cómo iban ataviados doña Isabel y don Fernando que, con razón, dice: «Nada tiene que envidiar a las más brillantes de Ginés Pérez de Hita o del *Romancero General*». Esta exaltación del hecho, aunque fuera sólo destacando a los personajes, iba repercutien-

do en la exaltación del fondo o ambiente de la ciudad de Granada.

Es indiscutible que el gran acontecimiento que para la cristiandad representó la conquista de la ciudad, vino a reforzar el interés por Granada, pues no fue un interés exclusivo de los españoles; como ya anotó en el pasado siglo Riaño, al estudiar y comentar las descripciones de la Alhambra; «ocurre que desde el punto en que circuló por el mundo cristiano la noticia de la entrega de la ciudad, interesó de igual manera a los extranjeros». Buena prueba de ese interés —agrega— es que el 21 de abril del mismo año de 1492 «se representó en Roma una comedia en latín escrita por Carlos Verardi, imitando la manera clásica sobre este asunto, cuya producción, que jamás he visto citada, vio la luz por entonces en un tomo titulado: «Historia bética»... Más tarde publicó, Co, Girolamo Graziani, un poema en italiano, «Il conquisto de Granata». Módena, 1659..., que después se imprimió en París y dos veces en Venecia. Recuerda también de hacia el mismo tiempo una comedia en inglés, la de John Dryden (London, 1678, 3.^a edic.). De relatos españoles cita la obra en «octava rima» del portugués Duarte Díaz, de 1590. Si repasamos el citado libro de María Soledad Carrasco, podemos completar esta exposición iniciada por Riaño. Lo que a nuestro punto de vista interesa no es el tema histórico de la conquista, ni el tema morisco que se estudia en este último libro, sino solamente el hecho de que ello supuso el destacar la ciudad y preparar el terreno para favorecer el surgir de las descripciones de la misma, en cuanto se fue imponiendo la orientación estilística barroca que valoraba todos los elementos visuales del mundo de lo humano, de la naturaleza y del arte. Subrayemos sólo —dentro del género narrativo de dicho tema de la conquista— el que hasta a la larga distancia de las tierras americanas y, en 1635, el poeta Pedro de Oña, componga con pretensiones históricas su poema *El Vasquero*, cuyo tema central es también la toma de Granada y, por cierto complaciéndose en los rasgos descriptivos, aun sin conocer la ciudad. El tema, sobre todo a

partir de las *Guerras civiles de Granada*, de Pérez de Hita, quedará en la épica, el teatro y la novela. Ahí tenemos, en el comienzo, una breve, pero exaltada, descripción de Granada. Más amplio cuadro descriptivo lo ofrece antes el historiador Garibay. Pero, además, la difusión por Europa de la historia y las bellezas de Granada la realizan durante todo el siglo XVI los viajeros y embajadores extranjeros. El asombro ante la realidad, lo extraño de su arte, de sus palacios y jardines, la vida de los moriscos, todo es recogido por ellos. Hay escritos, incluso los que no se publicaron seguidamente, que se conocieron en amplios círculos extranjeros, contribuyendo a esa fama y exaltación de la ciudad. Porque esos viajeros, precisamente por lo que de extraordinario y extraño encuentran en Granada, sienten la necesidad y el gusto de describir, a veces con pormenores y circunstancias que dan rica información al arqueólogo y al historiador. No es nuestro objeto el iniciar siquiera ese comentario; pero basta repasar los relatos y descripciones de Lalaing, de Münzer o del Navagiero para darnos cuenta del interés que les despertó Granada y a qué altura incomparable la situaron, no sólo dentro de España, sino de Europa. Esa fama e idea de Granada persistirá, no sólo durante la segunda mitad de ese siglo XVI, sino también en el siguiente, en la época de pleno Barroco.

Se comprende, pues, por múltiples razones, cómo el elogio y pintura de la ciudad, con su evocación histórica musulmana y cristiana, se convierte en tema poético, sobre todo dentro del ambiente literario que centra Granada. Estas descripciones poéticas que hoy presentamos, así como alguno de los grandes poemas que de fecha inmediata a ellas se escriben, están animadas por la orientación estética del grupo de poetas granadinos. No olvidemos que también Góngora —el iniciador de esos romances descriptivos y encomiásticos que comentamos— vivió en Granada y con estrecha relación y afinidad con sus medios literarios. Esa es también parte de la razón de la profunda influencia que

ejerce en estos poetas y concretamente en toda esta poesía descriptiva del arranque y plenitud del Barroco.

Quizás parezca extraño dentro del siglo XVII, cuando en el ambiente literario tan fuerte es el entusiasmo por la Antigüedad clásica —y tan exaltada está la religiosidad combativa contrarreformista y los problemas que llevan a la expulsión de los moriscos han hecho que decaiga el aprecio del moro—, el que nos encontremos con descripciones elogiosas de la Alhambra. Porque en las varias descripciones poéticas de Granada que conocemos, correspondientes a la lírica barroca, destaca siempre con especial valor esos palacios y jardines. Hay una primera razón que parcialmente lo explica. Al finalizar el siglo XVI, en esa general concentración o mirada hacia adentro que se produce en nuestra cultura, el humanista e historiador busca con interés el pasado propio y, más que el general español, el local. Hay un afán por conocer y celebrar las antigüedades, glorias y grandezas de la propia ciudad. Por eso surgen al terminar el siglo y en los comienzos del XVII las historias locales en casi todas las ciudades españolas. Ese fondo de conocimiento y amor por el pasado local favorece la exaltación de sus monumentos, no sólo romanos, sino también musulmanes. Si Ambrosio de Morales se vuelve hacia las antigüedades califales que se cifran en la Mezquita cordobesa, también para Granada surge el libro de Luis del Mármol, y pocos años después, el de Bermúdez de Pedraza, donde la Alhambra y los monumentos árabes se celebran y describen como una parte de las *antigüedades y grandezas* de Granada. Es interesante observar cómo éste, al hablar de las virtudes de los granadinos, se refiere y elogia también a los musulmanes como tales granadinos.

Por otro lado, se puede pensar, como otra razón de esa valoración de lo musulmán, en el ambiente de idealidad caballeresca que con el romance fronterizo y morisco y con las *Guerras civiles de Granada*, de Pérez de Hita, se ha creado en torno a la figura del musulmán granadino, y aunque extinguiéndose ese

género de romances, la ficción dramática la perpetúa con Lope. Esta maurofilia es verdad que favorece y constituye uno de los determinantes del gusto por la evocación del ambiente de galas y fiestas en la Alhambra. Pero no olvidemos que las sátiras contra el auge de los romances moriscos, que especialmente favorece Lope con los suyos, había comenzado muy pronto, y con el ilustre ejemplo de Góngora, precisamente uno de los poetas que ensalza las bellezas de los palacios nazaríes. Ello demuestra que es también la viva realidad del monumento —y de Granada—, con todas sus bellezas y artificios, la que esencialmente ofrece la atracción, aunque, al contemplarla, al poeta se le superponga, como asociación inevitable, ese ambiente ideal novelesco de vida refinada, donde todo es exquisitez, galas y fiestas y color que había mantenido vivo esa tradición del *Romancero* intensificada con el *Romancero nuevo*, con Pérez de Hita y con el teatro de Lope de Vega. Si las burlas y sátiras hacen que disminuyan los Zaydes y Celines, el evocador ambiente de los palacios y jardines de la Alhambra y del Generalife siguió atrayendo y asombrando al que llegaba a contemplarlos. Y al extremarse la tendencia gongorina, esto es, el barroquismo, aunque ello llevara consigo la supervivencia entusiasta del mundo y valor de la antigüedad clásica, no se extingue, sino que se refuerza la atracción hacia el pasado de la ciudad, síntesis de lo cristiano y de lo musulmán que se ofrecía en Granada. Las bellezas de lo musulmán y la belleza y grandiosidad del arte cristiano que con el predominio de obras renacentistas, de una parte, y bajo el signo espiritual que representaban, de otra, como expresión de la unidad religiosa, favorecen todo ello su poder de atracción ante la mirada del hombre de esta época de exaltación religiosa contrarreformista. Este atractivo se refuerza en los años de tránsito al siglo XVII con la conmoción fervorosa que despiertan los falsificados plomos del Sacro Monte, lo cual se liga con la corriente de devoción mariana que se exalta seguidamente. Pero, además, es que Granada, con la belleza de su paisaje,

con la espléndida conjunción de arte y naturaleza, y de una naturaleza tan rica y variada, y de un arte también rico y contrastado, desbordante y policromo, ofrecía la más adecuada visión para asombrar la sensibilidad barroca. Por esto, no es extraño observar que si repasamos el panorama de la lírica barroca española, nos encontremos con que Granada es objeto de alusiones y descripciones en un número que no alcanza ninguna otra ciudad española. Y dentro de los poemas descriptivos que nos ofrece el momento, ninguno es de las pretensiones y extensión del que hacia 1634 dedica a Granada el gongorino don Agustín Collado del Hierro. En él, junto a las descripciones de paisaje, se destaca la Alhambra con todo un canto, la Reconquista, el Triunfo de la Inmaculada, el Sacro Monte, los hombres y mujeres ilustres. Esto es: Naturaleza, Arte, Religión, y contando con lo cristiano y con lo musulmán. El hecho de que nos encontremos con poemas escritos por poetas no granadinos, está indicando cómo la visión de asombro y maravilla ante la ciudad lanzaba a los poetas a encumbrarla —como algo nuevo que se descubre— en forma análoga a como nuestros escritores, al llegar a las lejanas tierras de América, sentían en su asombro, ante lo extraño y nuevo, la irrefrenable necesidad de describirlas.

Los romances moriscos y el surgir del romance de elogio y descripción de Granada

El hecho de que las descripciones de Granada, prodigadas en el momento del Barroco, se inicien y repitan en la forma del romance, no creo pueda considerarse como casual, como tampoco lo es el que la primera ciudad que se describe en un romance sea Granada. Un impulso decisivo vino del Romancero: del romance de elogio de ciudad y del romance morisco.

El florecimiento del romance morisco había exaltado a Granada refiriéndose a sus bellos lugares, calles, puertas y monumentos, y aunque no llegase a la actitud descriptiva, sobrecargó tanto de referencias, tendió tanto a la enumeración de lugares, que sirvió de paso o impulso para la completa descripción. Aun en la evolución o cambio del romance, conforme al sentido tradicional señalado por Menéndez Pidal, en el paso del romance fronterizo al romance morisco, vemos cómo aumenta en ellos el número de nombres de lugares de Granada. Incluso parece que versiones de romances fronterizos se ampliaron precisamente aumentando las referencias a castillos, palacios y calles granadinas. En el famoso romance de Abenamar, en su visión instantánea y panorámica de Granada, hay referencias a lugares de la ciudad que, según un erudito comentador reciente, no podían figurar en una versión del siglo XV. Lo mismo que se prodigan y recargan las coloreadas enumeraciones de marlotas, capellares y alquiceles, se incrementan también, por su análogo poder sugestivo y sugeridor, las referencias a edificios y lugares de Granada. Se trata de un lógico desarrollo, conforme con el que siguen otros temas a través de sus refundiciones, que explica muy bien el impulso que actuó más tarde en el surgir de los romances descriptivos de la ciudad. Además, ello suponía también un impulso a desarrollar, el latente prebarroquismo colorista de los romances fronterizos y moriscos.

Una confirmación, a nuestro juicio clara, de cómo el romance morisco es un núcleo o germen a desarrollar por una actitud descriptiva de sentido barroco, la ofrece el teatro de Lope. Es claro que actuó decisivamente en el poeta el conocimiento directo de la ciudad. Sus descripciones acusan la complacencia en la contemplación, con alguna imagen o rasgo descriptivo que demuestra la finura de observación de una sensibilidad de poeta pintor entusiasmado con Granada. Pero cuando se leen las descripciones y elogios de la ciudad, de sus comedias *Los celos de Rodamonte*, *El hidalgo abencerraje* y *La envidia de la nobleza*,

observamos cómo el romancero morisco fue un material literario que contó en su elaboración. En su asombro y admiración de Granada y de su Alhambra, prorrumpe en hipérbolos, símiles y metáforas que se enlazan en torno a la enumeración de lugares y monumentos.

Revisando el *Romancero general*, salta a la vista un hecho: la mayor proporción del número de los romances moriscos. Esto es, por lo menos en el primer momento, en el período de florecimiento del *Romancero nuevo*, que se produce en el último cuarto del siglo XVI, los romances moriscos son cultivados con preferencia a los otros géneros. Basta repasar las cifras de los distintos géneros de romances en la edición de González Palencia. Extraña que en su conjunto supere en número no ya sólo a los romances pastoriles, sino también a los de tema heroico. Por la misma razón tienen importancia y abundan los de tema antimorisco; por la reacción que se produjo ante su enorme difusión. Menéndez Pidal anota ese mayor auge del romance morisco que corresponde a la primera parte de la *Flor de Romances*, en 1589, donde suman un 40 por 100 del total. Es verdad que en esa popularidad y abundancia contó como impulso importante el hecho de que Lope de Vega se lanzara a cantar sus amores con Elena Osorio, con el disfraz del moro Zaidé. Pero si prendió y se extendió el género fue porque la sensibilidad de la época estaba dispuesta y se sentía atraída por el mundo de idealidad que centraba Granada y el moro granadino. Era un mundo ideal animado no sólo por el estímulo literario del romance fronterizo, germen del morisco, y del recuerdo histórico de la guerra de Granada —esto es, por algo lejano—, sino, además, con el refuerzo de lo real, concreto y próximo, de la ciudad con los palacios y jardines cuya belleza, riqueza y exotismo seguía deslumbrando y dando impulso para lanzar a la imaginación a evocar o localizar en ella las más suntuosas fiestas y los más exaltados hechos de galantería, amores y valentía.

De este modo, cuando arreciaban las sátiras e ironías, el gé-

nero vino a condensarse en una novela —incunable de la novela histórica moderna, la llama Menéndez Pidal—, *Las Guerras Civiles de Granada*, de Pérez de Hita, aparecida en 1595, donde entre relatos de historia y fantasía quedaba engarzada la más rica antología del género. El éxito extraordinario de la obra de Pérez de Hita mantuvo —y centrado en Granada— todo ese mundo de añoranza e idealidad cual otra Arcadía a evocar ante la realidad del paisaje y de los salones, patios y jardines de los alcázares granadinos.

Tras de los años en que aparecen *Las Guerras Civiles de Granada*, los romances moriscos comenzaron a decaer. La fecha de 1597, a la que corresponde la novena parte de la *Flor*, señala el final de esta moda literaria. Al reanudarse esta serie de las cuatro últimas partes, décima a trecena, entre 1601 a 1604 —dice Menéndez Pidal—, «ya no se encuentra en ellas sino un solo romance morisco». Pero, según hace observar nuestro gran medievalista en su estudio sobre *El Romancero nuevo*, «las principales causas del cambio de gusto no eran ciertamente literarias, sino políticas y religiosas. Se fraguaba ya la expulsión de los moriscos de toda España, dictada al fin en los años 1609 y 1610».

No es extraño que el interés despertado por los romances hacia Granada favoreciera entonces, con la nueva sensibilidad barroca que orientaba la poesía hacia la descripción, el desarrollo de los romances y poemas descriptivos de la ciudad. A ello se unía también el influjo de la vieja tradición penetrada en el *Romancero* del romance de elogio de ciudades. Además, debemos tener en cuenta que hacia estas mismas fechas de paso al siglo XVII, se escribe una obra de más puro carácter histórico y erudito, como es la *Historia del rebelión de los Moriscos*, de Luis del Mármol, que vino a ofrecer descripciones de lugares de Granada —especialmente de la musulmana— con cierta objetividad y exactitud, y que permitía la evocación y pintura de los palacios, torres y jardines de la Alhambra con el asombro

de lo nuevo y distinto de lo occidental cristiano. El interés por el pasado local que se produce en la historiografía de esos años favorece también el recuerdo de la Granada musulmana que se evoca ante esos monumentos. Así —más que en los *Diálogos de las cosas notables de Granada*, de Luis de la Cueva, publicados en 1603— se condensa en la obra de Bermúdez de Pedraza, escrita en 1600 y publicada en 1608. Este libro, *Antigüedad y Excelencias de Granada* —rehecho y ampliado más tarde en su *Historia eclesiástica*—, es la base de todas las descripciones que en prosa y en verso se escriben de Granada a través de los siglos XVII y XVIII y, además, la principal parte de la erudición de los poetas.

Hubo otra circunstancia histórico-religiosa que igualmente llevó la atención hacia Granada: los descubrimientos de las falsas reliquias de la Torre Turpiana y poco después, en 1595, el hallazgo de los plomos del Sacro Monte. Todo ello —divulgado por el citado libro de Pedraza— venía a coincidir con los años de efervescencia de devoción mariana; y los descubrimientos venían a presentarse como otro testimonio de defensa del dogma de la Inmaculada. Se sumó, así, el interés por la Granada musulmana y por la Granada cristiana. El romance de descripción y elogio de Granada que escribe Góngora en 1586, tiene entonces consecuencias o ecos espléndidos, de los que son buena muestra los dos primeros romances de los tres inéditos que hoy damos a conocer: el primero, de un poeta no granadino, pero ligado a su ambiente, escrito al finalizar el siglo XVI, y el segundo, que con más seguridad se puede fechar hacia 1620. El tercero —más plenamente apoyado en Pedraza— es una descripción de la Granada musulmana inserto en *La Toma de Granada*, de Acevedo Fajardo, y que debió escribirse dentro de la primera mitad de dicho siglo. Y aún puede recordarse uno más tardío, del último Barroco —más centrado en el elogio y en el ornato erudito—, apenas conocido, aunque fue reeditado en el pasado siglo. Seguidamente a los primeros romances surgen dos

poemas descriptivos: el primero, de 1621 —hoy perdido, pero que extractó Gallardo—, obra de un fraile carmelita, y hacia 1634, el gran poema *Granada*, en doce cantos, del gongorino don Agustín Collado del Hierro, que aunque quedó inédito fue objeto de innumerables elogios de sus contemporáneos. Supo en él recoger lo esencial granadino tanto de lo artístico y paisajístico como de lo religioso, histórico y literario; y atendiendo no sólo al pasado, sino también al presente. El poeta cortesano penetró en la intimidad del *paraíso cerrado* granadino.

Aparte de todo ello —como luego comentamos—, Lope de Vega, de los primeros en componer romances moriscos y en llevar al teatro los asuntos de moros y cristianos de la conquista de Granada, volvía al cultivo del tema morisco en la comedia impulsado seguramente por su visita a Granada en 1603. Debió gozar en la ciudad, donde tenía buenos amigos y donde anduvo por entonces Micaela Luján. Los varios pasajes descriptivos y de elogio de Granada en estas comedias, con el inevitable entronque con la tradición literaria del romance morisco y con ecos de la literatura de ficción y de erudición sobre Granada, se expresan descubriendo el personal goce de ojos y sentidos de su fina sensibilidad de poeta pintor. Y lo mismo que Lope, ningún poeta podía olvidar ante Granada el recuerdo de los romances fronterizos y moriscos; y más aún habiendo releído muchos de ellos engarzados en el relato de historia y fantasía de las *Gueras civiles* de Pérez de Hita.

En el fondo, pues, todas estas formas de romances y poemas descriptivos —recogiendo el eco de romances de elogio de ciudades— son un término y culminación del desarrollo de los romances moriscos, fenómeno que se produce por circunstancias históricas y estéticas: al pasar la atención del moro granadino a la ciudad y sus bellos lugares, y al penetrar en la poesía el estilo Barroco, que impulsa a la descripción. Así, a través de los romances moriscos del *Romancero general* en sus varias partes, vemos crecer la enumeración y referencia a los lugares, palacios

y castillos de Granada : el Albayzín, la Alhambra, el Generalife, los Alijares, Torres Bermejas, Bibataubín, la Vega, las Huertas del Jaragüí, el Genil y el Darro son nombrados y celebrados a través de todos ellos. Hay un romance que por tres veces se repite en el *Romancero general* —y a él puede unirse otro muy análogo referente a Muza— que demuestra por sus repeticiones y por el tema que canta el ideal que representaba la ciudad de Granada para la sensibilidad de los españoles de fines del siglo XVI. El ejemplo merece lo copiemos aquí :

Las soberbias torres mira,
y de lexos las almenas
de su patria dulce y cara,
Celfín, que el Rey le destierra ;
y perdida la esperança
de jamás volver a vella,
con suspiros tristes, dize :
Granada bella,
mi llanto escucha y duélate mi pena.

Hermosa playa que al viento
das por tributo y ofrenda
tanta variedad de flores
que él mismo se admira en vellas ;
verdes plantas de Xenil,
fresca y regalada vega,
dulce recreación de damas,
de los hombres gloria inmensa,
Granada bella, etc.

Fuentes de Generalife
que regáis su prado y huerta,
las lágrimas que derramo,
si entre vosotras se mezclan,
recebidas con amor,
pues son de amor cara prenda ;
mirad que es licor precioso
a donde el alma se junta,
Granada bella, etc.

Aires frescos que alentáis
lo que el cielo ciñe y cerca :
cuando lleguéis a Granada,
Alá os guarde y mantenga,
para que aquestos suspiros
que os doy, le déis en mi ausencia,
y como presentes digan
lo que los ausentes penan,
Granada bella,
mi llanto escucha y duélate mi pena.

El hecho de que el tema de este tan gustado romance sea la despedida de Celfín de la ciudad, refuerza su valor como exponente de esa exaltación de Granada en el *Romancero*. Los encantos de la ciudad que se contempla desde lejos, acrecen para Celfín y para el poeta con la melancolía de la despedida. De esas cuatro versiones, dos son idénticas, pero las otras dos ofrecen variantes. Aunque siempre con un desarrollo lírico cual corresponde al tema elegíaco y sentimental, sin embargo, los lugares de placer se recuerdan y ponderan, comenzando por la visión de conjunto de la Granada que, como sabemos, se ofrecía como una ciudad toda de torres o castillos. Asimismo, sus ojos y sus palabras —presente o en su imaginación— se dirigen a Granada, a las *soberbias torres, las almenas, a la verde plata del Genil, a la fresca y regalada vega, a las fuentes del Generalife que riegan su prado y huerta*. Creo demuestra bien este romance morisco que en este género está uno de los impulsos hacia el romance descriptivo barroco.

El elogio de ciudades en la poesía medieval y en el «Romancero»

Junto a esa exaltación de Granada que se fue produciendo en el ambiente histórico, apoyada, de una parte, en la realidad, co-

mo bella y gran ciudad —la mayor de España en los tiempos de los Reyes Católicos y de Carlos V—, que mueve al elogio y descripción a los viajeros que la visitan, y de otra, en esa tan gustada tradición literaria de los romances fronterizos y moriscos que, como comentábamos, la convierten en marco ideal de la historia de amor, nobleza y heroicidad, hay otra, aún más vieja tradición poética de elogio de ciudades igualmente romanceril —por lo menos en parte— que, indudablemente, impulsó el surgir del romance barroco de descripción y elogio tal como se inicia en el famoso de Góngora de 1586.

Esa tradición, del mismo modo, actuó también en nuestra poesía en el surgir y desarrollo del núcleo de una forma o parte de la representación dramática, la loa, precisamente recitada al comienzo de la función en momento inmediato al dedicado al canto de romances. Los ejemplos que nos ofrece Agustín de Rojas, creo son lo suficientemente expresivos en cuanto a descubrir la relación con composiciones de elogio de ciudades de fecha anterior.

El encuentro de ese tipo de romance de elogio de una ciudad y del romance morisco con alusiones de ambiente y lugares de Granada, son el punto de partida sobre el que actuará la sensibilidad barroca gongorina lanzando al desarrollo en el sentido predominantemente descriptivo que aún se intensificará más plenamente en las creaciones posteriores.

