

ALFREDO LEFEBVRE

LUGARES POETICOS DE
GONGORA

I

El hombre acosado.

EL SUPO ser un rey Midas de la poesía: todo lo que tocó con su pensamiento se volvió de oro. Pareció mostrarnos la luz del paraíso con su visión transfigurada del mundo.

Como siempre vio la oscuridad yacente en el esplendor más luminoso, diseñó con su ingenio una pequeña comedia humana, en poemas que muestran lo grotesco de los hombres, de cuyas debilidades supo burlarse.

Su propia vida no perteneció a esos reinos. Quedó un tanto frustrada por los enemigos del alma más antiguos, y por ese otro moderno: el dinero.

En los últimos años escribió de sus miserias, sin todos los extremos de su arte: al desnudo.

Este es el poeta más vigente ahora, en el cuarto centenario de su nacimiento. El hombre que en los versos mide todo el peso de la existencia con la vara del tiempo a punto de quebrarse, urgido por vejez, necesidades e ilusas esperanzas.

Leamos esta porción más privada, su palabra atenta al paso de la muerte.

* * *

Son los sonetos que Foulché-Delbosc fechó en 1623, según leyó en el manuscrito Chacón. Miguel Artigas interpretará el ambiente bio-

gráfico de esos poemas; las pretensiones cortesanas del poeta le hacen exclamar: "Creía Góngora que todo el monte era orégano"¹. Salcedo Coronel procura útiles detalles en sus viejos comentarios, y algo inesperado: si comparamos los textos del manuscrito famoso, Foulché-Delbosc, Millé, Marasso y algunas antologías, son siempre los mismos. Los que comenta Salcedo ofrecen variantes.

La mejor sorpresa nos la dará Dámaso Alonso en la reciente cuarta edición de su *Góngora y el Polifemo*, que incluye una "Antología gongorina".



Leamos el soneto con más variantes: *Al Excelentísimo Señor Conde-Duque*. El de Olivares, el valido de Felipe IV. Artigas opina que este soneto, con otros dos, influyeron en el ánimo del favorito para excitar su benevolencia, a fin de "aligerar el paso a las mercedes pedidas" por el poeta²: una pensión de 400 ducados, situada en el obispado de Córdoba y un segundo hábito de Santiago, que don Luis solicita a beneficio de un pariente suyo. Pidió un tercero. Aquí fue cuando el de Olivares dijo: "El diablo harte de hábitos a estos de Córdoba y más a los que han concedido los millones"³. Con ingenuidad, el vate no veía los juegos tramitadores de la política palaciega. "Como es sabido, Olivares, que había sido poeta, intentó atraparse a los literatos"⁴. El hecho, según Dámaso Alonso: nunca fue concedida aquella pensión⁵.

Olvidemos los datos para leer el soneto, porque se producen curiosas interpretaciones si los tomamos mucho en cuenta⁶:

En la capilla estoy y condenado
a partir sin remedio de esta vida.
Siento la causa aún más que la partida,
por hambre expulso como sitiado.

Culpa sin duda es ser desdichado;
mayor, de condición ser encogida.
De ellas me acuso en esta despedida,
y partiré a lo menos confesado.

Examine mi suerte el hierro agudo,
que a pesar de sus filos me prometo
alta piedad de vuestra excelsa mano.

Ya que el encogimiento ha sido mudo,
los números, señor, de este soneto
lenguas sean y lágrimas no en vano.

“Impresionante soneto: Góngora viejo, arruinado y perseguido por los acreedores sigue siendo pretendiente. Pero en sus sonetos antes arrojaba, como adulación, oro y pedrerías metafóricas sobre los grandes; ahora pide, literalmente, limosna”⁷. Este comienzo del comentario de Dámaso Alonso da una medida justa entre el impacto poético y el conocimiento de los datos biográficos.

En las explicaciones de Salcedo se produce un tono ético, ilustrado por sentencias clásicas: “Con razón pone por culpa la desdicha, porque siempre la fortuna parece que castiga a la virtud como si fuera un delito”⁸. Citará a Séneca y Ovidio.

