

## IMÁGENES REVERSIBLES EN LA POESÍA ANDALUSÍ Y EN LA DE JUAN RAMÓN JIMÉNEZ

En un reciente artículo mostramos cómo a finales del pasado siglo y a principios del XX existe un interés ostensible por la historia, el arte e incluso la literatura hispanoárabes<sup>1</sup>. Ello propicia la afloración de traducciones, la puesta en marcha de centros coordinadores (Escuela de Estudios Árabes de Madrid y Granada, por ejemplo) y el impulso a cátedras en las universidades<sup>2</sup>. Los antecedentes históricos se hallan en el Romanticismo, que había vuelto los ojos a la Edad Media para evadirse de la cruda realidad y por el deseo de bucear en un pasado que le revelase la identidad propia. Los románticos descubren en el mismo suelo peninsular la extendida y brillante cultura árabe, que colma sus ansias de exotismo. Después, el movimiento krausista también llegará a dicho punto por un cauce idéntico: perseguir la pureza primitiva, desvelar el origen remoto de las colectividades presentes. Por eso, no es extraña la colaboración de los arabistas españoles en el Centro de Estudios Históricos, tan ligado a la Institución Libre de Enseñanza. Algunos de ellos (Ribera) investiga el folklore popular hispánico, tan valorado por el krausismo<sup>3</sup>.

En el primer tercio del siglo XX se difunde, de la mano de Emilio García Gómez, la poesía árabe-andaluza, exaltada por su exuberancia metafórica, motivo similar por el que en estas fechas se alaba a Góngora. Dámaso Alonso realizó incluso cotejos entre ambos polos<sup>4</sup>. No es raro que el escritor barroco presente similitudes con estos antecesores, porque el pueblo árabe no gestó una literatura sólo efectiva en los ocho siglos de estancia en el solar hispano. Vertió las ideas de Oriente y las acomodó al nuevo hábitat; después, cuando sobrevino el dominio cristiano, las letras andalusíes no se perdieron pues contagiaron el folklore y se fundieron con las de procedencia latina y romance.

---

1. M. Ángeles Pérez Álvarez y M. Isabel López Martínez. "La poesía árabe-andaluza en la obra de Juan Ramón Jiménez". comunicación presentada al *III Seminario de Teoría del Arte y Teoría de la Literatura* celebrado en Cádiz en Julio de 1991.

2. Un panorama de esta revitalización del arabismo se refleja en los artículos de Emilio García Gómez con motivo del fallecimiento de J. Ribera: "Don Julián Ribera Tarragó (artículo necrológico)", *Al-Andalus* II (1943), I-VIII y *Al-Andalus* IX (1944), pp. 267-291. También hay una perspectiva sobre los estudios árabes de finales del siglo XIX en Pons Boigues, *Los historiadores y geógrafos árabe-españoles*, Amsterdam, 1972, pp. 1-19.

3. Julián Ribera y Tarragó, insigne arabista, escribe *La música de la jota aragonesa: ensayo histórico*, Instituto Valencia de Don Juan, Madrid, 1928. Por su parte, Eduardo Martínez Torner, musicólogo muy ligado a la ILE y a la Residencia de Estudiantes, se ocupa de lo hispanoárabe. Una de sus conferencias lleva por título "La dominación árabe y su influencia en la música popular. Caracteres diferenciales de la música árabe-española", citado por Modesto G. Cobas en el "Prólogo" a E. Martínez Torner, *Cancionero popular de la lírica asturiana* (1920), Oviedo, Instituto de Estudios Asturianos, 1986.

4. Dámaso Alonso, "Poesía árabe-andaluza y poesía gongorina", *Al-Andalus* VIII, (1943), pp. 129-153. La poídez metafórica de la poesía árabe es subrayada por E. García Gómez en "Convencionalismo e insinceridad en la poesía árabe" *Al-Andalus* V (1940), pp. 31-34.

