

Ninfa intertextual: actualización de un modelo literario»

Julián Bravo Vega

La voz *ninfa* posee una extraordinaria versatilidad literaria. De hecho, el lector que espera hallar la consabida acepción mitológica, propia de su étimo¹, que es el valor que la Edad Media y, sobre todo, el Renacimiento le confieren, puede recibir la sorpresa inesperada de registros que se encuentran en el polo opuesto de sus orígenes. El NTLLE² es especialmente útil para realizar una aproximación rápida a la diacronía de esta voz, en lo que son las acepciones del término y sus construcciones derivadas o compuestas. La primera documentación de la voz *ninfa* se remonta a 1570, data que facilita el *Diccionario* de Casas (1570), que es el corpus que abre la compilación del NTLLE. Aunque antes de esa fecha no exista inventario que la registre, la literatura bucólica de la primera mitad del siglo XVI, de Garcilaso a Montemayor, abunda con iteración en la presencia de ninfas, pastoras y zagalas. Un género narrativo específico, el de la novela pastoril, no hará sino mantener vigente su uso durante los siglos XVI y XVII³. Lo mismo podríamos decir del periodo medieval (desde San Isidoro a la *General Estoria* o desde Alonso de Palencia a la poesía cancioneril, con ausencia significativa en Nebrija)⁴, donde la voz posee relativa presencia, aunque su explosión se produce con la adaptación de la bucólica virgiliana que arranca en Garcilaso, feliz autor de imáge-

- 1 Bailly, Anatole, *Dictionnaire Grec-Français*. Rédigé avec le concours de E. Egger. Édition revue par L. Séchan et P. Chantraine, Paris, Hachette, 1950. Aunque el sentido mitológico de 'deidad menor que vive en las aguas, montes, praderas o bosques' acabe dominando, conviene no perder de vista la etimología de 'doncella', 'recién casada'.
- 2 Real Academia Española, *Nuevo Tesoro Lexicográfico de la Lengua Española*. Edición DVD, Madrid, Espasa/RAE, 2001.
- 3 La implicación de ambos universos, mitológico y real, en la bucólica se transmite desde los propios títulos de las obras. Tal es el caso de Bernardo González de Bobadilla. *Ninfas y pastores del Henares*, Alcalá, Gracián, 1587.
- 4 González Cuenca, Joaquín, ed., *Etimologías de San Isidoro romanceadas*, León, Diputación Provincial, Ediciones de la Universidad de Salamanca, 1983, t. I, p. 352 (Libro de las lenguas, las gentes, los reinos, la milicia, los ciudadanos y los parentescos. Cap. VIII de los casamientos e de los que se casan): «*pronuba* es dicha aquella que está delante los que casan, esta es la 'madrina', e aun aquella que ayunta la novia a su marido. E aún esta es dicha *paranimfa*. E *paranimfa* quiere decir 'cerca la nimfa', esto es 'cerca la novia'. Cada novia en las bodas es llamada *nimfa* a semejança del agua, que en latín dicen *nimfa*, e es así dicha la novia *nimfa*, por el ofi-

nes de ninfas fluviales tejedoras de tapices o de ninfas «degolladas»⁵. El NTLLE, por tanto, del que queda apuntada su utilidad, no sirve para precisar la cronología estricta de las voces ni para registrar la diacronía de sus usos literarios. Por ello, y aunque ahora recurramos a criterios lexicográficos, en la segunda parte de este trabajo procederemos a un vaciado de la voz partiendo de obras literarias, lo que nos dará una aproximación más fiable de su implantación, sus usos poéticos y su evolución.

