

### 3. COMENTARIO DE TEXTOS

«En tanto que de rosa y de azucena  
se muestra la color en vuestro gesto,  
y que vuestro mirar ardiente, honesto,  
con clara luz la tempestad serena;  
y en tanto que el cabello, que en la vena  
del oro se escogió, con vuelo presto  
por el hermoso cuello blanco, enhiesto,  
el viento mueve, esparce y desordena:  
coged de vuestra alegre primavera  
el dulce fruto antes que el tiempo airado  
cubra de nieve la hermosa cumbre.

Marchitará la rosa el tiempo helado,  
todo lo mudará la edad ligera  
por no hacer mudanza en su costumbre.»

### 3.1. INTRODUCCIÓN

Con el tiempo las cosas físicas van perdiendo su consistencia hasta desaparecer. Los autores del Siglo de Oro, preocupados por este paso del tiempo, le dedicaron tantos poemas que llegó a resultar un tópico o lugar común, en el que encontramos varias diversificaciones según se trate de edificios (crean el tema de las ruinas, tan frecuente en los poetas sevillanos que se reunían en Mirarbueno), de belleza y vigor personal o, incluso, de imperios y de lenguas.

En el caso de la hermosura y la fuerza juvenil van deca- yendo poco a poco hasta conducirnos a la muerte, como dijo Jorge Manrique y, mucho antes, el autor de la tragedia *Octavia*, atribuida a Séneca. Sin embargo, no ocurre lo mismo con los deseos y ganas de placer. Ante estos hechos caben dos posturas: la de procurar anular todo deseo en la juventud para llegar a viejo sin ellos, propia de las filosofías y religiones con un ética estoica; o bien la postura contraria, la de disfrutar mientras se pueda, para después recrearse como Celestina en el recuerdo, esta es una característica de la filosofía y moral epicúrea.

En el desarrollo o historia del tópico, Garcilaso ocupa una posición intermedia, porque, si bien imitó a los clásicos e italianos, fue imitado por muchos posteriores. Frente al Barroco que preferirá el “Sic transit” de Valdés Leal, adopta la segunda postura, cuyos antecedentes literarios se remontan a los célebres dísticos “A la rosa” atribuidos a Ausonio, que Herrera traduce en verso en sus anotaciones, los cuales

terminan: *Collige, virgo, rosas, dum flos novus et nova pubes / et memor esto aevum sic properare tuum.*

Es la misma actitud de Horacio en las odas “Vides ut alta” y la dirigida a Ligurino, “O crudelis adhuc”, traducidas o imitadas por Ovidio, Tasso, Garcilaso, Barahona de Soto, Juan de la Cueva, Francisco de Medina, Góngora, Lope de Vega, o Francisco de Rioja. En cuanto al antecedente directo de Garcilaso, según el Brocense y Herrera, es este soneto de Bernardo Tasso:

«Mentre che l'aureo crin v'ondeggia intorno  
a l'ampia fronte con leggiadro errore;  
mentre che di vermiglio e bel colore  
vi fa la primavera il volto adorno,  
mentre che v'apre il ciel più chiaro il giorno,  
cogliete, o giovinette, il vago fiore  
de vostri più dolci anni; e con amore  
state sovente in lieto e bel soggiorno.  
verrà poi'l verno, che di bianca neve  
suol i poggi vestir, coprir la rosa,  
e le piaggie tornar aride e meste.  
Cogliete, ah stolte, il fior; ah, siate preste,  
che fugaci son l'hore, e'l tempo lieve,  
e veloce a la fin corre ogni cosa.»

Pero las actitudes ante este paso del tiempo no terminan ahí. Cabe el rechazo de la belleza pasada, porque *después de acordada da dolor*, es lo que hace Medrano (en el soneto “Esta que te consagro fresca rosa”); su utilización claramente a favor del amante, frente a las consideraciones de tipo general de Garcilaso, como Rioja:

«Ves el sol que nació resplandeciente,  
cuál con luz desvanece tibia y poca,  
y tú sorda a mis ruegos como roca  
estás, en quien se rompe alta corriente?»

O la superación de la decadencia física de la amada por parte del amante, como Petrarca y Herrera. Incluso cabe la visión de la situación o estado final, ya sea la burla de las que intentan disimular, frecuente en Horacio y Quevedo, ya sea con pretensiones moralizadoras.

Como era de esperar, estas ideas no se limitaron a la literatura culta pasaron a las artes plásticas; el pueblo las asimiló y, así tenemos manifestaciones folclóricas en el refranero, en el cuento y en las coplas populares, como en estas coplillas recogidas por Rodríguez Marín:

«Goza del sol mientras dure  
siempre no ha de ser verano:  
aprovecha la ocasión,  
que la tienes en la mano.»

y

«Aprovecha el tiempo, niña,  
y no juegues con la suerte  
que la vejez viene luego,  
y luego vendrá la muerte.»

También en el romancero, como en el romance de Melisenda y el Conde Ayruelo ("Todas las gentes dormían", varias veces glosado), en el que *una vieja / vieja de antigua edad* le aconseja a la infanta:

«Mientras sois moza, señora,  
placer vos querades dar,

que cuando seades vieja  
los rapaces no os querrán.»

### 3.2. COMENTARIO

El soneto se estructura sintácticamente en dos partes: Los cuartetos y el primer terceto forman una oración principal, precedida de tres subordinadas temporales y seguida por otra. El segundo terceto lo constituyen dos oraciones principales yuxtapuestas seguidas de una causal.

El tema, o asunto, del soneto nos lo proporciona la primera oración principal: Coged el fruto; mientras que el último terceto, actuando como un epifonema, podemos decir que es una afirmación intemporal que explica el porqué del mandato anterior.

En el primer cuarteto tenemos un tópico muy querido de Petrarca, el de la belleza que serena. La armonía de los rasgos físicos y la correspondencia entre éstos y los morales, así Herrera escribe:

«No está solamente la belleza en suaves i lindos ojos,  
en hermoso rostro, i bellísimo i encendido color de mexi-  
llas de hermosa dama; en la cual resplandezcan las tres  
Gracias, que es en l' alegría dela vista, en la verdura dela  
edad juvenil, en el agradable, aplazimiento de modos i ges-  
tos del cuerpo (hablo en la propria sinificación, i no en el  
sentido vulgar) mas también está en las acciones i obras,  
donde se hazen claras i visibles las virtudes del ánimo.»

Nos encontramos ante un platonismo más evidente, la belleza física y moral, la hermosura y la honestidad, son causa del enamoramiento, y, al mismo tiempo, del respeto; véase lo que escribe Jorge de Montemayor en el siguiente diálogo entre Sireno y Silvano:

«[...] nunca yo vea el remedio de mi mal si de Diana esperaré ni deseeé cosa que contra su honra fuesse; y, si por la imaginación me passaba, era tanta su hermosura, su valor, su honestidad [...] que me quitaban del pensamiento cualquiera cosa que en daño de su bondad imaginasse.

—[...] lo mismo podré afirmar de mí; y creo que no hubiera nadie que en Diana pusiera los ojos que osara desear otra cosa sino verla y conversarla, aunque no sé si hermosura tan grande en algún pensamiento no tan sujeto como el nuestro hiciera algún exceso.»

El tópico choca con el calificativo que le da a la mirada de la dama: *ardiente*. Por eso Herrera prefiere otra lectura para el verso 4: *enciende al corazón i lo refrena* que justifica así:

«Desta suerte dize don Antonio Puertocarrero que lo tiene de su suegro, porque como anda impresso, más sirve de sustentamiento del cuartel, que de prosecución del intento. I deste modo usa aquí G.L. de hermosíssima figura, regressión o reversión, dicha de los Griegos epanodos, i de nosotros rebuelta, cuando bolvemos a las palabras ya propuestas por causa de mostrar la diferencia.»

Pero el verso original pudiera no ser tan ripioso, si prescindimos de las connotaciones peyorativas de *ardiente*, es decir, si lo consideramos como sinónimo de *clara luz*; sentido que, por otra parte, también es frecuente en el Siglo de Oro. El mismo Herrera habla, en sendos sonetos, de "Ardientes hebras, do se ilustra el oro" y de "Ardiente llama en abrasado pecho", y de *puro fuego* en el soneto "Luces en quien su luz el sol renueva".

El ideal de belleza se completa con el segundo cuarteto. Para comprenderlo no debemos olvidar el cuadro de Botticelli, *El nacimiento de Venus*, fijándonos en los colores

del rostro, la mirada honesta, el cabello dorado esparcido por los vientos y la blancura del cuello.

En ambos cuartetos utiliza metáforas obtenidas del campo léxico de la climatología:

«con clara luz la tempestad serena [...]  
el viento mueve, esparce y desordena;»

en los tercetos, de acuerdo con el modelo de Bernardo Tasso, sigue con las mismas, contraponiendo primavera (=juventud) a invierno (=vejez), con la repetición de *tiempo* (que *airado* cubre de nieve y *helado* se muestra insensible a la belleza); ahora bien, la contraposición entre la cabeza cubierta de oro en la juventud y cubierta de nieve en la vejez, no es perfecta. Por eso existe una serie de poetas, sobre todo posteriores a Garcilaso, que prefieren seguir dentro de la gama de los metales. En efecto, si el paso del tiempo convierte en blancos los cabellos rubios y a éstos se los ha calificado de oro, siguiendo la lógica, la canas serán de plata. Es lo que hacen Petrarca: *E i cape' d' oro fin farsi d' argento*; Barahona de Soto: *Antes que color de plata / se os vuelva el cabello de oro*; o Góngora: *no sólo en plata [...] se vuelva*.

Pero pronto, siguiendo en el mismo campo de los metales, la plata se irá degradando hasta convertirse en plomo. Así Rebolledo:

«El oro, que aprisiona  
las almas en su cresco laberinto,  
cuyo esplendor corona  
ese de tu deidad cielo sucinto,  
en plomo convertido,  
templará cuantas llamas ha encendido.»

En cuanto a la estilística cabe resaltar, además de las oposiciones y correlaciones, el asíndeton (vv. 3, 7 y 10-11) y el período que forman los nueve primeros versos, con el verbo principal *coged*.

### 3. COMENTARIO DE TEXTOS

LOPE DE VEGA

*Rimas*

*Soneto CXXVI*

Desmayarse, atreverse, estar furioso,  
áspero, tierno, liberal, esquivo,  
alentado, mortal, difunto, vivo,  
leal, traidor, cobarde y animoso;  
no hallar fuera del bien centro y reposo,  
mostrarse alegre, triste, humilde, altivo,  
enojado, valiente, fugitivo,  
satisfecho, ofendido, receloso;  
huir el rostro al claro desengaño,

5

beber veneno por licor süave, 10  
olvidar el provecho, amar el daño;  
creer que un cielo en un infierno cabe,  
dar la vida y el alma a un desengaño:  
esto es amor: quien lo probó, lo sabe. 15

#### 3.1. LA OBRA EN SU CONTEXTO

El *Soneto CXXVI* de las *Rimas* de Lope de Vega se inscribe dentro de la corriente petrarquista, heredada del siglo XVI; es depurada quintaesencia de los procedimientos de que esta se sirve. Está basado en el tópico juego de contrarios, al que se suele recurrir para describir el sentimiento amoroso, siempre inefable, enemigo de la lógica. Sin embargo, Lope sabe imprimir a los modelos recibidos un tono apasionado y personal que da mayor autenticidad a sus versos. De los poetas de su tiempo, es el que de forma más convincente ofrece su propio existir como muestra de que las definiciones del amor coinciden con las vivencias íntimas. En este poema, como en el conjunto del libro, el sentimiento amoroso y su expresión literaria aparecen como una misma cosa.

#### 3.2. CUESTIONES MÉTRICAS

Es un soneto. Consta, por tanto, de dos cuartetos y dos tercetos (ABBA ABBA CDC DCD). Los tercetos van encañados. Lope siente predilección por esa fórmula, que se acostumbra a alternar con otras.

En el verso 10 se produce una diéresis en *suave*. La ruptura del diptongo es necesaria para que tenga once sílabas y no diez. Además, *suaviza* la pronunciación.

