

«RETABLO CON IMÁGENES DE ARCÁNGELES», DE ANTONIO CARVAJAL, VEINTE AÑOS DESPUÉS

Margarita Almela Boix
UNED

Un artículo escrito en 1988 sobre la obra poética de Antonio Carvajal, cuando lleva ya publicados diez libros¹ desde 1968, fecha en que se da a conocer con *Tigres en el jardín*, y cuando ha sido ya incluido en diversas antologías², parecería exigir un estudio de conjunto, señalando características, indicando evoluciones y cambios, y presentando innovaciones en esa extensa y densa sucesión de poemas que constituye una obra sólida, original, rica y muy particular en el panorama poético español de los últimos veinte años. Pero la escasa atención que se le ha dedicado por parte de la crítica académica, oficial o universitaria, salvo honrosas excepciones³ que, por otro

¹ *Tigres en el jardín*, Madrid, Ed. Ciencia Nueva, El Bardo, 1968; *Serenata y Navaja*, Madrid, Ed. Ciencia Nueva, el Bardo, 1973; *Casi una fantasía*, Granada, Silene, 1975; *Siesta en el mirador*, Bilbao, Ediciones Vascas, Anicia, 1979; *Sitio de Ballesteros*, publicado en entregas de *La Ventura*, Madrid, 1981; *Sol que se alude*, inédito hasta su publicación, junto con los anteriores, en el tomo que lleva por título *Extravagante jerarquía*, Madrid, Hiperión, 1983. *Servidumbre de paso*, Sevilla, 1982; *Del viento en los jazmines* (del que ya se habían publicado «Del idilio y sus horas», Cuadernillos de Madrid, 1982 y «Después que me miraste», Granada, Trames, 1984) incluye en la edición de Madrid, Hiperión, 1984, el anterior *Servidumbre de paso*. *Noticia de setiembre*, Córdoba, Antorcha de Paja, Suplementos, 1984, y *Enero en las ventanas*, Granada, Pliegos de vez en cuando, Segundo suplemento, 1986 y *De un capricho celeste*, Madrid, Hiperión, 1988.

² *Poetas españoles postcontemporáneos*, antología de Batlló, Madrid, Ed. Ciencia Nueva, El Bardo, 1974, *Antología consultada de la nueva poesía andaluza (1963-1978)*, de Manuel Urbano, Sevilla, Aldebarán, 1980, *La nueva poesía española*, de E. Martín Pardo, Madrid, Escorpio, 1970.

³ La mayoría de las críticas sobre Carvajal han aparecido en periódicos y revistas, entre las que cabría destacar la de Miguel García-Posada en *ABC*, 23-VII-1983, saludando la aparición de *Extravagante jerarquía*, la de César Antonio Molina en *Diario 16*, 9-XII-1985, sobre *Del viento en los jazmines* y la de Francisco Umbral en *Poesía*, sobre *Tigres en el jardín*. Pero

lado, están orientadas hacia la presentación más que hacia un estudio en profundidad de los libros de Carvajal, con el evidente propósito de llamar la atención sobre la personalísima voz del poeta granadino, me ha inclinado a empezar por el principio. Esto es, a mostrar en estas páginas los resultados parciales de una lectura atenta de los versos de *Tigres en el jardín*, su primer libro publicado, como he dicho, aunque no su primera obra poética escrita: *Casi una fantasía*, aparecida en 1975, está fechada en 1963 (Si los poemas de este libro han sido «reconsiderados a lo largo de 1963-1975», como supone Ignacio Prat⁴, es algo que, en principio no empece para que sean tenidos, como quiere su autor, por anteriores a los de *Tigres en el jardín*).

Cuatro bloques diferentes componen este libro: *Retablo con imágenes de arcángeles*, *Naturaleza ofrecida*, *Poemas de Valparaíso* y *Oda sobre tres luces diferentes*, de los cuales el tercero es, con diferencia, el más extenso (24 poemas y un total de 439 versos). Es obligado decir que, con excepción de este tercer bloque de *Poemas de Valparaíso*, en este libro hay un predominio muy fuerte del soneto y que estos sonetos, escritos muchos de ellos entre 1963 y 1965, revelan un dominio de las técnicas clásicas y un conocimiento y manejo de los recursos métricos que los alejan de la posible consideración de poemas primerizos de un poeta por hacer. Si a esto unimos un profundo conocimiento de las poéticas barroca, modernista, surrealista y postsurrealista que rezuma el libro, sin apagar una voz que canta con acentos propios, podríamos acabar diciendo que en 1968 aparece en España un nuevo poeta andaluz eminentemente culto y con una manifiesta voluntad de serlo y parecerlo⁵.

Hemos de decir también, antes de seguir adelante, que la fecha de su aparición, 1968, resulta bastante significativa por cuanto que durante la

los artículos más importantes sobre Antonio Carvajal son los de Ignacio Prat, recogidos en *Estudios de poesía contemporánea*, Madrid, Taurus, 1983 y en el epílogo que cierra la edición de *Extravagante jerarquía*, en Hiperión, 1983. A estos hay que sumar el de Mirta Camandone de Cohen, «Sobre *Casi una fantasía* de Antonio Carvajal», en *Actas del Congreso internacional sobre semiótica e hispanismo*, volumen II, *Crítica semiológica de textos literarios hispánicos*, Madrid, C.S.I.C., 1986, pp. 559-564.

⁴ «*Casi una fantasía* de Antonio Carvajal», en *Estudios de poesía contemporánea*, Madrid, Taurus, 1983, p. 195.

⁵ En la poética que encabeza la antología de Manuel Urbano —citada en nota 2— Antonio Carvajal dice: «Definir mi propia poesía me parece inútil y presuntuoso. Mi poesía está ahí —la publicada— y no se demuestra: se muestra ella. Y, en cuanto a mis pretensiones y finalidades, los libros publicados proclaman, según me parece, que pongo la estética al par de la ética, aun a sabiendas de que el rigor moral que me exige puede equivocar a lectores superficiales y alejarme el favor de los que fingen no querer preceptos. En una sociedad de tan bajo nivel cultural como la nuestra, la escritura poética se me ha impuesto como un ejercicio de humildad. Me alegra y me estimula que me reconozcan poeta, pero no puedo buscar y no busco una popularidad a costa de traicionarme, en ningún terreno. (...) Hablo, claro está, desde un nivel de poesía culta, al que aspiré y en el que voluntariamente me he situado.» (pp. 151-152).

década de los 60 son muy pocas las voces nuevas que se dejan oír en poesía en todo el ámbito español⁶ y, en 1968, el primer libro de Antonio Carvajal se suma a una serie de acontecimientos literarios que hacen de este año la fecha clave de una nueva fuerza poética surgida en Andalucía⁷.

