

## El sentido arquitectónico, decorativo y musical en la obra de Góngora

---

La corriente que en el campo de la poesía se produjo en España en el siglo XVII, y que ya en aquella misma época fué bautizada con los nombres de cultismo, culteranismo y gongorismo, hoy, a la luz de nuevos estudios, se interpreta como una de las muchas modalidades de una nueva, amplia y universal concepción de la belleza y del arte que vino a rectificar, aunque no a contradecir, las normas genuinas del Renacimiento. Esta nueva concepción estética que impregna todo el ambiente espiritual de aquel siglo y con éste todo lo que dentro de su esfera se produce, ha recibido el nombre genérico de *barroco*, aplicando a la literatura, a la poesía y a la música un concepto y una palabra que había sido hasta entonces exclusiva de las artes plásticas.

Hoy la valoración de lo barroco como designación de un estilo y de una sensibilidad absolutamente originales y hasta cierto punto independientes de las directrices propiamente renacentistas, constituye una norma constante en los juicios de los tratadistas del arte, en general, del 600. Estoy muy lejos —y como yo lo están otros historiadores de la literatura— de aceptar el concepto de lo “barroco” como clave de la interpretación del espíritu colectivo y del individual que anima todas las obras literarias producidas en aquel siglo. Así y todo, hay que reconocer que en muchos casos la nueva clasificación e interpretación de la poesía

y la prosa de aquel siglo, a la luz del concepto de "lo barroco" sirve para ayudar a aclarar y profundizar determinados caracteres comunes que separan netamente las íntimas tendencias de los grandes creadores de aquel período de las corrientes dominantes en las anteriores literaturas renacentistas.

Indiscutiblemente, una de las notas más marcadas e incisivas de las obras más representativas de la literatura, y en particular de la poesía barroca, es la valoración frecuentemente enfática y violenta que en ellas encontramos de elementos que no son propiamente, puramente poéticos, sino tomados de la esfera de las artes plásticas y de la música. Los cultistas, y a su cabeza Góngora, cifraban el ideal de su arte en la estilización de los elementos sensoriales, propiamente adventicios, en el arte poético, sobre todo en los musicales, los pictóricos y los arquitectónicos. Les preocupaba a aquellos poetas, sobre todo, el atuendo ornamental, la pompa decorativa, la impresión plástica de las metáforas e imágenes con que intentan expresar, a veces con rebuscada complejidad, las cosas más sencillas y vulgares. Esto por un lado, y por el otro, Góngora y sus secuaces, al escribir sus obras, tienen siempre presente que la poesía es el Arte del Lenguaje y que, como tal, está externamente compuesta de sonidos, esto es, de elementos de esencia musical, tales como vocales y consonantes, vocales tónicas y átonas, fonemas oclusivos y aspirados, sordos y sonoros, sílabas y diptongos, voces agudas y voces graves, vocales abiertas y cerradas, tonos y acentos, pausas y cesuras, rimas y aliteraciones, etc.; y juzgan que el poeta ha de poner particular atención en el arte de valorar y poner en eficacia todos esos elementos fonéticos y acústicos del lenguaje.

Admitido esto, creo que el que intente estudiar la poesía de Góngora con la máxima objetividad posible ha de aplicar su atención a los aspectos pictóricos, arquitectónicos, decorativos y musicales de su poesía, más que a desentrañar el pensamiento o el tema, casi siempre vulgar y corriente, que forma su contenido, y puede excusarse del trabajo de desenmarañar este contenido conceptual u objetivo de la enorme madeja imaginativa en la que el poeta lo envuelve. El análisis de las obras poéticas de Góngora da, las más de las veces, por resultado el ver con una claridad que no da lugar a dudas la superioridad cuantita-

tiva y cualitativa de los elementos formales y sensitivos —plásticos y musicales— respecto a los propiamente intelectuales y objetivos.

