

CREAR EN TRADICIÓN (II): «LAS TRES LO ENAMORABAN», O ANTONIO CARVAJAL ANTE EL TEMA DE LAS TRES MORILLAS*

Julián Rozas Ortiz

La *tradición*, en cuanto proceso de transmisión de todo un acervo temático, estético e incluso ideológico, resulta aún hoy caballo de batalla para los estudiosos de la literatura. Pues, más allá del cuidado en la localización de la cita o en la notación exhaustiva del *topos*, el investigador se halla con frecuencia indefenso ante los mecanismos de renovación del material precedente, ante la gama de recursos de los que la individualidad creadora hace gala para la adecuación de lo heredado; se halla, en suma, inerme el investigador ante ese diálogo que establece la tradición con la *modernidad* de todo tiempo.

Semejantes dificultades se agravan, si cabe, para quienes nos esforzamos en la indagación de los rastros de la lírica tradicional en la poesía contemporánea: y es que la comprobación de la vitalidad folclórica de los poemas no constituye prueba suficiente para justificar su presencia en la obra de un poeta de nuestro siglo, pues el fácil acceso a los repertorios de poesía tradicional de todo tipo, e incluso a innumerables grabaciones sonoras, ensombrece aún más un mundo ya extraordinariamente complicado por las cuestiones derivadas de la mera fijación de las piezas populares por escrito, con el consiguiente “cambio radical de solidaridad y de signo” consignado por Molho¹. A partir de su recreación, de su utilización interesada en la construcción del ideario estético del autor, el material originariamente popular proporciona —en íntima trabazón

* El presente trabajo supone la continuación natural de “Crear en tradición: acerca del tema de las tres morillas en la poesía española del siglo XX”, comunicación presentada en el VII Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Castellón de la Plana, 22-26 de septiembre de 1997) [en prensa]; a él nos remitimos para complementar los datos que aquí aportamos.

¹ Maurice Molho, “Lo popular en la literatura española”, *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, XXXIII (1977) p. 286; tras las tesis del artículo palpitan las mismas consideraciones que llevaron a Pedro Salinas a distinguir entre una «tradición de los letrados», derivada de actos de cultura, y la «tradición analfabeta» transmitida como el propio lenguaje, en *Jorge Manrique o Tradición y originalidad* (Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1952) pp. 117-182.

con elementos provenientes de otros ámbitos— valiosos efectos estilísticos al poeta “moderno”, que contribuye así a la consolidación de una impronta, si no ya popular, sí hondamente asentada en los principios reguladores de su tradición.

En otro lugar² nos hemos ocupado de estas cuestiones a través de un ejemplo cardinal, el de la trascendencia en la poesía española contemporánea del motivo de las “tres morillas de Jaén”, como muestra de la valoración de la lírica de tipo tradicional del Renacimiento español a lo largo del siglo XX, mas también —y sobre todo— como modelo de litigio entre la individualidad creadora y la tradición heredada, entre el hombre y su legado, al modo que sugieren las agudas palabras de Francisco Rico:

El debate explícito del creador y la tradición, el espectáculo de la tensión con que la escudriña para definirse en ella o frente a ella, de las estrategias con que la recibe o la elige, enseñan una lección de libertad, concreción y exigencia de significado que no puede desaprovecharse.³

Desde esta perspectiva abordamos composiciones como la recogida por Carolina Michaëlis⁴, pieza de probada pervivencia folclórica que basaba su singularidad en la eliminación extrema de lo superfluo; un curioso poemita de Juan Ramón Jiménez, por largos años inédito⁵, que acomodaba el motivo tradicional a los caracteres de su primera etapa de creación poética; o la deturpación de la dimensión amorosa de la pieza tradicional que realiza Blas de Otero⁶ en pos de una denuncia social que conllevaría la censura del poema en la edición española. Fuera de nuestra intervención —por razones de espacio, pero también de funcionalidad— quedaron otras composiciones señeras desde la ladera de la trascendencia del motivo en el quehacer poético de nuestro siglo, como la integración de la estructura del estribillo tradicional y del personaje de Marién en la contrafacción a lo divino que propone Gerardo Diego⁷, o como el poema que a continuación reproducimos, debido a la pluma siempre apasionada de Antonio Carvajal:

Las tres lo enamoraban,
pero ya no podía
hacer que los olivos
tuviesen más olivas.