Aunque la aparición de *Tigres en el jardín* fue saludada por algún sector de la crítica en periódicos y revistas⁸, sólo a partir de la publicación de nuevos libros su obra consigue la atención de un crítico como Ignacio Prat, quien le dedicará algunos artículos, breves pero importantes, los cuales acabarán acompañando la edición en 1983 de los seis primeros libros de poesía de Antonio Carvajal⁹. Sea como fuere, con la perspectiva de estos casi veinte años transcurridos desde su publicación, *Tigres en el jardín* se nos aparece hoy como una obra clave de la nueva poesía andaluza, con todas las matizaciones que esta etiqueta exige y conscientes de los riesgos que conlleva hablar de poesía andaluza como si tal término definiese unas marcas distintivas unificadoras. Es evidente, con todo, que Carvajal se siente inmerso en una tradición poética andaluza que comienza, al menos, en Góngora, y que recorre un camino granadino que va de Pedro Soto de Rojas a Lorca¹⁰.

⁶ Durante esta década los mejores libros de poesía, o al menos los más importantes, son los de poetas de generaciones anteriores. Un rápido repaso a la Andalucía poética de los años sesenta nos da la nómina de Ángel García López, Manuel, Ríos Ruiz y Carlos Álvarez, gaditanos los tres, que publican su primer libro en 1963; Jenaro Talens, que se da a conocer en 1964 y Antonio Hernández, que lo hace en 1965. Los cinco abandonarían pronto Andalucía y sus posteriores libros serán escritos y publicados fuera de allí. Tan sólo la voz en solitario de Francisco Carrasco Heredia, desde Córdoba, surge algo más tarde. Véase la introducción de Manuel Urbano a su *Antología consultada*, citada antes.

⁷ M. Urbano, en su *Antología* citada, pp. 108-109 señala una serie de circunstancias concurrentes en 1968 que podemos resumir así: En este año surge en Granada la revista *Tragaluz* (1968-70), aupada por Álvaro Salvador. En Málaga se inicia una nueva andadura de *Litoral*, de manos de José María Amado. En Sevilla surge el grupo «Angaro», auspiciado por el leonés Manuel Fernández Calvo. En Jaén aparece el grupo «Olivo», y sus Cuadernos en enero de 1969. En Cádiz, en agosto de 1968, aparecen El Suplemento de Torre Tavira (Pliegos antológicos al cuidado de Rivera Podestá); en Algeciras la revista y colección *Bahía*, dirigida por Miguel Fernández Mota. Es el año de la aparición de dos poetas de gran personalidad: Antonio Carvajal y Pablo del Águila, este último muerto a los 22 años con un sólo libro publicado, y una gran cantidad de inéditos que esperan su publicación.

Aunque del año siguiente, habría que recordar también aquí al grupo «Manifiesto Canción del Sur», surgido en Granada.

⁸ A las críticas citadas en nota 3 habría que añadir la de «Talismán», en la *Patria*, periódico de Granada, muy negativa, contestando a la de Jenaro Talens en ese mismo periódico, que obligó al propio Carvajal a intervenir con una «Carta abierta a “Talismán”». Pero ninguna de estas alcanzó más trascendencia que la del periódico. A estas habría que añadir la de Dámaso Santos, en *Pueblo Literario* (Revista Semanal), que tiene el valor de reconocer al gran poeta que se manifiesta en *Tigres en el jardín*. (Todas estas reseñas me han sido facilitadas en recorte, sin fecha, pero son de 1969, muy próximas a la aparición del libro).

⁹ Vid. notas 1 y 3.

¹⁰ Pedro Soto de Rojas (1584-1658), granadino, como Carvajal, fue amigo y admirador de Góngora. La influencia de las *Soledades* gongorinas se trasluce en su *Desengaño de amor en*

Con este último parece coincidir Carvajal en la idea de que la esencia de la poética granadina es la de cantar lo pequeño¹¹, el detalle hermoso de las cosas hermosas, o no tan hermosas, que rodean al poeta en su vivir. Pero hemos de ser cautos en este terreno cuando el propio Carvajal, a pesar de esa inmersión consciente en una tradición que podemos considerar, en términos generales, andaluza, no cree, con muy buen tino y criterio, en una poesía típicamente andaluza¹². Por ello sólo podemos afirmar que Antonio Carvajal, con su escrupulosa vigilancia del estilo¹³, participa de los rasgos comunes o frecuentes en los poetas del Sur; a saber: «el bello lenguaje, las habilidades fonéticas y la reciedumbre retórica: la palabra como vehículo de belleza y pálpito humano en continua reedificación»¹⁴.

Con lo que sigue a continuación queremos comenzar un estudio sobre la obra de este poeta y, para ello, vamos a centrarnos en el grupo de siete sonetos que abre su primer libro con el sugerente título de *Retablo con imágenes de Arcàngales*, escrito para Carlos Villareal.

La amistad puesta de manifiesto en las numerosísimas dedicatorias de los poemas de Carvajal es, por una parte, nota común de las nuevas generaciones de poetas que, desde el 27, rinden culto a la amistad, y no pueden confundirse ya, dichas dedicatorias, con las deudas de compromiso de otras

rimas (1623) y en su poema en octavas *Los rayos de Faetón* (1639). Su obra más personal es *Paraíso cerrado para muchos; jardines abiertos para pocos* (1652), en la que, por debajo de la influencia de las *Soledades*: la forma estrófica (silvas), metáforas y artificios estilísticos, hay una gran delicadeza y sensualidad. Su poesía es sensual y delicada, de versos sonoros y preciosistas, cuajada de fuentes y jardines, con una presencia muy fuerte del paisaje granadino. Soto de Rojas fue editado por A. Gallego Morell: *Obras de Pedro Soto de Rojas*, Madrid, 1950. Este autor le dedica otros dos artículos: «Pedro Soto de Rojas», en *Boletín de la Universidad de Granada*, XX, 1948, y «Nuevos documentos para la biografía de Soto de Rojas», en *Boletín de la Real Academia Española*, XXIX, 1949, pp. 511-516. F. Rodríguez Marín, A. Gallego Burín, Rafael Balbín y el propio Carvajal le han dedicado estudios.

