

---

ANTONIO DODDIS MIRANDA

Profesor de la Universidad de Chile.

## Notas a un soneto de Góngora

El documentado libro de Miguel Artigas (1) nos permite seguir la vida del autor de *Las Soledades* y el manuscrito Chacón, la cronología de su obra, que abarca desde 1580 hasta 1626. Desde 1561, año de nacimiento del poeta cordobés, hasta 1584, fecha del poema que se comentará en estas notas, son escasos los datos que nos ilustran sobre don Luis de Góngora y Argote. Nace en hogar noble y culto. Antes de ir a estudiar cánones, en 1576, a Salamanca, su generoso tío materno don Francisco de Góngora cede al joven estudiante rentas eclesiásticas en Cañete, Guadalmazán y Santaella. Para percibir las, el sobrino tomó órdenes menores. Gasta mucho dinero el alumno canonista en sus cuatro años salmantinos; no se dedica seriamente a las disciplinas universitarias, a pesar de la vigilancia del ayo enviado por sus padres. En cambio, escribe versos, aumenta su cultura humanística y se inicia en el juego de los naipes y para siempre, motivo más tarde de las enconadas burlas de Quevedo. "Estudiaba poco, jugaba mucho, hacía versos; para que el cuadro fuese completo debía estar enamorado" (2). Pero nada preciso y concreto sabemos acerca de la vida amorosa del cordobés. Discretísimo fué en ocultar conscientemente los datos que permitieran dilucidar la clave.

Antípoda de Lope de Vega, de quien quizás conocemos demasiado en este aspecto. ¡Cuánta luz obtendríamos en posesión del trasfondo vital, del detalle biográfico de su adolescencia y juventud que nos iluminara el tono desengañado, amargo o burlesco de poemas en los cuales el amor aparece exento de dulzura, de inefable felicidad: "Y sólo del amor queda el veneno".

"Tuvo, pues, sin duda, don Luis una pasión amorosa que llenó su juventud y que le inspiró sonetos y romances" (3). "Probablemente nunca sabremos el nombre de la mujer que inspiró los amores juveniles de don Luis" (4).

Estuvo Góngora en Salamanca como estudiante hasta el año 1580. No obtuvo grados universitarios en Derecho canónico; regresa a su Córdoba natal con deudas, pero con prestigio de poeta. En febrero de 1585 recibe las órdenes mayores de Epístola y Evangelio para gozar con pleno derecho de las rentas que su tío materno le traspasa en la Catedral de su ciudad. Queda cerrado el ciclo de su juventud. Los múltiples cargos y repetidas comisiones que le encargara el Cabildo de la Catedral cordobesa indican que era apreciado por su talento, su cultura, su origen noble, su simpatía personal y que su vida estaba sujeta a las obligaciones que le imponían los votos solemnes de su inves-

(1) Miguel Artigas, *Don Luis de Góngora y Argote. Biografía y estudio crítico*. Madrid, 1925.

(2) Miguel Artigas, *op. cit.*, pág. 44.

(3) *Idem*, pág. 46.

(4) *Idem*, pág. 49.

tidura eclesiástica, aunque se ordenó de presbítero sólo a los 56 años para optar al cargo de Capellán Real de Felipe III.

En 1584 escribe, entre otros, el poema que es objeto de nuestro comentario. Tiene Góngora entonces 23 años —plena juventud— y no recibe hasta el año siguiente las aludidas órdenes mayores.

¿Qué hace en Córdoba el ex estudiante salmantino entre los años de 1580 y 1584? Carecemos de documentos que nos testimonien de modo fehaciente su vida inmediatamente anterior a su ordenación en Epístola y Evangelio en 1585. Podemos conjeturar que su ánimo alegre lo impulsara a reunirse con jóvenes cordobeses en fiestas y tertulias, que la nutrida biblioteca de su padre, don Luis de Argote, lo deleitara con la lectura favorita de griegos, latinos, italianos y portugueses, que compusiera romances, letrillas y sonetos, conocidos casi todos en copias manuscritas, pues Cervantes en 1584 lo llama “un vivo raro ingenio sin segundo” (5). En este lapso de los 19 a los 23 años de edad, sería utilísimo conocer la raíz vital del escepticismo, el desengaño, el desencanto y desilusión que oscurecen su poesía amorosa de este período.

*La dulce boca que a gustar convida  
un humor entre perlas distilado  
y a no invidiar aquel licor sagrado  
que a Júpiter ministra el garzón de Ida,  
amantes, no toquéis, si queréis vida;  
porque entre un labio y otro colorado  
Amor está, de su veneno armado,  
cual entre flor y flor sierpe escondida.*

*No os engañen las rosas que a la Aurora  
diréis que aljofaradas y olorosas  
se le cayeron del purpúreo seno;  
manzanas son de Tántalo y no rosas,  
que después huyen del que incitan hora  
y sólo del Amor queda el veneno (6).*

Iniciase el soneto con un largo hipérbaton que abarca todo el primer cuarteto. Gramaticalmente, estos cuatro versos constituyen un complemento directo que, en orden descendente, le corresponde ir a continuación de la forma verbal *toquéis*. Entramos al poema por el atrayente pórtico de una expresión destacada por su carga lírica, emocional y doble acentuación: *la dulce boca*. Primer plano que ahincado en la conciencia del poeta nos lo transmite consciente y ansiosamente. Riqueza de significación emotiva en ese epíteto *dulce*, que fuera predilecto de Garcilaso. *Dulce boca*, boca de mujer joven y hermosa que como una síntesis de belleza la simboliza a toda ella y al infinito cosmos del amor; doble pequeña llamada, peligrosa atracción ante la cual se siente tentadoramente arrastrado, pero de la que aspira apartarse y apartarnos a nosotros mismos.