De mucho tiempo a esta parte he probado de abordar la obra de Góngora desde este punto de vista, y por los resultados obtenidos he llegado a la convicción de que con constancia y método en este estudio podría llegarse hasta a adivinar y descubrir un buen número de los recursos y secretos profesionales que el autor del *Polifemo* aplicaba para dotar a sus versos de la exquisita cadencia e insuperable eufonía con que aun hoy nos hechizan, y para modelar y cincelar sus estrofas dentro del canon de una belleza arquitectónica que aun hoy nos maravilla por el raro consorcio de fuerza y gracia, de agilidad y equilibrio que en ellas se nos manifiesta.

Verdaderamente, cuanto más ahondamos en el estudio de estos aspectos esenciales del arte poético de Góngora, tanto más firme es nuestra impresión de que nos encontramos ante la obra peregrina y original de un poeta músico y de un poeta arquitecto. Y es este armónico consorcio de las artes en su obra lo que nos fuerza a admitir que en su poesía late la quintaesencia del arte barroco.

Góngora músico es el que ha sabido instrumentar los infinitos timbres del lenguaje, los de su lengua castellana, en forma de una orquestación admirable, en la que, como si fueran óboes y flautas, clarinetes y violines, arpas y trompetas, todas las sílabas, todas las vocales y consonantes cantan y dejan oír su melodía dentro de la red sonora de una esplendente polifonía y del más rico y complejo fuga y contrapunto.

Góngora arquitecto es el que posee el secreto de imprimir en sus sonetos la forma de pirámide o de espiral, de rematar su robusta masa con la más atrevida y esbelta aguja de pensamiento; es el mago que sabe matizar las estrofas y los versos de gradaciones sutiles y primorosas, y el que halla la fórmula de conciliar la llaneza del estilo popular con las exquisiteces del más refinado arte cortesano, gracias a su agudo sentido decorativo, que sabe adaptar a su personalidad los elementos más diversos y hasta contradictorios.

El presente ensayo no se extiende a toda la obra de Góngora.

Ello me habría exigido un tiempo mucho más largo de lo que puedo disponer. Así, me he limitado, para examinar determinados aspectos de la musa gongorina, al campo de sus Sonetos, los cuales, escritos en todas las fases de su vida literaria, ofrecen materia copiosísima para el estudio que me he propuesto, y presentan, además, una ventaja sobre las composiciones más largas del poeta, tales como los poemas culteranos: la de su pequeña extensión, que permite seguir más fácilmente la línea del pensamiento de Góngora en sus escarceos y malabarismos arquitectónicos, decorativos y musicales.

El Soneto, como género poético, no ha sido todavía, que yo sepa, objeto de un detenido estudio morfológico. Estoy convencido de que el estudio metódico de su morfología y estructura interna, a base de las obras más perfectas de los grandes maestros de este género poético, podría llevarnos fácilmente a una clasificación sistemática de los sonetos de todas las épocas literarias y de todas las naciones cultas. El ensayo que hemos hecho en el campo reducido de los Sonetos del autor de *Las Soledades* nos ha convencido de que no deben ser muy numerosas en el soneto las leyes a las que obedece el ritmo del pensamiento rector o de la idea animadora, ritmo que en cada caso determina el modo de cristalizar la concepción interna y de estratificarse la afluencia del verbo inspirado en una armonía determinada de formas arquitectónicas.

Veamos en primer lugar algunas muestras del sentido arquitectónico y decorativo de Góngora.

#### SENTIDO ARQUITECTÓNICO.

Del examen de los Sonetos de Góngora que he llevado a cabo me han resultado tres grupos bien determinados en su morfología. Tenemos por seguro que un examen más detenido nos hubiera llevado a la determinación de otros grupos bien definidos.