Miguel Artigas, sumido en la exploración histórica, afirma que este soneto, junto con *Camina mi pensión con pie de plomo* y *De la merced, señores, despedido*, están “llenos de graciosas e ingeniosas alusiones”⁹ (por las cuales habrían movido la generosidad del ministro). Es demasiado patética la situación de “estar en capilla” para sentirla amena, y si en las otras piezas citadas se encuentran más referencias a las personales circunstancias, hieren más por su gravedad humana que por lo ilustrativo; en el soneto de la pensión, Góngora da a entender que pasaba hambre, y en el otro expresa su desengaño de la corte.

La menor cantidad de “graciosas alusiones” de este otro, y su mayor patetismo, serían un argumento de sentido para apoyar el cambio de cronología que le asigna Dámaso Alonso:

“Se corresponde este soneto (aunque según Millé lleva fecha 1623) con los terribles apuros pecuniarios de 1624. Compárese con la carta 116 de Millé: “...trátame vuesa merced como a Breda, tomándome por hambre. Esta mañana me citaron ante el juez de la Capilla...” Y sigue contando que el juez amistosamente le procura un plazo de los acreedores. Este soneto y la carta parecen escritos por los mismos días. No faltó en el siglo xvii quien notara esta coincidencia.

(La carta 116 de Millé es de 1624; fue fechada en 1625 por mala lectura del autógrafo, que está en la Biblioteca de Gor, Granada.)¹⁰

No se termina todavía de observar el asunto de la interpretación de este poema. El soneto en examen pudo ser considerado como lo habría sentido don Miguel Artigas: en el manuscrito 2892 de la Biblioteca Nacional^{10a}, aparece —entre otras piezas gongorinas— clasificado como *soneto satírico*. En el famoso de Chacón viene iniciando la sección de *sonetos varios*, página 83.

Y a cada lector su Góngora: la edición de Hoces lo pone como *soneto burlesco*^{10b}.

* * *

Las ediciones que siguen el manuscrito Chacón reproducen de éste una nota aclaratoria al poema: “En la metáfora de la capilla de la cárcel donde están los condenados a muerte, alude a la Capilla Real, donde era Capellán, y a la determinación con que estaba de partirse a Córdoba.” Salcedo comenta el primer verso justo en su patetismo: “. . . y cuando (el delincuente) está allí . . . , no sale sino es al suplicio”¹¹. Considera “admirable ambigüedad” a la disemia del término capilla. Al avanzar su comentario dirá: “continuando la propuesta metáfora” o “prosigue la metáfora”, por cuanto el motivo *estar en la capilla como un condenado*, se liga a *confesar las culpas de la condena* (segundo cuarteto) y corresponde con *hierro agudo que le segarà la vida* (terceto primero), si no hay clemencia salvadora, la suplicada en los dos tercetos, al Conde-Duque.

La coherencia metafórica señalada constituye una alegoría, una metáfora continuada. Sin embargo, el término básico está sumamente cargado de significación por el uso del habla: *estar en capilla* se dice, por lo común, cuando expresamos una situación angustiosa¹². No sentimos tanto la disemia repartida entre alusión al cargo de Góngora y estado de los condenados a muerte. Duele más el sentimiento de estar condenado a vivir en forma tan precaria y desolada, como la padecida por don Luis. Este es el espíritu de sus sonetos finales.

Dámaso Alonso, cuando sobre el segundo verso dice: “tiene que salir de ‘esta vida’ (porque pensaba irse a Córdoba —muy bien que agrega—, y porque veía su muerte próxima)”, pesadumbre bien expresada en otro soneto notable, que incluye la cifra de su edad, los

63 años, el "climatérico lustro"¹³. Mucho más que la circunstancia de un viaje, palpita ese sentir en los versos de estos últimos sonetos del poeta.

* * *

Y ahora empiezan las variantes de texto. Comparemos los cuartetos. Primero la versión procedente del ms. Chacón¹⁴:

En la capilla estoy y condenado
a partir sin remedio de esta vida.
Siento *la causa aún más* que la partida,
por hambre expulso como sitiado.

Culpa *sin duda* es ser desdichado;
mayor, de condición *ser* encogida.
De *ellas* me acuso en esta despedida,
y partiré a lo menos confesado.

Ahora Salcedo Coronel¹⁵:

En la capilla estoy y condenado
a partir sin remedio de esta vida.
Siento la *culpa* más que la partida,
por hambre expulso como sitiado.

