

JUAN LOVELUCK

UN MOTIVO DE LA ESPIRITUALIDAD BARROCA EN LA POESIA DE GONGORA

EL CUARTO centenario de Góngora nos hace posible su estudio a buena distancia de aquellos tiempos en que lo barroco era sinónimo de extravagante y retorcido y en que la obra del cordobés se miraba como la de un poeta falto de cordura, que sólo había contribuido a inficionar las letras españolas. Aunque no haya sido, hace años, unánime el parecer revalorador del barroco¹, los estudios posteriores a 1930 muestran un camino que parecía insospechable a comienzos de siglo.

El mal entendimiento de Góngora se prolongó por siglos, en verdad desde el tiempo de las polémicas entre 'claros' y 'oscuros', y no mostraba mejoría siquiera en los términos del diecinueve. En tal sentido, Góngora —como todo el fenómeno barroco— es conquista reciente en su entendimiento cabal. Es casi —aunque lo desdiga este cuarto centenario— un recién nacido —con cuatrocientos años— al que la admiración de un grupo generacional —el que le celebró en 1927²— y el avance de los estudios en torno al barroco, le han quitado gruesa pátina de errores y laxos juicios repetidos hasta saciar los manes de la comodidad crítica.

Tal vez sean unos versos de Quevedo los que mejor sintetizan, en su gracia cruel, la actitud general frente al 'inficionador' de la poesía castellana. En la culminación de sus batallas con don Luis, el autor de *Los sueños* llegó a adquirir —y entonaría un epinicio en esa hora— la casa que habitaba en Madrid el racionero de Córdoba. Resultó natural, con semejante arma en la mano, que no demorara mucho en despedir de ella a su enemigo, viejo ya y achacoso. Cuando Quevedo se hizo cargo de la casilla, dicen los versos, desenrareció el aire quemando metafóricamente versos del toledano que dejaron perfumadas las estancias, hechas a usos y abusos gongóricos:

para perfumarla
y *desengongorarla*
de vapores tan crasos,
quemó como pastillas Garcilasos. . .

* * *

Hemos mencionado la nueva inteligencia del barroco para significar que dentro de esa conquista fundamental de la historia del arte debe incluirse la efectiva valoración gongorina, iniciada por hispanistas no peninsulares, como Lucien-Paul Thomas y Raymond Foulché-Delbosc. Ello no entraña novedad para los conocedores del barroquismo. El vuelco experimentado en tal orden ha sido vertiginoso y originado copiosa literatura³. Hace unos sesenta años, la confusión reinante en torno a este *ismo* era casi ecuménica y nadie habría hablado de un *estilo literario barroco* —con autonomía en la intensidad de procedimientos— cuya licitud es hoy aceptada sin ambages. De tal modo que la consideración peyorativa del barroco es de destierro reciente, si oponemos a los años de comprensión los siglos negadores. Investigadores —como Emile Simon— han observado en abanico las posibilidades de manifestación del barroquismo: forma de Estado, orden religiosa, estilo externo de vida, vestimenta, etc. Esa orden religiosa de cuño barroco —la jesuítica— impondrá una forma de catolicismo militante y una dirección al arte posttridentino, como posibilidad de reencauce de la fe floja o vacilante y tendrá una manera de uniformar la retórica y la poética del barroco en torno a postulados aristotélicos, a través de la *Ratio Studiorum*; sobre todo a través de la tercera y definitiva, la de 1598-99, según ha puesto en claro el P. Batllori⁴. No parece hoy, como hace pocos lustros, escandaloso hablar de música barroca. O de filosofía barroca: en 1929, Gebhardt estudiaba a Spinoza como hombre representativo del barroco⁵. En esas mismas páginas expresaba el *axioma del ritmo* que nos permite estudiar las *edades barrocas* como verdaderas constantes, que lo mismo se cumplen, por ejemplo, en el prebarroco gótico (el estilo de *La Celestina*, por caso) o en el barroquismo que conlleva la exaltación romántica. En palabras de Carl Gebhardt: “Si para una época el concepto de valor se halla en el espacio sujeto a forma, la otra verá el valor en la infinitud. Esta es la contraposición entre la primera antigüedad clásica y la de la última época, entre el románico y el

gótico, entre el Renacimiento y el Barroco”⁶. Todo ello, sin perjuicio de que consideremos el Diecisiete como el siglo barroco por excelencia, el de la culminación del *manierismo* (en el concepto de R. E. Curtius)⁷, en el que, bajo signo español, uniformóse el espíritu europeo para la última lucha por la conquista de la unidad religiosa: “La busca de Dios después del Renacimiento, bajo la guía de España, fue el último esfuerzo común de Europa en el arte y en la literatura”⁸.