Quiso tener con ellas
la cosecha partida:
Aixa, las de verdeo;
Fátima, las molidas,
y Marién, las pasas.
Y las tres sonreían.

² Julián Rozas, “Crear en tradición...”.

³ Francisco Rico, “Preliminar”, en el volumen colectivo *Edad Media y literatura contemporánea* (Madrid: Trieste, 1985) p. 16.

⁴ *Cancioneiro da Ajuda*, 2 vols., ed. Carolina Michaëlis de Vasconcellos (Halle: Max Niemeyer, 1904) II, p. 936.

⁵ Juan Ramón Jiménez, “El oro y el moro”, *Libros inéditos de poesía*, 2 vols., ed. Francisco Garfías (Madrid: Aguilar, 1964) I, p. 160.

⁶ Blas de Otero, “Yo no digo que sea la mejor del puerto”, *Que trata de España* (París: Ruedo Ibérico, 1964) p. 68.

⁷ Gerardo Diego, “Letrilla de Marién”, *Obras completas*, 3 vols., ed. Francisco Javier Díez de Revenga (Madrid: Alfaguara, 1996) III, pp. 102-105.

El año fue de plagas,
fue el año de sequía.

Las tres morillas vuelven
con la color perdida.
Desde el ciprés y el muro
los cuervos las vigilan.⁸

No resulta éste, ciertamente, el lugar más apropiado para afrontar una valoración del conjunto de la obra del poeta granadino, cuya densidad y profundidad lírica desbordan hoy con mucho el marbete frívolo de *il miglior fabbro* concedido por la crítica; sí debemos, sin embargo, destacar su ineludible condición de “heredero depositario, continuador y renovador de una lírica esplendorosa”⁹. Pues anida en sus versos el espíritu de otros muchos versos, la recreación moderna y valiente de aquellos poetas, de aquellos mundos poéticos en los que Carvajal se reconoce, para a partir de ellos desplegar su propia palabra definiéndose como artista y como hombre. En ello han insistido los más agudos observadores de la poesía del de Albolote, a partir de las líneas legadas por Ignacio Prat:

Antonio Carvajal es dueño de un léxico y un estilo propios, inconfundibles (una rareza, aunque esto se diga de muchos); entre sus versos bellísimos (cajados, no de citas, de transparencias poéticas que se procuran, al modo clásico, por obligación y por simpatía) no se confunde el autor, que no es ni pastichista ni “neo”, con *sus* autores.¹⁰

De este modo, el latir poético de Antonio Carvajal se nutre de su experiencia como lector, que no debe confundirse con un mero exhibicionismo erudito ni con la copia vaña¹¹, para fundar en el esfuerzo artístico —cincelado consciente de la expresión— los acentos de un vasto mundo de resonancias íntimas; desde estas premisas debe iniciarse todo acercamiento a la obra del granadino, tal como quedará de manifiesto en el caso de la pieza que aquí nos ocupa.

Cabe observar, en este sentido, la transformación que el poeta propone en lo referente al desenvolvimiento estrófico, trocando la forma de tipo cejelesco de la composición cuatrocentista en una evocación «envuelta en endechas tristes»¹², de caracteres muy distintos; y es que Carvajal, que compagina la creación artística con una interesante trayectoria como investigador y analista de la disciplina métrica¹³, se muestra

⁸ Antonio Carvajal, *Raso Milena y Perla* (Valladolid: Fundación Jorge Guillén, 1996) p. 95; forma parte de la sección “Las flores sobre el muro” (pp.85-101), cuyas piezas, según el propio poeta declara, «se escribieron, a petición de Asunción Jódar, en diciembre de 1995» (p. 86).

⁹ Emilio Miró, “Clasicismo formal y pureza lírica en Antonio Carvajal”, *Ínsula*, 428-429 (1982) p. 16.

