LA IMAGINACION CONFIGURANTE

(Ensayo sobre *Las soledades,* de don Luis de Góngora)

POR

LUIS ROSALES

I. Una nueva corriente en la poesía española del Siglo de Oro

En la corte del emperador, y en el año de gracia de 1526, se celebró la conversación de Boscán con el embajador de Venecia, Andrea Navagero, que tan honda influencia tuvo en nuestras letras. El hecho es sorprendente y debería ser aleccionador para los casticistas que nunca faltan entre nosotros (1). *Su extraordinario alcance fue subrayado en nuestros días por Dámaso Alonso: «En 1526, estando la corte en Granada, había encontrado Navagero a Boscán: Boscán nos refiere que Navagero le dijo: por qué no probaba en lengua castellana sonetos y otras artes de trovar usados en Italia. Y no sólo se lo dijo así, livianamente, más aún le rogó que lo hiciese. Partióse Boscán para su casa y comenzó a tentar este género de verso. No hay tal caso en la historia de la literatura del mundo en que tan nítidamente se deslinden dos épocas. Ese día indeterminado del año 1526, reinando la Majestad Cesárea de Carlos V, nació la nueva poesía española, la poesía española de la cual la de 1961 es sólo la natural y directa continuación»* (2).

La importancia y la duración de esta influencia son desconcertantes. Nos plantean numerosos problemas que por ahora vamos a resumir en el siguiente: ¿cómo es posible que el mero uso de las trovas italianas aconsejado por Navagero a Boscán haya dado lugar, según dice Dámaso Alonso con indudable acierto, al nacimiento de la nueva poesía española, que comprende desde el Siglo de Oro a nuestros días?

Para aceptar que un cambio de carácter técnico pueda tener tan insólita repercusión, será preciso estar de acuerdo en que el cambio de la forma poética implica, necesariamente, un cambio de sensibilidad.

(1) En todas partes hay casticistas. Una forma especial del casticismo americano se llama indigenismo.

(2) Dámaso Alonso: *Cuatro poetas españoles.* Ed. Gredos, Madrid, 1962, páginas 30-31.

Ambos aspectos son inseparables. La técnica no es arbitraria. Depende siempre de la intuición artística, se supedita a ella, igual que la intuición depende siempre de ese sistema de valoraciones que constituye el mundo poético y está regido por la sensibilidad de cada tiempo. Los elementos constituyentes de un poema no pueden contradecirse, ni obedecer a orientaciones diferentes, sin menoscabo y manquedad del logro artístico, pues un poema es, antes que nada, un organismo vivo, un sistema total de relaciones, y cualquier cambio verificado en una de sus partes lo modifica en su totalidad. Aunque no suele ser tenido en cuenta, creo que puede afirmarse que en el proceso de la creación poética cuando cambia una parte cambia el todo, es decir, que en el poema no hay, en definitiva, sino cambios estructurales (3). *Esta es la ley del proceso creador. No la olvidemos. Un poema es, ante todo, un organismo vivo, y «un organismo puede ser destruido, pero no puede dividirse en sus partes naturales»* (4). *La poesía italiana, cuyos modelos trasplantó Garcilaso, tenía una larga historia técnica indisolublemente adscrita a ella. Técnica, espíritu y sensibilidad no pueden separarse. Siempre obedecen a una misma orientación artística. Sobre la frágil estructura del verso endecasílabo se venía sosteniendo buena parte del humanismo renacentista. Así, pues, nada más ingenuo que explicar el sentido de las innovaciones introducidas por Boscán, como la afirmación tradicional de que equivalían a verter vino viejo en odres nuevos. Esto es hablar sin decir nada, pues en rigor, cuando cambian sus elementos cambia el poema, y se modifica el sistema total de relaciones que lo constituye. Todo elemento significante tiene valor expresivo, y la utilización de los metros italianos comportaba necesariamente la aceptación de una nueva actitud frente al arte, de una nueva sensibilidad y de un nuevo sistema de ideas y de actitudes vitales.*

De esta adscripción inevitable de la cultura renacentista a las formas poéticas, creo conveniente subrayar un fenómeno al que vengo llamando el espíritu de las formas (5), *cuyo análisis va a darnos una comprensión más profunda del hecho de que la adaptación de la métrica italiana supusiese una completa renovación de la sensibilidad.*

---

(3) Naturalmente este fenómeno sólo puede observarse en los poemas bien logrados y es una de las demostraciones más evidentes y sencillas que nos prueban tanto la buena construcción del poema, como su misma autenticidad poética.

(4) KARL VOSSLER: *Positivismo e idealismo en lingüística*. Ed. Poblet. Buenos Aires, p. 17.

(5) LUIS ROSALES: *El sentimiento del desengaño en la poesía barroca*. Ed. Cultura Hispánica. Madrid, pp. 55 y ss.

II. Del espíritu de las formas

Apuntemos sumariamente algunas de sus principales manifestaciones, tratando de ponerlas en relación con el estilo culterano.

La primera es la distinta capacidad que tienen cada forma métrica y cada forma estrófica para expresar temas poéticos diversos y actitudes del ánimo distintas. Para su utilización en el teatro, Lope de Vega intuyó y expresó claramente esta aptitud o capacidad:

> Acomode los versos con prudencia
> a los sujetos de que va tratando:
> las décimas son buenas para quejas,
> el soneto está bien en los que aguardan,
> las relaciones piden los romances
> aunque en octavas lucen en extremo;
> son los tercetos para cosas graves
> y para las de amor, las redondillas (6).

El tema condiciona la expresión, y cada uno de los distintos metros es más afín con un campo temático determinado, por lo cual a nadie se le ocurriría describir la batalla de Lepanto en ovillejos. El verso heroico —como es sabido, durante el siglo XVII solía llamarse heroico al verso endecasílabo— (7), se prestaba eficacísimamente para describir un cierto tipo de vivencias que yo me atrevería a llamar de «situación emocional retórica». Hay temas poéticos que son grandilocuentes por su propia naturaleza. A ellos se ajustan estas vivencias, en las cuales la emoción se sustituye por el énfasis, y el énfasis se manifiesta por el verso y a veces por el metro. Entre lo heroico, lo enfático y el poema en verso endecasílabo —verso de arte mayor en el barroco— había una extraña vecindad que hoy nos cuesta trabajo comprender. En los versos citados, Lope de Vega se ha referido explícitamente a esta curiosa relación:

> son los tercetos para cosas graves

El caso es que ya hacia el final del siglo XVII el endecasílabo se convierte en un verso de panteón y mausoleo. Era la última consecuencia de un largo proceso histórico. Tenía que ser así. En el barroco la degradación estilística de lo heroico era el énfasis, y el énfa-

---

(6) Es extraordinario el acierto de esos versillos que parecen caídos de la mano, ¡qué maravilla de Lope!, y entrañan una teoría estética agudísima y original a la que desearíamos prestarle algún día la atención que merece. Los versos, como es sabido, pertenecen al *Arte nuevo de hacer comedias*. V. *Obras no dramáticas de Lope de Vega*. BAE, p. 232.

(7) Luis Rosales: *Ob. cit.*, p. 62.

sis estaba vinculado, de una parte, con el verso de arte mayor, es decir, con el endecasílabo o con los versos de mayor número de sílabas, y de otra parte, con aquellos movimientos del ánimo que llamé anteriormente de «situación emocional retórica», cuyos mejores ejemplos temáticos, reiterativos y cansinos son la Virtud en la canción moral, la Resignación en la canción fúnebre y la Fama (o su correlativo: la Adulación) en el poema panegírico (8).

La segunda de estas manifestaciones que aquí y ahora nos interesa destacar es el sentido que cada forma métrica va adquiriendo con el paso del tiempo. La canción italiana, el soneto, el romance, la redondilla, tienen su propia historia, y en esta historia justamente adquieren su sentido. Diríase, y es cierto, que la Historia les imprime carácter, y cada una de ellas se va cargando poco a poco de un contenido histórico-cultural que empieza siendo diferente y acaba siendo característico. Pongamos un ejemplo. Entre los metros italianos incorporados en el Renacimiento a nuestra poesía, existe uno, de uso infrecuente, que Góngora va a incorporar y sobre todo va a transformar: se trata de la silva. Nadie la había utilizado en España dándole un contenido épico-narrativo; sólo la vemos utilizada, y esto muy parcamente, en el madrigal amoroso, es decir, en poemas de pequeña extensión y de carácter lírico. En rigor, la elección de esta forma métrica para componer un poema narrativo tan extenso como Las Soledades *fue una absoluta novedad, pero además uno de los mayores aciertos técnicos gongorinos.*

La silva es una composición de versos endecasílabos y heptasílabos, rimados en consonante y combinados según arbitrio del poeta, sin división estrófica; es una forma métrica singular, dilatada y continua, que no coagula nunca la imaginación del poeta; antes, por el contrario, va ciñéndose a ella para servirla eficazmente y dar a su expresión la amplitud que precise. Se encoge o se dilata a nuestro antojo, para desarrollar un tema, un retrato, un paisaje o una figura de dicción. No se constriñe ni nos constriñe; es una forma poética en libertad. Pues bien, a causa de ello era este metro consustancial al nuevo género poético descubierto por Góngora en Las Soledades. *Sólo desde la perspectiva de nuestros días, valorada por las constantes aportaciones críticas al estudio de este escritor* (9), *se puede comprender hasta qué punto era precisa la silva para dar a la imaginación*

---

(8) Me refiero a los poemas adormecidos y adulatorios que se hacen en el barroco a imitación del Panegírico al duque de Lerma, de don Luis de Góngora, y llegan a constituir un prototipo.

