

FUENTES CLÁSICAS DE DOS MOTIVOS DE LA POESÍA ESPAÑOLA:
“LA GRULLA” Y “LA MARIPOSA”

ISABEL PULIDO

UNIVERSIDAD DE SALAMANCA

This study seeks to revise the meanings of two traditional motifs which experience revealing developments in the Spanish lyric. Since Aristotle and the natural treatises of antiquity through the medieval zoological compilations, the images of “the crane” and “the butterfly” appear in the cultivated poetic compendium, both pagan and divine, moral and doctrinal. Evidencing marked variations, the winged figures reach the twentieth century Spanish lyric in the form of oblique and pure images, characteristic of very personal poetics such as M. Hernández’s, Lorca’s or G. Diego’s.

La transmisión de lugares comunes grecolatinos a la literatura occidental cuaja en función de contenidos trasvasados, que sirven a un principio de fiel emulación, en algunos casos, o de variación, en otros. Si leemos en un texto poético del siglo XX lo siguiente (Lorca, 1989: 349):

Eras rosa.
Te pusiste alimonada.
¿Qué intención viste en mi mano
que casi te amenazaba?
Quise las manzanas verdes.
No las manzanas rosadas...
alimonada...
(Grulla dormida la tarde,
puso en tierra la otra pata.)

hemos de convenir en que la tradición ha operado siguiendo un proceso de transferencia ininterrumpido con el motivo erótico de la “manzana” y con el alado de la “grulla”. Efectivamente, cuando García Lorca escribió “Susto en el comedor” tuvo, sin duda, presente una serie de características que, durante siglos pasados, se atribuyeron a este ave

zancuda y que se fijaron a través de los textos (sin perjuicio de una correspondiente continuidad oral). Parte de la tradición, a caballo entre la leyenda y la fábula, cuenta una vieja guerra sostenida por el pueblo pigmeo y las grullas. No sólo Plinio da cuenta de ello (Plin. *H. N.*, VII, 2), sino que también es recogida por Persio (Pers. *Satirae* 13) y distintos bestiarios medievales. Lope de Vega en *Rimas de Tomé de Burguillos*, con un tono jocos, alude a las fuentes donde aparece la leyenda y confronta las nociones de engaño y verdad. Así en la “Silva VII” (Lope de Vega, 1983: 1510):

Ni en su *Ciudad de Dios* pasó en olvido
el divino Africano los pigmeos,
y Juvenal *umbrípedes* los llama,
sin otros que han negado y defendido
esta opinión, que divulgó la fama.
Pero, pues pintan monstruos semideos
que por los montes van de rama en rama
las poéticas trullas,
diciendo que batallan con las grullas,
no será mucho que haya semihombres.

Pero, aunque estamos en la vía adecuada, no es esta información la que nos interesa porque carece de una proyección posterior, al menos abundante. En cambio, indagaremos en otras direcciones rasgos de mayor adaptación y resistencia.

Ya aparecían algunas designaciones de forma clara en el compendio aristotélico *Historia animalium* (Arist. *HA* IX, 10). La organización en el vuelo, la vigilancia nocturna, el color –en el *Arte de amar* ovidiano se designa “grulla tracia” al tono rosáceo y gris de un vestido (Ov. *Ars* III, 181)–, el anuncio de lluvias otoñales, sobre lo que volveremos, o el escandaloso griterío son peculiaridades de la “grulla” repetidas, de una forma o de otra, numerosas veces. De ahí que Lope escriba en las *Rimas*, refiriéndose posiblemente al reposo nocturno (Lope de Vega 1983: 215):

Ya la piadosa cigüeña
sus viejos padres acoge,
ya del silencio la grulla
quiere dar ejemplo al hombre.

El hecho de que pernocte sostenida sobre una sola pata también es destacado por Plinio en su *Naturalis historia* como un rasgo de moderación y de orden (Plin. *Nat.* X, 23). La relación de la grulla con la piedra para evitar el sueño ha dado abundante juego en la literatura

posterior. El tratado etimológico de San Isidoro, facilitó el paso de numerosos contenidos de procedencia clásica, entre ellos zoomórficos, a contextos asentados en una órbita cristianizada. Allí puede leerse (Isid. *Ety.* XII, 15):

nocte autem excubias dividunt, et ordinem vigiliarum per vices faciunt, tenentes lapillos supensis digitis, quibus somnos arguant: quod cavendum erit, clamor indicat.

durante la noche dividen los puestos de vigilancia y montan guardia en turno establecido, y sostienen en una de sus patas pequeños guijarros, para despabilar el sueño: el ruido de las piedras al caer les indica que deben prestar atención.

La adaptación clerical se efectuó, por ejemplo, en el bestiario de Pierre de Beauvais del siglo XIII, *Cahier*, II, 142, (Malaxecheverría, 1993: 87) con una lectura totalmente espiritualizada: “Y cuídate de dormirte, es decir, que no te olvides de Il cometiendo pecados; y vela siempre por hacer el bien. Por eso, sujetarás las piedras como lo hace la grulla con las patas, para que no la dejen dormir; pues hay que velar por las buenas obras sin descanso”. La figura alada de la “grulla” pasó, así, al mundo occidental como símbolo de la vigilancia y la prudencia.