* * *

Largo fue, pues, el camino de la comprensión del barroco, desde obras como *Renaissance und Barock* (1888) por Woelfflin, hasta otras de nuestros días que, con la posibilidad de la misma oposición y título, como la de Battisti⁹, aprovechan el caudaloso material escrito en este siglo acerca del barroco en arte y literatura. Y ese camino tuvo etapas que van desde la sola mirada externa a la morfología, hasta la posición que quiere desentrañar un espíritu, un *alma barroca* que determina la tortura, causa la complejidad o es razón del retorcimiento formal. Ruta la última que tiene hitos básicos, como las obras de Max Dvorak o Werner Weisbach, que no es del caso aquí comentar. Brinkmann y Worringer, a los que se podrían agregar, en contribución más reciente, René Wellek y Helmut Hatzfeld, se han esforzado, asimismo, por determinar la búsqueda de la espiritualidad y el trascendentalismo barroco, más allá de las revelaciones morfológicas¹⁰.

* * *

En estas notas gongorinas nos interesa ver de qué modo se cumplen en la poesía del cordobés algunos motivos capitales de la espiritualidad barroca, algunas esencias de su vertebración interna, más allá de formas retorcidas, de espirales sintácticas, de hipérbatos y juegos de contrarios en que la audacia es ilimitada y se alía al mucho saber como forma de embellecimiento¹¹: más allá, en suma, del brillante artificio sensual —colores, olores, sonidos— que alza el universo manierista gongorino. Conviene levantar la *fermosa cobertura* y ver qué revela del drama interior su elocuencia; para ello no es ocioso recordar qué elementos internos, qué fuerzas y determinantes espirituales originarían esa apariencia o *manera*. Así, Geers¹² ve al fondo del barroco, como elemento determinante, la *angustia*; Spitzer¹³, el *des-*

engaño, el sueño opuesto a la vida, la máscara versus la verdad, la grandeza temporal opuesta a la conciencia de caducidad; Vossler¹⁴, la *soledad* y su melancolía; Hatzfeld¹⁵, “el interés metafísico, el temple melancólico y el gusto contradictorio, a la vez ascético y sensual. Se procura combinar el renunciamiento con la profusión estilística”; Díaz-Plaja¹⁶, la nota de *postrimería*, el sabotaje de la belleza por el treno tremendo del *memento mori*, presente hasta en la pintura de bodegón que, para Orozco Díaz¹⁷, denuncia en la plástica la conciencia angustiosa de lo que pasa y avanza a su definitivo derrumbe. Para el último autor citado, Emilio Orozco Díaz, alcanza considerable relieve “un terrible drama de signo barroco: la lucha del hombre con la fuerza del tiempo”¹⁸.

Tales determinantes del mundo espiritual barroco llegan a tipificarse en diversos tópicos que, si bien caen a veces en el clisé y en inmisericorde repetición, avisan, por intensidad, lo común del preocuparse: 1) *la brevedad de la rosa* (“hoy naciste y morirás mañana”) y el tema del *carpe diem*¹⁹, que pierde en el barroco la despreocupada, vitalísima exultación que le diera el Renacimiento, para enlazar con la idea de la ‘insegura seguridad’ del momento que *se vive*; esta urgencia de reflejos metafísicos se cumple sólo enlazando un hecho concreto, una *vividura* intensa que se inscribe en el historial del tiempo, sumo maestro de desengaños. Tópico, pues, de la *fugacidad de lo terreno*, elegía metafísica que nos lleva a la atmósfera de las entristecidas amonestaciones manriqueñas. 2) El anterior atrae el motivo, repetidísimo en la literatura del siglo xvii, del menosprecio de la vida cortesana y la horaciana exaltación de la vida rústica, pastoril, incontaminada de ambiciones y apetencias externas: el culto de la soledad, o de las soledades; el horaciano *beatus ille* que por su exaltación del desprecio de cortes y urbes pudiera también designarse como del *contemptu mundi*. 3) El tópico anterior muestra todavía un grado más de violencia y de crueldad (muy barroca) en su presentación: cuando el poeta —o el pintor: recuérdense las “Postrimerías” de Valdés Leal, en el Hospital de la Caridad, Sevilla— muestran o intentan mostrar, en su curso implacable las transformaciones de la belleza y la carne perecibles, a las que ni oro ni púrpura pueden oponerse con eficacia: es el motivo brutal del *sic transit*, en que olores nauseabundos, asquerosas gusanerías y huesos en deshacimiento nos dan, sin veladuras, la imagen espantosa de la muerte^{19a}.

Como puede colegirse, todos estos tópicos y motivos, muerte, angustia, desengaño, conciencia de fugacidad en las más altas empresas, ponen amargo rictus en labios del hombre del siglo xvii: dan avisos y 'castigos' de salvación con su muestra aleccionadora. Tienden, interesadamente, "a infundir aversión por la existencia terrena y a conducir la religión como único antídoto posible para esa vida que no pasa de un *sueño*, un *teatro*, una *comedia*, una *mentira*"²⁰.

