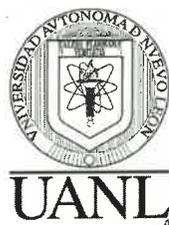


Humanitas

Universidad Autónoma de Nuevo León
Anuario del Centro de Estudios Humanísticos

Núm. 38 Vol. III
Enero-Diciembre 2011

Letras





Dr. Jesús Áncer Rodríguez
Rector

Ing. Rogelio G. Garza Rivera
Secretario General

Dr. Ubaldo Ortiz Méndez
Secretario Académico

Lic. Rogelio Villarreal Elizondo
Secretario de Extensión y Cultura

Dr. Celso José Garza Acuña
Director de Publicaciones

Lic. Alfonso Rangel Guerra
Director del Centro de Estudios Humanísticos
Editor responsable

Mtro. Francisco Ruiz Solís
Corrección de estilo y cuidado editorial

Lic. Claudio Tamez Garza
Diseño

Lic. Adriana López Montemayor
Distribución nacional e internacional

Humanitas, Año 38, Nº 38, Vol. III. *Letras*, Enero-Diciembre 2011. Fecha de publicación: 30 de junio de 2012. Revista anual, editada y publicada por la Universidad Autónoma de Nuevo León, a través del Centro de Estudios Humanísticos. Domicilio de la publicación: Biblioteca Universitaria Raúl Rangel Frías, piso 1º, Av. Alfonso Reyes, No. 4000 Nte., Col. Regina, Monterrey, Nuevo León, México. C.P. 64440. Tel. + 52 81 83294000 ext. 6533, Fax: +52 81 83 29 40 00 ext. 6556. Impresa por la Imprenta Universitaria, Ciudad Universitaria s/n, C.P. 66451, San Nicolás de los Garza, Nuevo León, México. Fecha de terminación de impresión 30 de junio de 2012. Tiraje: 500 ejemplares.

Número de Reserva de Derechos al uso exclusivo del título *Humanitas* otorgada por el Instituto Nacional del Derecho de Autor: 04-2009-091012392000-102, de fecha 10 de septiembre de 2009. Número de certificado de licitud de título y contenido: 14,909, de fecha 16 de agosto de 2010, concedido ante la Comisión Calificadora de Publicaciones y Revistas Ilustradas de la Secretaría de Gobernación. ISSN: 2007-1620. Registro de marca ante el Instituto Mexicano de la Propiedad Industrial: 1,169,990.

Las opiniones y contenidos expresados en los artículos son responsabilidad exclusiva de los autores.
Prohibida la reproducción total o parcial, en cualquier forma o medio, del contenido editorial de este número.

HUMANITAS

ANUARIO

CENTRO DE ESTUDIOS HUMANÍSTICOS DE LA
UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN

Director Fundador

Agustín Basave Fernández del Valle

Director

Alfonso Rangel Guerra

Jefe de la Sección de Filosofía

Cuauhtémoc Cantú García

Jefe de la Sección de Letras

Alma Silvia Rodríguez Pérez

Jefe de la Sección de Ciencias Sociales

Ricardo Villarreal Arrambide

Jefe de la Sección de Historia

Israel Cavazos Garza

ANUARIO
HUMANITAS 2011

Letras

Alma Silvia Rodríguez Pérez
Coeditora

Góngora al otro lado del espejo. Una lectura de El Polifemo (El nuevo arte de escribir poemas)

José Javier Villarreal^{*}
UANL

Y NO IMPORTA LA DIRECCIÓN DEL RÍO, lo que vale es que agua lleve, y el lecho de don Juan de Arguijo suena, hace rodar sus pulidas, nunca contrahechas, sólo esdrújularias perlas por entre los rojos clásicos, por esa nostalgia erudita que pinta los recargados lienzos de una Troya en llamas. En llamas de fingimiento sus protagonistas, la romana grey que aparece en sus sonetos y define el talante social de su lirismo.

La ficción lírica, en el caso de Juan de Arguijo, construye una galería donde los propios fantasmas del autor se magnifican a través de protagonistas tanto históricos como míticos, situados por la pasión -cualquiera que sea su rostro- en un estado trágico de su acontecer emocional. Tentado estoy a calificar estos fantasmas líricos de figuras, al decir de Auerbach. Sin embargo, estas entidades culturales para llegar a su definición figural tendrían que presentar un grado tal de perfección que acusara su absoluta consumación. Dante lo hizo en su Comedia.

Arguijo apuesta por el movimiento de la imperfección, por el

^{*} Doctor en literatura, escritor y profesor de la Facultad de Filosofía y Letras.

estado compulsivo de la esperanza, de aquello que está por definirse, por alcanzar todavía su estadio de consumación. El nervio de los fantasmas líricos de Juan de Arguijo lo lleva a que sus entidades culturales, aún con la cabeza cercenada, amenacen con el profundo gesto de la melancolía. Diego Hurtado de Mendoza -contemporáneo a Garcilaso y amigo de Boscán y del ingobernable Aretino-, nos regala esta imagen, ingeniosamente sapiencial:

Tornarásele en podre su deseo
y el amor se le irá en melancolía.

La melancolía, durante los Siglos de Oro, fue un eje, un espacio de la emotividad puesto al servicio de la imaginación que trenzó motivos y fantasmas no sólo para poblar el poema, sino para definirlo casi, como hiciera Luis de Góngora con aquella imagen de la gruta de Polifemo:

De este, pues, formidable de la tierra
bostezo el melancólico vacío
a Polifemo, horror de aquella sierra,
bárbara choza es, albergue umbrío
y redil espacioso donde encierra
cuanto las cumbres ásperas cabrío,
de los montes, esconde: copia bella
que un silbo junta y un peñasco sella.

Petrarca dictó la pauta del canto amoroso. Garcilaso utilizó el pretexto del desdén de la amada para crear situaciones líricas de portentosa arquitectura, tanto a nivel auditivo como visual. Pareciera que la razón del canto, de la *poesis*, fuera la elaboración de un espacio de inaudita belleza, un espacio definido por el estricto equilibrio del patrón estético renacentista. No obstante, avanzado el siglo, el quehacer poético fue revelando, paulatinamente, un mundo interior que fue permeando la escena pastoril conseguida en la poesía garcilasiana. Concretamente Fernando de Herrera, fue el autor que grabó y definió el quehacer poético con que cerraría el siglo, prefigurando, con gravedad sibilina, al Barroco por llegar.

La melancolía fue el estadio que se ponderó en el texto. La coartada era la crueldad de la desdeñosa amada, pero el canto descansaba en la exaltación, no del dolor del amante, sino de la situación vital del mismo. Aventura que no sólo tocaría las playas de lo terreno, sino que también abarcaría el ponto de lo celeste. Lo importante era destacar el papel de exilio en el que se situaba el poeta, tanto como enamorado o como místico. Se abría una interioridad que mojaba, primero, y anegaba, después, una realidad despojada de su brillo y sensualidad. La genialidad del «deber ser» del poeta era su condición marginal, su ensimismamiento nocturno que se expresaría por medio de esa multiplicidad de caminos que se daría en la lírica española de mediados del siglo XVI (renacentistas, petrarquistas, poetas de cancionero, pornógrafos, ascetas, místicos, senequistas, clasicistas, manieristas, pre-barrocos). El Barroco sería la tolerancia -dentro de un cuerpo estético- de ese espacio interior de orden espiritual con la exuberancia exterior de la sensualidad física. Con Fernando de Herrera se daba una dicotomía entre *ars* y *natura*. En realidad, se enfrentaba el espacio de melancolía donde habitaba el poeta como poeta; es decir, como habitante de su propio poema, con la realidad ajena a ese estadio de ensimismamiento que rodeaba el espacio sentimental del hablante, de la voz poética, pero que, a la vez, conformaba al poema de una atmósfera tensional que subrayaba el carácter sufridor y oscuro del poeta-personaje como habitante de su propio universo de ficción.

El paisaje interior, gracias al impulso motriz de la imaginación, revestía el vacío depresivo del estado melancólico con la profusión formal de un cuerpo único que soportaba la multiplicidad de sus componentes, tanto externos como internos. Herrera se pronuncia, bajo esta perspectiva de la melancolía, no sólo como el hacedor formal del pre-barroco, sino como la sensibilidad que, imitando la manera de Garcilaso, le da la espalda a la estética garcilasiana evidenciando una angustia creativa que, en su desesperación formal, abrió los diques de un nuevo termómetro estético que exigió, a su vez, un nuevo imaginario. Obviamente que no era lo mismo escribir en el veleidoso nervio imperial de Carlos V, que escribir en la

creciente densidad que acusaba el Escorial de Felipe II. Se era melancólico no sólo por decreto real, sino por destino nacional.

*

Luis de Góngora, por el contrario, se planta en el huerto, repara en la gallina que la moza persigue entre gritos y aspavientos; atento a los minúsculos detalles desata el cerrado cielo de su genio al trazar en el aire -como Polifemo-, y no en la tela, sus lúcidas pinceladas. Arguijo, en cambio, caballero obsequioso y amigo de la sobremesa, gusta de colgar los lienzos donde el viento silbe con menos fuerza. Versos hay y «noches oscuras» también, pero la contención de lo justo, el placer de lo conocido y el desdén, o poca inclinación por la búsqueda, hacen que don Juan de Arguijo sea una voz más en el acústico árbol del barroco sevillano. Mas el vuelo de los ángeles -en ese balbucir que arranca el testimonio, la huella dactilar ante el embeleso que la realidad provoca- no se encuentra. Si Góngora bulle en el lago de los cisnes, Arguijo se abriga en una retórica ya ensayada, ya tocada en la cítara de su tiempo.

*

Salpicón, mácula en la blanca tela. Miradas que desfloran el dieciochesco jardín que prefigura el clásico ornamento de la celebración de don Juan de Arguijo. Frente a él Góngora es movimiento, progresivo tiempo, imagen que es esto y aquello, pero también lo otro, lo no enunciado, lo apenas sugerido. Exactamente lo que la prosificación alonsiana no puede otorgar: el misterio que -al decir de Einstein- es «la cuna del verdadero arte y de la verdadera ciencia».¹ La piedra escudriñando el motivo, la hora señalada para propinar su mineral aplomo en la frente ya marchita del sicario. Testimonio de aquello que rompe los márgenes del silencio para aparecer, apenas huella -agreste aroma-, en la composición doliente que no logra acabar con la esperanza.

¹ Antonio Colinas, *El sentido primero de la palabra poética*. Fondo de Cultura Económica, Madrid, 1989, p. 13.

*

Crece'l mal siempre, i siempre'n él comienza
la esperança d'el bien

Canta Fernando de Herrera en su «Canción VI»; una de sus más bellas composiciones donde puntualiza ese universo sentimental que muestra su expresión lírica, su intimismo fundando un mundo aparte donde cantar sus cuitas. Herrera, como ya había proclamado Juan Boscán, funda un nuevo mundo desde donde cantar el planto del amante, un orbe que permita la música de las esferas del desdichado:

Bien puedo, en este oscuro i solo puesto,
pues el silencio ocupa este desierto,
romper la voz i queexas de mi llanto.
Sufrió la fuerza d el dolor molesto,
cuando en el mal cabía algún concierto;

ya ni esfuerço ni seso valen tanto
que le resistan cuanto
pensé i osé esperar; mas, ¡o perdido!,
cuán bien meresco verm'en tal estado.
¿De qué sirve injuriar al afligido,
que la pena que siento
es harta confusión de mi cuidado?
Asconda'l fin el triste apartamiento
d'este cerrado bosque mi lamento.

