



Celina Sabor de Cortázar



Góngora y la poesía pura

Góngora, como tantos otros poetas del Siglo de Oro, no editó su obra. Lo mismo ha ocurrido con la obra poética de Garcilaso, Fray Luis de León, San Juan de la Cruz, Quevedo, Baltasar del Alcázar... Antonio Rodríguez Moñino ha analizado este hecho curioso, y ha establecido la tradición manuscrita de la poesía lírica de entonces¹⁹².

A pocos meses de la muerte de Góngora, en diciembre de 1627, Juan López de Vicuña, que se dice amigo suyo, da a la estampa, en un volumen, la lírica de don Luis. Su nombre -el de Góngora- no figura en la portada, que dice

solamente: *Obras en verso del Homero español que recogió Juan López de Vicuña*¹⁹³. Tras esta publicación siguieron otras ediciones, muchas de ellas comentadas, que suscitan hasta hoy la atención de los eruditos. Pueden inscribirse en la lista de los comentaristas de Góngora a Pedro Díaz de Rivas, José Pellicer de Salas y Tovar con sus *Lecciones solemnes*, José García de Salcedo Coronel, que desde 1629 hasta 1648 edita y comenta, escalonadamente, en cuatro -198- volúmenes, toda la obra del poeta¹⁹⁴.

Ya en vida de don Luis, su obra, conocida en forma manuscrita, levantó una ola de reproches y de defensas. Toda esta masa, este aluvión de comentarios, favorables o adversos, o simplemente aclaratorios, constituye un interesantísimo documento no sólo del fervor apasionado que suscitan sus poemas, especialmente los mayores -*Polifemo*, *Soledades* y el *Romance de Píramo y Tisbe*- sino del esfuerzo de comprensión realizado desde la segunda década del siglo XVII para poner en claro una obra de dificultades ingentes y de lectura complicada. Obvio es señalar la contribución inmensa que estos exegetas han realizado para el conocimiento del sistema poético de don Luis, esfuerzo del que se benefician los comentaristas de este siglo, entre los que debemos señalar, como figura egregia, a Dámaso Alonso, que, apoyándose en el aporte de sus predecesores, ha contribuido más que nadie a la descodificación del mensaje poético de Góngora, y a su conocimiento.

¿Cuál es la actitud de la crítica contemporánea del poeta ante obra tan compleja? En general, todos advierten la existencia de dos épocas sucesivas: una, la primera, en que predominan obras jocosas de corte popular, en las que descuella una gracia estilizada incomparable; la segunda, a la cual pertenecen los grandes poemas, erizada de dificultades y signada por lo que entonces se considera un vicio: la oscuridad. De entre la gran masa de consideraciones de esta índole, hemos escogido en dos testimonios: el de Cascales en sus *Cartas filológicas*, y el de Lope de Vega en el opúsculo titulado *Respuesta a un papel que escribió un señor de estos reinos en razón de la nueva poesía*. Un humanista y un poeta excelso.

Dice Francisco de Cascales en la Epístola 8 de la década primera (escrita antes de 1626, pero publicada en 1634):

«... gustando de dar papilla a los demás poetas con esta *nueva secta de poesía*, ciega, enigmática y confusa, -199- engendrada en mal punto y nacida en cuarta luna. Porque, ¿quién puede presumir de un ingenio tan divino, que ha ilustrado la poesía española a satisfacción de todo el mundo, ha engendrado tan peregrinos conceptos, ha enriquecido la lengua castellana con frases de oro, felicemente inventadas y felicemente recibidas con general aplauso; ha escrito con elegancia y lisura, con artificio y gala, con novedad de pensamientos y con estudio sumo lo que ni la lengua puede encarecer, ni el entendimiento acabar de admirar, atónito y pasmado; *que había de salir ahora* con ambagiosos hipérbatos, y con estilo tan fuera de todo estilo, y con una lengua tan llena de confusión, que parecen todas las de Babel juntas, dadas para cegar el entendimiento y castigar los pecados de Nembrot?

¿Es posible, poetas, que no habéis conocido que esto ha sido hecho o para prueba de su ingenio... o para reírse de vosotros...? Y si acaso (lo que no pienso) habla de veras, y le parece que esta *nueva secta de lenguaje poético* debe ser admitida...»