Culpa *ha sido* el ser *yo tan* desdichado;
mayor, de condición *tan* encogida.
De *ambas* me acuso en esta despedida,
por morir a lo menos confesado.

En los tercetos se registra una diferencia bien significativa: "Ya que *el* encogimiento ha sido mudo". En Salcedo: "Ya que *mi* encogimiento ha sido mudo".

Este *mi* representa la principal diferencia entre las dos versiones. Si según lo que se dice, el manuscrito famoso recogió enmiendas del mismo poeta, éste habría eliminado todo lo que sabía a demasiado personal en el poema, por un pudor explicable en un hombre sober-

bio, refinado y consciente de su genio. Otra razón de modificaciones puede ser la común necesidad de evitar repeticiones sin finalidad estética. Góngora habría cubierto la desnudez de su miseria, retocando los endecasílabos, hasta objetivar las palabras y sentencias de cariz demasiado íntimo, en esa alegoría de un delincuente de desdichas, de un reo por carácter corto de ánimo, de un hombre que se confiesa en versos desgraciado.

Con razón, en otro de estos sonetos finales, concluye amargo, expresando ansias de muerte¹⁶:

¡Oh aquel dichoso, que la ponderosa
porción depuesta en una piedra muda,
la leve da al zafiro soberano!

La porción ponderosa de la vida es el cuerpo, que pesa; la leve, el alma. Piedra muda, es la del sepulcro; la preciosa —el zafiro— con su color del cielo: Dios mismo.

En el manuscrito 2892¹⁷, leemos este terceto así:

¡Oh aquel dichoso que la ponderosa
porción, *dejando* en una piedra dura,
la leve da al zafiro soberano!

Reparemos en el verso tercero del soneto en cuestión. Desapareció la palabra *culpa*, esclarecida y confesada en el segundo cuarteto como de destino y de carácter. Se la reemplazó por *causa*, término abstracto y distante; para aliviar su enfriamiento se le agregó *aún* para sentirla más que la partida, cuando *siento la culpa* era suficientemente vigoroso decir, propio de la alegoría de reo a muerte con que se presenta el poeta.

Bien pudo ser que la sustitución señalada obedeciese a querer establecer más estrecha coordinación lógica entre el tercer y cuarto endecasílabo; la causa de la partida viene a ser entonces el verso siguiente: *por hambre expulso como sitiado*, donde nos está diciendo que lo fuerza a partir el hambre, "como acontece al que está sitiado del enemigo"¹⁸.

Grande fue nuestra sorpresa al empezar a leer el segundo cuarteto en la versión de Dámaso Alonso, incluida en la antología gongorina

ya referida. El sigue el texto que corresponde al N^o 376 de Millé, pero puso el primer endecasílabo que figura en el viejo comentarista de Góngora. En una nota justifica: "v. 5^o: así en Hoces y en Salcedo Coronel; en Chacón (según Foulché-Delbosc): Culpa, sin duda es ser desdichado"^{18a}.

Este cambio restaura el acento más dramático del poema: *Culpa ha sido el ser yo tan desdichado*. Hay mucha distancia entre esta forma sincera, directa y cruel y la otra impersonal, remota.

Nótense ahora las palabras reiteradas paralelamente en este cuarteto, según las versiones:

Culpa sin duda es *ser* desdichado;
mayor, de condición *ser* encogida.

Culpa ha sido el ser yo *tan* desdichado;
mayor, de condición *tan* encogida.

Ser se repite en los modernos y *tan* en los viejos comentaristas. El lector tendrá que elegir verso. Preferimos los segundos, porque el sentimiento lo ahinca más el adverbio. En estos casos vemos mejor el espíritu de las correcciones que hemos supuesto. Góngora puso la cara del yo y después la ocultó. Marcó la dimensión extremada de su desamparo y después la disimuló en forma impersonal.

No repararemos en las variantes del verso 7^o (*de ellas - de ambas*), pero sí en el 8^o. Se ha señalado que aquí Góngora imitó a Garcilaso. En su canción cuarta, éste dice:

Lloraré de mi mal las ocasiones,
sabr  el mundo la causa porque muero,
y morir  a lo menos confesado.

Las diferencias del verso 8^o se acercan o se alejan del imitado; más próximo queda en las lecturas de Salcedo: *por morir a lo menos confesado*. Más viajero y distante de la alegoría misma del poema tanto como de Garcilaso se lo lee en Foulché y Millé: *Y partir  a lo menos confesado*.