* * *

¿Entronca la lírica gongorina con tales motivos y preferencias? ¿Podría decirse que alguno de esos temas es o se acerca a ser el *tema del poeta*? O, simplemente, ¿al manierismo de Góngora corresponde un barroquismo interior? Recordemos con Alfonso Reyes (*Sabor de Góngora*) que el de Córdoba "no es un poeta del espíritu; es un poeta para los sentidos"²¹. Y con Emilio Orozco, que "al más típico Góngora no le interesaba mucho, desde luego, el ahondar en el pensamiento, ni la repercusión sentimental, ni, menos aún, recrear con con el contenido argumental; iba en busca de un placer estético distinto y más puro"²². Aun en las *Soledades* —tema caro a los barrocos—, a pesar de la valoración de la vida rústica, frente a la menospreciada corte, acarreadora de desengaños, prevalece lo que Pedro Salinas observaba como "la realidad externa... la realidad sensual", pues según él, "Góngora era un andaluz sensual, para quien el mundo se representaba no en ideas o valores morales sino en volúmenes, en formas, en apariencias seductoras"²³.

El temple mismo del poeta le hacía huir de lo que no fuese festivo, halagüeño, sonriente. Asustábanle los tintes de melancolía, mientras le deslumbraban el dinamismo de los naipes, el mentidero, los toros y la vida a lo muy mozo. Tal temple pone el índice en su obra en que, por cierto, predomina lo ligero antes que lo grave, sea para tratar asunto ilustre o mitológico. No en vano, pues, como fuerza de arranque de su espíritu se ha visto la travesura²⁴. Allí está el epistolario de Góngora, vivo documento para seguirle las horas y los días, para refrendar lo dicho y para muestra de que no corrían gravedades por su sangre ni le hacían mucho bulto en el alma; allí su anecdotario juvenil y de senectud, movedor a risas, para comprobarlo.

No desconocemos la barroquísima imbricación de lo cómicoserio, o

de la burla a veces soez de la antes grave y reverenciada materia mitológica. Góngora parece encantarse en desordenar el cabello de ilustres personajes del Olimpo, incluso en su abundante poesía funeraria (de compromiso cortesano), en la que tantos lastres se arrastran por lecho amplio y conocido. Pero, a la vez, debemos reconocer que ni en vida ni obra del poeta predominan las tenaces angustias, los hirientes problemas del hombre barroco. Burla, risa, aliento festivo superan en su vuelo frecuente a los hondos cuidados del alma.

Alguna vez parece escribir con la mano en la mejilla, al contemplar el derrumbe de las glorias y poderes mundanos. Así, en una carta de 1622, cuando muchos desengaños le habían nevado la cabeza, escribe a propósito del trágico fin de Villamediana: "Estoy igualmente condolido que desengañado de lo que es pompa y vanidad de la vida"²⁵, pero, por lo general, se invita e invita a los demás a menos tristezas, como en carta a Francisco de Corral: "Salgamos a cosas menos melancólicas", al referirse a la próxima ejecución del marqués de Siete-iglesias²⁶.

Hay en Góngora un frecuente y deliberado afán por desentenderse de asuntos graves. No le interesó, como a Quevedo, vivir y sufrir problemas españoles que empezaban a asediar a hombres de su tiempo. Hasta su desengaño, "su terrible desengaño, a la vejez, es el chasco del pretendiente al que no se ha premiado, a pesar de sus inmensos méritos", ha dicho Dámaso Alonso²⁷. Sus sueños personales, rotos por los poderosos, lo determinan.

Góngora y el "verdugo de los días"

Hemos recordado que el hombre barroco vive obsesionado por varios dramas interiores. Uno de ellos es de la fuga del tiempo, o el de su permanencia, como "fiscal insolente", mientras nosotros *nos vamos*: "tú eres, tiempo, el que te quedas, / y yo soy el que me voy..."²⁸ El hombre y el artista del barroco están amenazados por las sentencias del tiempo, por su avance inexorable. El tiempo trae los desengaños, y difícilmente el hombre se sostiene entre los hilos de su marcha: el *ayer* y su *mañana* inevitable, que apenas dejan libre el intersticio del presente. Ello abrirá ancho cauce para la discordia retórica del *ayer* y el *porvenir*, en la fórmula de antítesis ingeniosa.

Del tiempo y de su paso; del manejo implacable de su "cetro imperial", del acarreo de desengaños que cumple éste, como la muerte,

río poderoso, extraen los escritores del barroco sus más caras lecciones. Lo dijo Calderón, en *El día mayor de los días*:

...las lecciones del tiempo
siempre doctas, siempre sabias
han sido, o por lo que enseñan
o por lo que desengañan.