Vos, que por luenga edad tenéis en uso,
árboles altos, d'escuchar atentos
queexas d'otros amantes desdichados,
oíd tristes mi llanto i mal confuso,
que nunca pena igual a mis tormentos
ni cuidado se vio, cual mis cuidados;
en passos bien contados
perdí el camino, no en la sombra oscura,
que fuera a mi dolor algún consuelo
hallar desculpa, mas, la lumbre pura
siguiendo atentamente,
erré por donde me guiava el cielo;

pensando a la ocasión tener la frente,
perdí todo mi bien, hallém'ausente.

(...)

Segura es la fortuna'l miserable,
porque de mayor daño falta el miedo;
yo en última miseria estoi, i temo,
si ya no mayor mal, mal variable;
no es mucho que lo tema, pues no puedo
assegurarme. ¡O mi dolor supremo!,
sácame d'este estremo;
entrégam'a los braços de la muerte,
pues no sé quién mi afrenta satisfaga,
i es de linage tal i de tal suerte,
qu'es mejor no tocalla,
no pudiendo sanar esta mi llaga.
¡Triste quien solo i sin vigor se halla
herido, i sin escudo en la batalla!

(...)

Quiero hablar más claro, i la vergüença
que tengo de mí solo no concede
que pueda respirar el dolor fiero;
crece'l mal siempre, i siempre'n él comienza
la esperança d'el bien; ninguno puede
no engañars'en su daño lisongero,
si sigue al mal primero
el bien que se conforma a su desseo;
descubrióme la usança de mis males,
por el passado engaño, éste que veo,
que me tuvo dudoso
en cuanto descubría sus señales;
i quedé tan cobarde i sospechoso,
que ni aun mirar de lexos el bien oso.

Se duele Fernando de Herrera.

A pesar de los árboles confidentes y de un poderoso ritmo punteado, vertiginoso y en fuga que nos lleva al garete por todo el poema como ánimas en pena, estamos sumergidos en un bosque interiorizado, dominado por claroscuros.

Herrera crea un ambiente de confesión poblado de sombras. Su

universo lírico obedece a una urgencia sentimental que ahoga el cromatismo sexual de un mundo exterior en plena ebullición. Al menos no lo toma en cuenta, aunque sí lo registre muy a lo lejos («cerrado bosque», «árboles altos», y esa espléndida imagen de naturaleza dórica, quizá muy frecuente en la cotidianidad española de finales del siglo XVI, pero del todo ausente en la lírica directriz garcilasiana: «¡Triste quien solo i sin vigor se halla / herido, i sin escudo en la batalla!»). Garcilaso -precisamente-, en sus sonetos, presenta una atmósfera de interiorización antecedente y semejante; sólo que Herrera la ha recargado, al imitarla, de luces mortecinas sofocando todo ápice de sensualidad -que no sea, claro está, el del ritmo, donde la combinación de tiempos largos y breves logra una textura auditiva que se muestra en la violencia del ritmo conseguido-, dando por resultado una realidad sonámbula propicia a las visiones, una mórbida realidad de carácter psicológico debido a la ausencia-presencia de la amada.

Ya que nos hemos permitido el placer de esta cita en extenso convendría una lectura comparativa de algunos rasgos que guarda este poema, de Fernando de Herrera, con la «Dedicatoria» al duque de Béjar de las Soledades, de Luis de Góngora.

Pasos de un peregrino son, errante,
cuantos me dictó versos dulce musa,
 en soledad confusa
perdidos unos, otros inspirados.
¡Oh tú que, de venablos impedido,
muros de abeto, almenas de diamante,
bates los montes que, de nieve armados,
gigantes de cristal los teme el cielo,
donde el cuerno, del eco repetido,
fieras te expone que, al teñido suelo,
 muertas, pidiendo términos disformes,
espumoso coral le dan al Tormes!

En los dos textos se trata de un errante desdichado fuera del cobijo sentimental de su amada, un exiliado del amor que huye al desamparo de los bosques para perderse en soledad a la manera de los protagonistas de Chrétien de Troyes, que prolonga y «noveliza»

el dictado argumental del Tristán e Iseo. Pareciera que el amor desdeñoso, pues no hay otro que mueva a sufrimiento, tuviera su lugar de residencia en el espacio cultural de la corte. El amante caído en desgracia huye al mundo virginal y marginal de la aldea. Tópico con que cierra el siglo XVI y abre el XVII; recordemos el Menosprecio de corte y alabanza de aldea, de fray Antonio de Guevara, pero, sobre todo, el poema del capitán Andrés Fernández de Andrada: la Epístola moral a Fabio, estrictamente contemporánea al Polifemo. Ya que la fecha que se ha fijado para la redacción de la Epístola es el año de 1612. Sin embargo, lo importante aquí no son los pasos del peregrino que se dan en los dos poemas (en la canción de Herrera y en la “Dedicatoria” de las Soledades, de Luis de Góngora), sino los versos inspirados que dictó la dulce Musa.

En Herrera la interiorización pondera el sino petrarquista de la deificación de la amada. El mundo pasa a un segundo término ante la luz cegadora del objeto de deseo o de veneración, para ser más justos, en el caso de Fernando de Herrera. Amén del rendido homenaje que lleva a cabo el autor al arranque de otro poema antecedente de un peregrino que ha perdido también la ruta y se interna al penumbroso bosque del exilio amoroso. Se trata de Dante, el viajero, de la Comedia. En Góngora, el exilio amoroso, del que es víctima el extraviado peregrino, lo lleva a una lectura y exaltación de la naturaleza. Lo hace leer, ya no a la amada, sino al mundo que la rodea. El pretexto es el desdén del objeto de deseo. Pero el deseo lo lleva a presentar una realidad apasionada. La realidad, en el caso del petrarquismo, se ve a través de la amada como pálida prolongación de ésta. En Góngora la realidad se manifiesta como objeto de deseo (con su sensualidad y brillo) gracias a la ausencia de la amada. Sólo que en el Polifemo habrá una fusión apabullante. Y esto será posible porque el poeta ya no ha de confundirse con la voz del amante. El poeta será el autor del canto y el desdichado su personaje. Y la realidad -el mundo de la natura-, no será un antagonista del ars, como lo establece Herrera en su expresión poética; sino por el contrario, será un ser en sí mismo, cargado de expresión, que busca ser leído por el poeta a través de su poema. La

naturaleza como protagonista del poema y, a la vez, como pretexto del genio expositivo del poeta. Conciencia de creación por la plena conciencia de creador. Tengamos en cuenta el estado silente que la fábula gongorina posee en favor de una contemplación grandiosa y sensual que domina en todo el poema con excepción del canto atronador del cíclope. Ya que «tal la música es, de Polifemo.» Y es tal la relación de Góngora con Herrera y tal la diferencia entre los dos. Y tal la cercanía de Góngora con Dante. Ya que el primero nos revela una realidad física, mientras que el segundo nos descubre una realidad psicológica. Góngora es un exiliado de los hombres que pondera sobre todo la presencia avasallante de la naturaleza. Dante es un exiliado entre los hombres que subraya la riqueza emocional de la tribu.

*

Pero piquemos alto y arriesguemos la cordura al caer de bruces en una de las tantas trampas de seducción que exhibe el poema gongorino que tiene como leimotiv el planto del «fiero jayán».

Ya es una convención de la historiografía crítica señalar el año de 1612 como la fecha de redacción del Polifemo. 1609 para los duros y demoledores tercetos que subrayan el desasosiego y malestar que la corte, con sus múltiples espejismos, provocó en el autor:

gastar quiero de hoy más plumas con ojos,
y mirar lo que escribo. El desengaño
preste clavo y pared a mis despojos.

El desengaño, burilado por una tremenda conciencia de la realidad padecida, obliga a Góngora a la ejecución de esta «epístola», dirigida a sí mismo, que pertenece a la familia de las de fray Luis, de Francisco de Medrano y luego de Fernández de Andrada.

Y 1610 para ese apasionante poema que es «De la Toma de Larache», donde don Luis demuestra, con perfecta y sólida maestría, el tono y semántica de los que vendrán a ser sus poemas mayores: el Polifemo, las Soledades y la Fábula de Píramo y Tisbe. Esto, para seguir con las convenciones de la crítica gongorina. Aunque en el

caso de la Fábula de Píramo y Tisbe el tono dé una vuelta en «U» estableciendo un saludable contagio entre lo grandioso y lo burlesco. Pero 1610 también es el año de esa joya que viene a ser *Las firmezas de Isabela*. Comedia donde el lenguaje, su trazo argumental y la ponderación de una tradición poética que recapitula el siglo XVI en la figura canónica de Garcilaso, y que trasuda a cada gesto lingüístico de sus personajes, hacen de este enredo uno de los testimonios más contundentes de la conciencia poética que imperaba en su autor. El caso es que Góngora está de vuelta en Córdoba. Para ser más exactos, en la Huerta de Marcos que arrienda y a donde se ha retirado, cediendo la mitad de su sueldo a un sobrino para que haga sus tareas en el Coro de la Catedral y le permita, a sus cincuenta y un años, darle rienda suelta a sus poderes creativos. Al menos así nos lo muestra la historiografía más seria.

1612 es el año del Polifemo. Una lectura, como ya hemos apuntado, de la poética -en su provocadora totalidad- que rezuma de las *Metamorfosis*, de Ovidio. Una traducción, un trasladar y adecuar, bajo el genio creativo, lo conseguido por el vate de Sulmona. Pero el Polifemo no sólo recoge lo ya evidente de la temperatura formal «De la toma de Larache». Incuba la exaltación clasista (bucólica-pastoril) de las soledades versus la corte; a la vez que también presenta la semilla del peregrino que se convertirá en pretexto para soltar amarras y ponderar una naturaleza leída, gozada y padecida por la expresión poética que tendrá sus registros más altos en las *Soledades*.

El argumento del Polifemo se ubica en un tiempo mítico. Un tiempo sin tiempo dominado y asaltado por lo grandioso y sobrehumano. Sin embargo, en este mundo de ninfas, tritones y cíclopes aparece, como quien no se lo espera, la impronta del siglo de Góngora con el naufrago que es recibido y atendido por el «fero jayán». Góngora, en el Polifemo, ha concebido de cuerpo entero la criatura que dará seguimiento y tensión cronológica a sus *Soledades*, en el sobreviviente -de su tiempo y de las aguas- que aparece como un desliz en la fábula polifémica.

Góngora, ya con la rienda bien tensada, inicia -en ese año de

1612- la saga, luego inconclusa, de su peregrino, su náufrago, su desdichado y burlado Píramo que habría de volar y azuzar el registro conseguido en sus piezas mayores. Personaje que bien podemos empezar a reconocer en el «caminante enfermo que se enamoró donde fue hospedado», de 1594 y que se continúa en el Medoro, de su romance de 1602; y se prolonga al Marcelo de Las firmezas de Isabela, de 1610. Estamos ante un destilado que lentamente va madurando, no sólo un proyecto de obra, en la creación de un personaje cuya dimensión afecta el decir poético, sino la concepción misma de la poesía. Es lícito entonces hablar de un caso germinativo de contaminatio dentro de una misma obra. Contaminatio que, al morderse la cola, no sólo decanta y plasma a un personaje silente y detonante de un decir poético, sino que también cala de lleno en la parodia de sí mismo y de la obra en cuestión. Pero si hablamos de una contaminatio germinativa, dentro de la misma obra gongorina, en atención a la conformación de un personaje desencadenador de un discurso poético, como lo es el peregrino errante, y del entorno físico elevado a rango protagónico en el poema; es forzoso que reparemos en la ponderación que lleva a cabo don Luis del lenguaje poético, de la expresión poética. Las verba y sus tonificantes resultados no se sitúan por encima de la res, como podría pensarse, sino que establecen un equilibrio de primer orden a partir de la conciencia plena del fenómeno poético por parte del autor. Hasta aquí la lírica renacentista había ensayado un lenguaje sublime para describir un mundo, precisamente, sublime. Baste recordar a Garcilaso, Gutierre de Cetina y a fray Luis de León. Cuando se quería presentar un mundo juguetero, dominado por el humor o la lascivia se atendía a un lenguaje ligero, nervioso y fluido. Nada que tuviera que ver con un recargamiento que asomara sus puntas hacia lo sublime o grandioso. Pensemos en Diego Hurtado de Mendoza o en Francisco de la Torre que buena parte de sus obras registran estas latitudes. Lo que Góngora va a hacer, repito, desde una plena conciencia del quehacer poético, es enfrentar un lenguaje sublime y grandioso a una realidad baja y agresiva que poco tiene que ver, en apariencia, con tal cuidado y deleite del lenguaje. Góngora crea su

realidad a partir del desajuste -pensado y meditado- entre la expresión y lo expresado. Si no tenemos en la obra gongorina un texto propiamente erótico, porque el erotismo en tal o cual porcentaje reviste toda su obra, al decir de Pierre Alzieu, Robert Jammes e Yvan Lissorgues en su libro *Floresta de poesías eróticas del Siglo de Oro*. Así, el humor, la burla y la contradicción permean y potencian toda su expresión poética. Es obvio que tal contradicción se muestra más clara en la Fábula de Píramo y Tisbe, pero si a sutilezas vamos la doble cara de Galatea y Polifemo no calan menos hondo. Góngora no sólo resulta moderno y luego contemporáneo, sino que parece también erigirse como un faro que ilumina nuevas posibilidades -aquí y ahora- del decir y hacer poéticos.