En los versos 9 y 13 nos encontramos con una falsa rima, una consonancia con la misma palabra, el sustantivo *desengaño*. Es un lunar, un pequeño defecto técnico al que Lope parece que no le dio mayor relieve. Quizá se trate de una errata. Una de las copias manuscritas del siglo XVII nos ofrece esta otra lectura, también plausible, del verso 13:

dar la vida y el alma a un dulce engaño

### 3.3. TEMA

Definición del amor como un sentimiento hecho de enfrentamientos íntimos y pulsiones contrarias, que hacen pasar de un estado de ánimo al opuesto: del desmayo al atrevimiento, de la aspereza a la ternura, del calor al frío... En medio de ese torbellino, alienta el engaño de que puede alcanzarse la felicidad extrema en una relación conflictiva. Todo lo que dice el poeta lo sabe por experiencia propia, y apela a ella, y a la del interlocutor, para dar más fuerza a su argumentación. En ello reside la mayor novedad de este poema, tan enraizado en la tradición.

### 3.4. ESTRUCTURA Y CONTENIDO

Presenta este soneto una estructura muy particular: una larga enumeración de infinitivos contrastantes, en la que los elementos definidores se anteponen a lo definido, en contra de lo que es habitual. Desde el verso 1 hasta el primer hemistiquio del 14 encontramos una sola unidad sintáctica y de sentido. El segundo hemistiquio constituye otra, muchísimo más breve, que da un aire rotundo a la afirmación.

Dentro de la primera parte, los trece primeros versos forman una larguísima enumeración. El verbo no aparece

hasta el verso 14: *es*. Todos esos rasgos que definen la pasión amorosa quedan englobados al final, a modo de conclusión, en el pronombre demostrativo *esto*.

Obsérvese que la estructura de los cuartetos y los tercetos es distinta. Aquellos se componen casi íntegramente de una serie enumerativa. En cambio, en los tercetos no existe esta acumulación de elementos. El ritmo se serena para expresar un concepto único y completo en cada verso, a excepción del 11, que incluye dos que se contraponen entre sí, en una estructura bimembre: "olvidar el provecho, amar el daño".

Son muchos los versos divididos en dos, tres o más unidades simétricas. Esto no puede extrañarnos ya que precisamente las enumeraciones son una serie de elementos de la misma naturaleza. El 11 es bimembre; el 1, el 7 y el 8, trimembres; y el 2, 3 y 4, tetramembres.

Los elementos de la enumeración son atributos del sujeto *amor*, cuya naturaleza intentan definir. Todos ellos tienen como núcleo un infinitivo: *desmayarse, atreverse, estar, no hallar, mostrarse, huir, beber, olvidar, amar, creer, dar*. El predominio de esta forma verbal se ha llevado al extremo: el poema es pura acción, el arrebatado desasosiego del amante se plasma con insuperable pericia.

La mayoría de los infinitivos van acompañados de sus respectivos complementos. Dos de ellos, *estar* y *mostrarse*, llevan una larga serie de adjetivos que constituyen una nueva enumeración dentro de la general que da forma al poema. Se trata, pues, de una estructura muy elaborada, en la que alternan las antítesis simples, de dos miembros claramente contrapuestos, con otras más complejas que enriquecen la perspectiva y varían el ritmo del soneto.

El poema tiene un ritmo frenético, que dista mucho de la serenidad reflexiva de otras definiciones. Los infinitivos, componente nuclear, se unen en asíndeton, pues antes del último (*dar*) no aparece la conjunción copulativa. Se deja abierta la serie como si se pudieran añadir nuevos elementos. De las otras dos enumeraciones que se integran en la principal, la que va regida por el verbo *mostrarse* es también asíndetica. Resulta evidente que priva la economía en el uso de partículas de enlace.

El último hemistiquio del verso 14 es digno de ser resaltado por su originalidad. Hasta aquí hemos visto el desarrollo de un tópico literario. Ahora con su propia experiencia el poeta avala rotundamente la exactitud de lo que se ha dicho. Y no cuenta solo su testimonio personal, sino el de todo el que lo probó. Lope viene a afirmar que lo que suele tomarse como un simple tópico, es una realidad perfectamente corroborable.

### 3.5. RECURSOS EXPRESIVOS

La figura retórica que domina en este poema es la antítesis; no recurre a la paradoja o al oxímoron, ya que acumula elementos contrarios, antitéticos, no contradictorios. Ciertamente, llega a rozar los límites de lo paradójico, ya que pudiera parecer, por lo vertiginoso de la enumeración, que esas actitudes se dan a un mismo tiempo en el sujeto enamorado. Pero resulta más lógico pensar que son estados de ánimo sucesivos, pulsiones que se mezclan y confunden, contrastes perfectamente verosímiles en el alma del amante.

Encontramos muchas parejas de elementos antitéticos: *desmayarse/atreverse*, *áspero/tierno*, *liberal/esquivo*, *alentado/mortal*, *difunto/vivo* (obsérvese que estas dos últimas vienen a significar exactamente lo mismo), *leal/traidor*, *cobardelanimoso*,

*alegre/triste*, *humilde/altivo*, *valiente/fugitivo*, *satisfecho/ofendido*, *olvidar el provecho/amar el daño*. En esta última unidad la antítesis es doble. Se contraponen, por un lado, *olvidar/amar* y, por otro, *provecho/daño*.

También entran en contraste en los versos 10 y 12 *venenol/licor suave* y *cielol/infierno*. De nuevo nos aproximamos al terreno de la paradoja, pero queda atemperada porque el poeta deja bien claro que se trata de una impresión personal, que, confundido, toma un mal como si fuera el mayor de los bienes.

Es de notar que en los versos 2-4, entre las parejas de adjetivos contrarios se produce un cruce en el orden de los elementos positivos y negativos:

áspero (-) / tierno (+)    alentado (+) / mortal (-)    leal (+) / traidor (-)  
liberal (+) / esquivo (-)    difunto (-) / vivo (+)    cobarde(-) / animoso(+)

Encontramos también alguna metáfora. Así, el poeta identifica los placeres del amor con un “licor suave” (v. 10) y con el “cielo” (v. 12), y las amarguras, que a ellos se contraponen, con el “veneno” y el “infierno”. Su entrega apasionada se convierte metafóricamente en un “dar la vida y el alma a un desengaño” (v. 13).

### 3.6. CONCLUSIÓN

Este soneto es, como venimos diciendo, una apasionada recreación de los modelos petrarquistas que despierta nuestro interés por su curiosa estructura. El poeta juega con las simetrías y las antítesis al mostrarnos el amor como una vivencia esencialmente inestable y desasosegante.

### 3.COMENTARIO DE TEXTOS

Mientras por competir con tu cabello,  
oro bruñido, el sol relumbra en vano,  
mientras con menosprecio en medio el llano  
mira tu blanca frente el lilio bello;  
mientras a cada labio, por cogello,  
siguen más ojos que al clavel temprano,  
y mientras triunfa con desdén lozano  
del luciente cristal tu gentil cuello;  
goza cuello, cabello, labio y frente,  
antes que lo que fue en tu edad dorada  
oro, lilio, clavel, cristal luciente,  
no sólo en plata o viola troncada  
se vuelva, más tú y ello juntamente  
en tierra, en humo, en polvo, en sombra, en nada.

Se trata de uno de los sonetos más famosos del autor, correspondiente a su época juvenil (1582). Por su factura precisa, la organización simétrica de las estrofas y la correspondencia bien estudiada de todos sus elementos puede

situarse en el momento del manierismo, o de transición formal entre el Renacimiento y Barroco, aunque el tema es ya inequívocamente barroco.

### 3.1. TEMA Y ESTRUCTURA DEL TEXTO

El soneto expresa la exhortación al goce de la vida o *carpe diem*, de larga tradición literaria. Garcilaso había utilizado ya el tema sin acentuar el tono dramático de la existencia efímera. Se trataba de una lección más de la vida que no afectaba al individuo de forma singular. En el final de este soneto el dramatismo, por el contrario, queda muy destacado gracias a los recursos utilizados, con los que consigue establecer un choque violento entre la atracción de la belleza y el nihilismo absoluto que queda de ella, convertida “en tierra, en humo, en polvo, en sombra”, hasta concluir con la expresión totalmente negativa, “en nada”. En esa rapidez del proceso de desintegración final, en contraste con el carácter durativo marcado por “mientras” reside el tono dramático del soneto, propio del Barroco.

La organización del soneto resulta fundamental para la recepción del tema. Todo aparece escrupulosamente medido. Como soneto, consta de dos cuartetos y dos tercetos de versos endecasílabos y rima consonante. Los dos cuartetos están introducidos por el adverbio temporal “mientras”, reiterado también en los versos 3 y 5 en la misma posición inicial. Tanto por la posición privilegiada, como por la repetición constante, a modo de letanía que facilita su recuerdo, el adverbio aporta un carácter temporal durativo a los dos cuartetos que resulta fundamental para el desenlace posterior con el que contrasta vivamente. Por el contrario, en los tercetos desaparece la lentitud y el tiempo parece que se va a escapar o se ha desvanecido. La forma imperativa “goza” pre-

cipita la acción y las fórmulas temporales del pasado simple “fue”, del adverbio “antes que”, y de la forma reflexiva “se vuelva”, adquieren un tono amenazador en cuanto manifiestan la fugacidad de todo goce. Si además consideramos el proceso que ha seguido la descripción de la dama (correspondiente al canon renacentista de la belleza femenina), transmutada en términos artísticos extraídos del mundo de la naturaleza (en donde los colores están en su máxima potencialidad), podemos entender cómo se nos comunica el dramatismo. El orden en la descripción femenina (desde la cabeza al cuello) es clave para el efecto final de contraste y su belleza está intensificada gracias a los elementos naturales cuyas cualidades en grado sumo tiene ella. Sus cabellos ya no se parecen o se comparan con el *oro* sino que ellos mismos son “oro bruñido”. Gracias a las metáforas de color, procedentes del mundo de la naturaleza, el poema se va constituyendo a partir de tres ejes: la temporalidad, la belleza de la dama y los colores de la naturaleza.

Si durante los 11 primeros versos se desarrolla una imagen sensorial, con predominio de la luz y el color, y en la que se destaca la acción lenta, a partir del primer verso del último terceto el cambio es total. El tiempo queda reducido a un punto, los colores desaparecen y la belleza se marchita. La gradación intensificadora negativa final, que culmina con la expresión “en nada”, como cierre total, transforma la vida inicial, manifiesta en los versos anteriores, en muerte y nihilismo. La disposición correlativa de los tres ejes y su reunión en el primer terceto da lugar, como en una perfecta correspondencia matemática, a la desarticulación definitiva de cada unidad en el verso último.

### 3.2. RECURSOS ESTILÍSTICOS UTILIZADOS PARA EXPRESAR EL TEMA

Al igual que el adverbio “mientras” resulta fundamental en la organización de la estructura, en el plano estilístico ocurre lo mismo. Tanto fónica, morfológica como semánticamente, el término queda perfectamente resaltado. No es por casualidad que ocupe la posición inicial. Se destaca así mucho más, puesto que inicia el periodo de intensión fónica; tampoco es casual que se reitere en cuatro ocasiones. Cada vez que aparece el adverbio nos predispone a detenernos en cada uno de los rasgos de la mujer (cabellos, frente, labios y cuello) de manera que pueda aprehenderse así toda la belleza encerrada en ellos. Todo el valor durativo del adverbio se extiende también a los elementos de la naturaleza, y así se destaca el tiempo necesario para la contemplación.

Junto a la temporalidad, destacan los colores y la luz. Sin embargo, en lugar de describir los elementos mediante adjetivos, el poeta lo hace con sustantivos que refuerzan la esencia del color. El conjunto de colores que aparecen conforma un cuadro absolutamente renacentista. El *oro* y la luz (“relumbrar”, “blanca”, “cristal”) predominan sobre los demás, y por ello están realzados con adjetivos intensificadores que potencian los atributos ya señalados por los sustantivos. Así, los cabellos no son *oro* sin más, sino *oro bruñido*. La utilización de este adjetivo, con el cual se nos sugiere la labor de orfebrería para pulimentar lo que ya por sí mismo tiene luz y color, expresa el carácter de belleza absoluta en el tono rubio del cabello. La siguiente comparación con el sol, a través del verbo “relumbrar”, en cuyo prefijo ya se reitera el significado de alumbrar, implica un término de comparación absoluto, puesto que no hay nada en el universo que pueda proporcionar más luz que el sol. Por ello, al añadir la incapacidad del

astro, “en vano”, para alcanzar el grado de luz de esos cabellos, pese a su continuado esfuerzo por lograrlo (“relumbrar”), aún se potencia todavía más la luz. Con esta comparación hiperbólica se llega a la máxima ponderación de luz dorada que puede obtenerse con la palabra.