¹⁰ Ignacio Prat, “Noticia, loa, aforismos y entretenimientos a propósito del último libro de Antonio Carvajal (con una antología)”, en Antonio Carvajal, *Extravagante jerarquía (Poesía 1968-1981)* (Madrid: Hiperión, 1983) pp. 298-299.

¹¹ El propio autor destaca su aversión ante tal postura mediante la creación de un término, el *mismo*, que denota lo inconsciente del plagio servil; véase Carlos Villarreal, “Notas”, en Antonio Carvajal, *De un capricho celeste* (Madrid: Hiperión, 1988) p. 90.

¹² Luis de Góngora, *Romances*, ed. Antonio Carreño (Madrid: Cátedra, 1995) p. 129.

¹³ Cabe destacar su trabajo fundamental en este sentido, *De métrica expresiva frente a métrica mecánica (ensayo de aplicación de las teorías de Miguel Agustín Príncipe)* (Granada: Universidad,

extremadamente consciente de lo necesario de hacer uso de la estrofa en función de su *tradición* inherente, de abrir en el poema un diálogo con sus iguales para, en semejante contexto, fundamentar su peculiaridad creativa mediante la innovación. Se trata, en última instancia, de la misma consideración sustancial del vehículo métrico que pusiera de manifiesto Margit Frenk en lo referido a la poesía popular de la Edad Media:

Las formas poéticas populares parecen haber tenido en la Edad Media un cierto grado de especialización. En las series de endechas por ejemplo, predomina la expresión exaltada del desengaño y el fracaso; en los zéjeles, la vena chocarrera y carnavalesca. Pero a la vez es obvio que hubo un continuo trasiego de temas y modos expresivos entre unas formas y otras.¹⁴

Y, como en el caso de la aleccionadora cita, decide el poeta contemporáneo adecuar el motivo amoroso tradicional, vertido en una forma problemática basada en el trístico monorrímo carente de verso de vuelta¹⁵, a la manera de un romancillo heptasílabo que potencia la vertiente nostálgica y melancólica del tema; construye por tanto Carvajal una endecha¹⁶, de honda raigambre en la poesía elegíaca del Siglo de Oro, mas lozana aún en la expresión del *tempus fugit* con que adorna el poeta su relectura del cantar¹⁷. Toda una renovación de la perspectiva desde la que se aborda la materia heredada, a la que el poeta responde con su inserción en una nueva tradición, la de la endecha, que le permitirá concretar sus mejores frutos líricos.

La estrategia compositiva fundamental de nuestro poema consiste, pues, en la búsqueda de motivos tradicionales datados en el siglo XVI, ensombreciendo su dimensión amorosa para aderezarlos del tono desamparado que rezuman los versos finales; en este sentido, a la adopción del tema de las “tres morillas” y a su transgresión métrica mediante el patrón de la endecha une Carvajal, con gran intuición y no poca astucia, otro motivo descollante en la consideración renacentista de la lírica tradicional, tal como nos recuerda Juan Vázquez:

1988), punto de inicio inexcusable de todo intento riguroso de sistematización de las argucias técnicas del poeta.

¹⁴ Margit Frenk, “Los romances-villancico”, en *De los romances-villancico a la poesía de Claudio Rodríguez. 22 ensayos sobre las literaturas española e hispanoamericana en homenaje a Gustav Siebenmann*, ed. José Manuel López de Abiada y Augusta López Bernasocchi (Madrid: José Esteban, 1984) p. 151.

¹⁵ Para la problemática fundada en la utilización incorrecta y arbitraria del término “zéjel”, véase María Morrás, “¿Zéjeles o formas zejelescas? Observaciones para el estudio de un problema de historia literaria”, *La Corónica*, XVII: 1 (1988) pp. 52-75.

¹⁶ Los tratadistas coinciden en caracterizar la endecha como una composición de duelo o de asunto triste, generalmente a partir del siglo XVI en forma de romancillo heptasílabo, si bien admite distintas combinaciones; compárense Rudolf Baehr, *Manual de versificación española* (Madrid: Gredos, 1970), p. 221; Tomás Navarro Tomás, *Métrica española* (Barcelona: Labor, 1991) p. 534; y José Domínguez Caparrós, *Diccionario de métrica española* (Madrid: Paraninfo, 1985) pp. 60-61.