La poesía adopta el motivo inmediatamente. Puede encontrarse en contextos de temática amorosa. Los versos 296-298 de la “Égloga II” de Garcilaso lo prueban (Garcilaso, 1987: 61):

¿Qué me dirás si con su mano alzada
haciendo la noturna centinela,
la grúa de nosotros fue engañada?

Góngora en un romance dedicado a la fábula de Píramo y Tisbe, utiliza el símil de la grulla que descansa sobre un pie cuando Píramo recoge las vestiduras rasgadas de su amada (Góngora, 1982: 412):

viólos, y al reconocellos,
mármol obediente al duro
cincel de Lisipo, tanto
no ya desmintió lo esculpido,
como Píramo lo vivo,
pendiente en un pie a lo grullo,
sombra hecho de sí mismo,
con facultades de bulto.

En la literatura didáctica el comportamiento de este ave conduce a reflexiones de tipo doctrinal y moral. El hombre se cuestiona su actitud tomando como punto de referencia la moderación de la grulla. En el “Emblema XVII” Alciato concluye: “Qua ratione, hominum vita regenda fuit” (Alciato, 1993: 48).

El emblema 192 del compendio emblemático de Sebastián de Covarrubias trata sobre la relación de la vida activa y contemplativa, a través de la representación de una grulla que sostiene con una pata un corazón. Presidiendo la figura un rótulo reza: “Ego dormio cor meum vigilat” (Sebastián de Covarrubias, 1978).

De forma similar, en la recopilación paremiológica de Correas (1992: 225a), con fines ejemplares, puede leerse: “grulla trasera pasa a la delantera”, proverbio que aclara *Autoridades*: “Referencia que enseña, que no por la precipitación y celeridad, se llega más presto al fin”.

La versión de los tratados místicos insiste en la ejemplaridad y correspondencia de la obra divina con su creador. En *Introducción del símbolo de la fe*, fray Luis de Granada pone de relieve la enseñanza espiritual del motivo aplicado al cristianismo. Tras enumerar las características de la “grulla” como ave vigilante y veladora, aduce el religioso (fray Luis de Granada I, XVI, 2):

Pues así digo yo también: ¿por ventura tiene Dios cuidado de la grullas? Claro está que esta manera de providencia que tiene de ellas, no es por ellas, sino por los hombres: porque con estas obras que tan claramente descubren ser el el autor de ellas, les quiso dar a entender el cuidado de su providencia, y de aquellas tres virtudes que dijimos andar en su compañía, que son bondad, sabiduría y omnipotencia.

En los *Conceptos espirituales* de Alonso de Ledesma, el símbolo aparece con el valor que venimos apuntando de “ave centinela y cauta” adaptado a presupuestos divinos, una vez limadas las asperezas de la ortodoxia cristiana. El autor somete el motivo a una variación que atiende más a las cualidades devotas de San Jerónimo que a un ejercicio retórico (Alonso de Ledesma, 1978: 215):

En este presidio humano
siempre de guardia assistís
pues como grulla dormís
con vna piedra en la mano.

[...]

Essa piedra trae consigo
no vn prouecho sino dos,
el despertaros à vos
y tirar al enemigo...

En esta dirección culmina Góngora, en clave humorística, humanizando la figura de la “grulla” que queda bautizada como “prostituta”, significado que confirma Alemany (Alemany, 1930: 486a), como “mujer que se prostituye por dinero” (Góngora, 1982: 151):

Que hay unas hermosas grullas
que darán por vos el sueño
si les ocupáis las manos
con un diamante de precio.

Un nuevo giro semántico aglutina una serie de valores: las bellas ramera, seguramente alborotadas, evitarán el sueño no sosteniendo piedras sino joyas. El cambio ha sido sustancialmente cualitativo.

Sin embargo, la figura de la “grulla”, perteneciente al bestiario aéreo, no agota ahí sus desarrollos. Existen otras analogías establecidas a partir de valores que están bien trazados en la tradición. Acudamos a un contexto de las *Soledades* gongorinas, I, vs. 602-610, donde se formula (Góngora, 1994: 317-19):

Pasaron todos pues, y regulados
cual en los Equinoccios surcar vemos
los piélagos del aire libre algunas
volantes no galeras,
sino grullas veleras,
tal vez creciendo, tal menguando lunas
sus distantes extremos,
caracteres tal vez formando alados
en el papel diáfano del cielo.

La arquitectura poética del autor cordobés hace confluir, con una maestría infrecuente, dos líneas tradicionales. Estas dos vías coexisten en otro caso de la poesía luisiana: una lira de la oda “Al licenciado Juan de Grial”, donde el autor incorpora al cuadro otoñal bandadas de sonoras grullas, nuncias de los fríos estacionales (fray Luis de León, 1990: 192): “ya el ave vengadora / del Íbico navega los nublados / y con voz ronca llora”¹. Uno de estos caminos pone en contacto imágenes procedentes de dos campos semánticos distintos: el aéreo y el náutico. Parece ser que de esta relación ya daba cuenta la producción clásica. En algunos lugares de la *Eneida* puede leerse (Verg. A. 1 300-1; 6.18-29).

¹Sobre la figura de la “grulla” en esta composición, es preciso remitirse a las apreciaciones de Eugenio de Bustos (1993) y de Fernando Lázaro Carreter (1993).