*

A finales del siglo XVI, pero sobre todo, después de su entronización, realizada por el maestro Sánchez de las Brozas y el Divino Herrera, Garcilaso es el poeta clásico rector de la imaginación y sensibilidad poéticas de dicho siglo peninsular. Nadie escapa a su órbita de influencia. La admiración de los poetas, tanto españoles como portugueses del siglo XVI, se manifiesta por medio de repetidos homenajes a través de paráfrasis que van desde el mismo Herrera hasta Cervantes. No olvidar la «Canción del 'hermoso mancebo vestido a lo romano'», incluida en *El Quijote*, donde Cervantes hace referencia «a la voz a ti debida», realizando con esto un homenaje a su amado y venerado Garcilaso. Sobre esta «voz a ti debida» volveremos más adelante.

La canción del desdichado es proferida desde los patrones estéticos asentados en las églogas garcilasianas. Es cierto que Herrera logra una profunda definición al transformar el paisaje escenográfico, el locus amoenus renacentista, en torturado universo psicológico, creando el fenómeno de la visión interior vuelta espacio exterior. No hay otro universo, para Herrera, que no sea el cerrado y oprimido de la melancolía.

Entonces, en medio de este grave dolor, dominado por los pesados tonos del claroscuro, ¿cómo llegamos al lumínico y sexual

bullicio del canto del despechado gongórida? Porque Polifemo, al cantar sus congojas, no hace otra cosa que cantarse a sí mismo por medio de una naturaleza grandiosa y lujuriosa acentuada por un cínico tono narcisista. Es cierto que la expresión lírica, desde siempre, ha acusado esta propensión directriz donde la voz poética -el yo poético, el hablante- ocupa un lugar protagónico en el discurso poético. De hecho, la genialidad de Catulo al incorporarse como personaje, desdoblando así la relación del autor con su obra y potenciando la ficción lírica, destaca –apoteósicamente- ese lugar privilegiado del yo lírico.

¡Adiós, amor! Ya Catulo se mantiene firme:
ya no te cortejará ni te buscará contra tu
voluntad.
Pero tú lo sentirás, cuando nadie te corteje.
¡Malvada, ay de ti! ¡Qué vida te espera!
¿Quién se te acercará ahora? ¿Quién te verá
hermosa?
¿De quién te enamorarás? ¿De quién se dirá que
eres?
¿A quién besarás? ¿Los labios de quién
morderás?
Pero tú, Catulo, resuelto, mantente firme.
(Versión de Antonio Ramírez de Verger)

La gran diferencia entre Herrera y Góngora, descansa -videntemente-, mas no se agota, en la forma. De la metáfora continuada, que alarga el campo semántico de los *topoi* petrarquistas, heredados por Fernando de Herrera, a las imágenes escalonadas, cuya fricción semántica nos obliga a una contemplación participativa que nos sitúa frente y dentro de una realidad imaginada, como es el caso de Luis de Góngora. Del tenebrismo melancólico al hedonismo sexual. De la noche al día. Lo que para Herrera es preocupación central en el poema, para Góngora será un elemento más del tejido estético cuyo fin no sólo es sorprendernos, sino apabullarnos.

Fernando de Herrera recoge en su lírica el legado petrarquista y garcilasista. Legado que se remonta a los poetas stilnovisti y a los trovadores y Minnesinger. En Herrera hay una tradición medieval

donde el cortejo obliga a una desigualdad entre la amada y el amante. La amada, como el desdeñoso señor feudal que otorga su favor, y el amante, como el solícito vasallo que reclama verse favorecido con la gracia de su señor. El concepto del amor del siglo XII, con su fuerte y contundente carga culpígena, llena de remordimientos y pesadillas al amante petrarquista.

En 1608 Bernardo de Balbuena publica en España, bajo la aprobación de Lope de Vega y Quevedo, entre otros, su novela pastoril *Siglo de Oro en las selvas de Erifile* donde incluye numerosos poemas. Entre éstos se encuentra la «Égloga II» que sigue muy de cerca a la –también– «Égloga II», de Virgilio. El amante, lejos de asfixiarse en una realidad oscurecida por sus padecimientos, ofrece a su amada sus riquezas, se jacta de ellas; hace alusión a los gustos de su última enamorada, incluso la compara con ella:

aunque más blanca tú que ella morena,
aunque ella sea lirio y tú seas rosa,
la una sea amapola, otra azucena

Le dice que el reflejo del agua le ha hecho ver que no es del todo feo y que mucho ganará con aceptarlo. En el corpus de su rogativa nos descubre una naturaleza desbocada y sensual. Y, al final del canto, le dice a la amada que, si no le corresponde, otra habrá que sí lo haga. Mismo final de la «Égloga II», de Virgilio. En 1612, como ya hemos señalado, Góngora pone a circular su *Polifemo*. En él encontramos el monólogo dramático que profiere el propio cíclope donde, ciñéndose a la «Égloga II», de Virgilio, y no a la tradición petrarquista y garcilasista de raíz italiana, le canta a la ninfa Galatea con similar tono. Recuento de sus riquezas. Reflejo en el agua donde se descubre, hasta cierto punto, atractivo. Ofrecimiento de regalos a cambio del sí tan anhelado y quizá, cuando iba a decirle que si no le correspondía otra habría que sí lo hiciera, se ve interrumpido por unas cabras inoportunas. La tradición de Balbuena y de Góngora entronca aquí con la raíz clásica de Virgilio y no la medieval de Petrarca. La sensualización de la realidad se desata en el propio

apasionamiento del enamorado y no se limita a ponderar el objeto de deseo encarnado en la amada, como sí lo hace el petrarquismo por medio de la deificación del objeto de deseo. En Balbuena y, después, en Góngora, la pasión nos descubre una realidad imaginada que compite con la entronización de la propia amada.

Leamos la «Égloga II», de Bernardo de Balbuena:

Bien sabes que revuelvo en el ejido
mil ovejas más blancas que la nieve,
siempre de leche y queso abastecido.

Ni cuando abrasa el sol ni cuando llueve
pasto verde le falta a mi rebaño,
ora se seque el campo o se renueve.

Leche fresca me sobra todo el año,
ni a mí el verano me acrecienta el queso,
ni me hace el invierno ningún daño.

Pues en saber cantares yo confieso
que si Títilo ahora me escuchara,
que no perdiera su opinión por eso;

y en hacer una hortera, una cuchara,
labrar un caramillo y un cayado
si yo quisiera, nadie me igualara,

ni soy de gesto yo tan mal formado,
si por dicha mi imagen no me miente,
que venga a ser por feo desamado.

Ya yo me vi del Tajo en la corriente,
que como a tí, de acero me servía,
y aún ahora me veo en esta fuente,

y si acaso la imagen, por ser mía,
no me engaña, por esa de tu Alfeo
la ventura, y no el rostro, trocaría.

Sé tú juez, que no por eso creo
que si alzases los ojos a mirarme,

no pareciese tu Narciso feo.

El cielo entre estos bienes quiera darme
gozar estos cortijos mal labrados
mil siglos de oro sin de ti apartarme

y juntos por la sierra ambos ganados
competir con los faunos en canciones,
y componer guirnaldas por los prados.

¡Mas, ay, que Pan no escucha mis razones,
Febo en oír mi canto de corrido
enjuga en mi zampoña ya los sones!

Su voz y mis cantares se han perdido,
la cera, derretida, se ha deshecho
y tres cañas de siete se han caído.

¿Por ventura mejor no hubiera hecho
de verdes mimbres una blanca cesta,
que no gastar el tiempo sin provecho?

Ya en la ribera entrando va la siesta,
quiero llevar al agua mi ganado,
y otra Filis habrá quizás sin ésta,
ya que ésta sin razón me ha desechado.

Ahora, el Polifemo de Góngora:

‘Pastor soy, mas tan rico de ganados,
que los valles impido, más vacíos,
los cerros desparezco, levantados,
y los caudales seco, de los ríos:
no los que, de sus ubres desatados
o derivados de los ojos míos,
leche corren y lágrimas, que iguales
en número a mis bienes son mis males.

‘Sudando néctar, lambicando olores,
senos que ignora aun la golosa cabra
corchos me guardan, más que abeja flores
liba inquieta, ingeniosa labra;

troncos me ofrecen, árboles mayores,
cuyos enjambres, o el abril los abra
o los desate el mayo, ámbar distilan,
y en ruelas de oro rayos del sol hilan.

‘Del Júpiter, soy hijo, de las ondas,
aunque pastor; si tu desdén no espera
a que el monarca de esas grutas hondas
en trono de cristal te abraze nuera,
Polifemo te llama, no te escondas,
que tanto esposo admira la ribera
cual otro no vio Febo, más robusto,
del perezoso Volga al Indo adusto.

‘Sentado, a la alta palma no perdona
su dulce fruto mi robusta mano;
en pie, sombra capaz, es mi persona,
de innumerables cabras, el verano.
¿Qué mucho, si de nubes se corona
por igualarme, la montaña, en vano,
y en los cielos, desde esta roca, puedo
escribir mis desdichas con el dedo?’

‘Marítimo alción roca eminente
sobre sus huevos coronaba, el día
que espejo de zafiro fue luciente
la playa azul, de la persona mía;
miréme, y lucir vi un sol en mi frente
cuando en el cielo un ojo se veía:
neutra, el agua dudaba a cuál fe preste,
o al cielo humano o al cíclope celeste.

(...)

‘arco, digo, gentil, bruñida aljaba,
obras ambas de artífice prolijo,
y de malaco rey a deidad Java
alto don, según ya mi huésped dijo:
de aquel la mano, de esta el hombro agrava;
convencida la madre, imita al hijo:
serás a un tiempo, en estos horizontes,
Venus del mar, Cupido de los montes’.

Pareciera que el imperio garcilasista cediera su cetro a una nueva imaginaria y sensibilidad poéticas, que la retórica rectora del XVI perdiera su dignidad ejemplar, diría yo: intocable, a no ser, claro está, por medio del homenaje y la paráfrasis.