Esa vieja tradición literaria a que nos referimos se desarrolla durante la Edad Media y, precisamente, como una actividad juglaresca. Don Ramón Menéndez Pidal, en su gran libro «*Poesía juglaresca y juglares*», nos señala cómo desde el siglo XII los juglares forman una importante clase de asiento en las ciudades, lo mismo españolas que francesas. Y más abajo, precisa: «También importa notar que las grandes ciudades... pagaban grandes sumas por oír sus elogios, en boca de juglares», y, «en el siglo XIV —dice— encontramos también juglares asalariados adscritos al servicio de una ciudad, lo mismo que los adscritos al ser-

vicio de los grandes señores». Además, más abajo precisa: «También importa notar que las grandes ciudades... pagaban fuertes sumas por oír sus elogios en boca de juglares». Como testimonio recuerda las famosas cantigas en loor de Sevilla compuestas por un poeta totalmente identificado con los hábitos juglarescos, como lo fue Alfonso Alvarez de Villasandino —que florece entre 1370 y 1420—, anotando algunos de los rasgos y aspectos que constituyen el tema de esos elogios. Recuerda asimismo el caso del ajuglarado Juan de Valladolid, que había conseguido del Ayuntamiento de Córdoba «la promesa de un don de 300 maravedís, sin duda por elogios semejantes a los de Villasandino».

Partiendo de las observaciones de Pidal, el profesor García Blanco publicó —en *Romance Philology*, 1953-1954— una nota de comentario de las conocidas cantigas de Villasandino insertas en el *Cancionero* de Baena, señalando al mismo tiempo la existencia de la actitud contraria, de la sátira e invectiva contra ciudades. Es de señalar en algunas de las cantigas de Villasandino el elogio por comparación con las grandes ciudades de la Península; las cuatro que menciona son: Barcelona, Valencia, Lisboa y Granada:

Granada, con quanto alcança
a voz faga reverencia.

Pero queremos insistir en otro aspecto: junto a la ponderación de excelencias y lugares, ofrece al final, en dos de ellas, el elogio de las doncellas de la ciudad. He aquí uno de estos elogios:

Dueñas de tal fermosura;
Donzellas de grant mesura
Que en vos fueron criadas
Estas deven ser loadas
En España de apostura.

Este elogio colocado al final permanecerá en la poesía poste-

rior, primero en romances, después en el citado de Góngora, y con él queda incorporado a sus derivaciones de descripción y panegírico de Granada.

Pero lo más interesante para nuestro punto de vista es el hecho de que podemos encontrar la persistencia de este tema de elogio de ciudades en romances de la primera mitad del siglo XVI. Queda claro que responden a esa tradición de fines de la Edad Media y que constituyen el eslabón con el gran romance gongorino. Un interesante ejemplo encontramos en un raro impreso conservado fragmentariamente, pero como dice Rodríguez Moñino —en su gran edición de *Los Pliegos poéticos de la Colección del Marqués de Morbecq*, a la que pertenece—, se trata del primer pliego de un libro mayor, «una obra muy anterior al *Cancionero* de Anvers s. a., y a la *Silva* de Zaragoza (1550), que hasta ahora pasan por ser las primitivas recopilaciones». A su juicio «no hay dificultad en adscribirlo a la imprenta de Carlos Amós hacia 1528-1530». El romance, pues, ha de ser anterior a esta fecha. Su título —*Romance hecho en lohores de Valencia*— nos hace pensar en las cantigas de Villasandino. En el comienzo celebra a la ciudad por su antigüedad —*Valencia ciudad antigua*—, haciendo un poco su historia; conquista por el Cid, y reconquista por don Jaime. Después, sigue la ponderación de sus excelencias como ciudad, como su *templança mediana—vna mezcla muy templada/del parayso terrenal*— sus méritos de nobleza —*noble i gentil; alindada*—; su cortesía —*palacio donde se afina/ la finor más afinada*—; su comercio, sus sabios, sus riquezas; sus deleites —*jardin de plazer*—; y sus mujeres: *de damas lindas/ en el mundo más loada*.

Ante este olvidado romance es forzoso pensar, como decíamos, en la parte central de las loas recitadas por las compañías de comediantes, en el comienzo de la función al llegar a una ciudad. Como decíamos, las de Agustín de Rojas, sobre todo la dedicada a Granada, parece confirmarlo, aunque además se le superponga el recuerdo del romance gongorino.

No es extraño que Góngora, en su entronque con la tradición del *Romancero*, en su gran renovación y ampliación temática, viese en esos romances de elogio de ciudades, una posibilidad de transformación y desarrollo, no sólo intensificando sus rasgos y fondo de erudición y arte cultista, sino imprimiéndole, como orientación predominante, el sentido pictórico descriptivo; el hacer predominar lo visual, la imagen, la metáfora; el hablar no sólo al intelecto, al ingenio, sino especialmente a los sentidos —incluso en el juego de conceptos y palabras— y concretamente a los ojos, para deleitarlos con algo sorprendente, con luces y colores. Pero si Góngora no repitió este tipo de romance, ni siquiera referido a su ciudad natal, no fue sólo porque, sinceramente, quiso encumbrar a Granada sobre todas las ciudades que conocía, sino también porque era una ciudad exaltada hasta lo ideal por el romance morisco y, además, porque su misma visión, la realidad concreta de Granada, la ciudad y su paisaje, ofrecía como punto de partida los elementos que la dicha orientación pictórico-visual buscaba tanto en su fondo de evocación histórica legendaria como en la riqueza y variedad del arte y de la naturaleza que constituye su entrelazado y contrastado conjunto.

La loa de Agustín de Rojas: su barroquismo y su enlace con el Romancero

Dentro de nuestro teatro, pero con un valor independiente, como composición esencialmente lírica, merece recordemos aquí la ya citada loa de Agustín de Rojas, escrita también en romance como forma preferida para el relato y la descripción. Acusa, como decíamos, el eco de los romances de elogio de ciudades y, concretamente, de la composición de Góngora, algunos de cuyos versos deja en esta loa su huella. Confirma esa lectura el hecho de

que un diálogo de salutación a Sevilla que figura igualmente en *El Viaje entretenido*, inicia uno de sus parlamentos en el mismo verso —*ilustre ciudad famosa*— con que el poeta cordobés comienza su romance a Granada.

Como era típico y tópico —por lo que se convirtió en objeto de burla por lo repetido de la ficción—, la loa a Granada comienza con la narración y pintura de las angustias y dificultades que pasa una nave combatida por una furiosa tempestad, hasta que logra llegar a la playa o seguro puerto donde es acogida con alegría por las gentes, con *el pecho y los brazos abiertos*. Todo ello le sirve de punto de comparación al autor, que recita ante el público —en este caso de Granada— de la ciudad que le ofrece *amparo y descanso*:

¡ Oh, mil veces venturosa
ciudad, que a todos amparas
y en tu milagroso puerto
los afligidos descansan.

La loa propiamente dicha sigue después para quedar intercalada, podríamos decir, porque reaparece en el final otra vez la comparación con la feliz llegada al puerto acogedor. Se inicia aquélla con una apretada y apresurada enumeración acumulativa de sustantivos en los que se cifran las innumerables virtudes y excelencias de Granada. La técnica es típicamente barroca, una manera de sobrecargar la ornamentación, cuyo efecto, reforzado con el ritmo de la recitación apresurada y enfática, debía ser muy del gusto de nuestro público, pues es un recurso estilístico que persiste en el arte calderoniano. Aquí Rojas llega a un verdadero extremo, tanto por su intensificación como por la variedad. Primeramente son diez versos seguidos, casi todos comprendiendo tres sustantivos, y, tras ocho versos, diríamos de pausa, en que insiste en la hipérbole de encumbramiento de Granada, como la ciudad mayor del mundo, vuelve a cargar en un todavía más amplio período de enumeración acumulativa de adjetivos: veinte

versos que comprenden cincuenta y cinco calificativos, en reiteraciones y variantes de elogio de la ciudad.

El caso merece citarse como una manifestación extrema de barroquismo —aunque de arranque manierista—, tanto de lo que es la deformación hiperbólica de elogio típica de la época, como en su aspecto formal de recargamiento de la estructura y adorno:

Tu relumbras entre todas
cual suele el fuego o luz clara
en medio de las tinieblas
a quien el bello sol falta;
tu, señorial, elocuente,
gloriosa, prudente, sabia,
populosa, antigua, fuerte,
altiva, cortés, hidalga,
dichosa, soberbia, rica,
generosa, insigne, brava,
sagaz, liberal, hermosa,
divina, pomposa y santa,
célebre, abundosa, ilustre,
bella, gentil, soberana,
amorosa, fiel, leal;
grande, principal, bizarra,
invencible, valerosa,
pacífica, honesta, blanda,
odorífera, oriental,
alegre, admirable, rara,
magnánima, belicosa,
famosa, noble, sagrada,
profetisa, milagrosa,
firme, inexpugnable y alta.

Tras de ello, en técnica análoga, sigue la enumeración elogiosa de las bellezas de arte y artificio; esto es, lo referente, no a virtudes o valores espirituales de la ciudad, sino a la bella materialidad de sus edificaciones de todo orden. El recurso estilístico de la anáfora con sustantivo y adjetivo o determinante, le permite presentar todo ello como un desfile o sucesión, cual si fuese

corriendo la mirada a través de la extendida visión panorámica de la ciudad :

Con cuyas sobervias torres
compiten fuertes murallas,
tus hermosos edificios,
tus chapiteles de plata,
tus pináculos y almenas,
tus muros, tus fuertes casas,
tus homenajes ilustres,
tus paredes torreadas,
tus olorosos jardines
y tus caudalosas aguas,
donde los sagrados cisnes
sonorosamente cantan.

Por último, de manera análoga, sigue otra abigarrada enumeración, pero ya concreta, de los distintos lugares y monumentos granadinos, cual si de la visión general e imprecisa que ha presentado, fuese escogiendo las bellezas principales de la ciudad y de sus alrededores en cuanto a antigüedad, arte y paisaje.

Las hipérbolas se encadenan para terminar, hasta que, tras tantos elogios, con ese gesto exclamativo de asombro del que no puede enumerar más valores y valores de todo orden, se declara incapaz de hacer la merecida alabanza. Las palabras siguen dirigiéndose a Granada :

Los divinos templos tuyos,
sesgos ríos, fuentes claras,
tus cármenes y tus huertas,
tu prado, tu Vega llana,
tu hermosísima Alameda,
tu real Audiencia sacra ;
tu bello Generalife,
tu Albayzín y tu Alcazaba,
tu famosa Alcaicería,
tu divino Monte Santo,
tu Jaragüí y tu Alhambra ;
.....

¡ Oh, insigne ciudad gloriosa,
más te ofende quien te alaba ;
tu antigüedad te engrandezca,
que mi alabanza no basta !

Tras este verdadero final, vuelve, como decíamos, a recoger el término de la comparación inicial con la llegada del bajel al puerto, con todos sus pasajeros pobres y humildes que sólo quieren *dar las gracias y pedir el perdón* por sus faltas :

No a pedir silencio vengo,
sino a daros muchas gracias,
y a suplicaros también
el perdón de nuestras faltas.

Visiones barroco-impresionistas de Granada en el Teatro Lope de Vega

Se sale de nuestro propósito comentar el tema de Granada en su aspecto descriptivo en nuestro teatro barroco, o más concretamente, en Lope de Vega, el autor que de verdad interesa a este respecto. Sin embargo, es casi obligado, aunque sea apresuradamente y de paso, considerar algunos pasajes descriptivos que en varias comedias se insertan o intercalan. Hay dos razones que a ello obligan : en primer lugar, las extraordinarias dotes de poeta-pintor que poseía Lope ; no sólo por su sensibilidad y capacidad expresiva para trasladar al verso la variada visión de la realidad visible, sino también por tratarse de un poeta con formación y práctica de pintor. De ahí lo potente de sus dotes descriptivas, capaz de percibir y sugerir el color, la luz, la forma y el movimiento ; lo mismo de lo humano que de la naturaleza, de lo artificial y del bodegón ; aunque la fuerza de la expresión de lo plástico y visual se consiga a veces mediante una violenta metá-

fora. Si a esas dotes unimos la atracción que sobre él ejerció Granada, donde pasó alguna breve temporada, y de la que guardó buen recuerdo, comprenderemos mejor el gusto con que él, empapado de la literatura morisca —que había buscado ese género de romance para expresar y propagar con él su propia historia amorosa—, evoca y pinta la Granada musulmana, y con qué espontaneidad acuden a su pluma, no ya los nombres de Abencerrajes, Zegríes, Muzas o Zaides, sino lo mismo los de lugares, monumentos y calles de Granada : Zacatín, Alcaicería, Alhambra, Generalife, Bibarrambla, Dinadamar, Jaragüí o la Alameda. Es indiscutible, además, que Lope —extraordinario e incansable lector y de extraordinaria memoria— no sólo contaba con esa cultura literaria del tema morisco —sobre todo de *Las Guerras civiles de Granada*, de Pérez de Hita, y del *Romancero*—, sino también con el modelo que ofrecía el *romance a Granada*, de Góngora, y con obras de erudición —que a veces demuestra haber leído— como el libro *Antigüedad y excelencias de Granada*, de Bermúdez de Pedraza ; aunque alguna alusión puede también explicarse por la *Historia del Rebelión de los moriscos*, de Luis del Mármol. Alguna de estas relaciones fue ya anotada por Menéndez Pelayo en su estudios para la edición de la Academia del teatro de Lope, donde comenta las comedias de tema granadino.

En tal sentido, y aun antes de venir a Granada, ya Lope, en alguno de sus romances moriscos, determinados por el amor de Elena Osorio, se recrea en evocar una visión de Granada sobre el material que le ofrecía la tradición del Romancero. El fino instinto de poeta y su íntima identificación y recuerdo con los romances, le permite adaptarse a ellos y ofrecer la visión ideal de la ciudad con los lugares que especialmente citaban. Así la presenta por boca de Muza, que dolido de la dureza de corazón de Daraja —más que «dos levantados riscos/ de la más nevada sierra»— sale de Granada, dejando atrás *la calle de los Gomeles y el Alameda*, hasta *cruzar la vega*:

Y en llegando a un claro arroyo,
vuelve airado la cabeza,
y a la inexpugnable Alhambra
dice Muza con soberbia :
Levantadas fuertes torres,
que al cielo con vuestra alteza
la tierra comunicáis
y espantáis acá en la tierra.
Vanos muros y mezquitas,
famosas Torres Bermejas,
relumbrador chapitel
donde el sol se para y llega.

Es natural que el tema granadino se intensifique y avive, con ramalazos y sentimiento de visión de realidad, a partir de su visita a Granada en 1603.

Comprendemos que Lope —sobre todo por ser sus versos escritos para el teatro— acuda a la expresión hecha, al tópico encomiástico y al halago fácil y seguro, de los oídos, pero excitante de la imagen visual ; todo ello dentro de la espontánea y consciente intención de quien escribe una obra, no para ser leída, sino para ser representada : vista y oída. No obstante, la intuición del poeta percibe lo expresivo e íntimo, aunque sobre todo se deleite en todo lo externo y apariencial. Cuando en *El Hidalgo Bencerraje*, don Juan pregunta a doña Elvira, qué le parece *Granada*, la contestación en dos versos, en que se refiere a su visión más amplia de conjunto —*Desde la Sierra de Elvira/ , hasta la Sierra Nevada*—, contiene lo esencial de los valores y complejidad del paisaje granadino : el halago visual y el escondido fondo de sentido espiritual. Granada es :

Una pintura estremada
que el alma y la vista admira.

El compararla con un *bello jardín*, es un tópico de elogio que suscita el paisaje de Granada y que corresponde al sentimiento

de época, que encuentra en esa realidad de arte y naturaleza a la vez un ambiente ideal para la vida y el tema poético y artístico. Es natural, dado el tema de sus comedias, que se presente como elemento central de la ciudad el conjunto de la Alhambra. Ante ella, gustará de marcar el contraste de la belleza y refinamiento de su interior, que le estimula sensorial y sensualmente, como mansión del amor, y la visión de su exterior desnudo y fuerte de las torres y murallas, que sólo habla del ejercicio de las armas :

El Alhambra es edificio
que aunque dentro ha dado indicio
de ser para Venus hecho,
de fuera muestra provecho
para el marcial ejercicio.

Aunque Lope no sea un cultista apasionado, sin embargo no esperemos mantenga constante en su poesía un sentido descriptivo realista, de referencia directa a las cosas. Siempre que adopta esa actitud descriptiva, necesariamente, acude, a veces espontáneamente, a los recursos típicos y tópicos ; así, su adjetivación y metáforas se extreman. No obstante, como decíamos, demuestra y sugiere lo concreto incluso a través de la trasmutación metafórica. Es tan colorista como el primero ; los efectos de armonía y contrastes los logra con la máxima intensificación. Su sensibilidad era de poeta barroco, aunque su raíz renacentista y manierista fuese profunda ; de ahí su goce con todo lo sensorial y apariencial. Ante Granada, sus ojos y sus sentidos todos se sienten estimulados y dispuestos al goce. También su genial intuición y su fino espíritu —capaz de la exaltación espiritual, aunque sea por rebote de lo sensual— le permite en algún momento —según veíamos— percibir lo que hay de elevador en el gran espectáculo del paisaje granadino. No sólo le deslumbra los ojos, también alguna vez le cala el espíritu.

Los rasgos descriptivos y evocadores de Granada se manejan por Lope con gran libertad, pensando no en la exposición com-

pleta, ordenada y construída, sino en el variado y fuerte estímulo sensorial. Respondiendo a la irracional aspiración de quien busca el efecto y el efectismo, incluso, Lope se recrea en el material que maneja, que lo vuelca a manos llenas en una impresionista acumulación de nombres sugeridores, correspondientes a los bellos lugares de Granada ; pero todo ello envuelto en la más rica ornamentación, sobre todo de desbordantes metáforas e hipérbolos coloristas, derrochando pedrería para extremar los brillos y pureza del color y halagando todos los sentidos, como el que quiere trasladar vivamente goces sensoriales en parte experimentados. Además, el hecho de que alguno de estos trozos sea ya el ofrecimiento, ya el despliegue, de bellezas y atractivos de la ciudad que se presenta a un personaje, hace que, conforme a un recurso empleado por él mismo en otros temas —como, por ejemplo, el del cortejo rústico—, las cosas se aprieten y recarguen en rápida enumeración, quedando ante nuestros ojos en una acumulación contrastada que nos impresiona más que como una suma sucesiva, como un amontonamiento desbordante y confuso del que lo que queda actuando es la visión seductora luminosa y colorista de un imponente conjunto. En alguno de estos trozos está, sin duda alguna, el arranque de la *Oriental* típica de la época romántica. He aquí una de estas rápidas e impresionistas visiones surgidas con esa intención de ofrecimiento que va enlazando libremente lugares y objetos para seducir. Estos versos que dice Mohamad en *El Hidalgo Bencerraje*, parecen anunciar una oriental de Zorrilla :

Gozarás oro de Dauro
verde jaspe de Genil,
del Albaicín, la sutil
toca, y de tu frente lauro.
Daráte Generalife
flores que esa mano arranque,
Comares en blanco estanque,
te dará dorado esquite ;
Bibataubín con soldados

te hará salva cada día;
 Zacatín y Alcaicería
 te darán tela y brocados;
 los cármenes sus acequias,
 que cuando en su orilla mires,
 te cantarán ruiseñores
 como el cisne sus exequias.
 Celebrados carmesés,
 la calle que es de tu nombre,
 Granada, porque te asombre,
 granos de rojos rubíes.
 Bibarrambla sus balcones,
 para que en fiestas estés,
 y para adorar tus pies
 Bibalmazán sus pendones.
 La Vega con su verdura
 rojo trigo y verdes parras;
 la nieve las Alpujarras,
 corridas de tu blancura.
 Dinadamar su corriente,
 todos los campos sus frutos,
 mis vasallos sus tributos
 y yo el laurel de mi frente.

Otra visión de Granada se despliega con análogas características en *Los celos de Rodamonte*, donde éste, estando en la cueva de una maga, contempla el conjunto de la ciudad. Cuando le preguntan: *¿Al fin la ciudad te agrada/y su vistoso Albaicín?*, él contesta entusiasmado de lo que ven sus ojos:

Es por extremo, y en fin,
 es la española Granada.
 ¡Qué bien que se mira el sol
 de aquella torre más alta!
 Digo que sólo me falta
 ser granadino español.
 No sé si le llame cielo
 aquesta tierra que piso;
 si esto bajo es paraíso,

¿qué será el Alhambra, cielo?
 Los granos de tu Granada
 son perlas, rubíes, topacios,
 y digo que en tus palacios
 el sol puede hacer morada.
 Tienes el manso Genil,
 que su vega baña y riega;
 si Genil está en la vega,
 ¿qué importa que falte abril?
 ¡Qué riquezas de linajes
 gozas! Tienes los Zegríes,
 los Tarfes y Almoravíes,
 los Muzas y Bencerrajes.
 ¡Qué bellas moras te dan
 ricas aljubas de seda!
 Y aunque esto envidiar no pueda
 algunos reyes podrán.
 Darro que a sueltas riendas
 tu reino da en perseguido;
 viene de miedo, amarillo
 a ti, porque le defiendas.
 Y los frutos de la tierra,
 por darte regalo y gusto
 por nacer antes del justo
 tiempo, tienen siempre guerra.

Como vemos, en ambas descripciones las notas de color nunca faltan, y entre ellas vemos contrastes de colores complementarios —rojos y verdes— y acumulaciones de rica pedrería —perlas, rubíes, topacios—. La hipérbole y la metáfora violenta tampoco faltan, y a veces con juego conceptuoso, como decir del Darro, no que va dorado con sus arenas de oro, sino que *viene, de miedo, amarillo*.

En otro trozo de la comedia primeramente citada, *El Hidalgo Bencerraje*, ya vimos el encomio y caracterización que hacía de las bellezas de la Alhambra —como elemento central—; pero no faltan en el mismo trozo elogios para otros lugares, so-

bre todo insistiendo en el especial rasgo que, entonces más que ahora, destacaba en el paisaje granadino : el que todo su conjunto fuera como un inmenso jardín. La incorporación de la naturaleza al conjunto urbano, a la vivienda, no sólo en el carmen, sino en la casa con jardines o huertos e incluso en los patios, galerías, azoteas y balcones, es precisamente un rasgo que el historiador granadino de esos años, Bermúdez de Pedraza, señalaba como un especial atractivo de la casa granadina ; en ninguna parte faltaban las plantas, las flores y el agua de albercas, fuentes y pilares. Se explica que la identificación de la ciudad con un jardín la repitiese la poesía hasta convertirlo en tópico. Por esto Lope, como primer comentario de Granada —después de contemplarla como una *pintura extremada*, que *el alma y la vista admira*—, dice por boca de un personaje :

Todo es un bello jardín.
Los altos del Albaicín
son fuentes

y por la Vega
que el cristal de Genil riega,
lo es mucho Bibataubín.

Sigue el elogio de la Alhambra que comentábamos al comienzo ; pero después insiste en lo mismo : en celebrar los cármenes y los huertos y jardines que riega el Darro :

Estos cármenes son bellos
pues bañando sus cabellos
puestos en cerros tan altos,
las acequias dando saltos,
bajan al Dauro por ellos.
No hay palmo de tierra sólo
donde no quepa un jardín,
ni mira de polo a polo
calle como Zacatín
la hermosa vista de Apolo.

Junto a todos estos pasajes citados, el trozo descriptivo más rico en su brillante enumeración acumulativa lo encontramos en *La envidia de la nobleza*, en boca de Reduan. Aunque aisladamente, vemos en la rápida sucesión de lugares y monumentos el rasgo expresivo, sobre todo visual, que caracteriza y levanta con el adjetivo, la hipérbole o la metáfora ; a veces, con verdadero acierto descriptivo. Así, la visión del *levantado Albaicín*, como un *monte* de casas, o la riqueza de aguas de las huertas de Dinadamar, con sus fuentes, grandes albercas e innumerables acequias, como *mares de cristales puros*, o la visión de las Torres Bermejas recogiendo el primer sol de la mañana, o la calificación de la Torre de Comares como *joya sin igual* :

Apenas verás, señora,
tu Granada sólo un día,
la belleza de sus muros,
los castillos de Abenamar,
las fuentes de Dinadamar,
mares de cristales puros.
Sus cármenes cultivados,
cada cual otro pensil,
y en jaspes verdes, Genil,
quebrando vidrios helados.
Las ricas Torres Bermejas,
donde, luego que amanece,
tiende el sol, limpia y guarnece,
sus encrespadas guedejas.
El Alhambra y la famosa
Torre de Comares, tal,
que no ha visto joya igual
Roma en su edad victoriosa.
Almazan, Bibataubín
y el Zacatín, y, si pasas
la vista, un monte de casas
el levantado Albaicín.
Verás con arenas de oro
bajar el Darro en la vega,
adonde corrido llega

de haber dormido sin oro.
De Bibarrambla no digo
lo que en las fiestas verás
con la nobleza, que es más
desde el tiempo de Rodrigo.
Vuelve a Granada su fama;
que más valen los linteles
de una calle de Gomeles
que mil villas de Cartama.