También habla de esta equivalencia fray Luis de Granada en la *Introducción del símbolo de la fe*, apoyándose en las correspondientes autoridades grecolatinas. Para el tratadista la forma del vuelo es un “triángulo” y las alas son “como de remos” (fray Luis de Granada I, XXII).

Volvamos a la oda de fray Luis. Tras la perífrasis vindicativa, aparece “navega los nublados”, con un uso transitivo del verbo. La asociación de los fríos y tormentas con la llegada de las zancudas es un lugar común de la tradición que ya advertíamos en Aristóteles. Tal y como lo afirma el profesor Lázaro Carreter, el resultado que propone fray Luis es una imagen motivada por un efecto atmosférico real. Nada de metáfora en este caso, y sí una relación de índole natural. Lo que parece claro es que si se habla de “navegar” nubes cargadas de agua, aquello que atraviesa los piélagos celestes se convierte, esta vez metafóricamente, en una “nao”. De manera que la manipulación luisiana transforma los sentidos recto y figurado. Ahí radica la aportación del poeta ascético.

Todavía en el siglo XX encontramos reminiscencias de este tópico de carácter culto. Una composición de Miguel Hernández titulada “Alba de hachas” establece conexiones entre un instrumento propio de trabajos y de luchas ancestrales, el “hacha”, con el vuelo y el griterío característicos de las grullas, todo ello en un mundo de fuerzas instintivas y básicas. Uno de esos símiles sintetiza el *locus* clásico a través de un rasgo humano: “manos igual que remos”, habiendo hecho corresponder, previamente, el ámbito aéreo con el humano (Miguel Hernández, 1992: 518-519):

Amanecen las hachas en bandadas
como ganaderías voladoras
de laboriosas grullas combatientes.
Las alas son relámpagos cuajados,
las plumas puños, muertas las canciones,
el aire en que se apoyan para el vuelo
brazos que gesticulan como rayos.
Amanecen las hachas destruyendo y cantando.[...]
Ferozmente risueñas, entre manos
igual que remos, hachas iracundas,
voces de un solo hachazo,[...]

La renovación del tópico mediante referencias analógicas novedosas es patente. Por otra parte, si recordamos el texto de las *Soledades* de Góngora en algo es coincidente con el del religioso místico, y es precisamente en poner en contacto el mundo alado con la grafística, de donde se deduce que el ámbito celeste hace las veces del papel. Efectivamente, Góngora designa “caracteres alados” a las formas que

dibujan en el aire las bandadas de grullas. Estamos, pues, en la segunda línea tradicional. Esta segunda dirección también aparece en la composición luisiana: “ya el ave vengadora/del Íbico”, por medio de la correlación “Íbico-íbyx-grulla” que establece concomitancias fónicas y semánticas entre los tres elementos. Pero, en el caso de la oda, las relaciones se presentan de manera más profunda y menos perceptible que en las *Soledades*.

Empecemos por la equivalencia “ave=letra” testimoniada en la antigüedad clásica. La metáfora alusiva a la disposición de los vuelos de estas zancudas imitando letras aparecía en algunas fuentes grecolatinas. Entre ellas Servio, Lucano o Marcial en los *Epigramas* (Mart. XIII, 75). Esta atribución conecta con la explicación de San Isidoro en las *Etimologías* (Isid. *Ety.* XII, 14):

Haec autem dum properant, unam sequuntur ordine litterato.

Cuando vuelan, siguen a un guía adoptando la forma de una letra.

En el *Tesoro* de Covarrubias se alude a la misma grafía figurando las distintas sendas de los “vicios” y de la “virtud”, de lo que se deduce el carácter moral atribuido a los signos aéreos de las “grullas”, adaptación simbólica que, como se recordará, ya había ocurrido con otros rasgos del ave.

En esta misma dirección, Quevedo alude a la mimesis gráfica en un contexto amoroso: las señales del verano no producen en el enamorado la reacción esperada. De esas señales es chismosa portadora la grulla, cuyas alas figuran plumas caligráficas (Quevedo, 1986: 122a):

Ya tituló, al verano, ronca seña;
vuela la grulla en letra, y con las alas
escribe el viento, y en parleras galas
Progne cantora su dolor desdeña.

De modo que ahora la conexión entre “ípsilón-Íbico-grulla” en la composición de fray Luis de León resulta más factible y, a diferencia de los imprecisos “caracteres alados” de las *Soledades* gongorinas, aquí la alusión al signo gráfico es más explícita. La dimensión pitagórica de la letra en la composición luisiana no es desdeñable, pues conduce hacia un haz de lugares comunes dentro de la poética de Fray Luis.

En el género bucólico de Meléndez Valdés, “Égloga IV”, dos pastores cantan los dones de la naturaleza. Los lugares comunes ya resultan muy conocidos (Meléndez Valdés, 1952: 181a):

BATIOLO

O ya al olmo crecido
 Rodeamos la yedra cariñosa,
 Y en el campo florido
 Con la liga engañosa,
 A la agorera grulla delicada,
 O la perdiz pintada
 Sujetamos contentos y gozosos,
 Libres de los cuidados afanosos.