*

Sin embargo, para explicarnos este cambio de sensibilidad que trastocará la recepción del mundo, a través de un universo literario no sólo cuidadoso de un ritmo auditivo, sino atento también a una serie de correspondencias que permitan la verosimilitud de lo expresado por medio de una presentificación de soporte sensual; donde los elementos seleccionados no nos den una realidad fragmentaria, sino un universo en sí mismo; donde el equilibrio del texto se vea vulnerado por una violenta convivencia de contrarios que apele a la formación de un mundo estético que, más que ser reflejo del mundo, se convierta en añadido, en dimensión sensible agregada, hay que reconocer una grieta, una fisura que va creciendo cada vez más con respecto al monumento heredado. Saberse en estado de desasosiego y ensayar todas las líneas posibles de una tradición que empieza a ser ajena con respecto al pulso sentimental del momento en que se vive. Desconfiar de los patrones y llevar a cabo la parodia del poeta ejemplar con el fin de ensanchar las posibilidades expresivas del fenómeno poético.

Francisco de Figueroa es un ejemplo extremo de este desasosiego creativo, de esta desconfianza ante los cánones poéticos heredados. En su búsqueda expresiva arriesga tocando a puertas no antes solicitadas. Escribe en italiano. Escribe poemas alternando versos en italiano y en español. Celebra a Garcilaso por medio del homenaje que reviste la paráfrasis. Pero también atreve, como lo harán Juan de Mal Lara, Sebastián de Córdoba y san Juan de la Cruz, la parodia del modelo clásico garcilasista.

Es conveniente citar aquí a Affonso Romano de Sant'Anna cuando habla, paradójicamente, del Modernismo brasileño y, en concreto, del poeta Murilo Mendes: «La parodia fue un elemento utilizado ampliamente en el Modernismo. Técnicamente la parodia

sólo se establece cuando tenemos la relación entre dos (o más) textos. Un texto anterior que presenta una determinada versión y otro que realiza una in-versión o una per-versión del sentido original. La parodia es crítica e irónica. Se constituye en una ruptura del significado convencional de un texto. Es lo opuesto de la paráfrasis –que es un efecto de identidad, continuidad y endoso del discurso antiguo a través del nuevo.»

Garcilaso, en su admirable soneto «X», dice:²

¡Oh dulces prendas por mi mal halladas,
dulces y alegres cuando Dios quería,
juntas estáis en la memoria mía
y con ella en mi muerte conjuradas!

¿Quién me dijera, cuando las pasadas
horas que en tanto bien por vos me vía,
que me habíades de ser en algún día
con tan grave dolor representadas?

Pues en una hora junto me llevastes
todo el bien que por términos me distes,
llevadme junto el mal que me dejastes;

si no, sospecharé que me pusistes
en tantos bienes porque deseastes
verme morir entre memorias tristes.

Sin duda, este soneto de Garcilaso se aviene al patrón petrarquista que desarrolla el planto del enamorado gracias a una memoria lírica que presenta una vívida y soberbia imágen del dolor.

Francisco de Figueroa escribe el siguiente soneto de la siguiente manera:

Si el movedor eterno prometiera
en las famosas prendas ya perdidas

² Murilo Mendes, *O Menino Experimental. Antologia*. Edición de Affonso Romano de Sant Anna, Summus Editorial, Sao Paulo, 1979, p. 160 (La traducción es mía).

felicidades tan enriquecidas
 que igual la gloria con el daño fuera,
 la suerte que es mejor se escureciera
 de las fortunas más engrandecidas
 que están eternizándose esculpidas
 con claro nombre en la más alta esfera.
 Mas dar a España, tras un don tan grande
 que no hay quien armas en su ofensa tome
 según su fuerza victoriosa admira,
 un Príncipe quel mundo rija y mande
 y el bárbaro rigor al yugo dome:
 falta el juicio sí a entendedlo aspira.

Este soneto de Francisco de Figueroa, utilizando la referencia garcilasiana de las dulces prendas, le da un giro a la imagen del desdichado para introducirnos en una secuencia conceptual que se emparenta con ciertas preocupaciones morales que se plasmarán años después en algunos sonetos de Francisco de Quevedo. El significado del modelo clásico ha sido trastocado, mas no su forma. Aquí asistimos a un preámbulo clarísimo de la estructura conceptual de una ingeniosidad barroca que tiene su raíz en las paradojas tan caras a la literatura medieval. Las formas italianizantes, a esta altura del siglo XVI, abren sus lechos al fluido de una rampante hispanidad que, desde antiguo, venía manifestándose. No sólo serán las estructuras entendidas como una retórica huera, sino que también serán revisitados, junto con estas estructuras, los temas históricos y las mismas formas tradicionales de la poesía peninsular. Lope, Góngora y Quevedo serán los casos más señalados de esta mayúscula reapropiación de un carácter nacional emanado de la misma lengua. Desde la otra acera, pero estableciendo un incesante tráfico entre ambos lados de la calle, está el perfil escatológico y pornógrafo que se venía destilando, en la poesía española, desde la Edad Media y que tiene sus cimas más preciadas, en los siglos XVI y XVII, en las expresiones de Diego Hurtado de Mendoza, Baltasar del Alcázar, Góngora y, sobre todos -con una concentrada virulencia rayana en la mala leche- don Francisco de Quevedo. Los rostros de los siglos de oro hay que verlos desde una perspectiva cubista, bajo la óptica de lo simultáneo.

Juan de Mal Lara profiere una rogativa al santísimo sacramento utilizando el tópico garcilasista de las «dulces prendas». Se trata de un homenaje a la poética directriz a través del poeta ejemplar, mas no desde la paráfrasis -puramente celebratoria- de un Gutierre de Cetina. Mal Lara, siete años más joven que Cetina, vive otro momento de la lírica peninsular; concretamente su nexa con la academia sevillana de Francisco Pacheco, donde se daban cita, entre otros, Baltasar del Alcázar y Fernando de Herrera, lo sitúa ya en esa ala desasosegante y propositiva con que cierra la poesía española del siglo XVI y que alcanzó a ser -paradójicamente- influenciada por la poética gongorina a través de la edición póstuma de la poesía de Fernando de Herrera que preparara, precisamente, Francisco Pacheco. Respecto a esta posibilidad volveremos más adelante. He aquí la parodia de Juan de Mal Lara del soneto garcilasiano:

¡Oh dulce pan, do está Dios encerrado!
¡Dulce manjar del alma fatigada!
¡Dulce prenda, por nuestro bien hallada!
¡Oh memoria de Dios, que nos lo ha dado!

¡Dulce enfermedad de Adán, pues ha hallado
su mal tal medicina acomodada!
¡Dulce manjar que nos abrió la entrada,
que aquel primer manjar nos ha serrado!

¡Oh dulce pan, conforma a tu dulçura
y tu suauidad, del (sic) alma mía!
¡Ay, alma, si no uiues limpia y pura,

no tengas de gustar tal osadía
Supla el Señor mi falta, pues podía:
¡que mi poco valor no me asegura!

Por su parte Sebastián de Córdoba en su Garcilaso a lo divino, que según Dámaso Alonso acompañó a san Juan de la Cruz en sus largas horas de recogimiento, compuso lo ya inimaginable:

¡O dulces prendas, por mi bien tornadas,
dulces y alegres para el alma mía,

estando yo sin vos, ¿cómo vivía?,
prendas del alto cielo derivadas!
Mis culpas os perdieron, y apartadas,
el alma, aunque animava, no sentía:
sentía, pero no como devía,
que estaban sus potencias alteradas.
Pues en un ora junto me llevastes
por mí todo mi bien quando partistes,
y conocéys el mal que me dexastes,
si ya por la bondad de Dios bolvistes,
no os apartéys del alma que sanastes,
porque no muera entre dolores tristes.

Lo que hace Sebastián de Córdoba, hoy -quizá- nos mueva a risa. En su tiempo fue un acto desmedido que permitió, tal parece, abrir puertas que alentaron la realización formal de una de las cumbres de la poesía de nuestra lengua: los tres poemas mayores de san Juan de la Cruz: Noche oscura del alma, Cántico espiritual y Llama de amor viva. Lo cierto es que la perversión del significado del modelo original se da. No se trata de un homenaje; se trata, como en los casos de Figueroa y Mal Lara, de una parodia del modelo garcilasiano. Sin embargo, en el caso de Sebastián de Córdoba el salto ha sido superlativo, la audacia rompe no sólo con el patrón modélico, sino que violenta la intención lírica de la voluntad poética que la solventa y avala.

Garcilaso había escrito: «la voz a ti debida». El poema obedecía a la urgencia de la expresión poética (léase el objeto estético). El poema no era un medio, sino un fin en sí mismo. Atendía a una verosimilitud en cuanto a la perspectiva desde donde se plantaba la pulsión creativa del autor con respecto a una realidad enfrentada. Sebastián de Córdoba le da la vuelta al compás y dice: «el honor a ti debido». El poema se debe a un elemento que está fuera de él, que le es ajeno. El poema no es un fin, sino un medio. Atiende a una veracidad con respecto a la realidad circundante del texto que descansa en el principio de la utilitas, de la función didáctica que da sentido al poema. El fin del poema, bajo esta perspectiva, no es la expresión conseguida, sino la carga didáctica que, como texto ideológico, ofrece a su lector.

Lo que se está manifestando a través de la parodia es un alejamiento y un severo cuestionamiento de la poética dominante durante el siglo XVI, por parte de los últimos autores de dicho siglo (Mal Lara, Herrera, Figueroa, Sebastián de Córdoba, de la Torre, Aldana, san Juan de la Cruz, Barahona de Soto, Bernardo de Balbuena...); lo cual los convierte y sitúa en disidentes y, a la vez, promotores con respecto a una nueva formulación del quehacer poético. No es lo mismo Carlos V que Felipe II. No es lo mismo el Renacimiento con sus descubrimientos a mansalva, que la Contrarreforma con sus agudas reflexiones; el impulso de la Reconquista, que la depresión imperial debida al desastre de la Armada Invencible. El fin de siglo aparece a lo largo de la obra lírica de estos autores. Un fin de siglo en ebullición constante; ebullición interna y externa que afecta y es afectada por la expresión artística, intelectual, religiosa, política, militar y comercial. Estos autores son piezas que sobran a un rompecabezas que nos ha enseñado a ver los Siglos de Oro de forma espectacular, llenos de crestas refulgentes y autosuficientes, nacidas de la nada y que proyectan luz propia en la constelación grandiosa de la poesía áurea. Pero esta grandiosa constelación que va de Garcilaso a sor Juana presenta rostros de muy diversa expresión. Estrellas cuya duración y brillo rompen cualquier patrón preestablecido. Ni Garcilaso está solo durante el siglo XVI, ni Góngora es uno más en el accidente poético del XVII. Accidente sí lo hubo, pero a finales del XVI. Un accidente que posibilitó la aventura lírica que se daría a lo largo del XVII. Dicho tropezón de la estética renacentista garcilasiana se evidenció, precisamente, con la generación de Fernando de Herrera -esas piezas que le sobran al rompecabezas canónico de los Siglos de Oro-. Ese momento incómodo cuyos nombres de «Escuela salmantina», «Escuela sevillana», «ascetismo», «misticismo», «senequismo»; o bien, el genérico de Manierismo, no logran dimensionar del todo la complejidad que se gesta en estas obras poéticas que hacen posible el tránsito del siglo XVI al XVII. De Garcilaso a Góngora. Y aquí la tentación de citar a Francisco de Quevedo, promotor de este viraje estético, en su labor de editor de

obras fundamentales (fray Luis de León y Francisco de la Torre), se antoja exacta y propositiva para lo que fue la primera mitad del siglo XVII, deudora innegable del inestable, y por demás plural, fin de siglo XVI: «Sabe reconocida la sabiduria humilde intitular co[n] ceniza escritos de oro, como la soberuia mal persuadida ignorante retular co[n] oro obras de ceniza.—D. Francisco de Quevedo Villegas.»³

*

El tono de la canción del desdichado había llegado a una expresión de soberbia y contundente madurez con Garcilaso de la Vega. No sólo los sonetos, sino las églogas, principalmente. Camoes y Gutierre de Cetina habían hecho maravillas a partir del modelo garcilasiano. Herrera impuso una gravedad desquiciante al privarnos de la sensualidad exteriorista, paisajística de Garcilaso, en pro de una concentración del dolor a través de un universo interiorista desolador. Herrera revisitaba el modelo garcilasiano desde la óptica de la *imitatio vitae* que Boscán había hecho a partir del Cancionero, de Francesco Petrarca. No sólo se imitaba la imaginería petrarquista, sino que también se seguía la evolución del poeta como amante por medio de la arquitectura misma del Cancionero. Se novelizaba la pasión cantada en los poemas y el autor pasaba a ser un personaje que encarnaba el ideal mismo del amante. Así se borraba la frontera entre ficción lírica y realidad a través de la *imitatio vitae*. Tanto Boscán, como Herrera y Quevedo buscaron, en la edificación de sus cancioneros, su ingreso en el canon petrarquista como punto a llegar. Se erigieron como resultantes de una tradición que en ellos alcanzaba su punto más alto.