Jiménez conoce el éxito de esta poesía andaluza medieval y la admira, no en vano estuvo próximo a los románticos, al krausismo y, con las consabidas tensiones, a la Generación del 27, tríada medular para la revitalización del gusto por lo árabe hispánico. En el anterior trabajo mostramos las conexiones entre el sistema juanramoniano y el de los autores citados en lo concerniente a la equivalencia trimembre mujer=jardín=poesía. Ahora analizaremos los recursos que permiten atribuir características de la naturaleza terrena a los entes celestes, aunque a veces la dirección tropológica se modifica, ya que el poeta, a la vista de imágenes manidas, intenta crear originalidad invirtiéndolas<sup>5</sup>. Al trasvasar los esquemas del mundo conocido a lo sidéreo se sigue un planteamiento que roza la esencia del origen de los tópicos, pues los *loci* surgen como medio de hacer más plástico lo abstracto o lo ignoto. Aunque la utilización de la imagen aducida no es exclusiva de los árabes, sí se justifica con facilidad, pues su concepción del Paraíso, albergado en el cielo, resulta altamente realista: jardín con múltiples plantas, huríes, lugar adecuado para el placer. Una *sura* ilustrativa anuncia:

Los que temen a Dios estarán, en cambio en lugar seguro,  
entre jardines y fuentes,  
vestidos de satén y brocados, unos frente a otros.  
Así será. Y les daremos por esposas a las huríes de grandes ojos.  
Pedirán allí, en seguridad, toda clase de frutas<sup>6</sup>.

El Edén judeocristiano se carga en lo relativo al gozo y se convierte en el más allá árabe.

La fulgencia de las estrellas, su forma redonda, el fondo oscuro donde se destacan y los anteriores presupuestos inducen a la analogía con las flores. En el *Libro de las banderas* leemos este fragmento de Ibn Muqana (s. X):

El rocío gotea en el narciso, como lágrimas que resbalan de los párpados.  
Las Pléyades descienden de su horizonte como un ramo de jazmín en flor.  
(LB, p. 168; PA, p.69)<sup>7</sup>.

Juan Ramón Jiménez utiliza, curiosamente, la misma analogía, además en un libro como *Laberinto* que rezuma voluptuosidad. La poesía andalusí es sensorial en grado sumo, paralela desde esta perspectiva a la faceta juanramoniana presidida por el impresionismo. El mogueño desemboca en la imagen que nos ocupa tras una *traiectio retorica* más complicada. En el primer serventesio el jazmín es un ente re-

5. Dámaso Alonso las llama "imágenes reversibles" en *Op. cit.*, p. 141.

6. Qur'an, 44, 51-56 y otras muchas *suras*: 2, 82; 3, 15; 15, 45-48; 41, 30-33; 46, 13-14; 50, 31-35; 76, 5-22; 78, 31-37, etc.

7. Usaremos las abreviaturas que consignamos tras la cita. Para las obras de la poesía hispanoárabe: Ibn Sa'íd al-Magribi, *Libro de las banderas de los campeones*, Ed. de E. García Gómez, Barcelona, 1978, (LB); *Cinco poetas musulmanes*, Biografías y estudios por E. García Gómez, Madrid 1959 (CP); *El collar de la paloma*, versión de E. García Gómez, Madrid, 1971 (TH); Ibn al-Zayqaq, *Poestias*, Ed. y trad. E. García Gómez, 1956 (I al -Z); Ibn Zaydun, *Poestias* Ed. y trad. Mahmud Sobh, Madrid, 1985 (I-Z). Algunos de estos libros son de edición posterior a la fecha de escritura de las obras juanramonianas, pero muchos de los poemas en ellos recogidos habían sido difundidos en revistas, antologías etc. que circularon en el primer tercio de siglo. Además gran cantidad de imágenes son tópicas y, por tanto, fáciles de hallar en cualquier poeta hispanoárabe e incluso oriental. Para Juan Ramón Jiménez utilizaremos: *Primeros libros de poesía*, Madrid, Aguilar, 1967 (PLP) y *Libros de poesía*, Madrid, Aguilar, 1957 (LP).

al, una flor hallada entre páginas de escritura que perteneció a un ramo ofrecido por la mujer. El sujeto evoca el momento en que ella lanzó las flores en estos alejandrinos:

...Una noche me echaste por tu balcón -¿te acuerdas?-  
una biznaga fresca de jazmines... Estaba  
el cielo constelado, y la brisa era pura  
como un derrumbamiento de estrellas desgranadas...  
(PLP, p.1325).-