Tal conciencia dramática, física, casi palpable, de la inexorabilidad del tiempo, se deposita en el reloj mecánico, que en la época logra un sumo y significativo esplendor. Hasta en la pintura se le destaca. El hombre barroco, deseoso de saber cómo se le va (o cómo se le viene, que es lo mismo) cada hora de su tiempo esquivo, se pone al alcance ese nuevo corazón, el reloj "para el pecho"; él le va diciendo por qué manera se desliza el que llama Góngora

...de memorias
fiscal tan insolente,
que a la inmortalidad
no perdona accidente.²⁹

Emilio Orozco Díaz —fino entendedor de lo barroco— se sirve de las "Décimas a los relojes" o "Medida del tiempo por diferentes relojes", para mostrar un aspecto de la angustia temporal en Góngora. Esas nueve décimas, publicadas por don Miguel Artigas en su libro *Don Luis de Góngora. Biografía y estudio crítico* (1925), no son, fehacientemente, de don Luis. Es su paternidad controvertible. En tales décimas predomina, sea a propósito del reloj de arena, de campana o de bolsillo, la consideración de que nada importa el breve calabozo de cristal u oro en que el artificio se encierre: el mayoral de nuestras vidas no habrá de disminuir su marcha ni hará *mudanza en su costumbre*. En la última de esas décimas, destinada a los que hacen reloj de las estrellas, encontramos el núcleo fundamental: el tiempo, por paradoja, huyente y quedo. Tres verbos de dramática urgencia, acumulativos de angustia, manifiestan lo primero:

Mas, ay, que engañado estoy,
que *vuelas, corres y ruedas*;
tú eres, tiempo, el que te quedas,
y yo soy el que me voy...³⁰

Retengamos, para más memoria, la antítesis última, tan expresiva de que son breves los pasos del hombre por la tierra: "Tú eres, tiempo, el que te quedas, / y yo soy el que me voy".

* * *

Si nos detenemos, luego, en la poesía indubitablemente gongorina, encontramos que el motivo de la fugacidad y la queja que ésta arranca al poeta, no logra intensidad numérica, pero sí representaciones culminantes y logradas, que derrotan a la cantidad. No obsede el asunto al poeta: no podría decirse que éste u otro motivo de la espiritualidad barroca constituye un tema o motivo preferencial. Sin embargo, está presente en amplia línea cronológica, ya visible en 1582 y cuya última representación, en la poesía breve, está en un soneto de 1623. Inútil sería buscar, de acuerdo con las cronologías de Chacón-Foulché o Millé y Jiménez, ondas de intensificación, presencias más rigurosas que pudieran ilustrar estadios desesperanzados de la vida del escritor. De uno a otro año citados (¡y hartos pasaron!) sólo es ostensible la alteración tonal: de la ligereza de los tiempos mozos a la gravedad de senectud.

El texto de 1582 incita, sin complicación ideológica, con festivos colores renacentistas, a un inaprensivo 'carpe diem', a una fiesta galante de la vida, en metro que es —como la incitación— liviano, aéreo en su avance, y cuya estructura básase en elaboradas oposiciones o 'contrastí' del *hoy engañoso* y el *mañana amargo* de verdades:

Mozuelas las de mi barrio,
loquillas y confiadas,
mirad no os engañe el tiempo,
la edad y la confianza.
No os dejéis lisonjear
de la juventud lozana,
porque de caducas flores
teje el tiempo sus guirnaldas.

Mirad que cuando pensáis
que hacen la señal de *la alba*
las campanas de la vida,

*es la queda, y os desarma
de vuestro color y lustre,
de vuestro donaire y gracia. . .*³¹

Una estructura de advertencia y amonestación (en imperativos didácticos de semimoralista: 'mirad', 'no os dejéis', 'mirad') halla su núcleo en la oposición práctica del toque de *alba* con el de *queda* o reposo: así, en la vida, a la guerra de luces matinales, la juventud desorbitada, sigue la hora del estarse quedo.

Muy al modo barroquizante, Góngora hace una mixtura cómico-grave, que despoja al texto de su atmósfera leve de treno y advertencia; así los versos están libres de los tintes sombríos del realismo pútrido a lo Valdés Leal ("Postrimerías" del Hospital de la Caridad, Sevilla) o del amargo sabor que hubieran tenido en la pluma de Quevedo o Calderón. En éstos nos asalta el chiste, en concreta imaginería festiva. Destácase la 'elegía' al último diente, antes de la definitiva viudez de las encías:

Yo sé de una buena vieja
que fue un tiempo rubia y zarca,
y que al presente le cuesta
harto caro ver su cara;
porque su bruñida frente
y sus mejillas se hallan
más que roquete de obispo
encogidas y arrugadas.

Y sé de otra buena vieja,
que un diente que le quedaba
se lo dejó estotro día
sepultado en unas natas;
y con lágrimas le dice:
"Diente mío de mi alma,
yo sé cuando fuiste perla,
aunque ahora no sois nada".³²

De modo que, cuando por medio de cromatismo contrastado (oro/plata) signifique el tránsito del cabello rubio a las canas, el remate

del poema nos dará, en su conclusión refranística, la solución de lo jocopopular, que es llave de este texto temprano de Góngora:

Por eso, mozuelas locas,
antes que la edad avara*
el rubio cabello de oro
convierta en luciente plata,
quered cuando sois queridas,
amad cuando sois amadas;
mirad, bobas, que detrás
se pinta la ocasión calva.³³

Un romance de 1620 ofrece, fundidos, varios motivos del barroco, ordenados bajo el signo de la angustia temporal y en estructura imperativa de 'carpe diem'. Ellos son la elegía a la belleza fungible, a la hermosura saboteada, que amenaza el gusano; la consideración sobre los poderes del tiempo y el motivo del desengaño vital: el 'contemptu mundi' o menosprecio de grandezas terrenales.