Paradójicamente Garcilaso y Góngora no siguieron esta vía del modelo único. Sino que ecléctico en sus fuentes, el primero; incluso en sus influencias, el segundo; marcarían los dos puntos sin retorno en una tradición mucho más amplia que el petrarquismo. En esta furiosa vastedad (modelos clásicos, provenzales, italianos y

³ Francisco de la Torre, *Poesías*. Edición de Alonso Zamora Vicente, Espasa-Calpe, Madrid, 1944, p. LX.

españoles) se inscriben los poetas del último tercio del siglo XVI. Habría que incluir, con todas las salvedades del caso, a fray Luis de León con su recepción tan consecutiva que haría de la lírica hebrea. Y será Francisco de Figueroa quien vuelva a recuperar la sensualidad en el tono de la canción del desdichado con base a una apropiación del mundo físico-sensual. Ovidio estaba como soporte. Cristóbal de Castillejo, en su traducción del planto de Polifemo, nos había regalado un catálogo que fulguraba una realidad sensual sumamente fragmentaria. Francisco de Figueroa le daría a ese catálogo unidad y cuerpo, presentándolo como un todo que prefiguraría la apoteosis sexual del Polifemo, de Luis de Góngora. Previo reforzamiento mitológico, llevado a cabo por Francisco de Aldana. Sin olvidar, tampoco, ese exaltado boceto sensualista que son Las lágrimas de Angélica elaborado por Barahona de Soto; quizá el más acabado antecedente de los actantes dramáticos del poema gongorino.

Canta así Francisco de Figueroa:

Habiendo de partirse
un pastor deste monte y su ribera
comienza a despedirse
con voz tan lastimera,
que el áspide más duro enterneciera.

Resuena de tal arte
su zampoña amorosa y caramillo,
que al belicoso Marte
de solamente oílo
rindiera su fiereza al pastorcillo.

Sus ojos hechos fuentes
muy caudalosos ríos se mostraban;
los ganados presentes
en ellos se abrevaban,
y a veces con balidos se ayudaban.

«Adiós, verde ribera,
adiós, álamos verdes y sombríos,
donde la primavera
y aún en los tiempos fríos
solía yo llorar los males míos.»

«Adiós, mi claro Tajo,
adiós las grandes ruedas sonorasas

consuelo del trabajo,
 adiós ninfas hermosas
 de perlas coronadas y de rosas.»
 «Adiós, la llana vega,
 adiós, las güertas, prados y arboledas,
 adiós, que se me niega
 veros frescas y ledas
 por las manos de Amor que no están quedas.»
 «Adiós, verdes jardines,
 adiós, los bosques sotos y alta tierra,
 que los gloriosos fines
 de mi sangrienta guerra
 son desterrarme de la dulce tierra.»
 «Adiós, selvas umbrosas,
 adiós, hondos valles y campañas,
 que las muy rigurosas
 inexorables sañas
 me arrojan a otras partes más extrañas.»
 «Adiós, pintadas aves
 con vuestra alegría y ufaneza,
 que los cantos suaves
 me ponen más tristeza,
 pues no espero ver más la alta belleza.»
 «Adiós, los edificios
 donde mi gloria y bien fue encerrado,
 adiós, los ejercicios
 del tiempo ya pasado,
 adiós, pasto sabroso a mi ganado.»
 «Adiós, la piedra dura
 que el blando pie pisó de mi pastora
 cuando tuve ventura,
 si la tuve algún hora;
 adiós, riscos do estáis Céfito y Flora.»
 «Ablanda tu dureza,
 oh piedra, si has de ser mi monumento,
 que es tanta la aspereza
 del grave mal que siento,
 que no espero vivir sólo un momento.»
 «Si un hora yo viviere,
 la culpa no será de mi deseo,
 y si luego muriere,
 ya mi sepulcro veo

insigne más que en Candía el de Mause[ll]o.»
«Mas no lo quiere el cielo,
ni el hado lo dispone ni mi muerte;
¡oh último consuelo,
oh poderosa muerte,
da fin a este dolor terrible y fuerte!»
«Alma pastora mía,
sí a la primera jornada yo no muero,
yo mismo me daría
la muerte que yo espero,
por no ofender a tanto como os quiero.»
Y así cesó su canto
que más iba a decir, si más pudiera;
la vena de su llanto
la lengua detuviera,
y el no tener presente a quien quisiera.

Hasta aquí se ha reconquistado el paisaje que da cobijo al planto de los apasionados que se han visto desdeñados o abandonados por sus bellísimas pastoras o esquivas ninfas. No obstante, de Garcilaso a Herrera, son sólo voces las que recorren esas selvas cultas, rebotando de aquí para allá, como suerte de punzante y letánico eco que horada la congajosa sentimentalidad del lector que se ve seducido en este juego auditivo donde las rimas -tanto internas como externas-, los estribillos, los diálogos (monólogos enfrentados) dan una tesitura emocional que entra por los oídos haciéndonos contemplar un paisaje que se levanta de las voces mismas que, al dividirse, como los hilos de la fuente (me refiero a las voces de los pastores y a la voz suspendida y grave que los presenta y despide) producen la ilusión del *locus amoenus* renacentista.

Este *locus amoenus*, donde las voces nos seducen y envuelven, de ser escenografía que destaca la temperatura sentimental de los cantos, se convierte en espacio escénico gracias a la irrupción, no de los pastores, sino de una mitología actante que se vuelve representación, entidad dramática, alter ego psicológico, de un drama emocional.

De aquel pecho de nieve elado y frío,
de aquel desdén altivo y riguroso

en su mismo sujeto transformado,
de aquel amor en vano poderoso
pagado con la muerte de vn desvío,
he de cantar el fin desventurado.

Confiesa Francisco de la Torre.

*

«rompió el silencio de su lengua muda» Francisco de la Torre en su singular serie titulada «La bucólica del Tajo». Esta colección de ocho églogas se entreteteje en torno a la perspectiva del desdichado. Daphnis, Filis, Eco, Tirsi, Galatea, Glauco, Lycida; todas y todos reunidos por la relación amor-desdén, pasión-indiferencia en el juego de las representaciones, en la dinámica de una acumulación que da cuerpo a una realidad cantada que se desprende de una tradición que se remonta y nutre -ya a finales del XVI- de la propia lengua en que se canta. Y es que Francisco de la Torre resume y redimensiona una expresión que se venía configurando desde Garcilaso, pasando por Camoes, Cetina, Herrera. Traspasando con ímpetu el ímpetu mismo de Francisco de Figueroa por recobrar una sensualidad que con Herrera -aparentemente- se había perdido, pero que, a la vez, con Herrera se había ganado una tensión psicológica que corporeizaba el sentimiento de ausencia en la presentificación que el poema hacía del mismo. Se trataba entonces de la maduración de un espacio, no de un tema, sino de la puesta en marcha de un tiempo que ponderaba el objeto estético en franco enfrentamiento a un entorno que escapaba de la expresión poética. La recepción que lleva a cabo Francisco de la Torre de la herencia poética le permite visitar y tensionar un repertorio cultural que cimenta su expresión poética en la voluntad del objeto estético por conseguir. Podríamos hablar no sólo de un extrañamiento, sino del efecto de des-realización que conlleva la presentificación en el poema que, a su vez, lo aísla -al poema- como objeto estético autónomo de una realidad que le es ajena, un horizonte ideológico que poco tiene que ver con la expresión alcanzada. Francisco de la Torre y -en mayor medida-

Francisco de Aldana, llevan a cabo un esfuerzo que recarga de cuerpo expresivo al vértice sentimental del abandono. Tanto de la Torre como Aldana diversifican las zonas del canto del desdichado al sumar el elemento mitológico como actante accional-emocional en el poema. El poema entendido como un espacio donde se lleva a cabo una representación sentimental que, a su vez, presentifica un universo al no plantearse ni la descripción ni el retrato de una realidad no concebida a partir de las urgencias mismas del texto lingüístico o de su repertorio o particular tradición. Esta des-realización, que se consigue con base de una perspectiva de extrañeza con respecto al mundo presentado, es un recurso que comparten tanto el Manierismo, de finales del siglo XVI, como la modernidad simbolista mallarmecana, de finales del siglo XIX.

*

Francisco de la Torre, con sus églogas, demarca un espacio que se ofrece ya como realidad literaria dentro de una tradición que apuesta por la autonomía del texto. Herrera es un precursor. De la Torre puede sensualizar -entonces- el espacio conseguido y preparar el camino de la expresión gongórica estableciendo una realidad verosímil que no obedezca a una lógica veraz con respecto a la realidad ajena al fenómeno poético. Tener en cuenta que la tarea realizada por Sebastián de Córdoba quedaba sepultada por el hecho estético alcanzado por san Juan de la Cruz. El mundo evocado en el poema con sus ríos, exuberancias, cavernas, variedad de elementos -tanto vegetales como animales y minerales; tanto metafóricos como imaginativos- con su paleta tópica y sexual, permite y resiste la realidad cantada -el espacio del poema desde donde canta la voz del poeta como poeta- que cobijará la expresión del Polifemo, de Luis de Góngora.

*

Lo no anecdótico, el sonámbulo ejercicio, la fascinación que el indicativo, con su lastre testimonial, no alcanza. Y en esto radica la revolución de don Luis: en liberar a la realidad de la realidad misma,

en otorgarle al planisferio de la razón la curva continuada del placer. Del reposado y metódico ejercicio de la representación -cuyo principio es la *imitatio* aristotélica- pasamos al desbordado salto de la presentificación -cuyo principio es la imaginación que no busca ni la descripción ni el retrato de una realidad que escape a su propio perímetro pasional-. Se trata de la consumación de una realidad sensible que contenga una expresión que se manifieste desde el objeto estético. Octavio Paz escribió que «La imaginación es el deseo en movimiento.»⁴

El suspirado canto de don Luis tiene sus sones y acentos anclados en la playa que descubre y reclama para sí en su aventura exploratoria. Las tesituras y temperaturas por él alcanzadas cuecen la nueva poesía, la que hace del poema su columna vertebral: caja de resonancia, silabeo que, al golpear sobre la tensa superficie, derrama las gozosas espumas de la celebración. El canto se reconcilia, a través de la sensualidad, con la sexualidad del mundo. La realidad se desnuda en esa otra realidad que la revela en sus contornos más altos. No basta la metáfora trabajando las similitudes, embelleciendo el objeto cantado por medio de su correspondencia estética. Cada vez la imagen se hace más necesaria. La sensorialidad parece ser el único camino para conjuntar esos «fenómenos» trazados en la distancia que, al estar frente a frente y en tensa y energética situación, producen una suerte de campo magnético -consecuencia natural de la imagen- donde el prodigio, la gracia y lo otorgado azuzan los sentidos todos del poeta acusando el epifánico estadio de la revelación. Góngora, concibe así el canto, por medio de este simultaneísmo a ultranza y de bulto. Para él la realidad del poema tiene que ser percibida a través de todos los sentidos: ver con el oído, escuchar con el tacto, palpar con el gusto, saborear por medio del olfato. El aguzamiento, aquí, de los sentidos, conduce a una aprehensión total de la realidad, a su descubrimiento constante siempre renovado en su fresco y primigenio preciosismo, en su tremenda y absoluta negatividad con respecto al repertorio; diría

⁴ Octavio Paz, *Cuadrivio*. Joaquín Mortiz, México, 1976, p. 190.

yo, a los diferentes repertorios aludidos, ya que un principio afirmativo, dentro de la «negatividad» de la obra gongorina, es su dinámica y objetiva diversidad.