El descenso de las flores al ser arrojadas suscita el *derrumbamiento de estrellas desgranadas* que, por metonimia, no se refiere explícitamente a los jazmines sino a su perfume esparcido por la brisa, término real del símil. No obstante, hay una mención directa al *cielo constelado*. Se cierra el poema con una interrogación retórica que torna a la imagen presentida al comienzo y la específica. Para dar una estructura circular, el sujeto se sitúa en el presente, desvelando que la flor seca entre páginas es un correlato de su abandono amoroso:

...¿Las estrellas se ponen amarillas? ¿No son  
las estrellas lo mismo que las blancas biznagas?  
...¿Por qué la eternidad está nueva, tranquila,  
y lo demás -¡ mi vida! - seco, mudo y sin alas?  
(PLP, p.1325)

Diferencia la *qasida* de Ibn Muqana el objetivo: describir la hermosura de la naturaleza, como es normal en la estética neoclásica árabe. Jiménez, además de eso, entabla una relación con el estado anímico y los avatares amorosos.

La luna, como miembro celeste, participa asimismo del sistema tropológico que analizamos. El rostro femenino es contemplado por el Príncipe Amnistiado así:

Una luna en cuya mejilla, en vez de las manchas negras  
de la luna, hay una rosa abierta. (CP, p.84).

Existen varios eslabones para conectar flora y cosmos; en principio, la luna es metáfora de rostro según tópico universal. Corresponderían al lunar, por coherencia, las manchas negras del satélite, pero para sublimar se igualan a *una rosa abierta*. En esta última fase se imbrican los predios celeste y terreno. Seguramente el poeta omeya ha amalgamado dos líneas tópicos tradicionales: términos sidéreos que ensalzan al ser amado, y flora como recurso descriptivo del cosmos. Reaparece esta última ilación en OTRA BALADA A LA LUNA, poema juanramoniano de *Las hojas verdes* donde el sujeto lírico invoca al satélite con estas palabras:

¡deja en mi frente tu estela,  
o, como una mariposa,  
desde tu magnolia, vuela  
a mi rosa!  
(...)

¡Emperatriz de jazmines,  
bella sin años contados,  
alma sin cuerpo, en jardines  
estrellados!

¡Oh, rosa de plata!, ¡Oh, luna!,  
¡aldea blanca y en calma,  
sé el hogar y la fortuna  
de mi alma!  
(PLP, p.270)

En principio, el éter se ve como magnolia y la luna como mariposa en ella posada. Sobreviene una sarta de equivalencias entre lo sidéreo y lo vegetal, con un eslabón clave: *los jardines estrellados*. El astro selenita es *Emperatriz de jazmines* porque resalta entre las estrellas. Si las constelaciones son conjuntos de flores, el espacio etéreo se transmuta en *jardines estrellados*. Más explícita resulta la equiparación de Diana, la luna, a una *rosa de plata*. Precisamente con esta misma flor la iguala en otras composiciones. En *Laberinto* escribe Jiménez:

Toda desnuda, surge, bañándose en un lago;  
como una monja eterna, se oculta entre rocas;  
es una rosa blanca en el fondo de un pozo,  
un diamante en el borde de una nube alegórica. (PLP, p.1238)

La luna cantada es la que se refleja en el lago, causa de la personificación en mujer desnuda bañándose o en *rosa blanca en el fondo de un pozo*. En el mismo libro encontramos:

En la ciudad de piedra, húmeda y solitaria,  
la luna de la tarde sube, como una rosa;  
hay jardines reales que un instante la tienen,  
dulcemente dorada, entre sus grandes hojas...  
(PLP, p. 1231)

Cambia el color de la rosa, de alba a roja, por la modificación del ambiente nocturno a crepuscular. Otras flores pueden intervenir. Por ejemplo, cuando se trata de la luna llena, perceptible netamente, y el frío de la noche parece de ella dimanar, Jiménez la bosqueja como una *dalia fósil y vana* (PLP, p. 1245). Estas imágenes perduran en etapas avanzadas. En *Eternidades*, el lirio sirve de referente al rayo selenita porque ambos desprenden un halo de pureza, rasgo que trasvasará a la poesía. Anuncia el Andaluz Universal:

¡ Milagro de pureza ! Eras lo mismo  
que el rayo de luna por los bosques,  
¡ lirito blanco !  
(LP, p.621)