La blancura del rostro se concentra en la frente, que no sólo está definida con el adjetivo “blanca” sino intensificada gracias a la situación que nos comunica: su blancura es tal que puede mirar con desdén al lirio. ¿Por qué al “lilio bello”? Entre las variedades de color que ofrece esta flor es muy posible que se refiera al blanco y precisamente el blanco se identifica con la azucena, que encierra el símbolo de la pureza. Dentro de la tradición cristiana era el emblema preferido, sobre todo desde la Edad Media, para la representación iconográfica de la Virgen, como atributo principal. De este modo, y gracias a las posibilidades que ofrece el término, se añade a la idea de blancura otra cualidad, y más que cualidad, virtud y precisamente la virtud que justifica la esencia de la Virgen para un cristiano. Si se añade que ese lirio mira con desdén la blancura de la dama esa cualidad no puede intensificarse más puesto que ha traspasado las propias barreras de lo material alcanzando lo sagrado. Pero, además, el hecho de seleccionar una flor como elemento de relación apunta una nueva significación, la fragilidad.

De nuevo otra flor, ahora el “clavel temprano”, cantado en toda la poesía de la época por su anticipada presencia en los campos anunciadora de la belleza, sirve de motivo para relacionar la admiración que causa la boca de la dama. La expresión “siguen más ojos” permite destacar por la metonimia el sentido de la vista (intensificado por el plural) en lugar de la acción de mirar. Se sugiere así mucho mejor la

capacidad de atracción de sus labios. La luz, que con el oro inicial había abierto el cuadro, cierra la descripción que ocupa los dos cuartetos. De nuevo se repite la técnica gongorina de intensificación gracias a la comparación con elementos naturales. Ahora le corresponde al "cristal" o agua, que resalta su propia esencia (luz, transparencia) mediante el adjetivo antepuesto «luciente». Esta forma verbal, en participio, y por tanto con función adjetival, acentúa el vitalismo de la luz (río), símbolo de la vida. De la misma manera que antes se había referido al "menosprecio" de la frente al mirar al lirio, ahora es su sinónimo "desdén", acompañado por el adjetivo "lozano" (en el que se concentra toda la tersura implícita que le permite mirar con desprecio a aquello que está por debajo de su belleza), el que construye la imagen de superioridad total por parte del cuello. Con el verbo «triunfar», que entraña una contienda previa que debemos entender como la lucha entre la belleza de la naturaleza y la de la mujer (ya señalada desde el principio con el verbo "competir"), se nos proporciona definitivamente la superioridad de la belleza femenina.

En estos dos cuartetos, el poeta ha construido una imagen de la mujer totalmente pictórica, a partir de los recursos ofrecidos por la naturaleza. Llama la atención, sin embargo, la presencia interna de una contienda que perdura desde el principio hasta mostrarnos la victoria de esa belleza humana. Por ello, cuando el primer terceto se inicia con el imperativo "goza", dirigido a cada uno de los rasgos antes descrito (unidos por yuxtaposición para dar más rapidez a la enumeración), y después se abre el verso siguiente con la advertencia temporal "antes que", el lector siente que hay una amenaza bajo esa incitación al goce. La amenaza tiene una marca

temporal doble: el verbo "fue" en pasado perfecto, es decir, mostrando la acción terminada, y la expresión "edad dorada", que implica un tiempo rico pero breve en el cual la belleza era total. Si el primer verso de este terceto recogía la enumeración de los rasgos femeninos, el verso 11 lo hace simétricamente con los elementos naturales. Así aparecen unidos, como en un espejo, belleza femenina y belleza natural. Además, la utilización de la segunda persona individualiza el sentimiento, de manera que la realidad de la muerte no queda expresada como una idea general sino como una vivencia anticipada en una persona concreta y cercana al poeta. Esa diferencia marca el sentido dramático que tiene el tiempo para el hombre barroco y que resulta cercana a la experimentada por el hombre moderno.

El último terceto se inicia con la fórmula negativa "no sólo", complementada posteriormente por la conjunción adversativa "mas" de modo que cuanto se encierra entre esos términos forma parte de la oposición entre pasado y futuro que había iniciado la locución «antes que». Así, en un proceso de gradación descendente doble van desapareciendo las mejores cualidades que antes revestían la naturaleza y la mujer. El poeta se fija en la riqueza de vida y color simbolizada en el oro y en la blancura del lirio. El oro queda primeramente transformado en "plata" y el lirio en violeta ("viola") que a su fragilidad natural añade su estado mortecino con el adjetivo "troncada" (tronchada o cortada). En esta situación, la sugerencia del dolor representada por el color violeta en la iconología cristiana, aporta un sentido moral al desenlace. Finalmente, la concreción del "tú" y el "ello" para individualizar mujer y Naturaleza, y la introducción del adverbio "juntamente" que desdibuja toda diferen-

cia entre lo natural y lo humano, prolongado fónicamente con la terminación “-mente”, consigue crear una atmósfera de desolación que contrasta violentamente con la singularización de los cuartetos. Además, si nos fijamos en la rima de los cuartetos (“-ello”) con la que va fijando el poeta la singularidad, el pronombre “ello” final contrasta por completo en su significado y aumenta el desengaño. Tras el adverbio en posición rítmica descendente, en el vértice final, el último verso resulta el colofón de esa destrucción progresiva, desde la tierra, que implica ya la muerte aunque siga la materia, hasta su desaparición definitiva, del individuo y de la naturaleza. El cierre, con la expresión, “en nada”, después de habernos enseñado la máxima belleza y de alentar al placer resulta todo un perfecto cuadro barroco de “vanitas”, uno de cuyos ejemplos más conocidos y representativos puede ser *El sueño del caballero* de Antonio de Pereda.

### 3.3. CONCLUSIÓN

El tema del *carpe diem* que se remonta a Ausonio (“Collige, virgo, rosas dum flos novus et nova pubes”) y a Horacio, en cuya *Oda IV* había cantado la misma idea (“Vides ut alta”), cobró actualidad en el Renacimiento y dio lugar a múltiples derivaciones en la lírica, como el soneto de Garcilaso “En tanto que de rosa y azucena”, pero a diferencia de la visión renacentista, la novedad que apunta Góngora, y que es propia de la renovación que hace en su lírica, consiste en mostrar el violento contraste entre el sensualismo (sobre todo visual) y el desengaño, o más bien nihilismo, propio del barroco. Para conseguirlo ha utilizado todos los recursos técnicos y estilísticos que permite la forma estrófica del soneto. Todos los elementos ayudan a expresar el con-

traste violento entre la máxima belleza y su violenta destrucción, los dos polos que expresan el conflicto barroco. El último verso resume el tema mediante la gradación conceptual en donde se muestra la definitiva conversión de la belleza en materia inerte primero, y luego en evanescencia, hasta culminar en la desengañada expresión *en nada*. Este verso tuvo gran éxito entre los poetas posteriores y Calderón lo incluyó en bastantes de sus obras, prueba del tino de Góngora para apuntar el tema del *carpe diem* barroco y de la influencia que ejerció su poesía.

### 3. COMENTARIO DE TEXTOS

*Padece ardiendo y llorando sin que le remedie la oposición de las contrarias calidades.*

#### Soneto

Los que ciego me ven de haber llorado  
y las lágrimas saben que he vertido,  
admiran de que, en fuentes dividido  
o en lluvias, ya no corra derramado.

Pero mi corazón arde admirado 5  
(porque en tus llamas, Lisis, encendido)  
de no verme en centellas repartido,  
y en humo negro y llamas desatado.

En mí no vencen largos y altos ríos 10  
a incendios, que animosos me maltratan,  
ni el llanto se defiende de sus bríos.

La agua y el fuego en mí de paces tratan  
y amigos son, por ser contrarios míos;  
y los dos, por matarme no se matan.

#### 3.1. CUESTIONES PRELIMINARES

Quevedo reelabora en el soneto un tópico de la poesía petrarquista, el de la lucha interior en el amante que se debate entre dos efectos opuestos producidos por la belleza de la amada y por el amor que despierta, efectos simbolizados por dos imágenes contrapuestas igualmente favoritas del petrarquismo: fuego y llanto. Su sufrimiento se manifiesta en las lágrimas derramadas, comparadas a corrientes de agua, que en el contexto amoroso desafían las leyes de la naturaleza, ya que no sirven para apagar el ardor amoroso en el que aquel se consume. El epígrafe resume esa tópica oposición.

El soneto, en resumen, describe los efectos producidos en

el amante por la pasión amorosa: el dolor que esta causa provoca el llanto. Entre el llanto y el fuego amoroso que abraza al amante, unidos los dos contra él, a pesar de ser «calidades contrarias», acabarán por destruirlo.

No hay que recordar que el amor aparece con gran frecuencia en la literatura como un sentimiento contradictorio que produce efectos opuestos y sensaciones de lucha. Bastaría recordar otro soneto del mismo Quevedo, el titulado precisamente «Soneto amoroso definiendo al amor», y que comienza:

Es hielo abrasador, es fuego helado

para terminar:

mirad cuál amistad tendrá con nada  
el que en todo es contrario de sí mismo.

Esta consideración del amor como contradicción en sí, fuente de sufrimiento, influye sin duda en la composición del soneto. Es peculiar del poema que comento el hecho de que todos los sentimientos pertenecen a la categoría del sufrimiento: las lágrimas (uno de los términos de la oposición) manifiestan el dolor causado por el ardor amoroso (el otro término).

Fuego y llanto coinciden, pues, en ser símbolos coherentes y en la misma dirección, del dolor causado por un sentimiento amoroso demasiado violento y brusco. Ambos se oponen totalmente en el plano real (fuego / agua), pero se identifican parcialmente en su función simbólica, identificación que prepara la unidad a la que asistimos en el último terceto, donde los dos actúan plenamente de acuerdo contra el poeta y persiguen el mismo objetivo (destruir al amante).

Esta fusión de dos contrarios que aparentemente deberían luchar entre sí intensifica la impresión de violencia.

### 3.2. MÉTRICA, SINTAXIS, SEMÁNTICA

La métrica del soneto no ofrece fenómenos de especial relevancia. El esquema métrico responde a la fórmula usual, y lo mismo la abundancia de sinalefas, fenómeno corriente en cualquier tipo de discurso y por ende escasamente productivo para el análisis estilístico.

No hay encabalgamientos: un peculiar fenómeno métrico-sintáctico se puede señalar en los vv. 5-7: el sirrema formado por una palabra con preposición (*admirado-de no verme*) queda roto por la interposición de una proposición parentética en el v. 6.

En el v. 10 interpreto un braquistiquio (leyéndolo como oración de relativo explicativa, no especificativa), que refuerza la oposición ríos / incendios (colocados ambos términos en posiciones claves al final y principio de verso), subrayándola con la pausa que sigue a *incendios*.

En el aspecto morfosintáctico tampoco hay rasgos que llamen especialmente la atención. La sintaxis no ofrece hipérbatos ni construcciones extrañas: solo, quizá, la construcción en el v. 3 «admiran de que» parece resultar extraña a la lengua actual. Es posible que haya una errata y se haya perdido al principio del verso un «se», que métricamente no ofrece problemas (una sinalefa normal permite un correcto cómputo silábico) pero el esquema se documenta en otros textos quevedianos.

En lo que respecta a la semántica elemental, sin entrar todavía en interpretaciones estilísticas solo hay que anotar el sentido de *altos* (v. 9) que conserva en este caso la significación latina de 'profundos' como todavía hoy en el sintagma *alta mar; animosos* (v. 10) que en un exceso de sutileza interpretativa podría contaminarse con la idea de 'hostilidad' con-

tenida en *animosidad*, hay que interpretarlo simplemente como 'vigorosos, briosos', ya que el sema 'hostilidad' no aparece en español hasta el siglo XIX.