El primer grupo comprende los sonetos que podrían llamarse *sonetos-ramillete* o *paralelísticos*. Son aquellos que en los dos cuartetos, por lo general, presentan una serie de objetos o imágenes glosadas o razonadas poéticamente, los cuales en los dos

tercetos finales vuelve el poeta a recogerlos o ensartarlos unos tras otros, formando así todo el soneto como una guirnalda o ramillete en el que a trechos determinados lucen paralelísticamente diversos círculos de las mismas flores:

## 228 (1)

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  
de el *luciente cristal* tu gentil *cuello*;

goza *cuello*, *cabello*, *labio* y *frente*  
antes que lo que fué 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.

A veces la repetición de cada rueda de flores del ramillete no es de las mismas palabras, sino de otras referentes o correspondientes a las primeras:

## 232

Ni en este *monte*, este *aire*, ni este *río*  
corre *fiera*, vuela *ave*, *pece* nada,  
de quien con atención no sea escuchada  
la triste voz del triste llanto mío;

y aunque en la fuerza sea de el estío  
al viento mi querrela encomendada,  
cuando a cada cual de ellos más le agrada  
fresca *cueva*, *árbol* verde, *arroyo* frío,

---

(1) Los textos y su numeración están tomados de la edición de Góngora por los hermanos Millé y Jiménez, publicada por M. Aguilar.

a compasión movidos de mi llanto  
dejan la *sombra*, el *ramo* y la *hondura*,  
cual ya por escuchar el dulce canto

de aquel que, de Strimón en la espesura,  
los suspendía cien mil veces. ¡Tanto  
puede mi mal, y pudo su dulzura!

El mismo artificio podemos admirar en el siguiente soneto:

## 239

No destrozada *nave* en *roca* dura  
tocó la playa más arrepentida  
ni *pajarillo* de la *red* tendida  
voló más temeroso a la espesura;

bella *Ninfa*, la planta mal segura,  
no tan alborotada ni afligida,  
hurtó de verde *prado*, que escondida  
víbora regalaba en su verdura,

como yo, Amor, la condición airada,  
las rubias trenzas y la vista bella  
huyendo voy, con pie ya desatado,

de mi enemiga en vano celebrada.  
Adiós, *Ninfa* cruel; quedaos con ella,  
dura *roca*, *red* de oro, alegre *prado*.

A veces el paralelismo de palabras o imágenes no es doble, sino triple. Por ejemplo:

## 235

Ilustre y hermosísima María,  
mientras se dejan ver a cualquier hora  
en tus mejillas la rosada *Aurora*,  
*Fébo* en tus ojos, y en tu frente el *día*,

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

antes que de la edad *Febo* eclipsado,  
y el claro *día* vuelto en noche oscura,  
huya la *Arora* de el mortal nublado;

antes que lo que hoy es rubio *tesoro*  
venza a la blanca nieve su blancura,  
goza, goza el color la luz, el oro.

A veces el paralelismo se da en los tercetos finales:

## 256

## A DON CRISTOBAL DE MORA

Arbol de cuyos ramos fortunados  
las nobles moras son quinas reales,  
teñidas en la sangre de leales  
capitanes, no amantes desdichados;

en los campos del Tajo más dorados  
y que más privilegian sus cristales,  
a par de las sublimes palmas sales,  
y más que los laureles levantados.

*Gusano*, de tus *hojas* me alimentes;  
*pajarillo*, sosténganme tus *ramas*,  
y ampáreme tu *sombra*, *peregrino*.

*Hilaré* tu memoria entre las gentes,  
*cantaré* enmudeciendo ajenas famas,  
y *votaré* a tu templo mi camino

El segundo grupo de nuestra clasificación está formado por los que hemos bautizado con el nombre de *sonetos-cohete*. Cohete que en este caso es el último o los dos últimos versos; esto es, una sorpresa, o, si se trata de sonetos jocosos o humorísticos, en un chiste final.