Volviendo, pues, al NTLLE, habrá que esperar al *Tesoro* de Covarrubias (1611) para encontrar el primer esbozo de campo semántico: a la acepción mitológica de *ninfa* ‘deidad de las fuentes o de los ríos’, acompaña la del falso masculino *ninfo* (‘al hombre demasíadamente pulido, delicado y curioso en su vestido y trato suelen llamar *ninfa* o *ninfo*’), y la del compuesto *paraninfo*, que posee la doble acepción de ‘padrino’ y ‘mensajero’. Habrá que esperar a 1780 para que en el *Diccionario* de la Academia aparezca, junto con la acepción mitológica de *ninfa* como ‘fabulosa deidad de las aguas, bosques, selvas, etc.’, la de ‘qualquier muger moza y particularmente la que se tiene por dama’, acepción con la que, según el diccionario latino de Raimundo de Miguel, caracterizaba Ovidio a la «señorita o señora joven y de ilustre cuna». *Ninfa* —seguimos con el *Diccionario* de la Academia— es ‘el hombre demasíadamente pulido y afeminado, y que cuida de su gala y compostura con afectación’. De Terreros, en 1787, procede la acepción de *ninfa* ‘dama o señora moza’, junto con la voz derivada *ninfomanía* ‘furore uterino’. *Ninfa* se define como ‘hombre afeminado, presumido, afectado, petimetre’. En 1853 Domínguez precisa la acepción mitológica ‘cada una de las divinidades subalternas, que tenían su morada en los ríos, en las fuentes, en las montañas, en las praderías, en los bosques, etc. y que eran representadas bajo la forma de jóvenes hermosas y rozagantes’, y la acepción poética de ‘mujer o doncella de estremada hermosura, de encantadora beldad’. Por vez primera la edición de la Academia de 1884 incorpora el sentido figurado de *ninfa* ‘joven hermosa. Tórnase a veces en mala parte’. Habrá que esperar a la edición de la Academia de 1992, casi un siglo después, para sustituir «en mala

cio del lavamiento, el cual conviene al nombre de la casa». Sobre la castidad de las vírgenes puede consultarse Alfonso X, *General Estoria*, primera parte, lib. VI. «Del departamento sobre las razones de Io». Palencia, Alfonso de, *Universal vocabulario en latín y romance*, reproducción de la edición de Sevilla de 1490, 2 tomos. Madrid, Comisión permanente de las Asociaciones de Academias de Lengua Española, 1967, s.v. *nymphas*. Nebrija, Elio Antonio de, *Vocabulario Español Latino*, Madrid, RAE, 1989. Edición facsímil, basada en la reproducción de la ed. facsímil de 1951.

5 Porqueras Mayo, Alberto., «La ninfa degollada de Garcilaso (*Égloga III*, versos 225-232)», en *Temas y formas de la literatura española*, Madrid, Gredos, 1972, pp. 128-148.

parte» por «sentido peyorativo», acepción moral que guarda una semántica opuesta a la de su étimo. Antes, en 1917, Alemany había incorporado los adjetivos derivados *ninfómana* y *ninfomaniaca*, y Rodríguez, en 1918, el sustantivo compuesto *ninfagogo* ‘joven griego que conducía a la desposada a casa del esposo’. Con ello se completa el recorrido lexicográfico sobre este grupo de helenismos, aunque quedan por registrar voces que han pasado a consolidarse en la creación literaria, y que veremos más adelante, como *linfa*, latinismo referido a las ‘divinidades de las fuentes’ y asociado a la ‘larva de insecto’ o *crisálida*, *ninfea* ‘nenúfar’ y *nínfula*.