Es natural que el centro de la Granada musulmana que atrae la atención y la mirada de Lope sea la Alhambra. Lo hemos visto y podríamos recordar algún otro pasaje. Entre ellos, uno —de solemne ritmo en tercetos— en *La envidia de la nobleza*, donde precisamente se comienza por la consideración de su *portentosa arquitectura* al querer enumerar bellezas de Granada como término de comparación:

Calle la portentosa arquitectura
de esta Alahmbra, sus jaspes y colores,
que, a pesar de los tiempos, vive y dura.
Las torres que del sol los resplandores
le vuelven a nacer, y las bizarras
puertas con mil pendones vencedores.
Las acequias, que en cárdenas pizarras
parecen que destilan, dulcemente,
la nieve de las Altas Alpujarras.

En este punto, aunque su interés reside más en la evocación histórico-legendaria que en lo propiamente descriptivo, conviene volver a recordar el pasaje de una comedia del ciclo de Lope, *La fundación de la Alhambra de Granada*, impresa en Lisboa en 1603, que fue citado y reproducido por Riaño en el siglo pasado en su interesante estudio sobre las descripciones de la Alhambra. En él, el rey Muley Hazen-Habenachar explica el origen y derivación del nombre de la Alhambra y se razona sobre la significación de la mano y de la llave que aparecen en la Puer-

ta de la Justicia. Aunque en la fecha en que escribió Riaño se decidió a copiar el pasaje por *razón de la rareza del libro* en que figura, y ya ha sido reimpresa la comedia, no obstante, hemos pensado citar el final del trozo, porque sigue teniendo interés el recordarlo y, sobre todo, en relación con los que hemos comentado. He aquí las palabras del rey:

Agora yo, porque mi nombre y fama
se extienda del uno al otro polo,
quiero aumentar las fuerzas de esta Alhambra
con torres de costosa arquitectura,
y una por todas muy costosa y célebre,
donde mi nombre esté con letra arábica,
que diga: Habenhamar labró esta fuerza,
teniendo de Granada el cetro y silla,
con la fecha del año, porque sepan
el Rey que la labró, cómo y cuándo,
y un brazo con su mano y cinco dedos,
que se entienda que son los cinco ritos
del Alcorán y ley que profesamos;
y una llave también que signifique
que, el que aquestos preceptos bien guardare,
se le dará la llave y justo premio
de cualquiera hazaña que emprendiere.

Y anotemos para terminar que también Granada penetró hondamente en la vena más puramente lírica del gran poeta. Sus oídos quedaron prendidos con los ecos del canto popular que escucharía en las huertas, cármenes y caserías de los alrededores. Aunque siempre con la huella de la reelaboración artística del tema original, la finura de toque, la delicadeza, el auténtico temblor de su honda voz lírica, alienta en estos cantos que intercala en sus comedias. Así, hoy, más que todas esas descripciones deslumbrantes barrocas que nos recrean los sentidos, esos cantos líricos resuenan en nosotros con una proximidad que, aun bajo sus imágenes de época, nos calan y quedan vibrando con la pura emoción de lo más eterno y profundo de lo humano.

Porque en lo brillante y sensorial de las imágenes y metáforas de alguno de esos cantos, y en la voz recóndita que se lamenta ardorosamente bajo ellas, hay algo que nos conmueve como la visión y sonoridad del paisaje de Granada. Quizás ninguna mejor para recordar y terminar esta anotación que el villancico que escuchamos en el primer acto de *Pedro Carbonero*:

Riberitas hermosas
de Darro y Genil;
esforzad vuestros aires,
que me abraso aquí.
Hermosas riberas,
donde yo nací,
la que fue mi muerte,
en vosotras vi.
En el fuego es julio,
en la vista abril;
esforzad vuestros aires,
que me abraso aquí.
Orillas hermosas,
que el cristal cubrís,
tened, que me muero,
lástima de mí.
Se encubren las llamas,
de nieve y juzmín;
esforzad vuestros aires,
que me abraso aquí.

Algunos rasgos descriptivos aislados en la poesía de la época

A través de la lírica granadina y antequerana podemos sorprender, en su gusto por la brillantez descriptiva, rasgos o rápidos pasajes en que se recoge la imagen de conjunto o la visión de un lugar o monumento de Granada. No es nuestro propósito —según dijimos— detenernos en este análisis, sino sólo subra-

yar el hecho, que es consecuente con la predominante actitud descriptiva gustada por los poetas de este grupo andaluz. Pero conviene considerar antes que, aun desde fuera de Granada, sin contacto directo con ella, hay rasgos en la obra de los más distintos y distantes poetas que acusan la admiración por la belleza de Granada, recogiendo el paisaje o rápida visión descriptiva en que se prodigan las hipérbolas y metáforas de sentido pictórico. Ello nos indica cómo Granada, durante todo el período del Barroco, queda en la mente de todos los poetas como la ciudad bella e ideal a la que se elogia y se pinta con tono exaltado en una perfecta adecuación de su realidad —vista o conocida a través de las letras— y de los recursos estilísticos sensoriales y deslumbrantes que son típicos del estilo.

Así ocurre, por ejemplo, en una rápida alusión descriptiva, en el teatro de Calderón. El autor de *La vida es sueño* gustó, en general, de ambientar sus dramas en ciudades lejanas; por esto las españolas que elige no son numerosas, y Granada rara vez se presenta como escenario. Además, por no mantener relaciones, como Lope o Góngora, con la ciudad de la Alhambra, nos explica sea esta presencia menos frecuente y, asimismo, que falte la descripción amplia con rasgos y proporciones análogos a los de Lope. Pero, como elaboración puramente poética, que parte de un plano literario —la visión extremada del descriptivismo barroco, acorde con el cultismo calderoniano—, merece recordarse la vista panorámica de Granada, que se evoca en *La Niña de Gómez Arias*, donde la reina Isabel dirige sus palabras a la ciudad *coronada*, aludiendo al rasgo más expresivo que de su visión se venía señalando desde la Edad Media; sus muchas y altas torres y el fondo aún más incomparable en altura, la Sierra Nevada. La hipérbole de segundo grado no puede extremarse más: *La sierra, cansada de ser nube, asciende a ser cielo*:

Bellísima Granada,
ciudad de tantos rayos coronada

cuantas tus torres bellas
saben participar de las estrellas,
y a cuyos riscos liberal se atreve
tu sierra altiva a convertir en nieve,
cuando eminente sube
a ser cielo, cansada de ser nube ;
cada vez que te miro
grande te aclamo, si imperial te admiro.

Como otro ejemplo aún más distante de la realidad del paisaje de Granada, pero sentida como cuadro ideal a describir y celebrar, queremos recordar el que nos ofrece el poeta portugués Botelho. En una estrofa de su poema *Colón* nos presenta un elogio de la ciudad que se expresa todo él en una mantenida hipérbole ponderando lo florido, frondoso y primaveral del paisaje granadino, elaborado sólo con el material poético tópico del Barroco. Es otra prueba de cómo la visión de Granada quedó en el mundo poético de la época como cifra del lugar bello y florido y, en cierto modo, como la realización del lugar ameno que —según Curtius— se viene ponderando a través de la poesía medieval como tópico del ideal del cuadro de naturaleza y que, no como simple supervivencia, resurge como cuadro preferido en el Barroco, exaltado y recargado en su visión y excitación sensorial. No hay en él referencia concreta a lugar o monumento ; sólo el elogio del cuadro incomparable primaveral, pues Granada, conforme a ese sentido pictórico visual tópico de la estética barroca, y a la exigencia de su propia realidad, es «alto afán de los pinceles». Así el poeta vuelca luminosidad y halago sensorial en sus versos :

Es Granada alto afán de los pinceles
de abril ; tanto en flores logra amenas
a diluvios centellas de claveles,
a tempestades copos de azucenas ;
envidia el sol beldad a sus vergeles
y en sus fuentes de tierno aljófara llenas,

para sus llantos, que entre risas llora,
aprende hermosas lágrimas la aurora.

Esta estrofa, como cuadro encomiástico de Granada, fue recogida en un manuscrito de principios del siglo XVIII —existente en la biblioteca del Duque de Gor, en Granada— subrayando, para valorar el elogio, que *se advirtiese que era lusitano*.

Por último, observemos otro caso que demuestra cómo hasta desde la más remota ciudad americana se gusta de evocar la visión del paisaje de Granada. Un poeta como Pedro de Oña, que no había estado en España —en su *Arauco domado*, en cuyo final se narra la conquista de Granada—, se siente impulsado, aun en un poema narrativo, a presentar en rápida visión el sugestivo cuadro que ofrece el conjunto de la ciudad desde la lejanía. Nos referimos a la visión desde el Suspiro del Moro. Cuando Boabdil llora al contemplarla por última vez, camino del destierro, el poeta, para dar más emoción al instante, anota el cuadro en que se clava la mirada del rey. Pedro de Oña contaba con los relatos de historiadores —quizás con la famosa carta de fray Antonio de Guevara— y con los romances moriscos, donde todos los bellos lugares de Granada se celebran, y en especial la visión que comentábamos y que ofrece el romance de Abenamar, y otros moriscos del *Romancero nuevo*, como ciudad perfilada con altas torres, como si fuese un conjunto de castillos. Boabdil, divisa desde allí, no sólo su Alhambra y su Albaicín —*ya no suyos*— también :

De allí miró las torres descolladas,
miró los empinados capiteles,
vio alcázares y fuerzas ya entregadas,
a reina y rey ceñidos de laureles ;
vio claros ríos, fuentes encrespadas,
alegres viñas, parques y vergeles,
tendidos campos, Vega espaciosa,
donde, si Marte luce, Abril reposa.

Anotados estos aislados casos, como expresión de una actitud de época respecto a Granada, consideremos otros casos sueltos referentes a la poesía granadina y antequerano-granadina. Aunque rebasemos las fechas de los romances que anotamos, no queremos dejar de recordarlos por lo que pueden contribuir a la valoración del tema. De entre toda la lírica del grupo antequerano-granadino que hace alusión o describe rasgos de Granada, destaca con especial valor un soneto de Tejada dedicado a la *Alhambra*, que figura en el *Cancionero Antequerano*, publicado por Dámaso Alonso y Rafael Ferreres. Es, de una parte este soneto, el eco del soneto al *Escorial* de Góngora; pero de otra, por su intención, resulta como la réplica. Ante la hiperbólica celebración del gran monumento cristiano, alarde de la arquitectura clasicista, el poeta antequerano-granadino, ha querido cantar, no uno de los grandes monumentos cristianos de la ciudad del Genil, sino precisamente la Alhambra. El conjunto imponente de la fortaleza, palacios y jardines, con sus torres, estanques, fuentes y acequias, deslumbrantes en su riqueza de mármoles y suntuosas y doradas labores, impulsaba la sensibilidad del poeta a trazar —con más franco sentido descriptivo— la visión hiperbólica de belleza y grandiosidad.

El verso, como el de Góngora, con su ritmo acentual y la plurimembración que hace destacar y acumular elementos, impone una entonación solemne y sonora, pero actuante sobre la vista, ante la que presenta las bellas realidades del arte musulmán —máquinas suntuosas, puertas, remates, chapiteles, arcos, columnas, frisos, pedestales, doradas labores, estanques, jaspes, pórfidos y fuentes— e imponiéndose sobre todo como imagen central, las torres que se miran en el Darro, y desde cuyas frentes se devuelven al sol los reflejos de su llama :

Torres que os veis en Dauro, y con las frentes
volvéis al sol reflejos de su llama
dando lustre al Alhambra y fortaleza.

Ese soneto a la *Alhambra* está indicando un especial amor y conocimiento del monumento. El que no dejara otros dedicados a algunos de los muchos y bellos edificios de la Granada renacentista, liga al poeta a aquella con un carácter singular. Hace pensar si vivió junto a ella y, en consecuencia, visitó con frecuencia sus palacios y jardines. Probablemente el soneto se escribió cuando ya Tejada había abandonado Granada. Quizás cuando Espinosa recogió el soneto de Góngora dedicado al *Escorial*, para incluirlo en sus *Flores*.

En el mismo cancionero antequerano en el que figura ese soneto de Tejada, encontramos otro de Alvaro de Alarcón —poeta cordobés, pero ligado a Antequera—, en el que canta dirigiéndole sus palabras a Sierra Nevada. Naturalmente que se trata de un soneto amoroso en que se aprovecha el tema de la *cumbre altiva de la helada sierra*, de donde arranca la *fugitiva plata del frío Genil*, para expresar la lucha de contrarios, de la sed y ardor del sentimiento amoroso que no pueden ser aplacados. Es el juego conceptuoso de fuego y nieve que la lírica de tradición petrarquista, especialmente herreriana, extrema en su gusto prebarroco por la hipérbole y paradoja; pero no deja de ser una imagen real del paisaje granadino la que se evoca e inspira en esa visión de la *cumbre altiva* —con las *frías canas* que *le peina el viento*— que con su ardor amoroso pudiera templar al poeta.

Es interesante observar en un conjunto de composiciones laudatorias —las que preceden al ya citado libro de Bermúdez de Pedraza, *Antigüedad y Excelencias de Granada*— cómo algunos de sus autores se sintieron inclinados al encomiar la obra del joven historiador granadino, no ya a elogiar a Granada, sino también a recoger a veces algún rasgo de su paisaje y de su arte. En estos poetas, aunque pese enormemente al cantar a Granada, su historia, el pasado musulmán, idealizado por la literatura, su antigüedad cristiana, fantásticamente presentada a través de las falsas reliquias del Sacro Monte, sin embargo no

pueden cerrar sus ojos a la realidad visible de la ciudad : a evocar sus bellos lugares y monumentos a través de la metáfora deslumbrante y la hipérbole deformadora. El ejemplo de más interés es el que nos ofrece Mira de Amezcuá. El poeta hace el elogio del autor precisamente dirigiéndose a Granada, cuya *fama hará infinita* la Historia escrita por Pedraza ; pero ello surge como solución o salida final, tras los brillantes rasgos descriptivos. Sus décimas, de exquisita finura, sueltas de construcción en su curva y limpio perfil de ondulación barroca, se enlazan todas con la misma expresión que las hace quedar como una serie de brillantes imágenes engarzadas. La primera imagen es la visión general del conjunto de la ciudad con la Sierra Nevada al fondo, de donde baja el Genil :

No te importará, oh Granada,
 estar sobre cuatro montes
 (entre abrigos horizontes)
 como Roma edificada.
 Ni que en la Sierra Nevada,
 émula al Olimpo altivo,
 haga cristal fugitivo
 de nieve el templado abril,
 para que lllore Genil
 los años que fue cautivo.

La rica e intensa entonación, extremada con el empleo de lo que hemos llamado otras veces paleta de pedrería, se desborda seguidamente :

Ni que el Dauro que se ríe
 de las perlas del Idaspes,
 ya que no esmeraldas, jaspes
 verdes, cual su margen críe.
 Ni que oro al Betis envíe
 con presunción linsojera.
 Ni que en su verde ribera,
 a las aguas y a las flores,

den música ruiseñores
 con perpetua primavera.

En esta ponderación con gesto típico barroco y de comprensión de la complejidad que entraña la visión de Granada, íntima conjunción de arte y naturaleza, exclama más abajo :

Ni si el cielo quiso darte
 un rústico Aranjuez ;
 que no hay discreto juez
 que determine en qué parte
 Naturaleza o el Arte
 vence. Ni si se dilata
 Genil por la vega grata,
 y sus márgenes guarnece,
 que capa verde parece
 con pasamanos de plata.

Algún que otro rasgo descriptivo suelto podríamos señalar en la poesía granadina de certámenes correspondientes a fiestas y conmemoraciones de distinto carácter, e igualmente en la lírica amorosa, según hemos visto antes.

Alusiones de este carácter --de enlace con el tema amoroso-- aparecen, así, también, en la lírica juvenil del gran lírico granadino Soto de Rojas, cuando aún su gongorismo no se ha intensificado y afligado en sus artificios. Aparte del insistente aparecer del Genil, centro preferido de todas sus visiones eglógicas de la naturaleza, su mirada se dirige asimismo hacia el paisaje de su ciudad. Así, evoca a su Fénix ausente, en la *elevada cumbre* de las huertas y jardines del Generalife, que --recordando una expresión garcilasiana-- lo ve como una *eminente pesadumbre* que se enseñorea sobre la inmensidad espaciosa de la Vega --*reina de tanta vega*-- , por la que la vista se despliega.

En otro caso, partiendo de Granada el poeta, dirige sus palabras a la Sierra Nevada con la más extremada hipérbole antitética en que expresa el voraz incendio de su pasión amorosa ; la

Sierra es capaz de *helar al Sol* y no de *hacer menos rigurosa la llama que le enciende*.

Pero la más sentida evocación del paisaje de Granada que, aunque incidentalmente, acude a sus versos —también centrada por Sierra Nevada— en visión más brillante y estilizada de su sutil gongorismo, surge en el desarrollo del último canto de su poema *Los Rayos de Faetón*. Ya Cossío lo anotó —como un emocionado recuerdo del poeta para con su patria— en su estudio sobre *Las Fábulas mitológicas en España*. La nota de brillantez es la que se impone, recreándose una vez más en el contraste de la plata, de las aguas limpias del Genil, y el oro del Darro, como expresión acorde de su visión afligranada de preciosismo de orfebre que caracteriza su técnica poética :

La sierra de Ilberis, ya encendida,
las cañas peina el fuego a la Nevada,
por su concilio santo conocida,
por su candor del mundo celebrada;
la nieve se deshace y, consumida,
sus minas dan la plata, que acendrada
corre por el Genil y, a más decoro,
líquido el Dauro le tributa en oro.

Pero, como es sabido, la más extraordinaria descripción escrita por el delicado poeta granadino se refiere, sí, a Granada, pero no en su visión panorámica ni aun parcial de lugares y monumentos. Aparece en su última y más original creación, en su *Paraíso cerrado para muchos, jardines abiertos para pocos*, su gran poema descriptivo y uno de los primeros del género dentro de la lírica española. Es la descripción de su propio carmen, del bello y variado conjunto de huerto y jardines que el poeta con todo amor, solitario, había ido construyendo en la parte alta del Albaicín, realizando la más compleja y sutil obra de arte y naturaleza que se crea en Granada en su tiempo. El poeta, que desengañado de amor se había acogido a la poesía y a la vida

eclesiástica, había vivido primeramente ilusionado entre Granada y la Corte en la esperanza de favores y beneficios. El desengaño cortesano vino a caer sobre el apagado rescoldo del desengaño de amor juvenil y le impulsó a una vida de solitario y contemplativo en la que el afán religioso y poético se aviva en el delicioso y escondido retiro de su carmen. Ese apartamiento supone para Soto la búsqueda de la soledad del espíritu y de la soledad de las letras. En una *carta misiva* de sus *Rayos de Faetón* —a pesar de su gesto granadino de contención y silencio—, deja escapar un breve comentario que demuestra cómo su carmen fue para él la tabla de salvación a que se prendió fuertemente tras el naufragio sufrido en el mar de la Corte. *En saliendo de su iglesia se reducía a sus jardines, como tabla de flores que le redimió de las tormentas y borrascas de la corte*. En su conjunto se ofrecían estos célebres cármenes como la más extraordinaria labor de artificios de jardinería, pero en el sentido de la estética del carmen granadino, enlazado con la vivienda, con obras de arte y con árboles frutales y plantas de huertas. Esculturas y pinturas completaban las *mansiones* en que se dividían el movido conjunto, con extraordinaria variedad de fuentes, estanques, juegos de agua, tapetes y doseles de flores, mesas y figuras de arrayán, cipreses recortados, paredes y enrejados de jazmines, madreselvas y enredaderas, variedad de frutales, jaulas con pájaros, etcétera. Un colectivismo o síntesis de naturaleza y arte, para recreo de todos los sentidos, que se sentían halagados intensamente con sus distintas y complejas sensaciones. Pero todo ese esplendor y goce sensorial suponía también, en su pensamiento y elementos, la presencia de un sentido religioso que ordenaba el conjunto, aparte de que todo él, por sus mismas bellezas y artificios, suponía para el poeta un motivo de contemplación para elevarse hacia Dios. Por eso al describir estos jardines en su poema siente el impulso de cantar y alabar al Creador: a buscarle por el camino florido de las escalonadas mansiones de su *paraíso, un cielo con disfraz de tierra*.

Ahora bien, esta descripción de esos cármenes —de los más bellos lugares de la Granada barroca—, lugar escondido a donde no tenía acceso la *vulgar y ciega gente*, aunque sea la descripción de un pequeño rincón de la ciudad, tiene un especial valor, además, como símbolo o exponente de la esencia expresiva del paisaje, de la estética y del espíritu granadino. Quizás ninguna forma de nuestra estructura urbana sean tan expresiva como el carmen de la esencia de lo granadino: la conjunción y enlace de arte, naturaleza y recogimiento. El poeta, pues, al pintar y cantar en su poema las bellezas, goce sensorial y emoción espiritual que le despertaban sus jardines, estaba ofreciendo en su visión preciosista y refinada lo esencial del rostro y del alma de Granada. No es extraño, por esto, que cuando el poderoso instinto poético de García Lorca se enfrentó con este poema viera ya, en su meditado y complejo título, la mejor forma para expresar en esencia lo que es Granada: *Paraíso cerrado para muchos; jardines abiertos para pocos*. Por esto mismo nos hemos visto obligados a detenernos en su consideración; porque parcialmente describe un lugar de Granada, y porque en esencia la expresa en lo más característico de su apariencia y de su espíritu.

El Romance de Góngora y su actitud de contemplador de Granada

Como arranque de todas las descripciones poéticas de Granada —y en general, de ciudades— hay que colocar el famoso romance de Góngora compuesto, según el manuscrito Chacón, en 1586, en ocasión del primer viaje que hizo a ella el poeta cordobés. Si hemos retrasado su comentario, es por colocarlo a la cabeza de estos romances inéditos que presentamos hoy, que surgieron bajo su influjo y con los cuales, por tanto, forma grupo y sirve de modelo; aunque sean más plenamente barrocos y acusen dos de ellos una positiva originalidad y una consciente postura

de emulación. Como hemos anotado, tanto la *loa* de Agustín de Rojas como los trozos de las comedias de Lope, se escribieron en los comienzos del siglo; el primero poco antes de 1603 —fecha de la publicación de *El Viaje entretenido*—, y el segundo, precisamente después de ese año en que estuvo en Granada.

En la renovación del género romanceril que, especialmente, junto con Lope representa Góngora, destaca éste sobre todo, por la rica ampliación temática que en ellos introduce, tanto entroncándolo con otras formas y corrientes literarias, como buscando la directa observación y derivación de la realidad concreta y personal. Así, según hemos visto, se une en este romance la tradición del romance de elogio de ciudades, la del morisco y la llamada o atracción del tema concreto de la visión de la realidad granadina. En todos sus romances se desarrolla ese fondo o intención de sentido visual o descriptivo, que ya en estado latente, ya aflorando más plenamente, existía en los romances del tipo tradicional y muy especialmente en los romances fronterizos y moriscos, según comentamos en otro lugar. De estos aspectos descriptivos, Góngora, con su sensibilidad barroca, amante de todo lo apariencial —y pese a arrancar su vivir poético dentro de un mundo literario esencialmente manierista, amante de la complicación, pero no del derroche de color—, va a desarrollar todo lo visual, luminoso, colorista, iniciando con acierto el poema descriptivo, como un género típicamente barroco que se afirma en las *Soledades* y que florece a través del siglo XVII, y se mantiene, como todo el barroquismo, dentro del siglo XVIII.