Los creadores andalusíes extendieron el conjunto de elementos fóricos y, en conse-

cuencia, el sol de la mañana es contemplado por el Príncipe Amnistiado como una *pupila de flor* (CP, p. 83) e Ibn Sa'íd al-Magribi prescribe más directamente: *el sol era la flor* (LB, p. 228). Por su parte 'Abd al-Malik Ibn Siray de Córdoba se hace eco del tópico y contempla los postreros rayos del sol como la flor del azafrán:

Cuando vi alejarse el día, moribundo y  
acercarse la noche, llena de juventud;  
cuando el sol aún esparcía el rubio azafrán de sus  
últimos rayos en las colinas, pero ya desmenuzaba  
el negro almizcle la sombra sobre los valles,  
entonces hice salir la luna del vino,...  
(LB, p. 186; PA, p. 108)

Jiménez opera con parangonable técnica de *amplificatio* y, consecuentemente, las nubes teñidas de los tonos bermejos del atardecer serán *rosas o flores viajeras* por su movilidad:

Islas de rosas en mar celeste, nubes rosas  
del crepúsculo suave;  
flores viajeras, que en el agua atormentada,  
vanamente, volando, os reflejáis!

¡Oasis de poesía, vago imperio  
en donde reinará una diosa inconstante,  
con pájaros de oro por esquifes...,  
islas todas cargadas de cristales!

¡En vuestro apartamento, coronado de estrellas,  
quién pudiera vivir!

¡Vida de instantes  
dulces, malvas, perdidos en la noche,  
eternos... y fugaces!  
(LP, p. 1278)

La luna retoma atributos de majestad (*reinará una diosa inconstante*). El adjetivo se justifica por el significado de volubilidad de la palabra *lunática*, debido a las metamorfosis del propio satélite y a su supuesta acción sobre la tierra. De nuevo el polo celeste y el terreno se vinculan por el reflejo del primero en el agua, en este caso *atormentada* por tratarse del mar tempestuoso. Jiménez localiza en el cosmos la labor artística, pues apela al cielo con la estructura *Oasis de poesía*; cree, con presupuestos platónicos, que el don artístico dimana del cielo. Su anhelo es la accessis espiritual que lo conduzca a la pureza lírica con la cual alcanzará la eternidad. Estos conceptos explican los versos desiderativos con que finaliza la composición.

En las obras de plenitud (*Eternidades, Poesía, Belleza, Piedra y cielo...*) prolifera la imagen estudiada porque responde a una antítesis básica de esta etapa,

*tierra/cielo*, que llega a integrar incluso los títulos, según demuestra el postrer libro citado. Abundantes poemas nacen a partir de la antinomia raíces/alas, de neto sello modernista<sup>8</sup>. Juan Ramón dota a los miembros de una dimensión simbólica y, como consecuencia, el plano interior que se expresa por tierra, raíces, flores, etc. representa el arraigo del poeta al mundo; el dominio superior - copas de árboles, aves, estrellas, astros...- tiene que ver con la gracia sobrenatural que toca al artista y con la eternidad de que lo dota. El poeta es un *medium* entre ambas parcelas. El arte conseguido, que se ve simbolizado a su vez por la mujer, brota de la realidad, pero asciende a lo eterno, causa que explica las metáforas tendentes a hacer del cielo un jardín, tal y como proclama en *Eternidades*:

Cuando tus manos eran lunas,  
cojieron del jardín del cielo  
tus ojos, violetas divinas.  
(LP, p. 599)

Ibn Hamz formula en *El collar de la paloma* la misma estructura:

Las estrellas de la noche son el símbolo de los  
fuegos de amor encendidos en la tiniebla de mi mente.  
Parece que soy el guarda de este jardín verde oscuro  
del firmamento.  
(TH, p. 114)

En ocasiones Jiménez rezuma júbilo porque la poesía sirve de terapia contra la desdicha y los problemas de neurosis. Exclama en *Piedra y cielo*:

No quise más la estrella,  
y le bajé los ojos;  
pero la estrella se me vino en ellos,  
como -creía yo- una flor de nieve.

Pero la flor de nieve era de nardo  
-de lágrima- de armiño; y se deshizo,  
y me caía, chorreando, dentro.