Francisco de Aldana, a la par de una imaginería cruenta y cruel, y otra, de tono ascética («Carta para Arias Montano sobre la contemplación de dios y los requisitos della»), abre también su expresión al escenario de lo sexualmente explícito traspasado por el acento del Eros, de la inclusión del amor. Sabedor de la tradición lasciva y pornógrafa que se desprende de la poesía cancioneril y que cobra sus piezas más valiosas, como ya hemos mencionado, con Hurtado de Mendoza, Francisco del Alcázar y, posteriormente, seguirá con malicioso dardo, en la pluma de Francisco de Quevedo. Aldana, carga y recarga el *locus amoenus* con la fiesta erótica alejándolo así de la concepción poética petrarquista de la voz dolorida que permea y da sentido al espacio lírico.

A principios del siglo XVI Juan Boscán, en su obra en verso, enaltece el Eros matrimonial desde el ángulo de la com-pasión, desde una mediocritas que se basa en el equilibrio sentimental de una edificada y compleja solidaridad que fusiona a la pareja en un único y reconocible destino común. Bien lejos estamos de la concepción del *Amour courtois* celebrada por los trovadores de Aquitania y Cataluña, o de los Minnesinger de las tierras del Rin.

Canta Boscán:

El estado mejor de los estados
es alcanzar la buena medianía
con la cual se remedian los cuidados.

Y así yo, por seguir aquesta vía
heme casado con una mujer
que es principio y fin del alma mía.

Esta me ha dado luego un nuevo ser,
con tal felicidad, que me sostiene
llena la voluntad y el entender.

Esta me hace ver que ella conviene

a mí y las otras no me convenían.
A ésta tengo yo, y ella me tiene.

Por su parte, Garcilaso de la Vega -al parecer- menos afortunado en su vida matrimonial y con toda la tradición trovadoresca, petrarquista y cancioneril, daba rienda suelta a un imaginario que se quedaba en el salto mismo del erotismo, en la acechanza sin cuartel del deseo, haciendo de sus furias y temblores surgir una realidad alejada en demasía de la pareja -cualquiera que ésta fuera- y poniendo sus voluntades creadoras en la ausencia, en la añoranza dirigida por una memoria desmedida e implacable. Estábamos, pues, ante la fascinación por el cuadro erótico; mas se trataba de un erotismo sin abrazo, sin pareja, viudo y a la distancia.

Por su parte, Francisco de la Torre, ya habiendo pasado el portentoso río de Gutierre de Cetina con su caudal de ruinas enamoradas construyendo la topografía misteriosa y excitadora del espacio de la escenificación, oyendo a lo lejos el silencio royente de los extremos estadios de Herrera con su nocturnidad de espaldas a cualquier patrón que no sea el de la tradición petrarquista; y esa otra figura solitaria levantando la voz para armonizar el mundo erótico de las ninfas con el mundo heroico de los hombres que es la de Luís Vaz de Camoes. Con todo el siglo XVI sobre sus hombros Francisco de la Torre escenifica el mundo pastoril con sus ninfas, náyades y sátiros en incesante movimiento; los pone a bailar siguiendo la precisa coreografía del deseo. Sin embargo, será Aldana quien se detenga en la suave delectación del cuadro erótico. Aquel que sostenga la apetencia del gozo estético a partir de la fusión sexual de los cuerpos contemplados desde una amorosa perspectiva, a todas luces, voyerista.

El fin del reinado petrarquista, con Garcilaso como su máximo campeón, se desataba, precisamente, en esta delectación sexual que recobraba para el cuadro erótico a la pareja. Los amantes no se encontraban más separados y el poeta se asumía como poeta; es decir, como un artista hacedor de un espacio donde se escenificaba la representación de una acción que no lo involucraba como alter ego, sino como creador de la presentificación que resultaba de la

suma de los factores puestos en juego. El poeta no era más el personaje de su propio drama. La ficción poética -el fingimiento pessoano o, si nos apegamos al orden cronológico, el fingimiento propugnado por Juan Alfonso de Baena en su prólogo al Cancionero de 1445- se abría de cuerpo entero en el objeto estético que es el poema.

Habíamos dicho que la ingeniería petrarquista garcilasiana se solventaba en la ausencia del objeto de deseo, en una memoria lírica que ponderaba un pasado, ciertamente, menos desdichado que el presente desde donde se alzaba la voz, y que el poeta se convertía en el amante, o el amante se convertía en el poeta que no sólo cantaba, sino que escribía también sus penas (recordar a Polifemo escribiendo con su dedo, en el cielo, su saga sentimental o a Orco, personaje de *Las lágrimas de Angélica*, de Barahona de Soto, recitando sus cuitas en octavas. A este respecto, como contraparte, es interesante que la Filis requerida en la «Égloga II», de Bernardo de Balbuena, escriba también la saga sentimental de que es objeto por parte de su rendido pastor. Sólo que la ninfa, haciendo gala de su cruel desdén, la escribe con su dedo sobre la superficie del agua). Todo esto -siguiendo a pie juntillas el modelo «hagiográfico» de la *imitatio vitae* emanada del mismo Cancionero, de Francesco Petrarca. Por lo tanto, el cuadro erótico conseguido sólo contemplaba el cuerpo -en cristal- del objeto de deseo o, bien, se condensaba en una prenda de la amada. Tener en cuenta el ya entrañable soneto X de Garcilaso, antes citado.

*

Aldana, como posteriormente lo haría Luis de Góngora, construye un escenario con base de un portentoso despliegue imaginativo que apoya su realización a partir del plano de lo visual. En el poema «Medoro y Angélica», atribuido a Aldana en la edición de José Lara Garrido, nos enfrentamos a una escenificación donde los amantes, en franca fiesta sexual, son observados por el Amor. Ya no estamos ante el planto del pastor, o el lamento de una voz que nos abre y cierra el telón del desgarramiento petrarquista. Tampoco se trata de

la carcajada que surge del chiste lascivo. Del ingenio que, en su afán protagónico, ahuyenta la presencia del eros. Y todavía menos, ante el deseo no saciado, pero fuertemente alentado por la promesa de la futura fusión con la divinidad. O con el canto humildemente orgulloso de aquél que decide abandonar el mundo para recogerse en su bosque cultivado y dedicarse al estudio y la reflexión. Estamos ante el cuadro donde la pareja es celebrada por la voz que construye el poema y que no se confunde con personaje alguno. Si el autor irrumpe, como lo llega a hacer repetidas veces en *El Polifemo*, lo hará como autor. Y en esto radica uno de los rasgos de modernidad en la obra, primero, gongorina; y después, barroca.

La realidad presentificada en «Medoro y Angélica» obedece sólo a la necesidad de celebrar el cuadro erótico de la pareja cantada. Aldana ya había puesto antes en escena a personajes mitológicos haciéndolos ir y venir, subir y caer por los escenarios líricos del poema. Baste como ejemplo su formidable «Fábula de Faetonte». La luminosidad y la algarabía cromáticas hacen que este texto de «Medoro y Angélica» sea un antecedente de ese formidable e impactante fragmento de *El Polifemo* donde Góngora nos presenta al petrarquista cíclope cantando sus penas a Galatea, mientras -a la par, simultáneamente- Galatea y Acis resuelven las necesidades sexuales de sus cuerpos. Primero, citemos el poema de Aldana:

(...) Gracia particular, que el alto cielo
quiso otorgar al bajo mundo en suerte,
es la de dos amantes que en el suelo
viven con fuego igual, con igual muerte;
verse la llama helar, arder el hielo,
un pecho quebrantar de mármol fuerte,
y que tan alto ser de amor reciba
que uno viva por él y el otro viva.

En la cueva de Atlante, húmeda y fría,
la somnolienta Noche reposaba,
y Cintia al rubio hermano ya quería
restituir la luz que dél tomaba,
con el rosado manto abriendo el día
la blanca Aurora flores derramaba,

y los caballos del señor de Delo
hinchían de relinchos todo el cielo,

cuando Medor y Angélica, durmiendo
dentro en albergue que les cupo en suerte,
el dulce y largo olvido recibiendo,
juntos están con lazo estrecho y fuerte,
el aire cada cual dellos bebiendo
boca con boca al otro, y se convierte
lo que sale de allí mal recibido
en alma, en vida, en gozo, en bien cumplido.

Con el siniestro brazo un nudo hecho
por el cuello a su sol tiene Medoro,
ciñe la otra el blanco y tierno pecho
que es del cielo y amor alto tesoro;
acá y allá, sobre el dichoso lecho
vuela el rico, sutil cabello de oro
y al caluroso aliento que salía
un poco ventilando se movía.

Entre ellos iba Amor pasito y quedo
los bien ceñidos miembros más ciñendo,
y al dulce contemplar, gozoso y ledo,
todo se está moviendo y sacudiendo;
prueba después con el pequeño dedo
y en vano tienta el cabo, aquesto haciendo,
si puede con la punta de sus flechas
hacer lugar en partes tan estrechas.

No pudo al fin, mas con las alas luego
(que desde Cipro, de Amatunta y Gnido,
menospreciando la región del fuego,
podrán subillo al cielo más subido),
donde volando con lascivo juego,
para quebrar un monte empedernido,
aire fresco, vital, les hace y mueve
y dentro el aire ardientes llamas llueve.

La sábana después quiétamente
levanta, al parecer no bien seguro,
y como espejo el cuerpo ve luciente,

el muslo cual aborio limpio y puro;
 contempla de los pies hasta la frente
 las caderas de mármol liso y duro,
 las partes donde Amor el cetro tiene,
 y allí con ojos muertos se detiene.

Admirado la mira y dice: «¡Oh cuánto
 debes, Medor, a tu ventura y suerte!»
 Y más quiso decir, pero entre tanto
 razón es ya que Angélica despierte,
 la cual con breve y repentino salto,
 viéndose así desnuda y de tal suerte,
 los muslos dobla y lo mejor encubre,
 y por cubrirse más, más se descubre.

Confusa, al fin, halló nueva manera,
 que a su Medor abraza enternecida
 y con la blanca mano por defuera
 trabaja de quedar toda ceñida;
 dijo después la ninfa placentera:
 «Paz y dichosa luz tengas, mi vida»,
 y él, sin hablar, con alegría no poca,
 paz de su luz tomó dentro en la boca.

La paz tomaste, ¡oh venturoso amante!,
 con dulce guerra en brazos de tu amiga,
 y aquella paz, mil veces, que es bastante,
 nunca me fuera en paz de mi fatiga.
 ¡Triste!, no porque paz mi lengua cante
 paz quiere(s) inmortal, fiera enemiga,
 mas antes, contra amor de celo armada,
 huyes la paz, que tanto al cielo agrada
 (...)

El texto brilla en puntos cardinales que avisan direcciones que se alejan del sol crepuscular del petrarquismo de finales del siglo XVI. El tú y el yo, que dominaran el tejido gramatical de la expresión petrarquista, se han vuelto ellos y él. Estamos ante un distanciamiento, una cuarta pared que vuelve las voces del poema en *dramatis personae*. Complejo entramado escénico donde las muchas perspectivas redoblan el valor conseguido en la presentificación alcanzada.