Obsérvese en el romance la estructura de mandato, que se deposita en formas culminantes del texto: *ejerced* - *creed* - *usad* - *gozáos* - *mudad*, y que son comunes a la nota imperativa del 'carpe diem', con repercusión tópica hasta Darío ("gozad de la carne...", etc.):

"Ejerced, le dice, hermana,
vuestra hermosura, y creed
que tan vana es la de hoy
como ingrata la de ayer.
Fugitivas son las dos;
usad de esos dones bien,
que en un cristal guardáis, frágil,
lo caduco de un clavel.
Si os reguláis con las flores
que visten esa pared,
horas son breves; el día
las ve morir que nacer.
Gozáos en sazón; que el tiempo,
tesorero ya infiel
de ese oro que peináis,

*El tiempo, poco durable en sus dones mentirosos

de ese marfil que escondéis,
 desengaños restituye;
 necia en el espejo fue
 la memoria: mudad antes
 parecer que perecer.”³⁴

La belleza, pues, es tan fugitiva como el esplendor floral: de ahí la dilatada imaginería de ese orden: rostros bellos en metáfora de rosas, claveles, lirios, etc. Y si ello fuera insuficiente, se puede ascender a los sumos bienes de este mundo significados por el oro y el marfil (a su vez ‘cabello rubio’ y ‘blanca, suave piel’): los recibirá el “infiel tesorero” y sabrá restituir desengaños: entonces la memoria levantará necias evocaciones ante el espejo y recriminará: “necia en el espejo fue / la memoria”.

En los dos grandes sonetos de torturado ‘carpe diem’, “Mientras por competir con tu cabello...”, de 1582, e “Ilustre y hermosísima María...”, del año siguiente, se puede observar cómo buena parte de la mención del tiempo en fuga, se entrega a un adverbio reiterado, en posición estrófica simétrica y culminante (como en el ‘modelo’ italiano)³⁵, en la que se carga de sombrías advertencias, para trasuntar el drama de lo que va en precipitado camino de no-ser-más:

Mientras por competir con tu cabello,
 oro bruñido el sol relumbra en vano,
mientras con menosprecio en medio el llano
 mira tu blanca frente al lilio bello;

mientras a cada labio, por cogello,
 siguen más ojos que al clavel temprano,
 y *mientras* triunfa con desdén lozano
 de el luciente cristal tu gentil cuello...³⁶

Los elementos que se subrayan, destacados todos en cabeza de verso y dos en inicio de cuarteto, equilibran, por fugaz instante, las gracias percederas en el fiel esquivo del presente. Apenas detenido éste y ya se viene el derrumbe patético o se cumple la amenaza agazapada tras el esplendor. Recordemos, otra vez, a Díaz-Plaja: “La vida es, acaso, una cabalgata de color y de música, pero sobre ella está suspendida

la terrible espada. Así el goce de las cosas es desesperadamente agudo, porque tiene un sabor de postrimería"³⁷. Todo, pues, nos recuerda, nos avisa ese rápido arrastrarse al sumo deshacimiento del esplendor fugitivo; y en el soneto, el máximo contraste se ha logrado merced a una suma oposición: las bellezas femeninas sobrepujadoras de todo término de posible cotejo (en vano relumbra el sol ante el cabello hermosísimo —inútil es la blancura del 'lilio' ante esa frente, etc.) y la caída vertiginosa (esquema cadente asindético) "en tierra, en humo, en polvo, en sombra, en nada".

En el soneto de 1583 ocurre lo mismo, y los angustiosos 'antes' y 'mientras' son pivotes estructuradores de la atmósfera sentenciosa y de grave amonestación. Sus sombras no las alcanza a derrocar la reiterada imperación 'goza, goza'.

El soneto "La dulce boca que a gustar convida..." introduce, como otros poemas gongorinos, el motivo del desengaño, con alianza temporal. El desengaño que hace amargos los exultantes triunfos venusinos. El tópico 'ni es cielo ni es azul': nos nos engañe la apariencia de aquello que se nos ofrece halagüeño: "no os engañen las rosas" - "después huyen". Derrota del 'ahora' por anticipación del 'después'. El pensamiento puesto en este último hace de antídoto para desengaños. *Sólo del amor queda el veneno*. Y los venenos de todas las cosas a que un día nos aferramos. No hay triaca posible para ellos. Se ha producido el paso del despreocupado "collige virgo rosas" a la tristeza del corazón, a la angustia de vivir: es la idea teresiana de la enfermedad que conlleva la carne, de esplendor perdidizo. Nos enfrentamos, pues, con un camino, ahora áspero, iniciado en la exultación renacentista, pero al cual se le ha mudado su espíritu. Permanece el cuerpo: otro es el traje. En palabras de Anton Levien Constandse: "La alegría pura de la contemplación de la grandeza terrestre, de la desnudez corporal y de las fiestas mundanas, ahora falta. La primitiva identidad con esa realidad pagana no existe más..."³⁸