Y más adelante, en la Epístola 10:

«Si don Luis se hubiera quedado en la magnificencia de su *primer estilo* hubiera puesto su estatua en medio de la Helicon; pero con *esta*

introducción de la oscuridad diremos que comenzó a edificar y no supo echar la clave al edificio... Por realzar la poesía castellana ha dado con las columnas en el suelo. Y si tengo de decir de una vez lo que siento, *de príncipe de la luz se ha hecho príncipe de las tinieblas...*»¹⁹⁵.

-200-

Lope de Vega, en la tal vez fraguada *Respuesta* incluida en *La Filomena* (1621), pero escrita con seguridad hacia 1617:

«El ingenio deste caballero [Góngora], desde que le conocí, que ha más de veinte y ocho años, en mi opinión (dejo la de muchos) es el más raro y peregrino que he conocido en aquella provincia, y tal, que ni a Séneca ni a Lucano, nacidos en su patria, le hallo diferente, ni a ella por él menos gloriosa que por ellos...

Escribió en todos estilos con elegancia, y en las cosas festivas, a que se inclinaba mucho, fueron sus sales no menos celebradas que las de Marcial y mucho más honestas. Tenemos singulares obras suyas en aquel estilo puro, continuadas por la mayor parte de su edad, de que aprendimos todos erudición y dulzura... Mas no contento con haber hallado en aquella blandura y suavidad el último grado de la fama, quiso... enriquecer el arte y aun la lengua con tales exornaciones y figuras, cuales nunca fueron imaginadas ni hasta su tiempo vistas»¹⁹⁶. «... y que no ofende al divino ingenio deste caballero, sino a la opinión *desta lengua que desea introducir*»¹⁹⁷.

Pedro de Valencia, al recibir el manuscrito del *Polifemo* y la *Soledad I* que Góngora le ha enviado en mayo de 1613, pidiéndole su opinión, contesta al poeta en carta del 30 de junio del mismo año; refiriéndose a las «generosas travesuras» censura las que nacen

«no del ingenio de V. M. sino de cuidado y afectación contraria a su natural, que por huir y alejarse mucho del *antiguo estilo* claro, liso y gracioso de que V. M. solía usar con excelencia en las materias menores, huye también de las virtudes y gracias que -201- le son propias». «... También siguiendo esta novedad usa de vocablos peregrinos...»¹⁹⁸.

Como se ve, tanto Cascales como Lope establecen claramente dos épocas sucesivas: a la primera corresponde el «príncipe de la luz» y a la segunda el «príncipe de las tinieblas».

La crítica positivista del siglo XIX mantuvo estos criterios exacerbándolos a veces. Sorprende en Menéndez y Pelayo, hombre de gusto certero excepto para el Barroco, una opinión tan descaminada como la que expone en su monumental *Historia de las ideas estéticas en España*, capítulo 10:

«Góngora se había atrevido a escribir un poema entero, las *Soledades*, sin asunto, sin poesía interior, sin afectos, sin ideas, una apariencia o sombra de poema, enteramente privado de alma... Nunca se han visto juntos en una sola obra tanto absurdo y tanta insignificancia... Llegamos a avergonzarnos del entendimiento humano cuando repara que en tal obra gastó míseramente la madurez de su ingenio un poeta, si no de los mayores, a lo menos de los más bizarros, floridos y encantadores en las poesías ligeras de su mocedad. Y el asombro crece cuando se repara que

una obrilla, por una parte tan baladí y por otra tan execrable como las *Soledades*... hiciese escuela...»

La generación de 1927 se propuso, entre otras cosas, la revaloración de la obra del gran cordobés. Esta tarea fue precedida por los estudios de una constelación de críticos insignes, entre los que figuran Alfonso Reyes, Lucien Paul Thomas, Walter Pabst, Miguel Artigas, R. Foulché-Delbosc, que no ahorraron esfuerzos para dilucidar la vida y la obra de Góngora. Contaban, además, con una edición rigurosa que ofrecía máximas garantías: la que Foulché-Delbosc editara -202- en Nueva York en 3 volúmenes, en 1921. Esta edición se basaba en un manuscrito no tenido en cuenta antes: el llamado manuscrito Chacón, que fechaba las composiciones según el testimonio de Góngora, a decir de su compilador, amigo y compañero del poeta. Esta datación permitiría, por fin, un estudio cronológico de la poesía de Góngora y mostraría los pasos de su evolución.