García de Salcedo Coronel (7) nos informa que “este soneto es imitación expresa de uno de Torcuato Tasso”. “*Quel labbro*” es el comienzo del poema italiano; el español ha transformado —superándola— la expresión de Tasso, quien elogia el labio inferior, sobresaliente y grosezuelo de Leonora Sanvitale, condesa de Scandiano. “*Quel labbro*” se realza magistralmente en la pluma del andaluz: convierte el *labio* inferior en la *boca* y antepone el epíteto *dulce*, que no aparece en el poeta napolitano.

*La dulce boca* va seguida de una compleja determinación que alcanza hasta el final del primer cuarteto:

*La dulce boca que a gustar convida  
un humor entre perlas distilado  
y a no invidiar aquel licor sagrado  
que a Júpiter ministra el garzón de Ida.*

Las líneas simples y desnudas del pórtico que exigían los cánones de la armonía rena-

(5) Octava 61 del *Canto de Calíope*, Libro Sexto de *La Galatea*. Edición de Rodolfo Schevill y Adolfo Bonilla. Madrid, 1914, pág. 225.

(6) Luis de Góngora y Argote, *Poemas y Sonetos*. Edición de Pedro Henríquez Ureña. Editorial Losada. Buenos Aires, 1939, pág. 20.

(7) *Segundo tomo de las obras de don Luis de Góngora, comentadas por D. García de Salcedo Coronel, Cavallero de la Orden de Santiago. Primera Parte*. Madrid, 1644, pág. 315.

centista quedan rotas y reemplazadas por una profusa decoración, tal como lo ordena la estética barroca. Cuatro versos con arabescos de metáforas, alusiones mitológicas, perífrasis mitológicas, cultismos e hipérbatos. Y esos cuatro primeros versos adquieren la categoría de un intencionado *sujeto psicológico* (8). La gramática racionalista nos afirmaría que el sujeto es (vosotros) y los cuatro versos iniciales, un complemento directo de *no toquéis*. Lo que estaba en el primer plano de la conciencia del poeta, al primer plano del poema y de la conciencia del lector. Profundas razones psicológicas y no mero afán de latinizar la sintaxis castellana. Pero sí, sintaxis gongorina, paradigma de la expresión barroca. Recordemos una vez más *El dulce lamentar de dos pastores* de Garcilaso. El verso inicial de la *Egloga Primera* también tiene la categoría de un sujeto psicológico que la gramática clasificaría como complemento directo de la forma verbal *he de cantar*. El ejemplo del poeta toledano carece de la longura y complejidad exornada del caso gongorino. En Garcilaso apenas una frase explicativa, *Salicio juntamente y Nemoroso*. El de Toledo, modelo de expresión renacentista; el de Córdoba mueve su pluma dibujando bajo los signos del barroco.

*La dulce boca que a gustar convida  
un humor entre perlas destilado.*

Esa sonrosada boca femenina no es el apoyo sensorial que ha de elevarnos a la contemplación de la belleza absoluta, ideal, o ha de exaltarnos hasta las cumbres de la belleza divina, según los principios platónicos y neoplatónicos imperantes en el Re-

nacimiento (*Los diálogos de amor*, de León Hebreo y *El Cortesano*, de Baltasar de Castiglione). El poeta se queda —deleitosamente— no sólo en lo sensorial, sino en un plano intensamente sensual. Anotemos que *un humor entre perlas destilado* aparece en Torcuato Tasso en el adjetivo *molle*, húmedo, mojado; pertenece enteramente al poeta andaluz la forma que emplea. Con sensual saboro el autor de *Las Soledades* llama a la humedad del beso que invita a gustar la dulce boca, con una perífrasis intensificadora (9), *un humor entre perlas destilado* (10). Conocido es el fenómeno de elusión y fuga que encierra la perífrasis. La noción concreta —antipoética— de la humedad del beso aparece en el poeta reemplazada —embellecida— en el citado circunloquio, de tono no sólo intensificador sino eufemístico (11). Este humor, este zumo —como embriagador licor— está destilado en el bellísimo alambique, blanco y nacarado de los dientes, término que también elude y escamotea el artista; pone en su reemplazo esa metáfora *perlas*, lexicalizada ya en la época y de variados sentidos en nuestro escritor. Comprobamos en el verso que se comenta un carácter constante de la poesía gongorina: la huída permanente de la realidad (12). Pero insistimos: esa realidad que se escamotea es reemplazada por otra más bella que se expresa en un complicado —barroco— entrevero de perífrasis, alusiones, elusiones, hipérbatos y metáforas.

No nos cabe duda que en este segundo verso —*un humor entre perlas destilado*— encontramos la más intensa nota de sensualidad en el poema. Lo sensorial, la sen-

(9) Dámaso Alonso, "Alusión y elusión en la poesía de Góngora", en *Ensayos sobre poesía española*. "Revista de Occidente", Madrid, 1944, y en *Estudios y ensayos gongorinos*. Biblioteca Románica Hispánica. Editorial Gredos, Madrid, 1955. "Góngora siente la necesidad de comunicar a la representación del objeto una plasticidad, un colorado relieve, un dinamismo que la palabra concreta no puede transmitir" (*Ensayos...*, pág. 221).

(10) *Humor*: zumo, líquido. Del latín *umor*, oris, "líquido", "humores del cuerpo humano"... Vid. J. Corominas, *Diccionario Crítico Etimológico de la Lengua Castellana*. Editorial Gredos, Madrid, 1954, II, s. v. *húmedo*.