La designación de “agorera grulla”, en el sentido de “ave que presagia desgracias”, resume dos características del motivo: por un lado la dimensión bulliciosa de la figura, y por otro la formación de signos alados en el aire, lo cual puede estar asociado a la predicción y adivinación fatídicas.

La tradición opera hasta llegar a la composición de la que partíamos al inicio de este estudio. “Susto en el comedor”, de Federico García Lorca, se apoya en una anécdota real: cierta tarde, en casa de unos amigos, la sirvienta ofreció al poeta granadino una bandeja de manzanas que tenía apoyada a la altura del pecho. La doncella confundió el ademán del poeta al intentar coger una de las manzanas creyendo que el gesto iba dirigido a ella misma. Una vez aclarado esto la interpretación de los versos finales: “(Grulla dormida la tarde, / puso en tierra la otra pata.)”, es más fácil. La identificación del ave con una parte del día por la conexión de la “tarde” con la “siesta” es ya una manipulación original del motivo. Se trata de una transformación zoomórfica de una entidad abstracta, método usual en la poética lorquiana. Cuando la grulla cambia de pata está, según lo marca la tradición, cambiando el turno de la guardia o, lo que es lo mismo, en reposo. Pero la analogía humana con la figura del ave no pasa inadvertida. En efecto, la joven, prudente y cauta, rasgos atribuidos a la grulla, una vez pasado el “susto en el comedor”, descansa con la totalidad de los elementos. Las referencias metafóricas entre los campos animal, humano y temporal están sincrónicamente establecidas.

* * *

El segundo elemento adscrito al ámbito aéreo es la figura de la “mariposa”. Constituye un verdadero lugar común en la tradición lírica, vigente hasta nuestros días. Ya la poesía árabe, tan inclinada a la imaginería vegetal y animal, construye fórmulas del tipo “pétalo de flor=insecto alado”. Hay abundantes ejemplos en las traducciones de las *Poesías Asiáticas* del Conde de Noroña (BAE, LXIII, 1952: 478a):

¿Acaso no te agrada,
 Distiger, aquel huerto semejante
 A collares de perlas deliciosas,
 [...]
 En el voltean por el aura pura,
 Cual blancas y encarnadas mariposas,
 Las hojas de las rosas
 Que en torno esparce el viento con dulzura.

Pero esta línea, que será recuperada por la vanguardia y por Gómez de la Serna en el siglo XX con voluntad innovadora, no es precisamente la que constituye, en primera instancia, el lugar común de la “mariposa” asociado con la luz en la tradición.

La combinación de lo alado por una parte, y de lo luminoso y térmico por otra crea un radio de significación muy rico a efectos poéticos que ayuda a la cristalización del motivo. Los insectos alados merodean alrededor de la luz frecuentemente. Alfonso de Palencia lo declara así en su *Universal Vocabulario* (Alfonso de Palencia, 1490):

Papilio. es vna auecilla pequeña que nunca mas cresce: hay muchas destas auecillas en las flores de las maluas y engendranlas vnos gusanillos de su estiercol [...] la qual viendo la lumbre encendida tanto la contorna volando que al cabo se quema.

La relación del insecto con lo luminoso lleva fácilmente al símil del amante atraído por la belleza de la amada. Si el objeto amado es luz y el amante resulta mortalmente deslumbrado por su resplandor, el esquema se emparenta con los presupuestos del platonismo y del petrarquismo. La adaptación de la figura alada de la “mariposa” al terreno amoroso es efectuada por los poetas numerosas veces. En el *Tesoro de la Lengua Castellana* se deja bien sentado el traspaso de contenidos: el insecto representa a los mancebos insensatos que perecen en el ardor femenino.

La mariposa se constituyó como símbolo del enamorado. Fernando de Herrera, por ejemplo, expresa en un soneto la paradoja entre el anhelo de luz y la muerte que en ella se contiene. Aspiración/destrucción, vida/muerte son las oposiciones derivadas del encuentro entre fuerzas muy desiguales (Fernando de Herrera, 1985: 278-279):

La incauta y descuydada mariposa,
 de la belleza de la luz rendida,
 en torno della buela y, encendida,
 pierde en ella la vida, presurosa.

Mas yo, en aquella Lumbre gloriosa
corro a sacrificar mi triste vida,
que, de su bello y puro ardor vençida,
perderse quiere en suerte tan dichosa[...]

Lope de Vega en las *Rimas* (Lope de Vega, 1983: 82), completa el tema de la mariposa y la lumbre ampliando la semántica del motivo: la mariposa atraída y cegada por la luz representa la osadía, la obstinación y el engaño. En *Rimas de Tomé de Burguillos* (1339), el poeta juega con los extremos térmicos propios de la poética petrarquista. En la serie de opuestos, el ingenio lopesco opone al “hielo” un original “mariposear”. Con el mismo tono burlesco e irónico, Antonio de Solís emplea el símil del insecto alado para significar que la existencia del amor es ajena a la aparición de los múltiples amantes que encuentran en él la muerte (Antonio de Solís, 1968: 339):

Dirasme, que no te empeze
La turba de los Amantes:
Pues la libiandad los paga,
Si la hermosura los haze.
Y que no, porque en la Antorcha
Las Mariposas se abrassen,
Dexa la luz de ser luz,
Ni, para abrasarlas, arde.