Rebosaba, y me eché a llorar,  
y lloré armiño y nardo al mundo negro,  
y una gloria de estrellas desheladas.  
(PLP, p. 850)

En *Eternidades* había sido claro y señalaba: "En el cristal puro del cielo, / flores me están llamando con los dedos" (LP, p. 664). No aparece explícito el término *estrellas*, pero sí

8. Vid. Carmen Pérez Romero, "El espacio juanramoniano en la dimensión de 'raíces y alas' ", en Vv. aa., *Juan Ramón Jiménez en su centenario*, Ministerio de Cultura, 1981, pp. 101-120, y S.C. Wilcox, "El ala: Génesis de su plurivalencia en la poesía de Juan Ramón Jiménez" en *Alaluz*, año XII, nº 2, año XIII, nº 1, 1980-81, Un. California, pp. 58-63.

sobreentendido en la metáfora del primer verso<sup>9</sup>.

Como anunciamos, los literatos andalusíes invierten la dirección tropológica, produciendo lo que Dámaso Alonso denominó “ imágenes reversibles” y Emilio García Gómez “de segunda potencia”. Por lo tanto, no nos sorprenden versos paradigmáticos y directos como : “En el jardín las flores son bellísimos luceros que han trepado de las colinas a los horizontes” (CP, p.82). Ibn al-Zaqqaq, poeta del siglo XII, describe así una escena báquica:

Escancia en rueda el vino en el jardín cubierto de escarcha.  
La sentencia de la aurora se cumple ya sobre las tinieblas.

El vaso de vino nos mira ya con las pupilas de sus  
burbujas, que sustituyen para nosotros a los ojos lánguidos.

No es que se hayan ocultado las estrellas del horizonte,  
sino que se han trasladado de los cielos a los jardines.  
(PA, p.131; I al-Z, 47)<sup>10</sup>.

La oscuridad da paso al día; cambia el tiempo, pero no los eventos que se desarrollan en la escena. Por ello las estrellas que son miembros genuinos de las noches se transfieren al jardín. Este trasvase sirve además para sobrepasar el sensorial *locus amoenus* que se esboza; no en vano se carga de cualidades tan excelsas que pertenecen al cielo.

Jiménez también recurre a la inversión, sobre todo en años de madurez literaria. Representativo resulta el poema TARDE de *Piedra y cielo*:

A veces, las estrellas  
no se abren en el cielo.  
El suelo es el que brilla  
igual que un estrellado firmamento.  
(PLP, p. 734).

Juan Ramón, al igual que el poeta andalusí, recoge un momento de evolución luminosa, ahora el ocaso. Es precisamente la mutabilidad cronológica el origen de la fuga de características del cielo a la tierra. Se adivina un trasfondo simbólico. Versos con halo sentencioso constatan que las estrellas, la fulgencia del verbo artístico, no procede sólo de las alturas; inexcusable resulta la función del suelo (lo humano) que recoge el arte y lo hace reverberar pues lo devuelve bello a lo etéreo, fin último de la palabra clásica. Este sentido de reflejo justifica la imagen, el trastrueque de insignias celestes a lo mundano. Para el artista (*medium*) ambos polos están próximos. La isotopía fónica *cielo-suelo-fir-*

9. En otros casos el poeta muestra la receptividad ante el don. En *Poesía* modula el *topos* que iguala casa y alma. La casa abierta supone, pues, la disposición del ánimo para captar el numen: “ Abierta/ toda la casa, lo mismo/ que si estuviera de cuerpo/ presente en la noche azul, / con nosotros como sangre,/ con las estrellas por flores” (LP,p.853).

10. Esta escena báquica ha sido publicada en tres ocasiones por E. García Gómez en: *Poemas Arabigoandaluces*, p. 131, en *Poesías de Ibn al-Zaqqaq*, p. 47 y en el *Libro de las banderas*, p. 83 del texto árabe y 249 de la traducción. Las dos primeras traducciones se componen de tres versos y están hechas sobre los manuscritos que se conservan del Diwan del autor, uno en Berlín (catálogo de Ahlwardt nº 7.681) y el de la Zahiriya de Damasco. La tercera está compuesta por sólo dos versos, le falta el central y se trata de la versión de Ibn Sa'id al-Magribi, aunque en nota, el traductor señala que son los mismos que aparecen en al-Maqqari, II, p. 135: “Haced girar en rueda el vino sobre el vergel/ cubierto de rocío, la sentencia de la aurora ya es firme entre las tinieblas/ Los luceros del horizonte no han tramontado, sino que se han trasladado de los cielos a los jardines”.