(11) Dámaso Alonso, *Ensayos...*, pág. 218.

(12) Idem, *Ensayos...*, págs. 194, 201 y 238.

(8) Creemos que al llamar sujeto psicológico al primer cuarteto del soneto gongorino, se cumple con lo que Karl Vossler expone en su *Filosofía del lenguaje*. Edit. Losada, Buenos Aires, 1943, pág. 142: "Dice Georg von der Gabelentz en sus *Ideen zu einer vergleichender Syntax*: 'Llamo sujeto psicológico a aquello en que quiero hacer pensar a mi oyente, y predicado psicológico a lo que quiero que mi oyente piense del sujeto...'... De ese modo, un predicado gramatical que encabeza la oración será siempre el sujeto desde el punto de vista psicológico".

sualidad en general y en especial la sensualidad amorosa, se han considerado como un carácter esencial del período barroco (13). Aunque también esas notas las encontramos aportadas por el paganismo del Renacimiento. La Contrarreforma se opone a la excesiva libertad —en los aspectos citados— del arte y de la literatura. Pero “como la Contrarreforma no logró detener la corriente de sensualidad, fué cediendo poco a poco en su intento primero y tuvo que transigir con ella” (14).

“La lírica y la épica, en las que el cavaliere Marino fué el modelo admirado, se definen por sus elementos sensuales tanto en el asunto como en el estilo. El tema principal de la lírica profana lo constituyen las relaciones entre hombre y mujer emanadas del factor sexual. Los poetas no se cansan de describirnos situaciones en las que las parejas, en placentera unión, se deleitan, acarician y gozan, adornándolos con todo lujo de cuadros frívolos y lascivos. Un refinado lenguaje, remotas comparaciones rebuscadas, giros raros y sorprendentes metáforas se emplean para confinarlo todo en la esfera de lo peregrino, elevado y extraño. Los juegos de palabras y del pensamiento traman excentricidades diversas. Se trata de hablar juntamente a la vista, al oído y al tacto, con este especie de modelado verbal, para hacer participar al sujeto todo, mediante estas sensaciones, de un estremecimiento placentero. Las agudezas y equívocos mantienen los nervios en tensión muchas veces al lado de la restante frivolidad e hinchazón del contenido. Y a ello se asocian notas sentimentales y elegíacas. Unas veces modulaciones dulces y encantadoras; otras, desarmonías

que surgen bruscamente. Lo erótico se da como un juego interesante y atractivo con situaciones e incidentes deleitables y arriesgados, con sentimientos unas veces ardientes; otras, tristes. Una especie de ansia de goce yace en el fondo de este género artístico, cuyo rasgo esencial es un sensualismo artístico” (15). Lo anterior lo ha escrito W. Weisbach pensando en el *Seicento* italiano. A España no pueden aplicarse todas las citadas afirmaciones. Dejemos que el traductor del tratadista alemán, Enrique Lafuente Ferrari nos lo diga con su autoridad:

“La sensualidad o el elemento erótico es otro de los ingredientes que Weisbach estima normales en el barroquismo; pero en esto también España es una excepción. Podrá un conocedor como el mismo Díaz-Plaja, dedicado a buscar trozos de antología en la literatura española, hallar pasajes en nuestros poetas, en los que esta sensualidad se muestre tan descarada y sin cendales como en otras literaturas; Góngora podrá coincidir en esto con Marino; pero esto será siempre una rareza en lo español. En las artes figurativas españolas no hay nada semejante. El período severo de la Contrarreforma, el espíritu de Trento, no se ablandó en España con las tolerancias que fueron introduciéndose en Italia o en Flandes” (16).

En Góngora el sensualismo —sólo fugaz— está relacionado con el beso:

*La dulce boca que a gustar convida  
un humor entre perlas destilado.*

“Para los poetas neoplatónicos [período renacentista], el caballo de batalla eran los ojos; para estos poetas [del período barroco], es el beso. Guarini nos pinta un cuadro voluptuosísimo, y el beso robado se convierte en el lugar común de la Arcadia. ¡Cuántas sutilezas sobre el beso!” (17).

Es Giambattista Marino, sin duda, el prin-

(15) W. Weisbach, *op. cit.*, págs. 83-84.

(16) Idem, pág. 41.

(17) Francisco De Sanctis, *Historia de la Literatura Italiana*. Traducción castellana por Ambrosio J. Vecino. Editorial Americalec. B. Aires, 1944, pág. 498.

(13) Werner Weisbach, *El Barroco, Arte de la Contrarreforma*. Traducción y ensayo preliminar de Enrique Lafuente Ferrari. Segunda edición. Espasa-Calpe, Madrid, 1948, especialmente págs. 83-85. Guillermo Díaz-Plaja, “La sensualidad barroca”, en *El espíritu del barroco*. Editorial Apolo. Barcelona, 1940, págs. 93 y sigs. (reproducido en parte en *Hacia un concepto de la Literatura Española*. Espasa-Calpe Argentina. Colección Austral N.º 297. Buenos Aires, 1942, págs. 101-110. El ensayista español vuelve sobre el tema en *Defensa de la crítica*. Editorial Barba. Barcelona, 1953, págs. 112-117.

(14) W. Weisbach, *op. cit.*, pág. 83.

cial cantor del beso en el seiscientos italiano. Modelo en el tema y en la sensualidad. Un editor moderno, Giuseppe Guido Ferrero (18), en nota, expresa estas significativas palabras:

“Rinuncio a riprodurre qui le altre canzoni del Marino dedicate al tema del bacio: che nella loro esasperata ed estenuata lascivia fanno si rimpiangere la turgida lussuria del *Ragionamenti aretineschi*” (19).