Federico García Lorca también se ocupó de Soto de Rojas y Carvajal ha trabajado sobre Lorca: «Granada, pasión y juego del Agua en Federico García Lorca», y su tesis doctoral, en la que trabaja en estos momentos, tiene como tema «El verso de Federico García Lorca a la luz de la métrica de Príncipe».

¹¹ «Granada ama lo diminuto. (...) Por eso la estética genuinamente granadina es la estética del diminutivo, la estética de las cosas diminutas. (...) La estética de las cosas pequeñas ha sido nuestro fruto más castizo, la nota distinta y el más delicado juego de nuestros artistas.» García Lorca, «Granada, paraíso cerrado para muchos», en *Obras Completas*, Madrid, Aguilar, 1971, pp. 6 y 7.

¹² En la poética escrita por Carvajal para la antología de Manuel Urbano, ed. cit., pp. 151-152, dice: «No creo en la existencia de una poesía específicamente andaluza, porque no hay un idioma andaluz, sino unos dialectos cuyos rasgos, ocasionalmente, pueden aparecer en los textos, pero siempre sumergidos en la norma del castellano, a cuya coíné tanto han contribuido y contribuimos los andaluces. (...) Otra cuestión es la disolución entre escritura y habla, si para los andaluces el lenguaje escrito es un segundo idioma, una especie de clásico frente al vulgar. Afirmaría que sí; pero ¿para qué escritor, de cualquier idioma, no lo es?»

¹³ Cfr. José Olivio Jiménez, *Diez años de poesía española*, Madrid, Insula, 1972, pp. 29-30.

¹⁴ Según lo define Manuel Urbano en *Antología* citada, p. 99.

épocas anteriores; pero, por otro lado, el hecho de que un poema —o un grupo de poemas, como en este caso— haya sido escrito para alguien concreto presupone una cierta afinidad, por decirlo así, una complicidad, entre lo escrito y el destinatario directo de ese escrito. Tales poemas parecen tener, desde su génesis, un primer lector individualizado, personal, que confiere al texto un carácter especial: ese primer lector destinatario del poema incide sobre él y su primera lectura personal está cargada necesariamente de «secretos» compartidos con el autor, sellados por siempre para cualquier otro lector posterior. Cuando el poema alcanza la calidad necesaria de lo poético —y ese es el caso de todos los de Carvajal—, esa misma calidad poética trasciende la anécdota hacia una lectura universal y el poema se convierte en patrimonio de todos los lectores. Veamos ahora ese *Retablo con imágenes de Arcángeles*.

Siete sonetos lo componen, con los títulos, por orden de disposición de: «Anunciación de la carne», «San Gabriel», «San Rafael», «San Miguel», «Luzbel», «Paraíso final» y «Bodas».

Sobre todos estos títulos se destaca el que el autor ha dado al bloque: *Retablo*, que condiciona la estructura y asocia el conjunto con una imagen visual. Ya el título de *Retablo* es eminentemente descriptivo y el título de cada uno de los sonetos que lo componen completa esa descripción. Desde el todo unitario de la estructura de *Retablo* hasta el último de los detalles contribuye, ya desde los títulos, a narrar una historia en la que el capítulo final de las bodas se aparece como conclusión de dos momentos previos: la «Anunciación de la carne» y el «Paraíso final». Así pues, esta «Anunciación», este «Paraíso» y estas «Bodas» son tres momentos sucesivos, y tal vez puntuales, de la historia que muestra —más que cuenta—, en imágenes de retablo, el poeta. Historia que, a su vez, y como anunciaba el título general, aparece enmarcada por las figuras, o más precisamente imágenes, de cuatro arcángeles. Dentro de la iconografía cristiano-judía a que se hace explícita referencia en este conjunto, desde la misma metáfora del *Retablo* hasta la última alusión a las «Bodas», comienza destacándose por heterodoxa, aunque no por ello ajena al mundo al que se alude, la palabra *carne* que sustituye al Verbo, la cual, reforzada por la imagen rebelde y desterrada de Luzbel, nos sumerge en un mundo de rebeldía y destierro humanos que puede verse o no confirmado en el desarrollo de esta historia anunciada con los títulos. Véamoslo.

La «Anunciación de la carne» es un soneto alejandrino —al igual que las otras seis piezas del *Retablo*— en el que un ángel innominado visita al poeta, le descubre el placer y su propia hermosura. Esta visita amorosa que podría ser considerada como alegoría del descubrimiento solitario del placer por parte del poeta adolescente en la intimidad de su alcoba, dura, sin embargo, en el soneto, un día y una noche, pues el ángel del cielo vino una mañana (v. 2), «Y se fue con la aurora» (v. 14). Entre estos dos momentos se desarrolla ante nuestros ojos una historia de amor que, como se nos

advertía, es, evidentemente, carnal pero, sobre todo, sensual, bella, exquisita. En este soneto se describe al ángel: «El beso y la mejilla eran de nácar grana / de tibios surtidores y absortos colibríes» (VV. 7-8), pero también al poeta, a través de metáforas: «mi leche, mi miel y mi manzana» (v. 6), su actitud desprevenida a la llegada del mensajero y el placer que experimenta en su abrazo: «abrazando mi cuerpo transitado en su brio» (v. 13). No hay dolor en la despedida que se produce, como en las medievales *albadas*, al amanecer: «me dijo: “Eres hermoso”. Y se fue con la aurora» (v. 14). En el espacio de la alcoba evocado a través de «mi ventana» (v. 3), ha quedado flotando el placer y la sensualidad que envuelven al poeta. La rima que une los cuartetos (ABBA, ABBA) y la rima encadenada que enlaza los dos tercetos (ABA, BAB) contribuye a crear una estructura cerrada, sólida y, al mismo tiempo, íntima.

Como la palabra *Anunciación* sugería, obligaba y presagiaba, es la figura del Arcángel Gabriel la primera que aparece tras esta escena. El mensajero celeste, revelador de la significación de las profecías, cuya calidad de enviado divino y ejecutor de los designios del Señor se hace patente en los escritos cristianos del siglo II, es inseparable en la iconografía de la Anunciación del Verbo a María, y, por ello mismo, encarna el anuncio de las nuevas más gozosas y esperadas.

En el soneto que lleva su nombre, Gabriel aparece sin embargo desahucado, como «Chófer de los ocasos amansados del vino» (v. 2), «Arcángel generoso de asfalto, vidrio y lino» (v. 6), y su voz llega al poeta «en el vino que escancia el tabernero» (v. 9) con un mensaje de vigilia, más que de insomnio, de atención, más que de alerta (tranquilizador, tal vez, por eso mismo): «Antonio, Dios te salve del sueño de la gente / y ante la aurora puedas mantenerte vigía» (vv. 10-11).