Los usos literarios de la voz *ninfa* desbordan con mucho las expectativas de los registros léxicos, ya que su presencia en la obra artística está sometida a códigos más amplios que los que impone la norma del lexicógrafo, no exenta de criterio moral. Como producto renacentista, la voz *ninfa* debe su origen al redescubrimiento de la cultura clásica, y su presencia se detecta con amplitud en el entorno italianizante que Garcilaso instaura. Las «hermosas ninfas en el río metidas» parecen herederas cultas de las niñas, mozuelas, zagalejas, morenicas garridas o serranicas graciosas y bonitas de la tradición lírica española, pues todos estos tipos femeninos gozan de los rasgos comunes de belleza, juventud y donceller. En la Égloga II Albanio busca consuelo en las «ninfas de este bosque umbroso», que se convierten en confidentes de un caso de desamor. Albanio ha sido rechazado por Camila, «doncella» consagrada a Diana y «ninfa infiel», a la par que desdeñosa, resto lírico de la *belle sans merci* y de la pastorela trovadoresca, con lo que accedemos a un trasfondo palingenésico que otea en el horizonte literario. Desde este ámbito preerótico se amplía el uso en Montemayor a un doble sentido, el simbólico de la castidad, perceptible en la descripción de las tres ninfas que irrumpen en el libro 2º de la *Diana* perseguidas por unos salvajes, y el de la pastora amada, cuya belleza queda descrita al estilo platónico. Asociada al tipo del «salvaje», la *ninfa* penetrará en el espectáculo teatral, incorporándose a momos, danzas, mascaradas y alegorías, como, por ejemplo, la que se representa en las bodas de Camacho (*Quijote* II, 20). Desde este universo de la égloga se generaliza su uso lírico, y podemos encontrar esta voz en registros que van desde «lo divino», como los que provienen de la literatura religiosa o mística (las «ninfas de Judea» del *Cántico Espiritual* o *La ninfa del Cielo*⁶, auto sacramental de Tirso), hasta lo profano y popular, caso del romance gon-

6 Para esta obra y sus relaciones con Calderón véase Darst, D. H., «The two Worlds of *La ninfa del cielo*», *Hispanic Review*, XLII (1974), pp. 209-220.

gorino (1591): «A vos digo, señor Tajo, el de las ninfas y ninfos»). La polarización de sentidos que se produce a finales del siglo XVI es fiel reflejo de la dimensión que adquieren los fenómenos religioso y popular, pero también del impulso de las tendencias artísticas y literarias de la época. Así, el desarrollo que ha experimentado la mitología en los repertorios de emblemas y en el arte determina una literatura cargada de imágenes, de las que el símbolo, la parodia y todos los recursos de la burla (paradoja, ironía, hipérbole, etc.) van a convertirse en elementos esenciales en la adopción de nuevos significados. Por ello, a la acepción primitiva sucedió en la literatura española otra, vinculada a las agresiones sexuales de que son objeto las ninfas en el mundo clásico⁷. La voz pasó entonces a poseer un marcado sentido erótico e, incluso, sexual. Así se observa de pleno en Cervantes. A Sancho (*Quijote* II, 13) no le hace gracia alguna que Sanchica, «ninfa del verde bosque», sea ponderada con la exclamación «¡Oh hideputa, puta y qué rejo debe de tener la bellaca!». A pesar de su preocupación por las palabras, no es la incorrección en el uso etimológico lo que incomoda a Sancho, sino el sentido moral que ha adoptado, lo que permite una retahíla de dudosas ponderaciones, que si no interesan filológicamente a Sancho, le desagradan como padre. Los testimonios de esta acepción erótica y sexual de *ninfa* abundan, y voy a detenerme en alguno de sus casos. No obstante, en paralelo siguen manteniéndose los usos bucólicos, como se desprende de *Las Eróticas* (1618) de Esteban de Villegas, donde en conocidos versos al Céfito, el poeta pide a este confidente lírico que comunique su muerte a su 'amada' *nympha*.

Retomando la traslación sexual del significado, en *El vizcaíno fingido*, Solórzano va «derecho en casa de la ninfa», a la que antes ha definido como taimada sevillana y después como «señora de rumbo»; mujeres *alegres* 'libertinas' será la autodefinición de Cristina, una de ellas. Las prácticas de estas *ninfas* aventureras (como «tapadas», mozas de compañía en los coches, pedigüeñas, «tomajonas», etc.) quedan al descubierto en este entremés cervantino. En *El coloquio de los perros* leemos: «...estaban los dos amancebados con dos mujercillas, no de poco más o menos, sino de menos en todo; verdad es que tenían algo de buenas caras, pero mucho de desenfado y de taimería putesca. Éstas les servirían de red y de anzuelo para pescar en seco...». A una de estas dos ramerías la denominará más adelante Cervantes la *ninfa Colindres*. «Ninfas» y «ninfos» participan en la chacona de *La ilustre fregona*, con

7 Guzmán, M. L., «La persecución de la *ninfa* en la poesía castellana del Siglo de Oro», *Revista de Facultades de Letras y Ciencias*, La Habana, XXII, 1916, pp. 102-106.

lo que se convierten en personajes bailarines y desenvueltos, y desde el desenfado de la jácara trasladan su existencia al universo picaresco.