### 3.3. COMPOSICIÓN Y ESTRUCTURA

La descripción del conflicto anímico se desarrolla progresivamente a través de los motivos del llanto y del fuego. En el primer cuarteto todo gira en torno al llanto: es la manifestación exterior del dolor amoroso, lo más fácilmente observable, y de ahí que sean los demás los que captan ese llanto y reaccionen admirándose de su abundancia.

El segundo cuarteto se centra exclusivamente en la opuesta calidad, el fuego, que establece la antítesis básica del soneto. El fuego, símbolo del amor, vive en lo más hondo (el corazón encendido de amor): por eso es el corazón (y no los demás) el que conoce su existencia y sabe que las lágrimas proceden de este fuego que es, en verdad, la calidad más dominante.

Este dominio del fuego se muestra con claridad en el primer terceto. De la consideración separada de ambas calidades (llanto en el primer cuarteto, fuego en el segundo) se pasa a observar su enfrentamiento: son contrarios, luego deben luchar: el agua intenta apagar el fuego sin conseguirlo; en cambio, es el llanto el que no puede defenderse de los bríos de su enemigo.

El segundo terceto presenta una fase posterior: los dos enemigos hacen las paces para oponerse juntos al poeta. En este terceto culmina el proceso turbulento de la contraposición: la muerte, previsible estado final del amante, es el resultado último de un padecimiento que no puede soportarse más. El soneto tiene, pues, un desarrollo progresivo y climático muy bien estructurado.

Otro rasgo que señala los límites de la estructura es el cambio de perspectiva activo / pasivo entre cuartetos y tercetos. En los cuartetos se habla de acciones realizadas por el amante poeta: él es quien llora, el que vierte las lágrimas, el que se admira. Es, al menos, el protagonista: su corazón arde, él es quien va a dividirse en fuentes o desatarse en llamas.

En los tercetos el poeta se ha convertido en mero campo de batalla, espectador impotente de la lucha o alianza de sus enemigos; está reducido a escenario, no un protagonista: la repetición del sintagma locativo *en mí* (vv. 9 y 12) asimila al poeta a un lugar, un espacio que sirve de campo de lucha a las dos contrarias calidades personificadas, independizadas y enemigas del poeta, sobre las cuales ha perdido todo control: únicamente le queda sufrir sus rigores y esperar la derrota.

#### *Los detalles de la expresividad quevediana*

El llanto, primer término de la oposición, ocupa todo el primer cuarteto. Ahora bien, muy a menudo el llanto aparece con una función consoladora, suavizadora del sufrimiento. Garcilaso en la *Égloga I* muestra esta concepción del llanto, sosegado, suave, tranquilo («el dulce lamentar de dos pastores»):

con mi llorar las piedras enternecen  
su natural dureza y la quebrantan...

Quevedo, por el contrario, presenta una exacerbación característica de su poesía amorosa: el llanto no es suavizador, no consuela, no es capaz de enternecer, ni capaz de armonía y reniega de su función consoladora para ser enemigo mortal: la hipérbole inicial «los que *ciego* me ven» expresa esa condición negativa y violenta del llanto.

La semántica de los términos *dividido*, *derramado*, expresa la desintegración provocada por el dolor, la ruptura del poeta dislocado por el sufrimiento, idea en la que volverá a insistir varias veces. Podría señalarse el efecto fonético de la aliteración de vibrantes múltiples en «*corra derramado*» con alternancia vocálica, que contribuye a sugerir la corriente.

Las lágrimas son la manifestación externa del dolor: lo que pueden ver los ajenos, que no se dan cuenta de que en el interior existe un fuego ingobernable. La posición ajena de los demás se subraya con la antítesis *ciego / me ven*: el poeta está ciego; los demás pueden ver, porque ellos no están afectados por la pasión y el llanto, pero aunque ven lo de fuera no captan las causas profundas: pueden admirarse de que el poeta no se haya convertido en lluvia, cuando lo que debería causar admiración es que no se haya convertido en centellas y llamas.

La oposición fundamental se inicia en el segundo cuarteto con la partícula adversativa *pero*, que señala con claridad la existencia de algo que se opone a todo lo anterior. Y se opone la visión interna del poeta: llanto afuera (agua en la apariencia), fuego en el interior. La construcción con rasgos paralelos subraya la oposición.

Aparece el símbolo del fuego como expresión del amor, otro símbolo universal. La idea, como antes *llanto*, se refuerza con una intensa aglomeración de términos del mismo campo semántico, que opera por repetición intensificativa (figura retórica de *commoratio* o *expolitio*):

mi corazón arde (v. 5)

encendido en tus llamas (v. 6)

repartido en centellas (v. 7)

desatado en humo negro y llamas (v. 8)

y más adelante seguirán repitiéndose estos términos u otros de su mismo campo, manteniendo constante la antítesis a lo largo de todo el soneto.

La proposición parentética del v. 6 contiene el nombre femenino *Lisis*, a quien aspira el amor del poeta. Astrana Marín piensa que se refiere a la persona real de Luisa de la Cerda y que por tanto el soneto expresaría una circunstancia personal real. No parece haber razones que justifiquen esa identificación y en cualquier caso no parece necesaria ni reveladora a efectos expresivos o estilísticos: nos interesa sobre todo por el acercamiento que supone de la mujer amada (presencia del vocativo), verdadera causa de los sentimientos que dan lugar al poema.

Las imágenes de dispersión como *centellas*, *llamas desatadas* implican cierto movimiento que intensifica el desasosiego del poeta, y que se acentúa con polisíndeton («y en humo negro y llamas»). El dinamismo se halla, por otra parte, implícito en todo el soneto, en cuanto dos calidades opuestas reunidas no pueden permanecer en equilibrio, y la tensión se hace evidente. La presencia del adjetivo *negro* para calificar a *humo* tiene connotaciones negativas: se trata de un incendio turbulento, destructor. Implícitamente tenemos sugerido otro color violento en el rojo del incendio.

El léxico de la guerra insiste también en esta idea de lucha: *vencer*, *tratar de paces*, y con sentido de lucha también *matar*, *maltratar*, *defenderse*...

Batalla que se libra en el corazón del amante entre los dos enemigos (que han dejado de serlo para actuar contra el amante), expresados con los términos más directos: agua / fuego.

Este conflicto no se presenta de modo plástico, no se comunica a través de imágenes sensoriales, sino de modo

conceptista, a través de una serie de relaciones mentales, de conceptos, establecidos con las oposiciones: antítesis *amigos / contrarios*, ‘contrarios que paradójicamente son amigos y son amigos para ser contrarios míos’, *por matarme / no se matan*, es decir ‘no matan para matar mejor’ (expresiones que en la primera impresión sugieren contradicciones, paradojas, complejas antítesis), complicadas con el conceptuoso polípote *matarme / matan*, que no es el único del soneto (recuérdese *admiran / admirado, verme / ven*) y el quiasmo basado en la posición de las partículas de sentido final que resalta una contraposición:

amigos son / por ser contrarios míos  
por matarme / no se matan

El soneto, en suma, describe el carácter destructor de una pasión violentamente sentida, que se expresa mediante una antítesis fundamental (llanto) agua / fuego (pasión), que constituye un simbolismo universal para expresar dichos sentimientos.

El que el llanto en vez de ser consuelo se haya convertido en enemigo violento, fundido con el fuego (fusión de contrarios peculiar) responde a la violencia quevediana que exacerba las tensiones anímicas. Los recursos estilísticos actúan en el mismo sentido de resaltar esta violencia destructora. La contraposición fundamental se apoya en construcciones paralelísticas, partículas adversativas, términos de semántica opuesta, quiasmo; la hipérbole es otro recurso fundamental que resalta el desasosiego, el desequilibrio y destrucción del amante sometido a la pena amorosa. Violencia y conceptismo son el resultado final de todos esos recursos expresivos. Un soneto, en conclusión, muy representativo del mundo poético amoroso de Quevedo.

## En torno a "Mientras por competir con tu cabello" de Góngora

ALFREDO CARBALLO PICAZO

DÁMASO Alonso edita así el soneto:

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

mientras a cada labio por cogello,  
siguen más ojos que al clavel temprano,  
y mientras triunfa con desdén lozano  
del luciente cristal tu gentil cuello;

goza cuello, cabello, labio y frente,  
antes que lo que fue en tu edad dorada  
oro, lilio, clavel, cristal luciente,

no sólo en plata o viola troncada  
se vuelva, mas tú y ello juntamente  
en tierra, en humo, en polvo, en sombra, en nada.

Sólo dos palabras merecen brevísimo comentario: *lilio*, *viola*. Corominas menciona *lilio* en *Santa Oria*, 28;<sup>1</sup> el

cultismo persiste largo tiempo; en Covarrubias —1611— alterna con *lirio*, documentado en Nebrija, 1492; Casas, 1570; Rosal, 1601. Góngora emplea *lilio* por primera vez en 1582; es un cultismo muy frecuente en su poesía. *Viola* alterna con *violeta* en Góngora; podrían citarse numerosos ejemplos de las dos formas. ¿Qué color le asigna? David Kossof estudió el problema en Herrera;<sup>2</sup> Antonio Vilanova, en Góngora.<sup>3</sup> En la *Fábula de Polifemo y Galatea* especifica el color:

Cuantas produce Pafo, engendra Gnido,  
negras violas, blancos alhelies,  
llueven sobre el que Amor quiere que sea  
tálamo de Acis y de Galatea (333-336)

Y en un romance de 1590:

...no sin razón  
el discreto en el jardín  
coge la negra violeta  
y deja el blanco alhelí.<sup>4</sup>

En el soneto parece que Góngora alude al mismo color; el negro simboliza tristeza, muerte, y contrasta con plata.

### EL TEMA Y SU GENEALOGÍA

No resulta difícil precisar el tema del soneto: exhortación al goce de la vida, de la vida siempre breve. Viejo tópico que corre desde los albores de la poesía hasta nosotros. Se trata de un tópico tan natural, tan espontáneo, que tal vez no convenga insistir demasiado en el precedente literario a no ser que las coincidencias formales lo aconsejen. Blanca González de Escandón ha estudiado, entre otros, la genealogía del *carpe diem*:<sup>5</sup>

*Collige, virgo, rosas dum flos novus et nova pubes...*

Del epigrama de Ausonio baja un caudaloso río de influencias. Por la proximidad a Góngora recordaremos sólo

dos o tres textos, posibles precedentes gongorinos. En primer lugar, Garcilaso de la Vega:

En tanto que de rosa y azucena...

Más interés que las notas de Herrera sobre el tema y el estilo del soneto tiene la final sobre la historia del mismo: Ausonio, al que alaba extraordinariamente; Plinio, Horacio. La traducción de Herrera de los versos de Horacio trae a la memoria los versos de Góngora:

O soberbia i cruel en tu belleza,  
cuando la no esperada edad forçosa,  
del oro, qu'aura mueve deleitosa,  
mude'n la blanca plata la fineza;

i tiña'l roxo lustre con flaqueza  
en la amarilla viola la rosa,  
i el dulce resplandor de luz hermosa  
pierda la viva llama i su pureza;

dirás (mirando en el cristal luziente  
otra la imagen tuya) este desseo  
porque no fue'n la flor primera mia?