(9) Góngora es uno de los escasos poetas españoles bien estudiados. Agradezcámoslo a que pusiera la pluma en él Dámaso Alonso.

de Góngora, a la ilimitada e increíble imaginación poética de Góngora, su forma necesaria y connatural. No habría cabido en otro cauce. Era su forma propia.

Veamos cómo se ha producido esta adecuación. La silva es una forma métrica infrecuente, errática y prolija. No escribo estos adjetivos de modo fortuito y provisional, por lo cual vamos a ver ahora, paso a paso, de qué manera han coadyuvado todos y cada uno de ellos para dar a la imaginación poética del autor de Las Soledades, *su forma necesaria y connatural.*

Por su carácter infrecuente *y casi insólito en nuestras letras, la silva carecía de modelos. No estaba desgastada por el uso y equivalía a una novedad. A causa de ello fue elegida por el poeta. No nos extrañe, no nos puede extrañar: novedad y rareza son condiciones características de su estilo. Pero además de su valor de novedad, la silva trajo a* Las Soledades *otras aportaciones que también dependían de su carácter infrecuente. La silva no estaba cristalizada y prefijada por su historia —no tenía historia— como las restantes formas métricas italianas o castellanas* (10), *y fue don Luis de Góngora quien la formalizó, es decir, quien convirtió lo que en la silva no eran más que virtualidades, en un sistema de expresión definido y preciso. Desde luego se adaptaba a las condiciones de su estilo: vastedad de invención, brillantez y secuencia descriptivas, análisis riguroso, pormenorizado y exhaustivo, por lo cual sólo don Luis de Góngora podía lograr con esta forma métrica el resultado técnico que logró. Tal es la razón de que al lector moderno le parezca la silva la forma propia, la forma indispensable del poema gongorino. Pero nada importante se logra sin esfuerzo, y este esfuerzo continuo del poeta se nota siempre en* Las Soledades. *No hay nada en ellas improvisado ni concedido a la facilidad, aun en su mismo arranque: la elección de su forma. Tuvo el poeta que comenzar por recrearla, dando a la silva una eficacia descriptiva y una amplitud que nunca tuvo en sus escasas utilizaciones anteriores. De esta lucha proviene, en cierto modo, el prosaísmo de* Las Soledades, *sus momentos de oscuridad y decaimiento, en los cuales el estilo parece extenuado y, sin embargo, sigue siendo eficaz. La eficacia es la condición gongorina por excelencia. Una eficacia cuyo acierto descansa más en la fuerza de persuasión de las palabras que en su fuerza de sugestión. Ahora bien, la eficacia implica siempre la solución de una dificultad, y esta dificultad es evidente en* Las

(10) El soneto, el terceto encadenado, la canción petrarquista en sus múltiples formas, la sextina, la octava real, etc., todas tenían ya en nuestra patria una larga historia por la utilización que hicieron de ellas las dos primeras generaciones de poetas petrarquistas.

Soledades. *Lucha Góngora con la expresión poética, pero lucha también con el metro elegido, y en su lucha con ambos se define su estilo. Salió, generalmente, victorioso, pero la lucha ha quedado allí; es más: podemos verla, la estamos viendo escrita todavía.*

Pasemos el segundo adjetivo. Por su carácter errático, *capaz de las sinuosidades y los despliegues más imprevistos, la silva tenía un andar torcido, como el río que se pliega a las necesidades del terreno, con meandros que dan forma a su cauce y facilitan su corriente* (11). *Por su carácter errático, la silva era una composición que se plegaba con eficacia a los incisos del discurso y a la complicadísima división en planos propia del mundo gongorino. Pongamos un ejemplo:*

> Recordó al Sol, no, de su espuma cana,
> la dulce de las aves armonía,
> sino los dos topacios que batía
> —orientales aidabas— Himeneo.
> Del carro, pues, febeo
> el luminoso tiro,
> mordiendo oro, el eclíptico zafiro
> pisar quería, cuando el populoso
> lugarillo, el serrano
> con su huésped, que admira cortesano
> —a pesar del estambre y de la seda—
> el tapiz que frondoso
> tejió de verdes hojas la arboleda,
> y los que por las calles espaciosas
> fabrican arcos, rosas:
> oblicuos nuevos, pénsiles jardines
> de tantos como víolas jazmines (12)

Piénsese en los incontables giros, incisos y desviaciones de la lengua de Góngora y en las dificultades que el poeta tiene que salvar, no siempre felizmente, para lograr su intento, el intento del que ahora estamos ocupándonos: la adaptación de la lengua poética y de la silva a la expresión de lo cotidiano. La lucha con la expresión y con la forma métrica es inherente a esta poesía, y el párrafo citado lo demuestra. La lucha en él no queda bien resuelta y hace que su lectura nos parezca deletreante y fatigosa. Otras veces el resultado es placentero y deslumbrador, pero nunca espontáneo; se encuentra ati-

(11) He aquí un ejemplo de esta adecuación y de esta imagen:

> *Muda la admiración, habla callando*
> *y, ciega, un río sigue que —luciente*
> *de aquellos montes hijo—*
> *con torcido discurso, aunque prolijo,*
> *tiraniza los campos útilmente* (187-201).

(12) Versos 705-721.

rantado por el esfuerzo. Su dicción es tan estricta y rigurosa, tan complicada y diáfana que cada una de sus palabras implica un entrecruzamiento de tensiones poéticas; cada una de sus palabras representa la solución de una dificultad. Nunca se acumularon tantas dificultades en el estilo de un poeta, y no todas se podían resolver con fortuna. Pero además Las Soledades *son un poema extraño, singularísimo, irrepetible, un poema de situación única, un poema itinerante, cuya fábula poética es sólo el caminar de un desconocido que parece extranjero en el mundo, como el protagonista de Camus:*

> Pasos de un peregrino son errante
> cuantos me dictó versos dulce musa
> en soledad confusa
> unos perdidos, otros inspirados (13).

Estos pasos confusos, vagabundos y, sin embargo, muy precisos son el único argumento del poema: pedían, pues, un metro itinerante y de pie libre que les diera su forma propia. Téngase en cuenta que todas las formas métricas regulares tienen cierta parálisis de andadura. Su división estrófica las hace un poco rígidas, y es cierto que condensan la expresión, mas también la comprimen y en cierto modo la extenúan. Para que Góngora pudiera escribir Las Soledades *según las había concebido —un poema libre e ilimitado como la misma Naturaleza— necesitaba una forma poética también ilimitada. Una forma sin márgenes. Y la encontró en la silva. Tenía este metro la virtud adecuada a su fin. Por ello la eligió. La silva es una forma métrica de pie errante, que va haciendo su camino al andar, y al andar configura su forma* (14). *Su ritmo elocutivo no le está impuesto desde fuera; depende de su propio huelgo y es sólo un paso de andadura.*

Pasemos, finalmente, al tercer adjetivo. Por su carácter prolijo, *la silva es una composición apta y capaz para decirlo todo. En las manos de Góngora le va a servir para encerrar un continente en una metáfora:*

> dosel al día y tálamo a la noche,
> cuando halló de fugitiva plata
> la bisagra, aunque estrecha, abrazadora
> de un Océano y otro (15).

---

(13) Versos 1-4.

(14) Recuérdense los versos de Antonio Machado:

> *Caminante, no hay camino,*
> *se hace camino al andar.*

(15) Versos 471-474.

para describir un paisaje, descomponiéndolo en sus aspectos más sugerentes y característicos:

> Cóncavo fresno —a quien gracioso indulto
> de su caduco natural permite
> que a la encina vivaz robusto imite,
> y hueco exceda al alcornoque inculto—
> verde era pompa de un vallete oculto,
> cuando frondoso alcázar no, de aquella,
> que sin corona vuela y sin espada,
> susurrante amazona, Dido alada,
> de ejército más casto, de más bella
> república ceñida, en vez de muros,
> de cortezas; en esta, pues, Cartago
> reina la abeja, oro brillando vago
> o el jugo beba de los aires puros,
> o el sudor de los cielos, cuando liba
> de las mudas estrellas la saliva;
> burgo eran suyo el tronco informe, el breve
> corcho, y moradas pobres sus vacíos,
> del que más solicita los desvíos
> de la isla, plebeyo enjambre leve (16).

o bien para representar ante nosotros una acción en sus más mínimos detalles:

> Desnudo el joven, cuanto ya el vestido
> Océano ha bebido,
> restituir le hace a las arenas,
> y al sol lo extiende luego,
> que lamiéndolo apenas
> su dulce lengua de templado fuego
> lento lo embiste, y con suave estilo
> la menor onda chupa al menor hilo (17).