Ahora bien, no conviene olvidar que esta tendencia a la poesía descriptiva —y en consecuencia a la abundancia de recursos ornamentales de repercusión sensorial— es, podríamos decir, una constante en la poesía granadina y, precisamente, en el importante grupo de poetas que florece en los finales del siglo XVI y comienzos del XVII, ya se muestran plenamente estas preferencias en una serie de composiciones que, aunque no se centren en la descripción de una realidad concreta, sino con un carácter

más general e indeterminado, sin embargo, supone una actitud especial ante la creación artística y el desarrollo de unos recursos expresivos que arrancan de lo real ; porque los elementos aislados de esas descripciones, sí están inspirados o sugeridos por la realidad viva y concreta que les rodea.

He aquí señalada una razón que, a nuestro juicio, indudablemente cuenta : la realidad del paisaje y de la ciudad de Granada. Lo vario, complejo y sorprendente de sus bellezas de arte y naturaleza es un estímulo que actúa en el desarrollo de la sensibilidad artística local, y asimismo, en la del artista visitante. Al hablar con un carácter general es porque pensamos que es algo que cuenta en todo el arte granadino como un elemento central ; lo mismo en la poesía que en la pintura y la imaginaria ; sobre todo cuando el estilo barroco, cuya orientación estética central está presidida por la visión pictórica —*el arte de las artes que a todas domina*, según decía Calderón—, alcance su plenitud, todas nuestras manifestaciones artísticas ofrecerán, en este sentido de valoración de los elementos coloristas, un grado de riqueza, matización y armonía no superado en el panorama artístico español.

Conviene recordar aquí —aunque sea apresuradamente— estos rasgos expresivos del paisaje, el arte y, en general, de la estética granadina, y su encuentro y correspondencia con la sensibilidad barroca, porque nos permite fundamentar más ampliamente los determinantes de la creación del romance descriptivo gongorino dedicado a Granada. La visión del movido, rico y contrastado paisaje de la ciudad, con su íntimo entrelazarse de elementos naturales y artísticos, los efectos cambiantes y matizados de su luz, la varia y exaltada coloración de todo ello y, por otra parte, ese ambiente poético local —dentro del cual siempre se sintió a gusto Góngora— seducido por los temas y rasgos descriptivos y por el cuidado y rico ornato verbal, fueron simultáneamente un estímulo decisivo en la creación poética de Góngora, lo que esencialmente le movió a componer su poema. Era encon-

trarse con una realidad que parece potencializar o extremar todos sus rasgos expresivos y halagos sensoriales ; esto es, la visión que en general ofrece el arte barroco ; una realidad exaltada o deformada en sus rasgos aparienciales. Fue, pues, Granada por sí misma —con la cooperación de ese ambiente poético— la que llevó a Góngora, no sólo a elogiarla encumbrando sus bellezas, hiperbólicamente, sino, sobre todo, a hacerse todo ojos —*ojos hídricos* diríamos con término calderoniano— para ver y contemplar todas ellas en un afán insaciable de goces sensoriales que encontraba en ellos el *alimento* que sus ojos pedían a la naturaleza y al arte.

El entusiasmo de Góngora por Granada queda declarado en su romance de una manera tan rotunda y categórica que, al llegar al final, lanzado a los elogios y rebozante del placer de contemplar sus bellezas, termina por confesar que éstas —*sus curiosidades*— son tales que se hacen,

dignas de que por gozallas,
no sólo se desamparen
las comarcas del Betis,
más las riberas del Ganges.

Más que la hipérbole final, lo que interesa de esa declaración es que afirme que la contemplación de Granada merece el abandonar las comarcas del Betis ; esto es, no sólo Sevilla, sino también su propia Córdoba. Ante esta afirmación de dar la preferencia a Granada, se explica que antes de volver a su tierra, tuviese que escribir —al parecer en algún pueblo de parada en el camino— su famoso soneto a Córdoba. Es éste una declaración de fidelidad y admiración sincera a su *gloriosa patria*, escrita no sólo como reacción espontánea de su conciencia de cordobés, que comprende ha olvidado a su tierra, halagado por los atractivos de Granada, sino seguramente también la obligada compensación recogida frente a los gestos y comentarios de cordobeses ; algunos ya lanzados y otros que esperaba recibir al pisar Córdoba. El

hecho de que esté escrito cuando ya había dejado Granada —se refiere como algo distante a «aquellas ruínas y despojos/ que enriquece Genil y Dauro baña»— y antes de ver el *muro, las torres, el río, el llano y la sierra* de su patria, es bien significativo. La *memoria de ella* —nos dice— había sido su *alimento* mientras estuvo junto al Genil y al Dauro ; pero en el romance nos deja dicho que *insaciablemente* se habían *alimentado* sus ojos en las *muchas curiosidades* de Granada. Fue una composición escrita en contrapeso de su granadinismo ; pero esta profesión de fe cordobesa quedó encerrada en un soneto, rotundo y resonante, sí, pero sólo en catorce versos ; mientras que su canto y pintura de Granada, desbordante en su tono de goce y elogio, había necesitado para expresarse un largo romance de doscientos treinta y seis versos.

Esa actitud descriptiva, la postura de contemplador de quien se entrega a ver y a admirar, como el superior goce que busca en la realidad es, precisamente, la que de una manera rotunda y reiterada mantiene Góngora a través de este romance dedicado a Granada. Podemos decir que esta actitud de contemplador y admirador es la razón personal que declara como motivo o causa de su creación poética. El vino a Granada *a ver*, y el romance es la trasposición poético-pictórica elogiosa, consecuencia del goce que experimentó al contemplar la ciudad. La afirmación de esa finalidad y postura está declarada en el comienzo y se mantiene a través de sus versos :

De mi patria me trajistes,
y no a dar memoriales
de mi pleito a tus Oidores,
de mi culpa a tus Alcaldes,
sino a ver de tus murallas
los soberbios homenajes
.....

Por eso, esa concreta expresión *a ver* se convierte, precisamente, en el recurso estilístico que sirve de enlace de sus distin-

tas partes o visiones, como el elemento estructural de su desarrollo, que al mismo tiempo que engarza, marca el cambio de punto de vista. Sólo en algún caso, con expresivo gesto barroco de libertad, que se aparta de la rigidez mecánica del artificio, el hipérbaton o la elipsis hará que pase al segundo verso o que se suprima la expresión.

Al final del romance vuelve a reiterar la misma idea como conclusión que encierra el motivo y actitud que mantuvo mientras estuvo en Granada. El poeta vino a la ciudad dispuesto a ser sólo ojos, y, en efecto, cuando estuvo en ella, *insaciable* pudo alimentarlos con el goce de sus muchas curiosidades:

En tu seno ya me tienes
con un deseo insaciable
de que alimenten mis ojos
tus muchas curiosidades.

He aquí el poeta barroco que busca ante todo el goce de la vista —el *más amado de todos los sentidos*, según Herrera—, dispuesto a admirarse de todo lo que tenía ante sí en Granada. Y al mismo tiempo esas maravillas del paisaje y de los monumentos de Granada se recogen en un poema que también despertara admiración, estimulando sobre todo con la imagen, la metáfora y el adjetivo, el sentido de la vista, como si ese fuera el mayor placer que puede proporcionar la poesía. No olvidemos que uno de sus sonetos primeros en que renueva el tema pagano de invitar a gozar de la juventud, se cierra precisamente incitando a gozar, el *color*, la *luz*, el *oro*.

Se comprende que, dada esa actitud de situarse ante Granada, movido sólo por el ansia de satisfacer el gusto de *ver* todas sus bellezas o *curiosidades*, que el poeta desarrolle su romance de acuerdo con un orden que impone ese gusto o preferencia personal y no otras circunstancias externas o jerarquía de otros valores de orden distinto. No es que todos los atractivos, monumentos y lugares de Granada se presenten sin ningún orden, sin sujetarse

a un sentido constructivo o estructura ; Góngora, aun en los casos que parece componer dejándose llevar sólo de un instintivo o libre impulso, siempre la composición artística está presente junto a aquél ; ya en tenso equilibrio, ya en íntima lucha, ya en cambiante postura de libertad impetuosa y freno ; aunque nunca lo formal y previo se imponga con rigidez matemática inflexible, conforme a una doctrina de puro manierista.

Esa postura intermedia o cambiante, de orden y libertad, preside el desarrollo de este romance. Así, los elogios y descripciones se agrupan en tres órdenes : primeramente la pintura y elogio de monumentos ; después la de los bellos lugares, diríamos visiones paisajistas, en que se imponen los encantos de la naturaleza ; por último el elogio del aspecto humano, pero centrado sólo en la mujer. Forma, pues, el poema como un tríptico, cuyos tres planos los centra, respectivamente, la belleza del arte, la de la naturaleza y la humana. Su construcción y tono hace pensar en el sentido de *loa* dramática de presentación en la ciudad.

Pero dentro de esa estructura y orden es muy expresivo el hecho de que comience la pintura y elogios por la Alhambra. Esta preferencia por el palacio árabe —igual que le ocurre desde la época romántica a todo el visitante que llega con la ilusión de ver Granada—, indica que estos palacios eran el motivo principal de atracción con que vino a Granada y que estando en ella fue lo que más le retuvo y sedujo. Hasta el hecho de que en segundo lugar coloque la Chancillería y se detenga a elogiar su fachada, está demostrando también que tras la Alhambra, esta arquitectura que representaba una novedad en su tiempo, con un arte como el suyo —arrancando del Manierismo, pero con una valoración de los efectos de movimiento y contraste de mármoles y de ornamento recargado y centrado en la portada, que suponía el surgir del barroquismo—, impresionó fuertemente su sensibilidad, capacitada para la comprensión de lo que su sentido estético representaba.

Arranca el romance con un verso de elogio —*Ilustre ciudad*

famosa— en que se dirige a Granada en apóstrofe típica de comienzo de un romance tradicional —y también, de las loas teatrales—, al que sigue, condensada en cuatro nombres —Zegríes, Gomeles, Muzas y Reduanes— una evocación de la Granada musulmana, cantada en los romances fronterizos y moriscos, y, tras de ello, el recuerdo de sus *famosos ríos*, en expresión contrastada joco-seria, típica de la actitud cambiante de su psicología y estética :

El uno baña los muros
y el otro purga las calles.

El apóstrofe se reitera para hacer el elogio de la ciudad por lo populosa y grande. No olvidemos que, aunque ya se había iniciado la decadencia demográfica de Granada —que él mismo reconoce más abajo al llamar al Albaicín *lastimoso cadáver*—, sin embargo, se seguía considerando en los fines del siglo XVI como la primera de España. La hipérbole se impone desde el primer momento en una actitud de admiración y encumbramiento incomparable :

Ciudad (a pesar del tiempo)
tan populosa y tan grande,
que de sus ruinas solas
se honraran otras ciudades.

Continúa hablando con la ciudad para confesarle —según antes comentábamos—, que si vino a ella no fue para resolver un pleito, sino para gozar de la contemplación de sus bellezas. Como si recordara una primera impresión de la Alhambra vista desde la orilla del Darro, en que las torres parecen crecer en grandiosidad y altura, exclama con violenta hipérbole :

Sino a ver de tus murallas
los soberbios homenajes,
tan altos, que casi quieren
hurtalle el oficio a Atlante.

Esta visión de torres y murallas se enlaza, pues, con sentido, con la de la fuerte *Alhambra*, con sus *Cuartos de Leones y Comares*. El fondo poético legendario, evocación de la vida desaparecida de sus salas vacías, se impone primeramente, como si quisiera sugerir el ambiente. En tal sentido recuerda las zambras y bailes y, además, ofrece la primera constancia en la poesía de la leyenda de los Abencerrajes, al señalar la mancha de su sangre en una de sus salas :

Do están las salas manchadas
de la mal vertida sangre
de los no menos valientes
que gallardos Bencerrajes,
y las cuadras espaciosas
do la damas y galanes
ocupaban a sus Reyes
con sus zambras y sus bailes.

Sigue la visión de sus *hermosas fuentes* y sus *profundos estanques* —que los veranos son *leche* / y los inviernos *cristales*—; la del Cuarto de las Frutas —*fresco, vistoso y notable*—, famoso en el ambiente artístico y literario por las pinturas italianas de Julio Aquiles y Alexander Mayner, con el recuerdo cultista de Apeles y Timantes —cuyos *pinceles injurian* aquéllas—, y el tópico de igual origen de que su imitación de la realidad es tal que *burlan a hombres y engañan a pájaros*. El elogio y descripción se cierra con la pictórica visión, todo blancura, de los alabastros, mármoles y agua de sus baños, en las que vuelve a evocar la vida del pasado en su aspecto más íntimo y recatado, en este caso con la imagen de fina sensualidad de la reina y sus damas entre las espumas de las aguas, con las que compiten en blancura sus carnes.

Y a ver sus secretos baños,
do las aguas se reparten
a las sostenidas pilas

de alabastro en pedestales,
do con sus damas la Reina
bañándose algunas tardes,
competían en blancura
las espumas de sus carnes.

Según decíamos, seguramente por una razón de gusto personal, elogia a continuación la Chancillería. Había venido *a ver* sus seis Tribunales ;

y a ver su Real portada
labrada de piedra tales
que fuera menos costosa
de rubíes y diamantes.

El genio cambiante y travieso no le permite contener su salida cultista y conceptuosa en chiste al insistir en la riqueza y precio de los ricos materiales y en la premura con que se quiso dar término a su construcción :

¶ Para cuyo noble intento,
porque más presto se acabe,
se echan a culpas de cera
condenaciones de jaspe.

Sigue a esto otro apasionado elogio —el de la Catedral—, explicable igualmente en un autor como Góngora, que miraba todo el pasado —literario y artístico— clásico, greco-latino y renacentista, no como algo contrario a su estética, sino como el punto de partida de ella ; aunque no se satisfacía sólo con los antiguos y valoraba al mismo nivel que a ellos, a los modernos. De aquí su aprecio del arte y de las letras renacentistas. Se explica, pues, su entusiasmo ante la catedral granadina, la primera en España en el estilo grecorromano y cuya construcción, bastante avanzada, le permitió contemplar su majestuosa Capilla mayor, que debió ser el asombro de todos, sin equivalente

con los templos que entonces se construían en la península. El elogio del arte que triunfa sobre la naturaleza se adelanta :

Y a ver tu sagrado templo,
donde es vencida en mil partes
de la labor la materia.
Naturaleza del arte.

La descripción de su Capilla mayor, se centra en la visión luminosa de sus múltiples y ricas vidrieras, a través de las cuales los rayos de sol caen sobre el Santísimo Sacramento, colocado en un tabernáculo en el centro :

de claraboyas ceñido,
por do los rayos solares
entran a adorar a quien
les da la lumbre que valen.

Un doble juego verbal conceptuoso centra la imagen ; la expresión *los rayos del sol entran a adorar*, hace que la palabra sugiera el equívoco *a dorar* —poner dorado con su luz— que se completa al decir paradójicamente : *a quien/ les da la lumbre que valen*.

La típica técnica gongorina de alusión y elusión no puede ocultarla en los versos siguientes. Por lo que *promete en sus señales*, el templo tendrá :

más fama que los que Roma
edificó a sus deidades.

Más incluso que el de Diana y el de Salomón. Pero el poeta se refiere a la diosa sin nombrarla, con recurso estilístico, cultista, por una alusión de Acteon —devorado por sus propios canes por haberla visto en el baño—, al que tampoco nombra y, por cierto, con una transposición que aún complica más su sentido :

Y que aquel cuyas cenizas
en nuestras memorias arden
de aquélla, a quien por su mal
vio el que mataron sus canes.
Y al de Salomón, aunque eran
sus piedras rubios metales,
marfil y cedro sus puertas,
plata fina sus umbrales.

Al elogiar la torre, aunque sin terminar, su fino oído no desaprovecha la ocasión de referirse a la armonía de sus campanas :

y a ver su hermosa torre,
cuyas campanas suaves
del aire con su armonía
ocupan las raridades.

Tras la catedral, la mirada del poeta se fija en la Capilla Real, la tumba de los Reyes Católicos, a los que el poeta alude con el sentido deformador del sentimiento heroico típico del Barroco, encumbrándolos bajo el nombre de las deidades paganas de la Antigüedad. La consideración de esos *gloriosos cuerpos* le lleva a recrearse en la contraposición paradójica de *muertos inmortales*:

Y a ver tu Real Capilla
en cuyo túmulo yace
con su cristiana Belona
aquel católico Marte,
a cuyos gloriosos cuerpos,
aunque muertos, inmortales,
por reliquias de valor
España les debe altares.

También el poeta —que es posible estudiara en nuestra Universidad— se dirige después *a ver su fértil escuela* y su *Colegio insigne* que lo estima se puede igualar con los de Salamanca y Alcalá de Henares. Y tras de él, destaca en muy amplio trozo un

monumento que para él, como cordobés, tenía un valor especial. El templo y monasterio de San Jerónimo le sirve de motivo y fondo para hacer el panegírico, con exaltada sensibilidad barroca, del Gran Capitán, Gonzalo Fernández de Córdoba. Ello unido a otro tema de época, el fúnebre, le hace centrar el elogio en la visión del sepulcro *honrado* de las banderas, estandartes y demás trofeos militares de los ejércitos que venció. No podía don Luis dejar de ver y entusiasmarse ante el gran templo tumba del más famoso guerrero cordobés :

Y a ver el templo y la casa
de los Hierónimos frailes,
donde está el mármol que sella
el gran Gonzalo Fernández,
digo los heroicos huesos
de aquel sol de capitanes,
a quien mi patria le dio
el apellido y los padres,
cuyas armas siempre fueron,
aunque abolladas, triunfantes
de los franceses estoques
y de los turcos alfanjes;
de que dan gloriosas señas
las banderas y estandartes,
los yelmos y los escudos,
tablachines y turbantes.

Como decíamos, una segunda parte del romance —dejando la ciudad y sus monumentos— se dedica a la visión más libre de naturaleza, más puramente paisajística. La transición la marca la vista del Albaicín, sobre el que se lamenta por ser la zona de Granada que quedó más deshabitada y ruinoso por la marcha de los moriscos, sobre todo después de la rebelión :

Y a ver tu Albaicín, castigo
de rebeldes voluntades,
cuerpo vivo en otro tiempo,
ya lastimoso cadáver.

Siguen cuatro versos con la rápida visión de la *apacible vegá* y el recuerdo ante ella de los heroicos combates de caballeros cristianos y moros en los tiempos del cerco de Granada. Tras esta visión de paisapes y evocación del pasado, se detiene en la contemplación del Generalife, donde la hipérbole vuelve a extremarse impulsada por el asombro ante la seducción de la naturaleza y los prodigios del arte. Subraya, sobre todo, el *ingenio* que se demuestra en las figuras recortadas de arrayanes y cipreses, algo llamativo de estos jardines y que será recordado por otros poetas posteriores. La identificación con el paraíso terrenal será una hipérbole que quedará igualmente en la poesía del XVII :

Y a ver tu Generalife,
aquel retrato admirable
del terreno deleitoso
de nuestros primeros padres,
do el ingenio de los hombres
de murtas y de arrayanes
ha hecho a Naturaleza
dos mil vistosos ultrajes,
donde se ven tan al vivo
de brótano tantas naves
que dirás, si no se mueven,
que es por faltarles el aire.

Seguidamente, como si dirigiera su mirada hacia el frente, hacia la otra colina que separa el valle del Darro, presenta la visión de los cármenes que la bordean. Todo el halago sensorial de ojos, gusto, olor y tacto, se recogen en esos doce versos centrados en la visión variada de arte y naturaleza, del abigarrado cuadro que forman las pequeñas casas entre la espesa frondosidad de plantas, árboles y flores, entre las que fluyen las aguas de fuentes y estanques, con contrastes de luces y colores deslumbrantes. Un tópico gustado por la sensibilidad barroca —que también se sigue repitiendo en la prosa y en la poesía— que inicia aquí Góngora para ponderar ese tipo de belleza de rica coloración como

ofrecen los cármenes es la comparación con un lienzo de Flandes :

Y a ver los cármenes frescos
que al Darro cenefa hacen
de aguas, plantas y edificios,
formando un lienzo de Flandes,
do el céfiro al blando chopo
mueve con soplo agradable
las hojas de argentería
y las de esmeralda al sauce ;
donde hay de árboles tal greña,
que parecen los frutales
o que se prestan las frutas,
o que se dan blandas paces.

Alejándose más de la ciudad, no deja de contemplar otro bello conjunto, célebre también en la época musulmana, el formado por las huertas y cármenes de Dinadamar. La extraordinaria riqueza de aguas de toda esa zona y su verdura y frondosidad, se destaca, uniendo a su halago, el recreo del oído que hacen los cantos armoniosos de los pájaros, cual si fuesen *motetes suaves*. La descripción se inicia con un ligero hipérbaton que rompe la mecánica monotonía del recurso estilístico de enlace constituido por la expresión *a ver*, que queda, así, no en el arranque del trozo o visión, sino en el segundo verso :

Y del verde Dinadamar
a ver los manantiales,
a quien las plantas cobijan
porque los troncos les bañen,
entre cuyos verdes ramos
juntas las diversas aves,
a cuatro y a cinco voces
cantan motetes suaves.

Lógicamente, enlazadas con esa visión de Dinadamar, se presenta —y la elipsis en este caso de la expresión *a ver* de enlace,

favorece la continuidad de la descripción— la de las huertas, también famosísimas, del Jaragüí. La exaltación de sus goces sensoriales se extrema en la misma forma, intensificando, sobre todo, el halago de los ojos que le hace cargar las notas de color hasta terminar empleando —según antes ya veíamos— la deformación metafórica, cual si fuera una paleta de pedrería. De esta manera se resuelve en este panorama el contraste o armonía de complementarios, del verde de la esmeralda y el rojo amorado del balaj yuxtapuesto :

Y el Jaragüí, donde espiran
dulce olor los frescos valles,
las primaveras de gloria,
los otoños de azahares ;
cuyo suelo viste Flora
de tapetes de Levante,
sobre quien vierte el abril
esmeraldas y balajes.

Tras todo ese gran conjunto paisajístico se inicia —como le ofrecía la tradición romanceril ya comentada— la que se puede llamar tercera fase de este romance de descripción y panegírico de la ciudad ; es la dedicada a las damas granadinas, expresión exaltada del apasionado elogio de lo humano que junto a la violenta sátira es típico del sentimiento deformador de la realidad del Barroco. Este elogio galante se repetirá, así, por más de un poeta y prosista posterior. E incluso se desarrollará en amplio canto en el poema *Granada* del gongorino Collado del Hierro.

La descripción y elogio se inicia con la más extremada hipérbate —aunque con el recurso característico de una perífrasis— alusiva a su belleza, que se identifica con la de los ángeles. Se cierra, desarrollando todo un juego de metáforas tópico del elogio de la belleza femenina recogidas de la tradición clásico-renacentista. La comparación de los dientes con las perlas y la intensificación de la *dulzura* de la voz, le lleva a la metáfora de metá-

fora —*perlas y panales del Amor*— sin que ningún término sea aludido con sentido directo.

Como último trozo en que se recoge una de las curiosidades que el poeta vino a contemplar a Granada, se une, pues, éste —como término— con el recurso característico de enlace :

Y a ver de tus bellas damas,
los bellos rostros, iguales
a los que en sus hierarquías
las doradas plumas baten.
.....
Tan gallardas, sobre bellas,
que no han visto las edades
ni mantos de mayor brío,
ni mirar de más donaire.
Tan discretas de razones
y tan dulces de lenguaje,
que dirás que entre sus perlas
distila Amor sus panales.

Terminado todo el canto de elogio y descripción, el poeta vuelve a dirigir sus palabras más directamente a Granada, razonando que por todas sus curiosidades a la *ciudad famosa le dan el honor y el lustre/ que al oro dan los esmaltes*. Como vemos, el contraste del brillo del oro y el variado color de los esmaltes, es el término de la comparación de Granada como la gran joya del mundo. Por eso, como veíamos al comienzo, reconoce, después de ver sus bellezas, es digna de que por *gozarlas* no sólo se abandonen las orillas del Betis, e incluso las del Ganges, sino todavía más :

Y que se pasen por verlas,
no sólo dudosos mares,
más las nieves de la Scythia,
de Libia los arenales.