Quevedo abunda también en estos usos. En *El Buscón* (I, 4) expone: «Metióme adentro y estaban dos rufianes con una mujercillas... Dijo una de las *ninfas*...», donde posee la acepción de ‘mujer pública’. La identidad entre «mujercillas» y prostitutas ya se intuye en *El Lazarillo* (caps. III y IV). Sin embargo, en *El Buscón* (III, 10: «vinieron *ninfas*, desnudándose para vestirnos») la alusión, aunque la mitigue la clave concepcionista, remite directamente al universo sexual. Quevedo facilita el entronque del uso burlesco de *ninfa* para retratar toda una caterva de personajes femeninos caracterizados por su libertinaje sexual: daifas, taimadas, prostitutas⁸, damas de rumbo, tapadas de medio ojo, ladronas sexuales, ninfas en escabeche o putidoncellas, que Vélez de Guevara compendia en su doña Tomasa de Bitigudino, doncella chanflona que, como cuarto falso, pasa de noche por las manos de veintidós galanes y, por ello, queda retratada como «doncella al uso». Relatos costumbristas, jácaras y universo picaresco amplían este panorama.

No se agota aquí la connotación sexual, sino que se traslada al masculino *ninfa*, como muestra Antonio Liñán y Verdugo (*Guía y avisos de forasteros...*, 1620. Novela y escarmiento séptimo): «Era entre galán y lindo, calzaba puntos menos, cubría con el cabello las orejas a lo inglés, hablaba en falsete, gastaba goma para los bigotes y alzacuello para el colodrillo: al fin, para decirlo de una vez, ya que no era ninfa, tenía mucho de ninfa». De la mano del afeminamiento del tipo de galán «lindo», *ninfa* pasa a adquirir el significado de ‘maricón’⁹. Sin embargo, justo es apuntar que *Nympho* es nombre propio de varón grecolatino. A pesar de ello, es difícil apuntar aquí otro sustrato cultista que no proceda de la vía paródica, que tan hábilmente explotó el Barroco literario. En este juego de idas y vueltas léxicas se produce la variante burlesca de la «ninfa viril», como se observa en el *Quijote* (II, 35), donde posee «hermosísimo rostro de doncella», edad de entre diecisiete y veinte años, y actúa «con desenfado varonil y con una voz no muy adamada». Con la expresión «damas machorras» (*La vida y muerte de Herodes*, v. 827), muestra Tirso con desenfado la preocupación de los rústicos al observar cómo las princesas cabalgan «desparrancadas» y pueden dejar la doncellez en la silla de montar. Quevedo llevará hasta el límite esta tendencia de masculinización de la mujer en su baile de «Las valentonas», donde las mujeres cambian de sexo y se convierten en «hembros de la

8 Alonso Hernández, José Luis, *Léxico del marginalismo del Siglo de Oro*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1976: «*ninfa*: prostituta tributaria de un rufián».

9 *Ibidem*, s. v. *ninfa*.

vida airada», es decir, en rufianas, hamponas y espadachinas, parodia harto evidente de la virgen guerrera transmitida desde la amazona clásica a la literatura caballeresca. Con todo ello, el corpus literario ha sido más ágil que el repertorio lexicográfico al mostrarnos el uso transgresor de la voz *ninfa*, a la vez 'doncella' y 'prostituta', aspecto que sólo detecta la lexicografía a finales del s. XIX («Tómase a veces en mala parte»).