Como en la escena de la anunciación a María, el mensajero saluda al poeta por su nombre, pero más que el anuncio de algo que ha de cumplirse por voluntad divina, su mensaje es un deseo formulado como una plegaria cuyo cumplimiento no es predecible sino por la buena voluntad de quien la formula. El soneto, que había comenzado con una plegaria-invocación del poeta a Gabriel: «Déjame que consiga tu insomnio de taberna» (v. 1), se cierra en una identificación entre el arcángel y el vino —o tal vez el estado de embriaguez producido por éste:

*«Y —arcángel de mis ansias— en tu copa me muero,
y me duele en la carne la quietud de tu frente,
y tu embriaguez de sangre prende fuego en la mía.»*

Esta identificación viene reforzada por el hecho —ya consignado antes—

de que la voz de Gabriel habla «en el vino que escancia el tabernero», y por la forma en que es invocado: «Chófer de ocasos amansados del vino».

Llama la atención por sobre todas estas cosas que el poeta invoque al arcángel-vino/embriaguez para olvidar, como es tópico y típico, pero «para olvidar que existen una amenaza eterna / y un instinto en el cuerpo rebelde a su destino» (vv. 3-4). Después de la aceptación del goce experimentado en el primer soneto, parece como si la misma carne del poeta, o su mente, o su espíritu, se opusiesen al anuncio de ese «instinto en el cuerpo rebelde a su destino». ¿Es el último terceto del soneto, transcrito más arriba, un paso más en la aceptación de ese instinto rebelde y anunciado? ¿Es rebelde el instinto, o se ha rebelado la razón —si es que hay razón que se oponga a los instintos? Al margen de la escena primera en que todo era goce, alegría y belleza, una lucha parece perfilarse, y el poeta, con «paso de abrupto peregrino» (v. 8), se enfrenta a un camino incierto cuya andadura nocturna requiere no dejarse adormecer: lo que está anunciado y lo que está presenciado puede frustrarse aún, puede no cumplirse.

De la tibia intimidad de la alcoba hemos pasado al espacio público, nocturno y algo sórdido de la taberna y de aquí retornamos al ambiente claustral en que de inmediato va a ser invocado el arcángel Rafael en el siguiente soneto. Un San Rafael cuya ausencia produce un dolor hasta el llanto del poeta:

*«Imaginarte móvil, lejos de mi contacto,
me conduce hasta el llanto más hosco y sensitivo»* (vv. 7-8).

A este arcángel que devuelve la vista (Tobías), que se alimenta de Dios mismo (Tobías, 12), que ha de tomar en sus manos una de las «siete copas de oro llenas de la ira de Dios» para derramarla sobre la tierra cuando el tiempo de los hombres llegue a su fin, el poeta le pide una fotografía mediante un juego de tropos exquisitamente construido en el primer cuarteto:

*«Enviame tu rostro desgajado de tacto,
impreso en sal de plata, trazo diminutivo»* (vv. 1-2).

Nos encontramos en este tercer soneto, pues, ante la confirmación de una serie de indicios que venían declarando su esencia desde el comienzo de las imágenes de este retablo. El ángel innominado del primer soneto se ha ido concretando, y desdoblado, en el desarrollo de estas figuras de

arcángeles. Un ser humano que es visto como un ángel (ser celeste) = mensajero-, ha sido pintado bajo las alegorías de los arcángeles bíblicos. Pero en el soneto del que ahora nos estamos ocupando, «San Rafael», se ha roto, hasta cierto punto, el juego sugerido por el término retablo. No estamos ahora ante una escena pintada, como la del primer encuentro gozoso o la de la borrachera en la taberna, sino ante una carta escrita en soneto, de las que tan usuales eran en el teatro español del Siglo de Oro, desde Lope. Esta carta dirigida a un ser humano/arcángel nos pone ante los ojos la evidencia de una historia de amor humano, tan hermosa y tan vulgar como todas las historias de amor: El enamorado, dolorido por la ausencia —inevitable— del ser amado, demanda de éste, como consuelo, una fotografía, aun sabiendo que el rostro amado, impreso en sal de plata, no es más que un trazo diminutivo del mismo, carente del sentido del tacto (no puede ser acariciado, ni sentir la caricia, ni puede percibirse su calor ni percibir la piel de la mano que le acaricia). De ahí la fuerza dolorida del término *desgajado* asociado a *rostro* y *tacto*. El vacío que el ser amado deja en torno del amante, la percepción de este vacío la sentimos casi físicamente en ese conglomerado «de soledad y llanto y aire» (v. 4. nótese el efecto de demasia, de redundancia, que acentúa la conjunción) en que está sumido el poeta: «en que me desvivo» (Un no vivir que trasluce el vivir sin vivir en mí teresiano).

El segundo cuarteto nos ofrece —acorde con el dolor de la ausencia, con el sentir del enamorado— dos sentimientos opuestos —que no contradictorios—, expresados en grupos de dos versos: el consuelo que puede proporcionar la contemplación del retrato, desposeído de tacto (de vida), y la desesperación de imaginar al ser amado en su vivir completo sin poder participar de esa vivencia:

*«Lejos de ti prefiero ese recuerdo exacto
de gesto detenido y párpado furtivo.
Imaginarte móvil, lejos de mi contacto,
me conduce hasta el llanto más hosco y sensitivo.»*

Tal vez resulte obvio llamar la atención sobre el encabalgamiento, sobre la precisa descripción de la expresión del rostro retratado y sobre la acentuación del sentimiento de soledad producido por la ausencia con las construcciones «lejos de ti», «lejos de mi contacto». Sin el ser amado vive el poeta en medio de una noche que le asedia (v. 9), en una ceguera, pues, como el Tobías bíblico, que sólo aquel, con su presencia, como el arcángel Rafael, puede mudar en luz. Con todo y sin embargo comienza a percibirse en medio del dolor la esperanza de la felicidad —no sólo porque una imagen indeleble del rostro amado acompaña al poeta en su soledad (vv. 9-11), sino

por la certeza (el «yo se» del v. 13) de que el tiempo y la distancia que los separa han de anularse y la unión seguirá a la ausencia. Unión en comunión presagiada a través de las imágenes bíblicas: «y eres pez, pan y vino para mi amor humano» (v. 14).