"La dulce boca..." nos invita, así, a poner cautela en el paso artero del tiempo, el "verdugo de los días", como le llamó don Luis. Por su río irrefrenable nos vienen desesperanza y desengaño. Además, todo nos enseña tal lección, pero particularmente la fungible belleza femenina, dada siempre en metáfora de flor. La misma flor, en su breve paso. O el túmulo funerario que, sin moverse, habla con elocuencia de los cambios que amenazan a los poderosos. Uno de los

sonetos gongorinos al túmulo de la reina Margarita, expresa en la enérgica antítesis de sus primeros versos la evidencia de tal lección:

Máquina funeral, que desta vida
nos decís la *mudanza* estando *queda*. . .³⁹

Un soneto de 1623, de expresivo título: "De la brevedad engañosa de la vida", por medio de comparación ilustre con Cartago, vertida interrogativamente (como si nos fuera lanzada al rostro o al alma), trasmite la enseñanza que historia y tiempo dan, aliados. El terceto final personifica al tiempo en su duro oficio de limador y roedor de horas, días y años, presentados en gradación amplificatoria (*anadiplosis*, decía la antigua retórica), de cabal efecto:

 Confi salo Cartago y tú lo ignoras?
Peligro corres, Licio, si porf as
en *seguir sombras* y *abrazar engaños*.

Mal te perdonar n a ti las *horas*;
las horas que limando est n los *días*,
los días que royendo est n los *años*.⁴⁰

El camino abierto tras ese *seguir sombras* y *abrazar engaños* —hallazgo de la nada tras nuestras empresas más caras— nos conduce a otro motivo saliente de la espiritualidad barroca: el teatro de las apariencias, la ficción del sueño, autor de representaciones mentirosas, la ilusión. El teatro de la vida *sobre viento armado* que *sombras* suele vestir de bulto bello. Nos adentramos en una región de fuertes evocaciones calderonianas: las mentiras de la esperanza (la "diuturna enfermedad de la esperanza", que tanto torturaba a Juana de Asbaje). En este texto de 1584, es también la vida sueño, pero al menos aporta dos bienes: el mismo dormir y la presencia de lo que el sueño arma en su teatro de sombras y fantasmas:

El *sueño* (autor de *representaciones*),
en su *teatro*, sobre *viento* armado,
sombras suele vestir de bulto bello.

Síguele: mostraráte el rostro amado,
y engañarán un rato tus pasiones
dos bienes, que serán dormir y vello.⁴¹

El desengaño se dirá también, con largueza, en la tópica metáfora o imagen de la flor aleccionadora:

Aprended, flores, en mí
lo que va de ayer a hoy,
que *ayer maravilla fui*,
y *sombra mía aún no soy*.⁴²

O, como en este ejemplo, todavía más transparente en la 'lección de las flores':

El bien es aquella flor
que la ve nacer el alba,
el rayo de sol caduca
y la sombra no la halla. . .

Las flores a las personas
ciertos ejemplos les den:
que *puede ser yermo hoy*
el que fue jardín ayer.⁴³

La metáfora y la imagen animal expresarán, a través del ciervo herido, el huyente dinamismo de la existencia:

La vida es ciervo herido
que las flechas le dan ala. . .;⁴⁴

o lo harán a través de la figura del pavo real, cuyas plumas fingen cien ojos, prudentes sólo si se aplican a llanto y desengaño:

¡Ay ambición humana,
prudente pavón hoy con ojos ciento,
si al desengaño se los da y al llanto.⁴⁵

* * *

En la poesía de Góngora se encuentran, naturalmente, motivos espirituales del barroco. El problema es su intensidad, su prevalencia o debilidad de representación. De modo que, sin detenernos en la escisión conceptismo-cultismo, tan fuerte en tiempos de Góngora, y que hoy observamos como suma hispánica de lo barroco, que separaban en el diecisiete más las enemistades personales que la esencia de las direcciones, llegamos a esta conclusión: en Góngora se cumple, sobre todo, lo que afecta con signo barroco a la *morfología* del verso o del poema. Lo que llamamos *gongorismo*. Este orden manierista, como lo dice el término, afecta más a lo factual que al contenido. En palabras de Geers: "En el manierismo encontramos la tendencia a usar por sistema y costumbre las innovaciones revolucionarias de los héroes del arte renacentista, sin que podamos descubrir su necesidad interna de índole psíquica"⁴⁶. De modo que es Góngora, de acuerdo con los períodos ya sancionados de los siglos XVI y XVII *un manierista en cuya obra se anticipan de modo magistral los angustiosos, patéticos problemas de la espiritualidad barroca*. Góngora es un hombre en tránsito entre dos siglos. Cuarenta años vive en el XVI, y con ese lastre cae al siglo barroco por excelencia. Su poesía, pues, como su vida, es transitiva hacia el siglo nuevo y hacia el barroco definido. Materia renacentista la anima, como que era don Luis hombre de fuerte afinamiento en el siglo XVI; y su poesía anuncia (aunque sin intensidad acentuada) las graves meditaciones, las torturas del hombre y el artista barrocos. No hace en ellas su centro, su núcleo expresivo.