Por un lado, la voz que presenta y concluye, a manera de epílogo o envío, al poema (*commiato*, en la canción petrarquista). Por otro, la presencia de un tercero, en este caso Amor, que sirve de lente a través del cual el lector accede al espacio íntimo de los amantes. Y no sólo entra y ensalza el portento contemplado, sino que muestra a los propios amantes ante los ojos indiscretos del lector. Y tercero, esa duermevela erótica donde un fino cabello se mueve sobre los cuerpos exhaustos, donde el aliento de los dormidos se metamorfosea «en alma, en vida, en gozo, en bien cumplido» y penetra de una a otra boca. Donde el cuerpo desnudo muestra aquello que es el cetro de Amor y, en su afán de ocultarlo, lo exhibe aún más. Donde la voz de la amada es silenciada por el beso del amante. En esa habitación o espacio -plenamente erotizado- donde es posible que llamas lluevan. Allí se resuelve la imagen poética, en ese distanciamiento entre el autor y su obra que es inversamente proporcional a la apropiación que realiza el lector de la obra leída.

*

Entre esta fábula atribuida a Francisco de Aldana y el romance de «*Angélica y Medoro*», de Luis de Góngora, se levanta ese enorme poema de Luis Barahona de Soto que son *Las lágrimas de Angélica*; poema que convierte al romance gongorino en un primer antecedente del Polifemo, del mismo Luis de Góngora.

La influencia directa de Ludovico Ariosto se hace sentir a todo lo largo del texto de Barahona de Soto. No obstante, *Las lágrimas de Angélica* son un antecedente fundamental, dentro de la poesía española, del Polifemo, de Góngora. Es verdad que el poema de Barahona de Soto se inscribe dentro de la categoría de poema épico. Mas se trata de un epos fantástico que no hace ningún caso a una supuesta dimensión histórica; en cambio hace suya una tradición literaria que no sólo lo alimenta, sino que el mismo poema continúa. Su radicalidad descansa en la imaginación desplegada a lo largo del texto. Góngora, en su Polifemo, radicaliza aún más la empresa ya que no se apoya en la dinámica anecdótica del poema épico, sino

que se sumerge en la compacta velocidad del epilión; fuente -éste- de la fábula mitológica de los Siglos de Oro. Sería como concebir un poema lírico desde el tono y la forma del poema épico. Orozco Díaz hace una diferenciación sumamente pertinente e inteligente entre el Manierismo y el Barroco. Para el crítico la obra manierista evidencia una concepción pluritemática, mientras que la barroca descansa en una variedad armónica. Si aplicamos esto a *Las lágrimas de Angélica* nos daremos cuenta que, en efecto, el poema de Barahona de Soto peca de irregularidad en la consecución de su trama o despliegue argumental. Es tanto que terminamos por ahogarnos a lo largo de las tantas y tantas octavas que componen el texto. Góngora, en el *Polifemo*, presenta una variedad de matices que siempre nos conducen al lucimiento y exaltación de la trama sentimental que despliega y expone el poema. Ante la desmesura de Barahona de Soto para seleccionar los justos componentes de su poema; Góngora, es exacto en la dosis. Nada escapa a la precisa concepción de su expresión. Sin embargo el antecedente está ahí en un poema manierista que posee momentos de una grandeza innegable.

Barahona de Soto marca desde su poema el tono exaltado, la pasión de los personajes puestos en juego, la grandeza de la ambientación presentada, el uso de la octava, el carácter psicológico de Orco, Angélica y Medoro que, en el poema de Góngora, serán Polifemo, Galatea y Acis. Pero las relaciones apenas y comienzan. El paisaje es el mismo. Las cavernas y montañas, la espesa selva y el alterado océano se presentan en los dos poemas. La cueva de Orco, como la de Polifemo, es el espacio propicio para la melancolía. El origen de los dos monstruos es el mismo; a tal grado, que resultan hermanos, ya que los dos son hijos de Neptuno. Los dos, amén de ser descomunales, poseen -básicamente- las mismas riquezas ya que comparten el mismo oficio de pastores. La descripción de sus alacenas los une también. Hasta la mención del cayado se da en los dos textos. La desdeñosa Angélica representará el mismo ideal de belleza que Galatea, y Medoro será descrito como luego lo será Acis en el poema de Góngora: como el ideal de belleza masculino. Los dos

mancebos vendrán de tierra adentro, ya que se hallan polvosos y sudorosos. Acis, en El Polifemo, acabará convertido en río; y en el poema de Barahona de Soto un río ha de levantarse revestido de una hermosa cornamenta, como en el poema de Ovidio. Final de la imagería ovidiana del todo ausente en el poema de Góngora. Y si Polifemo escribe sus penas en el cielo, Orco las recita en octavas («gimiendo daba fin al verso octavo.»)⁵ Orco, al igual que Polifemo, representará -en el accionar dramático que establece el poema- el *summum* de la pasión. Si Polifemo mata a causa de su pasión, Orco «explota» a causa de ésta.

Lo que está en juego es la fabulación del poeta como autor del poema, la exaltación de la pareja como objeto estético, el principio de la *imitatio vitae*, tan cara al petrarquismo, desaparece; como también desaparece el juego de planos temporales al que obligaba la memoria contenida en el modelo del cancionero petrarquista. Todo transcurre en un ahora que se vive al momento mismo que se pronuncia el poema. Por otra parte, pero apuntando al mismo blanco, se fortalece una tradición culta que viene desde Teócrito, Virgilio, Ovidio, Castillejo, Camoes, Barahona de Soto, Bernardo de Balbuena, Carrillo y Sotomayor hasta llegar a Luis de Góngora, en la figura del descomunal jayán que irá cambiando de nombre o de forma, pero que siempre ostentará el mismo dolor.

Canta Barahona de Soto:

De oscuridad perpetua y negra lumbre
su rostro cubra el cielo al triste día,
que fue, para tan larga servidumbre,
principio desta odiosa vida mía;
a todo el mundo venga en pesadumbre,
pues cuando yo nací cerrar debía
las puertas a la luz, y a la ventura,
y sepultarme en la tiniebla oscura;

ni donde yo nací se vea caliente
el suelo, mas oscuro, húmido y frío,

⁵ Luis Barahona de Soto, *Las lágrimas de Angélica*. Edición de José Lara Garrido, Ediciones Cátedra, Madrid, 1981, p. 211.

del vivo humor y genial absente,
 y el cielo no le preste su rocío,
 porque debiera desdeñosamente
 no dar lugar al nacimiento mío,
 o ya que yo nací también debiera
 hundirse do jamás no pareciera.

¿Por qué fui yo nacido ni engendrado?,
 ¿por qué me dieron leche ni sustento?,
 ¿por qué le otorgan lumbre al desdichado,
 pues es vivir sin dicha más tormento?,
 ¿por qué no fui al sepulcro trasladado
 del vientre en mi infelice nacimiento?,
 ¿por qué no fui en ceniza convertido,
 al tiempo que nací o después nacido?

¡Oh triste vida!, ¡oh miserable suerte!,
 ¡oh hado injusto!, ¡oh desventura nueva!,
 que en medio del vivir desea la muerte
 y donde más la tiene no la aprueba.
 Así diciendo ya ni el pecho fuerte
 aliento coge, ni el pulmón lo lleva,
 cual debe, al corazón, ni fuera envía
 la voz caliente, mas dudosa y fría.

*

Luis de Góngora, quizá el poeta en español que acuse mayor enamoramiento por su lengua y por los poderes que manifiesta a la hora de presentificar la realidad cantada, aquélla que se opone a la realidad circundante pero que, a la vez, la conforma al enriquecerla y hacerla más comprensible, llevó a cabo una aventura creativa que hizo suyas muchas de las líneas poéticas o estéticas que le antecedieron. Las moldeó a su antojo, las deformó a tal extremo que logró la perspectiva del alejamiento que acusa -siempre- la urgencia y la extrañeza de la pulsión y la visión poéticas. Ante el facilismo de lo inmediato prefirió la decantación y el sosiego de la claridad a ultranza. Ante la seguridad de la metáfora optó por el riesgo de la imagen continuada; aquélla que se desdobra y va exigiendo una lógica de lectura que lleva, inexorablemente, al lector a la celebración

de lo contemplado. En la poética gongorina -una poética de poéticas- el deseo y, más allá de éste, el hedonismo, marcó la dirección de una concepción imaginativa y lingüística que corría en perfecta e indisoluble unidad revelándonos la realidad cantada.

Góngora, en 1602 -a sus 41 años- a diez de la Fábula de Polifemo, a once de las Soledades, escribe un romance dedicado al asunto de «Angélica y Medoro». Importantísimo texto que enlaza el despliegue erótico del poema de Aldana con el Polifemo. Claro que los cielos de Ludovico Ariosto y Torcuato Tasso cubrían a los dos poemas; tanto el atribuido a Francisco de Aldana, como el romance de Luis de Góngora. Antecedente germinal, este último, del Polifemo y las Soledades.

He aquí el romance gongorino:

En un pastoral albergue,
que la guerra entre unos robres
lo dejó por escondido
o lo perdonó por pobre,
do la paz viste pellico
y conduce, entre pastores,
ovejas del monte al llano,
y cabras del llano al monte,
mal herido y bien curado,
se alberga un dichoso joven,
que, sin clavarle, Amor, flecha,
lo coronó de favores.

Las venas con poca sangre,
los ojos con mucha noche,
le halló en el campo aquella
vida y muerte de los hombres.

Del palafrén se derriba,
no porque al moro conoce,
sino por ver que la hierba
tanta sangre paga en flores.

Límpiale el rostro, y la mano
siente al Amor que se esconde
tras las rosas, que la muerte
va violando sus colores
(escondióse tras las rosas,

por que labren sus arpones
el diamante del Catay
con aquella sangre noble).

Ya le regala los ojos,
ya le entra, sin ver por dónde,
una piedad mal nacida
entre dulces escorpiones;
ya es herido el pedernal,
ya despide, el primer golpe,
centellas de agua. ¡Oh piedad,
hija de padres traidores!

Hierbas aplica a sus llagas,
que, si no sanan entonces,
en virtud de tales manos
lisonjean los dolores.

Amor le ofrece su venda,
mas ella sus velos rompe
para ligar sus heridas;
los rayos del Sol perdonen.

Los últimos nudos daba,
cuando el cielo la socorre
de un villano en una yegua,
que iba penetrando el bosque.

Enfréñanlo de la bella
las tristes piadosas voces,
que, los firmes troncos, mueven,
y las sordas piedras oyen.

Y la, que mejor se halla
en las selvas que en la corte,
simple bondad, al pío ruego
cortésmente corresponde.

Humilde se apea el villano,
y sobre la yegua pone
un cuerpo con poca sangre,
pero con dos corazones.

A su cabaña los guía,
que el Sol deja su horizonte,
y el humo de su cabaña
les va sirviendo de norte.

Llegaron temprano a ella,
do una labradora acoge
un mal vivo con dos almas

y una ciega con dos soles.

Blando heno, en vez de pluma,
para lecho les compone,
que será tálamo luego
do el garzón sus dichas logre.

Las manos, pues, cuyos dedos
de esta vida fueron dioses,
restituyen a Medoro
salud nueva, fuerzas dobles,
y le entregan, cuando menos,
su beldad y un reino en dote,
segunda invidia de Marte,
primera dicha de Adonis.

Corona, un lascivo enjambre
de cupidillos menores,
la choza, bien como abejas,
hueco tronco de alcornoque.

¡Qué de nudos le está dando
a un áspid la Invidia torpe,
contando de las palomas
los arrullos gemidores!