La razón o razones de ello se condensan y acumulan como final en una serie de expresiones reiterativas, en las que la aná-

fora martillea rotunda e insistente para concluir levantándola, a pesar de la fuerza del tiempo, como la más grande ciudad del mundo, la mayor de cuantas mira el sol, esto es, *el rubio amador de Dafne*:

Pues eres Granada ilustre,
Granada de personajes,
Granada de serafines,
Granada de Antigüedades,
y, al fin, la mayor de cuantas
hoy con el tiempo combaten
y que mira en cuanto alumbra
el rubio amador de Dafne.

Visión exaltada de Granada en un romance inédito de un poeta no granadino

El romance de Góngora tuvo un pronto e importante eco en un poeta no granadino, pero también muy ligado a la ciudad por su admiración y entusiasmo por sus bellezas. Sin ocultar ese recuerdo gongorino, pero con ambición y afán de superarlo, se lanzó a crear un romance de mayor extensión y más plenamente descriptivo, y haciendo alarde de lo personal de su arte. Figura este texto inédito incluido en un importantísimo manuscrito de poesía granadina de fines del siglo XVI y comienzos del XVII ; el titulado *Poética Silva* que catalogó Gallardo y del que además dio su índice y publicó algunas de sus composiciones, en su famoso *Ensayo de una Biblioteca de libros raros y curiosos*, donde figura con el número 1.051. Este manuscrito —sin duda alguna el más rico e interesante para el conocimiento de la poesía granadina de dicha época—, después de la información dada por el gran bibliófilo español del pasado siglo, quedó perdido, o por lo menos ignorado de la crítica, hasta que el gran bibliófilo de nuestro tiempo don Antonio Rodríguez Moñino dio con él y final-

mente lo adquirió para su biblioteca. De lo mucho inédito del manuscrito seleccionó, en cuidada edición, cuatro preciosos poemas, *Las Estaciones del año*, correspondientes a los poetas Lobo, Arjona, Morillo y Montero, que cantan, respectivamente, el invierno, el verano, el estío y el otoño.

Entre lo mucho inédito de este cancionero, quedó este precioso romance, sin indicación de autor, que su propietario, con su acostumbrada amabilidad y generosidad, nos permitió estudiar y copiar para su edición; pues no sólo por su interés local, sino por su valor en sí, como poema descriptivo, constituye un acierto de gracia, brillantez y finura de ingenio y estilo, que le hace digno de destacarse dentro de la lírica española de paso o entrada al Barroco.

En cuanto al problema de autor, es forzoso inclinarse a atribuirlo a alguno de los pocos poetas no granadinos que figuran en el cancionero que, naturalmente, están muy relacionados con la ciudad y con la estética granadina. La *Poética Silva* no es una simple antología, sino un verdadero cancionero de escuela; en gran parte las composiciones responden a la actividad de una importante academia de Granada, la de don Pedro de Granada y Venegas. Incluso de fecha parecen responder a un período breve de tiempo. Varias —y de las más importantes— de sus composiciones forman ciclo como tema de academia y en consecuencia son de un mismo momento. Así, las citadas de las cuatro estaciones y las de los elementos que publicó Gallardo. Esas fechas son las de los últimos años del siglo XVI y primeros del XVII, el momento de plenitud, como escuela, de la poesía granadina, que se desarrolla en íntimo contacto con el grupo antequerano. A un autor de esa procedencia estimamos hay que atribuir este romance. Concretamente, a Agustín de Tejada Páez, el verdadero iniciador del grupo antequerano, que hizo parte de sus estudios en Granada y fue racionero de la Catedral; pero que marchó después definitivamente a Antequera. Las razones en que fundamentamos esta atribución preferimos aducirlas después de analizar y

comentar el romance, pues de su contenido, referencias personales y estilo, se deducen los principales puntos de apoyo de nuestra atribución.

Se trata del romance descriptivo de Granada, no sólo de más extensión, sino, además, donde más por extenso se describen sus monumentos; esto es, donde más espacio se dedica a señalar o enumerar aspectos y partes de la ciudad. En algún trozo, a pesar de lo muy reducido que resulta este romance en comparación con el largo poema de Collado del Hierro, escrito unos treinta años después, recoge detalles o aspectos, sobre todo de la Alhambra, de más interés como observación estética y como información objetiva de poeta pintor. Ahora bien, la trama y desarrollo del poema, aunque trazada con acierto constructivo, no busca su apoyo en el movimiento de planos o cambios de puntos de vista exclusivamente descriptivos. Además, la composición se presenta no con la indiferencia u objetividad del que está creando algo cuyas bellezas por sí quedan fuera o ajenas a quien las mira. El poema surge, precisamente, movido por el deseo de conservar en la distancia, aunque sean pintadas con palabras, las glorias y bellezas de la ciudad amada. Porque el autor había vivido en Granada, pero no era natural de ella, y además, había tenido que ausentarse, al parecer no sólo con disgusto, sino por disgustos.

El poeta había pasado estudiando en Granada unos tres años, y durante ese tiempo, había vivido en la Alhambra. Precisamente, las alegrías pasadas en la ciudad fueron lo que le impulsaron a escribir el poema cuando tuvo que marchar a su tierra:

Pues a fuerzas de desdichas,
que cualquiera fuerza causan,
dejé el cielo de tus gustos
por el limbo de mi patria,
hacer quiero de tus glorias
una verdadera estampa,
para tener en mi limbo
siquiera glorias pintadas.

Este fondo de entusiasmo y amor por la ciudad donde se han vivido y gozado años de juventud, alienta en todo el romance. El conocimiento de Granada es como el de quien la ha vivido y contemplado, y de quien conoce además la literatura de descripción y elogio que ha determinado la ciudad. Se ha sentido totalmente identificado en su ambiente, con su paisaje, con su arte, y sobre todo con los grupos literarios. Su poesía por eso ofrece rasgos comunes con los que ofrece la poesía granadina en esos años, que, aparte los ecos de Góngora, mantenía una íntima relación o, mejor aún, identificación con la antequerana. Si hay que hablar de escuela antequerano-granadina, es precisamente por la estrecha relación en que vivieron granadinos y antequeranos; en parte, por razón de la estancia de éstos, sobre todo como estudiantes, en la Universidad granadina, pero más aún por afinidad de actitudes y aspiraciones poéticas e incluso de fondo temperamental análogo.

Tras esa general alabanza y recuerdo de la ciudad, cuya estancia en ella como estudiante tan *grata* le había sido, no es extraño que el poeta comience sus elogios partiendo de un largo encomio de sus *ilustres escuelas*, célebres en todas partes por los *letrados graves* y los *prudentes sabios* que de ellas *trasplanta*, respectivamente, el Rey y el Papa. El poeta culto y conceptista se recrea en el juego ingenioso de palabras. Así, por ejemplo, destaca la alusión a las blancas borlas de los jóvenes doctores en Teología que en esta Universidad se graduaban:

Donde gravedad de Letras
honra venerables canas,
y blancas borlas, a veces,
dan canas a quien le faltan.

Seguidamente —como si recordara otra relación personal— celebra la Catedral, uniendo precisamente este elogio por la razón de procedencia de los letrados que ocupaban su coro; pero, no obstante, en este caso pondera en casi todos los versos que le

dedica la grandiosidad y magnificencia del gran templo, del que por entonces, precisamente, ya se había terminado su imponente Capilla Mayor y cabecera y se ultimaba su nave de crucero. Se ve que seguía impresionando a los naturales y a los visitantes de la ciudad. Y lo mismo pondera la profusión de adornos que el genio inventivo de Siloe —como escultor y arquitecto— había adaptado, en íntimo y profundo enlace, a sus formas arquitectónicas. El elogio se hace con la fórmula estilística de la enumeración ponderativa y acumulativa, con el indefinido *tanto*, según gusto tradicional del Romancero, que también fue utilizado —y se le censuró como empleo vulgar— por Góngora, el gran poeta que, a intervalos, deja asomar su huella en este romance. También, como en éste, veremos el inciso con el juego conceptista del equívoco, como ocurre con la palabra *labrar*, referida a la labor del campo y a la talla de la piedra:

...tanta moldura y tallas,
tantos altares, y en ellos,
tantas sedas, oro y plata;
tanto follaje y a vueltas
esculpidas fructas tantas
—buen ejemplo que aun las piedras
llevan fructo si las labran—,
tantas cartelas, florones,
capillas, arcos, barandas,
perfiles, bultos, veneras,
encasamientos, ventanas,
.....

Al considerar la torre la hipérbole acudirá como recurso inevitable; su elevación es tal: *que al cielo rompe por alta*. El elogio del *ilustre coro*, con las *dichosas sillas, bien ocupadas de letrados* de la Universidad granadina, queda reducido a cuatro versos.

Ese elogio de los letrados procedentes de tan *ilustres escuelas* le sirve de enlace natural para ponderar a continuación las *temidas salas* de la Audiencia donde,

También encontrarás muchos
tratando legales causas.

El elogio de sus tribunales busca como forma expresiva preferida la misma técnica ingeniosa del equívoco. La espada de la justicia resiste a los *escudos*. El significado de la palabra como moneda asocia, a la idea de firmeza en la lucha, la firmeza de sus miembros ante el soborno del dinero :

Donde en símbolos de dioses
en cada tribunal manda
una majestad divina
de tres personas humanas.
En cuyas manos ha puesto
la justicia tal espada
que resistencia de escudos
no la vuelve ni la gasta.

Con cierta forzada torsión enlaza con técnica igualmente conceptista estos golpes de la espada de la justicia con la descripción de la portada del gran edificio granadino, lo que constituye el verdadero centro de este pasaje. Góngora, en su romance de 1586, había hecho el elogio de esa gran obra de arquitectura donde, significativamente, se había dado por primera vez en España el paso de las movidas, pero rígidas, estructuras manieristas, a los primeros gestos francamente barrocos. Se explica que la sensibilidad literaria de la época reaccionase ante esta obra de arquitectura : era el entusiasmo de los granadinos y el asombro de los visitantes. Lo recargado del ornato de esa fachada y los efectos de contraste de mármoles de la misma —sobre todo las placas bruñidas en serpentina que relucen como esmeraldas encuadradas entre blancas molduras— son destacadas por el poeta. La referencia a la espada de la justicia es —decíamos— el punto de partida de esa descripción :

Cuyos filos han deshecho
montes de torpezas varias,

sacando de sus canteras
piedras para su portada ;
las cuales puestas en ella
tanto su lustre quilatan,
que ya dejan de ser piedras
y al oro le ganan parias ;
donde soberbias columnas
el gran edificio cuadran
con mil canales y listas
del capitel a la basa ;
y entre boltos, dinteles,
cornisas, bultos, medallas,
salen entre blancas orlas
verdinegras esmeraldas.
Y en rasos intercolumnios
donde la mano avisada
no puso florón ni bulto
suplen balcones la falta.

Cierra el elogio descriptivo, precisamente, con una hipérbole que le sirve de puente para pasar a cantar y describir la Alhambra, la mayor grandeza de Granada. Así este pasaje será por su extensión y calidad el verdadero núcleo o centro de este bello romance descriptivo. Para el poeta —que con sensibilidad barroca valora lo moderno— el palacio de la Chancillería es algo extraordinario e incomparable ; pero sobre él —y he ahí la sensibilidad granadina y al mismo tiempo la comprensión de la estética de Barroco para lo musulmán— hay que colocar la Alhambra :

La gran cultura sorprende.
y el gran edificio encanta,
que fuera el mejor del mundo
a no haber otro en Granada.

El entusiasmo se desborda en hipérbolos :

Mas es tanta la grandeza
de aquel alambrino alcázar,

que para fee de imposibles
no es menester más probanza.

En el fondo de este entusiasmo se descubre no sólo al enamorado del monumento, sorprendido por sus extrañas bellezas, sino también al fino artista que ha observado los distintos aspectos y técnicas de su decoración y ha comprendido el sentido de su estética. Es forzoso decir que esta pintura de las bellezas de la Alhambra no sólo constituye un espléndido trozo de poesía descriptiva en la que el temperamento cultista andaluz derrocha luz y color, al mismo tiempo que el conceptista se recrea en el juego ingenioso de palabras con derivaciones, asociaciones, antítesis y equívocos, sino que entretelado en todo ello recoge observaciones directas de rasgos, pormenores y efectos, que echamos de menos incluso en las más objetivas descripciones en prosa que nos dejaron viajeros e historiadores de la época. Hay en ella elementos de observación que no se dan, incluso, en la más importante descripción que nos dejó hacia la misma fecha el historiador Luis del Mármol, que como sabemos fue la base de la descripción que nos hace Pedraza y que perdura en todas las que después se hicieron en prosa y en verso a través del siglo XVII. Algún pormenor ofrece un ligero coincidir con algunas observaciones del Navagiero; pero en general, ninguna descripción prosística ni poética de la época ofrece el interés estético que la que inspira, a pesar de su brevedad, la obra de este poeta. Nos demuestra con ella cómo vivió en la Alhambra y se recreó horas y horas extasiándose ante las variadas y sorprendentes bellezas del gran monumento musulmán. Buena prueba de ello es la anotación de los efectos contrastados y matizados de brillo y color de sus yeserías mocárabes y alicatados.

La visión inicial de conjunto, expresada en rotunda antítesis, es comprensiva del gran efecto de contraste que constituye todo el recinto de la Alhambra, donde se unen en abundancia, en expresivo contraste, las grandes torres de las más fuertes fortifica-

ciones guerreras con los palacios y casas que parecen realizadas sólo para el sosegado recreo humano en una vida de paz:

Donde con igual extremo
se hallan torres y casas,
para guerras invencibles,
para paces regaladas.

Tras este primer efecto de impresión. diríamos, penetra en el interior de sus *cuartos famosos*, cuya vista le hace evocar en primer término —bajo el eco de los romances— las fiestas, bailes y amores de la alegre, galante y desgraciada corte mora granadina. De esta evocación melancólica, el poeta sale con rasgo de humor conceptista, al mismo tiempo que de elogio hiperbólico de la realeza de sus salas y patios. Aunque falten sus *reyes* no se nota su falta por la *gran magestad* que reviste todo lo que se contempla:

Y aquellos cuartos famosos
donde las morismas zambras,
dieron a su tiempo cuentas
y al amor alegres salvas;
y aunque ya faltan sus reyes
apenas se vee si faltan,
pues para quedarse cortes
su gran majestad les basta.

La mirada del poeta se va fijando asombrada en la decoración de sus salas. En primer lugar en los maravillosos efectos de sus bóvedas de mocárabes; algo más digno de asombro que si fuese milagro; ya que están hechas de yeso, un material tan pobre que en esos momentos todavía no ha valorado el arte occidental, lo que no puede dejar de pesar sobre el poeta culto heredero de la tradición clásica renacentista. El primor de ejecución y los bellos contrastes de color y luz, son percibidos con fina sensibilidad. viendo cómo junto a las caras doradas de sus prismas —*yeso vestido en oro*— se ofrecen las que quedan blancas —*yeso desnudo*—

con una matización de tonos cual si fuese nácar. Sobre este valor de los trozos blancos de yeso que a intervalos se asoman en la decoración de los paños de atauriques y frisos de mocárabes, el poeta insiste haciendo chiste, como si personificado el yeso, contemplara satisfecho *tan hermosa su cara* desnuda, *sin afeites*, que ve como menos el oro en que se mira :

Milagrosos son sus techos
y, a no serlo, más espanta
que, sin milagro, de yeso
con tanto primor se hagan ;
pues en galanos pendientes
pone el oro tales manchas
que el yeso vestido es oro
y el yeso desnudo es nácar.
Y en algunas acenefas
ve tan hermosa su cara,
que por ver que el oro es menos
sin sus afeites la saca.

Igualmente es de subrayar la valoración que hace seguidamente de la labor *sutil* de los alicatados. El elogio, según su gusto, también se resuelve en chiste conceptuoso :

También de limpios ladrillos
sutiles piezas cortadas,
labran dispuestas en orden
lisa tez, pared galana.
De que no darán trasumpto,
lapidarios en sus cajas,
porque si en fineza llegan,
en la postura no alcanzan.

En contraste con esta decoración musulmana ofrece, seguidamente, el elogio del Cuarto de las Frutas, esto es, de las famosas pinturas de grutescos hechas por los italianos Alexander Mayner y Julio Aquiles. Con ello el poeta rinde tributo no sólo

a la actitud tópico de elogio que encontramos en otros escritores y poetas que celebran las bellezas de la Alhambra —comenzando por el propio Góngora—, sino también a la expresión tópico de la hipérbole que venía repitiéndose desde los antiguos elogios de los pintores griegos. El realismo de la representación se celebra más que el sentido de la creación, en una ponderación del arte frente a la naturaleza que se impone cada vez con más fuerza según nos adentramos en el Barroco. *Las aves cantan para ver si le responden las pintadas* ; las manzanas hechas por los pinceles, excitan el gusto del paladar más que las *vivas* que han de comerse :

Mas aquel cuarto de frutas,
jardín de vistosas plantas,
mesa de fructas continuas,
bosque de diversa caza ;
¡ qué ejemplo tiene en el mundo !,
pues las vivas aves cantan,
para ver si le responden
las que allá pintadas callan.
Y en extremo de pinceles
da más gusto la manzana
pintada a los que la miran
que viva a los que la tragan.

Siguen las referencias a los patios y salas, y, aunque en más rápida anotación descriptiva, es de observar también cómo el fino instinto del poeta percibe la expresividad y esencial valor que desempeña el agua en estos recintos, apuntando, en rápida, pero certera caracterización, los distintos efectos que en los patios y en el interior de las salas ofrece el agua, ya *corriendo* en las fuentes y *saltando* en sus surtidores, ya *ondeando* en las *albercas* y *derramándose* de la gran pila y *bañando* los leones que la sustentan. Tampoco falta la referencia a los baños y la más general a la blancura y frescura de sus pavimentos de mármoles ; el poeta en este caso intensificará la sensación de blanco y frescor con el ar-

tificio de la repetición y derivación, uno de los recursos estilísticos de que especialmente gusta en todo el romance :

Mas aquellos baños frescos,
que ven con sus lozas blancas,
blancos y frescos en julio,
blanca y fresca nieve ensayan.
Y en patios y salas ricas,
¡ qué graciosa el agua clara
por las albercas ondea,
por las fuentes corre y salta !
Y sobre fieros leones,
tallados en piedras albas,
¡ con qué aprisa en una pila,
ondas vierte y fieras baña ! ;
bastante encarecimiento
de no comparable casa,
pues leones por lo menos
son azacanes del agua.

Para cerrar la descripción de la Alhambra deja en último lugar el elogio y pintura del Palacio de Carlos V. A pesar de tantas realezas que se acumulan en la Casa real musulmana, no bastan a contener las *mortales ansias*. Así, se *labra*, otro nuevo palacio, también Casa real, en cuyo arte grecorromano ve el poeta con acierto un logro o realización que compite con las grandes creaciones de Italia :

Y ni con tantas realezas
cesan las mortales ansias,
labrando nuevo edificio,
casa a rey, afrenta a Italia.

Según su técnica preferida de anotación y enumeración acumulativa, más que describir ordenadamente es señalar todos los elementos arquitectónicos y ornamentales que destacan en su construcción. Pero en esa visión hiperbólica e impresionista, se

recoge lo más expresivo y característico ; sobre todo los efectos de sus *bruñidos mármoles* en las portadas con los contrastes de *piedras blancas y negras*, las bóvedas rebajadas —*tumbadas*— de su galería baja y, en especial, la novedad sorprendente de su patio redondo, grandioso y majestuoso. La violenta hipérbole a que le impulsa la visión de este patio constituye uno de los más rotundos aciertos estilísticos de todo el romance, y que muestra bien la actitud del poeta barroco que busca lo asombroso e incomparable : el asombrarse y el provocar el asombro ; en especial suscitando la imagen sorprendente, actuando sobre la vista, aunque refuerce su expresividad —como en este caso— con un juego conceptista de palabras. El monarca español, como rey de todo un mundo, se presenta como otro gigante Atlas que soporta su carga sobre sus espaldas, de la que podrá descansar *descargándolo* sobre este redondo patio. Como decíamos, las *mortales ansias de realeza* —no satisfechas— son las que *labran el nuevo edificio*,

que lisas jambas enhiestan,
bruñidos mármoles alzan :
con ellas portada forman,
con ellos patio engalanan ;
romanos lienzos fabrican,
limpias claraboyas rasgan,
largos arquitrabes ponen,
tumbadas bóvedas cargan ;
dónde ponen piedra negra,
dónde blanca piedra encajan,
y en lo que menos fabrican
reyes y grandes retratan.
Redondo patio componen,
donde su grande monarca,
descargue el redondo mundo,
cuando le canse su carga.

En este punto de la descripción del más importante monumento de la Alhambra cristiana, coloca el elogio de sus alcaldes,

la familia de los Condes de Tendilla, con *cuya defensa segura*,
toda la Alhambra,

torres, adarves y muros,
eterna vida afianzan.

De tal manera se guardan por estos *hidalgos alcaldes*,

que estuviera bien segura,
sólo en su tenencia, España.

El poeta vuelve en este elogio a manifestar su gratitud a tan generosos y nobles señores. El tono personal vuelve a imponerse como en el comienzo, descubriendo el grato recuerdo de los días de bienestar de que gozó acogido en tan noble mansión, donde, si no pudo gozar de favores y distracciones *sin tasa*, fue por el freno que le imponían los libros como estudiante, y *mientras la fortuna* no se le volvió *contraria*. Todas estas referencias a la familia de los Mondéjar, se hace —con recurso cultista— por alusión, sin nombrarlos :

De éstos recibí mercedes,
mientras no salió contraria
la fortuna a mis intentos,
ni el suceso a mi esperanza.
Con ellos hice acogida,
para mis gustos no mala,
bien que a freno de mis libros,
no me pudo ser sin tasa.

Las deudas que con la Alhambra tiene el poeta son tales, que apenas le dan licencia para salir de sus grandezas; pero forzosamente ha de dejarla para dar vista a la entrada del *Generalife*.

Pondera lo *alegre* de la casa, su *huerta ufana*, sus *bellos jardines*, los *sones del viento*; pero, sobre todo insiste en un elemento central: el agua, el rasgo más expresivo y sorprendente que en estos jardines escuchamos por todas partes, con su varia sono-

ridad, y nos alegra la vista con sus cambiantes aspectos. Esas claras aguas que *saltan, bullen, corren, suben y bajan*, con un movimiento vario y rítmico cual si se *lanzaran*, en íntimo y unísono compás con los *sones* que hace el viento entre las ramas de sus arboledas. De aquí que la imagen concreta que centra la visión del bello lugar sea la *alegre escalera* del agua, donde bajo el *techo verde* que forman las parras, vemos, en contrapuesto impulso dinámico, al agua *subir por el aire* y *bajar por las gradas*. El fino instinto del poeta concentró en esta antítesis del agua, la imagen central de su evocación del *Generalife*. Recordemos que con ella se anticipa a la visión que también quedará resonando en lo más íntimo del recuerdo de otro gran poeta andaluz de hoy, Juan Ramón Jiménez, cuando en su poema *Generalife* evoque la esencia de esa Granada que le había *cogido el corazón*.

Aunque sea breve el trozo del romance que a este pasaje se dedica, merece, pues, destacarlo, como otro de sus aciertos descriptivos evocadores de unas sensaciones penetrantes. Como decíamos, al poeta le cuesta trabajo *salir de las grandezas* de la Alhambra, a la que tantos goces y favores debe. Así, corta su descripción :

Mas saldré de ellas al fin
para dar vista a la entrada
del fresco *Generalife*,
casa alegre, huerta ufana.
Donde entre bellos jardines
bullen tantas fuentes claras
que, si el viento hace sonos,
al mismo son ellas danzan.
Y en una alegre escalera,
techada de verdes parras,
agua por el aire sube
y agua por las gradas baja.

El estar colocado en esta eminencia del Valle del Darro, parece le mueve a contemplar la ladera contraria que tiene enfren-

te. Así, sigue el elogio —muy rápido— de los cármenes de dicho valle, anotando sólo la coloreada frondosidad y variedad de plantas, flores y frutas :

Cerca están cármenes, donde
la naturaleza esmalta
con varias flores las yerbas,
con varios frutos las plantas ;
desde cuyos pasadizos
se ven a poca distancia
las muy inquietas corrientes
que en el claro Dauro bailan.