*memento* así lo confirma y justifica también la trayectoria vital del arte: origen divino, factura definitiva en el corazón y la cabeza del hombre, y destino en lo imperecedero. Directamente las flores son correlato de las estrellas en esta composición del mismo libro:

Tierra del alba,  
oscura,  
calada de luceros,  
¡ cómo te haces tú corazón mío !

Flores del alba,  
mates,  
empapadas de estrellas,  
¡ qué bien os derramáis de mis ojos!  
(LP, p. 714).

Al igual que en la escena báquica de Ibn al-Zaqqaq, el alba constituye el entorno temporal. Los luceros que lanzan su esplendor sobre la tierra metafóricamente la *calan*. Las flores son aún *mates* porque la luz no es neta y se ven *empapadas de estrellas* porque albergan el brillo astral cual si fuera rocío, motivo coherente con el sema de liquidez del participio. El cuerpo del poeta, *per se* sin luz, refleja gracia y la transmuta en vivo sentimiento. La segunda estrofa precisa los conceptos, con la novedad que produce el verso último: exaltación del acto por el que el creador se desprende de la obra y la vierte al exterior. Siguiendo el mismo código es susceptible de interpretación este fragmento:

¿Qué flor marchita  
más tristemente bella así, azucena  
de carne exacta y leve, dulce nardo de este mundo,  
entonces casi estrella de otro mundo;  
nardo de entre dos mundos?  
(LP, p. 888)

La poesía bella -o la mujer porque ambas equivalen en el idiolecto juanramoniano- es flor, azucena, o *nardo entre dos mundos* pues participa de lo humano y de lo ultraterreno.

En las letras árabes las igualdades que estudiamos son frecuentemente eslabones de cadenas figurativas. Ibn Jafaya dibuja el río así:

¡Oh Dios, qué bello corría el río en su lecho, más  
apetecible para abrevarse en él que los labios de una bella,  
  
curvado como una pulsera, rodeado por las flores como  
por una Vía Láctea!  
(PA, p. 133).

El cauce se encarna sucesivamente en *labios de una bella* y *pulsera*. Continuando con la escala sublimadora, se traslada al cielo y, en consecuencia, las flores que lo adornan se vuelven *Vía Láctea*. Ibn Zaydun opera, por su parte, con jazmines y estrellas brillantes,



entrelazándolos al arquetipo *mujer-luna*. El poeta evoca, al igual que Jiménez en los serentesios citados de *Laberinto*, a la amada ausente en estos términos:

Aquella muchacha de ojos bellos, de fragancia deliciosa,  
de aliento perfumado, de aroma penetrante,  
me tendió su fina mano y comprendí  
que era hermosa mujer de mirada seductora.  
Por su talle corre fresca savia juvenil;  
ungida está de almizcle por su clara virtud.  
Cuando me ofrece jazmines en la palma de la mano  
recojo estrellas brillantes en la mano de la luna  
(IZ, p. 49).

En la obra del mogueño también se rastrean cadenas figurativas, pero los eslabones difieren. La ecuación *flores-estrellas* puede ser simultáneamente metáfora de otro elemento, por ejemplo la música (que según los *topoi* representa el arte verbal) en este poema:

#### LA MÚSICA

En la noche tranquila  
eres el agua, melodía pura,  
que tienes frescas -como nardos  
en un vaso insondable- las estrellas.  
(PLP, p. 1083)

La propia palabra sirve de referencia en estos versos:

¡Palabra justa y viva,  
que la vida interior brota, lo mismo  
que una rosa vaciada en un lucero;  
cúmulo, cima del sereno monte  
del corazón, contra el cenit exacto;  
final estrella del surtidor recto  
de la fuente más honda  
- la del alma -!  
(LP, p. 887).