Son asombrosas la minuciosidad y la eficacia descriptivas de estos versos, que, cada uno a su andar, pues los ejemplos son de valor poético muy distinto, desenredan o desentrañan lenta y eficazmente los detalles más nimios de la acción. Nada queda velado en la pluma de Góngora por prosaico y humilde que sea. En ella todo tiene el mismo rango. Su precisión descriptiva es como una corriente de agua que va cubriendo por igual las asperezas, los relieves y los bajíos hasta enrasarlos en un mismo nivel. No hay precisión como la suya. Diríase que su estilo no subraya nada; simplemente es un ojo que ve. No lo olvidemos. Tenía que ser así. La precisión descriptiva va a ser

(16) Versos 283-301 de la *segunda Soledad.*
(17) Versos 34-41.

la clave de su estilo, porque Las Soledades *son el gran poema épico español en que lo narrativo se suspende para dar paso a lo descriptivo. No narra nada, describe lo que ve. No canta las hazañas de los héroes, como era término obligado en esta clase de poemas; canta la hazaña de la Naturaleza. El entusiasmo ante el mundo natural le da su tono épico al poema, su fuerza incontenible. Para escribir* Las Soledades *como las concibió, Góngora precisaba de una forma métrica libre, vasta y creadora como las fuerzas naturales que intentaba cantar. Descubrir estas posibilidades en la silva fue, indiscutiblemente, su gran acierto técnico.*

Y ahora continuemos con el tema. La tercera de estas manifestaciones del espíritu de las formas *que de manera tan sumaria venimos estudiando se refiere al valor del verso incorporado: el endecasílabo* (18). *Cuando Góngora lo utiliza, ya había tenido en España larga historia. Garcilaso fue quien le dio acento testimonial y carta de nobleza. Garcilaso fija en España el destino del endecasílabo, y de ello ha dependido no sólo el hecho de su aclimatación definitiva, sino algo más importante: el sentido que la utilización de este maravilloso instrumento tuvo y sigue teniendo en la poesía española. Mas a pesar del esplendor de su primera infancia, siguió el verso creciendo. No se hizo más perfecto, desde luego, pero se hizo más grávido con las aportaciones sucesivas. Ya sabemos* (19) *que en la poesía, a cada elemento* significante *se va adscribiendo históricamente una modalidad* de significado *cada vez más concreta y diferenciada. Espiritual y rítmicamente la poesía siempre es reiterativa. Pero además espiritual y psicológicamente la poesía es la memoria del hombre, la memoria del origen del hombre y tiene siempre carácter rememorativo. No podemos entrar en la cuestión; nos llevaría muy lejos. Subrayaremos solamente uno de sus aspectos menos cuestionables. Todo acierto poético se perpetúa y constituye como un eco, como una resonancia que la memoria añade a la lectura. Cuando hoy leemos un endecasílabo ya lo leemos como* subrayado *culturalmente; es decir, ya lo leemos recordando cuantos endecasílabos nos cantan en la memoria, comenzando por los de Garcilaso. La lectura poética va acompañada de una memoria ritual, que es como un aura que la enriquece y la refresca. Téngase en cuenta que todo acierto expresivo de un poeta aparece ante sus contemporáneos* (20) *con un carácter de ejemplari-*

(18) En el caso de *Las Soledades,* de Góngora, tendríamos que referirnos también a algunas de las subdivisiones del endecasílabo: el heptasílabo que alterna con el endecasílabo en el poema.

(19) Luis Rosales: *Ob. cit.,* pp. 53-54.

(20) Todo gran poeta, sea del tiempo que sea, es siempre contemporáneo del lector.

dad tan irresistible que al escribir sentimos la tentación de repetirlo (21), *y aun a veces lo repetimos inadvertidamente, pensando que inventamos lo que tan sólo recordamos. A esta tendencia rememorativa, que tiende a la repetición de los aciertos expresivos, hay que añadir las frases hechas, los sintagmas, las palabras felices, heridoras, y los sistemas de articulación que ya se encuentran acuñados en la lengua y se repiten automáticamente cuando el idioma en que escribimos, como dijo Schiller, por encontrarse ya trabajado secular y literariamente, nos lleva de la mano en la creación poética y aun realiza nuestra propia labor haciendo versos por nosotros:*

> Porque te ha salido un verso en una lengua culta
> que hace poesía y piensa por ti, te crees ya poeta (22).

Creo que estos tres puntos que hemos comentado pueden bastar para darle al lector algún indicio del interés y de la complejidad que tiene este fenómeno estilístico, al que venimos denominando el espíritu de las formas.

III. Los precedentes de la nueva sensibilidad

Es bien sabido que la sensibilidad renacentista comienza a manifestarse en nuestras letras con mucha antelación a las innovaciones de Boscán y Garcilaso. A este respecto, recordemos unas palabras de José Antonio Maravall: «Todo Renacimiento, pues, al modo que lo hallamos en los comienzos de nuestra Edad Moderna, supone un esquema trifásico. Podemos observarlo en Hernando del Pulgar. En él se da: primero, la repulsa de los procedimientos inmediatos, lo que le hace advertirnos que él no escribe según la forma de estas crónicas que leemos de los reyes de Castilla; segundo, el asalto a los clásicos grecolatinos, lo que le lleva a confesarnos que se esfuerza «por rimidar si pudiere al Tito Livio o a los otros estoriadores antiguos»; *tercero, la afirmación de la propia obra, ya que es él quien pretende realizar tan valiosa superación, desarrollando una autoconciencia de su valor y de los méritos de los personajes de que se ocupa. En Pulgar y en la mayor parte de los escritores españoles de finales del XV hallamos ya esta neta conciencia renacentista»* (23).

---

(21) Recuérdese la utilización sistemática que hace Ezra Pound de los versos de sus poetas preferidos, asimilándolos a su estilo e incorporándolos a sus poemas. Hoy va teniendo este sistema entre nosotros incontables y delirantes imitadores.

(22) Karl Vossler: *Positivismo e idealismo en lingüística*, p. 17.

(23) José Antonio Maravall: *Antiguos y modernos*. Ed. Moneda y Crédito. Madrid, 1966, p. 250.

En relación con el quehacer poético ocurre igual. Buena parte de los poetas del siglo XV comienzan a moverse dentro del ámbito de la nueva sensibilidad; bastará recordar los nombres del marqués de Santillana, Francisco Imperial y Juan de Mena. Ya a partir de los estudios de Menéndez Pelayo es bien sabido que hasta los mismos poetas de cancionero, partidarios de la expresión tradicional, participaban de esta actitud renovadora. Pero aún faltaba algo importante por hacer: la identificación de la nueva sensibilidad poética con su modo de expresión más eficaz. Este va a ser el sentido de la gran innovación garcilasiana, cuyas características definitorias, a nuestro modo de ver, son las siguientes: 1.ª Utilización de las formas métricas italianas. 2.ª Identificación del nuevo espíritu humanista con sus formas connaturales de expresión. 3.ª La fusión de lo cultural, lo intelectual y lo afectivo en el amor, que le va a dar a la nueva emoción poética cierto carácter de universalidad. 4.ª La modernidad del estilo, es decir, la creación de una nueva sintaxis imaginativa *que le diera a la lengua poética española una mayor vitalidad y un cauce nuevo y permanentemente renovable.*

IV. La lírica clásica y el culteranismo

En la historia de la lírica del Siglo de Oro ha sido generalmente subrayada por la crítica la existencia de una línea de continuidad que intensifica gradualmente determinados valores expresivos (el neologismo, el hipérbaton, el color (24) *y la utilización de los temas mitológicos) en un proceso continuado que va desde Juan de Mena a Garcilaso y, finalmente, desde Herrera hasta Góngora, alcanzando en este poeta su culminación. No vamos a detenernos en su estudio ni aun podemos permitirnos examinar algunos de los muchos aciertos que en la interpretación de esta línea poética ya han sido señalados por la crítica* (25).

---

(24) Lucien P. Thomas: *Góngora et le gongorisme considéré dans leurs rapports avec le marinisme.* París, 1911, p. 108.