Desde el siglo áureo la voz se proyecta en periodos posteriores. El siglo XVIII es receptor de planteamientos neoclásicos y la atención de Cadalso a las «ninfas del Ebro» permite ubicar a sus homónimas en los ríos poéticos de los restantes vates hispanos, en convención que capitalizan Tormes y Betis como modelos de sendas escuelas poéticas. Meléndez Valdés y el anacreontismo facilitarán el desarrollo de esta imagen. Cadalso, por su parte, viose obligado a abandonar Madrid a finales de octubre de 1768 y partir desterrado a Zaragoza. Entre los motivos se halla la atribución del libelo *Calendario manual y Guía de forasteros en Chipre*, en el que se motejaban los usos amorosos de la Corte, en particular la moda de los cortejos. Antes de partir, dedicó un poema «A las ninfas de Manzanares», que, ante la polisemia de *ninfa*, podemos entender desde el sentido aparente y conciliatorio de canto a la mujer madrileña, y desde el sentido profundo de crítica a los hábitos amorosos de las «ninfas de Manzanares», descubiertas ya por Vélez de Guevara en el arranque de su *Diablo Cojuelo*, como Evas nocturnas que, en el ardor de la cópula, «friegan» sus cuerpos con las arenas del río. Sea cual fuere la auténtica intención de Cadalso, la disemia ('dama' / 'libertina') es la clave de este juego de mordacidad y de ingenio.

No faltan en el siglo XIX sintagmas como «almibaradas ninfas» (Rafael J. Crespo. *Fábulas morales y literarias* (1820), fáb. XII, v. 88) que, bajo el velo de 'dulces esposas', realizan actividades opuestas; o «beneméritas ninfas» (Bretón de los Herreros. *Los tres ramilletes*, v. 385), cuyo mérito radica en cortejar a un varón; o «vaporosas ninfas» (Ibo Alfaro. *Una violeta*, 1857), que se insertan en el universo galante de las coquetas y de los bailes de salón, o «ninfas... desnudas» y juguetonas, tras las que corre el «yo» poético de Bécquer «en la corriente fresca / del cristalino arroyo». De la variante *linfa* se apropia el Romanticismo, desde donde se traslada al léxico científico y biológico, como se aprecia en *La evolución política de las diversas razas humanas* (París, 1904), obra de Charles Letourneau, en cuyo capítulo «La sociedad de las hormigas y de las abejas» se pondera la evolución síquica y social de estos seres, que realizan expediciones guerreras no por el hecho de esclavizar a sus congéneres, sino desde el placer que les pro-

duce obtener «ninfas hormigas»¹⁰. El realismo no podía olvidar estos usos, y Galdós, uno de sus exponentes más significados, nos presenta a Rosalía, *La de Bringas* (1884), como «la ninfa de Rubens, carnosa y redonda». Otras ninfas galdosianas, a las que su juventud ha librado momentáneamente del estigma de la pasión, son *Gloria* (1876-1877), la hija de don Juan de Lantigua, María, la hija quinceañera de la marquesa de Tellería, «de ojos verdes y perfil helénico, Venus extraída de las ruinas de Grecia, soberana escultura viva» y las jóvenes que frecuentan la terraza de la «ciudad alta» que esconde el Palacio Real¹¹. Por su parte, *ninfea* ‘nenúfar’ se convierte en voz explotada por el Modernismo y penetra de lleno en la poesía de Juan Ramón Jiménez.