10

porque, ya q(ue) conosco el mal presente,  
con esta voluntad, con que me veo,  
no buelve la belleza que solía?<sup>6</sup>

Séneca —*Hipólito*—, en el que aparece el lilio («si el lilio el color perdido / se desmaya...»). Y Bernardo Tasso:

*Mentre che l'aureo crin v'ondeggia intorno...*

Entre los sonetos de Garcilaso y de Góngora hay diferencias notables. En Góngora se acentúa dramáticamente la expresión de la fugacidad del tiempo: la monótona anáfora *mientras*, cuatro veces, dobla el número de *en tanto que*; así, la acumulación temporal imprime un ritmo apresurado. Vertiginoso precipitarse en el *antes que*, complemento temporal de *mientras*. En el verso 9 en los dos sonetos, pero ¡qué distinto curso en uno y en otro! En Garcilaso el segundo

cuarteto sólo se refiere a un movimiento con tres fases: *mueve, esparce, desordena*. Góngora acorta los encabalgamientos: parejas de versos; en Garcilaso desde el 5 al 8 están trabados por uno solo. A esta intensificación temporal corresponde el mismo número de elementos comparados: *oro-cabello; lilio-frente; clavel-labio; cristal-cuello*. En Garcilaso no hay comparación, enfrentamiento de los dos mundos: la naturaleza y la hermosura de la mujer; el poeta se refiere al oro para ensalzar el cabello.... No existe el triunfo hiperbólico de la mujer. Las circunstancias en Garcilaso reflejan equilibrio, armonía, suave balanceo. En torno al número dos dispone el poeta los elementos: *rosa-azucena; ardiente-honesto; enciende-refrena*. En el primer cuarteto. En el segundo, en torno al número tres: *hermoso-blanco-enhiesto; mueve-esparce-desordena*. Las parejas de adjetivos o de verbos, los adjetivos o los verbos en número de tres detienen, remansan el ritmo. En Góngora sólo acompaña un adjetivo al sustantivo: oro *brunido*; blanca frente; lilio bello; clavel *temprano*; luciente cristal; gentil cuello. Técnica rápida de efectos inmediatos. Estamos, con Garcilaso, en el Renacimiento: corren aires pesimistas, claro, pero la mayoría de los hombres juega a vivir gozosa, sensualmente, con fruición. Góngora nos sitúa en unas circunstancias distintas: *en vano, menosprecio, desdeñ lozano* reflejan el cambio de ánimo: estamos en el Barroco y desde Garcilaso a Góngora las aguas se han ennegrecido.

La exhortación de Garcilaso es mucho menos directa que la de Góngora:

coged de vuestra alegre primavera  
el dulce fruto

Góngora dispara los sustantivos:

goza cuello, cabello, labio y frente.

Sin tiempo para respirar ordena, manda. Garcilaso insiste en el clima de tonos suaves: *alegre, dulce*.<sup>7</sup> Góngora no hace concesiones y, de nuevo, alinea en enumeración: *oro, lilio, clavel, cristal luciente*. ¡Qué diferencia entre el último

terceto gongorino y el lánguido terminar de Garcilaso! El tiempo airado cubrirá de nieve la hermosa cumbre; el viento helado —ya no el jugueteón del verso 8— marchitará la rosa; la edad ligera lo mudará todo... Góngora no se detiene. Todo —oro, lilio, clavel, cristal luciente— se volverá plata o viola. Truncada; es decir, rota. Y no sólo en plata o viola truncada, sino, aterrador cortejo, en tierra, humo, polvo, sombra, nada. Herrera juzgaba débil el final de Garcilaso; no sabemos qué habría dicho del último verso de Góngora, pero no será aventurado adivinar un juicio favorable. Por el foso de la muerte se precipita la vida; la alusión —tú— nos afecta de forma directa. Garcilaso concluye sin personalizar. Cae el telón despacio; en Góngora el nihilismo más absoluto cierra la farsa.

¿Tuvo Góngora a la vista el soneto de Garcilaso? ¿Recuerda en su soneto la traducción de Herrera de los versos de Horacio? Encontramos entre los dos elementos comunes: Herrera, oro, 3; edad forçosa, 2; blanca plata, 4; amarilla viola, 6; cristal luciente, 9; buelva, 14. Góngora: oro, 2; edad dorada, 10; plata, 12; viola troncada, 12; luciente cristal, 8, 11; se vuelva, 13. ¿Coincidencias fortuitas? Villanova atribuye a Herrera el cultismo viola en Góngora con toda seguridad.<sup>8</sup> Hay no sólo coincidencias léxicas —seis en 14 versos—; también coincidencia en la actitud de la mujer. Góngora insiste en su soberbia: la blanca frente mira con desprecio al lilio bello; el gentil cuello triunfa, con desdén lozano, del luciente cristal. Herrera comienza: o soberbia i chuel en tu belleza. La misma actitud manifiesta la hermosa mujer en Góngora.

¿En qué medida los versos de Tasso influyen en Góngora? «El recuerdo es evidente por la anáfora de *mientras* (versos 1.º, 3.º, 5.º y 7.º), como la de *mentre* en los versos 1.º, 3.º y 5.º del soneto italiano; pero las imágenes están variadas dentro de la imaginería habitual en estos sonetos del tema del *Carpe diem*». <sup>9</sup> Y antes precisa Dámaso Alonso:

Se dice que el soneto «Mientras por competir con tu cabello» viene de Bernardo Tasso; sea como fuere, lo que contiene es el tópico «Carpe diem»; lo importante es que nada hay en Tasso

que se aproxime al terrible verso nihilista final del soneto español: en tierra, en humo, en polvo, en sombra, en nada». <sup>10</sup>

Entre los sonetos de Tasso y de Góngora hay coincidencias. La más importante, el uso anafórico de *mientras*: cuatro veces en Góngora; tres veces *mentre*. La mayor insistencia de Góngora tiene una eficacia indudable: retrasa el imperativo *goza*, en el verso 9; *cogliete* aparece en el 6. En Tasso falta la otra determinación temporal: *antes que*, en Góngora y en Garcilaso. *Mientras* y *antes que* precisan dos planos: el durativo, *mientras*; el perfecto, *antes que*, límite peligroso, frontera inapelable del cambio en plata, viola troncada y la serie impresionante del verso 14. Hay otras coincidencias, pero escasamente significativas (*aureo crin*, 1; *ampia fronte*, 2; *cabello, oro bruñido al sol*, 1-2; *blanca frente*, 4). El soneto de Tasso describe demasiado, no tiene la incisiva comparación de Góngora, la arquitectura recta, el artificio del paralelismo y de la correlación, las enumeraciones desnudas y, sobre todo, el tético final. Poesía más cercana la de Garcilaso que la de Góngora a la del italiano.

#### EL TEMA EN GÓNGORA

Góngora vuelve al tema del soneto en otro, de 1583:

Ilustre y hermosísima Marja... <sup>11</sup>

El ritmo de este soneto es más lento que el de *Mientras por competir...* y el recuerdo de Tasso en algunos versos, indudable. Las alusiones a la blanca nieve, 13; *bianca neve*, 9; al día, 4; al *giorno*, 5, son lugares comunes que prueban poco. Góngora enriquece sus versos con alusiones mitológicas nada rebuscadas —*Febo, rosada Aurora*— y geográficas, también muy repetidas. Comparado con el anterior coinciden, naturalmente, en *mientras* y *antes que*; pero falta a éste el esquema artificio, el dramatismo final, la intensidad se diluye en tópicos; la exhortación, aunque repetido *goza* —*goza, goza el color, la luz, el oro*—, por su posición final, desequilibra la estructura, muy conseguida en *Mientras*

por competir... La simplicidad de las metáforas en nuestro soneto le proporciona una gran fuerza expresiva; en *Ilustre y hermosísima María* las metáforas extensas y poco nuevas consiguen el efecto contrario. Por ejemplo: *Tu blanca frente, 4; se deja ver en tu frente el día, 4*. Podría alargarse el cotejo. *Ilustre y hermosísima María*, escrito recordando el anterior y más el de Tasso, si no conociésemos la fecha, nos inclináramos a suponerlo de época temprana, con varios años de ventaja; refleja una actitud renacentista —salvo el verso 14, y aun éste—; el de 1582, nuestro soneto, por su estructura y final, está dentro del mejor barroco español.

No son éstos los dos únicos ejemplos en Góngora del tema del *carpe diem*. En el poeta cordobés aparece con relativa frecuencia unido a la exhortación al goce: en romances, en letrillas, en sonetos. ¿Quién no recuerda el romance que glosa el estribillo «¡Que se nos va la Pascua mozas / que se nos va la Pascua!».<sup>12</sup> En otro romance, dirigido al Castillo de San Cervantes, 1581, le pide que, con sus ruinas, amoneste a la bella terrible:

Dirásle que con tus años  
regule sus pensamientos;  
que es verdugo de murallas  
y de bellezas el tiempo...<sup>13</sup>

El Amor, disfrazado de abencerraje, advierte a la hermosa Celidaja:

Ejerced, le dice, hermana,  
vuestra hermosura y creed  
que tan vana es la de hoy  
como ingrata la de ayer...<sup>14</sup>

Y en la *Soledad segunda cantata* Lícidas:

que el tiempo vuela. Goza, pues, ahora  
los lilios de tu aurora,  
que al tramontar del Sol mal solicita  
abeja, aun negligente, flor marchita.

OTROS

Y Micón:

Mira que la edad miente,  
mira que del almendro más lozano  
Parca es interior breve gusano.

El tema viene de atrás, de muy atrás; se encuentra en Góngora y continúa vivo, vivísimo, en la literatura posterior. Nuestro poeta ha sabido hacer de un tópico una obra maestra. ¿Cómo?

#### OTROS TÓPICOS

Góngora está dentro de una tradición, enriquecida caudalosamente por Italia. Muchas de las imágenes empleadas aquí, en este soneto, proceden de esa vena. O de las asociaciones naturales poéticas, de la intuición.<sup>15</sup> ¿Cuántas veces se ha comparado el cabello con el oro? El mismo Góngora no se salva:

ondeábale el viento que corría  
el oro fino con error galano<sup>16</sup>  
ya esparciendo por él aquel cabello  
que Amor sacó entre el oro de sus minas<sup>17</sup>  
y el viento suelta el oro encordonado.<sup>18</sup>

¿Cuántas veces se ha comparado la frente con el lirio por la blancura común? El mismo Góngora no se salva:

Manteniendo él, pues, los ojos  
de lilios, que dulces nacen  
en la frente de Amarilis  
a caducar nunca o tarde<sup>19</sup>  
llegó en esto Belisa,  
la Alba en los blancos lilios de su frente<sup>20</sup>  
mientras perdían con ella  
los blancos lilios de su frente bella.<sup>21</sup>

¿Cuántas veces se han comparado los labios con un clavel? Góngora:

de espacio rompía el capullo  
como temiendo salir  
ante el clavel de sus labios  
dulcemente carmesi<sup>22</sup>

dulce arroyuelo de la nieve fría  
bajaba mudamente desatado,  
y del silencio que guardaba helado  
en labios de clavel se reía<sup>23</sup>

colmenera de ojos bellos  
y de labios de clavel<sup>24</sup>

en dos labios dividido  
se ríe un clavel rosado,  
guardajoyas de unas perlas  
que invidia el mar Indiano<sup>25</sup>

vamos, Filis, al vergel  
y dejarás invidiosa  
de tus mejillas la rosa,  
de tus labios el clavel<sup>26</sup>

¿Cuántas veces se ha comparado el cuerpo-cara, cuello,  
garganta, brazos... con el cristal? Góngora:

luciente cristal lascivo  
la tez, digo, de su bulto  
vaso era de claveles  
y de jazmines confusos.<sup>27</sup>

En la letrilla *De un monte en los senos*, donde aparece el  
equivoco que recogerá en la fábula de Polifemo y Galatea  
con una sencillez lapidaria:

De Clori bebe el oído  
el son del agua risueño,  
y al instrumento del sueño  
cuerdas ministra el ruido;  
duerme, y Narciso Cupido  
cuando más está pendiente  
(no sobre el cristal corriente)  
sobre el dormido cristal,  
fiera rompiendo al jaral,  
rompe el sueño juntamente.<sup>28</sup>

traducción de Escarpido

Y en el *Polifemo*:

su boca dio y sus ojos, cuanto pudo,  
al sonoro cristal, al cristal mudo.<sup>29</sup>

En la *Soledad primera* complica la metáfora con otra  
rebuscada:

Otra con ella montaraz zagala  
juntaba el cristal líquido al humano  
por el arcaduz bello de una mano  
que al uno menosprecia, al otro iguala.<sup>30</sup>

La novedad, relativa novedad, del soneto de Góngora con-  
siste en enfrentar los términos A y B de las metáforas de  
otros versos en dos planos distintos y paralelos; el *cabello*,  
con frecuencia *oro*, con el *oro*; la *frente*, antes y después  
*lilio*, con el *lilio*; el *labio*, comparado repetidamente con el  
*clavel*, con el *clavel*; el *gentil cuello*, sólo *crystal* en tantos  
casos, con el *crystal*. Los términos A y B pertenecen a mun-  
dos diversos; esa diversidad se mantiene en las series del ver-  
so 9 y del verso 11; se funde, en la catástrofe última, en  
el verso 14.