(25) Citaremos algunos de los libros que más contribuyeron al esclarecimiento del tema:

Dámaso Alonso: *Ensayos sobre poesía española.* Ed. Rev. de Occidente, Madrid, 1944; *Las Soledades,* Ed. Cruz y Raya. Madrid, 1936; *La lengua poética de Góngora,* Rev. de Filología Española. Madrid, 1935; Keniston, E.: *Garcilaso de la Vega: A critical studi of his life and worke.* Nueva York, 1922; Rafael Lapesa: *La trayectoria poética de Garcilaso.* Ed. Rev. de Occidente, 1948; María Rosa Lida: *Juan de Mena, poeta del Renacimiento español.* México, 1950; E. Orozco Díaz: *Temas del barroco de poesía y de pintura.* Granada, 1947; A. Gallego Morel: *Dos ensayos sobre poesía española.* Ed. Insula. Madrid, 1951; Oreste Macri: *Fernando de Herrera.* Ed. Gredos. Madrid, 1959; Antonio Vilanova: *Las fuentes y los temas del Polifemo de Góngora.* Ed. Rev. de Filología Española. Madrid, 1957.

V. Metáfora y lenguaje culteranos

Nos interesa, en cambio, destacar los elementos principales que caracterizan el movimiento culterano, y constituyen su fondo original.

Se ha dicho muchas veces que la finalidad del movimiento culterano consiste en la renovación del lenguaje poético (26). *Para conseguir esta renovación utiliza dos medios principales: el neologismo y el hipérbaton, que en las manos de Góngora van a crear una nueva sintaxis poética, apoyada en el valor artístico y emocional de la palabra y no en su pura función lógica. Esta nueva sintaxis poética es la que imitan tanto sus seguidores como sus detractores. Recordemos, por ejemplo, el conocido soneto de Quevedo, en el cual hace mofa de la lengua y del estilo culteranos:*

Leí los rudimentos del aurora,
los esplendores lánguidos del día,
la pira y el construye y ascendía,
y lo purpurizante de la hora;

el múrice y el tirio y el colora,
el sol cadáver, cuya luz yacía,
y los borrones de la sombra fría
corusca luna en ascua que el sol dora.

La piel del cielo cóncavo arrollada,
el trémulo palor de enferma estrella,
la fuente de cristal bien razonada,

y todo fue un entierro de doncella,
doctrina muerta, letra no tocada,
luces y flores, grita y zacapella (27).

Es curioso observar que en la mayoría de estos versos, y remontando su carácter de burla, el lenguaje culterano sigue manteniendo su prestigio y su eficacia lírica ante el lector de nuestro tiempo: los rudimentos del aurora, el sol cadáver, la piel del cielo cóncavo, *que nos recuerda el cuadro de Dalí del niño que levanta la piel del mar, el hermosísimo verso: y* los borrones de la sombra fría, *que hoy nos parece un cuadro de pintura abstracta;* la letra no tocada *por el espíritu y, en fin,* la fuente con el agua razonada, *son aciertos líricos indudables, en los cuales la belleza del lenguaje imaginativo se sobrepone*

(26) Ya dice Jáuregui en el *Antídoto:* «ciertos amigos de vuesa merced viéndose atribulados en la disculpa de estos versos, han deseado que siquiera alabemos de ellos la manera del decir y su novedad». Jordán de Urries: *Ob. cit.*, p. 154.

(27) Juan Manuel Blecua: *Francisco de Quevedo. Poesía original.* Ed. Planeta. Barcelona, 1963, p. 576.

a la árida y satírica intencionalidad. En rigor, el soneto llega más lejos de donde quiere ir, tiene más calidad poética que gracia y habla más en favor de Quevedo como poeta que en favor de Quevedo como crítico. Donde las dan las toman. Hoy en día no corroe, ni desgasta la admiración que podamos sentir por el lenguaje culterano; subraya los aciertos y los errores de este estilo y nada más (28). *En definitiva, la renovación de la lengua poética era el carácter más acusado del culteranismo; todos, hasta sus mismos detractores, lo confirman* (29).

Ahora bien, lo que Góngora pretendía conseguir por este medio no era tan sólo enriquecer la lengua poética, o bien dar a su propio estilo una mayor originalidad. Esto ya lo habían hecho cuantos poetas le antecedieron en esta vía. Recordemos, por ejemplo, la opinión de Oreste Macrí sobre la lengua poética de Góngora: «El estilo gongorino es la fijación e intensificación de algunos procedimientos estilísticos normales en la lengua poética del Renacimiento; ninguno de los elementos que concurren en la formación de las obras censuradas por los anticulteranos es nuevo, siendo nueva solamente la acumulación, la concentración de dichos materiales. El gongorismo es, pues,

---

(28) No hay nada nuevo bajo el sol. La misma crítica que se hace a Góngora, se había hecho en su tiempo a Fernando de Herrera. He aquí el soneto burlesco que escribió Barahona de Soto contra el lenguaje culterano y, muy probablemente, contra Herrera:

Esplendores, celajes, rigoroso,
selvaje, llama, líquido, candores,
vagueza, faz, purpúrea, Cintia, ardores,
otra vez esplendores, caloroso,

ufanía, apacible, numeroso,
luego osadía, afán, verdor, errores,
otra y quinientas veces esplendores,
más esplendores, crespo, glorioso,

cercos, ásperos, albos, encrespado,
esparcer, espirar, lustre, fatales,
cambiar y de esplendor otro poquito,

luces, ebúrneo, nítido, asombrado,
orna, colora, joven, celestiales...
esto quitado, cierto que es bonito.

V. Francisco Rodríguez Marín, *Luis Barahona de Soto*. Ed. de la Real Academia Española. Madrid, 1903, p. 690. Sólo que en este caso no hay toque lírico alguno en la expresión desangelada y fría del sonético. Sólo el gracejo de la repetición de la palabra esplendor, que sigue haciéndonos gracia; lo demás es una mera enumeración del vocabulario herreriano que entonces fue piedra de escándalo y hoy pertenece al lenguaje conversacional. Casi todos estos vocablos ya han sido asimilados por el habla.

(29) Y naturalmente, sus defensores, tanto los de su tiempo como los actuales. Entre estos últimos escogeremos uno de calidad: «Para Góngora la poesía, en todo su rigor, es un lenguaje construido como un objeto enigmático». Jorge Guillén: *Lenguaje y poesía*. Ed. Rev. de Occidente. Madrid, 1962, p. 46.

la síntesis y la condensación intensificada de la lírica renacentista, es decir, la síntesis española de la tradición grecolatina» (30).

Sin embargo, conviene dar un paso hacia adelante si queremos explicarnos la originalidad lingüística de Góngora. No trata únicamente de acumular los recursos estilísticos de la tradición románica y grecolatina. Esto es cierto, sin duda alguna, y además sumamente acertado; pero hay en él algo más nuevo. Su aportación capital, aquella que sigue manteniendo su eficacia en nuestros días, estriba en un intento más ambicioso: La creación de una lengua autónoma para la poesía o, dicho de otro modo, la creación de una lengua poética profesional.

Como tenemos prisa, vayamos despacio. No adelantemos al mismo tiempo los dos pies. Desde el punto de vista estético, creo posible afirmar que el neologismo culto, es decir, el cultismo utilizado en el lenguaje poético (31), *equivale, aproximadamente, a una metáfora. Muestra, al menos, cierto carácter entre metafórico y traslaticio. Piénsese en ello. Al trasplantarse desde una lengua a otra, el neologismo tiene un período, a veces largo, de inestabilidad semántica, de ambivalencia significativa. La lengua es un organismo vivo, y en todo organismo vivo siempre hay rechazo al cuerpo extraño, por lo cual, en el campo semántico del neologismo coexisten dos imágenes, parecidas pero no idénticas, como el cuerpo y la sombra. Su coexistencia es dinámica, traslaticia, cambiante y metafórica. Veamos también un caso diferente. Cuando el neologismo no llena propiamente un vacío y corresponde a una palabra que se quiere eludir* (32), *alude al mismo objeto que la palabra conocida, pero nombrándolo de otro modo. En este caso, ambas palabras quedan sobrentendidas correlativamente en el significado como se relacionan los dos planos de una metáfora: el plano real y el plano de ficción. En fin, sin extremar el alcance de las afirmaciones anteriores, creo que se puede convenir en que el cultismo, amén de otras cosas, es un elemento más del lenguaje metafórico gongorino. Un elemento ennoblecedor, transfigurante y novedoso. Y lo que aquí y ahora nos interesa destacar no es el hecho, bien comprobado, de que su obra registre una acumulación de cultismos y de elementos metafóricos, muy superior a la de cualquier otro poeta. Lo que nos da la clave del estilo de* Las Soledades *es que Góngora en su poema* va a

---

(30) Oreste Macri: *Ob. cit.*, p. 138. Condensa en este párrafo las opiniones de Dámaso Alonso en su libro sobre la lengua poética de Góngora.