A través de determinados elementos Quevedo (1986, 107b), compara el ardor del amante con el Vesubio donde el amante, “mariposa”, sufre el efecto de sus propias brasas amorosas, esto es, fenece en sí mismo sin la acción directa del objeto amoroso. Se ha pasado del idealismo platónico a un amor más humanizado. De una manera más hermética Góngora, en un soneto de temática amorosa que se le atribuye, transforma el motivo alado en el mismo poeta. Pero Góngora altera la figura del coleóptero hasta llegar al antisímbolo y modificar su funcionamiento (Góngora, 1989: 307):

Florida mariposa, a dos imperios
igual se libra, y a juzgalla llevo
más advertida, cuando más se atreve.

Sólo el Amor entiende estos misterios:
en el mayor incendio burla al fuego,
y en la nieve se libra de la nieve.

Los acomodados en el ámbito devoto no faltan. Bajo esta nueva clave, el insecto es el alma que aspira a la luz divina. En las *Rimas Sacras*, Lope establece el parangón divino (Lope de Vega, 1983: 333). Ello recuerda determinados contextos de *Las Moradas* de Santa Teresa (Santa Teresa, VI, 6, 11):

¡Oh pobre mariposilla, atada con tantas cadenas, que no te dejan volar lo que querrías! Habedla lástima, mi Dios; ordenad ya de manera, que ella pueda cumplir en algo sus deseos, para vuestra honra y gloria.

¿Si habrán bastado todas estas mercedes que ha hecho el Esposo al alma para que la palomilla o mariposilla esté satisfecha (no penséis que la tengo olvidada) y haga asiento adonde ha de morir?

Pero la proyección temática de la “mariposa” atraída irresistiblemente por la luz posee otras aplicaciones, a veces muy artificiosas, dependiendo del contexto. En las *Soledades* gongorinas (Góngora, 1994: 215), aparecen referencias metafóricas en la dirección “arbóreo=insecto”, y en la dirección “acuático=insecto” (Góngora, 1994: 421), en que aparece una “mariposa de agua” metáfora de la pequeñez de un arroyo frente a la inmensidad del mar.

Soto de Rojas, continuador de la escuela gongorina, usa el tópico de la invocación a la musa de la historia al inicio del *Paraíso cerrado*, con el fin de que le ilumine en la empresa poética que va a comenzar. El motivo alado constituye, en este caso, una metáfora del genio del poeta (Soto de Rojas, 1993: 94):

En la luz verdadera,
¡oh Clío gloriosa!,
el vuelo alterna y arde mariposa,
mientras le ofreces a mi dulce pluma,
de obras de tanto actor, pequeña suma;

De manera que las implicaciones oscilan con respecto a los intereses. Un soneto de Góngora (Góngora, 1989: 244), de corte moral, está construido en torno al símbolo de la “mariposa”, cuyo trasunto remonta el significado tradicional y se aplica íntegramente al afán y a la codicia humana. El soneto dice:

Mariposa, no sólo no cobarde,
mas temeraria, fatalmente ciega,
lo que la llama al Fénix aun le niega,
quiere obstinada que a sus alas guarde,

pues en su daño arrepentida tarde,
del esplendor solicitada, llega
a lo que luce, y ambiciosa entrega
su mal vestida pluma a lo que arde.

Yace gloriosa en la que dulcemente
huesa le ha prevenido abeja breve,
¡suma felicidad a yerro sumo!

No a mi ambición contrario tan luciente,
menos activo sí, cuanto más leve,
cenizas la hará, si abrasa el humo.

En el primer cuarteto aparece otro símbolo alado de importación clásica y de enorme trascendencia en la tradición literaria: se trata del ave Fénix. Este mito tiene concomitancias con el motivo de la "mariposa". Ambos pertenecen al campo aéreo y están asociados con el fuego: los dos son destruidos por la acción del calor. La primera parte de la leyenda del ave Fénix es similar al motivo de la "mariposa", aunque la segunda, renacer de sus propias cenizas, sea radicalmente opuesta: aquélla fenece, ésta renace. De ahí que confluyan en el primer cuarteto del soneto gongorino, como elementos comparativos para marcar la intensidad de la ambición humana. En otros muchos casos aparece el ave Fénix víctima del fuego, y héroe inmortal. En contextos de carácter devoto, aparece en prosa, como el *Tercer abecedario espiritual* de Francisco de Osuna (Francisco de Osuna, 1911: 499a):

Tú eres muerte preciosa de los sanctos, que haces morir en el Señor, que es vida perdurable, para que resucitemos otros de los que antes éramos, como el ave Fénix, que para renacer muere con fuego.

y en verso, tanto en un sentido espiritual como en otro de amor pagano (Jáuregui, 1973: 37). Incluso puede prestarse a juegos de palabras y conceptos. Gracián escribe en *El Criticón* el siguiente testimonio (Gracián, I, 4):

Fue el caso o la desdicha que en este breve tiempo murió también un hermano de mi dama, mozo, galán y único mayorazgo de su casa, quedando Felisenda heredera de todo y Fénix a todas luces.