## 245

Tres veces de Aquilón el soplo airado  
del verde honor privó las verdes plantas,  
y al animal de Colcos otras tantas  
ilustró Febo su vellón dorado,

después que sigo (el pecho traspasado  
de aguda flecha) con humildes plantas  
(¡oh bella Clori!) tus pisadas sanctas  
por las floridas señas que da el prado.

A vista voy (tiñendo los alcores  
en roja sangre) de tu dulce vuelo  
que el cielo pinta de cient mil colores

tanto, que ya nos siguen los pastores  
por los extraños rastros que en el suelo  
dejamos, yo de sangre, tú de flores.

## 252

Grandes, más que elefantes y que abadas,  
títulos liberales como rocas,  
gentiles hombres, sólo de sus bocas,  
illustri cavaglier, llaves doradas;

hábitos, capas digo remendadas,  
damas de haz y envés, viudas sin tocas,  
carrozãs de ocho bestias, y aun son pocas  
con las que tiran y que son tiradas;

catarriberas, ánimas en pena,  
con Bártulos y Abades la milicia,  
y los derechos con espada y daga;

casas y pechos todo a la malicia,  
lodos con perejil y yerbabuena:  
esto es la Corte. ¡Buena pro les haga!

## 254

Duélete de esa puente, Manzanares;  
mira que dice por ahí la gente  
que no eres río para media puente,  
y que ella es puente para muchos mares.

Hoy, arrogante, te ha brotado a pares  
húmedas crestas tu soberbia frente  
y ayer me dijo humilde tu corriente  
que eran en marzo los caniculares.



Por el alma de aquel que ha pretendido  
con cuatro onzas de agua de chicoria  
purgar la villa y darte lo purgado,

me dí cómo has menguado y has crecido,  
¿cómo ayer te vi en pena, y hoy en gloria?  
—Bebíome un asno ayer, y hoy me ha meado.

## 261

Cosas, Celalba mía, he visto extrañas:  
casarse nubes, desbocarse vientos,  
altas torres besar sus fundamentos,  
y vomitar la tierra sus entrañas;

duras puentes romper, cual tiernas cañas,  
arroyos prodigiosos, ríos violentos  
mal vadeados de los pensamientos,  
y enfrenados peor de las montañas;

los días de Noé, gentes subidas  
en los más altos pinos levantados,  
en las robustas hayas más crecidas.

Pastores, perros, chozas y ganados  
sobre las aguas vi, sin forma y vidas,  
y nada temí más que mis cuidados.

El tercer grupo es el de los *sonetos en espiral*, esto es, aquellos en los que no hay en toda la extensión del soneto ni un solo punto y aparte, antes toda la composición es una larga cláusula emitida de un solo aliento y con una firme trabazón gramatical entre sus miembros, enlazados por las leyes de la coordinación y la subordinación. La marcha lenta y reposada de sus versos, formando como una cinta ininterrumpida, da la impresión de una espiral desenvolviendo, como una voluta de incienso, sus anillos ascendentes.

A este grupo pertenecen los sonetos números 228, 235 y 239 antes transcritos.

## 247

Aunque a rocas de fe ligada vea  
con lazos de oro la hermosa nave  
mientras en calma humilde, en paz suave  
sereno el mar la vista lisonjea,

y aunque el céfiro esté (porque lo crea)  
tasando el viento que en las velas cabe,  
y el fin dichoso del camino grave  
en el aspecto celestial se lea,

he visto blanqueando las arenas  
de tantos nunca sepultados huesos  
que el mar de Amor tuvieron por seguro

que dél no fío si sus flujos gruesos  
con el timón o con la voz no enfrenas  
¡oh dulce Arión, oh sabio Palinuro!