(31) Nos referimos únicamente al *cultismo* en su sentido de neologismo culto, que sustituye a una voz popular para dar más realce al lenguaje poético.

(32) Los motivos de la elusión son muy distintos. Puede eludirse una palabra por su carácter malsonante, o bien porque el desgaste la hace imprecisa, o simplemente para crear un nivel de lenguaje diferenciado: más culto, más literario, más personal, etc.

trasmutarlo todo metafóricamente. *Esto quiere decir que su estilo obedece a una ley:* Góngora ha convertido en necesario e ineludible lo que hasta él sólo había sido un recurso estilístico circunstancial. *En efecto, en la lengua de Góngora* todo se transfigura, *y esta constante transfiguración de la realidad no es un recurso circunstancial por dos razones. En primer término, porque tiene carácter total y se refiere a cuantos elementos constituyen el poema; en segundo término, porque ha perdido su carácter voluntario al convertirse en ley. La creación de esta ley es la clave del estilo de* Las Soledades, *y el fruto del esfuerzo gongorino ha sido la creación de una lengua autónoma para la poesía, que el poeta de nuestro tiempo, sobre todo a partir del surrealismo, sigue considerando y recreando como su lengua propia* (33).

Esta es la razón que separaba de manera tan radical, ante los ojos de sus contemporáneos, el lenguaje de Fernando de Herrera y el lenguaje de Góngora, muy a pesar de sus semejanzas (34). *La crítica actual tiende a mostrar sus puntos de contacto, pero a Quevedo o a Lope de Vega les habría parecido un desatino compararles. Algo, en efecto, tienen de común, que ya ha sido probado y bien probado* (35), *pero algo tienen que los distancia radicalmente. Como hemos visto, la clave del estilo gongorino consiste en la intención de crear una lengua poética autónoma, una lengua poética* profesional, *transfigurada por la cultura y la imaginación, en la que todos los elementos que la integran se encuentren, por así decirlo, como recién naciendo y en estado de gracia. Aquí radica su más afortunada innovación. Góngora no pretende únicamente enriquecer la lengua como hizo Herrera. Su intención es más ambiciosa: quiere crear una lengua poética distinta, apoyada en una sintaxis gramatical más parecida a la latina* (36), *pero apoyada también, no lo olvidemos, en una nueva sintaxis de la realidad, en la que todos los objetos puedan relacionarse de manera distinta a la usual.*

En resumen: La creación de una nueva sintaxis poética es la ca-

---

(33) Recuérdese la valoración de la lengua de Góngora que hace continuamente un gran maestro: Pablo Neruda.

(34) «La más reciente y abrumadora comprobación de este profundo magisterio herreriano se observa en los dos poderosos tomos de Vilanova sobre las fuentes y los temas del Polifemo de Góngora. Al enseñar Vilanova la diacronía clásico-medieval-renacentista-barroca de dichas fuentes y temas se averigua que no hay asunto, concepto, giro estilístico, elemento lexicográfico o rítmico, de las apenas 63 octavas del poema gongorino en que Herrera no aparezca como innovador, mediador o estabilizador». ORESTE MACRI: *Ob. cit.*, p. 309.

(35) ANTONIO VILANOVA: *Las fuentes y los temas del Polifemo de Góngora.* Rev. de Filología Española. Madrid, 1957.

(36) Así lo afirma el mismo Góngora en su epistolario: «lance forzoso venerar que nuestra lengua, a costa de mi trabajo, haya llegado a la perfección y alteza de la latina».

racterística de su estilo; todo se va a supeditar en él a esta nueva sintaxis: las significaciones, las palabras, las realidades pertenecientes al mundo material y las figuras de dicción. Todo, en definitiva, va a depender de ella. Contra la opinión generalmente establecida, consideramos que en la lengua de Góngora la palabra comienza a perder la importancia sustantiva y rectora que Herrera, por ejemplo, le había dado. Ya el muy gracioso y mal pensado Jáuregui le acusa de ello al decir que las voces vulgares, que utiliza el poeta sólo podrían usarse «buscándoles buen asiento y engaste, y no parangonando lo humilde y lo vulgar con lo terrible y lo remoto y empanando una voz muy ilustre entre dos soeces» (37). *Es indudable que nadie habría podido hacer a Herrera esta acusación. La lengua de Góngora mezcla lo ilustre y lo vulgar por vez primera en la poesía renacentista; pierde la prosapia tradicional del lenguaje poético para lograr otros valores expresivos que hoy nos parecen más actuales. Pero esto, al fin y al cabo, con ser interesante, no es lo esencial para nosotros. Lo que nos importa subrayar es un matiz distinto. Lo más extraño y relevante que le acaece a la palabra gongorina es que también comenzará a perder algo de su fijeza. Su significación va haciéndose inestable. Muchas de las palabras que utiliza dejan de ser lo que habían sido. Parecen renacer. En rigor, la palabra de Góngora va a convertirse en una* palabra alucinada por la imaginación y *también una* palabra alucinada por la nueva sintaxis, *y este carácter alucinatorio ha constituido durante varios siglos una de las mayores dificultades para su comprensión. Como decía Becherucci: «Las nuevas formas se encadenan con correspondencias rítmicas, contraviniendo toda regla racional»* (38).

VI. La palabra gongorina

Veamos ahora más detenidamente en qué consiste este carácter alucinado *de la palabra poética gongorina. Estimo que obedece a cuatro causas mayores:* su complejidad, su relación espejeante, su transitividad, su polisemia. *Juzgamos conveniente añadir que estas causas, que nosotros, naturalmente, consideraremos desde el punto de vista poético, tienen carácter lingüístico y son aspectos distintos de un fenómeno único y último: la fuerza genética y creadora del lenguaje humano, su fuerza incontenible de crecimiento y dinamismo, que encuentra en Góngora uno de sus cultivadores más enérgicos y efi-*

(37) José Jordán Urries: *Biografía y estudio de Jáuregui.* Ed. de la Real Academia Española. Madrid, 1899, p. 156.

(38) Gustav Rene Hocke: *El mundo como laberinto.* Ed. Guadarrama. Madrid, p. 40.

caces. Desde el punto de vista estético, son propiamente aspectos; desde el punto de vista lingüístico, son tensiones y representan el grupo último de tensiones semánticas que constituyen, por así decirlo, la biología del habla. *Añadiremos, finalmente, que, como veremos al estudiarlos, estos aspectos tienen constantes interferencias e implicaciones entre sí, puesto que todos se refieren al mismo hecho lingüístico. Son, por lo tanto, inseparables, y cada uno de ellos sólo se puede definir sobre el fondo lingüístico que constituyen los demás.*

Analicemos ante todo la complejidad de la palabra gongorina. Es bien sabido que la lengua renacentista se mueve siempre dentro del plano literario. Es una lengua culta con intención de universalidad (39), *hecha con materiales nobles, duraderos, incorruptibles. Para decirlo con su estilo propio: una lengua de mármol. Góngora es el primer poeta español que subvierte esta ley de modo sistemático. Su palabra poética es una mezcla insólita y afortunada de la lengua literaria y la lengua vulgar. Junto a expresiones artísticas cultas y alambicadas:*

> abetos suyos tres, aquel tridente
> violaron a Neptuno
> conculcado hasta allí de otro ninguno (40)

maneja otras que por entonces eran consideradas vulgarismos:

> contra la seca hoja
> que el viento repeló a alguna coscoja (41)

junto a palabras cultas: rudimento, semicapro, sincopar, gémino, Termodonte, *maneja otras palabras que parecen recién caídas de los labios del pueblo:* dobladuras, lamiendo, cecina, repelón, vomitado, chupar, *y maneja también modismos pimpantes y sonantes sin variación estilística alguna:* otra con ella. *Junto a versos tan cultos y técnicos, que pudieron parecer a Jáuregui versos de audiencia y tribunal, como*

> advocaron a sí toda la gente

utiliza otros versos con elementos populares o populacheros:

> pasos otro dio al suelo, al aire coces

que Jáuregui, que no dejaba de ser un relamido, juzgaba verso de establo y caballeriza.

---

(39) Esta universalidad está determinada por el hecho de que sus practicantes son los artistas que representan la modernización de la sensibilidad en todos los países.

(40) Versos 413-415.

(41) Versos 174-175.