Para destacar la contención —rasgo esencial del arte español— del poeta cordobés, habría que citar el texto de algunas composiciones del poeta italiano. Lucien-Paul Thomas hace el parangón reproduciendo algunas partes de la titulada *Baci* (20). Pero en Góngora no sólo contención hispánica en el soneto —relativa si se quiere— sino mucho más, en lo que insistiremos más adelante: incitación moralizadora, huída y rechazo de la inquietante atracción que esconde esa dulce boca engañadora.

Destaquemos aún más el contraste entre dos poetas barrocos —Góngora y Marino—, que en un mismo tema muestran almas tan diferentes, dos literaturas, dos naciones tan distintas. El citado Lucien-Paul Thomas, que vió aspectos de ese antagonismo, nos ilustrará:

“Los títulos [de la *Parte Seconda* de las *Rime* de Marino] solos revelan el estado del espíritu del poeta superficialmente apasionado, lascivo, revoltoso y travieso como un niño de dieciséis años: no sólo deseos de besos furtivos, besos suplicados, besos pedidos con fineza, juegos en que se pide un beso; son también besos robados, anunciados con argucia, besos caros, dudosos, mordientes; excusas por la mordedura de los besos; las miradas se mezclan con los abrazos; hay

besos afectuosos y recíprocos; otros son dulces y amorosos, dulciamargos, y se encuentran aun guerras de besos” (21).

“Era un tema caro para el autor que lo había tratado igualmente en tres sonetos de sus *Boscherecce* (22) y sobre él volvería a menudo en el *Adone* (23), como en la mayor parte de sus otras obras” (24).

*y a no invidiar aquel licor sagrado  
que a Júpiter ministra el garzón de Ida.*

Anotemos los latinismos que va acumulando el poeta en los versos ya citados: *distilado*, *invidiar* y *ministrar* (25). Y cómo en estos dos últimos versos también se acumulan las alusiones mitológicas: *licor sagrado*, *Júpiter* y *el garzón de Ida*. Otra vez el proceso de elusión de un término y su reemplazo —embellecimiento o complicación— esta vez por una perífrasis mitológica: *licor sagrado*, por el néctar que bebían los dioses del Olimpo; *el garzón de Ida*, por Ganímedes, joven pastor del monte Ida (Frigia, Asia Menor), a quien raptó Júpiter, trans-

(21) Madrigal XIII: “Desiderio di bacio furtivo”. Mad. XIV: “Bacio bramato”. Mad. XV: “Bacio chiesto con argutia”. Mad. XVI: “Bacio chiesto”. Mad. XVII: “Scherzo di bacio chiesto”. Mad. XVIII: “Bacio involato”. Mad. XIX: “Bacio publicato con argutia”. Canzone I: “Baci”. Mad. XX: “Baci cari”. Mad. XXI: “Baciator dubbioso”. Mad. XXII: “Bacio mordace”. Mad. XXIII: “Scusa di bacio mordace”. Mad. XXIV: “Baci dolci”. Mad. XXV: “Sguardi e bacio”. Canzone II: “Baci affettuosi e iscambievoli”. Canzone III: “Baci dolci amorosi”. Mad. XXVI: “Baci dolci amari”. Mad. XXVII: “Guerra di baci”. *Rime. Parte Seconda* (nota de L. P. Thomas, *op. cit.*, pág. 57).

(22) — Fili. ai baci m'inviti, e già mi stendi.  
— Baciarmi bacia, e dammi o cara Fille.  
— Por dope mille pinati, e mille preghi. (*Rime*, Parte I.<sup>a</sup>, Bosch). (Nota de L. P. Thomas, pág. 57).

(23) Marino, *Adone*, 1623, canto VIII, estrs. 120-130. (Nota de L. P. Thomas).

(24) L. P. Thomas, *op. cit.*, págs. 56-57.

(25) Sobre los cultismos de Góngora, véanse los caps. I y II de *La lengua poética de Góngora*, de Dámaso Alonso. Madrid, 1950.

*Distilado*, lat. distilatium. *Invidiar*, derivado del lat. invidia; invidia, usado por Berceo, Corvacho, Santillana (D. Alonso, *Lengua*..., pág. 58). *Ministrar*, lat. ministrare. Usado por Santillana. Censurado por Lope de Vega (D. Alonso, *Lengua*..., pág. 103).

El 4.º verso del soneto recuerda los versos 7 y 8 de la *Soledad Primera*:

...el que *ministrar* podía la copa  
a *Júpiter* mejor que el garzón de *Ida*.

(18) *Marino e i Marinisti*. A cura di Giuseppe Guido Ferrero, Riccardo Ricciardi Editore-Milano. Napoli. MCMLIV, pág. 352.

(19) *Op. cit.* Ferrero reproduce de Marino los siguientes poemas sobre el beso: “Desiderio di bacio furtivo”, “Bacio involato”, “Baci”, “Bacio mordace”, “Scusa di bacio mordace”, “Guerra di baci” (págs. 351-356).

(20) Lucien-Paul Thomas, *Góngora et le gongorisme considérés dans leurs rapports avec le marinisme*. París, 1911, págs. 62-64.

formado en águila; Zeus lo ocupó como escanciador del néctar en el banquete de los inmortales, cargo que antes tuvieron Hebe y Vulcano (26).