Valle Inclán recupera para *Luces de Bohemia* (esc. X) la figura de La Lunares, *ninfa*/buscona de quince años. E. Barriobero (*El airón de los Torre-Cumbre*, 1929) describirá una juerga flamenca, con «acarreo de mozas» o *ninfas*. El casticismo madrileñista llevará a Jardiel Poncela (*¡Espérame en Siberia, vida mía!*, 1929) a poner la voz en boca de un chulo, llamado «Niño de la Apendicitis», con lo que se introduce en el espectáculo musical de los cabarets y del género de las varietés, y se identifica con los tipos femeninos de la «entretenida» y de la «vedette», desde donde Jardiel realiza la asociación entre la ninfa y el fauno¹². En la descripción de la vida libertina de estos ambientes galantes, de sicilipsis y de «carne de tablado», se especializa Álvaro Retana, y la voz pasa a integrarse ahora en los títulos de la novela pornográfica (*Ninfas y sátiros*). No extraña, por ello, que el aparente diminutivo *nymphette* (*nínfula* en la traducción española) sea neologismo propio de la *Lolita* (1955) de V. Nabokov¹³, y que a la voz se incorporen tonos morbosos que adelantan el despertar sexual a la preadolescencia, casi a la niñez. Umbral cierra con sus *Ninfas* (1975) una serie de cuatro obras sobre la adolescencia, el despertar sexual, la homosexualidad y los amores lés-

10 Tomo el ejemplo de Lily Litvak (*Musa libertaria. Arte, literatura y vida cultural del anarquismo español (1880-1913)*, Madrid, Fundación Anselmo Lorenzo, 2001, p. 48), con lo que la voz se inserta ahora en el contexto de la literatura libertaria.

11 Pérez Galdós, Benito, *La de Bringas*, Blanco, A. y Blanco Aguinaga, C., eds., Madrid, Cátedra, 1991, p. 81-82: «Había ninfas de traje alto que muy pronto iba a descender hasta el suelo, y otras de vestido bajo que dos semanas antes había sido alto».

12 Jardiel Poncela, Enrique, *¡Espérame en Siberia, vida mía!*, R. Pérez, ed. Madrid, Cátedra, 1992, pp. 471-772: «En la edad moderna, cuando el fauno no tiene fuerzas para llevar al lecho en brazos a la n., la n. se traslada al lecho por su propio pie y allí espera el fauno».

13 Nabokov, Vladimir, *Lolita*. Traducción de Enrique Tejedor. Prólogo de M. Vargas Llosa. Semblanza biográfica de Enrique Murillo, Barcelona, Círculo de Lectores, 1987. (Biblioteca de Plata de la narrativa del Siglo XX, 1); 1994, 2ª ed., p. 41 a 43.

bicos, mientras que reserva para *Cela, un cadáver exquisito* (2002) la imagen biográfica de la ninfa y del viejo fauno.

Desde el territorio literario la voz transita a otros ámbitos y la hallamos de nuevo, ya prosaica, vulgarizada y sin ninguna dimensión poética, en las páginas de «contactos» de periódicos, guías urbanas, publicaciones de ocio o de entretenimiento, donde el eufemismo *ninfa* esconde a menudo una especialización sexual que nada tiene que ver con las habilidades de las náyades, oréades o hamadríades de la mitología clásica y entra de lleno en el mercado del sexo¹⁴. Pero esta última generación de ninfas, que muestra una vez más la distancia entre la versatilidad literaria de la voz y su parco registro lexicográfico, queda ajena a estas páginas.

He intentado, por el contrario, ofrecer la construcción de una imagen poética a través de un modelo de textualidad diacrónica, que toma como eje el Siglo de Oro español, muestra la capacidad permanente del periodo aurisecular para generar imágenes y para transmitir las al caudal poético de la literatura española de todas las épocas. Cabe, desde esta propuesta de análisis, ampliar el estudio a nuevas imágenes, en repertorio que puede partir de la mitología (sirena, arpía, sátiro, fauno), de la representación plástica de conceptos abstractos (fama, ocasión, verdad), del mundo animal (paloma, serpiente), del vegetal (yedra, laurel, violeta) o de cualquiera de las referencias conceptuales que proceden de la herencia cultural áurea, siempre vigente y con la que estamos en deuda continua.

14 Sanmartín Sáez, Julia, *Diccionario de argot*, Madrid, Espasa Calpe, 1999, 2ª ed., s. v. *ninfa*: «homosexual o jovencito de aspecto físico atractivo que ejerce la prostitución masculina».