Esta aleación de lo literario y lo vulgar rompe la tradición renacentista y complica el lenguaje gongorino. Su uso en Las Soledades *es bastante frecuente. Sin embargo, cualifica mas no caracteriza. Su extraordinaria complejidad va a depender más bien de otros aspectos, entre los cuales destacaremos la actitud del poeta ante la lengua, que pudiera expresarse de este modo: su palabra aspira a ser la palabra total, es decir, la palabra que asume todas sus posibilidades de expresión, ya de manera simultánea —por entrecruzamiento de varias acepciones—, ya de manera sucesiva. Para totalizarse se divide en tres planos, que corresponden, respectivamente, al plano de la realidad, al plano de la cultura y al plano de la imaginación. Por ejemplo, cuando utiliza la palabra «nieve»* (42), *si queremos interpretarla correctamente, tendremos que atender a tres instancias distintas: el plano real de la nevada, el plano cultural de la palabra «nieve»* (43) *y, finalmente, el plano imaginativo desde el cual la utiliza don Luis para hacerle asumir a veces en el verso una distinta e instantánea sobrerealidad* (44). *Como la mayoría de las palabras gongorinas, la palabra «nieve» se convierte en un duende, en un ser mudadizo y aparencial que en ocasiones representa la misma nieve:*

bates los montes que de nieve armados,

pero también puede representar los manteles de blanco lino: nieve hilada; *la blanca pluma de las aves:* volante nieve; *los bellos miembros de unas serranas cubiertos por sus coloreados vestidos:* en nieve *de colores mil vestida; los azahares de la virginidad en el desposorio:* flechen mosquetas, nieven azahares, *y, en fin, los blancos lirios que alegrarán el suelo en la primavera:* fragantes copos que ha nevado mayo (45). *A través de estos ejemplos, que pudieran multiplicarse, vemos que la fijeza semántica de la palabra «nieve» se adelgaza hasta borrarse casi por completo. En la lengua de Góngora la nieve puede serlo todo: aspira a darnos su significación total* (46). *En efecto, de algún modo se suman en ella, y en la memoria del lector, todas sus*

---

(42) Es una de sus metáforas preferidas; por lo tanto, de las más repetidas.

(43) Es decir, el eco, la resonancia lírica de esta palabra en la gran tradición poética románica y grecolatina.

(44) Téngase en cuenta que estos tres planos se articulan, generalmente, en una misma significación.

(45) Completaremos el espectro metafórico de la palabra nieve en el poema; la nieve puede ser el blanco cuerpo de la serrana: *en que a pesar del sol cuajada nieve;* la blancura sonrosada de unos rostros de mozas: *si púrpura la rosa, el lilio nieve,* y, en fin, el blancor de las alas del doral que se empalidecieron aún más por el temor cuando vio el ave al baharí: *cuya vestida nieve anima un velo.*

(46) Dámaso Alonso: *Las Soledades,* ed. cit., p. 21, a quien hemos seguido, paso a paso, en la utilización de estos ejemplos sobre el espectro metafórico de la palabra nieve.

anteriores apariciones formando un halo, que nosotros llamaríamos el espectro semántico. *El análisis de cualquiera otra de sus palabras representativas* (47) *nos hubiera llevado a la misma conclusión: la palabra de Góngora es un ser mudadizo, cuya propia sustantividad se descompone en un halo espectral, o si se quiere: la palabra de Góngora es una palabra alucinada por la sintaxis.*

VII. La relación espejeante

Para la sociedad en que vivimos, un poeta es algo así como una rémora o, si se quiere, como un nivel testigo *que le recuerda, en el mejor de los casos, la edad niña del mundo. ¿Cómo puede tomarse en serio a quien afirma que los labios de su amada son un rubí partido por gala en dos y otras quimeras semejantes? Es indudable que ningún poeta del mundo ha hecho jamás esta identificación —comparar no es identificar—; pero con estos y otros argumentos,* ayudados por bajo y redentores, *nos suelen dar baqueta los partidarios del dos y dos son cuatro. Sólo el que ajusta cuentas se equivoca, y los poetas no suelen ajustarlas. Es indudable que los labios son los labios y los rubíes son los rubíes; pero no es menos cierto que estas metáforas, consideradas en sí mismas, tienen poco que ver con la poesía, como nada tiene que ver con ella el transformista que saca de un sombrero de copa sesenta palomas o convierte un ataúd en un violín. Estimar que el poeta es una especie de prestidigitador, que hace en el libro y con palabras la operación que hace el ilusionista en el teatro, es un dislate que aún suele repetirse por inercia imaginativa.*

Es innegable que en el lenguaje poético tradicional solían utilizarse estas metáforas —el oro del cabello, las perlas de los dientes, el coral de los labios—, que también Góngora repite en su estilo viviente, y en su estilo durmiente, hasta la saciedad. Ahora bien, el lenguaje

(47) Veamos, por ejemplo, el espectro metafórico de la palabra aurora. Comienza siendo en el poema el canto de las aves con la llegada del nuevo día: *señas dieron suaves / del alba al Sol;* el cabello de una serrana que junta en sí los atributos de la aurora con los del Sol: *Si aurora no con rayos, sol con flores;* el rocío mañanero de las flores: *Lo que lloró la Aurora;* el oriente que es el rosado balcón de la aurora: *Ya de la Aurora bella / al rosado balcón;* los lejanos países orientales de los cuales venía trayéndose a Europa la especiería: *los reinos de la Aurora al fin besaste;* el fuego de unos ojos: *que hacer podría / tórrida la Noruega con dos soles;* la misma aurora convocada por el canto del ruiseñor: *saludar vio la aurora;* el rocío de la mañana sobre las violetas que nos recuerda la conocida imagen becqueriana: *Lágrimas no enjugó más de la aurora / sobre violas negras la mañana;* la ninfa de su nombre huyendo del asedio de Titón: *que huyendo la Aurora / las canas de Titón, halla las mías,* y finalmente, esta es la última alusión del poema, la juventud que pasa antes de que la hayamos advertido: *que el tiempo vuele, goza, pues, ahora / los lilios de tu aurora.*

metafórico no es un capricho, como se suele insinuar, ni es privativo del lenguaje poético; es inherente al lenguaje en cuanto tal. Todas las lenguas conocidas apenas son otra cosa que gigantescos osarios o enterramientos de metáforas. Así, pues, si distinguimos lo que en el artificio metafórico hay de exigencia necesaria y lo que hay en él de juego, habremos dado un paso considerable, aunque no decisivo, para saber en qué consiste la poesía. Esto es lo que nosotros intentamos hacer al analizar los caracteres esenciales de la palabra gongorina: explicar el sistema de tensiones y funciones semánticas que vivifican el lenguaje metafórico y le dan no solamente su belleza, sino su ley de vida. En resumen: estas tensiones últimas, que constituyen el esquema biológico y seminal de la metáfora, son los aspectos de la palabra que aún nos quedan por comentar: la relación espejeante, la transitividad, la polisemia.

En su ya clásico prólogo a la versión de Las Soledades *dice Dámaso Alonso unas palabras que nos parecen dignas de comentario: «No faltará quien se indigne porque alabemos a Góngora por haber incidido en el lugar común metafórico... No se olvide que de estos relieves se hubieran podido nutrir algunos de los mejores poetas del Renacimiento, mientras que para Góngora este continuo juego de metáforas de que ahora hablo era sólo el cañamazo, la materia neutra, el excipiente de su lenguaje poético. Sobre esta masa de segundo término se elevan las cimas insuperadas de sus aciertos expresivos, como sobre la vega llana del lenguaje habitual en los poetas normales se levantan aquí y allá las modestas cumbres de sus hallazgos —no siempre hallazgos— metafóricos. De otro modo: Góngora parte de la meseta, de lo que para el que arranca del mar es cumbre. O a la manera matemática, aunque sin pretensiones de exactitud: metáfora trivial es a imagen insigne en Góngora como en otros poetas lenguaje realista es a imagen normal»* (48).

En realidad, cuanto venimos diciendo y cuanto vamos a decir sobre el estilo de Góngora es un comentario, una explicitación a estas palabras afortunadas. Quede bien clara nuestra deuda. Como hemos visto en los ejemplos anteriores, las realidades integradoras del mundo gongorino se espejan entre sí, se espejan necesaria e ineludiblemente, y sólo al espejarse ponen de manifiesto su significación intrínseca y su valor poético. Este espejismo de la realidad tiene en Góngora carácter de ley porque ve el mundo reflejándose en la lengua poética o, si se quiere, ve el mundo convirtiéndose en palabras. Las palabras en la lengua de Góngora no valen por sí mismas. Diríase

(48) DÁMASO ALONSO: *Ob. cit.*, p. 24.

que han perdido su sustantividad. Se han quedado vacías y es preciso llenarlas. Sólo pueden llenarse como se llena la superficie del espejo: reflejando otra imagen. Así, pues, las palabras se necesitan entre sí germinalmente, y de su mutua necesidad nace el enlace metafórico. No nos extrañe. Si en el estilo gongorino la traslación metafórica es una ley, el espejismo entre las realidades integradoras de su lengua poética tiene que ser su consecuencia. No lo olvidemos. El metaforismo *de la lengua de Góngora es algo más que un recurso poético ornamental y se convierte en un auténtico* metamorfismo.