¹⁷ Resulta útil recordar, llegados a este punto, el uso habitual que de la endecha heptasilábica hicieron poetas concienzudamente leídos por Carvajal, como Góngora, Lope o Pedro de Espinosa; por lo que se refiere a la sensibilidad contemporánea, cabe recordar la preferencia de Rubén Darío —otro asiduo de nuestro poeta— por la forma para la expresión del paso del tiempo en composiciones como “Pensamiento de Otoño”, perteneciente a *Azul...* (1888).

Perdida traygo la color:
 todos me dizen que lo é de amor.¹⁸

Y, sin embargo, los más misteriosos versos del cantar cuatrocentista —“y tornaban desmaídas / y las colores perdidas”—, cuyo contenido amoroso parece firmemente respaldado por la tradición, quedan transmutados en la pieza del autor granadino a la luz de su precedente poemático, caracterizado por “plagas”, por la “sequía” del amor y aun de la vida; “la color perdida” del sentimiento amoroso, gala necesaria en todo digno amante cortesano, da paso a la consideración del ocaso del hombre, a través de un cuidadoso juego de desviación y de agrupación de motivos acordes en la perspectiva del poeta contemporáneo.

El texto de Carvajal, en cualquier caso, presenta un respeto escrupuloso hacia los rasgos sintácticos y estilísticos característicos de las composiciones de tipo popular; así, una sintaxis determinada por el ideal de contención, de períodos cortos, contribuye a la expresividad manifestada por el metro elegido. Y en su seno, camufladas por una aparente simplicidad compositiva, las figuras retóricas basadas en la repetición¹⁹ convierten el poema en un intrincado complejo de significaciones, de alusiones sobre las que Carvajal construye el plano de su evocación.

También la pervivencia de una naturaleza austera, conformada a través de los detalles significativos, acerca la poética de tipo tradicional a la sensibilidad de nuestro poeta, a ese “crecimiento de la confesionalidad de la voz”²⁰ que presenciamos en sus últimos poemarios. En nuestro caso, a partir de un esquema basado en la defraudación de la esperanza, la cosecha olivarera de la vida y del amor queda malograda por las plagas, por la sequía que anuncia la desgracia; así adquiere su plena significación ese muro, tan importante para la ponderación del universo íntimo del autor²¹, que no supone ya receptáculo sino de muerte, tal como explicita en una pieza fundamental para la comprensión del poemario:

Entra en el otro muro,
 donde sufre errabundo

¹⁸ *Apud Corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XV a XVII)*, ed. Margit Frenk (Madrid: Castalia, 1987) p. 125, número 273A; vale la pena repasar asimismo el número 273B (p. 126), de distinto desarrollo glosístico, recogido de *El Maestro*, de Luis Milán.

¹⁹ Destacan, por su uso mesurado y su eficacia en la vestimenta “popular” del verso, la *derivatio* o relación derivativa que media entre “olivos” y “olivas”, la anáfora de la conjunción copulativa que tanto influye en la gradación intensificadora amorosa finalmente trunca, la *variatio* sintáctica en la utilización de “fue” tan corriente en el Romancero, e incluso el precioso sinatrofismo intertextual que acumula en posición anafórica los nombres de las morillas del estribillo tradicional, sustituidos al comienzo del poema por el verso alusivo “Las tres lo enamoraban”

²⁰ Francisco J. Díaz de Castro, “Antonio Carvajal: *Testimonio de invierno* y *Miradas sobre el agua*”, *Poesía Española Contemporánea: catorce ensayos críticos* (Málaga: Universidad, 1997), p. 259.