De modo que ambos temas tienen puntos coincidentes y discordantes, y, en este sentido, pueden encontrarse unidos complementándose o marcando diferencias en los rasgos opuestos. La revisión del tópico tiene en la poesía jocosa y burlesca de Quevedo una proyección gráfica. El

autor juega incluso con “mariposa/marivino” por los mosquitos que se ahogan en el vino, como las “mariposas” se queman en la luz (Quevedo, 1986: 383).

En el barroco, lo hemos visto, el motivo de la “mariposa” alcanza categoría emblemática. En el avance de la producción poética la figura pierde, digamos, su intensidad simbólica, aunque se mantiene la relación del insecto con la luz. Esto puede comprobarse en unos versos de la “Silva VII” de Meléndez Valdés (Meléndez Valdés, 1952: 171b):

¡Oh! ¡cómo entre sus brazos te levantas!
 ¡Cómo brilla del sol al rayo ardiente
 Tu corona esplendente,
 Y cuál en torno cariñosas vuelan
 Cien mariposas, y en besarte anhelan!

En el “Canto II. A Teresa” de *El diablo mundo*, Espronceda hace aparecer a la “mariposa” en representación de lo irreal, de la imagen ilusoria de la mujer (Espronceda, 1938: 82-83):

Aún parece, Teresa, que te veo
 Aérea como dorada mariposa,
 En sueño delicioso del deseo,
 Sobre tallo gentil temprana rosa,

La mariposa, por la acción de la luminosidad, adquiere denominaciones que acaban fosilizándose. Esto sucede por medio de una serie de adjetivos referentes a una gama cromática entre el blanco y amarillo, los cuales se convierten en epítetos. En una composición de Villaespesa titulada “Invernal”, se lee (Villaespesa, 1916: 49):

Por el cielo sus alas vagorosas
 la luz crepuscular ha desplegado;
 tiembla la nieve sobre el mustio prado
 como lluvia de blancas mariposas.

efecto que se consigue alternando el campo alado con el luminoso y el del color. Pero donde estos epítetos alcanzan cotas más altas es en Juan Ramón Jiménez. A lo largo de su poética puede seguirse con facilidad la vinculación del insecto con la luz y el color, que traducen esos efectos sinestésicos tan típicos del poeta de Moguer. Es el caso de *La soledad sonora* o de los *Sonetos espirituales* (Juan Ramón Jiménez, 1959: 973; 1957: 61). Juan Ramón recupera el tema tradicional de la “mariposa” atraída sin remedio a la claridad. La obsesión del poeta por la

luminosidad como una manifestación de la plenitud, le lleva a modular el tópico de la "muerte de luz", también representado por el insecto. Lo hallamos en los *Sonetos espirituales* (60).

La obstinación, rasgo marcado por el lugar común en la tradición, también se pone de relieve a la manera juanramoniana. Pero la mariposa no es ya la figura del enamorado tal y como lo indicaba el tópico en los siglos XVI y XVII. La simbología ha dado un brusco giro y representa la forma aérea e intangible de la belleza, lo deseado, trasunto del propio poeta. No es el amante petrarquista de la mujer, sino el amante que aspira a la plenitud. Para corroborarlo, allegamos un contexto de *Piedra y cielo* (1957: 803). Ligeras pinceladas recuerdan el tema de la "mariposa" y la mortal atracción a la luz, pero esta vez el insecto es lo inasible, la propia luz, y el poeta, transmutado en falena, siente la frustración de una persecución fallida. El *locus* es sometido a una sensible revisión (Jiménez, 1957: 803):

Mariposa de luz,
la belleza se va cuando yo llego
a su rosa.
Corro, ciego, tras ella...
la medio cojo aquí y allá...
¡Sólo queda en mi mano
la forma de su huida!

La poética machadiana también es exponente de que la transmisión literaria de materiales poéticos no se puede detener y es muy resistente al desgaste del tiempo. En este sentido, el tema se identifica fácilmente en una canción del repertorio de *Nuevas canciones y primer Cancionero apócrifo* (Machado, 1989: 790):

Se abrasó en la llama
de una velita de cera
la mariposilla blanca.

aunque, como suele ser habitual en Machado, los versos encierran una complejidad ausente en una primera lectura: el ser humano víctima inocente de las fuerzas del destino.

En cambio, sólo de soslayo se intuye el tema en estos versos del *Cancionero* de Unamuno, donde la figura alada pierde el estrecho vínculo con la luz solar (Unamuno, 1988: 170):

Sobre la mortaja,
apenas da sombra,

plegadas las alas
 posa Mariposa;
 al sol va a secarlas,
 del cielo curiosa,
 luego en ellas se alza
 y la brisa airosa
 lleva la mortaja
 toda temblorosa.

Las posibilidades de explorar campos y combinaciones muy distintas y, por lo mismo, novedosas, llegan con la inventiva ramoniana. Entre la riquísima explotación del campo alado con el motivo de la “mariposa”, se vislumbra el tópico del insecto y su fatídico final. En una greguería se lee (Gómez de la Serna, 1994: 265): “La mariposa vuela en la muerte clavada en su alfiler”², donde “alfiler” es metáfora de “filamentos” (y es también un utensilio de coleccionista para embalsamar), y “la muerte” parece aludir a “la muerte de luz” a la que el insecto está condenado: “clavada”. Desde el fondo de esta fórmula resuenan los versos de una composición juanramoniana perteneciente a *Estío* (182), con una analogía básica en la dirección “alado=temporalidad”, en donde el poeta se queja de no poder “diseccionar” la brevedad del tiempo:

Quisiera clavarte, hora,
 igual que una mariposa,
 en su corazón.
 Tus áureas
 ilusiones revolaran
 ¡un día siquiera! sobre
 su sangre helada e indócil...
 -¿Adónde irás, hora mía,
 mariposa no prendida?