## 302

Los blancos lilios que de ciento en ciento,  
hijos del Sol, nos da la Primavera,  
a quien del Tajo son en la ribera  
oro su cuna, perlas su alimento;

las frescas rosas, que ambicioso el viento  
con pluma solícita lisonjera,  
como quien de una y otra hoja espera  
purpúreas alas, si lascivo aliento,

a vuestro hermoso pie cada cual debe  
su beldad toda, ¿qué hará la mano,  
si tanto puede el pie, que ostenta flores,

porque vuestro esplendor venza la nieve,  
venza su rosicler, y porque en vano,  
hablando vos, expiren sus olores?

354

## EN LA MUERTE DE UN CABALLERO MOZO

Ave real de plumas tan desnuda,  
que aun de carne voló jamás vestida,  
cuya garra, no en miembros dividida,  
inexorable es guadaña aguda;

lisonjera a los cielos o sañuda  
contra los elementos de una vida,  
florida en años, en beldad florida,  
cual menos piedad árbitra lo duda,

no a deidad fabulosa hoy arrebatada  
garzón que en vez del venatorio acero  
cristal ministro impuro, si no alado

espíritu que, en cítara de plata,  
al Júpiter dirige verdadero  
un dulce y otro cántico sagrado.

*Imágenes en cadena.* Aparte de los tres grupos aludidos, encontramos en Góngora un ingenioso artificio que consiste en hacer de cada una de las imágenes de una serie un eslabón enlazado con la imagen anterior y la siguiente. Este caso se da en los tercetos del siguiente soneto:

257

Si ya la vista de llorar cansada,  
de cosa puede prometer certeza,  
bellísima es aquella fortaleza  
y generosamente edificada.

Palacio es de mi bella celebrada,  
templo de amor, alcázar de nobleza,  
nido de el Fénix de mayor belleza  
que bate en nuestra edad pluma dorada.

*Muro* que sojuzgáis el verde llano,  
*torres* que defendéis el noble *muro*,  
almenas que a las *torres* sois corona;

cuando de vuestro dueño soberano  
merezcáis ver la celestial persona,  
representadle mi destierro duro.

La misma trabazón de los eslabones de una cadena se encuentra no en forma de imágenes, sino en la puramente gramatical de un grupo de tres palabras, una de las cuales sujeta a la vez dos frases consecutivas. Así en el primer cuarteto del siguiente soneto :

294

## A DON SANCHO DAVILA, OBISPO DE JAEN

Sacro pastor de pueblos, que en florida  
edad, pastor, gobiernas tu ganado,  
más con el silbo que con el cayado  
y más que con el silbo con la vida ;

canten otros tu casa esclarecida,  
mas tu Palacio, con razón sagrado,  
cante Apolo de rayos coronado,  
no humilde Musa de laurel ceñida,

Tienda es gloriosa, donde en lechos de oro  
victoriosos duermen los soldados,  
que ya despertarán a triunfo y palmas ;

milagroso sepulcro, mudo coro  
de muertos vivos, de ángeles callados,  
cielo de cuerpos, vestuario de almas.

## SENTIDO MUSICAL.

El sentido musical de Góngora tiene tan numerosas como interesantes manifestaciones.

Un artificio usado no sólo por Góngora, sino por otros poetas contemporáneos suyos es el de dividir el endecasílabo en dos o tres miembros gramaticales, sintácticos y prosódicos a la vez. He aquí una larga serie de ejemplos :

*Endecasílabos bimembres:*

Alma del tiempo, espada del olvido (249) (1).  
 Pintar los campos y pintar la arena (250).  
 Heroica lira, pastoral avena (250).  
 Cantar las aves y llorar la gente (274).  
 Multiplicarse imperios, nacer mundos (283).  
 Si rocas mueve, si bajeles para (300).  
 Cantando mata al que matando mira (300).  
 Tus himnos canta y tus virtudes reza (217).  
 El mar argenta, las campañas dora (221).  
 Suspiros tristes, lágrimas cansadas (223).  
 Los troncos bañan y las ramas mueven (223).  
 Llorar sin premio y suspirar en vano (223).  
 Oh excelso muro, oh torres levantadas (244).  
 Oro su cuna, perlas su alimento (302).