²¹ No olvidemos que uno de los más recurrentes símbolos del granadino, el del *hortus conclusus*, entrevera asimismo los versos que componen la sección «Las flores sobre el muro» a la que pertenece nuestro poema; véase, acerca de la importancia del motivo y su deuda con Pedro Soto de Rojas, Ignacio-Javier López, “Entre dos lecturas: *Del viento en los jardines*, de Antonio Carvajal”, *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, XIII: 2 (1989) p. 224. De cualquier modo, la bibliografía crítica sobre tan personal e innovadora trayectoria poética adolece de un estudio pormenorizado acerca de las connotaciones del jardín y sus aderezos como trasunto vital y metapoético, que probablemente revelaría nuevos e insospechados diálogos intertextuales.

el ramo del ciprés.
 Recortado por fuera,
 elegante, se cierra
 al clamor del vergel.²²

Es a esa luz como debemos entender la alteración semántica que Carvajal opera en el motivo tradicional de “la color perdida”; alteración refrendada por la alusión al ciprés y al muro, de resonancias machadianas²³, y por la atenta vigilancia de los cuervos herederos del Hereb genesíaco, símbolo de la muerte y del luto. De este modo, convergen en el poema contemporáneo las más diversas muestras de las lecturas asumidas, celosamente pulidas en el taller esmerado del artista; de este modo, acude Antonio Carvajal al tema de las “tres morillas”, cogiendo unas olivas aún vivaces para su propio cesto urdido de presencias rememoradas.

Poseemos, a la vista de lo anterior, una nueva muestra de las posibilidades de recreación de la materia tradicional: pues, de manera análoga a la versión oral portuguesa, el poeta cita y resume la composición evocada, con la particularidad de situarse fuera del “yo” lírico característico del estribillo, y el uso de un tiempo pretérito de clara incidencia estructural; también el ejemplo de Juan Ramón Jiménez, autor de una pieza basada en buena parte en las adherencias connotativas de la correlación, asiste a nuestro poeta en cuanto a la eficacia de determinadas soluciones compositivas; por su parte, Blas de Otero se muestra profundamente innovador por la reconfiguración del contenido amoroso tradicional que acomete, lo que abre nuevas posibilidades de tratamiento del tema que Carvajal aprovecha con notable intuición; se trata de esa impronta del arte poético del granadino que Fernando Ortiz resumiera en unas consideraciones ya clásicas:

El primer paso para transgredir una tradición consiste en conocerla. Así, la transgresión de Carvajal supone en primer lugar un homenaje, porque en las palabras de los autores que reconoce como de su misma estirpe se ha visto él mismo reflejado. Mas luego, al adaptarlos a su situación histórica y vital —tan diferente a la de sus maestros— se produce la enriquecedora disidencia.²⁴

El poema de Antonio Carvajal se suma, con tan peculiar condición, al proceso de acomodación actual del venero ancestral, basada en el diálogo intertextual, en la sustentación vital y artística por medio del propio conocimiento; se trata de un eslabón, otro más, en la cadena inmutable y sorpresiva que concilia temas y gustos estéticos de todo tiempo, a través de ese fenómeno intrincado que denominamos *tradición*. Sólo mediante su estudio, su rastreo paciente en obras y recursos, podremos entender la

²² Antonio Carvajal, *Raso Milena y Perla...* obra citada, p. 99, versos 10-15.

²³ De entre los múltiples ejemplos que pueblan *Campos de Castilla*, quizá convenga recordar la asociación similar en “¡Los blancos muros, los cipreses negros!”, perteneciente precisamente al poema “Los olivos”; véase Antonio Machado, *Poesías completas*, ed. Manuel Alvar (Madrid: Espasa Calpe, 1989) p. 228.

²⁴ Fernando Ortiz, “El paraíso y los jardines abiertos para muchos de Antonio Carvajal”, en *La estirpe de Bécquer (una corriente central en la poesía andaluza contemporánea)* (Granada: Editoriales Andaluzas Unidas, 1985) pp. 262-263.

radical modernidad del creador contemporáneo, alzado sobre el estrado de su cultura, andarán sempiterno en busca de “esa fosa con flores que llamamos poesía”²⁵.

²⁵ Antonio Carvajal, *Miradas sobre el agua* (Madrid: Hiperión, 1993) p. 80, verso 14.