Es evidente que el autor de estos sonetos no tiene tan sólo una formación literaria clásica muy sólida, sino un conocimiento de la imagen y símbolo bíblicos. El pez, el pan y el vino nos remiten a ese universo simbólico de la Biblia en el que el vino es parte del sacrificio: libación primero —como en el sacrificio de Melquisedec— (soneto 2), sangre divina después —sacrificio cristiano— (soneto 3), como el pan es alimento del amor del alma (soneto 3) y el pez —anagrama del cristo salvador que se otorga, después— es, por obra del arcángel San Rafael, no sólo alimento para el cuerpo sino exorcismo para el mal (el dolor y la muerte) y remedio para la ceguera-ausencia-noche (Tobías, 6)¹⁵.

El cuarto soneto lleva el nombre del arcángel San Miguel (¿Quién como Dios?), que es asociado desde el principio del Génesis a su lucha con Luzbel, a quien expulsa del paraíso celeste; pero también es el ángel que cierra la puerta a Adán, el hombre, del paraíso terrenal con su espada de fuego. Su lucha contra el enemigo soberbio de Dios llega a dañar al hombre que no se somete a la voluntad divina. El defensor de la voluntad divina, y por ende del hombre en un principio, se vuelve enemigo de ese mismo hombre a quien defendía frente a Luzbel. Siguiendo, pues, la simbología bíblica, el San Miguel del soneto de Carvajal es «amor» (v. 1) y es «arcángel luminoso» (v. 9), y blande una espada de dos filos cuyo hierro, calificado de avaricioso y preso, hiere, come y besa la carne del poeta. He aquí una serie de figuras e imágenes de una fuerza terrible: El ser amado trocado en Miguel arcángel; su lengua trocada en espada de dos filos que en su herida da placer. La espada, metáfora de la lengua en el primer verso, es el sujeto que actúa sobre el poeta en los dos cuartetos. En el primer terceto, sin embargo, el término real «tu boca de dos labios» sustituye a «espada de dos filos» convirtiendo a ésta —la espada—, no ya en la metáfora que habíamos señalado, sino además en una hermosa metonimia.

Inevitable es aquí el recuerdo de *Espadas como labios*, de Aleixandre, libro e imagen que indudablemente ha tenido presente Carvajal a la hora de crear estas imágenes. Como en el libro de Aleixandre, está contenida en este soneto de Carvajal una cosmovisión que convierte al amor —origen de la vida— en fuerza destructora¹⁶.

¹⁵ Escritas estas palabras me confirma el propio Antonio Carvajal que utilizó la Biblia de Cipriano de Valera (Revisión de la *Biblia del Oso* de Casiodoro de Reina, Basilea, 1567-69), Amsterdam, 1602.

¹⁶ Esta cosmovisión alexandriana fue percibida por Dámaso Alonso, «La poesía de Vicente Aleixandre», *Revista de Occidente*, 1932, recogido en *Poetas españoles contemporáneos*, Madrid,

Llegado este punto en que se hacía necesario hablar de la influencia de Aleixandre en los versos de Antonio Carvajal, por si no fuera bastante explícita la dedicatoria de *Tigres en el jardín* («De todos aquellos/a quienes por cariño,/ admiración y respeto,/ debo esta obra primera,/ elijo a/ VICENTE ALIXANDRE,/ porque con él/ gozo es el tributo,/ y llamear de vida/ la amistad.»), podríamos preguntarnos también hasta qué punto la vinculación de las imágenes de *Espadas como labios* y *La destrucción o el amor* a la iconografía pictórica surrealista, señalada por D. Puccini¹⁷, no tiene que ver con la concepción de este conjunto de siete sonetos que estamos analizando y el propio título de *Retablo*. Bien es cierto que existe en la tradición poética española antecedentes de sonetos agrupados que desarrollan un pensamiento o idea en forma de tríptico —como el de Sor Juana Inés de la Cruz: *En la muerte de la Excelentísima Señora Marquesa de Mancera*—, de donde tal vez pudo Carvajal haber tomado la idea de su *retablo*. Sea como fuere, lo cierto es que el poeta granadino ha concebido sus siete sonetos como un conjunto unitario en el que los sonetos 1, 6 y 7 (*Anunciación de la Carne*, *Paraíso final* y *Bodas*) constituirían el tríptico central, y en donde los restantes 2, 3, 4 y 5 (los dedicados a los cuatro arcángeles) encuadrarían la historia desarrollada en las tres escenas del tríptico y la completarían. Una concepción, pues, más renacentista que barroca parece presidir la estructura de este retablo poético¹⁸, en el que destaca una fuerte tendencia a crear o evocar en el lector imágenes pictóricas. Tendencia que, por otra parte, es una constante en la poesía de Carvajal: No sólo porque muy a menudo trata de crear este tipo de imágenes, sino porque incluso dedica bastantes poemas a pintores o a sus obras. Así, al pintor Francisco Fernández Ramírez le está dedicado un poema en *Noticia de septiembre* (1984), a un cuadro de Francisco Pedraja se le dedica otro poema en *Serenata y Navaja* (1973) y en este mismo libro de *Tigres en el jardín* (1968) encontramos otro bloque de siete sonetos dedicados al pintor Bernardo Olmedo «por su bodegón con cántaro y membrillos.» (pp. 20-27).

Tres son los arcángeles del Señor que reciben nombre en la Biblia y tres, esos mismos tres, son los que se han mostrado en los tres sonetos inmediatamente anteriores. El último de ellos era el que expulsó a Luzbel del paraíso

Gredos, 1952 y 1965, pp. 267 y ss; y por Pedro Salinas, «Vicente Aleixandre entre la destrucción y el amor», 1941, recogido en *Literatura española siglo XX*, Madrid, Alianza, 1970. Posteriormente ha sido analizada por Carlos Bousoño en *La poesía de Vicente Aleixandre*, Madrid, Insula, 1950, y Madrid, Gredos, 1977, 4.ª ed.

¹⁷ D. Puccini, «*Espadas como labios*: alcune note», *Revista de Letras* n.º 22, 1974, pp. 235-241, recogido en *Vicente Aleixandre*, Madrid, Taurus, 1977, pp. 222-227, José Luis Cano, editor.