*Endecasílabos trimembres:*

Ni en este monte, este aire, ni este río (232).  
 Corre fiera, vuela ave, pece nada (232).  
 fresca cueva, árbol verde, arroyo frío (232).  
 dura roca, red de oro, alegre prado (239).  
 de honor, de majestad, de gallardía (244).  
 ver tu muro, tus torres y tu río (244).  
 del turco, del inglés, del lusitano (248).  
 en patria, en profesión, en instrumento (250).  
 descaminado, enfermo, peregrino (258).  
 arde el río, arde el mar, humea el mundo (262).

En un soneto de Góngora (228) se halla un endecasílabo, el final, *quinquimembre*:

en tierra, en humo, en polvo, en sombra, en nada.

Sobre este maravilloso verso hemos de hacer una observación que demuestra cuán afinado y refinado tenía Góngora el oído para percibir los matices acústicos más delicados de las vocales y consonantes. En general, Góngora evitaba hacer recaer el

---

(1) La numeración corresponde a la que llevan los sonetos en la edición Millé

acento principal en la vocal *u*, por ser musicalmente opaca, la menos sonora de todas. En mi rebusca he encontrado en los sonetos contadas muestras del acento principal en *u*. He aquí algunas:

el gran señor del húmido tridente (220).  
 porque no den los túyos más enojos (224).  
 El Tajo mira en su húmido ejercicio (250).  
 Por el suelo andalúz tu real camino (226).

Pero alguna vez reitera expresamente los acentos sobre la vocal *u* con propósito estilístico o finalidad onomatopéica. Así:

Fué ilústre tumba del húmido elemento (241).  
 Que sombras sella en t́mulo de espúma (314).  
 De los dos ḿndos úno y otro plano  
 de los dos mares úna y otra espúma (329).

Ahora notad que en el antedicho verso la gradación lógica y objetiva de los conceptos y de las palabras exigiría otro orden en éstas. El poeta en este último verso de su soneto (*Mientras por competir con tu cabello*) quiere expresar la sensación del poder destructor de la muerte con una serie graduada de imágenes que van de lo consistente a lo liviano, de lo rangible a lo evanescente, de lo real o lo imaginario, de lo firme a lo deleznable. Así, en lugar de decir, como dice:

en tierra, en humo, en polvo, en sombra, en nada

debiera haber dicho:

en tierra, en polvo, en humo, en sombra, en nada.

¿Por qué alteró este orden rigurosamente lógico? Pues, simplemente, por razones de eufonía. En el segundo caso el acento principal en sexta hubiera recaído en la *u* de *humo*. En lugar de esta vocal fonéticamente ingrata, prefiere alterar el orden lógico para hacer recaer el acento en la sílaba de tan plena soncridad como la primera de la palabra *polvo*, y por esto escribe:

en tierra, en humo, en polvo, en sombra, en nada.

Y a propósito de lo que acabamos de observar, hemos de añadir que Góngora siguió, seguramente por instinto, una importante ley en la armonía del verso castellano. Góngora muestra, en efecto, marcada tendencia a cargar el ictus principal no en las sílabas descubiertas (en las que la vocal va precedida y seguida de una sola consonante, p. ej.: *ala, pone, cadena*), sino en las cubiertas (en las que la vocal o está diptongada o bien va precedida o seguida de diptongo o de un nexo consonántico, p. ej.: *tránsito, hierba, quieto, falta, padre, templo, marta*). La razón es que el grupo de consonantes o el diptongo ayuda a apoyar la voz en una especie de cesura o pausa que presta una armonía superior al verso. Podemos afirmar que la mayoría de los versos de Góngora confirman este secreto. En muchos sonetos todos o casi todos los versos están contruidos atendiendo a esta ley. Véanse los sonetos 220, *Mientras por competir*; 229, *Fragoso monte*; 226, *Rey de los otros*; 244, *Oh excelso muro*; 294, *Sacro pastor de pueblos*, a los que podríamos añadir otros muchos. Léase, como muestra, el último soneto citado, en el que los dos únicos versos en que el acento principal recae en vocal descubierta no dejan de tener los acentos secundarios en cubierta:

Sacro pastor de pueblos, que en florida  
 edad, pastor, gobiernas tu ganado,  
 más con el silbo que con el cayado  
 y más que con el silbo con la vida.  
 Canten otros tu casa esclarecida,  
 mas tu palacio con razón sagrado  
 cante Apolo de rayos coronado,  
 no humilde Musa de laurel ceñida.  
 Tienda es gloriosa, donde en lechos de oro  
 victorioso duermen los soldados  
 que ya despertarán a triunfo y palmas;  
 milagroso sepulcro, mudo coro  
 de muertos vivos, de ángeles, callados  
 cielo de cuerpos, vestuario de almas.

El último verso ya citado del soneto *Mientras por competir* logra en la rectificación de Góngora en la serie graduada de

imágenes esta perfección acústica con el orden *en tierra, en humo, en polvo...*, en lugar de *en tierra, en polvo, en humo...*

Que fué el instinto musical y no el descubrimiento consciente de una ley de eufonía lo que llevó a Góngora a dar preferencia en el acento del verso a las sílabas cubiertas y no a las descubiertas, puede demostrarse con el ejemplo de otros poetas contemporáneos que muestran la misma tendencia. Por ejemplo, Lope de Vega. Muchos son los sonetos de éste cuyos versos obedecen en su totalidad o su mayoría a esta exigencia de un oído refinado. Así ocurre en el famoso soneto de *La Dorotea*:

Canta pájaro amante en la enramada  
Selva a su amor, que por el verde suelo  
No ha visto al cazador que con desvelo  
Le está acechando. la ballesta armada, etc.

Góngora arquitecto y pintor, Góngora músico, se ha incorporado espontáneamente a los cenáculos creadores de la lírica moderna. El gran poeta cordobés es un auténtico precursor de la sensibilidad poética que inauguró en el siglo pasado Baudelaire. Una de las características de las escuelas poéticas fundadas sobre esta sensibilidad es la poca, y a veces nula, importancia que dan al contenido, al asunto, al tema de la poesía, para concentrar toda su atención en la vibración subconsciente e indefinida que envuelve la letra en una especie de halo musical, y en la calidad de las imágenes y en la cadencia y melodía de las palabras y de los sonidos que integran el verso. Efecto de estas mismas tendencias es la aspiración que tienen esos poetas modernos de dar a cada verso por separado el valor de todo un poema, de una obra de arte acabada y perfecta que no necesita de los versos que anteceden o siguen para producir la impresión de una unidad ideológicamente, y estéticamente, y plásticamente, y musicalmente perfecta.

Góngora, efectivamente, es el poeta de versos magníficos, encerrados, completos en sí mismos, joyas incomparables de belleza y arquetipos de formas nobles y de mágica melodía, que una vez leídos los depositamos como un tesoro en nuestra memoria para asegurar un gozo inextinguible. He aquí un ramillete de



esos versos magníficos del gran poeta, que no conocerán vejez ni decadencia por siglos que el mundo dure:

En tinieblas de oro rayos bellos (232).  
 La dulce voz de un serafín humano (300).  
 Que sombras sella en túmulos de espuma (314).  
 Ambicioso bajel da lino al viento (340).  
 Cantar las aves y llorar la gente (274).  
 a batallas de amor campos de pluma (*Polifemo*).  
 el llanto en perlas coronó las flores (355).

