

**SOBRE EL POEMA “MADRIGAL DE INVIERNO”
DE RAFAEL MONTESINOS**

Rafael Roblas Caride

El hombre ha llegado a la habitación del hotel. Precipitadamente ha dejado las maletas en el suelo y se dirige hacia la ventana. Llueve. Sus ojos recorren la silueta de la ciudad tantas veces recreada en la distancia. Permanece absorto durante unos minutos. Después, retrocede vencido por la nostalgia. Coge papel, lápiz y escribe:

MADRIGAL DE INVIERNO

*Ciudad clara, serena,
¿por qué, dime, me estás mirando ahora
con tu rostro más triste?
Si tan felices juntos fuimos siempre,
¿por qué me dejas aterido, a oscuras
el luminoso pasear de entonces?*

*Déjame que te limpie
esas lágrimas tuyas, esa lluvia,
ciudad mía, amor mío tan lejano.
Una caricia tuya bastaría
para salvarme, el roce de un recuerdo,
los jardines aquellos, las palmeras
meciéndose en la brisa,*

*a la orilla del río traicionado.
Un silencio de luz me bastaría;
aunque invernal y triste, sigues siendo
la más bella de todas.*

*Muéreme tú, pues yo no sé vivirme
lejos de ti,
y aunque sea entre lágrimas
-borrosa de jardines y palmeras-,
ya que llueves así, mírame al menos.*

De este modo relata el poeta Rafael Montesinos en el libro *De la niebla y sus nombres* ¹la llegada a su ciudad natal en un lluvioso día de invierno. Pero el propósito de este trabajo no es hacer un comentario más o menos literario sobre la obra de Montesinos, sino más bien, tomar la composición anterior como base de un comentario filológico que analice formas métricas, recursos estilísticos y correspondencias intertextuales con obras del mismo poeta y de otros autores, a fin de poner la primera piedra de un estudio mucho más completo que está todavía por realizar.

Como comienzo conviene centrarse en el título que Montesinos escoge para su poema haciéndolo corresponder con el género renacentista del madrigal. La pregunta para el curioso en la materia literaria no tarda en surgir: ¿realmente puede decirse que esta composición comparte todos y cada uno de los rasgos formales que la tradición fijó para dicho género madrigalesco?

Si se consultan los distintos manuales métricos se llega a la conclusión de que la forma que adopta el género madrigalesco en la literatura castellana es poco definida. Sin embargo, pueden señalarse algunos puntos que delimitan la estructura de dichas composiciones. Los más importantes son que el madrigal:

¹.- Rafael Montesinos, *De la niebla y sus nombres*, Madrid, Hiperión

- Combina libremente versos endecasílabos y heptasílabos.

- La rima es consonante, dispuesta libremente, pudiendo dejar algunos versos sin correspondencia (=sueños).

- La extensión oscila entre los cuatro y los treinta versos. No obstante, lo normal es que el madrigal conste de ocho a doce versos.

- Frecuentemente concluye con un pareado.

- Generalmente su temática es amorosa.

Como se observa a simple vista el poema de Montesinos no responde plenamente a todos estos requisitos, porque la rima es libre, inserta al menos un verso pentasilábico y su extensión excede ostensiblemente de lo “recomendado” por la preceptiva renacentista. De este modo, se demuestra que, formalmente, el “*Madrigal de invierno*”, a pesar de su título, no es propiamente un madrigal; o al menos no lo que se entiende como un madrigal clásico o canónico.

A pesar de todo, no es conveniente emitir juicios demasiado precipitados, ya que alguna explicación habrá de encontrarse para justificar la intitulación propuesta por el poeta. Esta justificación, por otro lado evidente, saldrá más adelante, cuando se aborde la cuestión temática. Pero por ahora sólo deben interesar los aspectos meramente formales.

A fin de completar el análisis, nada mejor que ofrecer un ejercicio de métrica sobre la base del “*Madrigal de invierno*”. En él aparecen marcados los ritmos acentuales con el signo (´).

“*Ciudad clara, serena,*”

ciu-dad-clá-ra se-ré-na

Heptasílabo de ritmo dactílico.

“¿por qué, dime, me estás mirando ahora”

por-que-dí-me-mees-tás-mi-rán-doa-hó-ra
Endecasílabo común melódico.

“con tu rostro más triste?”

con-tu-rós-tro-mas-trís-te
Heptasílabo de ritmo dactílico.