¹⁸ Véase el excelente artículo de Juan José Martín González, «Tipología e iconografía del retablo español del Renacimiento», en *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología* de la Universidad de Valladolid, tomo XX, 1964, pp. 5-66.

celeste y, como era de esperar, Luzbel es el cuarto arcángel evocado. Tal vez sea este soneto dedicado a Luzbel el que dibuje unas imágenes más surrealistas¹⁹. He dicho dibuje porque la imagen visual predomina en este conjunto de poemas, pero hemos de tener en cuenta que en esto más que nunca hablamos en «lenguaje figurado» y que, además, los primeros surrealistas pensaban en los medios lingüísticos casi exclusivamente y no en los plásticos para sus experimentos. De todos modos, pasado el primer surrealismo puramente literario, podemos percibir en cierta poesía surrealista una influencia —hasta cierto punto— o un trasvase de elementos de la pintura surrealista en la línea de la experimentación de las formas u objetos previamente existentes, que por su insólita agrupación o por desgajamiento de su situación de uso, ejercen sobre la mente del contemplador un efecto especial que alcanza más allá de la zona racional, despertando asociaciones o sentimientos de orden subconsciente.

No podemos dejar de recordar aquí la influencia de un libro característico de lo que se ha llamado el surrealismo andaluz: *Sobre los ángeles*, de Rafael Alberti (1927-1928), en el que, como en estos sonetos de Antonio Carvajal, una pasión desesperada anima la visión insomne de unos espíritus angélicos que surgen de las nieblas del sueño y personifican sentimientos y anhelos, pasiones y goces, intentando con ello captar la visión lírica del paraíso perdido²⁰. Me inclino a afirmar que en Carvajal, el subjetivismo surrealista está regido, como en Alberti, por una sensibilidad especulativa, producto de la inteligencia, pero que tiene así mismo una deuda con la evocación reiterada de una subconsciencia amorosa de Federico García Lorca.

El molde clásico y «racional» del soneto alejandrino (Modernista) de Carvajal encierra un fuerte contenido de imágenes oscuras y subconscientes. Oscuras no por intrincadas o poco explícitas, sino porque muestran la cara oculta de los deseos y de los instintos. Al contrario que en Lorca, esta oscuridad no va ligada a la oscuridad de sentido ni de imágenes retóricas y, sobre todo, en Carvajal no están ausentes, como en Lorca, elementos intelectivos. Como en Alexandre, como también en algunos poemas de

¹⁹ Creo necesario decir aquí que entiendo como surrealismo y surrealista el movimiento artístico-literario basado en la exteriorización, a través de medios lingüísticos o plásticos, de la totalidad de la psique humana en la forma naciente de sus actos, incluyendo las zonas más oscuras del subconsciente y conservando en lo posible su estado espontáneo, todavía sin someter a ordenaciones y depuraciones de orden racional o moral, definido por su promotor André Breton como «Automatismo psíquico puro, por el cual se pretende expresar, sea verbalmente o por escrito, el funcionamiento real del pensamiento. Un dictado del pensamiento, con ausencia de todo control ejercido por la razón, al margen de toda preocupación estética o moral». Definición ésta que, en la práctica es, naturalmente, inexacta.

²⁰ No podemos olvidar tampoco la posible influencia de las visiones angélicas de William Blake.

Lorca, flota en estos sonetos un hondo sensualismo abrazado a la embriaguez erótica. El poeta se aparece en sus versos destrozado por el ímpetu salvaje del amor. En el dedicado a Luzbel, el hermoso arcángel desterrado se presenta —como en el Génesis— como «hosco arcángel soberbio» (v. 11) que *succiona* (v. 1) y *chupa* (v. 5) al poeta hasta dejarlo «vacío de esperanza» y solo (v. 5) al borde del abismo (v. 13), a su merced y sin la posibilidad salvífica de un Dios antiguo que se esconde (v. 12). Luzbel se erige, por tanto, en su único dios y valedor, o destructor. La palabra divina que da vida es sustituida por la demoníaca y de ella pende y depende la del propio poeta. He aquí el juego ambivalente de palabras con el que Carvajal convierte en tensión física y síquica el cliché lingüístico:

*«pendiente de tu boca, me tienes en abismo
suspendido del habla por el cordel de un nervio.» (vv. 13-14)*

La posesión y dependencia que indica la forma «me tienes» se explicita en «pendiente de tu boca» —cliché— y «suspendido del habla», expresión esta última que puede interpretarse en el sentido figurado que tiene acuñado en el habla común, de estar privado del habla, pero cuyo primer término: *suspendido*, puede interpretarse en el sentido literal de estar colgado en el aire por el apoyo que a este sentido presta el concierto de las restantes imágenes. De este modo no es sólo la atención del poeta la que está pendiente de las palabras (boca) de Luzbel, sino hasta su propio cuerpo «suspendido en abismo por el cordel de un nervio pendiente de tu boca». Esta lectura es la que sugiere la imagen pictórica evocada, o al revés, no importa: la imagen visual sugerida por estos dos versos tiene su correspondiente interpretación puramente verbal. Estamos, por tanto, ante un juego intelectual consciente creador de imágenes, tal vez, subconscientes.

La incertidumbre, la tensión en que finaliza el soneto dedicado a Luzbel deja paso a una escena de amor llena de claridad, belleza y sosiego en un marco de naturaleza amable y sensual de la que, naturalmente, no están ausentes las flores, los pájaros, los arroyos y manantiales que se tornan, en su especificidad de miel, leche, vino, aceite y resina (vv. 6, 9-10), en símbolos amorosos de raigambre bíblica de nuevo. El color y el olor son dos elementos que irrumpen con fuerza en este, hasta ahora, universo iconográfico, dotándolo de vida, de sentidos. La escena descrita en este sexto soneto del «Paraíso final» enlaza con la del primero —«Anunciación de la carne»—, completa la idea apuntada en aquel y restituye la claridad y el equilibrio inicial, destruido o interrumpido por la eclosión de las imágenes de los cuatro arcángeles portadores, engendrados o representaciones de sensaciones

y sentimientos negativos: dolor, soledad, oscuridad, silencio. Y, o, en todo caso, turbadores del espíritu.