Podríamos buscar una solución casi intermedia. La tenemos en el

manuscrito 2892: *por partir a lo menos confesado*, de las culpas de fatum e idiosincrasia que condenan al poeta a muerte.

Este mismo documento nos proporcionará una demostración más de la índole pudorosa con que hemos interpretado las correcciones operadas por el poeta, su gesto aristocrático para aparecer siempre magnífico y superior en todo, aunque los vacíos del vientre le hagan perder el sentido, y la congoja le haga estallar el llanto. Acudamos al terceto final del poema. Recordémosle en Millé:

Ya que el encogimiento ha sido mudo,
los números, señor, de este soneto
lenguas sean y lágrimas no en vano.

No olvidemos *mi encogimiento*, en Salcedo y también en Hoces. Destaquemos que Dámaso Alonso en su versión recuperó el posesivo. Y ahora leamos, sin comentarios, el mismo terceto según el manuscrito 2892:

Y si mi encogimiento ha sido mudo,
las lágrimas, señor, de este soneto,
voces sean, y lágrimas no en vano.

Triste es leer las últimas cartas de don Luis; de antes o después del soneto tratado; no se le mejora la vida. "Uno y otro (la pensión y el hábito) juegan conmigo a la gallina ciega, que lo siento y no acabo de abrazallos"²⁰; "estoy como la picaza que ni vuela ni anda"²¹; "yo estoy para echarme en un pozo"²², mientras tenía el sentimiento de ver²³:

las horas que limando están los días,
los días que royendo están los años.

Anadiplosis se llama esta figura...

II

E l c a b e l l o d e o r o .

Miremos el otro rostro de este Jano de la poesía, el que contemplaba el esplendor de este mundo y sus criaturas. Aunque siempre

vio fugacidad y sombras en las claridades más lucentes, dejó en los poemas paso vivo de hermosura

Podrán considerarse los arquetipos de belleza y de mujer que permiten convertir en documento histórico las palpitaciones de los sentidos y del alma de don Luis; hasta reflexiones de filosofía pueden alzarse y ya nos situarán al poeta dentro de las corrientes espirituales de su tiempo.

Nunca explicarán la individual preferencia, el eidos del poeta, que determina ser, palabra y gesto.

Un lugar poético frecuente de la forma interna de Góngora en su visión de la mujer es el cabello de oro. No lo cercaremos con el historial de los tópicos literarios; transformáramos las "memorias de oro" en catálogos de peluquero. Salcedo Coronel dirá: "Le llamó oro al cabello. Pero de qué sirve contarte, cuando es tan común en los mejores poetas antiguos y modernos"²⁴. El mismo don Luis tuvo humor para reírse del carácter manido de las metáforas con pedrerías y preciosos metales. Sólo él las administró con nuevo arte.

* * *

Un alto ornato de la vida ha expresado Góngora en su exaltación de los cabellos rubios, al describir mujeres o alzarlas en radiantes alegorías. Y algo más: una particular inteligencia de lo erótico.

Observemos un soneto de 1582, con deje italiano. De los 21 años. Al describir a "su dama" —como diría Salcedo—, en los cuartetos dibuja una escena amorosa, con todos los besos y los abrazos ad hoc, interrumpidos por la aparición del sol, cuyos rayos inauguraron un nuevo día y le llevaron la íntima noche con su "ángel fieramente humano"²⁵.

Ya besando unas manos cristalinas,
ya anudándome a un blanco y liso cuello,
ya esparciendo por él aquel cabello
que Amor sacó entre el oro de sus minas,

ya quebrando en aquellas perlas finas
palabras dulces mil sin merecello,
ya cogiendo de cada labio bello
purpúreas rosas sin temor de espinas.

estaba, ¡oh claro Soll, invidioso,
cuando tu luz, hiriéndome los ojos,
mató mi gloria y acabó mi suerte.

Si el cielo ya no es menos poderoso,
porque no den los tuyos más enojos,
rayos, como a tu hijo, te den muerte.