¡Qué bien la destierra Amor,
haciendo la cuerda azote,
por que el caso no se infame
y el lugar no se inficione!

Todo es gala el africano,
su vestido espira olores,
el lunado arco suspende
y el corvo alfanje depone;
tórtolas enamoradas
son sus roncocs atambores,
y los volantes de Venus,
sus bien seguidos pendones.

Desnuda el pecho anda ella,
vuela el cabello sin orden;
si lo abrocha, es con claveles,
con jazmines, si lo coge.

El pie calza en lazos de oro,
por que la nieve se goce,
y no se vaya por pies
la hermosura del orbe.

Todo sirve a los amantes;

plumas les baten, veloces,
 airecillos lisonjeros,
 si no son murmuradores;
 los campos les dan alfombras,
 los árboles, pabellones,
 la apacible fuente, sueño,
 música, los ruiseñores;
 los troncos les dan cortezas
 en que se guarden sus nombres
 mejor que en tablas de mármol
 o que en láminas de bronce:
 no hay verde fresno sin letra,
 ni blanco chopo sin mote;
 si un valle «Angélica» suena,
 otro «Angélica» responde.
 Cuevas, do el silencio apenas
 deja que sombras las moren,
 profanan con sus abrazos,
 a pesar de sus horrores.
 Choza, pues, tálamo y lecho,
 cortesanos labradores,
 aires, campos, fuentes, vegas,
 cuevas, troncos, aves, flores,
 fresnos, chopos, montes, valles,
 contestes de estos amores,
 el cielo os guarde, si puede,
 de las locuras del Conde.

Este romance bien pudiéramos considerarlo como un eslabón entre el poema atribuido a Francisco de Aldana y la Fábula de Polifemo. No me refiero a una influencia directa entre Aldana y Góngora a partir de estos dos textos, sino a una modulación estética que flotaba en el ambiente de finales del XVI y principios del XVII y que iba, inexorablemente, en proceso de maduración. Una prueba es sin duda el poema *Las lágrimas de Angélica*, de Barahona de Soto. Quiero decir con esto que la influencia de los autores italianos, con sus motivos poéticos, permeaba el imaginario de los poetas españoles. No se trataba ya -obviamente- de adecuar los metros italianos al tono español, sino de traducir una concepción estética que se reflejara en una *poiesis* que obedeciera al orbe estricto de la

lengua española. Y es bajo este ángulo como atrevo la panorámica hasta aquí ensayada.

Si leemos con detenimiento el romance nos daremos cuenta que en él se incuban situaciones que habrán de madurar en el Polifemo y en las Soledades. Por ejemplo: la edificación precisa del espacio erótico, la presentificación, por medio de imágenes, del apasionamiento de los personajes, el tópico de Orfeo con respecto al canto y el tópico de la escritura con respecto al amante-poeta petrarquista. El *beatius ille* que nos revelará los páramos no sólo físicos sino sentimentales, la figura del peregrino o náufrago caído en desgracia y en males de amor, atendido y confortado por los humildes y sencillos labradores. Además, si en el romance, los personajes se guían por el humo que despidе la choza donde encontrarán refugio, en la Soledad primera, será el fuego de la hoguera lo que aliente y guíe al náufrago-peregrino hacia su amable y rústico refugio. La pareja y su agreste campo de batalla que se hará presente con Galatea y Acis en el Polifemo. El zoomorfismo que se establece entre una fauna en celo (las palomas) y la atracción sexual que une, junto con una lasciva naturaleza, a los amantes (fenómeno desplegado tanto en el romance como en el Polifemo). El tono bucólico del epitalamio, la entrega del Cetro de Amor y la fusión sexual de los amantes. El ventalle que se ha convertido en motivo indispensable del cuadro erótico, sobre todo del tempo de reposo que sucede al orgasmo o abandono (Aldana, san Juan de la Cruz, Góngora). La dinámica presencia del sueño antes y después del encuentro sexual. Y la geografía inhóspita que cobija la comunión carnal que, desde Francisco de la Torre se erige y, en el Polifemo luce en desquiciante teatralidad. Todo esto rebullía en la conciencia lírica española que se venía manifestando desde 1580, aproximadamente, y que iría a alcanzar su definición mejor -parafraseando un verso de José Lezama Lima- en esos dos bastiones altamente provocadores que son el Polifemo y las Soledades.

La extrañeza, por otra parte, que en realidad se trata de una fijeza, de una atención desmedida, hace que la realidad circundante sea contemplada desde las potencias del alma. En esta dinámica que

acusa la imagen poética se polarizan la realidad del texto -la realidad textual- y la realidad circundante, el horizonte que está ajeno a la presentificación del poema. Este proceso nos habla de un apasionamiento desmedido que, en el caso de Luis de Góngora, lanza sus arpones hasta la realidad apasionada y sexual de las Metamorfosis, de Ovidio. Ovidio, siempre que hace una descripción, recurre a un símil del objeto en cuestión con respecto a la realidad que lo rodea. A través del personaje descrito tenemos una apropiación de la realidad circundante. Góngora, en la octava treinta y cinco del Polifemo, realiza una descripción de la belleza de Acis que es, en realidad, lo que Galatea contempla en él:

del casi tramontado sol aspira,
a los confusos rayos, su cabello;
flores su bozo es, cuyas colores,
como duerme la luz, niegan, las flores.

Más adelante, en las octavas que van de la treinta y nueve a la cuarenta y dos, llegamos a la presentación del espacio erótico donde Acis y Galatea, a unos metros de Polifemo, anudarán sus cuerpos oyendo el planto de este último. Lo que Góngora está haciendo es enfrentar en un sólo cuadro, o momento escénico, dos tradiciones poéticas: la petrarquista, en la acción de Polifemo, y la erótica, que se deleita en el vaivén de los cuerpos. Ésta, a cargo de la voz del poeta como autor del poema. Aparecen de súbito, en un abrazo cruel y trágico, el tú y yo, petrarquistas, con el ellos, barroco:

Más agradable y menos zahareña,
al mancebo levanta venturoso,
dulce ya concediéndole, y risueña,
pases no al sueño, treguas sí al reposo.
Lo cóncavo hacía de una peña
a un fresco sitio dosel umbroso,
y verdes celosías unas hiedras,
trepando troncos y abrazando piedras.

Sobre una alfombra (que imitara en vano
el tirio sus matices, si bien era

de cuantas sedas ya hiló, gusano,
y artífice tejió, la primavera)
reclinados, al mirto más lozano
una y otra lasciva, si ligera,
paloma se caló, cuyos gemidos,
trompas de Amor, alteran sus oídos.

El ronco arrullo al joven solicita,
mas, con desvíos Galatea, suaves,
a su audacia los términos limita,
y el aplauso al concento de las aves.
Entre las ondas y la fruta, imita
Acis al siempre ayuno en penas graves,
que, en tanta gloria, infierno son no breve,
fugitivo cristal, pomos de nieve.

No a las palomas concedió Cupido
juntar de sus dos picos los rubíes,
cuando al clavel el joven atrevido
las dos hojas le chupa, carmesíes.
Cuantas produce Pafos, engendra Gnido,
negras violas, blancos alhelíes,
llueven sobre el que Amor quiere que sea
tálamo de Acis ya, y de Galatea.

*

Arbitro de montañas y ribera,
aliento dio, en la cumbre de la roca,
a los albogues que agregó la cera,
el prodigioso fuelle de su boca;
la ninfa los oyó, y ser más quisiera
breve flor, hierba humilde y tierra poca,
que de su nuevo tronco vid lasciva,
muerta de amor y de temor no viva.

Mas, cristalinos pámpanos sus brazos,
amor la implica, si el temor la anuda,
al infelice olmo que pedazos
la segur de los celos hará, aguda.
Las cavernas en tanto, los ribazos
que ha prevenido la zampoña ruda,
el trueno de la voz fulminó luego:
referido, Piérides, os ruego.

Es notable la audacia de don Luis al juntar no sólo dos expresiones, sino dos concepciones poéticas. El rompecabezas, sabiamente armado, involucra al tú y al yo petrarquistas; pero también al él y al ellos barrocos, donde el distanciamiento permite la conformación dramática de las voces del poema por medio de una perspectiva del autor como autor del poema. Pero por otro lado, este entramado obliga a la convivencia de las voces y de los agentes del texto. Se establece claramente el triángulo como fuerza detonante del suceder lírico, pero a la vez, el autor como poeta se permite subrayar la carga emocional que envuelve a los -ahora- personajes.

El escenario del poema, que viene a ser el poema mismo, es el espacio de la ausencia, de aquello que no está. El poema nombra la realidad y, al nombrarla, la crea. Si el poema sólo fuera la crónica de lo visto sería la descripción de una realidad extra-literaria, ajena, o al menos distante de la circunstancia pasional del autor y del lector. El poema, al nombrar lo ausente, crea lo imaginado, lo no existente, como apuntara Lezama Lima. La realidad que presentifica es una realidad contemplada, no vista.

a la imaginación solté la rienda
y comenzaron dentro, al claro rayo
del Sol del alma, que alumbrando estaba
como a inferiores cielos sus potencias,
infinidad de imagines sensibles
a rebullir con hervorosa priesa.

Afirma Francisco de Aldana.

Involucro al lector junto con el autor porque así lo establece Góngora para disparar la temperatura trágica de su poema. Polifemo le canta a Galatea en actitud petrarquista, pero con un lenguaje que poco tiene que ver con la imaginería que se desprende de Petrarca y Garcilaso. Canto -el de Polifemo- que nosotros oímos al tiempo que sabemos -y esto nos vuelve cómplices del autor del texto- de lo que ocurre tras la hiedra con Galatea y Acis, personajes silentes que se valen del sueño y que son presentados por medio de un orbe sexual que mucho tiene que ver con una tradición que se desprende

de Horacio y Ovidio, y que ya hemos calificado como de la imaginación. Esta escenificación se completa precisamente con la presencia activa del lector.

Góngora dice:

De los nudos, con esto, más süaves,
los dulces dos amantes desatados,
por duras guijas, por espinas graves
solicitan el mar con pies alados:
tal redimiendo de importunas aves
incauto meseguero sus sembrados,
de liebres dirimió copia, así, amiga
que vario sexo unió y un surco abriga.

El lector es un público que el propio autor ha invitado para poner en marcha su obra, su poema.

*

La poética de don Luis se deshila desnudando su metal más fino cuando, a sus veintidós años, escribe en renacentista y profético desvarío:

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

¡Qué lejana la abrasiva celda de fray Luis! Treinta años después la punta gozosa del dorado venablo cambiaría vertical y radicalmente la concepción de la poesía y la manera de acercarnos a ella. Góngora es entonces el poeta de la realidad, mas nunca un poeta realista («la realidad es lo que es, es decir que se niega o se escapa a toda expresión»)⁶. Otorgarle expresión a la realidad es imaginarla - contemplarla- desde el acontecimiento poético, desde su expresión, a través de nuestra experiencia de vida.

⁶ Paul Valéry, *Historias rotas*. Traducción de Salvador Elizondo, Heliópolis, México, 1995, p. 57.

*

La jugada trasciende la mesa de juego. Los Felipes no atinan en esa controlada desmesura bajo los efectos del asombro. Don Luis suma, agrega, agiganta el campo magnético del poema, lo alarga, lo lleva más allá de lo permitido por la circuncidora preceptiva. El mundo es otro y es el mismo, pero él pertenece al XVII y, además, es un encantado, un adelantado que lleva, de un ala, a su tiempo.

El Polifemo y las Soledades son el testimonio de un don, desgarran el estatismo trasnochado que no soporta el resplandor que el río transforma y transfigura. Entonces don Luis, salmónico ejemplo del salto y la prosecución, inaugura, al sopesar todo el airón de la poesía precedente, el nuevo arte de concebir y escribir poemas.