Dentro de la generación del 27, que cristaliza su admiración a Góngora en la célebre antología en su honor editada por Gerardo Diego, algunos de sus componentes procuraron estudiar críticamente la obra; a este esfuerzo se deben, entre otras cosas, la conferencia de García Lorca sobre la imagen en Góngora, y la edición de las *Soledades* realizada por Dámaso Alonso, admirable trabajo de exégesis; esta edición fue precedida, como era lógico, por un estudio minucioso de la lengua del poeta que se publicaría más tarde con el título de *La lengua poética de Góngora*, la cual, en los aspectos que analiza (lexicografía y sintaxis preferentemente) aún no ha sido superada.

Dámaso Alonso irrumpe así en el campo de la crítica gongorina con un fervor juvenil y un afán revolucionario encomiables, dado el anquilosamiento en que se encontraban los estudios sobre la poesía barroca. A este fervor se deben afirmaciones rotundas que procuran echar por tierra todo cuanto se ha dicho antes al respecto. La división de la producción gongorina en dos épocas será abolida; D. Alonso procurará demostrar, mediante análisis textuales

rigurosos -recuérdese el del romance de Angélica y Medoro- que esta división sincrónica en la producción del poeta debe ser desechada; hay una división diacrónica -afirma- que pone a un lado la producción humorística del poeta -letrillas, romances, etc.- y al otro la producción culta, en la que se dan desde temprano los rasgos que luego, acumulados, caracterizarán sus grandes y debatidos poemas. Alonso dirá entonces:

«Si el poeta escribe desde 1580 a 1626 una serie de composiciones a ras de tierra, y otra de poesías elevadas de tono y de concepto, y si las primeras son - 203- tan fáciles o tan difíciles lo mismo al principio que al final y las segundas tan difíciles o tan fáciles lo mismo al final que al principio, ¿no habría motivos suficientes para arrinconar la división transversal (la de las dos épocas) y sustituirla por una longitudinal que admita dos maneras consustanciales al escritor y que le acompañan a lo largo de toda su vida poética? La división cronológica no existe; lo más que se puede admitir es una gradación, aunque más exacto es pensar que las obras más características y censuradas (*Soledades, Polifemo, Panegírico...*) emergen de todas las otras, de las primeras y de las últimas, como la espuma de un mar común»¹⁹⁹.

Para la crítica moderna no hay, pues, dos épocas sucesivas, sino dos modalidades que conviven desde los inicios de la actividad del poeta hasta su muerte. Ambas modalidades echan mano de distintos recursos poéticos.

He aquí a la crítica gongorina dividida en dos corrientes antitéticas: la contemporánea del poeta, cuyos ecos llegan hasta principios de nuestro siglo, y la inaugurada en el siglo XX, en la década del 20, sobre la que se basarán muchos estudios decisivos.

Pero a todo esto, ¿Góngora nunca dijo nada del asunto? Porque su testimonio, de existir, sería digno de fe. Pues sí, existe, y está en una carta dirigida a un ignorado corresponsal y fechada en 1613 o 1614. En ella se lee:

«Dice, pues, en la suya, me sirva de renunciar *este modo*... Caso que fuera error, me holgara de *haber dado principio a algo*, pues es mayor gloria en empezar una acción que consumarla»²⁰⁰.

-204-

Y más adelante:

«... hase de confesar que tiene utilidad avivar el ingenio, y eso nació de la oscuridad del poeta. Eso mismo hallará V. M. en mis *Soledades*, si tiene capacidad para quitar la corteza y descubrir *lo misterioso que encubren*... siendo lance forzoso venerar que nuestra lengua a costa de mi trabajo haya llegado a la perfección y alteza de la latina... y así gustaré me dijese en dónde faltan, o qué razón de ella no está corriente en *lenguaje heroico*, (*que ha de ser diferente de la prosa* y digno de personas capaces de entendelle)... Demás que honra me ha causado hacerme oscuro a los ignorantes, que ésa es la distinción de los hombres doctos, hablar de manera que a ellos les parezca griego; pues no se han de dar las piedras preciosas a los animales de cerda...»²⁰¹.