Otra muestra de la recepción del motivo de la “mariposa” se halla en la lírica lorquiana. En casi todos los contextos puede encontrarse el coleóptero vinculado al campo luminoso. En la colección de *Suites*,

²Las *Greguerías* de Gómez de la Serna son un venero inagotable de extracción de metáforas y de imágenes. Algunas asociaciones del motivo de la “mariposa” resultan inesperadas y originales. Podemos apuntar determinadas equivalencias muy curiosas como “insecto alado=somnífero”: “La mariposa del sueño nos arremolina el pelo de la coronilla” (190); “insecto alado=grafía”: “La mariposa posándose en todas las flores, es la mecanógrafa del jardín.” (192); “insecto alado=acuático-espejo”: “La mariposa vuela sobre el estanque para mirarse en él” (239); “insecto alado=celeste”: “Las mariposas las hacen los ángeles en sus horas de oficina” (242); y otras más.

1920-23, aparece la figura alada más de una vez. En el poema "Curva" (García Lorca, 1989: 388), el marco es nocturno con lo que, inmediatamente, el insecto adquiere un tono opaco. El sujeto lírico desea amaestrar sus deseos e ideales, (lo cual puede hacerse extensible a su propia línea poética), posiblemente confusos en su mente. De ahí que escriba no sólo "¡Domador de sombrías mariposas!" sino "domador de sombrías estrellas".

Tras una estética más avanzada y madura, el granadino, en la "Oda al Santísimo Sacramento del Altar" (García Lorca, 1989: 962), expresa una falta de armonía entre el hombre y la ciudad, donde la vida se rige por la alienación y el desajuste de realidades y valores y todo parece haber perdido el sentido. En la parte titulada "Mundo" el ser humano, la naturaleza, los elementos, el universo entero muestran un patético desconcierto. El motivo de la "mariposa", aspiración elevada e ideal, está asociado no a su obstinado y noble anhelo sino más bien a los vínculos del tiempo urbano, con su cruel y trágica versión. Los rasgos principales del símbolo en la tradición ahora se invierten con un objetivo: crear una pareja antitética cuyos valores estén radicalmente en oposición. Se trata de la discordia en una concordia no presente:

Noche de rostro blanco. Nula noche sin rostro.
Bajo el sol y la luna. Triste noche del mundo.
Dos mitades opuestas y un hombre que no sabe
cuándo su mariposa dejará los relojes.

Pero el símbolo aparece muy frecuente en otros escritores contemporáneos. Gerardo Diego en una composición titulada "Otoño" de *Manual de espumas* expone el tópico en un contexto de raigambre platónica y cortesana, en donde se mezcla el tema de la mirada mortal, los ojos como fuente de belleza y luz, y el tema de la mariposa presa mortal de su osadía (Gerardo Diego, 1989: 177):

De tus ojos la arena fluye en un río estéril
Y tantas mariposas distraídas
han fallecido en tu mirada
que las estrellas ya no alumbran nada.

El lugar común tiene variantes y adaptaciones numerosas. En un poema de Adriano del Valle, aunque de trazos esquemáticos, no se pierde la factura tradicional del motivo. El lirismo que suscita un "tatuaje" conduce al poeta a pormenorizar formas pequeñas y colores. El autor explora equivalencias del tipo "insecto alado=orografía" (Adriano del Valle, 1940: 38):

Geográfico tatuaje.
 Allí pájaro y pez, allí la rosa
 dan al color voltaje,
 y en luz filamentosa
 quema su atlas, febril, la mariposa.

Sin embargo, esa relación ya había sido puesta en verso por Antonio Machado algunos años antes en *Campos de Castilla* (1907-1917) (Machado, 1989: 448):

Al borrarse la nieve, se alejaron
 los montes de la sierra.
 La vega ha verdecido
 al sol de abril, la vega
 tiene la verde llama,
 la vida, que no pesa;
 y piensa el alma en una mariposa,
 atlas del mundo, y sueña

si bien el contenido es totalmente distinto pues en este contexto el insecto tiene que ver más con su ligerísima y etérea envergadura que con el gastado tópico del fenecimiento en el fuego, por más que se oculte bajo embozos de nueva factura.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Alciato, (1993) *Emblemas*, edición y comentario de Santiago Sebastián, prólogo de Aurora Egido, Madrid: Akal.
- Aleman, B. (1930) *Vocabulario de las obras de D. Luis de Góngora*, *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, Madrid: RAE, 486a.
- Bustos, E. de (1993) "Observaciones semiológicas y semánticas en torno a Fray Luis", en *Fray Luis de León*, Actas de la I Academia Literaria Renacentista, Salamanca: Universidad de Salamanca, 142-45.
- Correas, G. (1992) *Vocabulario de refranes y frases proverbiales*, prólogo de M. Mir, edición de V. Infantes, Madrid: Visor.
- Covarrubias, S. de (1978) *Emblemas morales*, edición e introducción de Carmen Bravo-Villasante, Madrid: Fundación Universitaria Española.
- Diego, G. (1989) *Manual de espumas*, en *Obras Completas I*, edición, introducción, cronología, bibliografía y notas de F. J. Díez de Revenga, Madrid: Aguilar.
- Espronceda, J. de (1938): *El diablo mundo*, en *Obras*, II, edición y notas de J. Moreno Villa, Madrid: Espasa-Calpe.
- García Lorca, F. (1989) *Obras completas*, I, recopilación, cronología, bibliografía y notas de Arturo del Hoyo, Madrid: Aguilar.