Góngora sorprendió también los más íntimos secretos de la musicalidad de su idioma y es maestro insuperable en el divino juego de los timbres y modulaciones de las vocales y consonantes, y con él obtiene efectos sorprendentes de la más peregrina belleza. Es, sobre todo, inclinado a jugar con las consonantes llamadas líquidas, las cuales le dan ocasión para escribir versos de una suavidad y de una efonía definitivas. Pongamos unos ejemplos de aliteraciones *l, r, n*:

Oh claro honor del líquido elemento  
 Dulce arroyuelo de corriente plata  
 Cuya agua entre la hierba se dilata  
 Con regalado son, con paso lento  
 a la esmeralda fina el verde puro (217)  
 Con peine de marfil, con mano bella (292)  
 Oro, lirio, clavel, cristal luciente (228)  
 cual fina plata o cual cristal tan claro (133).  
 ardiente morador del sacro coro (246).  
 que a las nubes borra sus arrebatos (255).

Un estudio detenido de la poesía de Góngora, hecho con fines estilísticos, daría el resultado de hallar una serie de interesantes recursos estilísticos empleados por el poeta para producir determinados efectos o expresar determinadas sensaciones o emociones. Así son frecuentes los versos en los que Góngora, para producir una sensación de majestad, prodiga en el verso las *a* tónicas:

Sacros, altos, dorados capiteles  
 De honor, de majestad, de gallardía.

El creador de tantos versos de arquétipica belleza forzosamente había de exhibir su genial maestría en numerosos sonetos y composiciones de rara y pasmosa perfección. Permítame el benévolo lector que a guisa de colofón de este modesto ensayo lo remate con la transcripción de algunos de esos sonetos perfectos de Góngora:

## 220

¡Oh claro honor del líquido elemento,  
dulce arroyuelo de corriente plata,  
cuya agua entre la yerba se dilata  
con regalado son, con paso lento!

pues la por quien helar y arder me siento  
(mientras en ti se mira), Amor retrata  
de su rostro la nieve y la escarlata  
en tu tranquilo y blando movimiento,

vete como te vas; no dejes floja  
la undosa rienda al cristalino freno  
con que gobiernas tu veloz corriente:

que no es bien que confusamente acoja  
tanta belleza en su profundo seno  
el gran Señor del húmido tridente.

## 238

La dulce boca que a gustar convoca  
un humor entre perlas destilado  
y a no invidiar aquel licor sagrado  
que a Júpiter ministra el garzón de Ida,

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

No os engañen las rosas, que a la Aurora  
diréis que, aljofaradas y olorosas,  
se le cayeron del purpúreo seno:

manzanas son de Tántalo y no rosas,  
que después huyen de el que incitan ahora,  
y sólo de el Amor queda el veneno

244

## A CORDOBA

¡Oh excelso muro, oh torres coronadas  
de honor, de majestad, de gallardía!  
¡Oh gran río, gran rey de Andalucía,  
de arenas nobles, ya que no doradas!

¡Oh fértil llano, oh sierras levantadas,  
que privilegia el cielo y dora el día!  
¡Oh siempre gloriosa patria mía,  
tanto por plumas cuando por espadas!

Si entre aquellas ruinas y despojos  
que enriquece Genil y Dauro baña  
tu memoria no fué alimento mío,

nunca merezcan mis ausentes ojos  
ver tu muro, tus torres y tu río,  
tu llano y sierra, ¡oh patria, oh flor de España!

274

Si Amor entre las plumas de su nido  
prendió mi libertad, ¿que hará ahora,  
que en tus ojos, dulcísima señora,  
armado vuela, ya que no vestido?

Entre las violetas fuí herido  
de el áspid que hoy entre los lilijs mora;  
igual fuerza tenías siendo Aurora,  
que ya como Sol tienes bien nacido.

Saludaré tu luz con voz doliente,  
cual tierno ruiseñor en prisión dura  
despide quejas, pero dulcemente

diré cómo de rayos vi tu frente  
coronada, y que hace tu hermosura  
cantar las aves, y llorar la gente.