El *Retablo* que se está mostrando ante nuestros ojos es, por naturaleza, lingüístico y por la misma inherente linealidad de la escritura, el poeta nos lo ha mostrado en una sucesión «dirigida» por él. A posteriori el lector puede trazar otra línea que una el primer soneto con el sexto y éste con el séptimo, como si de un retablo pictórico descrito en versos se tratara. Pero esta reconstrucción a posteriori del tríptico central no es del todo válida, porque la realidad es otra: la que el poeta ha querido mostrar en su sucesión. Y sólo la sucesión —arbitraria o no— establecida por el poeta es la que cuenta, la que debe contar al final. Entre el primero y el sexto soneto que narran una historia de amor luminosa y serena —que ha de culminar en las «Bodas»— ha tenido lugar otra historia de dolor y de ausencia, lucha y oscuridad, narrada en los cuatro sonetos dedicados a los arcángeles e interpuestos entre la Anunciación y el Paraíso. El orden establecido por el poeta ha dirigido nuestra mirada del primero al sexto soneto a través de los otros cuadros del retablo no sólo porque así el soneto del «Paraíso final» ganaría en luz por el contraste con los otros cuatro, y sobre todo tras la desolación del quinto dedicado a Luzbel que acaba como ya vimos en un climax de tensión síquica y física, sino también porque de este modo la *verdadera historia* se narra completa, sin dejar al margen de la feliz *aventura* amorosa esa otra historia dolorosa que tuvo lugar entre la anunciación de la carne y la plenitud paradisiaca del abrazo. La estructura iconográfica del *retablo* se ofrece a través de su medio de expresión —la palabra, el discurso lingüístico— como una sucesión lineal, temporal y horizontal, de izquierda a derecha.

En este soneto del «Paraíso final» se vislumbra, como en *Sombra del Paraíso* de Aleixandre (1944), el éxtasis jubiloso del paraíso recobrado. Parecería que, por lo que hemos señalado aquí de influencia alexandriana en los sonetos de Carvajal, que éstos no fueran sino el fruto de lecturas del maestro, cuando no una imitación; pero desde la misma forma estrófica —el soneto— hasta la originalidad con que se ha asumido y recreado una realidad literaria, hacen de este *Retablo* una obra personal y nueva en la que oímos una voz con acentos propios y tono firme. Esto que se veía ya en 1968 se ha visto confirmado a lo largo de diez libros aparecidos en los veinte años que median hasta hoy, en los que Carvajal ha sabido dar a su poesía unos rasgos muy singularizadores. El molde clásico del soneto, convertido en continente de un mundo subjetivo, íntimo, en el que las imágenes surrealistas no ahogan la reflexión intelectual, y el «ejercicio» sobre modelos literarios convierten este *Retablo* que estamos analizando —casi someramente— en una obra realmente importante de nuestra historia poética.

Me gustaría llamar la atención sobre una imagen aparecida ya en el soneto quinto, dedicado a Luzbel, en medio de un paisaje desolado:

«en la concha de nácar y soledad del polo» (v. 4).

pues esta concha se convierte en fuente de miel y manzanilla en el Paraíso final (v. 6), al tiempo que el nácar se disuelve en leche (v. 9). La fría soledad que alberga la concha en el anterior soneto se ha trocado en primavera vivificadora. No es el objeto el que ha cambiado, sino su entorno.

Una imagen no menos barroca, esta vez procedente de Pedro Soto de Rojas, y a través de la cual resuena el *Cantar de los cantares*, cierra este Paraíso final:

«Hay en cueva de nata paladar de paloma
y en jardines cerrados para el sol que declina
paraísos abiertos del tacto y de! aroma.»

El *Paraíso cerrado para muchos; jardines abiertos para pocos* (1652), del tan querido para Carvajal poeta barroco granadino es el escenario sensual de este acto de amor. Una realidad tanto vivencial, íntima, personal y, por tanto, *real*, como una realidad literaria que forma parte de la aprehensión del mundo por parte del poeta se funden en sus versos creando un universo propio, nuevo e intrasferible.

Este profano retablo de amor humano se completa con la apoteosis de las bodas, que ocuparía tal vez el cuerpo central del tríptico en su representación iconográfica. El mismo tono de luminosa alegría que impregnaba la escena de amor en el Paraíso preside la unión de los amantes. Si en aquel estaba ausente por primera vez en la serie de sonetos la figura del ángel, en este último el poeta hace explícita la ausencia:

«No un arcángel del cielo, sino un hombre en la tierra» (v. 1)

Es el triunfo de la carne en su realidad humana lo que aquí se canta. La figura del arcángel superpuesta a la del hombre, o mejor, la metamorfosis del ser humano en ente espiritual o abstracto —o viceversa— ya no tiene lugar en esta historia. Es «un hombre que se alza y dulcemente yerra» a quien contemplamos en esta apoteosis. Las bodas humanas se consuman en un paisaje natural y literario. El *locus amoenus* que, simbólicamente, había presidido la unión de los cuerpos —«Luchando cuerpo a cuerpo, nos queremos de veras» (V. 1 del Paraíso)— se despoja en este final de sus

elementos más literarios y se muestra casi vital, casi real, reconocible como el paisaje granadino cotidiano del poeta:

*«Pulsa los limoneros y jazmines, y cierra
los crudos surtidores de témpano y cuchillo.
Cantan treinta jilgueros y el pinar en la sierra
y el júbilo amoroso nos regala su brillo.»*
(2.º cuarteto)

La ceremonia nupcial ha sido desacralizada: un hombre sin atributos divinos oficia, el cáliz del sacrificio es el de una rosa. Por fin, en el último terceto tiene lugar la consumación de las bodas con una metáfora que funde el oro y el agua:

«Ciñe tu anillo de oro mi caz» (v. 12),

en una noche de primavera:

«Cástor, can y lucero, se enarca en nuestras bodas.»²¹

El verso alejandrino adoptado como soporte de sus sonetos nos conduce a una influencia no bien señalada hasta ahora en Antonio Carvajal y que merecería un estudio más detenido; me refiero a la del modernismo.

La influencia surrealista, de Aleixandre y Lorca, tan evidente, y la de los barrocos, principalmente de Gongora, ha sido señalada por otros críticos, en especial por Ignacio Prat²², bien que la influencia gongorina plantea un problema hasta cierto punto, puesto que una gran mayoría de las imágenes gongorinas parecen llegar hasta los versos de Carvajal a través de los de Pedro Soto de Rojas, poeta granadino del siglo XVII a quien ha dedicado no sólo un estudio (*Libre, desesperado y ofendido: Soto de Rojas*) sino glosas

²¹ Cástor, una de las estrellas de la constelación de Géminis (los gemelos Cástor y Pólux), y el Can Menor, una constelación situada al sur de Gémenis, se hacen visibles en el cielo a las 21 horas del día primero de marzo.

en sus propios libros de poesía, como el conjunto de «Algunas mudanzas sobre temas del *Desengaño de amor* de don Pedro Soto de Rojas», incluido en *Del viento en los jazmines* (1984), o los «Seis nocturnos (Mudanzas sobre temas del *Desengaño de amor en rimas* de Don Pedro Soto de Rojas», del libro *Noticia de setiembre* (1984).