Al cerrar el primer cuarteto, pongamos en el haber del poeta español todo lo que en él aparece, pues nada de su riqueza poética está en el autor de la *Jerusalén Liberada*:

*Quel labbro che le rose han colorito  
molle si sporge e tumidetto in fuore  
spinto per arte, mi cred'io, d'Amore,  
a fare a i baci insidioso invito* (27).

*La dulce boca que a gustar convida  
un humor entre perlas distilado  
y a no invidiar aquel licor sagrado  
que a Júpiter ministra el garzón de Ida.*

Poco ha conservado el poeta español del primer cuarteto del Tasso. *Quel labbro* (el labio) se ha cambiado por la *dulce boca*. Un adjetivo antepuesto —*dulce*— exalta la atracción de la boca femenina. El resto del cuarteto italiano ha desaparecido casi totalmen-

(26) M. Ciges Aparicio y F. Peyró Carrio, *Dioses, mitos y héroes de la Humanidad*. Ediciones Pavlov. México. D. F., s. f., pág. 82. Sobre Ganimedes puede verse la erudita nota de José Pellicer de Salas y Tovar en *Lecciones solemnnes a las obras de don Luis de Góngora y Argote*. Madrid, 1630, columna 366. (Obra existente en nuestra Biblioteca Nacional).

(27) Queremos expresar nuestros agradecimientos por la traducción del poema italiano al profesor de la Facultad de Filosofía y Educación, doctor don Genaro Godoy. Los cambios que hemos hecho a su versión castellana son mínimos.

García de Salcedo Coronel, en la obra y volumen citados, reproduce el soneto italiano; hemos preferido transcribirlo de la siguiente edición: Torquato Tasso, *Poesie*. A cura de Francesco Flora. Riccardo Ricciardi Editore. Milano-Napoli, MCMLII, págs. 804-805. Aquí lleva la composición como título *Sopra i labri de la signora contessa di Scandiano*. Una de las notas: "Loda il labro di sotto de la signora Leonora Sanvitale, il quale è alquanto ridondetto e si sporge fuori con mirabil grazia". Leonora Sanvitale era esposa de Giulio Thiene di Scandiano.

Traducción del primer cuarteto de Tasso:

*El labio que las rosas colorearon,  
húmedo (a) se asoma y grosezuelo (b) hacia afuera  
empujado con artificio, creo, por el Amor  
para hacer a los besos insidiosa invitación.*

(a) molle: muelle, blanco / mojado, bañado, empapado, etc.

(b) tumidetto, de túmido: túmido, hinchado / orgulloso.

te en las manos del artífice cordobés. Otros pensamientos con otras vestiduras. El estilo se ha enriquecido, se ha complicado, se ha barroquizado bajo la pluma andaluza. Los versos transcritos del poeta de Sorrento carecen de las metáforas, perífrasis, alusiones mitológicas (28), perífrasis mitológicas y cultismos que tanto placen al artista hispano. No aparece todavía en el poema gongorino —sí más adelante— la nota pesimista que encierra la expresión *insidioso invito*.

*amantes, no toquéis, si queréis vida;  
porque entre un labio y otro colorado  
Amor está, de su veneno armado,  
cual entre flor y flor sierpe escondida.*

En los cuatro primeros versos —con el sensual e incitante atractivo de la dulce boca que invita a gustar de un néctar superior al de los dioses del Olimpo—, el poeta nos engaña gratamente, ya que no imaginamos lo que encontraremos después en ese pórtico de verdadero *carpe diem*, temática a la que nos tiene habituado el Renacimiento. El verso *amantes, no toquéis, si queréis vida* es el umbral de lo inesperado. Entramos en la actitud pesimista del poema con la sorpresiva posición de *anticarpediem*. El vocativo *amantes* es la comunicación con el lector a quien se quiere advertir o enseñar al estilo de la literatura didáctico-moral, de vieja cepa castellana (29). Pero esta incorporación del público lector es mera apariencia: la voz de alerta, la advertencia y enseñanza se la dirige el poeta a sí mismo con discreto disimulo.

En el año anterior —1583— el ahora desilusionado amante ha compuesto aquel lu-

(28) En Tasso, las siguientes escasas y sencillas alusiones mitológicas: el dios Amor (verso 3.º), las manzanas de Tántalo (verso 12), el dios Amor (verso 14); en Góngora: licor sagrado, Júpiter, el garzón de Ida, Amor (verso 7.º), la diosa Aurora, manzanas de Tántalo, Amor (verso 14).

(29) *Una tacha le jallo al amor poderoso,  
la cual avos, dueñas, yo descubrir non oso;  
mas, porque non me tengades por dezidor medroso,  
es ésta: que el amor siempre fabla mentiroso.*

(Libro de Buen Amor, ed. de J. Ducamin, estr. 161).  
(El subrayado es nuestro).

minoso soneto, en que bajo el signo de Horacio o del *Collige, virgo, rosas*, de Ausonio, Góngora aconseja a una *Ilustre y hermosísima María*:

*goza, goza el color, la luz, el oro.*

Antes era vida gozar cuando existía la rosada Aurora en las mejillas, Febo en los ojos, el día en la frente y el oro en la hebra voladora de los cabellos. Ahora: si queréis vida, es decir, si no queréis moriros, no toquéis esa dulce boca, amantes. ¿Qué causas y motivos producen —en breve lapso— esta actitud tan opuesta? ¿Por qué la luminosidad y vivo colorido se ha trastocado en amargas tinieblas pesimistas?