Remontándose por el río y en altura, continúa celebrando lugares de ese mismo valle. El primer término el Sacro Monte, donde, precisamente, hacía poco tiempo se habían descubierto las famosas supuestas reliquias de San Cecilio. Queda claro que, en el momento que canta, aún no se había emprendido la construcción de la Abadía. Sólo existían las cruces que la devoción popular comenzó inmediatamente a erigir en aquellos lugares. Así, prosigue :

Y aquel celebrado Monte
que la Religión cristiana
de sementales cenizas
cruces lleva y sanctos gana.

Por la misma razón de lugar alude a la Fuente de la Teja, cuyas espesas arboledas la hacían paraje deleitoso y fresco para los días de calor :

Y aquella fuente la Teja
cuyo contorno acompañan,
a pesar del sol, las gentes,
porque en ella de él se escapan.

La descripción del romance se apresura a partir de este trozo, aunque después recobra una mayor lentitud, al hacer el elogio de

las damas y caballeros de Granada. Enumera, pues, en forma acumulativa los bellos lugares de la ciudad, anotando, claro es, los más famosos. Así cita las calles de más movimiento y renombre, como el Zacatín y la Alcaicería ; entre las plazas, las dos más célebres, Bibarrambla y Plaza Nueva ; entre los barrios, Albayzín y Alcazaba, y, de los alrededores y salidas de la ciudad, la Alameda y las huertas del Jaragüí. Pondera todo ello, como poeta pintor, viéndolo como un placer de la vista ; los ojos no se sacian ni se *bastan* para contemplar todo lo que *hallan* por sus *calles y salidas*. El poeta se lo plantea en tono de interrogante :

Mas ¿qué calle o qué salida
la rica ciudad alarga,
donde los humanos ojos
basten a ver lo que hallan?
Pues son de ver ellas mismas,
sus empedrados, las plantas,
los edificios, los templos,
los aljibes, las murallas,
Zacatín, Alcaicería,
Plaza Nueva, Bibarrambla,
Genil, Jaragüí, Alameda,
roto Albayzín, Alcazaba.

Este, diríamos, cuadro o visión general de la ciudad en el aspecto movido y vital de sus calles, plazas, barrios y huertas, le da paso a su vez para hacer el elogio de sus habitantes, de sus damas y caballeros. El poeta se veía impulsado a ello por ser este también el final que dio Góngora a su romance de elogio y descripción de Granada, aunque el cordobés sólo hizo la apología de las mujeres. También Bermúdez de Pedraza, en su libro *Antigüedad y excelencias de Granada*, que escribe —aunque publica más tarde— hacia las mismas fechas, dedicó el capítulo XV de su primera parte para hablar *De la calidad, valor, y traje de los ciudadanos*, realizando así el elogio de ambos sexos. Ahora bien, nuestro poeta gusta, como en Góngora y algún romance anterior,

llevar el elogio de las damas al final para servir de término o coronación al general tono encomiástico de su romance. Estos elogios se presentan con el mismo carácter de descripción o pintura. Así, destaca, cómo aun sin ser *festivos días, son de ver* por sus calles y plazas las *bandas* o grupos,

así de galanes nobles
como de bizarras damas.

Sobre todo le recrea la visión de esos galanes sobre *furiosos caballos* que andan arrogantes a compás, atentos tanto a las miradas femeninas como a las manos varoniles que los mandan. Aunque con un inciso extraño de cuatro versos —que nos parece fuera de su sitio por error de copia del manuscrito— continúa ese paralelo elogio en torno a la misma imagen, en contraposición y juego verbal típico de su gusto conceptuoso. Y cerrando el pasaje con las consabidas alusiones mitológicas del estilo heroico cultista que elige las deidades paganas como término de referencia o comparación ideal :

Donde el caballo furioso,
con medidos pasos anda,
tanto porque ellas los miran
cuanto porque ellos los mandan.
.....
Y el que se desmanda encuentra
mano que tan bien le trata,
que al dominio de su freno
fuerza rinde y boca ablanda.
Que entre nobles granadinos
no es noble quien no avasalla
bravos caballos, con freno,
damas, con aviso y galas,
ni quien las barbas espera
para probar, cómo falsan
cañas, adargas amigas,
y, enemigos petos, lanzas.

Ni las damas le ven menos
que por igual se aventaja :
si ellos a Marte y a Polo,
ellas a Venus y a Palas.

En el elogio de las damas granadinas el poeta prodiga sus recursos característicos de ornato. De una parte la enumeración acumulativa, en la ponderación de sus valores y dotes : *donaire, belleza, compostura, talle y gracia* ; de otra la metáfora tópica de la belleza femenina con la hipérbole más desmesurada, como al pintar el bello resplandor de su rostro y cabello, que compiten y se burlan del sol :

Cuyos rostros del sol burlan,
porque con los suyos cuajan
oro más fino en sus frentes
que en sus minas el Arabia.

El poeta se declara incapaz de *formar con su lengua palabras* que las describan ; y más aún —dirá en caprichosa asociación verbal—, cómo son tan ingeniosas que *hablan con mil conceptos*. Más difícil aún es el pintarlas ; aunque como ponderación declara que las matronas de Roma y las ninfas de Diana no son más que traslado de ellas. Así, rematará en hipérbole que une el elogio de Granada y el de sus mujeres, presentando la belleza de éstas y la de la ciudad como si fuera una misma, como un mutuo reflejo. A esta *viva imagen* y no a su mala pintura, debe acudir quien quiera mirarlas :

Pinte sus matronas Roma,
finja sus ninfas Diana ;
que una finge y otra pinta,
mas ambas de aquí traslada.
Mas, pues, yo tan mal las pinto,
para quien quiera mirallas,
ellas, y Granada, tienen
viva imagen en Granada.

Pensemos, como razón inicial para todo intento de precisar su atribución, que este romance se encuentra en un manuscrito en el que, salvo una canción del conde de Salinas, sólo figuran poetas granadinos o muy relacionados con Granada; incluso, en muchos casos, como ya subrayamos, las composiciones responden a temas de academia, esto es, de grupo concreto, cerrado, que en este caso parece centrar la familia de los Granada Venegas. Pensar en un poeta distinto de los que allí figuran no lo permite, ni el tema y desarrollo del romance, ni tampoco el estilo, que queda dentro de lo granadino o de lo antequerano-graadino. Pero, por otro lado, de la lista de poetas tenemos que eliminar a todos los granadinos, y, dentro del grupo de forasteros que nos resta, es también forzoso descartar a todos aquellos que sabemos no estudiaron en Granada. Desde ese punto de vista negativo tendríamos que reducirnos a Mira de Amezcuea y a Tejada como posibles autores del romance. Si consideramos, de una parte el estilo del romance y, de otra, las circunstancias concretas que, aparte la citada, recuerda el poeta, nos vemos inclinados a atribuirlo al gran lírico antequerano, al que Rodríguez Marín consideraba como el iniciador de ese grupo.

Las referencias seguras que sobre sí mismo nos da el autor nos permiten afirmar que no era de Granada y que su lugar de origen no era una ciudad tan rica, populosa y movida como ésta, ya que al compararlas, acordándose mucho de la vida granadina, nos dice: *dejé el cielo de tus gustos/ por el limbo de mi patria*. Este afecto a la ciudad prueba, al mismo tiempo, que el autor se había sentido relacionado y a gusto en ella, en un ambiente acorde con sus aficiones literarias. También nos dice que había pasado en ella unos tres años de estudios en su Universidad, y que había vivido en la Alhambra, gozando de algunos favores de su alcaide, esto es, del Marqués de Mondéjar. Pero también agrega que sufrió desgracias que le hicieron salir de ella.

En cuanto a fecha, podemos deducir, dada la alusión a las reliquias del Sacro-Monte, que se escribió algo después de 1595,

fecha de los hallazgos, ya que esta referencia sólo alude a las cenizas y a las cruces que comenzaron a levantarse inmediatamente después. No se da la importancia que se le hubiera dado de ser de fecha bastante posterior cuando comenzaron las obras de la Abadía y colegio emprendidas con entusiasmo y rapidez por el Arzobispo Vaca de Castro.

Por otra parte, en cuanto a fundamento o influjo literario que acusa el romance, podemos afirmar que su autor —aunque poeta de valía y personalidad— gustaba de la poesía de Góngora, dejando se reflejara en sus versos los concretos recuerdos de poemas del cordobés. Incluso en este romance se ofrece como continuador, sin ocultar se trata de un eco o réplica del brillante cuadro descriptivo trazado por el cordobés en la misma forma del octosílabo. Su estructura y desarrollo es análogo, aunque aquí se intensifica la actitud descriptiva con mayor prolijidad y detenimiento; pero haciendo que el lector, desde su arranque, por su verso inicial, piense en el modelo gongorino. Ello no obsta para que lo trabaje con sentido personal y con insistencia y riqueza de elementos nuevos, como para que a pesar del recuerdo, no sea simple repetición, como si quisiera superarlo en cuanto pintura más extensa, variada y completa de la ciudad.

Precisando también la fecha en cuanto a límite posterior, repetimos que no puede situarse más allá de 1608. Una razón más junto a la dicha, es que no se acusa la huella del libro de Bermúdez de Pedraza, *Antigüedad y excelencias de Granada*, libro de elogio, historia y descripción de la ciudad que todos los poetas y prosistas posteriores manejaron como recurso inevitable al celebrar a Granada.

Las circunstancias concretas de la vida de Tejada en relación con Granada, coinciden con las que el autor de este romance declara en el comienzo de su descripción. Habla de haber pasado unos tres años de estudiante en ella, y Tejada —como ya precisó Rodríguez Marín— realizó estudios en la Universidad granadina entre 1590 y 1595. Esa presencia en la ciudad la confirman tam-

bién los datos que hemos podido recoger de su vida de racionero en la Catedral de la misma ciudad, pues salvo el hecho de que disfrutó de una ración, nada había precisado sobre ello la crítica. Se le nombró para una vacante y tomó posesión de ella al finalizar el 1590, precisamente la fecha de comienzos de su licenciatura en la Universidad. La información de limpieza se hizo en Antequera y en Loja a mediados de noviembre, lugares de nacimiento respectivamente de su padre y de su madre. Es claro que el poeta —al que protegía el influyente y poderoso Arzobispo don Pedro Vaca de Castro— se gestionó la prebenda en la Catedral, concretamente, para el tiempo de realizar esos estudios. Prueba de ello es que, terminados éstos, puso en aquélla menos interés; se desentendió de sus obligaciones de racionero, se enfrentó con el cabildo y se ausentó de Granada, aunque procurando cobrar el importe de su prebenda. Su protector el Arzobispo y también el provisor Antolínez —escritor conocido por su *Historia eclesiástica de Granada*— como hombre de letras, procuraba defenderle frente a muchos de los canónigos del cabildo catedral, que, lógicamente, se resistían a conceder al poeta antequerano todo lo que pedía y, menos aún, a aguantarle sus gestos de soberbia e independencia. Porque Tejada, muy bien apoyado —pensamos que protegido además por alguna otra persona poderosa—, mantuvo al parecer un gesto de suficiencia que le hizo incurrir en faltas y que movió al cabildo a sancionarle y a concederle el cobro de su prebenda, pero con la condición de no aparecer por Granada.

Queda bien claro por los acuerdos de las actas capitulares —aunque no todo se consignó en ellas— que, a pesar de sus valedores, su vida en el cabildo catedralicio le ocasionó muy serios disgustos. Primeramente, el 15 de septiembre de 1592 vemos cómo el cabildo se reúne con el único objeto de tratar del caso «tan digno de castigo», cometido por el joven racionero, y sancionarle duramente. La razón era que interviniendo como puntador había «asentado la palabra (mente) y borrado la pena que se le echó». Le castigaron privándole «de poder entrar en votos y ser elegido

por puntador». Extendieron, además, la sanción para el caso de que «el que siéndolo le encomendara el offº yncurra en pena de veinte ducos». Pero algo más grave debió ocurrir algún tiempo después, ya que en enero de 1598 se trata de su prebenda; de que la *perdía* y que «se reparta... a los que la han ganado por su ans». Las gestiones e influencia de Tejada debieron permitirle seguir cobrando, aunque no con todos los beneficios. Pero por las referencias documentales posteriores —en 1601 y siguientes— vemos se habla de *prenderle* y de prohibición de entrar en la Catedral e incluso en Granada. Todos estos disgustos se avienen bien con la declaración que hace el autor del romance al decir a Granada:

...a fuerza de desdichas,
que cualquiera fuerza causan,
dejé el cielo de tus gustos
por el limbo de mi patria.

El romance, pues, pudo escribirlo en esos primeros tiempos de regreso a su tierra, movido por la nostalgia de la ciudad, añorando todo lo bueno vivido y contemplado en Granada; pero teniendo aún caliente el serio disgusto sufrido como racionero. No obstante, aunque en su tierra, le permitieron cobrar la prebenda hasta su muerte, ocurrida en septiembre de 1635.

La abundancia del tema relacionado con Granada en la obra de Agustín de Tejada, es otra razón más que favorece la atribución. Es más frecuente en él que en ningún otro antequerano; y no como simple ambiente o marco, sino con la actitud decidida de celebrar y elogiar. Así podemos recordar sus dos largas canciones dedicadas a los *Reyes Católicos* y *A la desembarcación de los santos de Granada*; sus sonetos a la *Alhambra*, y al *Túmulo del Gran Capitán*, y las quintillas dedicadas a *Granada*, en elogio de Bermúdez de Pedraza.

El soneto de Tejada a la Alhambra —que en otra parte comentamos— es, en concreto, a nuestro juicio, una razón más que

fundamenta la atribución del romance a Granada incluido en el manuscrito *Poética Silva*. Precisamente en este romance se describe la Alhambra con una extensión y morosidad cual no se da en ninguno de los varios que conocemos, como tampoco en las descripciones que se hacen en el teatro de la época. Esto se explicaría porque su autor nos dice que ha vivido en la Alhambra tres años, mientras hacía sus estudios en la Universidad. Repitamos otra vez que es el único soneto dedicado a la Alhambra que conocemos de la lírica barroca y, por cierto, escrito también como eco o contraposición del soneto *A El Escorial* de Góngora, cuya huella estilística acusa lo mismo que el romance. Tejada, pues, como el autor del romance, debió tener una especial relación con la Alhambra que estimulara su afán de cantarla.

Esa relación con Góngora es precisamente un rasgo que se acusa en casi todas las composiciones de Tejada. Algunas de las últimamente editadas —las del *Cancionero antequerano* editado por Dámaso Alonso y Rafael Ferreres— lo confirman, lo mismo que las publicadas por Gallardo de la *Poética Silva* o las incluidas en las *Flores* de Espinosa. El romance se manifiesta, pues, en el mismo sentido.

Como recurso estilístico, característico e insistente en el romance, hemos visto el gusto por la repetición y derivación de palabra, en un juego verbal reiterativo y encadenador; pues bien, también puede verse en lo publicado de Tejada, sobre todo en las composiciones en metros cortos. Véase, por ejemplo, cómo lo prodiga en la *Sátira* que publicó Gallardo de la *Poética Silva*. No insistimos aquí en otras relaciones estilísticas por no desproporcionar la construcción y orden de este trabajo; pero confiamos —Dios mediante— poderlo hacer en el estudio que pensamos dedicar a la personalidad y a la obra de este gran poeta, que merecería ser más destacado en la historia de nuestra poesía.

Pintura barroca cinematográfica de Granada, hecha por un poeta granadino

El segundo de los romances descriptivos de Granada que, como inédito y desconocido, presentamos hoy, figura en el manuscrito núm. 89 de la Biblioteca granadina del Excmo. Señor Duque de Gor. Se trata de un volumen de *varios* o cancionero, de letra, al parecer, correspondiente a la segunda mitad del siglo XVII. Su colector —posiblemente granadino— le puso el siguiente título o encabezamiento y elogio: «A la insigne ciudad de Granada. Por un hijo della. Pintando las cosas excelentes que tiene. Es mui bueno».

Aunque no conozcamos otra copia, se ve por ésta que el romance se había conservado con aprecio, pues su fecha de composición es bastante anterior a la del manuscrito. Decimos esto porque hay versos con referencias concretas a circunstancias y personalidades que nos permiten fecharlo con bastante aproximación. Al hacer la descripción y elogio de la Catedral, celebra con entusiasmo al arzobispo don Pedro González de Mendoza por el gran impulso que dio a su construcción y adorno; pero precisando —y lamentándose— que en aquel momento estaba en la sede de Zaragoza. Inicialmente podemos, pues, afirmar, no sólo que es posterior al 20 de octubre de 1615 en que fue nombrado para aquella diócesis sino también al mes de mayo de 1616, en que todavía estaba en Granada. Si tenemos presente que, como nos cuenta Pedraza en su *Historia Eclesiástica*, este arzobispo «fue postulado en Granada tres veces por el Cabildo desta Iglesia», podemos pensar que a la muerte de su sucesor, don Felipe de Tarsis, en 1620, durante la sede vacante, en que todavía estaba don Pedro en Zaragoza —y el cabildo había solicitado su vuelta a Granada— pudo escribirse este romance. Decimos esto porque no parece muy discreto lamentarse de la ausencia de don Pedro recién llegado su

sucesor. Además, se hace alusión en el romance, al hablar del palacio arzobispal, a don Felipe de Tarsis —*la cabaña ilustre/ del sacro pastor de Tarsis*— y aunque habla de él como si viviera —*Argos que al primero excede, / en que su aprisco se guarde*—, sin embargo añade otra expresión en pasado: *Pues la vara más que el profeta/ de almendro vio vigilante/, si bien florecerla ha hecho el repetir navidades*. Es posible, pues, se escribiera el romance en la fecha dicha, aunque cabe dudar si lo fue un poco tiempo antes.

Teniendo en cuenta esta fecha, que, por lo menos aproximadamente, es forzoso mantener, se nos plantea el problema de su posible autor. Sabemos que era granadino; por lo tanto quedan descartados los procedentes del grupo antequerano, tan relacionado con Granada. Las dotes de maestría en el manejo de la lengua y del verso que muestra el romance, obliga a ligarlo a un poeta destacado. No podemos pensar en el gran Soto de Rojas, que ya tenía escrito su *Desengaño del Amor en Rimas*. Su estilo difiere del suyo y, además, Soto nunca gustó del empleo del romance e incluso, en general, tampoco del octosílabo. Y en cuanto a la actitud moral e intelectual, con respecto al tono y al medio ambiente, Soto mantuvo un gesto altivo, de solitario que no se aviene con la postura abierta, cambiante, dispuesta al elogio, y con concesiones al chiste y al tono popular, que demuestra el romance. Del grupo de poetas que había formado la Academia que se reunió en la casa de don Pedro de Granada Venegas, eran muy pocos, al parecer —según los datos con que por hoy contamos—, los que vivían en esa fecha; pero de ellos hay uno, aunque viejo —si es que seguimos identificándolo con el librero editor de las obras de Silvestre en 1582—, que casi con seguridad podemos afirmar vivía en 1621 y, precisamente, había desarrollado en fechas muy poco anteriores una extraordinaria actividad y en relación con medios eclesiásticos, como también parece reflejar este romance. Nos referimos a Pedro Rodríguez de Ardila. Como con acierto supuso Angel del Arco en su *Apunte bio-bibliográfico*, el

hecho de que el autor —quizás el carmelita Pedro de Jesús, o Diego de Jesús— de la *Descripción de Granada*, de que nos informó Gallardo, que escribe en 1621, diga de él *ha escrito* y no *escribió*, como dice de muchos otros autores —como por ejemplo del Doctor Faria—, obliga a pensar que la distinción obedece a que Rodríguez de Ardila vivía en esas fechas.

Es verdad que la forma del romance elegido para esta pintura y elogio le había sido sugerida por el modelo de Góngora y aun por el que hemos atribuido a Tejada, que también debió conocer. El intento de emulación creo lo demuestra, no tanto las huellas que acusa, como el hecho de que se haya propuesto darle una construcción y desarrollo distinto.

Indiscutiblemente, el autor de esta composición demuestra una gran soltura en la técnica del octosílabo y en el conocimiento del romance. Además revela, como Rodríguez de Ardila, un agudo ingenio y un extraordinario dominio de la lengua en sus finos juegos conceptuosos de palabras. Si tenemos en cuenta, dados los datos revelados por las investigaciones del citado del Arco y sobre todo de Rodríguez Marín, que cultivó el romance en muy distintos temas y como una de sus formas métricas más frecuentes y preferidas, encontramos una explicación más, para apoyar la atribución. También el cantar a Granada elogiándola, aprovechando sobre todo las circunstancias de orden religioso, es un hecho repetido en la obra de Rodríguez de Ardila. También coincide con el romance en las relaciones con elementos eclesiásticos y actitud de elogio mantenida con respecto a los prelados granadinos.

Por hoy, pues, sin entrar en otras precisiones y análisis —para lo que nos falta el conocimiento de mucha de su poesía en metros cortos que permanece inédita— nos inclinamos a esta atribución, aunque sea sólo como una suposición provisional. El autor de este romance, desde luego, era un granadino tan empapado del ambiente literario y religioso local, y tan entusiasta de su ciudad, como lo manifiesta en su obra Pedro Rodríguez de Ardila.

El poeta ha sabido evitar que su romance sea sólo una descripción elogiosa de monumentos y lugares presentados en una simple sucesión enumerativa. Su desarrollo supone un fino e ingenioso sentido de composición, con movimiento y cambios de puntos de vista conforme a una técnica dinámica que hoy diríamos cinematográfica. Hay transiciones o cambios que verdaderamente sugieren el *travelling*. Tanto es así que podríamos hoy hacer el guión de un documental sobre Granada siguiendo la línea de desarrollo, movimientos y cambios de planos que supone la composición de este romance.

Con acierto, parte de una inmensa hipérbole que le hace elevarse a la visión más amplia y aérea de la ciudad. Granada —dice en expresión gongorina— es como un cielo, un *hermoso globo azul —de safir— adornado de estrellas, si no diamantes:*

De safir al globo hermoso
que estrellas, si no diamantes
adornan, Granada, imitas,
ruina de insignes ciudades.

Siguiendo esa visión general o panorámica la contempla dividida en sus cuatro colinas —como una granada *dividida por el cielo en cuatro partes para sacar sus granos*— y, como si la mirara desde arriba ve la ciudad derramando sus casas desde el monte sobre el llano, conforme a como se fueron desarrollando sus núcleos urbanos en la época cristiana. Incluso señala la realidad —anotada también por historiadores como Pedraza y Jorquera— de las grandes casas que iban surgiendo en los barrios nuevos levantados sobre las huertas del Jaragüí, mientras se arruinaban las pequeñas casas musulmanas del Albaicín. Con sensibilidad barroca para lo temporal lo destaca: La ciudad es como el ave Fénix; parece vencer la fuerza del tiempo, *renaciendo de la ceniza* en que éste procura mudarla. El poeta, en conceptuosos juegos de palabras y antítesis, nos lo dice:

Donde güertas eran antes
si hermosas flores nacían,
en su lugar casas nacen.
De cuya altura, no es mucho
las de tu Albaicín se espanten
cayendo en tierra por verse
pigmeos de los gigantes.

Continuando con esa visión de paisaje amplia y con el canto de las bellezas de Granada, se detiene ante la Sierra Nevada. Como buen poeta barroco y como impulsaba la inmensa realidad de esta elevada sierra, las hipérbolés se extreman y acumulan entrelazadas. Sierra Nevada es *cama y cuna del Sol*. Más aún: los *hombros* de sus montes —dice recordando a Góngora—,

Mil siglos ha que sustentan
al cielo porque él descansa.

La culta alusión —y elusión— mitológica, no falta en esta cadena de hipérbolés y metáforas. Así nos dice que en *frígidás alcobas*, Apolo temple el fuego de la pasión despertada por Dafne:

Allí en frígidás alcobas
su ardor temple el rubio amante,
de la fiebre que padece
por los amores de Dafne.

Completa la metáfora agregando que el *frío invierno* hila y teje pabellones para el Sol, que agradecido por ello,

peine de sus rayos hace,
con que las canas le quita
y las convierte en cristales.