El modernismo está presente no sólo en la elección del verso alejandrino sino en la presencia constante de los elementos pictóricos, de los términos que indican color y en las continuas —aunque ausentes en este *Retablo* que hemos visto— referencias a la música que aparecen en los poemas de Carvajal. Valga como ejemplo la estructura total de su primer libro *Casi una fantasía*. En nuestro *Retablo* bastaría la presencia de la «inefable pluma de arcángel de abanico» que aparece en el soneto dedicado a San Rafael (v. 10), imagen de indudable raigambre modernista, para atestiguar el conocimiento que su autor tiene de dicha poética.

Para terminar señalaremos que en los siete sonetos estudiados observamos unos campos léxicos cuya presencia, más o menos recurrente a lo largo de estos noventa y ocho versos, confiere al conjunto una unidad, al tiempo que la variedad de campos semánticos, al combinarse, crea imágenes nuevas que evocan, por el elemento común, otras aparecidas antes: Es el caso de la concha de nácar de los sonetos quinto y sexto que vimos antes. De igual o parecido modo aparecen combinados términos relativos a tejidos: *seda, encajes, lino*²² (primero y segundo sonetos), que emparejados con términos relativos a la luz y a lo blanco, se asocian casi imperceptiblemente con la blancura y luminosidad de unos ambientes sugeridos más que descritos. La naturaleza manifiesta su presencia a través de los términos relativos al mundo vegetal y a las aves: *nardos, alhelies, manzana, gladiolo, bulbo, tallo, flor, semilla, hojas, manzanilla, aceite, resina, lirio, jardines, rosa, limoneros, jazmines y pinar* (sonetos primero, quinto, sexto y séptimo), y *plumas, jilgueros, colibríes, mirlo, abubilla, canarios, jilgueras, paloma, nidos* (sonetos primero, sexto y séptimo. Obsérvese cómo en los sonetos dedicados a los arcángeles no aparecen las aves, aunque sí las plantas: *gladiolo, bulbo y tallo*).

Aparecen términos relativos a metales, piedras o materiales preciosos o semipreciosos: *rubies, nácar, plata, ámbar, oro* (sonetos primero, tercero, quinto, sexto y séptimo), los cuales, asociados a otra serie de términos relativos a la luz y al fuego, provocan en el lector unas determinadas sensaciones de claridad, bien sea fría, blanca, pálida, bien sea cálida, roja o ardiente: *luceros, aurora, linterna, fuego, gusano de luz, estrella, luminoso, luz, Luzbel, brasas, brasero, chisporrotear, incendio, sol, Cástor, can* (las cons-

²² Todos los términos que siguen se colocan aquí en el orden en que aparecen en los sonetos, aunque sin repetir, por no hacer incabable y monótona la lista.

telaciones de dichos nombres) (sonetos primero, segundo, cuarto, quinto, sexto y séptimo).

El contraste que ya hemos señalado de luz y sombra, tan barroco, se consigue, naturalmente, por la oposición de estos términos luminosos con los relativos a oscuridad y noche: *ocazos*, *insomnio*, *sombra*, *noche* (sonetos segundo, tercero y cuarto).

En este universo en miniatura que es el *Retablo con imágenes de arcángeles* están representados los cuatro elementos. El fuego ya lo hemos visto en el segundo, quinto y sexto sonetos. El aire aparece en el tercer soneto explícitamente, sin descontar que es el elemento en el que se mueven las aves y los ángeles. La tierra no sólo da sus frutos vegetales sino que tiene una presencia concreta en el sexto y séptimo sonetos. Pero el elemento que posee una representación más abrumadora es el agua, en todas sus formas, o evocada a través de otros objetos, sustancias o acciones relacionados con ella. El erotismo de que es portadora el agua se nos revela a través de surtidores de leche y miel, pero, sobre todo, en la bella metáfora de la consumación de las bodas con el término *caz*²³.

Los colores que aparecen son el rojo (sonetos primero, segundo, tercero, cuarto, quinto y sexto), el blanco (sonetos primero²⁴, segundo, tercero, cuarto, quinto, sexto y séptimo), el amarillo (sonetos primero, quinto, sexto y séptimo), el azul (sonetos primero y quinto) y el verde (sonetos quinto, sexto y séptimo). El negro, la ausencia del color, aparece tan sólo en el poema quinto dedicado a Luzbel. Todos estos colores pueden estar nombrados o evocados a través de objetos en los que el color es consustancial: rubies, sangre, vino, lino, nácar, leche, ámbar, miel, oro, manzanilla, limonero, pinar, etc.

El color de la representación pictórica se conjuga con el aroma y el sonido para cobrar vida, junto con el tacto y el movimiento. El aroma que se percibe en el *Retablo* es, naturalmente, el de las flores, limoneros y pinares, enturibado tan sólo por el agobiante olor tabernario del segundo soneto dedicado a San Gabriel. El sonido que se escucha es el del líquido fluyente, el del chisporrotear o crepitar del fuego y el piar de los pájaros, que acompañan a veces el sordo jadeo de la lucha amorosa de los cuerpos o el gemido del llanto.

²³ Los términos relativos al agua son: leche, miel, surtidores, río, manar sangre y luceros, rocío, pez, vino, copa, sangre, escanciar, llanto, llora, succionar, flujo, sorbo, chupar, tintero, saliva, arroyo, disolver, manantial, torrente, aceite, resina, caz. Se encuentran presentes términos de estos en todos los sonetos, algunas veces repetidos, combinados, flexionados o duplicados.

²⁴ Los *alhelies* del soneto primero evocan un color indeterminado, porque esta variedad floral puede presentarse en varias tonalidades, pero aquí al ir precedido de *lino* parece asociarse al blanco. Lo mismo ocurre con *lirio* en el soneto sexto, al aparecer entre *nácar*, *leche*, *nata* y *paloma*.

Sólo nos' queda decir en estas notas al filo de la lectura de los versos de Carvajal que el dominio de la retórica clásica y una abundancia de imágenes conseguidas por la atrevida asociación de términos muestran una madurez y una cultura poco común. La facilidad —real o aparente— con que resuelve las dificultades autoimpuestas, la riqueza de las rimas, sólidas y sonoras, que en noventa y ocho versos no han recaído dos veces sobre la misma palabra, revelan a un gran poeta de veinticinco años, que había de crecerse a lo largo de los años.