Declaremos estos conceptos. «El predominio del lenguaje metafórico, la vinculación forzosa e irresistible a la metáfora es tan intensa en la literatura del manierismo, que en ella puede hablarse de un metaforismo, *y como esta tendencia a la metáfora procede, sin duda, de un sentimiento vital, para el que todo se halla en transformación e influencia recíprocas, puede hablarse también de un metamorfismo que se halla en la base del* metaforismo *y le da su sentido en la historia del espíritu. Este es el único camino para superar la primera impresión de que nos encontramos enfrentados con algo que responde a un mero ornamentalismo estético, a una mera disolución de la materia en la forma, es decir, para llegar a comprender que la verdadera razón de la acumulación interminable de imágenes se encuentra en el sentimiento de una fluencia y transición perpetuas, en un sentimiento tan intenso de la inestabilidad de las cosas, que lo único que es posible captar de ellas es su relación recíproca y siempre cambiante. Sólo la expresión metafórica —no dirigida a los objetos mismos, sino a esta intrincada red de relaciones— es adecuada a la naturaleza inconstante, dinámica y caleidoscópica de las cosas»* (49).

Esto es posible porque en la obra de Góngora, como en la obra de cualquier otro poeta manierista, la realidad del mundo se sujeta y conforma a la lengua poética y sólo en ella cobra su sentido. Invirtiendo los términos usuales de nuestra relación con la Naturaleza, la realidad natural va a ser creada, definitivamente, por el arte. Diríase, y es cierto, que para el gran poeta cordobés cuantos objetos forman el mundo físico están relacionados por una ley de afinidad creadora y misteriosa. La misión del poeta es, justamente, descubrir esta afinidad. Ya lo dijo Tesauro, que ha sido el gran teórico del manierismo: «Verdadero poeta es tan sólo quien es capaz de unir lo más dispar» (50). *Nada está solo. Nada rompe la sintaxis del mundo, esta sintaxis de carácter artístico que da a las cosas su sentido diná-*

(49) ARNOLD HAUSER: *El manierismo*. Ed. Guadarrama. Madrid, p. 317.
(50) GUSTAV RENE HOCKE: *El mundo como laberinto*. Ed. Guadarrama. Madrid, pág. 24.

mico, para salvarlas de su constitutiva inestabilidad. Lo vivo es siempre nuevo y ha de encontrarse, ante el lector, como recién creado. Pero, además, lo vivo nunca se encuentra solo y en cada nuevo enlace se expresa de una manera inédita y espejeante. Cuando Valle-Inclán nos habla de un piano hipocondríaco *que alguien toca en una mancebía, o García Lorca alude a una* lluvia franciscana, *o Góngora se refiere a unos* juncos corteses, *comprendemos que estos enlaces de palabras son acertados y necesarios; comprendemos que San Francisco sintió un amor tan grande por la Naturaleza que bien le pudo transformar en lluvia, y que un piano puede enfermar, y que los juncos, la hilada forma de los juncos está ya hecha para el saludo. La historia se repite y Lautréamont ha descrito modernamente su paradigma de belleza «como el encuentro casual de un paraguas con una máquina de escribir sobre una mesa de operaciones»* (51). *Considerado desde este punto de vista, el mundo poético es algo más que un espejismo, pero* es un espejismo, *un sistema de relaciones en el que tanto los objetos reales como las significaciones que los designan, se transfiguran, se originan, nacen de nuevo al espejarse. Pues bien, este carácter fluido y espejeante que toman los objetos, y este carácter abierto y sin fronteras que toman las significaciones, dentro del mundo gongorino, es lo que lleva al poeta a hacer su gran descubrimiento:* la realidad poética tiene carácter sintáctico, se encuentra siempre constitutivamente relacionada, y tan sólo podemos aprehenderla en la sintaxis del espejo.

Basta echar una ojeada sobre Las Soledades *para advertir que el mundo gongorino es, ante todo, un mundo de palabras. Para Góngora la realidad tiene carácter alusivo. Se descompone en irisaciones, imágenes, reflejos. Piénsese, por ejemplo, en la fijeza significativa de los números: son permanentes e invariables. No son símbolos: son* signos. *Expresan una cantidad determinada y nada más. Pues bien: en* Las Soledades *hasta las cifras pierden su descarnada claridad y se hacen elusivas y misteriosas:*

> el que de cabras fue dos veces ciento
> esposo casi un lustro (52).

---

(51) GUSTAV RENE HOCKE: *Ob. cit.*, p. 27.

(52) He aquí las restantes alusiones numerales del poema: *el que de cabras fue dos veces ciento* (153); *que cuatro veces había sido ciento* (47); *repetido / cuatro veces en doce labradores* (890); *dos veces eran diez y dirigidos* (1.035); *con silbo igual dos veces diez saetas* (1.040); *tres o cuatro desean para ciento* (310).

En la última referencia queda el número indeterminado y las serranas se dividen en coros de nueve en honor de las musas. Desde el punto de vista estético, esta alusión es la menos mala, aunque su lectura siga haciéndonos chirriar los oídos. La fórmula elusiva empleada: multiplicar alguna cantidad por un múltiplo, o bien hacer una pequeña sustracción, es desgraciada, pero elo-

Descansar para llorar. El desengaño es el sentimiento característico del manierismo y el desengaño convierte en tierra movediza la realidad. El mundo se desvanece ante los ojos y se hace aparencial y fugitivo. En el manierismo se considera que las palabras tienen mayor fijeza que la realidad y, por lo tanto, deben sustituirla. Pero, además, como la sintaxis va a cambiar atendiendo a valores estéticos, este cambio somete el mundo gongorino a una nueva deformación. Si la imagen de las cosas se transforma por la influencia de las palabras, la imagen del mundo se transforma también por la influencia de la nueva sintaxis. La realidad se cubre con un velo que es el velo de Maya. En el mundo de Góngora todo se hace alusivo, dinámico y cambiante, todo va a depender de su conexión: tanto las realidades significadas, como la significación de las palabras que las designan. No hay nada estable y fijo en él. Nada individualizado y sustantivo. Nada que valga por sí mismo. Se rompen en su obra los esquemas tradicionales. Las significaciones y las palabras se separan, tienden a separarse, para unirse de nuevo en una insólita conexión. Las palabras, como tales palabras se articulan en la nueva sintaxis; las representaciones, en cuanto tales, se unifican, igual que al reflejarse en un espejo. Cada palabra conserva en sí algo de las demás, y está esperando unirse a ellas para alumbrar esta participación *en la que estriba la semejanza que las une. No tiene un campo semántico definido: puede crecer, estilizarse o esfumarse. En el estilo gongorino, la significación de las palabras se hace inestable y va a tomar un carácter participante, sintáctico, transitivo. Pero en el mundo gongorino ocurre igual: cambia la realidad de los objetos; las realidades naturales, que nos parecen fijas y duraderas, se hacen participantes y transitivas, y al enlazarse unas con otras, al espejarse juntas en el poema, se transfiguran, y por así decirlo, se* convierten. *Su carácter poético va a depender, precisamente, de esta sintaxis creadora que al mismo tiempo las verifica y las alumbra.* Tal vez, para don Luis de Góngora, la acción de poetizar sólo consista en revelarnos este carácter participante y sintáctico de la realidad.

Se ha dicho, y repetido mil veces, que la metáfora es el elemento configurante de su estilo. Pues bien, la metáfora no es más que la instantánea revelación de una secreta semejanza entre dos realidades,

---

cuente. El hecho de que Góngora repita, una y otra vez, un modo de expresión tan desusado y desacertado demuestra hasta qué punto en el estilo gongorino la alusión metafórica tiene carácter de ley. Todos los elementos que lo integran se presentan metaforizados y metamorfoseados ante el lector hasta los números que son invariables y no admiten metamorfosis; sólo se pueden disfrazar. Por ello Góngora *tiene que presentarlos bajo disfraz.* El conjunto de alusiones a que venimos haciendo referencia es el baile de máscaras de los números en *Las Soledades.*

y el lenguaje de Góngora va a hacernos descubrir que aun entre realidades que nos parecen antagónicas, existe siempre una secreta projimidad *que se revela en ellas súbitamente, al espejarse. «El espejo es nuestro maestro», decía Leonardo. Que el espejo corrige el dibujo es cosa bien sabida de los pintores que suelen utilizarlo para este fin. En efecto, el espejo corrige el dibujo, y ensambla la representación pictórica de manera distinta, puesto que al reflejarla, apunta y pone de relieve la relación de* projimidad, *la relación participante, de cuantos elementos figuran en la composición del cuadro o del espejo. Ya no son realidades diferentes, dispersas, cada una de las cuales tiene su propio mundo: están formando parte de un organismo vivo, están formando parte de un cuadro, de una composición o de una imagen en el espejo, que las agrupa y las sitúa dentro de un nuevo orden. Ya no tienen más realidad que la del cuadro: pertenecen a él.*