- Gómez de la Serna, R., (1994) *Greguerías*, edición de Antonio A. Gómez Yebra, Madrid: Clásicos Castalia.
- Góngora, L. de (1980) *Letrillas*, edición de Robert Jammes, Madrid: Clásicos Castalia.
- Góngora, L. de (1982) *Romances*, edición de A. Carreño, Madrid: Cátedra.
- Góngora, L. de (1989) *Sonetos completos*, edición de Biruté Cipliauskaitė, Madrid: Clásicos Castalia.
- Góngora, L. de (1994) *Soledades*, edición de Robert Jammes, Madrid: Clásicos Castalia.
- Gracián, B. (1913) *El Criticón*, edición transcrita y revisada por Julio Cejador, Madrid: Renacimiento.
- Granada, fray L. de (1946) *Introducción del símbolo de la fe*, Buenos Aires: Espasa-Calpe.
- Hernández, M. (1992) *Obra Completa*, I, edición crítica de A. Sánchez Vidal y J. C. Rovira con la colaboración de C. Alemany, Madrid: Espasa-Calpe.
- Herrera, F. de (1985) *Poesía castellana original completa*, edición de Cristóbal Cuevas, Madrid: Cátedra.
- Isidoro de Sevilla (1994) *Etimologías*, II, edición bilingüe preparada por J. Oroz Reta y M.-A. Marcos Casquero, Madrid: BAC.
- Jáuregui, J. de (1973) *Rimas*, en *Obras*, I, edición, prólogo y notas de Inmaculada Ferrer de Alba, Madrid: Espasa-Calpe.
- Jiménez, J. R. (1957) *Libros de poesía de J. R. J.*, recopilación y prólogo de Agustín Caballero, Madrid: Aguilar.
- Jiménez, J. R. (1959) *Primeros libros de poesía de J. R. J.*, recopilación y prólogo de Francisco Garfias, Madrid: Aguilar.
- Lázaro Carreter, F. (1993) "Imitación y diseño en la Oda a Juan Grial", en *Fray Luis de León. Actas de la I Academia Literaria Renacentista*, Salamanca: Universidad de Salamanca.
- Ledesma, A. de (1978) *Conceptos espirituales y morales*, edición preparada por Francisco Almagro, Madrid: Editora Nacional.
- León, fray L. de (1990) *Poesía Completa*, edición de José Manuel Blecua, Madrid: Gredos.
- Machado, A. (1989) *Poesías completas*, en *Poesía y prosa*, II, edición crítica de Oreste Macrí y Gaetano Chiappini, Madrid: Espasa-Calpe-Fundación Antonio Machado.
- Malaxecheverría, I. (1993) *Bestiario Medieval*, Madrid: Ediciones Siruela.
- Meléndez Valdés, J. (1952) *Iglogas en Poetas líricos del siglo XVIII*, Madrid: BAE.
- Osuna, F. de, (1911) *Tercer abecedario espiritual*, en *Escritores místicos Españoles*, I, Madrid: NBAE, 499a.

- Palencia, A. de (1967) *Universal Vocabulario*, II, (reproducción facsimilar de la edición de Sevilla, 1490), Madrid: Comisión permanente de la Asociación de Academias de la Lengua Española.
- Quevedo, F. de (1986) *Obras Completas*, II, estudio preliminar, edición y notas de Felicidad Buendía, Madrid: Aguilar.
- Solís, A. de (1968) *Varias Poesías sagradas y profanas*, edición crítica por Manuela Sánchez Regueira, Madrid: CSIC, Clásicos Hispánicos.
- Soto de Rojas, P. (1993) *Paraíso cerrado para muchos, jardines abiertos para pocos. Los fragmentos de Adonis*, edición de Aurora Egido, Madrid: Cátedra.
- Teresa de Jesús (1988) *Obras Completas*, estudio preliminar y notas explicativas por Luis Santullano, Madrid: Aguilar.
- Unamuno, M. de (1988) *Poesía completa*, (3), prólogo de Ana Suárez Miramón, Madrid: Alianza.
- Valle, A. del (1940) *Los gozos del río (1920-23)*, Barcelona: Editorial Apolo.
- Vega, G. de la (1987) *Poesía castellana completa*, edición de C. Burell, Madrid: Cátedra.
- Vega, L. de (1983) *Obras poéticas*, edición, introducción y notas de J. M. Blecua, Barcelona: Planeta.
- Villaespesa, F. (1916) *Obra Completa*, I, prólogo de Pompeyo Giner, Madrid.