*sufrer también*

#### EL SONETO

Varios factores contribuyen al logro poético. Primero, el  
sencillo paralelo entre el mundo de la naturaleza y las cua-  
lidades de la bella en los dos cuartetos. Los ocho versos  
constituyen un apartado en el que se decide cuál de las se-  
ries merece el triunfo. En torno al número cuatro se dis-  
ponen los elementos:

mientras, 1, 3, 5, 7,	oro bruñido, 2
cabello, 1	lilio bello, 4
blanca frente, 4	clavel temprano, 6
labio, 5	luciente cristal, 8
gentil cuello, 8	

Los versos, ocho en total, aparecen encabalgados por parejas: 1-2, 3-4, 5-6, 7-8. Hay cuatro verbos. El poeta compara dos mundos: el de la naturaleza y el de la mujer soberbia por su hermosura. Cada comparación va precedida por la anáfora *mientras*. Los términos de las series suelen ir con adjetivos, antepuestos o pospuestos, que matizan y precisan los elementos paralelos: *bruñido, blanca, bello, temprano, gentil, luciente*. Sólo quedan libres *cabello* y *labio*. Sustantivos y adjetivos se reparten el predominio en los cuartetos, con sólo cuatro verbos. El color y la luz inundan 1-8: *oro bruñido, relumbra, blanca frente, lilio bello, clavel temprano, labio, luciente cristal...* Oro, blanco, rojo, blanco.<sup>31</sup> La vista encontrará amplio campo: *mira, siguen más ojos*. El poeta se complace en presentarnos un mundo luminoso, de colores brillantes, juveniles, puros.

Hay un cotejo entre la mujer y la naturaleza: *competir, siguen más ojos*. El triunfo corresponde a la mujer soberbia: *con menosprecio, en vano, con desdén lozano*. Obsérvese que el mundo de la naturaleza se presenta en más de un caso sin personalidad propia: el oro *relumbra* bruñido por el sol, el cristal *aparece como luciente*; es un mundo ficticio, pero hermoso. La hermosura de la mujer queda así intensificada: triunfa sobre el oro bruñido por el sol, el lilio bello, el clavel temprano, el luciente cristal.

La fonética contribuye a la expresividad:

oro bruñido al sol relumbra en vano...

Con persistencia, entre otras, de la vibrante *r* y de la lateral *l*:

oro bruñido ..... relumbra  
al sol relumbra  
mira tu blanca frente el lilio bello  
siguen más ojos que al clavel temprano  
del luciente cristal tu gentil cuello  
mientras triunfa con desdén lozano

Perfección formal, artificio: encabalgamiento, series de parejas (añádase: *por competir-por cogello; con menospre-*

*cio-con desdén lozano*). Versos limpios de ganga, que van, apoyados en *mientras*, angustiosos, cargándose de contenida emoción. No es frecuente en Góngora el uso de anáforas temporales; no existe otro ejemplo mejor de la expresividad que puede infundir en unos versos el estratégico empleo de *mientras*.

En los dos cuartetos Góngora compara, fija un período de tiempo juvenil, gozoso, pero inseguro e incompleto. El verso 9 deshace la inseguridad: un imperativo dirigido a la mujer bella exhorta, con apremio, al goce de la vida, de los sentidos. Y aquí Góngora vuelve al artificio, clave del soneto: la vida se identifica con cuello, cabello, labio y frente, la serie de elementos que corresponde a la mujer. Enumeración, a primera vista, caprichosa: obsérvese el orden en los cuartetos: *cabello, 1; frente, 2; labio, 3; cuello, 4*. Orden lógico, natural. Al enumerarlos de nuevo, principia por el último y pasa al primero, sigue con el 3 y termina con el 2: 4, 1, 3, 2. Enumeración caótica, al margen del orden impuesto por la naturaleza, de arriba a abajo. Así aumentan el frenesí, el apremio, de acuerdo con el imperativo destacado entre limitaciones de tiempo. En ese verso —sólo el 14 corre con más intensidad— está el tema del soneto. El ritmo acentual destaca la primera sílaba con ímpetu insuperable. Añádase la expresividad fonética: *cuello-cabello...*

En el verso número 10 empieza otra limitación, un nuevo apartado: *mientras* expresa duración; *antes que*, tiempo con un límite a la vista, al que nos acercamos cada vez más. *Mientras* y *goza*, simultaneidad; *antes que* y *goza*, anterioridad de *goza*. El carácter relativamente futuro de *antes que* explica el uso del subjuntivo. Modo real en los cuartetos; modo en un futuro muy próximo: *se vuelva*. *se vuelva* *se vuelva*

Góngora se ha referido a los elementos de la serie femenina; ahora alude a los elementos de la otra serie, la que corresponde a la naturaleza: *oro, lilio, clavel, cristal luciente*. El orden en los cuartetos: *oro, 1; lilio, 2; clavel, 3; cristal luciente, 4*. El mismo, en 11. Esos elementos —conviene no olvidarlo— resultaron vencidos en la comparación con los atributos de la mujer hermosa; forman un bloque (*lo que, ello*); no puede extrañar su decadencia: el volverse en

plata, ya no oro; o en viola truncada, violeta marchita, ya no lilio bello ni clavel temprano. El contraste es más fuerte si recordamos el color atribuido a la viola: negro. Negras —o amarillas—, las violetas simbolizan muerte, y más tronchadas, rotas. Colores mortecinos en contraste con la lozanía y pureza de los colores de la edad dorada, de oro.

Lilio, clavel, cristal son palabras por sí mismas de fonética expresiva. Obsérvese, además, el paralelismo acentual entre 9 y 11:

gó/za/cué/llo/ca/bé/llo/lá/bioy/frén/te  
ó/ro/lí/llo/cla/vél/cris/tál/lu/cién/te

Se refuerza, así, el paralelismo y la importancia de las dos series. El verso 10 se precipita en el 13 en un encabalgamiento abrupto, con un ritmo cada vez más rápido, tan rápido como el término de la vida. Góngora funde los dos mundos comparados en 1-8 y recordados en versos distintos en 9 y 11 en un mismo fin. Tú —*cuello, cabello, labio y frente*— y ello —*oro, lilio, clavel, cristal luciente*—. Ello: neutro que desdibuja los contornos, que apaga los colores. Fue: perfecto sin retroceso.

El verso 14, que tanto nos recuerda a Quevedo, cierra, en total desengaño, el soneto. Tercera enumeración, enumeración clave. Las dos anteriores corresponden a un mundo ficticio; ésta, serie estremecedora, nos sitúa ante una amarga, durísima realidad. Tierra que se convertirá en polvo; humo que será sólo sombra. Y todo: nada. Nada: precipicio abier- to, insoslayable. La acentuación es un redoble angustioso, isócrono:

en/tié/rra en/hú/mo en/pól/vo en/sóm/bra en/ná/da. <sup>32</sup>

Los acentos caen en 2, 4, 6, 8, 10. Las sinalefas traban las palabras una y otra vez: *a-e; o-e; o-e; a-e*. La sinalefa se da entre palabras separadas por una coma; se vence, así, un obstáculo. Obsérvese el equilibrio, la disposición simétrica de las vocales que integran la serie de sinalefas. La repetición de *en* facilita la sinalefa, pero también, repetida

→ sinalefa conculata

la preposición, contribuye a la monotonía del verso. Dámaso Alonso termina así su comentario: «Lo impresionante de este soneto es el final: toda la imaginería colorista se derrumba y aniquila en ese verso último. El violento contraste barroco asoma ya en esta obra maestra juvenil». <sup>33</sup>

## FINAL

Tres momentos en la historia del tema: Garcilaso, Renacimiento; Herrera, Contrarreforma; Góngora, Barroco. Garcilaso despierta una impresión de armonía, de equilibrio. Las parejas de palabras *rosa-azucena; ardiente-honesto; enciende-refrena* se anulan entre sí o no presentan contrastes violentos. Ejemplo de lo último: *rosa-azucena*. Ejemplos de rectificación: *ardiente*, pero *honesto*; *enciende*, pero *refrena*. Se encuentran, a su vez, los términos 1 de cada pareja en conexión entre sí, y los términos 2. Se trata de una correlación, de tres dualidades correlativas. <sup>34</sup> *Rosa, ardiente, enciende* son símbolos de vida, de ímpetu; *azucena, honesto, refrena*, de frialdad o de contención. El segundo cuarteto rompe el equilibrio de las parejas e inaugura un paralelismo ternario de series crecientes: nos aproximamos al clímax del soneto, el verso número 9. Éste, el 9, se dirige a una multitud, a todos, aludidos en *vosotros*. Luego, el soneto decae: la fatalidad del destino, la mudanza inevitable de la fortuna nos llevan a otra edad, a la edad media. Tal vez por eso Herrera encontraba desmayado el final del soneto de Garcilaso. Garcilaso nos deja la impresión de un mundo agradable, dulce, bajo la amenaza del rápido fluir del tiempo. Es un buen ejemplo del período napolitano de nuestro poeta. Lapesa ha apuntado los rasgos distintivos de esa época: el gusto por la forma cuidada, la deleitosa contemplación de la belleza natural, la exquisita aprehensión de sensaciones, el empleo del epíteto, el mejor aprovechamiento de las fuentes. Ejecución primorosa, perfección, luminosidad, sentido pagano de la vida; todos esos rasgos están presentes en el soneto 23 de Garcilaso. Garcilaso y Góngora apuntan al

mismo término, pero con palabras distintas: Garcilaso, *todo*; Góngora, *nada*.

Herrera añade a la vena de Garcilaso un acento esencial: la actitud de la mujer, ensoberbecida por la belleza. Góngora heredará ese rasgo y lo aprovechará, separando en dos series los atributos de la mujer y de la naturaleza. De Herrera proceden palabras del caudal gongorino. Es un eslabón entre Garcilaso y Góngora.

Góngora trata el tema en dos ocasiones, al menos, con atención: en el soneto *Ilustre y hermosísima María* y en *Mientras por competir con tu cabello*. El primero, de fecha más tardía, corresponde a la época renacentista más que a la época barroca: es de ritmo lento; el recuerdo de Tasso, indudable; las alusiones mitológicas recargan la marcha de los versos; faltan el artificioso esquema, el dramático final, el vocabulario típico del barroco de *Mientras por competir...*; no se enfrentan los dos mundos, el de naturaleza y el de la mujer. En *Mientras por competir con tu cabello* coinciden rasgos del barroco esenciales: la violencia, la tensión, el dinamismo; el ensombrecimiento de la visión del mundo; la complicación en el artificio. La violencia, la tensión surgen al enfrentarse la belleza de la mujer y la hermosura del mundo; el dinamismo, del ritmo más rápido; el artificio, de las correlaciones, de los paralelismos; el ensombrecimiento de la visión del mundo, de la actitud del poeta, atento a un colorido sombrío y entregado a un vocabulario negativo, nihilista. *Mientras por competir con tu cabello* puede considerarse, así, como el tercer capítulo de una ejemplar historia, la historia de un tema de alcance universal.<sup>35</sup>

#### NOTAS

<sup>1</sup> *Diccionario crítico etimológico de la lengua castellana*, Madrid, Gredos, 1954, III, 105b.

<sup>2</sup> «Una nota sobre la viola de Herrera», *RFE*, 1955, XXXIX, pp. 350-355.

<sup>3</sup> *Las fuentes y los temas del Polifemo de Góngora*, Madrid, C.S.I.C., 1957, II, p. 371 y ss.

<sup>4</sup> *Obras completas*. Recopilación, prólogo y notas de Juan Millé y Giménez e Isabel Millé y Giménez, Madrid, Aguilar, 1956, p. 112.

<sup>5</sup> *Los temas del «Carpe diem» y la brevedad de la rosa en la poesía española*, Barcelona, Universidad de Barcelona, 1938.

<sup>6</sup> *Obras de Garcilaso de la Vega con anotaciones de Fernando de Herrera*, Sevilla, Alonso de la Barrera, 1580, pp. 182-183.

<sup>7</sup> Además de los libros, clásicos, de Margot Arce de Blanco y de Rafael Lapesa, pueden consultarse: José Moreno Villa, *Leyendo a...*, México, El Colegio de México, 1944, p. 27 y ss.; Gonzalo Sobejano, *El epíteto en la lírica española*, Madrid, Gredos, 1956, p. 247.

<sup>8</sup> *Ob. cit.*, II, p. 377.

<sup>9</sup> Dámaso Alonso, *Góngora y el Polifemo*, Madrid, Gredos, 1961, I, pp. 361-362.