Se considera el pesimismo como uno de los caracteres generales del período barroco y se ha discurrido bajo qué antecedentes se cambió el “sentido optimista del mundo”. “Propagóse una corriente de pesimismo que fué uno de los estímulos más dignos de notarse en la cultura de la segunda mitad del siglo XVI”. “... Los sentimientos de resignación, escepticismo y amargura fueron el terreno en que brotó la semilla de la reforma católica” (30).

“El arte barroco es un arte preocupado, torturado por los problemas religiosos de la Contrarreforma, angustiado por una indecisión terrible sobre el camino a seguir. Uno de los momentos más críticos de la historia universal del pensamiento” (31).

Esta línea pesimista, desengañada, que va ascendiendo, que va intensificándose hasta llegar a su cúspide el *clímax* en el último verso: “Y sólo del Amor queda el veneno”, no se debe tal vez, o más bien únicamente al ambiente intelectual y moral de la época, sino a profundos y sostenidos motivos personales: a la propia e infeliz experiencia

amorosa del poeta (32). Del mismo año de 1584 es el romancillo *Noble desengaño*, en que la desilusión amorosa está expresada con gravedad y burla enconada a la vez.

La antinomia del primer cuarteto, propio éste, como hemos dicho, de incitaciones de *carpe diem*, con la segunda estrofa, de negativo pesimismo, nos revela otro carácter considerado también esencial en el barroco: el claroscuro de los contrastes, el juego sistemático de las oposiciones y antítesis. “El mundo se concibe compuesto de contrarios”, nos dice José Manuel Blecua al referirse a Gracián, ejemplo de “uso sistemático de la contraposición” (33).

Junto a la violenta antítesis anotada, encontramos otras menores:

*porque entre un labio y otro colorado,*

acierto de oposición porque nos sugiere la gratísima impresión de los labios encendidos y entreabiertos, donde se esconde el dios Amor, armado de flechas que no prometen felicidad ni dulzura, sino que están enherboladas de angustias, aficciones, sinsabores, tormentos y desengaños, *veneno*, como expresa el poeta en riquísima metáfora. El cuarteto se cierra con otra oposición, pues “entre flor y flor” se oculta, en trágica sorpresa, mortal serpiente (34).

(32) “Sobre la gama de sentimientos —celos, ingratitudes, desdenes y esquividad— que descubre su poesía, se impone el de desengaño”. (Emilio Orozco Díaz, *Góngora*. Ed. Labor. Barcelona, 1953, pág. 36).

“... Y este gesto ante el tema amoroso lo explica, a nuestro juicio, el complejo sufrir de su propia historia sentimental, sobre todo, de ese desengaño tantas veces aludido en sus versos” (Idem, pág. 38).

(33) J. M. Blecua, *El estilo de “El Criticón” de Gracián*. Archivo de Filología Aragonesa. Serie B, 1, 1945, pág. 25.

(34) Sabido es que el verso *cual entre flor y flor sierpe escondida* (pensamiento que está también en Tasso), es la traducción del adagio latino *Latet anguis in herba* (Dámaso Alonso, *La lengua poética de Góngora*, ed. cit., pág. 24; Idem, *Ensayos sobre poesía española*. “Revista de Occidente”. Madrid, 1944, pág. 247. (El estudio “Alusión y elusión en la poesía de Góngora”, reproducido en *Estudios y ensayos gongorinos*. Biblioteca Románica Hispánica. Editorial Gredos. Madrid, 1955, vid., pág. 103). Al mismo asunto se refiere Eunice Joiner Gates en *The Metaphors of Luis de Góngora*. Philadelphia, 1933, en las págs. 39-40, afirmando que la frase es favorita de Góngora y que aparece de variadas formas en sus obras. También en *Góngora's use of Proverbs, “Hispania”*, Stanford University, California, vol. XVIII, February 1935, number 1, pág. 50.

(30) W. Weibach, *op. cit.*, págs. 57 y 58.

(31) Guillermo Díaz-Plaja, *Historia de la poesía lírica española*. Edit. Labor. Barcelona, 2.ª ed., 1948, pág. 167.

Veamos qué nos expresa Torcuato Tasso en su segunda estrofa:

*Amanti alcun non sia cotanto ardito  
ch'osi appressarsi ove tra fiore e fiore  
si sta qual angue ad attoscarvi il core  
quel fiero intento: io'l veggio e ve l'addito*  
(35).

El poeta español conserva en el mismo lugar del italiano el vocativo *amantes*; *que nadie sea tan osado que se atreva a acercarse* (*alcun non sia cotanto ardito / ch'osi appressarsi*) se intensifica en un rotundo *no toquéis*; en ambos está presente el adagio latino *Latet anguis in herba*; el pesimismo de Tasso está reiterado en el andaluz y en la reiteración, la alusión mitológica al dios Amor con sus flechas envenenadas. "Un labio y otro colorado" constituyen un rojo contraste en el oscuro pesimismo de los versos: esos labios colorados y entreabiertos no están en los versos italianos. En la segunda parte del cuarto verso —endecasílabo bímembre— el autor de la *Gerusalemme Liberata* inicia la intromisión de su yo, que continúa a través de todo el primer terceto; Góngora, desecha —por lo menos en la forma— mezclar su propia experiencia personal. Sabida es su cerrada discreción en este aspecto amoroso, que no deja vislumbrar detalles biográficos. Pero, eso sí, insistamos en que don Luis nos oculta "su dolorido sentir" sólo en la forma, en la apariencia, ya que estos versos, escritos a los 23 años, son el trasvasijo directo de su temprano desengaño amoroso.

*No os engañen las rosas, que a la Aurora  
diréis que, aljofaradas y olorosas,  
se le cayeron del purpúreo seno* (36).