“Si tan felices juntos fuimos siempre,”

si-tan-fe-lí-ces-jún-tos-fuí-mos-siém-pre

Endecasílabo considerado sáfico por el ritmo que adopta dentro del contexto, aunque también recaiga acentuación sobre su sexta sílaba.

“¿por qué me dejas aterido, a oscuras”

por-qué-me-dé-jas-a-te-rí-doaos-cú-ras
Endecasílabo sáfico, de ritmo muy marcado.

“el luminoso pasear de entonces?”

el-lu-mi-nó-so-pa-se-ár-deen-tón-ces
Endecasílabo sáfico.

“Déjame que te limpie”

de-ja-mé-que-te-lím-pie
Heptasílabo de ritmo dactílico.

“esas lágrimas tuyas, esa lluvia,”

e-sas-lá-gri-mas-tú-yas-e-sa-llú-via
Endecasílabo común melódico

“ciudad mía, amor mío tan lejano.”
ciu-dad-mí-aa-mor-mí-o-tan-le-já-no
Endecasílabo común melódico.

“Una caricia tuya bastaría”
ú-na-ca-rí-cia-tú-ya-bas-ta-rí-a
Endecasílabo común acentuado en primera y en cuarta.

“para salvarme, el roce de un recuerdo,”
pa-ra-sal-vár-meel-ró-ce-deún-re-cuér-do
Considerado este endecasílabo como común en cuarta, a pesar de recaer también acentuación sobre la octava sílaba, nuevamente por el contexto rítmico en que se enmarca.

“los jardines aquellos, las palmeras”
los-jar-dí-nes-a-qué-llos-las-pal-mé-ras
Endecasílabo común melódico.

“meciéndose en la brisa,”
me-cién-do-seén-la-brí-sa
Heptasílabo de ritmo trocaico.

“a la orilla del río traicionado.”
a-lao-rí-lla-del-rí-o-trai-cio-ná-do
Endecasílabo común melódico.

"Un silencio de luz me bastaría;"
un-si-lén-cio-de-lúz-me-bas-ta-rí-a
Endecasílabo común melódico.

"aunque invernal y triste, sigues siendo"
aun-que-in-ver-nál-y-trís-te-sí-gues-sién-do
Endecasílabo que, de nuevo por su contexto rítmico, se considera sáfico, aunque también recaiga acentuación sobre la sexta sílaba.

"la más bella de todas."
la-mas-bé-lla-de-tó-das
Heptasílabo de ritmo dactílico.

"Muéreme tú, pues yo no sé vivirme"
Mué-re-me-tú-pues-yó-no-sé-vi-vír-me
Al igual que el anterior, se considera este verso como endecasílabo sáfico, a pesar de recaer uno de sus acentos rítmicos sobre la sexta sílaba.

"lejos de ti,"
lé-jos-de-tí
Pentasílabo adónico, acabado en agudo.

"y aunque sea entre lágrimas"
yaun-que-sé-aen-tre-lá-gri-mas
Heptasílabo de ritmo dactílico, acabado en esdrújulo.

“-borrosa de jardines y palmeras-,”

bo-rró-sa-de-jar-dí-nes-y-pal-mé-ras

Endecasílabo común heroico. Se trata del único endecasílabo de la composición que no es ni común melódico, ni común en cuarta, ni sáfico.

“ya que llueves así, mírame al menos.”

Sin duda, este es el verso más problemático de toda la composición, acentualmente hablando. Si se acuerda seguir el ritmo que la disposición gráfica sugiere, el verso es un endecasílabo común melódico que sigue el siguiente esquema:

ya-que-llué-ves-a-sí-mí-ra-meal-mé-nos

De este modo, los acentos de la sílaba sexta y séptima coexisten en contigüidad, en contra de la norma métrica general. El efecto se refuerza por la repetición vocálica de la *i* de ambas sílabas. Este fenómeno, que podría parecer negativo para el resultado global de la composición, no lo es tanto como se verá más adelante.

Y es que, como ya apuntara el propio Montesinos estudiando la Rima XI de Gustavo Adolfo Bécquer, hay ocasiones en las que el poeta tiene la magistral facultad de engañar al oído del lector². Y esto es, en parte, lo que ocurre en este endecasílabo. Regidos por la inercia rítmica del madrigal, no es descabellado pensar que la percepción rítmica que llega a los oídos sea, realmente, la combinación un heptasílabo y un pentasílabo agrupados del siguiente modo:

ya-que-llué-ves-a-sí heptasílabo de ritmo dactílico.

mí-ra-meal-mé-nos pentasílabo adónico.