Lo que destacamos aquí es la íntima relación erótica que la vieja metáfora establece entre el cabello y su color; para señalar éste nos dirá: *aquel cabello / que Amor sacó entre el oro de sus minas*, análogo modo al de la perífrasis conocida: *la hebra voladora / que la Arabia en sus venas atesora / y el rico Tajo en sus arenas cria*²⁶. Dos fuentes aparecen en este caso para decirnos que el cabello es tan rubio como el oro de tal y cual parte. Una sola en el soneto referido para exaltar la misma coloración.

Entre ambos ejemplos se ve una diferencia importante. La implícita comparación se ha hecho con referencias geográficas en uno, y con unas minas mitológicas en el otro. Véase como es el mismo dios Amor —Cupido— quien ha dispuesto de sus tesoros la rubia coloración del pelo de la dama; si bien esto nos realza el oro de más quilates, el pelo “más divino”, por el origen de su rubicundez, una relación estrecha parece establecerse entre pelo rubio y dios amor, como si tal coloración fuese privativa del reino de eros, una propiedad específica de semejante dios, al cual se la ha presentado siempre con los colores de su madre Venus.

Una mayor literalidad mejora nuestro aserto: las flechas de Cupido proceden de sus minas. Las que engendran amor apasionado son las de oro. Las de plomo hacían el efecto contrario; son las que hieren a las frías y desdeñosas.

* * *

De muy variadas formas expresivas verifica Góngora la vieja metáfora, desde las más simples, aquellas del léxico habitual hasta las inauditas. Es raro ver alguna que no se le ocurrió a don Luis o no quiso tratarla, como ésta:

Crespas hebras, sin ley desenlazadas
que un tiempo tuvo entre las manos Midas.

*

Rizas en ondas ricas del rey Midas,
Lisi, el tacto precioso cuanto avaro.

Son de Quevedo²⁷, engastadas sobre el mito del rey que todo lo convirtió en oro, hasta que se volvió una especie de Tántalo al revés.

Leamos las dicciones más elementales²⁸. No hay figuras todavía en: *rubias trenzas, trenzas rubias, dorado pelo*; pero empiezan ya de este modo: *oro, oro del cabello, oro excelente, oro fino, oro bruñado, sutil oro, oro encordonado, trenzas de oro, rubio cabello de oro, lazos de oro, hilo de oro*. Ahora habría que recurrir a los contextos para asegurar el plano real de las figuras: *sol, rubio tesoro, ámbar rubio, cimbrias de oro, sortijas, ondas de un sol, pluma dorada y memorias de oro y del alma*. Un grupo de muchachas o de ninfas será *rubio coro, ondas rubias*.

Esta lista, si nos muestra cómo Góngora a veces usa el simple nombre de las cosas: pelo, trenzas, se torna colección de insectario al separar las metáforas de sus contextos. Si tomamos *oro encordonado*, se trata de una pastorcilla que se encuentra ordeñando unas ovejas y *al viento suelta el oro encordonado*²⁹. Si tomamos *sol*, un moro nos cuenta:

cada vez que la miraba
salía el sol por su frente,
de tantos rayos ceñido
cuantos cabellos contiene.³⁰

No puede darse una metáfora más luminosa y entusiasta, llegar a decir que la cabellera era tan rubia como es la estrella principal de nuestro cielo, la que nos da calor, luz y vida, y mostrada como un amanecer cada vez que los ojos miran la bella mujer mora, es darle un ámbito extremado, propio de los impactos amorosos. Todavía en el mismo romance se lee:

Labró el oro en mis entrañas
dulces lazos, tiernas redes.

Dan ganas de referir 'oro' a cabellos, engendrados de pasión erótica; pero en rigor alude a la flecha de oro del dios amor, que clavó en el moro de este romance su enamoramiento, mientras en la amada, con la flecha de plomo, "libertades y desdenes"³¹.

* * *

Es preciso contemplar figuras, animadas de algún movimiento humano, para seguir los esplendores del viejo tropo. Miremos tres damas, no a tres ninfas que en al Tajo / dan al aire trenzas de oro³², sino a Jacinta, a Clori y a Belisa, con tal pelo que eclipsan al sol³³:

Los rayos le cuenta al sol
con un peine de marfil
la bella Jacinta, un día
que por mi dicha la vi
*en la verde orilla
de Guadalquivir.*

*

Al sol peinaba Clori sus cabellos
con peine de marfil, con mano bella;
mas no se parecía el peine en ella
como se oscurecía el sol en ellos.