Como vemos, Góngora alude a *este modo* de componer, y agrega que con él se huelga de *haber dado principio a algo*. Estas palabras son fundamentales y merecen ser tenidas en cuenta. Góngora, ni más ni menos, afirma con ellas que ha iniciado una búsqueda, que ha comenzado algo nuevo, que *este modo*

no es simplemente la intensificación de algo ya cultivado desde su juventud: *este modo* echa mano del *lenguaje heroico*, que ha de ser diferente de la *prosa*.

He aquí planteado, en términos no técnicos, el problema del lenguaje poético, una forma expresiva diferente de la prosa, que dará predominio a la connotación sobre la denotación, que transfigurará la lengua referencial. Además, está el sentido aristocratizante de su poesía: es honroso ser oscuro para los ignorantes. Esos animales de cerda constituyen el vulgo profano odiado por Horacio, según su verso famoso: «*Odi profanum -205- vulgum et arceo*», que Herrera había tomado como divisa. Sentido aristocratizante que se basa en la dificultad creada por varios elementos en conjunción: erudición poética, léxico y sintaxis latinizantes y, en el estilo, la creación de tropos originalísimos, que suponen la utilización de los vocablos con un contenido semántico completamente nuevo, que pertenece exclusivamente al poeta en ese instante de su creación.

Una lectura atenta y cronológica de la producción gongorina revela que hacia 1610 el poeta se halla ya empeñado en esta renovación: la *Canción a la toma de Larache*, que se da a conocer a fines de ese año o comienzos del siguiente, atestigua una atención puesta en los elementos que acabamos de enunciar. A este poema seguirán en esta misma línea la *Fábula de Polifemo y Galatea* (1613), las *Soledades* I y II, de fecha incierta, pero posiblemente de 1613 la I y 1613 o 14 la II, el *Panegírico al Duque de Lerma* (1617) y el *Romance de Píramo y Tisbe* (1618), obra predilecta esta última de su autor que, según sus contemporáneos, solía recitar con frecuencia, y a cuyo perfeccionamiento había dedicado no pocos desvelos.

Volvamos ahora atrás, al período que va de 1580 a 1610, para comprender bien en qué consiste esta búsqueda de que hablamos, con qué elementos quiere Góngora construir ahora su poesía, y cuáles considerará perimidos. Hemos dicho *construir*, con plena conciencia: Góngora es un espíritu de lucidez admirable, que crea apoyándose fuertemente en lo intelectual. Arte intelectual, densamente intelectual el suyo, en el que todo está calibrado, medido,

calculado. Por esto no hallamos en él ni la efusión personal ni la angustia metafísica. El rigor caracteriza su creación: nada queda librado a la espontaneidad; todo está cuidadosamente medido, relacionado, construido. Como un arquitecto, levanta su edificio poético, utilizando en él los materiales, los elementos necesarios, con una admirable economía, con un equilibrio y una armonía deslumbrantes. ¿Cuáles son esos elementos? Variarán en cada una de sus maneras, y este cambio testimonia su renovación, su búsqueda de un lenguaje poético nuevo, que se aparte de los cánones ya marchitos del petrarquismo y del garcilasianismo.

-206-

En su primera manera, la que va de 1580 a 1610 aproximadamente, Góngora se mantiene dentro de los límites del petrarquismo: cultivo intenso del soneto, que en sus manos se da con perfección incansable desde los más antiguos; uso de metáforas lexicalizadas (dientes = perlas; cabello = oro; miembros juveniles = cristal; ojos = estrellas o soles...) en la descripción de la belleza femenina, por ejemplo; concepto cortés del amor; reelaboración de viejos tópicos literarios: el prado ameno, el *carpe diem*, abundancia de temas míticos, con su juego de alusiones y elusiones. Paralelamente a este cultivo de la poesía de corte italiano, con su tratamiento preciosista del endecasílabo, se revalorizan los metros populares castizos, como el octosílabo, y Góngora enriquecerá el romancero nuevo con piezas primorosas, en muchas de las cuales se pondrá de manifiesto su vena jocosa, además de su popularismo estilizado.