²- Rafael Montesinos, *La semana pasada murió Bécquer* (ensayos y esbozos 1970-1991), Madrid, Ed. El Museo Universal, 1992, págs. 197-198.

Si se tiene en cuenta esta posibilidad debe justificarse su disposición textual en un sólo verso, relacionándola con la del madrigal inspirador de esta pseudoparáfrasis: el "**Madrigal a unos ojos**" de Cetina. En dicha composición el último verso concluye así:

“ya que así me miráis, miradme al menos”
ya-quea-sí-me-mi-raís-mi-rád-meal-mé-nos

Como puede apreciarse, a pesar de la aparente similitud entre este verso y el de Montesinos, el ritmo acentual es distinto, ya que por naturaleza el acento recae sobre la sexta y octava sílaba. Montesinos, al disponer también su final en un sólo verso ha querido jugar con esta similitud formal (apoyándose en la tradición madrigalesca), obligando al lector a creer en ella y confundiéndolo.

Apurada la cuestión propiamente genérica y métrica puede pasarse ya a esbozar un análisis de los recursos empleados en la composición. El poema se distribuye en tres estrofas que sirven para delimitar tres partes discursivas diferentes aunque complementarias entre sí. Estas tres partes pueden representarse del siguiente modo:

Primera estrofa: encuentro apostrófico con la ciudad.

Segunda estrofa: cuerpo central, constituido por un monólogo.

Tercera estrofa: conclusión declarativa.

Realizada esta división, el análisis de cada una de las partes sería el siguiente:

Primera estrofa: Como ya se ha adelantado, esta primera estrofa cumple por una parte la función de presentar el argumento creador: el encuentro del poeta con la ciudad; por otra, la de definir los perfiles poéticos que recorrerán posteriormente la estructura de todo el poema: la fusión-confusión ciu-

dad-mujer y la fijación de la temática de la nostalgia por el pasado perdido.

El tono es claramente expresivo, abundando en la apostrofación y en la interrogación retórica. Pero con todo, quizás el mayor acierto de la estrofa se encuentre en sintetismo del primer verso (“*Ciudad clara, serena*”). Con él, logra Montesinos remontarse al contexto histórico-literario del madrigal, y más concretamente, al de la poesía de Gutierre de Cetina y sus “*Ojos claros, serenos*”; pero hay una sutil diferencia, mientras que en la poesía de Cetina el objeto de evocación son los ojos, en la poesía de Montesinos éstos se sustituyen por la ciudad. Y todo esto trocando solamente un sintagma nominal por otro y respetando el ritmo armonioso del verso.

Con esta simple pero hábil maniobra, Montesinos logra dos efectos complementarios de fijación. Uno, correspondiente a la temática concreta de este poema. El otro, a la inserción genérica por medio de la utilización de un lugar común de la historia de la literatura, con todo lo que ello implica. De esta forma, sí tendría que aceptarse el poema como inserto en la tradición madrigalesca, puesto que la utilización de esos lugares comunes y tópicos articulan todo el proceso de la composición. Y a tenor de la evocación llevada a cabo por ese primer verso, así ocurre a lo largo de todo el poema.

Con este razonamiento se justifica suficientemente la titulación dada por el autor a la composición poética, punto que se dejó conscientemente en el aire al tratar sobre el aparato formal.

Pero el juego que el poeta Montesinos propone va más lejos. Si en Cetina, y por ende en la tradición madrigalesca, el objeto amado es una mujer personal (tópico de los ojos), el amor de Montesinos no es personal. Él ama una ciudad y para amar lo inanimado se hace necesario utilizar el recurso de la prosopopeya. De este modo, la ciudad representa para Montesinos lo que la amada para los poetas petrarquistas.

Sin embargo no cesan aquí las diferencias ya que en ese juego poético, Montesinos, trastoca uno de los rasgos característicos del amor petrarquista, el desdén de la amada, heredero de la poesía provenzal, y lo sustituye por uno de los motores temáticos de su poética: la tristeza, la nostalgia, el olvido. De

este modo, la ira de los ojos de Cetina ("¿por qué, si me miráis, miráis airados?") se transforma en el "rostro más triste" de la ciudad.