*

Peinaba al sol Belisa sus cabellos
con peine de marfil, con mano bella;
mas no se parecía el peine en ella
como se oscurecía el sol en ellos.

Nos hemos quedado en subidas regiones de hipérbole. Dentro de la naturaleza no hay nada más rubio que el sol, la fuente misma del color, la luz y el oro. Estas tres mujeres con aire de pastoras logran que el sol relumbre en vano y no pueda competir con sus cabellos, en el acto de peinarse, en el momento en que los exponen

más a la vista y al espacio, porque de tan rubicundos se confunden con los rayos del astro. Ya no es cabello igual a sol por el oro común que ha establecido la comparación, sino la identificación de uno y otro, lograda por cierta ambigüedad del lenguaje, de tal modo que Salcedo llega a vacilar en su comentario al soneto de Clori, refiriéndose al primer verso: "*Al sol peinaba Clori sus cabellos* o porque los peinaba a sus rayos, o porque quiso significar (el poeta) que los cabellos de Clori eran *los mismos* del sol repitiendo la sentencia que en un romance dijo: *Los rayos le cuenta al sol / con un peine de marfil, / la bella Jacinta un día / que por mi dicha la vi*"³⁴. Por más que modifiquemos el hipérbaton de dicho endecasílabo, siempre quedan íntimamente entrelazados los rayos humanos y los celestes.

* * *

La intensidad gongorina del colorido modifica la naturaleza de las cosas para transportarse a la más remota imagen, a través del concierto universal de las analogías. En las perífrasis alusivas se aleja más libremente del objeto real, para celebrarlo sin tocar nunca su nombre, pero sin perder la coherencia lógica del contacto sensible entre los elementos comparados.

La más famosa perífrasis sobre el cabello rubio es bien conocida³⁵:

y mientras con gentil descortesía
mueve el viento la hebra voladora
que la Arabia en sus venas atesora
y el rico Tajo en sus arenas cría.

* * *

José Manuel Blecua explica así el cuarteto: "Y mientras con gentil descortesía mueve el viento tus cabellos dorados, como el oro que la Arabia en su interior atesora y como el que lleva el Tajo entre sus arenas"³⁶. Es ésta la transcripción literal, necesaria para la intelección de la estrofa. La forma como la comparación se establece a lo largo del rodeo contiene varios asuntos: Nace de una metáfora que alude directamente al cabello sin rozarlo: *hebra voladora*; puede entenderse como pelo, por el supuesto cultural de varios sonetos ita-

lianos y españoles de igual factura, que Góngora imita y supera. Pero también por el contexto: la acción del viento hace volar la hebra, los cabellos. Luego para darnos su colorido se señala el origen de ese pelo, refiriéndolo a dos lugares engendrados de oro. Esta noción de causa determina la forma del procedimiento, con el que se exalta el color tanto como su categoría, su alta calidad, sus extremados quilates por las minas de donde viene.

Eunice Joiner Gates encuentra especialmente numerosas las metáforas que se refieren al cuerpo humano. Y anota como a través de comparaciones a veces extravagantes, siempre queda yacente la metáfora original³⁷. En el caso presente es cabello rubio como el oro. Aun cuando el objeto de la comparación era el sol, el fondo tradicional, se lo divisaba en algún oro que asoma al contexto.

* * *

Hoy día no nos podemos detener en la estética de la hermosura humana. Góngora no se detuvo. El supo cómo todos los encantos criaturales, que él comparó con las más bellas flores y las más preciosas materias del mundo, llegan a convertirse *en tierra, en humo, en polvo, en sombra, en nada*³⁸, y si a esto llaman barroco, habrá que decir: ese espíritu contiene verdad absoluta. Las más purpúreas rosas de Galatea se marchitan; ni las estrellas de las miradas saben de años-luz.

En el soneto de la *hebra voladora* viene el motivo del *Carpe Diem*, alentando a la hermosísima María, a gozar del color, la luz y el oro, *antes que lo que hoy es rubio tesoro / venza a la blanca nieve su blancura*. Ha terminado el soneto con la palabra *oro*; no puede referirse a la vieja metáfora, porque gozar del cabello no tendrá sentido si no es una alusión al goce del amor, con toda la evocación de las flechas de Cupido, en cuyas minas nace el más prodigioso pelo, el cual alzaré ya en total ponderación, hasta ser ese cabello extremado quien³⁹

... en crespos nudos,
luz da al sol, oro a la Arabia.