El petrarquismo había instaurado el gusto por las correspondencias formales dentro de cada poema: bimetraciones, pluralidades, correlaciones, simetrías, eran formas gratas al espíritu arquitectónico de Góngora, maestro eximio en terminar las estrofas con endecasílabos bímembres, que allí colocados refulgen como joyas:

«ni el mar argentes ni los campos dores
llorar sin premio y suspirar en vano
que la beldad es vuestra, la voz mía

si piedras no lucientes, luces duras
alegres nacen y caducas mueren
instrumento el bajel, cuerdas los remos»

y cientos más. Está por otra parte el juego de pluralidades y correlaciones, de plurimembraciones y simetrías que tan bien estudió D. Alonso²⁰², las cuales crean un sistema artificioso mediante una estructura rígida, especialmente en los sonetos de la primera época («Mientras por competir con tu cabello», «Ilustre y hermosísima María», «Ni este monte, -207- este aire, ni este río», etc.). Jorge Guillén aplica a las composiciones de este tipo un verso del mismo poeta: «en simétrica urna de oro»²⁰³.

Éste es el Góngora manierista, atenido a las normas que la tradición le entrega: complejidad y artificio, intelectualismo exacerbado, esteticismo, formalismo, estilo refinado y reflexivo saturado de vivencias culturales. Cultivo de lo sensorial: utilización de elementos suntuarios, tratamiento del color y la luz; y sobre todo, conformación del espacio. Góngora es el poeta del espacio: su poesía crea objetos de belleza, generalmente estáticos; convoca un orbe material en el que se extasían los cinco sentidos. Esta característica será permanente en toda su creación. Como resabio del Humanismo, la Naturaleza es la gran protagonista de su poesía. Suntuosidades, magnificencias, luz, esplendores. El verso final de uno de sus sonetos de la primera época, dice:

«Goza, goza el color, la luz, el oro».

En esta fórmula se concreta la actitud de Góngora ante el mundo, mejor dicho, su visión del mundo. Esta cosmovisión será la suya hasta su muerte. Pero esta glorificación del objeto portador de belleza, esta afición al orbe físico y perfecto, expresada siempre dentro de los cánones del preciosismo petrarquista,

hubieran hecho de Góngora un poeta decadente, heredero de la poesía humanística.

Pero Góngora es un poeta genial, y busca afanosamente una renovación. Si su visión del mundo no puede cambiar, por serle consustancial, cambiarán sus fórmulas expresivas. Y en esta búsqueda de un lenguaje nuevo está su gloria.

Releamos unas líneas de la carta del poeta ya aludida:

«Eso mismo hallará V. M. en mis *Soledades*, si tiene capacidad para quitar la corteza y descubrir lo *misterioso* que encubren...»[204](#).

-208-

Lo misterioso... En 1925 el abate Bremond escribía:

«Todo poema debe su carácter propiamente poético a la presencia, a la irradiación, a la acción transformante y unificante de una realidad *misteriosa* que denominamos poesía pura»[205](#).

No creo que ningún poeta español antes de Góngora haya reconocido expresamente que en esta «realidad misteriosa» está la esencia de la poesía. Para comprender este misterio no es necesario aprehender el sentido del poema en su totalidad.

«De donde se sigue -continúa Bremond- que aún en una obra donde abunda lo sublime, la cualidad propiamente poética, lo inefable, está en la expresión»[206](#).

Esto es lo que Góngora intuye, y por esto se esfuerza en troquelar un lenguaje en el cual las palabras revelen un sentido nuevo, inédito, superior, «una preparación de poesía al estado puro», como diría Valéry.

Góngora intentará la creación de su propio lenguaje poético actuando sobre los cuatro niveles del análisis lingüístico: el fónico, el léxico, el sintáctico y el semántico.