Otra de las diferencias apreciables respecto al madrigal de Cetina es el tratamiento dado a la amada. Mientras que en el "**Madrigal a unos ojos**" ésta se distancia del poeta dado que el discurso se dirige, indirectamente, a los ojos, en Montesinos el monólogo-diálogo se hace directo, del tal modo que incluso es evidente la función conativa del lenguaje, presente en el segundo verso ("¿por qué, dime,..."). Esto hace que, aun partiendo ambos amores de la ficción, se sienta este último más posible, más cercano que el primero. Pero no deja de resultar paradójico que la ciudad de Montesinos sea una percepción más real que la amada ideal de Cetina.

En otro orden de cosas debe anotarse el comportamiento de los adjetivos de esta estrofa. Por un lado aparecen los opuestos anímicos triste-feliz, articuladores del binomio presente-pasado que constituye uno de los ejes principales de la poesía de Montesinos. La felicidad así se proyecta hacia el pasado ("*juntos fuimos siempre*"), mientras que la tristeza tiñe el presente ("*me estás mirando ahora*"). A su vez, este binomio se refuerza con el concurso de otros adjetivos; bien cromáticos, haciendo referencia a la presencia o falta de luz (*luminoso, clara-a oscuras*); bien de estado (*aterido-serena*).

Segunda estrofa: La segunda de las estrofas constituye el cuerpo del poema. Es la más extensa y en ella se entrelazan en aparente dislocación todos los elementos temáticos ofrecidos en la estrofa de presentación.

Comienza, al igual que la primera, con un heptasílabo que anticipa la metáfora del siguiente verso pretendiendo ahondar en esa personificación obrada sobre la ciudad. Así se ofrece una metáfora pura, solucionada en la última parte del endecasílabo, donde la lluvia es el término real y las lágrimas el figurado. A continuación, se encuentra otro apóstrofe que constituye un remanso melancólico en el ritmo de la narración: "*ciudad mía, amor mío tan lejano*"³. La insistencia en la lejanía redundaba en la sensación de un hiato brus-

3.- Obsérvese la clara influencia cernudiana de este verso. Cfr. con este otro de "*Tierra nativa*", donde Cernuda escribe también pensando en Sevilla "[...] *Tierra nativa, más mía cuanto más lejana*". Luis Cernuda, *Antología*, ed. de José M^o Capote Benot, Madrid, Cátedra, 1992. (6^a edición)

co entre el presente y el pasado, entre la tristeza y la felicidad. Por ello no debe extrañar que a continuación se desarrolle el pasaje central del poema montado sobre una sucesión en cascada de las sensaciones pretéritas vividas con la amada-ciudad. En una enumeración casi impresionista aparecen en el recuerdo los “*jardines aquellos*”, “*las palmeras*”, “*el río*”,... elementos que en la poesía de Montesinos son sinónimos de la infancia perdida, del mito arcádico, de la tierra prometida por los dioses, del paraíso edénico del que el hombre siempre es desterrado⁴.

Muchos son los aspectos que podrían señalarse en torno a este asunto ya que se trata de una constante que, partiendo de los primeros poemas de Montesinos, recorre toda su obra hasta llegar a los últimos. Pero dado el breve espacio del que se dispone, es imposible abordar dicho empeño en este momento.

Volviendo sobre el madrigal, conviene fijarse en el siguiente verso (“*Una caricia tuya bastaría / para salvarme...*”), del que pueden comentarse al menos dos cosas.

La primera, la “sacralización” de la temática amorosa al introducirse una fórmula paralela a la utilizada en la misa (“*Señor, no soy digno de que entres en mi casa, pero una palabra tuya bastará para sanarme*”)⁵. Con esto, Montesinos, eleva el tono amoroso recordando, aunque muy en la lejanía, los cancioneros medievales, el amor cortés y la *religio amoris*, donde la amada constituye el dios del poeta. En esta dirección no es gratuito el cambio del verbo original “*sanar*” por el “*salvar*” de Montesinos. Este tono no se abandonará en adelante, más al contrario, se intensificará adentrándose en formulaciones místicas.

La segunda, el hábil encabalgamiento abrupto que supone otra insistencia más en la idea de irreconciliación entre el pasado y el presente.

⁴. - En este punto se observa como vida y obra se unen: Rafael Montesinos tuvo que marcharse a los veinte años de su ciudad natal, Sevilla. Este hecho le marcará significativamente a lo largo de los años, y repercutirá en gran manera sobre su producción poética.