Torna la *flor-poema* a brotar del sentimiento (corazón, alma) y a proyectarse hacia el más allá; de ahí la final estrella antes ya anunciada en el sintagma una *rosa vaciada en un lucero*. La enredadera, planta trepadora, también es apta para simbolizar la ascensión a la eternidad por la palabra y por ello se la define como “la flor de la rama más alta del cielo” (LP, p. 604). El árbol completo es delineado por los árabes con rasgos telúricos. Abu ‘Abd Allah Ibn ‘Aisa escribe:

Brilla el árbol como los cielos; surgieron sus flores como estrellas;  
mas el céfiro voló sobre él despojándolo, pienso que para apedrearnos.  
Sin duda el cielo tuvo celos cuando lo vio aparecer, e indujo al céfiro a hacer eso.  
(LB, p.245)

Jiménez inserta la imagen en su idiolecto, confiriéndole los valores simbólicos que hemos explicado. En *Piedra y cielo* el sujeto lírico se ve árbol arraigado a lo real, vacío ya porque ha ofrecido la belleza metamorfoseada en flor-poema<sup>11</sup>. La generosidad transmuta la flor precedera en estrella inmutable:

¡ Aroma del recuerdo de las flores dadas !  
¡ Ay, que dulzura !

-Y el tronco fuerte con la dádiva,  
bajo la noche fría;  
árbol, sin flor, de estrellas-.  
(LP, p. 790).

La red de términos figurativos puede seguir ampliándose. Abu 'Abd Allah Muhammad Ibn al-Abbar convierte los pétalos de los jazmines, por su blancura y su forma aguzada, en puntas de medias lunas. Increpa:

Mira ese macizo de jazmines. Los ojos no aman nada más  
que ellos.  
Cuando la pupila de la nube llora, sus bocas blanquísimas  
sonríen.  
Sus pétalos parecen puntas de medias lunas en cuyo centro  
corre el dorado crepúsculo.  
(LB, p. 246)

La analogía medular está creada. Corresponde al poeta indagar, precisar matices, ahondar en las más sutiles similitudes...; todo en aras de lograr originalidad, aunque el creador islámico respete los cánones y una tradición secular que en muchos casos se remonta a Oriente<sup>12</sup>. El paralelismo que mantienen en la pluma de Juan Ramón las imágenes andalusíes lleva a pensar en un sustrato cultural, operativo sobre todo en el sur de la Península, que aflora con mayor frecuencia de la comúnmente aceptada. Góngora, el genial cordobés en el que advertía Dámaso Alonso huellas árabes en la mecánica tropológica, enlazó ya lo terreno y lo etéreo al comienzo de las *Soledades*. El animal astado que representa la constelación de Tauro "en campo de zafiros pance estrellas". El cielo, pues, se convierte en campo azul -de ahí la mención de la piedra preciosa-; las hierbas y vegetales que el toro pance son las estrellas. Pero cada escritor, especialmente si es contemporáneo, modula la arcilla tradicional, siguiendo un anhelo de originalidad entendida como obra con sello propio. Jiménez, que confesó repetidas veces su admiración por la poesía andalusí, consigue imprimir a los elementos un valor subyacente más profundo que las directas sartas metafóricas del Islam. Aunque cual los andalusíes, se sirve de la inversión

11. A veces, la igualdad *flores-estrellas* procedentes del árbol se consigue por procedimientos tan sutiles como el paralelismo sintáctico. Ej.: "ANOCHECER/Riillos tenues, puros,/ en lo oscuro corren/-red plata en lo azul-/trayéndome flores...// -¡Ay, el agua eterna,/ por la tierra negra!/ la infinita brisa,/ por la sombra fría! -//... Trayéndome estrellas/ y estoy en lo oscuro/ como un árbol lúgubre/ nutrido de mundos" (LP, p. 924). La identidad sintáctica aproxima los contenidos.

12. El análisis de las metáforas ha sido tratado por E. García Gómez en el prólogo a las *Poesías de Ibn al-Zaqqaq*, ofreciendo una lista de las imágenes que aparecen en la antología (I al-Z, pp. 13-17). Explica García Gómez que muchas de ellas son tópicas y cita expresamente la analogía flores-estrellas, puesta en boca incluso de los críticos árabes para afirmar la grandísima expansión de las imágenes lexicalizadas.

de imágenes, amplía los mecanismos de sutura que pasan a ser metáforas *in absentia*, metonimias, e incluso paralelismos sintácticos. Bajo la aparente sencillez elocutiva pueden descubrirse juegos dilógicos cercanos a las filigranas conceptuales amadas por los árabes. Recuérdese la ambivalencia de *estrella* como 'elemento sidéreo' y 'sino', o *esencia* entendida como 'olor' y 'cualidad medular'.

*M<sup>a</sup>. ISABEL LÓPEZ MARTÍNEZ Y  
M<sup>a</sup>. DE LOS ÁNGELES PÉREZ ÁLVAREZ*