En el nivel fónico se esmerará en ciertas recurrencias que intensificarán aspectos poéticos: así, los oscuros pájaros agoreros que sobrevuelan la lobreguez de la cueva de Polifemo son para él

«infame turba de nocturnas aves»,

poniendo los acentos internos del endecasílabo sáfico en la [-209-](#) sílaba *tur*, que, como observó Dámaso Alonso, contribuye, repetida, a la impresión de oscuridad y horror. En una claridad totalmente opuesta se ubica el segundo verso de la estrofa 4 de la *Fábula de Polifemo y Galatea*, donde el mar de Sicilia

«el pie argenta de plata al Lilibeo»

Como ha señalado el mismo Alonso, la sucesión de vocales claras procura reflejar la sensación de blanca frescura de la espuma. Esta sucesión: e-i-e-a-e-a-e-a-a-a remata en *Lilibeo*, donde la repetición de la sílaba *li* agrega una nota gozosa²⁰⁷. Podríamos continuar con análisis similares, pues los ejemplos se suceden en los poemas de la segunda manera gongorina, afirmando así la existencia de la poesía-música, característica del auténtico lirismo, esa efusión de embriaguez, esa masa de sonoridades absolutamente intraducible a otra

lengua, que viene con las palabras desde las profundidades del ser creador. Música que armoniza con la música cósmica, y que da al poeta el secreto mágico, órfico, del canto que encanta.

En el nivel léxico, Góngora se convertirá en el mayor usuario del cultismo latinizante. Antonio Vilanova, en un libro fundamental, demuestra que casi todos los cultismos léxicos de Góngora habían sido usados antes de él, especialmente por Herrera²⁰⁸. No importa esto; Góngora los amontona y los reitera tan ahincadamente que constituyen un inconfundible sello de su manera expresiva. Tan exóticos resultaban entonces, que la crítica de sus contemporáneos se centró principalmente en este elemento. Quevedo, en la *Aguja de navegar cultos*, libelo antigongorino escrito hacia el año de la muerte de Góngora, pero publicado posteriormente, -210- da una jocosa receta para fabricar *Soledades* en un día; y esta receta está preparada exclusivamente con palabras empleadas por Góngora, todas ellas extrañas para la época. Su lectura nos ayuda a comprender cómo se enriqueció la lengua general con el aporte de los cultismos gongorinos, que hoy pasarían inadvertidos en su mayoría.

«Receta

Quien quisiere ser culto en solo un día

la jeri aprenderá gonza siguiente:
fulgores, arrogar, joven, presiente,
candor, construye, métrica armonía,
poco mucho, si no, purpuracía,
neutralidad, conculca, erige, mente,
pulsa, ostenta, librar, adolescente,
señas, traslada, pira, frustra, harpía.
Cede, impide, cisuras, petulante,
palestra, liba, meta, argento, alterna,
si bien, disuelve, émulo, canoro.
Use mucho de líquido y de errante,
su poco de nocturno y de caverna,
anden listos livor, adunco y poro;

que ya toda Castilla

con sola esta cartilla
se abrasa de poetas babilones,
escribiendo sonetos confusiones;
y en la Mancha pastores y gañanes,
atestadas de ajos las barrigas
hacen ya *Soledades* como migas».

«Hacen ya *Soledades* como migas»; pues sí, a Quevedo no se le escapa que un sistema poético de tales características es fácil de imitar. Y así fue: Góngora hizo rápidamente escuela, y sus imitadores pululaban en España; ninguno, sin embargo, pudo imitar los rasgos de su estilo, la poetización de las imágenes, el ritmo interior, lo misterioso.

Las innovaciones en el nivel sintáctico han sido ampliamente -211- estudiadas por D. Alonso y no vamos a repetir las aquí²⁰⁹. Digamos sólo que Góngora adopta, hasta donde le es posible, la sintaxis latina: hace del hipérbaton el auxiliar indispensable, que le permite colocar las palabras allí donde la curva melódica del período se lo sugiere, o donde se destacan la belleza y el valor propios de cada palabra en sí, sin ceñirse a una forzosa ubicación derivada de una sintaxis regular. Acusativos griegos, ablativos absolutos, fórmulas especiales, contribuyen a sumir al período en una oscuridad buscada afanosamente, que se contrapone al fulgor, a la claridad que confieren al tema el sabio manejo de la luz y la paleta clara, tan preferida por el poeta.