Este deshacerse la nieve —*las canas*— en agua —*cristales*— por el efecto de los rayos del Sol le sirve como expresiva metáfora del origen del río Genil. El Sol es así, su padre, que se *mira* en

el *claro espejo* de sus aguas. El doble artificio de cultismo y conceptismo fluye con soltura y espontaneidad en una entrelazada y prolongada asociación de equívocos y metáforas. Como si siguiera el curso del río, y dentro de ese general gusto metafórico, que hace humanizar los elementos de la naturaleza, considera que las abultadas *olas de cristal*, como si fuesen mujeres, tienen *antojos* que —jugando con el doble significado de la palabra— corren a ponerlos a *unos ojos graves* —esto es, a los ojos del puente del Genil—. Pero en el verso siguiente se juega con el equívoco *puente* refiriéndolo a una parte del instrumento musical de cuerdas. El agua forma en él, al sonar con sus *cuerdas de plata, dulces acentos*, a cuya *sonora armonía*, Filomena —esto es, el ruiseñor—,

si antes lloraba sus quejas,
la obliga ya a que las cante.

Como el puente del Genil está a la desembocadura o afluencia del Darro, el murmullo de las aguas de éste le hace al poeta trasladar a él su canto. Así, diríamos, se remonta por su cauce para llegar a su entrada en la ciudad, al otro extremo de Granada,

...cuando al Sacro Monte
besa el pie y las gotas lame
del rojo humor de Cicilio.

Tras este recuerdo al famoso lugar, se detiene a considerar la belleza, fertilidad y variedad del Valle de Valparaíso. La riqueza de árboles, plantas, flores y aves, le hace recrearse en el juego de metáforas y conceptos. Sobre todo el canto de las aves le lleva una vez más al juego del equívoco apoyado en la transmutación, y hasta con la alusión al famoso salmo *Super flumina Babilonis*. Las aves, aunque con sus *instrumentos pendientes de verdes sauces*, no niegan su alegre música,

antes fabricando en ellos
casas con cantos suaves,

mientras unas las componen
llevan otras los compases.

Observemos cómo la transmutación metafórica apoyada en los equívocos —*cantos, componen, compás*— se prolonga sistemáticamente en una paralela duplicidad de significado referida ya a lo material de la construcción, ya a la composición y compás del canto. El equívoco aparece otra vez seguidamente con la palabra *carmen* en su doble sentido latino y árabe. Igualmente con la expresión *pasajes*:

Allí en alternantes coros,
si no en dulce verso, en carmen,
el viento y agua detienen
con hacer buenos pasajes.

Este parar o *suspenderse* del agua y el aire en ese lugar, le permite al poeta parar también su atención para celebrar las reliquias del Sacro Monte; pues si no son los cantos los que detienen el agua y el aire, son las cenizas de los mártires allí enterrados. El hecho del hallazgo de los plomos le permite recrearse en otro ingenioso juego de equívocos y antítesis:

Donde buscando oro rico
plomo hallaron que más vale
que el de ley mejor, pues toma
de la de Dios sus quilates.

El elogio de don Pedro Vaca de Castro y de la Abadía por él fundada en aquel famoso lugar elevado, cierra el pasaje como si hubiese contemplado desde allí al otro lado del valle las torres de la Alhambra. El tránsito en vuelo hasta esa colina frontera para describir la famosa fortaleza y palacios, lo hace con ingenio y acierto. El equívoco sigue siendo el punto de apoyo de su técnica de cambio y asociación. Para no quemarse en los *sacros volcanes* que constituyen las cuevas del Sacro Monte con las cenizas

—de quienes ardieron por Dios y ahora/en caridad por El arden— pedirá a su pluma que le lleve volando a la Alhambra. La pluma que vuela y la que escribe se identifican :

Mas volad, pluma atrevida,
antes que el fuego os abrase,
a la fuerte y bella Alhambra
desde estos sacros volcanes.

La descripción se inicia también con el mismo artificio del equívoco. Apoyándose en el nombre de *Cuartos Reales*, con que se designan los Palacios o núcleos de dependencias de la Alhambra, desarrolla el juego de palabras en relación con el significado de moneda, pues, además, lo de *reales* le mueve a unirlo con el análogo equívoco de la palabra *coronas*:

donde el valor sumaréis
de cuatro cuartos reales
que por altivas coronas,
sin perder, pueden trocarse.

El elogio comienza por el Palacio de Carlos V, ponderando con violentas hipérbolas la representación de las escenas guerreras y trofeos que aparecen en los relieves de sus portadas. Sigue el elogio del Cuarto de los Leones, que se inicia por la Sala de los Abencerrajes, recordando también ante la pila de su fuente el *acto infame* de los que allí fueron degollados. Ante las manchas rojizas de la fuente, el poeta, con su gusto por la prosopopeya, contempla el fondo de la pila como si fuese una muestra en su rostro de seguir *afrentada* porque allí degollasen a tan nobles caballeros :

En señal de su vergüenza
muestra las rojas señales.

La blancura y frescura de mármoles y agua del patio, centrado con la famosa Fuente de los Leones, no deja tampoco de dar

ocasión al chiste. Después, con acierto en el manejo de la antítesis, contrapone, en rotunda hipérbole, arte y naturaleza, refiriéndose, respectivamente, al Cuarto de Comares y al de las Frutas ; lo que va bien para aludir a las bellas decoraciones abstractas del arabesco y a las naturalistas de la decoración italianizante :

Luego los cuartos se ofrecen
de Frutas y de Comares,
que aquél la naturaleza
suspende, si estotro al Arte.

En esa descripción y elogio el poeta cuenta desde luego con la lectura de obras como las de Mármol, y sobre todo la *Antigüedad y Excelencias de Granada*, de Pedraza ; pero la huella del dato o referencia indirecta libresca se anula bajo una visión real de quien claramente demuestra conocía bien y gustaba mucho de la ciudad, respondiendo su sensibilidad y pensamiento a toda clase de estímulos y aspectos históricos, artísticos, religiosos y paisajísticos.

Con sentido espontáneo y lógico, desde ese último lugar celebrado —Torre del Peinador— da vista al Generalife, precisamente uno de los mejores panoramas que desde allí se contemplan y por ello muchas veces celebrado. Así, pone en él su atención elogiando el correr de sus aguas, las figuras de arrayán de sus jardines y las fuentes y surtidores que se le ofrecen como *balas de cristal*.

Seguidamente, como si volviera la vista hacia el lado contrario, extiende su mirada, más a los lejos, hacia la vega, ponderando en primer lugar su extensión con una violenta hipérbole :

Vese a otra parte la Vega,
que es del paraíso imagen,
tan ancha que sólo el Sol
la mide sin que se canse.

El elogio de los *mil arroyuelos* que corren por ella y las ricas tonalidades azules que reflejan del cielo —si no es que también

quiere sugerir la visión de lejanía de campo azulado que evoca el mar—, le lleva a una compleja construcción de hipérboles y metáforas de sentido pictórico. Como en la vega se cultiva el lino, dirá de esas amplias superficies regadas que son los lienzos donde el cielo —que actúa como el pintor Timantes— pinta con su color azul los mismos celos —pues sabido es que es el color símbolo de esa pasión— que siente de que le iguale viéndolos coronados con la riqueza de color de los frutales de las huertas del Jaragüí, cuyas frutas son como la rica pedrería de esa gran corona de la vega :

Cuyos linos son los lienzos,
donde el cielo, su Timantes,
de su azul los celos pinta
que tiene de que le iguale ;
cuando coronan su frente
del Jaragül los frutales,
sirviendo sus bellos frutos
de topacios y balajes.

Como al referirse al Jaragüí supone moverse desde la vega hacia la ciudad, como si fuese a entrar en ella, el poeta se siente impulsado a hablar de algo que es centro o corazón de la misma ; esto es, de la Catedral :

Mas entrando en ti, ¡ oh Granada !,
es bien que la iglesia alabe,
que en alabanzas divinas,
copia es ya de la triunfante.

El elogio del monumento y de su artífice, se centra en especial en la Capilla Mayor, que en esos años acababan de dorarse sus molduras y decoración y así mismo se había colocado sobre ricas repisas un espléndido apostolado igualmente de madera dorada. Fue este el gran momento constructivo del templo que impulsó el Arzobispo don Pedro González de Mendoza. Por esto el

poeta a él dirige su elogio y lamentándose hubiese marchado a Zaragoza. Todos los artificios cultistas y conceptistas confluyen —antítesis, hipérboles, metáforas, prosopopeyas, alusiones eruditas, equívocos—, pero todo movido o quebrado con gracia y soltura en el fluir del verso. El equívoco final, de triple valor, con que cierra el elogio, es bien expresivo de su técnica : los pilares del templo lloran —vierten lágrimas como se vierte el agua por los caños de los pilares o fuentes— al mismo tiempo que envidian al Pilar —la iglesia de la Virgen del Pilar— de Zaragoza :

Cuyo edificio valiente,
de Praxíteles ultraje,
le pasmara, si le viera,
desde el cimiento a la clave.
Bultos encerrando mudos,
que publican (aunque callen)
bien que por doradas señas
su riqueza inestimable.
Dejando memoria ilustre
del gran Mendoza y González,
que en mesa de Dios redonda
puso tales doce pares,
cuya ausencia hasta las piedras
sienten, pues el colocarse
en el cielo deste templo,
no es con la frecuencia que antes.
Y así lloran hechos fuentes
de lágrimas, sus pilares,
por ver que el de Zaragoza
goza este príncipe afable.

Con el mismo recurso empleado en otra ocasión, del apóstrofe dirigido a la pluma para dar paso a otro plano o punto de vista, *vuela* con ella a la Torre, cuyo elogio hace apoyándose en el equívoco *pie*, que destaca por el hecho reciente de que, al amenazar ruina, hubo que reforzar sus cimientos. La hipérbole con que pon-

dera su altura parece surgir bajo el recuerdo del soneto de Góngora *Al Escorial* :

Mas volad, pluma, a su torre
digna que hasta el pie le ensalcen,
pues más que otra en vestirse,
ella ha gastado en calzalle.
Torre, a quien el cielo ofrece
capitel de sus celages,
por temer que, si prosiguen,
de safir su muro escalen.

Con acierto aprovecha la sugerida posición de altura dominante en lo más alto del centro de la ciudad, para ir contemplando desde allí los demás monumentos y lugares famosos de Granada. En primer lugar *mira* la Capilla Real, *el sepulcro de los católicos Martes*,

Que en túmulos de alabastro
viven, aunque muertos yacen,
refiriendo sus victorias,
el uno y otro cadáver.

Tras adentrarse en la capilla y considerar a sus ilustres capellanes, *mira* el Palacio Arzobispal —*la cabaña ilustre/ del Sacro Pastor de Tarsis*—, elogiando por su celo a este prelado aludido, o sea a don Pedro de Tarsis.

Como si su mirada se fuera extendiendo más a lo lejos, dirige su atención al Tribunal del Santo Oficio :

Desde aquí también contemplo
el crisol de tribunales,
que de la fe el oro afina
sin que escoria vil le manche.

Pero, tras dedicarle otros ocho versos, extendiendo un poco más su mirada, se dirige a la Chancillería, que como lugar muy celebrado en la época —comenzando por el elogio de Góngora en

su *romance*— se refiere a ella haciendo chiste sobre este aprecio en términos legales, para comenzar :

Mas ya de la Chancillería
quiero medir los umbrales
antes que por vía de fuerza
a describirla me llamen.

La atención la centra, como todos los que la celebraron —recordando incluso el mismo chiste que recogió Mateo Alemán en relación con la estatua de la Justicia— en la suntuosa y rica portada, que asombró la época por la novedad arquitectónica que representó. Las verdes placas de serpentina que destacan entre sus brillantes mármoles le sirven para otra salida burlesca. Las alusiones a las figuras de la Justicia y de la Fortaleza que coronan la portada le permite repetir el chiste de lo inalcanzable de la justicia y hacer la hipérbole irónica sobre la dificultad de encontrar fortaleza en la mujer, aunque sea de mármol :

Y así, a su portada, espejo
de jaspes, voy a mirarme ;
que esperanzas dan, por verdes,
a engañados pleiteantes,
aunque ven de mármol duro
la Justicia en el remate
tan alta, que ha menester
buen brazo quien la alcance.
Hermosa la corresponde
la Fortaleza a otra parte,
si mujer hermosa y fuerte
hallar en mármol es fácil.

Esta alusión al sexo femenino le hace dirigir sus palabras, pidiéndole perdón, a las mujeres granadinas, cuyo elogio, surge, así, en asociación espontánea :

Y recíbaseme en cuenta,
para que se desagravien,

el confesar que son centro
de discreción y donaire ;
siendo en bríos sevillanas,
toledanas en lenguaje,
en belleza granadinas
y cortesanas en traje.

Sin recurso expresivo de cambio o tránsito, elogia seguidamente al Cabildo de la ciudad, y tras de ello sus plazas —Plaza Nueva y Bibarrambla, aunque no las nombra— y calles del centro —Zacatín y Alcaicería—. Esta visión se ofrece como si siguiera contemplando la ciudad desde lo alto de la torre de la Catedral. Merece anotarse del trozo la referencia culta burlesca al engaño de los comerciantes de su alcaicería con la alusión a Teseo, que con acierto se presenta para ponderar lo laberíntico del famoso barrio del comercio granadino :

También las dos plazas miro,
del Zacatín rico engaste,
ellas siempre julio en frutas,
y él, abril que flores abre.

.....
Entrando en su Alcaicería,
rico laberinto en calles,
donde, aunque hay ovillos de oro,
no hay Teseo a quien no engañe.

Como si saliera de estas callejas, celebra a continuación sus cuatro colegios y Universidad. Ello le lleva a elogiar también a sus *doctores graves*, concretando el elogio con la mención al doctor Romero y especialmente al *doctísimo Suárez*, que asombró al mundo.

Por encontrarse cerca de la Catedral, el autor debió estimar oportuno referirse a las parroquias y conventos que dependen de su iglesia :

La cual iglesia sustentan
veinticuatro parroquiales,

quince conventos de monjas,
y diecinueve de frailes.

Aprovecha esta referencia a los monasterios de religiosos para destacar el de San Jerónimo y hacer el elogio del Gran Capitán :

Presidiendo en su edificio
el que, ornado de estandartes,
tiene muerto al vivo ejemplo,
y esplendor de capitanes,
terror de Francia y Turquía,
lustre de Córdoba, imagen
del fiero Marte, y, al fin,
al Gran Gonzalo Fernández.

Continuando con la enumeración comenzada se refiere después a sus ocho hospitales, agregando, en su gustada expresión de equívocos, el elogio del Hospital Real :

Aunque del Real los siete
son cuartos, pues menos valen.

Colocado el poeta en el extremo, en las mismas afueras de la ciudad, frente a la Puerta de Elvira, da término a su romance con un movimiento de aproximación hacia la misma para volver a entrar en Granada por dicha puerta, aludiendo de paso a que esa calle había sido saneada por esas fechas ; todo ello recreándose en los juegos de palabras que se asocian con espontaneidad :

Mas ya que la Puerta miro
por donde volver a entrarme
en ti (oh, Granada), el perdón
de mis yerros no dilates.

Y, pues, aquí juró Elvira
de hacer la limpia en su calle,
después que a su antigua edad
le dieron moderna madre,
yo juro también aquí,

pues más la mía no pare,
de no dar con mis pies paso
más en latín que en romance.

Retrato de la Granada musulmana en una comedia inédita de Fajardo Acevedo.

El tercero de estos romances descriptivos de Granada está contenido en una obra dramática también inédita: una comedia en tres actos escrita dentro de la primera mitad del siglo XVII, obra del *maestro* Antonio Fajardo Acevedo. De él sabemos muy poco; incluso se duda si este autor es el mismo que figura con el nombre de fray Antonio. Don Cayetano Alberto de la Barrera, que lo incluyó en su catálogo de autores dramáticos españoles, planteó ya la duda. A nuestro juicio esa indicación de «maestro» con que aparece en el manuscrito de esta comedia viene mejor con el estado de religioso y, en consecuencia, nos inclinamos a la identificación.

Se trata, pues, de una obra inédita y conocida solamente por un manuscrito que existe en la Biblioteca Nacional de Madrid, catalogado con el núm. 161.542. La citó ya el dicho crítico, pero salvo su mención en el libro de Soledad Carrasco sobre *El moro granadino en la Literatura*, no ha sido estudiada ni comentada, que sepamos, ni, por tanto, ha aludido nadie a este romance descriptivo que intercala. El tema y título de la comedia es *La toma de Granada*. Este romance —que hoy recordamos—, en que se describe la Granada musulmana, figura en el primer acto, y es recitado, parte por don Fernando de Zafra, parte por don Gutierre de Cárdenas, a petición de la Reina católica.

Acevedo Fajardo, conocedor no sólo del romance de Góngora, sino también de alguno de los otros que hemos comentado —especialmente lo pensamos del segundo—, vio una posibilidad de utilización en el teatro de estas descripciones de Granada que podían

conseguir segura resonancia en un público conocedor de los romances moriscos. Además, respondía en cierto modo al recurso de la versificación de Lope, que en su teatro empleó el romance para los relatos y en parte en las descripciones. Contaba, para colmo de su lucimiento, no sólo con los modelos literarios, sino también con ese librito de síntesis de erudición y descripción de la ciudad, escrito por Bermúdez de Pedraza, que se publicó en Madrid en 1608 —lo que favoreció su difusión—, y que permitía reconstruir esa visión de la Granada musulmana que se quería presentar al auditorio.

Los reyes don Fernando y doña Isabel piden a don Fernando de Zafra, que conoce la ciudad, les haga un *retrato* de ella. Don Gutierre de Cárdenas interviene en algunos momentos con observaciones o desarrollando un aspecto de la descripción. El romance tiene valor independiente, pero por su larga extensión el poeta acudió a este recurso, que le daba cierta movilidad dramática.

El arranque del romance es una acumulación de elogios hiperbólicos: Granada es la *invencible ciudad*, el *jardín hibleo*, un *paraíso ameno* que por *nuestras culpas —por castigarnos el cielo/ ganó el bárbaro africano—*. La hipérbole se reitera. No hay en el mundo ciudad más famosa, sea cual sea, la que comparemos con ella:

Es la ciudad más famosa
que hay en el orbe. No ofendo
por fuerte a Jerusalén,
pues es de Sión remedo
su Alhambra; a Milán por rica,
sus tratos lo están diciendo,
a Nápoles por hermosa,
pues son sus jardines menos,
ni a ninguna en abundancia
de cuantas en dulces ecos
celebra la fama;
por experiencia lo vemos.

Tras esta ponderación hiperbólica y superficial —de puro ornamento poético— inicia la descripción de la ciudad, dentro del mismo tono barroco de tópico y frase hecha; pero teniendo bajo la envoltura de imágenes, metáforas y alusiones cultas, llenas de brillantez, el fondo o base concreta del texto erudito de Pedraza y de la más o menos directa visión de la ciudad, por la que siente —y esto sí es una realidad— un personal entusiasmo no explicable sólo por los estímulos literarios y eruditos:

...goza su sitio
a la falda de dos cerros
a quien el Dauro divide,
que es un cristalino espejo.
La parte más principal
está en alto, que discretos
sus fundadores buscaron
el aire más puro y fresco;
el cielo que la hermosea,
el más claro y más sereno;
siendo el más templado clima
que tiene el español cetro.

A esta visión general sigue, con lógica descriptiva, la referencia o pintura de sus bellos lugares, adelantando, así, con sentido, lo que podríamos llamar visión paisajística, las bellezas esencialmente naturales: el valle de Valparaíso, los cármenes y las huertas de los alrededores. Los elementos típicos y tópicos de la descripción de la naturaleza, recreo de todos los sentidos, que ofrece el Barroco, gustosamente se emplean estimulados por una realidad que potencializa en extremo esas bellezas y goces de flores, árboles, aguas y aves:

Por la parte del Oriente
nace el Dauro, en quien contemplo,
en sus cármenes hermosos,
mejor Chipre que el de Venus.
El Valle Valparaíso
se llama, y abraza el trecho

de cuatro leguas en torrió,
donde se están compitiendo
la variedad de las flores
con los árboles diversos;
la amenidad de sus güertas
con los cristales parleros,
lo músico de las aves,
de las fuentes lo risueño,
la pureza de los aires,
siendo todo el sitio un cielo.

Interrumpe, o mejor dicho, continúa don Gutierre, para insistir en la variedad *extrema* de *monte y llano*, que ofrece la ciudad, señalando sus *cuatro montes* o colinas y destacando en primer lugar la Alhambra, donde junto a la erudición, vuelve —como era de esperar— a las más apasionadas y desmesuradas hipérbolos; aunque alguna de ellas, como el decir que ningún rey *ha gozado en el suelo* un palacio como el Cuarto de Comares, procede de la prosa de Pedraza. En general aquí lo recuerda más, como siempre que se refiere a lo más concreto y preciso de edificios o monumentos. La descripción, como apresurada, en parte es sólo enumeración, pero respondiendo a ese sentido acumulativo de ornato y recargamiento barrocos. Al mismo sentido ornamental responden las alusiones cultas al mundo de la antigüedad, como las citas de Apeles y Vitrubio —cuyo origen está en Pedraza—, como únicos capaces de decir algo de las bellezas y artificios del gran conjunto.

Como decíamos, ofrecida la visión general de llano y eminencias o montes, destaca de estos cuatro el que corona la Alhambra:

El primero es el Alhambra
a quien este nombre dieron
por estar en tierra roja
fundada, y otros dijeron
que del nombre de Alhamar,
con las mudanzas del tiempo,
quedó la etimología

de su fundador primero.
 Describir este palacio
 pudiera Ovidio en sus versos,
 pues excede a los del Sol,
 que pintó con tanto acierto;
 porque el Cuarto de Comares
 ningún rey llegó en el suelo
 a gozarle. En su alabanza
 faltan voces al intento.
 Querer referir sus baños,
 vistas y jardines bellos,
 pinturas, cuartos y fuentes,
 pide Vitrubios discretos,
 por Apeles celebrados,
 y los más vivos conceptos.

Don Fernando sigue hablando de la capacidad del recinto como fortaleza, capaz de albergar 40.000 soldados. Como todos los demás poemas descriptivos —excepto el romance gongorino— enlaza a continuación la pintura del Generalife. Es quizás el trozo de más personal acierto descriptivo dentro de ese tono mantenido de pleno Barroco, con expresiones hechas, en el que la metáfora, la hipérbole y las alusiones cultas —que en este caso le arrastra al ripio— se entrelazan en un supremo afán de embellecimiento de la expresión poética. La hipérbole de su altura, en lo que especialmente se recrea, le lleva a sus más acertados versos:

Síguese el Generalife,
 que es un hermoso recreo,
 bella casa de placer,
 gaviota hermosa del viento;
 cuyos hermosos jardines
 al sol, en su nacimiento,
 hospedan entre sus flores
 que están del sol en el cerro.
 Lo eminente de sus vistas
 es el más hermoso objeto
 del orbe; calle el Olimpo
 con sus celebrados juegos.

Con sentido pictórico de cuadro panorámico incorpora a esta visión del Generalife, como eminencia de la colina, el fondo de la Sierra Nevada —*Atlante de los cielos*—, que todo lo corona:

Corona Sierra Nevada
 el sitio altivo y soberbio,
 a su vista que pretende
 ser Atlante de los cielos.

Continúa la descripción o, mejor dicho, la alusión al Albaicín —*en el cerro contrapuesto*—, haciendo sólo muestra de su erudición —como siempre, procedente de Pedraza— al explicar su nombre, aunque al final, con cierto juego ingenioso, se refiera a las murallas en una hipérbole y con asociación conceptuosa de palabras, recreándose en la aliteración y paranomasia, al aludir —sin nombrarlo— al obispo don Gonzalo, que como cautivo se creyó intervino en su construcción:

Capaz de diez mil vecinos;
 y a no incluirse en el cerco
 de la ciudad, por sí solo
 le diera nombre a los tiempos
 las murallas de diamante.
 ¡Qué mucho, si las hicieron
 con el precio de un pastor,
 que tenga el aprisco apresto!