⁵. - A su vez, esta jaculatoria procede de la evangélica parábola del centurión (Mc 8, 8-9; Lc. 7, 1-10).

Igualmente, con la utilización del verbo *bastar* se proporciona una base sobre la que poder edificar un paralelismo sintáctico en la estructura de la estrofa:

"Una caricia tuya bastaría" *"Un silencio de luz me bastaría"*

(v. 10)

(v. 15)

Esta estrofa concluye con tres versos (15-17) que cortan bruscamente los elementos que el recuerdo pone en la mente del poeta. El discurso pues, surge entrecortado, como si realmente Montesinos no supiera expresarse con las palabras debidas, vencido por la emoción del reencuentro. Como ya se pudo comprobar anteriormente estos versos comparten el mismo aire que emana de la poesía de Cernuda, ¿o es que el "*silencio de luz*" no remite, aunque sea de pasada, al poema "*Quisiera estar solo en el sur*"?⁶.

La estrofa se resuelve con una declaración matizada por una oración subordinada concesiva, lo que le sirve de realzamiento. Así el "*sigues siendo / la más bella de todas*" se sitúa como colofón final, resumiendo el diálogo entrecortado de toda la estrofa. Y puestos a sugerir: ¿podría ser ilusorio pensar que este verso esté tomado del bíblico "**Cantar de los cantares**"? En realidad, esta aserción no es cierta, pero los matices comunes son asombrosos.

Finalmente, obsérvense los juegos antinómicos de conceptos y cualidades comprendidos en sólo estos tres versos ("*silencio*", "*invernal*", "*triste*" - "*luz*", "*bella*"), redundando en la idea repetida a lo largo del poema de dualidad temporal.

⁶.- La última estrofa de este poema dice así:

*"En el sur tan distante quiero estar confundido.
La lluvia allí no es más que una rosa entreabierta,
Su niebla misma ríe, risa blanca en el viento.
Su oscuridad, su luz son bellezas iguales."*

Tercera estrofa: Por último, la tercera estrofa es la de menor extensión. Recoge lo anticipado en las dos anteriores y sirve de conclusión.

Comienza con una declaración truncada en dos versos (un endecasílabo y un pentasílabo), de evidente correspondencia con la literatura mística. El “*Vivo sin vivir en mí*” del santo Juan de Yepes se transfigura en un verso de clara estirpe montesinesca. En ese “*Muéreme tú, pues yo no sé vivirme / lejos de ti*” se conjugan la vida, la muerte y la lejanía potenciada por el efecto del encabalgamiento y el truncamiento del ritmo mantenido durante toda la composición. Como se ve, todo un resumen temático encerrado en una antítesis.

Con esta ruptura rítmica se desemboca en el último remanso, el que conduce al verso final y al reencuentro con Cetina⁷. El poeta, consciente de la inutilidad de su discurso poético (la lluvia no ha cesado), escoge el camino de la resignación utilizando el juego de metáforas ya empleado con anterioridad: “*las lágrimas*”, cuyo poder activo emborrona el recuerdo compuesto de “*jardines y palmeras*”. Es el último guiño desde el cruel destino del hombre desterrado al olvido, antes de la última petición.

Esta última petición se reafirma sobre la base del madrigal inspirador de Cetina⁶, recobrando el tono imitativo expuesto desde el primer verso y adquiriendo así de esta forma una estructura cerrada: “*ya que llueves así, mírame al menos*”.

Respecto a este verso final dos cosas deben señalarse: la referencia a la “*lluvia*”, deshaciendo así la metáfora pura de los versos anteriores, y la ya anotada diferenciación de destinatarios: los ojos en Cetina, la amada (=ciudad) en Montesinos. Este leve cambio, no obstante, reviste al poema de nuevos matices puesto que el artificio construido sobre la sinécdoque primitiva se derrumba por obra y arte de la sencillez en la versión de Montesinos, situándose la amada en un plano mucho más cercano.

7.- Para completar esta afirmación, véase lo que se ha referido sobre este verso en el análisis métrico.

De esta forma se llegado al final de este particular análisis, esperando que haya servido para demostrar cómo la poesía contemporánea también puede construirse sobre las bases prefijadas de una historia formal literaria, sin que el poeta pierda ni un ápice de su voz personal.

LAUS BAETICAE