Lo han dicho insignes estudiosos del cordobés: no es poeta para meditaciones hondas, aunque a veces le veamos asediado. El estará siempre tendiéndonos la mano para conducirnos, a través de sus preciosos artificios, por las estancias de la gracia, el color —sobre todo el color—, y nos recomendará la alegría de vivir cuando la edad nos miente que la danza de la muerte es la danza de la vida:

antes que lo que hoy es rubio tesoro
 venza a la blanca nieve su blancura,
 goza, goza el color, la luz, el oro. . .

JUAN LOVELUCK
 Universidad de Concepción

NOTAS

¹Por ejemplo, el tantas veces citado juicio de Benedetto Croce, que veía lo práctico y negaba lo artístico o poético del barroco:

"...Il barocco è una sorta di brutto artistico, e, come tale, non è niente di artistico, ma anzi, al contrario, qualcosa di diverso dall'arte, di cui ha mentito l'aspetto e il nome, e nel cui luogo si è introdotto o si è sostituito. E questo qualcosa, non obbedendo alla legge della coerenza artistica, ribellandosi a essa e frodandola, risponde, com'è chiaro, a un'altra legge, che non può essere se non quella del libito, del comodo, del capriccio, e perciò utilitaria o edonistica che si chiami. Onde il barocco come ogni sorta di brutto artistico, ha il suo fundamento in un bisogno pratico, quale che questo sia, e comunque si sia formato, ma che, nei casi come questo che si considera, si configura semplicemente in richiesta e godimento di cosa che diletta, contro tutto, e, anzitutto, contro l'arte stessa". *Storia dell'età barocca in Italia*. Bari: Gius. Laterza & Figli, 1957, p. 25.

²Para el culto a Góngora por los poetas que eran jóvenes en el año del centenario de la muerte de Góngora, véase Dámaso Alonso, *Poetas españoles contemporáneos*, Madrid: Gredos, 1958, especialmente pp. 183-185.

³Estudios como el de René Wellek, "The Concept of Baroque in Literary Scholarship", *The Journal of Aesthetics & Art Criticism* (1946), aportan una buena cantidad de indicaciones bibliográficas. Véase una suma de estudios en la bibliografía sobre Barroco y Estilo Barroco, en Afrânio Coutinho: *Introdução a Literatura no Brasil*. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1959, pp. 364-370. Igualmente, Eugenio Battisti, *Rinascimento e barocco*. Torino: Einaudi, 1960,

especialmente el capítulo "Sfortune del Manierismo", pp. 216-269.

⁴Cfr. Miguel Batllori, *Gracián y el barroco*. Roma: Edizioni di Storia e Letteratura, 1958. Cap. III: "La barroquización de la *Ratio Studiorum*".

Cfr. A. Coutinho: "A literatura barroca é uma consequência do humanismo aristotélico, de larga dominação a época, fundido ao horacianismo, que comunicou aos escritores certas preocupações moralizantes, refletidas na atenção ao problema da catarse e de linguagem refinada e decorosa", ob. cit., p. 111.

⁵Carl Gebhardt, "Rembrandt y Spinoza (Contribución histórica al problema del barroco)". *Revista de Occidente*, XXIII (1929), 69, pp. 307-340.

⁶Gebhardt, art. cit., p. 319.

Sobre 'catarsis' y 'decencia' barrocas, véase H. Hatzfeld, "A Clarification of the Baroque Problem in the Romance Literatures". *Comparative Literature*, I (1949), 2, pp. 120-123.

⁷Robert E. Curtius, *Literatura europea y Edad Media latina*. México: Fondo de Cultura Económica, 1955, capítulo "Manierismo". Los eruditísimos estudios de Curtius, no se olviden, observan la morfología del barroco y hacen inventario de tópicos y procedimientos de estilo. Nada se nos dice de la espiritualidad barroca ni de sus motivos básicos. Por lo demás, ya en 1941, siete años antes de la primera edición, por Francke, de *Literatura europea...*, Hatzfeld indicaba el remonte de ciertos rasgos mostrados invariablemente por las letras españolas, desde la producción hispanolatina. No era el ánimo de Hatzfeld, claro está, hacer el rastreo impresionante de Curtius. Véase el trabajo que se cita en la nota siguiente.

⁸Helmut Hatzfeld, "El predominio del espíritu español en la literatura

européa del siglo xvii". *Revista de Filología Hispánica*, III (1941), 1, pp. 9-23. La cita es de la página 23.

⁹Ob. cit., en la nota 3.

¹⁰Véase un resumen amplio de estos puntos en la conferencia de Emilio Orozco Díaz, *Lección permanente del barroco español*. Madrid, 1952, pp. 53-56.

¹¹Cp. Emilio Orozco Díaz: *Introducción a un poema barroco granadino*, Granada: Universidad de Granada, 1955, p. 45.