Esta rápida anotación de colinas, barrios o partes de la ciudad, la continúa don Gutierre con esa técnica ponderativa en la que la enumeración y acumulación contribuye a reforzar la impresión de lo múltiple, abigarrado e incomparable de sus bellezas. Al entrar en la descripción de la ciudad, enumera sus principales calles, la mezquita mayor y, después, las plazas, aunque en este caso haya de referirse —por seguir a Pedraza— a dos del Albaicín que quedan, extraña e ilógicamente, incorporadas a la visión del centro de la ciudad. El gusto por dar cifras, como otro medio más de encumbrar, es también característico. Desde el Al-

baicín salta, pues, a los barrios situados en alto junto a la Alhambra, para descender por último a la ciudad :

El arrabal de la Churra,
que llaman Mauror, va luego,
después el Antequeruela ;
y de la ciudad el cuerpo
tiene setenta mil casas,
mil edificios soberbios,
Bibataubín, Alcazaba,
el trato de todo el reino,
una hermosa Alcaicería,
de la ciudad al extremo,
barrio de los mercaderes
que es como un lugar pequeño.
Su Mezquita representa
grandeza...
Cuatro plazas la hermocean :
Bibarrambía, es una, y luego,
se sigue la Plaza Nueva,
que está sobre los cimientos
de una puente, porque el río
le atraviesa por enmedio,
la Plaza Larga y, después,
otra a quien los moros dieron
nombre de Bibalbonut.
El Zacatín, que es comercio
de tiendas de mercería.

Descrito el interior de la ciudad, el poeta destaca con especial valor el interés de los amplios y diversos recintos de murallas, con innumerables y fuertes torres y veinte puertas, que la cercan. Se comprende, por el carácter de la obra en que se inserta el romance, la especial valoración que se hace de esta parte del recinto amurallado y puertas de acceso a la ciudad. Además, el encontrar en Pedraza un capítulo dedicado a enumerar y explicar la situación y significado de los nombres árabes de cada una, debió animarle aún más a enumerarlas todas en ese relato que consti-

tuye la parte más extensa del romance, aunque se pierda en ella en esa enumeración el tono de elogio, sustituido por esos motivos de erudición cuales son la traducción de la palabra árabe y la explicación del nombre por alguna razón o circunstancia. No olvidemos que en este empleo de la erudición el poeta responde a un sentido estético propio de su época, a una sensibilidad cultista que, sobre todo, desde Góngora, ha concebido el saber no como un fin, sino a la vez como un medio, como una forma de adorno de la expresión. Estos poemas descriptivos encuentran, por eso, en las obras de erudición un rico caudal de elementos que incorporar a la creación poética. Lo mismo que ocurre en este trozo con respecto a la utilización del libro de Pedraza ; pues la fuente de éste —el libro de Luis del Mármol— no parece haberlo manejado Fajardo Acevedo, como tampoco utilizó en este caso la *Historia eclesiástica*, del mismo Pedraza. El poeta sólo ha alterado, en parte, el orden de la enumeración que figura en el citado libro del historiador granadino. Veamos algún trozo de este pasaje :

Cércanla muros diversos,
en que hay mil y treinta torres,
veinte puertas con diversos
nombres ; la más conocida
la de Elvira, cuyo asiento
es torreón de gentiles,
celebrada en todo tiempo.
Síguese la de Bonaita,
que en el español dialecto,
es la puerta de las Heras,
Bibalmazan entra luego,
puerta de conversaciones,
y luego está a poco trecho
Bibalbonut, de Banderas,
Bibramela a quien le dieron
nombre la del Arenal,
Bibataubín, con un regio
alcázar fuerte real,
Biblachá, que en nombre nuestro
es la Puerta del Pescado,

la de los Molinos luego
que está mirando a Genil,
la del Sol, porque en naciendo
le recibe cara a cara.

Acabada la descripción del *cercó*, se refiere seguidamente al Genil, la Vega y a las huertas de los alrededores, en especial las famosas del Jaragüí :

El Genil que por un lado
baña la ciudad, ya vemos
su hermosura en esa vega,
también fertiliza el suelo
con nombre de Jaragüí,
de mil hermosos recreos.

Terminado el *corto bosquejo*, el romance se cierra con una expresión dirigida a la Reina que lo había solicitado. El poeta parece recordar el viejo lema de la ciudad, *nací con la corona*:

Esto es por mayor, señora,
lo que decirte podemos,
de esta ciudad coronada,
su nombre la está aplaudiendo.

Pintura, elogio y narración en un romance de último Barroco.

Como una última descendencia y transformación del romance descriptivo y encomiástico típico del Barroco, pero con un desarrollo esencialmente narrativo y erudito, cabe recordar aquí —tras el conjunto que forman los tres inéditos comentados, eco y desarrollo del tipo iniciado por Góngora —otro igualmente de larga extensión que, a pesar de haber sido impreso en su época y reim-

presó en el pasado siglo, no lo hemos visto nunca citado al hablar del tema de Granada en la literatura. Se trata de un romance que sin fecha ni nombre de autor fue editado en su tiempo con el título *Fundación de Granada y de algunas excelencias suyas*. Poseía un ejemplar de este impreso don José de Castro y Orozco, Marqués de Gerona, y se le ocurrió publicarlo como *Apéndice —para dar un rato de solaz al lector—* al final de un largo discurso o memoria titulada *Examen de las Antigüedades de Sierra Elvira*, e incluida en la edición de sus *Obras* de 1865.

Por las características de su estilo, de un tardío y puramente ornamental barroquismo, que acusa la huella del cultismo y conceptismo calderoniano, hay que situarlo en el último tercio del siglo XVII e incluso algo después. Al parecer, el autor era granadino, dado el amor y conocimiento con que habla de las cosas locales.

El contenido y propósito esencial del romance es hacer la historia y apología del origen de Granada, pero remontándose para comenzar a los tiempos del Diluvio universal; y no sólo dando entrada, sino deleitándose —aunque en algún momento parece recrearse en lo que cuenta como si tuviera conciencia de que es fábula, materia de ornato poético— en recoger las más extremadas fantasías que circulaban sobre la supuesta fundación de Granada y razón de su nombre. Naturalmente que el móvil es hacer el panegírico de la ciudad y precisamente la antigüedad se estimaba como una de las grandes glorias. No hay ni que decir que la primitiva Granada cristiana está evocada siguiendo todas las quiméricas historias que habían proporcionado las famosas falsificaciones de los plomos del Sacro Monte.

El relato se hace dedicado al Rey de España, como si le hubiera demandado al poeta le contara la historia y le mostrara las excelencias de la ciudad. Por eso hace pensar en el de Fajardo Fajardo que hemos comentado. Parece como si perteneciera a otra obra dramática, pero no es posible inclinarse decididamente a ello, por ser un romance de una extensión tan desmesurada, que

es muy difícil mantener en la escena como soliloquio, aunque sea precisamente el último Barroco el gran período en que este recurso se extrema, de acuerdo con la concepción desbordante y comunicativa de la representación dramática que impone el estilo.

Aunque esencialmente se trate de relato conmemorativo y elogioso, sin embargo incluye, entrelazadas en la narración, brillantes trozos descriptivos que precisamente constituyen la parte de más interés y en cierto modo —aunque sea sólo con el material gastado y aparente de época— lo más personal, puesto que toda esa supuesta historia que versifica, es reelaboración en verso de un material divulgado ya por la erudición local. Así presenta a la llegada de Tubal, caminando desde las costas de Almería, la visión incomparable de Sierra Nevada —*serrano armiño*—, cuyas cimas de nieves cristalinas —dice en deslumbrante metáfora— alumbraba y orienta desde la gran altura como un *diurno farol*; esto es, como un faro a los marineros. La hipérbole de gusto calderoniano le lleva a considerar esa cima como el encuentro de los cuatro elementos. Tubal sentirá el atractivo del cielo y de los campos de Granada; lo que el poeta declara en reiteradas y paralelas expresiones acumuladas:

Caminó la tierra adentro,
y a la falda del escollo,
serrano armiño, que hecho
su chapitel de rizados
copetes que cuajó el cierzo,
yace diurno farol.

Tan cerca toca su aliento,
que en recíprocas uniones
de agua, tierra, fuego y viento,
sus ampos vueltos cristales,
son norte de marineros.

Agradóle la hermosura
y claridad de su cielo,
fertilidad de sus campos,
de sus arroyos lo terso,

lo abundante de sus fuentes,
lo fecundo de su suelo.
El tabernáculo puso
en este jardín ameno.

Más adelante —al referirse a la fabulosa hija de Hércules, Granata—, continúa el encomio hiperbólico de la fertilidad, belleza y variedad de sus campos, con análogas expresiones que con su misma reiteración acumulativa dan la sensación exaltada y recargada cual corresponde al último Barroco:

...Granada

goza todos cuatro efectos
de saludable y hermosa,
fuerte y fértil por extremo;
cuyas propiedades goza
con excelencia. Y su cielo
la ilustra de aspecto tal
por lo alegre y lo risueño.
De sus campos lo frondoso,
lo encumbrado de sus cerros,
lo vario de sus jardines
de sus cármenes y huertos,
de Chipre y Tesalia son
Pensiles de Baco, haciendo
competencia a Babilonia;
pues los lloran sin sosiego
los moros, pidiendo
a Alá les conceda verse
otra vez de toda dueños.
Fertilizan a Granada
cuatro ríos compitiendo
con trece de su planicie
que bañan su vega a un tiempo.
Goza Granada también
muy sanos temperamentos,
pues sus cristales alivian
y sanan a los enfermos,
pues los moros la llamaban
convalecencia del reino.

Tras un larguísimo pasaje sobre las glorias de la primitiva Granada cristiana, de los fabulosos milagros o portentos de aquellos niños de pecho que hablaron al nacer la Virgen y Jesucristo, y la venida de los santos varones apostólicos y sus martirios, se entrega a celebrar sus templos :

Goza de templos, capillas,
ochenta y tres, que en aseo,
en culto y veneración,
grandeza y primor, bien puede
asegurar no se igualan
los más altos y opulentos.
La Metrópoli, no hay
otra en todo el universo.
Tiene una regia capilla
que es un seminario, lleno
de las mayores reliquias.

Sigue el elogio del Real acuerdo y del Santo Tribunal y, tras recordar el poeta, al Monarca a que se dirige, la lealtad que siempre le mantuvo la ciudad, concluye :

Y si hubiera de decir
de Granada los portentos,
era menester, ¡ oh, Rey !,
que el pincel más elevado,
el buril de más aspecto,
el cincel más elegante ;
ni los primores de Homero,
bastaran a distinguir
con propias líneas, lo excelso
de tan insigne ciudad,
que hoy rige y manda tu cetro.

Como vemos, la postura y afán descriptivo de *pintar*, *grabar* o *tallar*, la reconoce el poeta como una necesidad al sentir el deseo de trasladar los *portentos* de Granada. La ciudad habla, sobre todo, a los ojos, y llega al alma precisamente a través de esa vía sensorial.

Alejamiento y resurgir del tema descriptivo de Granada.

La poesía descriptiva, como todo el barroquismo literario y artístico, sobrevive en Granada con una potencia extraordinaria ; diríamos que avivada por el propio ambiente de la ciudad, donde el neoclasicismo, en realidad, nada cuenta ni en el arte ni en las letras. Aunque pasen por ella artistas neoclásicos, aunque entre sus hombres de letras se encuentren buenos conocedores de las doctrinas literarias francesas, sin embargo, no se renuncia a lo esencial del Barroco de la centuria anterior. Quizás ninguna ciudad española ofrezca en su conjunto un florecimiento de las artes todas —arquitectura, escultura, pintura y poesía— de un barroquismo de tal vitalidad y riqueza. El que la poesía encuentre ese fondo general de barroquismo explica que la Academia del Trípede, el grupo poético que centra la actividad literaria de Granada —y que determinará en Madrid el desarrollo de la del Buen gusto—, ofrezca como principales figuras las de don Alonso Verdugo y Castilla, Conde de Torrepalma, y la de don José Antonio Porcel y Salablanca, quizás las dos personalidades que se levantan en el panorama poético español con una consciente y decidida postura barroca, con todo lo típico de nuestro Barroco ; pero que, por otra parte, con gesto muy granadino, conocen y mantienen la inquietud por todo lo que se piensa y se escribe más allá de las fronteras.

Como única muestra de ese gusto por la descripción, queremos recordar, del más auténtico poeta de todos ellos, de Porcel y Salablanca, —que nace en 1715 y muere en 1791 y es famoso, sobre todo, por sus fábulas del *Adonis*—, algunos versos aislados de uno de sus muchos poemas de circunstancia, como lo son en su mayoría los determinados por las festividades religiosas o civiles, locales, que conforme al gusto tradicional barroco eran ob-

jeto de poéticas descripciones. No se trata, claro es, de poema descriptivo de Granada, pero los rasgos que en algún fragmento demuestra nos sirven para testimoniar el gusto que se mantenía por la visión exaltada colorista y luminosa. Nos referimos a su obra *Gozo y Corona de Granada*. Se trata de un extenso poema descriptivo, de puro ornamento, como determinado por un acontecimiento en la vida local, de un hecho político nacional: la proclamación del Rey Carlos III en 1760. La obra, más que narrar, describe todas las solemnes fiestas que con este motivo se organizaron en Granada con la intervención de todas sus corporaciones, organismos y gentes. Todos los aspectos y lugares de celebración de los festejos y actos se describen, y además entrelazando con ellas una ficción o visión fantástico-legendaria para dar trabazón o enlace a todo ese abundante material descriptivo—desde el cuadro de paisaje, hasta el preciosista bodegón— que se maneja con pura intención ornamental, como el que plásticamente se manifiesta en los recargados y deslumbrantes retablos de la época.

El derroche colorista llega al paroxismo; pero acusando—a pesar de estar estrechamente ligado al tópico gongorino—una espontaneidad, fuerza y saboreo en el manejo de ese material, diríamos pictórico, que le quita al estilo del poema la sensación de ser supervivencia o repetición de formas gastadas. No olvidemos que la cultura del poeta era amplia, profunda y empapada también en la actividad literaria francesa, de algunas de cuyas obras fue buen traductor. Su voluntad artística de barroquismo no era en él una mera supervivencia, ni una consecuencia de un espíritu localista cerrado e ignorante de todo lo de fuera, de la corte—donde vivió algún tiempo junto a sus Academias— y del extranjero. Porcel, como todo auténtico artista granadino, sentía la inquietud de lo universal e ideal, pero sin perder nunca el contacto, directo, cálido y emocionado, con lo más íntimo y recogido de lo local. Su barroquismo estilístico era, pues, algo consciente, vivido y valientemente aceptado y defendido. Para él

—con toda su cultura poética italiana y francesa y en relación con los autores de la corte— seguía siendo don Luis de Góngora el *poeta incomparable*. De aquí el brioso gongorismo, sentido, razonado y desarrollado, que brilla en la potencia descriptiva de este poema, expresándose en la serie de descripciones, de todo género, de las más variadas y ricas que podemos imaginar.

La rápida descripción que de la visión general de Granada traza en el canto primero, es de un tono hiperbólico exaltado, que nadie la creería de la época neoclásica, aunque ésta haya dejado su huella al calificar de *bárbara* la arquitectura árabe. Granada sigue siendo a los ojos de Porcel la ciudad de las altas torres que relumbran en el paisaje:

En la parte de Europa, donde enciende
e iguala más el sol las blancas horas,
la gran Sierra Nevada al día extiende,
retardándole ocasos, las auroras:
cuya falda amenísima descende,
a recibir las Torres brilladoras
de la bella Granada, en cuyo suelo
cayó un pedazo del alegre cielo.

Benigno el Criador, tanta hermosura
derramó en sus collados y veredas,
que si entras, de sus aguas la frescura,
te regala entre varias arboledas;
si sales, te detiene la cultura
de sus jardines y altas alamedas:
plata de su Genil sacaba el moro,
y el Dauro por sus calles vuelca el oro.

Pero en el cúmulo de descripciones que se amontonan y entrelazan a través del poema, igualmente vemos la complacencia en la pintura de lugares y monumentos relacionados con los festejos. La suntuosa fachada de la Chancillería, sigue siendo motivo de admiración. Entre el rico aspecto que ofrece la Plaza Nueva, destaca imponente:

Pero más la envanece la hermosura
del palacio (de Temis ejercicio);
que levantó corintia arquitectura,
de estatuas adornando el frontispicio.
Entre estriadas columnas se asegura
de mármol blanco, y verde, el edificio,
que abren tres puertas en que el bronce vieras,
y en las ventanas claras vidrieras.

La descripción se enriquece buscando el contraste de los adornos de colgaduras de rojos terciopelos bordados y galonados de oro, sobre los lucientes mármoles :

Siete balcones por la gran fachada,
tan magníficos vuelan como iguales,
desde cuya luciente balaustrada,
penden escudos de las Armas reales,
que en terciopelo carmesí, industriada
mano abultó en colores, y metales;
preciosa colgadura, real decoro,
orlada de galón, y borlas de oro.

No nos vamos a detener en estas aparatosas descripciones que, aunque dignas de estudio y comentario, deformarían demasiado al también barroco perfil de este ensayo ; pero sí queremos subrayar el hecho de cómo se deleita el poeta en celebrar y pintar los monumentos y decoraciones del arte de su época donde precisamente se desborda la vitalidad del último barroco granadino, adecuado fondo escenográfico de resonancia para los sonoros y halagadores versos del poeta. Así, se detiene en describir las Casas Capitulares, sobre todo su reciente fachada de ricas coloraciones de mármoles y estucos, entre los que brillan los dorados de puertas y balcones. Igualmente elogia la original fachada —desgraciadamente destrozada en nuestros días— del Castillo de Bibataubín, en la que sorprendía —a Porcel como a nosotros de niños— las estatuas de los tres *altos granaderos* plantados en actitud de centinelas. Lo típicamente barroco de esta técnica descriptiva nos inclina a recoger unas estrofas :

Sobresale también el que embellece
de nuevo la ciudad, castillo antes
del alárabe Marte, y que hoy ya crece
para tropas en mansiones elegantes :
La sumptuosa fachada, que aparece,
friso, estatuas y mármoles brillantes ;
(tanto a sus reyes el amor lo inclina)
costo han sido del Baños de Molina.

Dos cuerpos de columnas a quien llama
el arte salomónica, diviso,
y en proporción sobre ellas se derrama
de bélicos trofeos el gran friso :
bruñido cascarón, trono es y fama,
sobre cojín de mármol rojo y liso
a la estatua de medio cuerpo erguida,
que a Carlos copia majestad y vida.

Sobre dos mundos el cojín se extiende
y un mar, que bajo de ellos se aprisiona,
de la clave del arco airosa pende,
sobre la estatua a la imperial corona ;
y un león, y otro en pie, como que atiende
y está de guardia a la real persona,
por lo que aceros a vibrar desnudos,
embrazan de alabastro los escudos.

Salvo casos aislados, como este de la poesía granadina, podemos afirmar, pues, que al mismo tiempo que decae la lírica barroca, decae el tema descriptivo de Granada en la poesía española. Con el neoclasicismo todos los géneros literarios agrisan los colores y apagan los brillos de su estilo. Lo mismo que el marco arquitectónico barroco, portadas y retablos, se desnudan de adorno y se enfrían y palidecen en sus ricas coloraciones y materiales. La poesía descriptiva creación del Barroco, tiende a desaparecer. No se concibe la actitud descriptiva, falta de un contenido lógico argumental. Lo humano se impone sobre los temas de la naturaleza y del arte. Es lo racional, el pensamiento, las ideas, lo que es tema de la poesía llevándola a veces hasta las zonas del prosaísmo. Además, las miradas se vuelven sobre todo hacia el mun-

do clásico de la Antigüedad. El tema árabe granadino apenas si sobrevive. Y cuando va apareciendo en la novela, en el teatro o en el poema, lo que interesa de él es el elemento histórico humano, lo narrativo. Nadie se entrega a pintar un paisaje o monumento a solas como tema central de la creación literaria. El neoclasicismo ha impuesto una estética racional que aparta del goce sensorial. El monumento y el paisaje comienzan a interesar ya con otras miras. Son ya los ojos del crítico, del arqueólogo, del historiador, del científico o del economista que piensan en razones o fines de conocimiento y progreso. El viajero que se detiene ante esas realidades, más que a cantar o describir sus bellezas, viene a estudiar sus monumentos y antigüedades y observar su agricultura, su comercio o su industria. Así lo hacen Pérez Bayer o el Conde de Maule. Así lo hubiera hecho también Pons de haber llegado a Granada.

Ya no hay cantos ni retratos laudatorios de Granada. Hasta las descripciones en prosa —que venían recordando las de la época barroca— se hacen más sabias y pierden el sabor de la fantasía y de la leyenda; y también los desbordamientos de luces y colores.

El tema no se levanta hasta que se aproxima el Romanticismo. Europa busca en Granada el Oriente. Ve en ella todo el Oriente y quiere encontrar en su ambiente todo lo que sabe o imagina de lo oriental. Comienzan a venir a Granada escritores y poetas que traen muy dentro, muy hecha, una visión de Granada elaborada en el orientalismo y en la vieja literatura morisca de la novela y el Romancero, en gran parte reelaborada en la literatura extranjera. A veces esa Granada imaginada sobre los libros y los grabados, les impedirá ver la Granada real que tienen delante. La actitud se repite lo mismo en el escritor extranjero que en el español.

Cuando viene Zorrilla —que quiere conocer su paisaje y monumentos antes de escribir su gran poema de exaltación de la ciudad— no puede olvidar esa Granada —y especialmente esa

Alhambra— que ha soñado antes de conocerla. Al escribir, ya en ella, la composición que llama *Primera impresión de Granada*, lo que hace es cantar con sonoras palabras deslumbrantes de luces y colores, esa visión escenográfica que traía en su imaginación de poeta ansioso de goces sensoriales. Esa Alhambra labrada de encajes, con fuentes de tazas de marfil, como la alfombra *mullida* de verdura de la Vega o el *pabellón de la blanca tienda* de Sierra Nevada, están hechos con los vistosos, pero baratos artículos que traía en su ligero equipaje de poeta; y en ellos había restos, aunque fueran recortes aislados, de las creaciones brillantes exaltadas que en su tiempo tejieron los poetas barrocos.

No es del caso detenernos ni aun un momento en la visión de Granada que ofrece la poesía romántica —finamente comentada, por cierto, por un ilustre académico, crítico e historiador granadino—. Hemos escogido este caso por ser expresivo de una actitud. Pero no fue sólo Zorrilla. Todo el que viene a Granada trae dentro de su alma una Granada ideal, creada no sólo con imágenes de cuadros, fotografías o grabados, sino también reelaborada, con música, historia, leyenda y poesía. A veces el músico o el poeta ha creado su obra de tema granadino sin más estímulo evocador que un relato, una novela o incluso una tarjeta postal.

No le es posible al visitante desprenderse totalmente de esa imagen previa. El acierto del artista estará en fundir la que contempla con la que trae, dándole a ésta la emoción de la auténtica vivencia. Y si vuelve a Granada, también la imagen que le quedó en el recuerdo habrá cambiado entrelazada con la que sigue elaborando su imaginación en un inconsciente desvío de la visión real. Aun a los que somos, y vivimos en Granada, nos ocurre así. Yo confieso que cuando vuelvo a Granada, cuanto mayor haya sido la distancia y el tiempo que me ha separado de ella, no sólo es mayor el ansia de contemplarla de nuevo, sino también la sensación de asombro y novedad que experimento al descubrirla; como también es mayor el atractivo que me impulsa hacia ella.

Ese gesto de asombro y esa atracción amorosa exaltada es

precisamente el sentimiento que alienta y se expresa, extremado hasta lo hiperbólico, en los poetas barrocos que pintaron a Granada. Por eso ya hemos visto que no sólo los granadinos, sino también los que no lo eran, venían dispuestos, como Góngora, a admirar y a adorar a la ciudad, aun a costa de olvidar la suya propia. Ayer como hoy son muchos los que, al aproximarse a Granada, al divisarla relumbrando sobre la alta Sierra Nevada, no pueden contener su gesto de asombro, ni evitar su actitud de infidelidad, olvidando su propia tierra. Sienten como algo incontenible que se le vienen a los labios las palabras de admiración y requiebro; y cual si no tuviesen su ciudad madre o esposa, en silencio o cantando, le dicen, como le dijera el rey don Juan del romance:

Si tú quisieras, Granada,
contigo me casaría.

BIBLIOTECA UNIVERSITARIA DE GRANADA



900242239

BIBL. GENERAL UNIVERSITARIA