El hipérbaton o trasposición se contó entre los recursos gongorinos más criticados por sus contemporáneos. Aún Lope de Vega, en *La Gatomaquia* (1634), escrita al final de su vida, dice graciosamente que Marramaquiz, enloquecido de celos y enceguecido por la pasión,

«en una de fregar cayó caldera
(trasposición se llama esta figura)
de agua acabada de quitar del fuego».

(Silva IV, vv. 364-66).

Pero es en el nivel semántico donde se da la más deslumbrante renovación, especialmente en el manejo del símbolo, la metáfora y la metonimia; es decir, en la expresión figurada.

Las *Soledades* marcan el punto culminante de esta búsqueda y de su desafección a la herencia petrarquista. Todavía el *Polifemo*, poema bellísimo y perfecto, no se ha desligado totalmente de cierta poesía de arrastre; su estudiada estructura, el gusto por las formas simétricas, la repetición de determinadas fórmulas sintácticas, la estrofa elegida, su misma temática, reflejan antiguas modalidades del poeta. Basta leer la descripción de Galatea, con la que el cíclope abre su famoso canto:

-212-

«Oh bella Galatea, más süave
que los claveles que tronchó la Aurora,
blanca más que las plumas de aquel ave
que dulce muere y en las aguas mora;
igual en pompa al pájaro que, grave,
su manto azul de tantos ojos dora
cuantas el celestial zafiro estrellas.
¡Oh tú, que en dos incluyes las más bellas!».

(vv. 361-68)

Pero ya se dan en el *Polifemo*, en sazón, algunas nuevas esencias captadas intuitivamente y elaboradas con rigor. Así, el simbolismo múltiple con que se puebla la larga escena de amor entre Galatea y el pastor Acis. La escena ocupa el centro del poema (estrofas 23-42) con lo cual el autor destaca su importancia. Galatea dormida es admirada por Acis, quien, como si fuera una diosa, le deja su ofrenda. Al despertar la ninfa, herida por Cupido y enamorada

del pastor, comienza el escarceo amoroso que culminará en las estrofas 40 a 42, consideradas por Dámaso Alonso «el pasaje más sensual de toda la poesía española clásica»²¹⁰.

Una serie de símbolos venéreos o de fecundidad se destacan, como hitos, a lo largo de la escena. Este simbolismo contribuye notablemente al carácter lírico del fragmento y es un elemento básico de significación. Partiendo del ardor juvenil de Acis

«polvo el cabello, húmidas centellas
si no ardientes aljófares sudando»

que se integra en el ardor cósmico de la canícula

-213-

«Salamandria del sol, vestido estrellas,
latiendo el Can del cielo estaba...»

una misma ideación engloba, en forma graduada e intensiva, una cadena de símbolos: la ofrenda del pastor (almendras, manteca y miel), claro símbolo de fecundidad; los mirtos, árbol de Venus; Cupido con su «arpón dorado»; las palomas que se arrullan con sus «trompas de amor»; la solicitud erótica del Céfito o Favonio, el viento fecundante del verano; la yedra «trepando troncos y abrazando piedras»; la lluvia de flores sobre el tálamo... La simbolización representativa se une a la simbolización fónica en el caso de

«vagas cortinas de volantes vanos
corrió Favonio lisonjeramente»

donde la aliteración por repetición del sonido *v* labiodental reproduce el suave rumor de la brisa, lográndose de esta manera una expresión de altísimo valor poético.

Esta presencia del factor erótico y sexual mediante símbolos que apuntan todos a un mismo centro, tiene como propósito expresar el gozo inefable del amor juvenil.

En la metáfora, borrado casi el valor referencial del signo, éste se convierte en palabra poética, lo cual permite unir términos que en la lengua funcional se hallan totalmente alejados, y establecer una red de relaciones que sólo adquieren sentido total en el contexto, el cual se eleva así a la categoría de universo poético autónomo.