(35) *Amantes, que nadie sea tan osado que se atreva a acercarse allí donde entre flor y flor está como serpiente para envenenaros el corazón esa sañuda intención: la veo y os la muestro.*

(36) García de Salcedo Coronel (*op. cit.*, pág. 317) afirma: "Es imitación de un soneto de Bernardo Tasso:

*Queste purpuree rose, che a l'Aurora  
Al'apparir del di cadder del seno, etc."*

El intenso colorido del terceto —colorido de gama caliente— arrincona en un extremo la negrura pesimista. El poeta oscila en una ambivalencia de atracción y rechazo del amor. Los sentidos gozan (sentidos de andaluz) con la luz y el color; tiemblan ante la peligrosa atracción, tan difícil de rechazar; la razón, la triste experiencia, se impondrán en el poeta; pero aquí está patente el oscilar —angustiado como toda ambivalencia— entre el *collige, virgo, rosas* y el *anticarpediem*. Claroscuro suave de conceptos y de expresiones, sin que sepamos todavía qué extremo será el norte del pensar o del sentir.

El rojo encendido de los entreabiertos labios se metaforiza en las *rosas* (que aparecen en el segundo terceto de Tasso); agrega Góngora una larga oración incidental, típica en su complicada sintaxis barroquizada. Vosotros, amantes, creeréis que esas rosas se le cayeron a la diosa Aurora humedecidas con gotas de rocío (aljofaradas) y olorosas del purpúreo seno. Dos cultismos: *aljofaradas* y *purpúreo* (37) y los impulsos decorativos del barroco causan la larga alusión mitológica, que debemos poner en el haber exclusivo del cordobés, pues no existen en los versos del autor de *Aminta*:

A José Manuel Blecua (Góngora, *Poesía*. Editorial Ebro. Zaragoza, 3.ª ed., 1950, pág. 52, nota 27), el terceto gongorino le "recuerdan los conocidos versos de Pedro de Espinosa, *Flores de poetas ilustres* (BAE, XLII, pág. 6):

*Estas purpúreas rosas, que a la Aurora  
se le cayeron hij del blanco seno*.

El soneto de Espinosa puede leerse también en *Primera Parte de las Flores de Poetas Ilustres de España ordenada por Pedro Espinosa, natural de la ciudad de Antequera*. Segunda edición, dirigida y anotada por D. Juan Quirós de los Ríos y D. Francisco Rodríguez Marín. Sevilla, 1896, pág. 44.

(37) "Aljófara es la perla desigual y menuda, y por eso es tan común entre nuestros poetas llamar aljófara a las gotas menudas del rocío que por las mañanas suele cubrir la hierba"... (nota de Diego Clemencín al Cap. XLI del *Quijote*, Segunda Parte). Según Dámaso Alonso, *La lengua poética de Góngora*, ed. cit., pág. 95, la palabra *aljófara* usada por Berceo y por Cervantes en el *Quijote* [en sentido propio, en el cap. 41 de la Primera Parte; en sentido metafórico, cap. 14 de la Segunda Parte]. Podría agregarse *aljofarando las yerbas*, de *La Galatea*, ed. de Rodolfo Schevill y Adolfo Bonilla. Madrid, 1914, pág. 282. Sobre *purpúreo*, puede verse la citada obra de Dámaso Alonso, págs. 62, 87 y 113.



*Io, ch'altre volte fui ne l'amorose  
insidie colto, or ben le riconosco,  
e le discopro, o giovinetti, a voi: (38).*

*Manzanas son de Tántalo y no rosas,  
que después huyen del que incitan hora  
y sólo del Amor queda el veneno.*

En el terceto final se impone el pesimismo con categóricas y reiteradas afirmaciones; en la oscuridad apenas brillan todavía las rosas de los labios que se apagan con el manotazo de un *no* que carece de ambivalencias oscilantes. En Torcuato Tasso están también las manzanas y las rosas:

*quasi pomi di Tantalo, le rose.*

pero en Góngora se transforman en enérgicas aseveraciones, destacadas en paralelismo antitético, predilecto del barroco:

*manzanas son de Tántalo y no [son] rosas.*

Desaparece la comparación italiana (*cuasi*, como), adquiriendo así mayor rotundidad la afirmación, y los dos términos más importantes —*manzanas* y *rosas*— están en los extremos destacados del endecasílabo español. Los sabios y finos comentarios de Dámaso Alonso nos han enseñado a admirar esta maestría del autor de *Las Soledades* (39).

Nuevamente una antítesis paralelística, rasgo barroco no sólo por la antinomia sino también por la acumulada insistencia:

*que después huyen del que incitan hora*  
(1) (2) (2.<sup>a</sup>) (1.<sup>a</sup>)

(38) *Yo, que otras veces fui en las amorosas  
insidias cogido, ahora bien las reconozco  
y las descubro, jovencitos, a vosotros:*

(39) "... y sabe colocar las palabras en la cima de sonoridad del verso, la palabra más intensa o más sugeridora en el punto donde el ritmo alcanza mayor intensidad..." (Dámaso Alonso, "Claridad y belleza de *Las Soledades*", en *Ensayos sobre poesía española*. "Revista de Occidente". Madrid. 1944, pág. 205; —en *Estudios y ensayos gongorinos*, ed. cit., pág. 81—. Aparte de otras observaciones del maestro de los gongoristas, puede verse lo que dice sobre este tema al referirse al "Valor expresivo del hipérbaton" en *La lengua poética de Góngora*, ed. cit., págs. 189 y sigs.