<sup>10</sup> *Ob. cit.*, p. 103.

<sup>11</sup> Recuérdese el comentario de Azorín, *Obras completas*, IV, p. 197. Véase Dámaso Alonso, *Góngora y el Polifemo*, I, pp. 363-364.

<sup>12</sup> *Obras completas*, edición de Millé, p. 59.

<sup>13</sup> *Obras completas*, edición de Millé, p. 118.

<sup>14</sup> *Obras completas*, edición de Millé, p. 228.

<sup>15</sup> Dámaso Alonso ha insistido en las repeticiones metafóricas de Góngora; véase *La lengua poética de Góngora*, Madrid, C.S.I.C., 1961, pp. 136-137.

<sup>16</sup> *Obras completas*, edición de Millé, p. 443.

<sup>17</sup> *Obras completas*, edición de Millé, p. 445.

<sup>18</sup> *Obras completas*, edición de Millé, p. 738.

<sup>19</sup> *Obras completas*, edición de Millé, p. 241.

<sup>20</sup> *Obras completas*, edición de Millé, p. 515.

<sup>21</sup> *Obras completas*, edición de Millé, p. 638.

<sup>22</sup> *Obras completas*, edición de Millé, p. 779.

<sup>23</sup> *Obras completas*, edición de Millé, p. 515.

<sup>24</sup> *Obras completas*, edición de Millé, p. 171.

<sup>25</sup> *Obras completas*, edición de Millé, p. 177.

<sup>26</sup> *Obras completas*, edición de Millé, p. 384.

<sup>27</sup> *Obras completas*, edición de Millé, p. 204.

<sup>28</sup> *Obras completas*, edición de Millé, p. 325.

<sup>29</sup> *Obras completas*, edición de Millé, p. 624.

<sup>30</sup> *Obras completas*, edición de Millé, p. 640.

<sup>31</sup> Véase sobre el color en Góngora, entre otras referencias, W. Pabst: *La creación gongorina en los poemas Polifemo y Soledades*, Madrid, C.S.I.C., 1966.

<sup>32</sup> Emilio Orozco, *Góngora*, Barcelona, Labor, 1953, p. 91 ha tratado de la expresividad fonética de este verso; sus argumentos parecen discutibles. Sobre un posible modelo, José Ares Montes, *Góngora y la poesía portuguesa del siglo XVII*, Madrid, Gredos,

1956, p. 36; véase también 230, 192-193. Sobre el verso como expresión climática, véase Carlos Bousoño, *Teoría de la expresión poética*, Madrid, Gredos, 1952, pp. 219-221. Dámaso Alonso, «Garcilaso, Ronsard, Góngora (Apuntes de clase)», en *De los siglos oscuros al de Oro*, Madrid, Gredos, 1958, comenta el final de los dos sonetos de Góngora: *Ilustre y hermosísima María y Mientras por competir...* «El primero, un grito de ansia hacia la más luminosa belleza. El segundo, un alarido de amargo desencanto. He aquí todo el barroquismo español, o casi toda la profunda crisis del alma española: plano entusiasta, plano desengañado. El Góngora suntuoso y el seco Quevedo de postrimerías; las Asunciones gloriosas entre coros de ángeles y arquitectónicas suntuosidades y los momentos escatológicos, reunido todo, la pintura de un solo Valdés Leal. A un lado: *goza, goza el color, la luz, el oro...* Y al otro: *en tierra, en humo, en polvo, en sombra, en nada*. Otra vez la eterna dualidad: Escila y Caribdis de la literatura española», p. 190. Véase también, Joaquín de Entrambasaguas, *De un soneto a una tumba*, en *Larra*, extraordinario de los domingos de *Arriba*, 21 de mayo de 1967.

<sup>33</sup> *Góngora y el Polifemo*, p. 362.

<sup>34</sup> Dámaso Alonso: «Primer escalón en los manierismos del siglo XVI. Plurimembraciones y correlaciones de Garcilaso a Gutierre de Cetina» (*Asclepio, Archivo Iberoamericano de Historia de la Medicina y Antropología Médica*, vols. 18-19, 1966-60, pp. 67-68).

<sup>35</sup> Dámaso Alonso ha estudiado especialmente este soneto por su aspecto correlativo. Véase *Góngora y el Polifemo*, p. 362; *Estudios y ensayos gongorinos*, Madrid, Gredos, 1955, p. 226; y «Garcilaso, Ronsard, Góngora (Apuntes de clase)», en el libro citado, pp. 187-188. Las series son cabello A<sub>1</sub>; frente A<sub>2</sub>; labio A<sub>3</sub>; cuello A<sub>4</sub>; oro B<sub>1</sub>; lilio B<sub>2</sub>; clavel B<sub>3</sub>; cristal B<sub>4</sub>. «Es un soneto de correlación reiterativa cuatrimembre con tres pluralidades: la primera tiene un desarrollo paralelístico de dos elementos (A, B) y está exactamente distribuida por los cuartetos (dos versos cada miembro); la segunda recoge desordenadamente los elementos A (A<sub>1</sub>, A<sub>2</sub>, A<sub>3</sub>, A<sub>4</sub>); la tercera, con perfecto orden, los elementos B». El final «forma como una nueva pluralidad de la correlación; tal correlación es sólo una apariencia. Pero en la mente del lector queda impresa la sensación de una continuidad correlativa». *Estudios y ensayos gongorinos*, p. 226.

## Un soneto de Góngora

JOSÉ MANUEL BLECUA

SI más de una vez la poesía del Barroco se tiñe de melancolía y de angustia, otras muchas, en cambio, es un divertimento del poeta, un ejercicio ingenioso y una posible muestra de su capacidad creadora. Todos los grandes poetas, Góngora, Lope, Quevedo, Villamediana, debieron de gozar muchísimo poniendo a prueba esa capacidad, que les llevó a escribir numerosos sonetos sobre temas (a veces impuestos en las Academias de la época) tan curiosos como *A una dama vestida de leonado*, *A una sangría de un pie*,<sup>1</sup> *A Flori que tenía unos claveles entre el cabello rubio*, *Al temor que Lisi tenía de los truenos*,<sup>2</sup> etc., etc. Esta poesía, que hoy nos parece tan intrascendente, tan puro ejercicio, podía contener también una experiencia poética muy digna de estudiarse, porque en algún caso, como sucede con el artificioso soneto de Góngora que vamos a copiar, puede encerrar más de una curiosidad muy actual. El soneto de don Luis, bien conocido por todos, dice así:

DE UNA DAMA, QUE QUITÁNDOSE UNA SORTIJA,  
SE PICÓ CON UN ALFILER

Prisión del nácar era articulado  
de mi firmeza un émulo luciente,  
un diamante, ingeniosamente  
en oro también él aprisionado.

Clori, pues, que su dedo apremiado  
de metal aun precioso no consiente,  
gallarda un día, sobre impaciente,  
le redimió del vínculo dorado.

5

Mas, ¡ay!, que insidioso latón breve  
en los cristales de su bella mano,  
sacrilego, divina sangre bebe.

10

Púrpura ilustró menos indiano  
marfil; invidiosa, sobre nieve  
claveles deshojó la Aurora en vano.<sup>3</sup>

El soneto está fechado en 1620 en el manuscrito Chacón, y confirma la fecha una serie de recursos estilísticos, sobre todo el frecuente uso del hiato, o de la diéresis, como veremos. Es decir, pertenece a esos años que van de 1612 a 1627 en los que Góngora extremó toda su inteligencia y su sabiduría poéticas para escribir el *Polifemo* o la *Fábula de Piramo y Tisbe* y abundantes sonetos. Jammes<sup>4</sup> cree que fue escrito en nombre de algún galán, porque en ese año don Luis, casi sesentón, melancólico y endeudado, tendría pocas ganas de galantear a Clori. Pero no hace falta, creo, acudir a un amigo, ni pensar que don Luis pudo estar ese año todos los días desengañado y deprimido. Al revés, un soneto con un tema tan poco subjetivo, tan de ejercicio virtuoso, podía servirle de distracción.

Tampoco cabe identificar a esa dama impaciente con la Clori que celebra en sus sonetos juveniles (aparece en varios de 1582, 1583 y 1585); ni creo tampoco que sea la misma a la que dirige en 1607 el soneto que principia «Al sol peinaba Clori sus cabellos», que algunos han intentado identificar con doña Brianda o Catalina de la Cerda. Hay demasiadas Cloris en la poesía de los siglos XVI y XVII para intentar con éxito una identificación, que nada añade, por otra parte, al soneto, cuyo epígrafe explica el contenido con bastante claridad.

Después de los agudísimos trabajos de Dámaso Alonso, explicar el estilo del soneto es algo bastante sencillo. El

soneto principia con uno de los hipérbatos más característicos —y más satirizados— de la poesía de don Luis:

Prisión del nácar era articulado  
de mi firmeza un émulo luciente,  
un diamante, ingeniosamente  
en oro también él aprisionado.

Que reducido a miserable prosa dice: «Un diamante, émulo luciente de mi firmeza, engarzado también él ingeniosamente en oro [como yo en los cabellos de la dama], aprisionaba el dedo de Clori».

Notemos, en primer lugar, que el cuarteto comienza con *Prisión* y acaba con *aprisionado*, recurso poético no indiferente, puesto que se trata de resaltar tres prisiones: la del dedo de Clori, la del diamante y la del poeta, preso en la conocida red de los cabellos de oro, con tanta firmeza, como ese *émulo luciente* en el oro del anillo. Al comenzar con *Prisión* y terminar con *aprisionado* el cuarteto se ha cerrado en un círculo perfecto, como el anillo.

La separación de *nácar* y *articulado*, con la inserción violentísima de *era*, sirve precisamente, no tanto para aumentar la dificultad con el hipérbaton, cuanto para resaltar dos términos sumamente cultos: la metáfora *articulado nácar* o *nácar articulado*, cuya originalidad no se puede ocultar. Pertenece a esas metáforas audaces, tan bien estudiadas por Dámaso Alonso, que parten de una lengua poética lexicalizada y crean otras sorprendentes por su gracia y originalidad. Porque llamar *nácar* a la mano o al dedo era harta vulgaridad poética; pero *nácar articulado* borra de un golpe todo el tópico. Don García de Salcedo Coronel, al comentar los dos primeros versos, escribe:

Vn émulo luciente de mi firmeza era prisión del nácar articulado: esto es, de uno de los dedos de Clori. Llámale nácar por el color, y articulado, porque se compone de aquellos nudos o junturas que dezimos artejos, y en latín Artículos. Alguna vez los pusieron los antiguos por el mismo dedo, tomando la parte por el todo; consta de Ovidio, lib. 2 de Ponto, Eleg. 3 [...] Llama D. Luis nácar al dedo, y como auemos aduertido en otro lugar, se dize así la concha en la qual se crían las perlas, y en Latin se llama

*gemma* la perla o piedra preciosa, y también la yema del sarmiento, que es aquel capullo donde sale la flor de la vba, y a los nudos del sarmiento le llaman también artículos; consta de muchos lugares.<sup>5</sup>

Pero con el tercer verso comienza el uso de un hiato en *diamante*, que don Luis hará seguir inmediatamente de otro, *ingeniosamente*, construyendo el endecasílabo casi con esas dos palabras. A Salcedo Coronel le parecía que el uso moderado de la diéresis podía tolerarse, pero que «nunca el exceso es loable». Y precisamente este soneto contiene la mayor abundancia de hiatos que conoce la historia poética en catorce versos. Del porqué de esta abundancia nos ocuparemos más adelante. Al comentar estos versos tercero y cuarto, don García no explica el «también», que es una de las claves del cuarteto:

Declara D. Luis aora cuál era el émulo luciente de su firmeza, y dize que era un diamante ingeniosamente aprisionado también él en oro; esto es, enga[r]çado con arte, con primor en el oro de vna sortija. Muy frecuente hallarás en las obras de D. Luis la figura que los Poetas llaman diéresis, de que procede muchas vezes parecer algo lánguidos sus versos, como el penúltimo deste quarteto, donde esta dición *Diamante*, que en la mensura castellana consta de tres sílabas, contrayéndose las dos primeras vocales ordinariamente, haze que sea de quatro sílabas, diuidiendo la primera, y así mismo la segunda de *ingeniosamente*. Tal vez suele parecer bien; pero nunca el exceso es loable.<sup>6</sup>

El lector puede, a su vez, destacar los cultismos embellecedores, brillantes y luminosos, tan típicos de la poesía de Góngora, como *nácar*, *émulo*, *luciente*, y el sabio encabalgamiento de endecasílabos. Un mundo de materiales preciosos, de joyería, acorde con el tema, *oro*, *diamante*, *nácar*, cosa muy lógica.