En la desviación constante con respecto a los paradigmas de la lengua funcional, reside la máxima creación poética. Las palabras se cargan de nuevos sentidos, inéditos y desconocidos. Que «azules ojos con pestañas de oro» sean las plumas del pavo real; que la constelación del Can Mayor sea «salamandria del sol, vestido estrellas»; que «cítara doliente» sea un río que murmura al correr; que «campo de zafiro» sea el ciclo, y los pájaros sean «esquilas dulces de sonora -214- pluma»; o el estrecho de Magallanes «bisagra de fugitiva plata», configura un mundo verbal y poético independiente y característico, regido por sus propias leyes internas. Mundo nuevo, nacido al conjuro de la palabra, como en los albores de la Creación.

Las *Soledades* son un alarde de esta liberación semántica de la palabra, liberación en la cual reside la razón de ser del lenguaje poético. En este poema, desdichadamente inconcluso, vemos a Góngora operar sobre la Naturaleza. Las *Soledades* son un canto a la Naturaleza. Góngora, gran creador de espacios, como hemos dicho, crea de nuevo la Creación: el campo y el mar, la ría y el torrente, las criaturas que pueblan tierra, agua y aire; el día

y la noche, la luz graduada de los amaneceres y los ocasos, o la que irrumpe enceguedora en las tinieblas de la noche. Y el hombre, el hombre antes de la caída, incontaminado, puro: son los serranos de la *Soledad I* y los pescadores de la *Soledad II*, habitantes de un mundo perfecto, en una atmósfera pastoral de edad dorada.

Esta sed, esta necesidad de crear objetos de belleza, que se ofrecen estáticamente a nuestra contemplación, da a la creación gongorina un alto significado pictórico. «*Ut pictura, poesis*», había dicho Horacio. Y Lope de Vega en *La hermosura de Angélica*:

«Bien es verdad que llaman la poesía
pintura que habla, y llaman la pintura
muda poesía...»

En las *Soledades* pueden aislarse verdaderos cuadros, como los dos bodegones de la *Soledad I* (la comida en el albergue de los cabreros, vv. 143-62, y el banquete nupcial, vv. 852-82); o el cortejo de los cazadores descendiendo desde el palacio, en lo alto de la colina, hasta las márgenes de la ría. Este verdadero alarde virtuosista que cierra la *Soledad II* (vv. 713-823) y que, pese a todo, parece ajeno al espíritu de la composición, sugiere la figuración de un tapiz flamenco: el tropel de cazadores vestidos de verde, montados en -215- veloces caballos andaluces, llevando en sus manos las aves de cetrería, que son presentadas con rasgos magistrales:

«El neblí, que relámpago su pluma,
rayo su garra...».
«El sacre, las del noto alas vestido...».
«El girifalte, escándalo bizarro
del aire...».

Parece un cuadro de la vida señorial, donde se destaca, más que la figura del príncipe, la del

«... luciente
caballo, que colérico mordía
el oro que süave lo enfrenaba».

La excelsa capacidad de visualización del autor se manifiesta mediante la trasmutación metafórica: es la naturaleza captada a través de la idea, y, por lo tanto, perfecta, paradigmática. Esta actitud poética entronca el pensamiento de Góngora con el más alto platonismo: el goce estético de la idea, de las esencias incontaminadas. «Los poetas no son más que los intérpretes de los dioses», dice Platón en el *Ion*. Y Góngora, en la carta mencionada: «Vate se llama tanto el profeta como el poeta». Poeta... vate. Poesía y plegaria, como quería Bremond.

Poesía pura ésta de la segunda época gongorina, que tiene su razón de existir en la palabra. Profundidad insondable, misterioso aliento del poema. Las *Soledades* son un canto a la obra del Creador. Las *Soledades* recrean el mundo a partir de la palabra, una palabra liberada de sus trabas semánticas, una palabra renacida y virginal.

«En el principio era el Verbo».

«Y Dios dijo: "Hágase la luz" y la luz se hizo».

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

[Facilitado por la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes](#)

Súmesese como [voluntario](#) o [donante](#) , para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#) www.biblioteca.org.ar

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](#). www.biblioteca.org.ar/comentario