Nos espera el verso final —cúspide del *clímax* y síntesis de la amargura del poeta:

*Y sólo del Amor queda el veneno.*

Ya no tenemos duda sobre el desencanto: no nos deja el autor un resquicio de esperanza. En los vértices del atormentado y atormentador endecasílabo están las palabras *sólo* y *veneno*, y esta última queda resonando en nuestros oídos con punzante estela de prolongados y tristes ecos.

El terceto final del poeta de Italia:

*quasi pomi ti Tantalo, le rose  
fansi a l'incontro e s'allontanano poi:  
sol resta Amor, che spira fiamma e tosco (40).*

Se ha definido a Góngora como un poeta de los sentidos y en especial existen en él el halago de los ojos y el halago de los oídos. "La expresividad de su verso, nos dice Emilio Orozco Díaz, se apoya siempre en lo sensorial; cuando no se reduce sólo a actuar sobre los sentidos. Y esta tendencia se extremará al par que los recursos estilísticos gongorinos" (41).

Sin duda, en el soneto que comentamos son los ojos los que nos transmiten el mayor número de plácidas sensaciones luminosas y coloristas: *perlas* (metáfora basada en el color), *colorado*, *rosas* (metáfora basada en el color), *purpúreo*, *rosas* (repetición en el verso 12 de la metáfora del verso 9.<sup>o</sup>). Podría agregarse que la *Aurora*, la metáfora que involucra el término *aljofaradas* y las *manzanas de Tántalo* son también sugeridoras de color y de luz.

(40) *como manzanas de Tántalo, las rosas  
salen al encuentro y se alejan después:  
sólo queda Amor, que exhala llama y veneno.*

Otras semejanzas son fáciles de comprobar en ambos tercetos. También hay un paralelismo antitético en el italiano:

*fansi a l'incontro e s'allontanano poi  
(salen al encuentro y se alejan después).*

En ambos, en el último verso, *sólo queda el Amor*, y el *veneno* como expresión final.

(41) Emilio Orozco Díaz, *op. cit.*, pág. 78.

Sensaciones olfativas: *olorosas*; el tacto y lo gustativo: a *gustar* convida / *un humor entre perlas distilado* y no *toquéis*.

El halago del oído representado en la variada acentuación rítmica (digna de un estudio especial), las rimas conllevadas por palabras de relevante significación y los versos de musical balanceo bilateral:

—*porque entre un labio y otro colorado*—  
—*manzanas son de Tántalo y no rosas*—  
—*que después huyen del que incitan hora*—

El último endecasílabo citado entra en la categoría de verso bimembre con simetría bilateral sintáctica y por oposición. Eje de esta simetría, el nexo *del*.

Simetría sintáctica: Primer miembro: relativo (*que*) — adverbio (*después*) — verbo (*huyen.*) Segundo miembro:: relativo (*que*) — verbo (*incitan*) — adverbio (*hora*).

Bimembración por contrarios: Primer miembro: *después huyen*. Segundo miembro: *incitan hora*.

La mujer concreta, sensorial y sensualmente aquí enfocada, tan lejana de las doctrinas idealistas y purificadoras que impregnan el Renacimiento con la filosofía platónica y neoplatónica; la mujer —repetimos— no aparece en el poema gongorino en la *totalidad* de su esplendente belleza. Sólo un ángulo pequeño —la dulce boca— que adquiere inquietante independencia. Podría argüirse que rasgo semejante exhibe Torcuato Tasso. Nos parece que nos hallamos ante un singular aspecto barroquista: el punto de mira —como en los bodegones del Seiscientos— se ha reducido y pasa “a un honorífico primer plano” como expresa Guillermo Díaz Plaja (42). Emilio Orozco

Díaz, en su ensayo “Sobre el concepto del bodegón en el barroco” (43), cita el “primer término desmesurado” de Wölfflin, y nos ayuda en esta hipótesis, que sólo dejamos esbozada.

Hemos insistido en el *anticarpediem* del poema, posición que a momentos encontramos oscilante y ambivalente, pero que se impone de modo tajante y definitivo. ¿Podría significar esta lucha y esta victoria un trasunto de los embates —mayores en España que otros países— de la Contrarreforma ante el paganismo renacentista? ¿Están aquí presentes los efectos para el arte de los cánones del Concilio tridentino? ¿No es, para Weisbach, el barroco el arte de la Contrarreforma? De más está, casi, repetir que España, su arte, su Compañía de Jesús, su abundantísima literatura ascética y mística, son los campeones de los acuerdos antirreformistas y antirrenacentistas de las sesiones del Concilio de Trento. ¿Podríamos incluir el soneto de Góngora —pequeña y hermosísima planta— en la selva de la literatura ascética española? ¿No pertenece el poema a “aquel vigoroso *desengaño de las cosas del mundo* que, no como una enfermedad sino como una regeneración, se apoderó de los españoles”? (44). No nos engañemos: los versos del que fuera más tarde racionero de la Catedral de Córdoba están sólo a medio camino en las vías ascéticas; le falta —en el poema— la idea de Dios, concepto intensificado siempre en España y con mayores razones durante la Contrarreforma. Repitamos: sólo a medio camino: desilusión, pesimismo, desengaño. *Escepticismo, no ascetismo*.

(43) Emilio Orozco Díaz, *Temas del Barroco*. Universidad de Granada, 1947, pág. 18.

(44) Ludwig Pfandl, *Historia de la Literatura Nacional Española en la Edad de Oro*. Suc. de Juan Gili. Barcelona, 1933, pág. 246. El subrayado es de Pfandl.

(42) Guillermo Díaz-Plaja, *El Espíritu del Barroco*. Editorial Apolo. Barcelona, 1940, pág. 107.