Y aún más. El oro se extenderá a toda la figura femenina para mostrarla con la mayor calidad, y sumas perfecciones en todas sus

partes, porque siempre la palabra oro se ha usado en locuciones enaltecedoras de virtudes y encantos. Según Hoces, Góngora es el oro de los ingenios españoles. He aquí una muchacha, en la cual todas^{39a}

Las formas perfilan de oro,
milagrosamente haciendo,
no las bellezas oscuras,
sino los oscuros bellos.

* * *

Hubo mujeres que murieron y Góngora las evocó, ya por compromisos cortesanos, ya por emociones personales. Su lenguaje será el mismo que usa para las damas vivientes, pero sabrá animar con algún toque de versión a lo divino su propia lengua poética, dejando algún atisbo de lo que permanece después del deceso.

En la muerte de una dama portuguesa en Santaren, vuelve otra vez el oro⁴⁰:

Instrumento hoy de lágrimas, no os duela
su epíclito, de donde nos avisa
que rayos ciñe, que zafiros pisa,
que sin moverse, en plumas de oro vuela.

Para mantener en figuración poética la vida eterna de la dama —*en plumas de oro, vuela*— recortará la metáfora con su racional sentido común, y pondrá “vuela en plumas de oro *sin moverse*”.

En la muerte de tres hijas del Duque de Feria, esas aladas cítaras *süaves*⁴¹:

Qué rayos hoy sus cuerdas, y su pluma
brillante siempre luz de un Sol eterno,
dulcemente dejaron de ser aves.

Retira la comparación con el ruiseñor, porque al morir ellas dejaron de serlo, y acabó su canto, pero lucientes al fin, su pluma permanece “brillante siempre luz de un Sol eterno”.

Sobre las mismas difuntas en otro poema dirá con el roce del cabello⁴²:

si las trenzas no están ciñendo ahora
de una alba que crepúsculos ignora.

Siempre conserva sus recursos mitológicos. En temas navideños son muy interesantes. Al referirse a la muerta reina Margarita, en el *Panegírico al Duque de Lerma*, dirá⁴³:

cuyo candor en mejor cielo ahora
süave es risa de perpetua Aurora.

En la muerte de doña Luisa de Cardona, monja en Santa Fe de Toledo, se nos reitera el oro del Amor, pero en contrafacta⁴⁴:

Moriste, Ninfa bella,
en edad floresciente;
que la muerte entre flores
se esconde cual serpiente.

Moriste y Amor luego
rompió el arco impaciente;
casto Amor, no el que tira
flechas de oro luciente.

La primera cuarteta no deja de ser curiosa: el motivo de la muerte escondida cual serpiente entre las flores, ha sido architratado por Góngora para referirse al amor, según un tópico conocido; desde el *romance de Angélica y Medoro* hasta el *Polifemo* y el soneto de *la dulce boca*. Aquí la referencia a las flores no viene a ser sino una alusión a la juventud de la religiosa, muerta en edad floresciente.

En la segunda cuarteta, empiezan los dioses de la mitología a dolerse del deceso, los más ajenos a una monja; "hasta el dios que con sus cuernos / con guirnaldas desmiente", Eco, Diana, y en primer lugar el dios Amor, que desesperado *rompió el arco impaciente*; pero como no viene muy a cuento este personaje de todas las voluptuosi-

dades para dolerse de una virgen consagrada, a la cual no le habría disparado esas flechas de íntima correspondencia con los cabellos rubios, el poeta cercena el alcance del mito usado, diciendo: *casto Amor*, y precisa más la diferencia (casi haciendo innecesaria la referencia al "tirano rapaz", como le llamó tantas veces), *casto Amor, no el que tira / flechas de oro luciente*.

El procedimiento no puede ser más pintoresco. Contrafacta que el poeta se hace a sí mismo.

* * *

La figura humana ha sido embellecida por don Luis con metáforas abundantes, más bien con pocas, pero logradas en formas innumerables, para tratar las partes del cuerpo. Entre todos los encantos femeninos, el cabello de oro resplandece dominando el universo, en secreto vínculo con la claridad del sol y con las flechas del dios Amor, como si el amor mismo fuese una esencia rubia. Mas, de pronto, el poeta abandona la concentración de sus refinados artificios, el exceso de su arte, y toca con simplicidad lacerante, el rostro de la hermosura, en la hora de la muerte, con el tono severo de sus composiciones finales.