El segundo cuarteto gira alrededor de la gallardía e impaciencia de Clori, que no consiente que su dedo sea oprimido («apremiado») de metal aun precioso y lo redime del *vínculo dorado*. Notemos, en primer lugar, el contraste de los dos cuartetos: el primero se construye alrededor de tres prisiones, y este segundo gira en torno a la libertad del dedo

de Clori. Salcedo Coronel interpreta muy bien los cuatro versos:

El primer verso tiene el achaque mismo que auemos notado arriba, porque la penúltima sílaba de *apremiado* la diuide, bien que más loablemente, porque aquí significando el apremio y fatiga que continuadamente causaua en el dedo de Cloris la sortija de oro. Dize que no consiente que su dedo esté apremiado, aun de precioso metal, para dar a entender su libre condición, que aun no permitía sujetarse a la violencia del mayor poder [...] No es menester poco valor para negarse al tirano señorío del oro; y assí lo da a entender D. Luis, diciendo que Cloris, gallarda, sobre impaciente, redimió del dorado vínculo su apremiado dedo, esto es, se quitó impaciente, con gallardo desprecio, la sortija de oro que apremiaua su dedo.<sup>7</sup>

Frente al violento hipérbaton del primer verso del soneto, en estos cuatro tan apenas aparece, aunque sí encontremos otro encabalgamiento semejante, y cultismos como *apremiado*, *redimió*, *vínculo*, al paso que *dorado* y *precioso* mantienen la visión embellecedora. El cuarteto ofrece algún ligero paréntesis, muy gongorino, *aun precioso*, *sobre impaciente*, y dos nuevos hiatos. Los cuatro versos nos muestran el dinamismo propio de la poesía barroca y cierran perfectamente la acción descrita.

El primer terceto comienza por ofrecer un violento contraste, puesto que la gallardía impaciente de Clori no produce todo el efecto que se espera: un *insidioso latón breve* pincha su mano, de la que va a salir una gota de sangre. Todo el soneto gira alrededor de ese *insidioso latón breve* que se atreve, *sacrilego*, a beber en los cristales de la bella mano de Clori. Nótese desde el ¡ay! del dolor del pinchazo, al *insidioso* y *sacrilego latón breve* que contrastan poderosamente con todo el embellecimiento anterior (*latón* frente a *diamante*, *oro*, *nácar*). Ahora los *cristales* de la bella mano de Clori substituyen al *nácar articulado*, y lo que puede ser una metáfora bastante tópica, es explicada muy bien por Salcedo Coronel:

Hermosa metáfora, con que declara la blancura y belleza de la mano, y el efecto que hizo el alfiler, hiriéndola y sacando sangre

della. En el soneto 69 siguió la misma metáfora, quando dixo a diferente intento:

*En el cristal de tu diuina mano  
de Amor bebí el dulcissimo veneno.*

Lee lo que allí anotamos.<sup>8</sup>

Y lo que anota merece la pena, porque explica muy bien el beber del sacrilego e insidioso latón breve:

En metáfora de los vasos de cristal en que se suele beber, descriue D. Luis la blancura y belleza de la mano de su dama, que pudo enamorarle, diciendo que beuió en el cristal de su diuina mano el dulcissimo veneno de Amor. En el *Polifemo*, estancia 36, con sentencia igual:

*En lo viril desata de su vulto  
lo más dulce el Amor de su veneno;  
bébelo Galatea, y da otro passo,  
para apurarle la ponçoña al vaso.<sup>9</sup>*

No se trata sólo, pues, de la conocida mano *crystalina*, puesto que, a su vez, encierra la de *vaso*.

El último terceto redobra el embellecimiento, al comparar la sangre en la mano de Clori que luce más que la púrpura sobre el marfil de la India y la envidia de la Aurora deshojando claveles sobre la nieve para obtener un matiz semejante. Don Luis logra repristinar la conocida imagen de los efectos del rojo sobre el blanco, cerrando el soneto de un modo perfecto, pero no muy frecuente tampoco. El vocabulario del terceto es archiculto, *púrpura*, *ilustrar*, *marfil*; y además vuelve a insertar dos diéresis. (Anotemos la singularidad de la construcción *Púrpura ilustró*, tan poco frecuente.)

Pero lo que realmente singulariza el soneto, y no sólo dentro de la obra poética de Góngora, es el uso reiterado del hiato, en primer lugar, y después la frecuencia de palabras que llevan una *i* acentuada, lo que plantea uno de los más apasionantes problemas de fonología y poesía. Léanse estas dos listas:

diamante	día
ingeniosamente	vínculo
apremiado	sacrilego
impaciente	divina
insidioso	marfil
indiano	
invidiosa	

Y notemos además que de siete voces con hiato, cinco principian a su vez con una i.

El hiato, como escribe muy bien el maestro Dámaso Alonso, «tiene una venerable antigüedad en el uso poético, y una serie de reactivaciones por nuevas escuelas [...] Pero, como otros tantos elementos de su arte, Góngora intensifica el uso del hiato, al pasar de la juventud a la madurez»,<sup>10</sup> fenómeno que estudió muy bien Millé y Jiménez.<sup>11</sup> Cabe explicar verso a verso la función del hiato en el soneto, como lo hace, en parte, Dámaso Alonso,<sup>12</sup> pero esto no explica, a su vez, la acumulación total, y además hay que añadir esas voces como *vínculo*, *sacrilego*, *divina*, que cargan el acento sobre la i. Góngora ha tenido una intención muy clara, o una intuición sumamente feliz, que le lleva a acumular esos hirientes sonidos dentro de un soneto. Pero ¿de dónde procede esa intencionalidad poética o esa intuición? Porque aquí es donde realmente está el meollo de la cuestión. Y con todas las reservas, porque éste es siempre un terreno muy resbaladizo, creo que procede de la pura grafía de la i y de su hiriente o penetrante sonido. El grafema —como diría cualquier aprendiz de lingüística— no deja de parecerse a una aguja, pero la vocal i es, a su vez, la de mayor frecuencia en el segundo formante,<sup>13</sup> y no deja de ser curioso que aparezca en multitud de voces que aluden a la posibilidad de herir o de herirse, comenzando por este mismo verso, como en 'La espina pincha', 'La insidia hiere', 'La chinche pica', 'polvos de picapica', 'pico', 'grito', 'gritería', 'riña', etc., etc. Hace ya años que E. Alarcos Llorach, en un artículo juvenil, pero muy agudo, escribía:

¿Por qué ocurre esto: que determinados fonemas se asocian con determinadas sensaciones, determinados sentimientos? No olvidemos que la expresión normal de la lengua se realiza, se manifiesta con sonidos. Todo sonido tiene un timbre determinado, pero se pueden agrupar en varias grandes porciones: sonidos agudos, sonidos graves, sonidos momentáneos, sonidos continuos. En la onomatopeya, vemos que se eligen los sonidos apropiados al ruido que se quiere imitar: los chasquidos rítmicos del reloj, con sonidos momentáneos (t-c); los agudos repiques de una esquila (*tílin*), etcétera. Sabemos que frecuentemente se aplican términos de un tipo de sensaciones a otros, por ejemplo: un grito agudo, una espada aguda; verde oscuro, una voz oscura, etc. Nada tiene de extraño que en las llamadas palabras expresivas, los fonemas agudos sean traspuestos de la esfera auditiva a la esfera visual de lo brillante y luminoso, o táctil de lo hiriente y erizado [...]. Ahora bien, no podemos afirmar que cada fonema, por sí, despierte una sola determinada sensación, o sentimiento [...]. Estas sensaciones se hacen más perceptibles en poesía. Pero en ésta, además de encontrarse palabras expresivas, tropezamos con cadenas más amplias en que los fonemas se hacen «expresivos», despiertan sensaciones a lo largo de varias palabras.<sup>14</sup>

A esta luminosa cita de Alarcos, que nos ahorra tantas explicaciones, podríamos añadir una buena retahíla de nombres insignes que se han preocupado del mismo problema, como Jespersen, Hjelmslev, Malkiel, por citar sólo tres notables.<sup>15</sup> El soneto gira alrededor del pinchazo de un *insidioso latón breve*, con esas tres íes tan hirientes y puntiagudas (aparte de las eses) que han llevado a don Luis a la búsqueda, hallazgo y acumulación de esas voces con hiatos o íes. Es, creo, uno de los ejemplos más felices y perfectos de toda la poesía española, puesto que no se trata de diéresis o hiatos que funcionen sólo dentro de un verso o dos, sino de obsesivas repeticiones del sonido más hiriente de la lengua española, cuya finalidad es poner en concordancia magistral los fenómenos visuales y auditivos de las íes y el pinchazo de la aguja. Aunque bien puedo estar equivocado.

## NOTAS

<sup>1</sup> D. Luis de Góngora, *Obras completas*, edic. de J. e I. Millé y Jiménez (Madrid, Aguilar [1932]), pp. 470 y 479. Los epígrafes proceden de las ediciones de Hoces y Vicuña.

<sup>2</sup> Francisco de Quevedo, *Obra poética*, edic. de J. M. Blecua, vol. I (Madrid, Castalia, 1969), pp. 514 y 646.

<sup>3</sup> *Ed. cit.*, pp. 532-533.

<sup>4</sup> R. Jammes, *Études sur l'œuvre poétique de Don Luis de Góngora* (Université, Bordeaux, 1967), p. 317.

<sup>5</sup> *Segundo tomo de las Obras de Luis de Góngora, comentadas, por D. García de Salzedo Coronel, caballero de la Orden de Santiago. Primera parte* (Madrid, 1644), pp. 451-452.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 452.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 453.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 453.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 372.

<sup>10</sup> Apunta también que «lo importante es que Góngora emplea el hiato con fines expresivos», expresividad que no era desconocida para un Herrera. *Góngora y el Polifemo*, t. III (Madrid, Gredos, 1967), p. 249.

<sup>11</sup> En «Sobre un soneto falsamente atribuido a Góngora», *RFE*, XXI (1934), p. 376 y ss., donde el estudio estadístico de los hiatos es ejemplar y sirve además para desechar un soneto.

<sup>12</sup> En *Góngora y el Polifemo*, t. II, p. 178, al comentar este soneto precisamente, escribe: «La abundancia de voces con hiato culto, a la latina, es demasiado grande para que la consideremos casual en este soneto. V., más abajo, III, nuestras notas al v. 4.º de la estr. 50 y al 1.º de la 62, del *Polifemo*. En la composición que ahora comentamos en todas las voces en que tal hiato —salvo en «indiano»— ocurre, se diría que Góngora ha querido resaltar una virtud o una violencia latentes en el concepto designado: «diamante» (deslumbrante luz); «ingeniosamente» (agudeza de lo ingenioso); «apremiado», «impaciente», «insidiosos», «invidiosas» (violencia, asechanza o protesta contra un orden, un tiempo o un mérito). Si se busca en los sonetos del mismo año (p. ej. en los núms. 352 y 353 de Millé) se encontrarán varios casos en que el poeta no practica esos hiatos antinaturales, aunque a veces se trata de las mismas voces que hemos citado en esta nota. Góngora resalta así el carácter de joyita, de pequeña y preciosa galantería de este soneto que parece labor de orfebre».

<sup>13</sup> Vid. E. Alarcos Llorach, *Fonología española*, 4.ª ed. (Madrid, Gredos, 1971), p. 147.

<sup>14</sup> «Fonología expresiva y poesía» en la *Revista de Letras* (Universidad de Oviedo), XI (1950), pp. 13 y 14.

<sup>15</sup> O. Jespersen, *Language* (London, 1964), pp. 402-403; L. Hjelmslev, *Le Langage* (Paris, 1966), pp. 68-69; Y. Malkiel, «Genetic analysis of word formations», en *Theoretical formations*, vol. III de *Current Trend in Linguistics* (The Hague-Paris, Mouton, 1966), p. 351.