¹²G. J. Geers, "De psychologische basis van de barok". *De Nieuwe Stem* (Amsterdam), v (1950), pp. 272-281. Cp. la traducción española publicada en *Asomante* (Puerto Rico), 1955, 3, pp. 6-14, especialmente pp. 12-14. Para el autor, "el verdadero sustrato psicológico del Barroco [es]: el miedo a las consecuencias de una libertad gozada por breve tiempo, miedo a todo lo nuevo, miedo a las fuerzas liberales dentro de sí mismo" (p. 13).

¹³Leo Spitzer: "El barroco español". *Romanische Literaturstudien*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1959, pp. 789-802. Cfr. especialmente p. 796.

¹⁴Karl Vossler, *La poesía de la soledad en España*. Buenos Aires: Edit. Losada, 1946.

¹⁵Hatzfeld, art. cit., en la nota 8, p. 23.

¹⁶Guillermo Díaz-Plaja, *El espíritu del barroco*. Tres interpretaciones. Barcelona: Editorial Apolo, 1940, pp. 114-117.

¹⁷Emilio Orozco Díaz, *Temas del barroco*. Granada: Universidad de Granada, 1947, pp. 19-20.

¹⁸Emilio Orozco Díaz, ob. cit., p. xxxvi.

¹⁹Véase el libro de Blanca González de Escandón, *Los temas del "carpe diem" y la brevedad de la rosa en la poesía española*. Barcelona: Universidad de Barcelona, Seminario de Estudios Hispánicos, vol. iv, 1938.

^{20a}Cp. Góngora, vv. 5-8 del Soneto, número 270, edición Millé y Jiménez, p. 468.

^{20b}Afrânio Coutinho, ob. cit., en la nota 3, p. 110.

²¹Alfonso Reyes, *Sabor de Góngora*. Obras Completas, VII. México: Fondo de Cultura Económica, 1958, p. 194.

²²Emilio Orozco Díaz, *Góngora*, Barcelona: Editorial Labor, 1953, p. 92.

²³Pedro Salinas, "The Exaltation of Reality: Luis de Góngora". *Reality and the Poet in Spanish Poetry*. Baltimore: The Johns Hopkins Press, 1940. Pp. 131-147. Citamos por la versión española de ese estudio, a cargo de Emir Rodríguez Monegal. *Rev. Número*, Montevideo, iv (1952), 18, pp. 46-47.

²⁴Alfonso Reyes, ob. cit. (nota 21), p. 178.

²⁵Epistolario. Edic. de I. y J. Millé, Madrid: Aguilar, 1951, p. 1037.

²⁶*Ibidem*, p. 994.

²⁷Dámaso Alonso, *Góngora y el "Polifemo"*. Madrid: Gredos, 1960, p. 32.

²⁸*Obras completas* de Góngora, Edic. Millé y Jiménez, cit. en la n. 25. "Medida del tiempo por diferentes relojes", p. 436.

²⁹Edición Millé y Jiménez, p. 131. Texto de 1594.

³⁰Edición Millé y Jiménez, p. 436.

³¹Edición Millé y Jiménez, p. 59. Texto de 1582.

³²Edic. cit., p. 60. El mismo poema.

³³Idem., *ibidem*.

³⁴Edición Millé y Jiménez, p. 228.

³⁵Recuérdese que los conceptos de 'imitación' y 'originalidad' son en los siglos xvi y xvii muy otros que en nuestro tiempo, y que no son raros los cánones —en esas centurias— para la imitación de uno o diversos 'modelos'.

³⁶Edición Millé y Jiménez, p. 447.

³⁷Guillermo Díaz-Plaja, *El espíritu*

del barroco. Barcelona: Edit. Apolo, 1940, p. 115.

³⁵A. L. Constandse, *Le baroque espagnol et Calderón de la Barca*. Amsterdam. N. V. Drukkerij Jacob Van Campen, 1951, p. 21.

³⁶Edición Millé y Jiménez, p. 495. La poesía funeraria (loa de túmulos aparatosos, de exequias magníficas, etc.) tienen que ver con el culto singular de lo mortuorio como manifestación de la transitoriedad del hombre. Así, se ha podido notar, en los siglos XVI y XVII los fastuosos 'paseos' de cadáveres ilustres, no sólo a través de países. André Chastel ha indicado que nunca tanto como en di-

chos siglos la vanidad y la fiesta fúnebre han logrado un éxito semejante. Cp. André Chastel: "Le baroque et la mort". *Retorica e barocco*. Atti del III Congresso Internazionale di Studi Humanistici... a cura di Enrico Castelli. Roma: Fratelli Bocca Editore, 1955, pp. 35-46, especialmente p. 43.

³⁹Edición Millé y Jiménez, p. 526.

⁴¹Edición Millé y Jiménez, p. 453.

⁴²Edición Millé y Jiménez, p. 394.

⁴³Edición Millé y Jiménez, p. 169.

⁴⁴Edición Millé y Jiménez, p. 147.

⁴⁵Edición Millé y Jiménez, p. 495.

⁴⁶G. J. Geers, art. cit. en la nota 12 (versión española), p. 8.