El soneto *En el sepulcro de la Duquesa de Lerma* nos da la gran bofetada, con sentencias que hasta hablan del hedor de los cadáveres⁴⁵:

Los huesos que hoy este sepulcro encierra,
a no estar entre aromas orientales,
mortales señas dieran de mortales;
la razón abra lo que el mármol cierra.

Y el terceto final (urca es una nave grande de carga).

Si una urca se traga el Oceano,
¿qué espera un bajel luces en la gavia?
Tome tierra, que es tierra el ser humano.

¿Qué se hizo Cloris, aquella hija del pescador de *Las Soledades*, "escollo de cristal", "meta del mundo"? ¿Y dónde está, don Luis, la niña del cántaro, aquella de *muchos siglos de hermosura / en pocos años de edad*?⁴⁶.

ALFREDO LEFEBVRE

Universidad de Concepción

NOTAS

¹*Don Luis de Góngora y Argote, Biografía y estudio crítico*, Madrid, 1925, p. 177.

²*Ibid.*, p. 184.

³Millé, carta 116.

⁴Antonio Comas y Juan Reglá, *Góngora. Su tiempo y su obra*, Barcelona, 1960, p. 75.

⁵*Góngora y el Polifemo*, 4ª edición, Madrid, 1961, t. I, p. 46.

⁶Texto según Millé 376; usamos ortografía y puntuación de Dámaso Alonso, loc. cit., p. 388.

⁷Op. cit., p. 389.

⁸*Obras de don Luis de Góngora*, comentadas por D. García de Salcedo Coronel, Madrid, 1644, t. 2, p. 688.

⁹Op. cit., p. 184.

¹⁰Loc. cit., p. 389.

^{10a}Obras de don Luis de Góngora, exceptos *Polifemo*, *Soledades* y *Panegírico*, escritas de mano de Manuel de Faria y Sousa. Biblioteca Nacional (Madrid), ms. 2892.

^{10b}*Todas las obras de don Luis de Góngora en varios poemas*, recogidos por don Gonzalo de Hoces y Córdoba, Madrid, 1654.

¹¹Op. cit., p. 688.

¹²No lo hemos comprobado históricamente.

¹³Millé 373; Marasso CCCXCIII.

¹⁴Millé 376; Marasso CCCXCVI. Destacado nuestro.

¹⁵Salcedo, p. 687. Destacado nuestro.

¹⁶Millé, 373.

¹⁷Loc. cit., soneto heroico 48.

¹⁸Salcedo, op. cit., p. 688.

^{18a}Op. cit., p. 389.

¹⁹Ms. 2892. Soneto heroico 48.

²⁰Carta 114 en Millé; 113 en Marasso.

²¹Carta 119 en Millé; 118 en Marasso.

²²Carta 115 en Millé; 114 en Marasso.

²³Millé 374; Marasso CCCXCIV.

²⁴P. 334.

²⁵En adelante se cita por: *Luis de Góngora, Obras completas*, edición de Arturo Marasso, Buenos Aires, 1955. Sigue Foulché-Delbosc. Aquí xx.

²⁶XXXVI.

²⁷*Obras completas*, edición de Astrana Marín, Madrid, 1943, t. I, pp. 60 y 70.

²⁸Omitimos referencias de páginas ahora.

²⁹*Las firmezas de Isabela*, comienzo Acto II, p. 391.

³⁰Millé, 17.

³¹Véase Dámaso Alonso, op. cit., pp. 277 a 280.

³²LXXXIII.

³³III, CLXXIV, CCCXL.

³⁴Op. cit., p. 298.

³⁵XXXVI.

³⁶Góngora: Poesía, 5ª edición, Zaragoza, 1960, p. 50.

³⁷*The metaphors of Luis de Gongora*, Philadelphia, 1933, p. 185.

³⁸XXIV.

³⁹CXLIV.

^{39a}CXLIII.

⁴⁰CCCLXV.

⁴¹CCXCI.

⁴²CCXCVII.

⁴³Vv. 287 y 288.

⁴⁴CIII.

⁴⁵CXXXV. Véase completo.

⁴⁶CCXXXVI.