Igual ocurre en la poesía, donde el estilo hace función de espejo. Todas las cosas, como todos los hombres, son semejantes: sólo es preciso descubrir la semejanza que los aúna. Encontrar esta semejanza es la razón de ser del lenguaje metafórico. Pero téngase en cuenta que esta semejanza se da tanto en el plano de la realidad como en el plano del arte. Cuando Góngora escribe: juncos corteses, *alude a una cualidad afín entre los juncos y la cortesía, que es la facilidad que aparentan tener para el saludo, pero también constriñe la significación de ambas palabras para crear una nueva realidad artística:* los juncos corteses, *que ya es distinta de los juncos reales. No se eche en saco roto este carácter dual de la metáfora, que al comparar dos realidades no las identifica, pero las hace participantes; es decir, hace que cada uno de ellas tenga su propia participación en el ser nuevo que forma, metafórica y artísticamente, con la otra. Así, pues, la metáfora es algo más que una simple figura de dicción: muestra y define, al mismo tiempo, la relación de projimidad entre dos realidades y la relación de participación en el producto artístico o, si se quiere, en el resultado metafórico. Por ello es una vía de conocimiento: la más antigua y universal de las vías de conocimiento que tuvo y tendrá el hombre. Si el conocimiento científico nos enseña lo que las cosas son, estableciendo claramente sus diferencias, el conocimiento poético nos enseña lo que las cosas son, estableciendo claramente sus semejanzas. La metáfora es un espejo, pero un espejo mágico que nos descubre nuevas relaciones entre las cosas. De un lado, la* ley de projimidad, *que constituye la secreta armonía de la Creación; de otro lado, la* ley de participación *en la vida de un nuevo ser, que es la auténtica ley de la creación artística. A esta ley obedece, como hemos visto, el carácter participante que tienen*

entre sí los elementos compositivos de un cuadro, o bien las realidades que constituyen los dos términos de una metáfora.

Finalmente, en la lengua de Góngora hay dos clases distintas de palabras que llamaremos reflejantes *y* reflejadas. *Estos nombres las definen por su función. Con expresión aristotélica, y desde el punto de vista de su función lógica, las palabras reflejantes constituyen el* género próximo *de la metáfora, y las palabras reflejadas constituyen su* diferencia específica. *Desde el punto de vista poético, las palabras* reflejantes *constituyen el plano básico de la metáfora gongorina, tienen luz propia y la transmiten, pertenecen a la tradición poética secular y sirven, finalmente, de intermediarios para dar al estilo gongorino su carácter espejeante. Diríase, y es cierto, que estas palabras:* ondas, nieve, luz, oro, claveles, nave, aurora, mariposa, esplendor o ceniza, *funcionan líricamente como espejos en cuya superficie vamos a ver reflejada toda la ingente variedad de la Naturaleza. Representan el elemento invariable, y si se me perdona una expresión infortunada, pero precisa,* la plataforma de lanzamiento *de las metáforas gongorinas. La función de las palabras reflejantes constituye la base del estilo de Góngora. No se suelen enlazar entre sí. Su significación es meramente funcional y su función consiste en adaptarse, en cada caso y cada verso, a la necesidad de las palabras reflejadas, a la orfandad de estas palabras, para darles su siempre renovable significación y su sentido poético. Añadiremos, finalmente, que las palabras reflejantes representan la tradición románica y grecolatina. Y algo más: en la lengua poética de Góngora, la dignidad de la palabra culta ennoblece la palabra vulgar al reflejarla.*

VIII. El carácter de transitividad

Antes de continuar nuestro comentario vamos a detenernos en un punto que conviene aclarar. La metáfora constituye la única base posible para la evolución y la creación lingüísticas. Entiéndase bien: para cualquier modalidad de la creación lingüística. Si queremos dar nombre a algo que no lo tiene, necesitamos significarlo por alguna de sus cualidades características y expresarlo por medio de una palabra conocida que represente esta cualidad. Técnicamente debiera conocerse este procedimiento, continua y generalmente utilizado, con el nombre de metáfora de acepción (53). *En efecto, lo es. Ni en la literatura ni en cualquier otra forma de lenguaje, incluida, naturalmente, la comunicación oral, puede llegarse a la formación de nuevas palabras, pa-*

(53) Tiene el mismo sentido que la expresión generalizada en lingüística: *cultismo de acepción.*

sando de lo desconocido a lo conocido, sino al revés. Esta es la ley genética del lenguaje metafórico, y ésta es la ley genética de toda evolución semántica; por lo tanto, ambos fenómenos tienen un mismo origen. Así, pues, me parece indudable que la virtud esencial del lenguaje metafórico, y de todo lenguaje, es su valor genético. Recordemos el origen de cualquier palabra y empecemos por una elegida al azar. A través de una serie de desplazamientos semánticos, la palabra rasgo *ha representado originariamente un arañazo, después una cicatriz caracterizadora, luego ha pasado a representar cualquier detalle individualizante o característico. Como una golondrina no hace verano, añadiremos que también por un desplazamiento de su campo semántico, de lo redondo sin más ni más sale la rosa en todo su esplendor. Pues bien, la* transitividad *es el principio que rige los desplazamientos semánticos y el principio que rige la creación de las nuevas palabras. En la lengua poética ocurre igual. La* transitividad *distiende la significación de las palabras hasta darle su carácter participante a los dos términos de la metáfora. La* transitividad *no tiene cuerpo: encarna, uniéndolos, entre dos cuerpos. No tiene campo representativo: es la ley de gravedad del lenguaje y actúa por la mutua atracción de las palabras entre sí. Téngase en cuenta que, en efecto, las palabras se atraen, se necesitan y se enlazan metafóricamente para llenar los huecos del silencio lingüístico y decir lo que, a veces, son incapaces de decir por sí mismas. En la medida en que afecta a la presentación de lo real, la transitividad se manifiesta como un dinamismo; en la medida en que afecta a la significación, se manifiesta como un despliegue de la fuerza semántica. Suele creerse equivocadamente que a la palabra corresponde un concepto, una definición. Nada más equívoco que esta creencia. En rigor, la significación de una palabra no corresponde a una definición conceptual, sino más bien a un* argumento *que nos cuenta su historia. Cada palabra lleva su historia a cuestas, y en ella estriba su argumento definidor. A causa de ello, la significación de una palabra tiene zonas oscuras, zonas desconocidas que es preciso alumbrar y sólo se iluminan al ponerse en* contacto creciente, en contacto genético, *con la palabra necesaria. ¡Cuántas veces al hablar o escribir, nos quedamos como en el aire, buscando a ciegas una palabra que no sabemos encontrar, que no podemos encontrar, pues la desconocemos frecuentemente. En rigor, no la buscamos nosotros: es el lenguaje quien la busca y es el lenguaje quien la encuentra. Entre la búsqueda y el encuentro, queda este puente que es el carácter transitivo.*

Y ahora volvamos a nuestro tema. El mundo de Las Soledades *es riquísimo. Se encuentra muy poblado. Podría afirmarse que, salvo el*

caso de Walt Whitman, no hay otro mundo poético con mayor densidad de población. Los adjetivos se sustantivan sojuzgados por esta ley de crecimiento. Todo nace de nuevo y prolifera. El mundo de Las Soledades *es verdaderamente un mundo pululante. Su dinamismo también lo es. Cada palabra es como un nudo de significaciones potenciales entrecruzadas. Cada verbo se encuentra sometido a una tensión dinámica que lo violenta. Todos los objetos parecen inestables y se presentan en el aire como* movidos *y en escorzo. Los árboles, los amantes y las flores parecen adentrarse en un mismo cuerpo e intercambiar sus vestiduras. En fin, el mismo título del poema tiene un sentido equívoco y se encuentra más abierto a la sugestión que a la precisión. Por ello ofrece dificultades interpretativas. Ya Jáuregui se había quedado lelo interpretándolo como recordarán nuestros lectores: «y por seguir algún orden, comenzaremos por su mismo título o inscripción, que hasta en eso erró vuesa merced llamando a esta obra* Soledades *impropísimamente, porque soledad es tanto como falta de compañía, y no podrá llamarse solo el que tuviere a otro consigo; vuesa merced introduce legiones de serranas y pastores, de entre los cuales nunca sale aquel pobre mozo naufragante, y así lo demuestran los versos en mil ocasiones como éstas:*

inundación hermosa
que la montaña hizo populosa

o bien:

parientas más cercanas
que vecinos los pueblos

¿donde había tanta vecindad de pueblos y tanta (54) *caterva que baila, canta y zapatea hasta caer, cómo pudo llamarse soledad?»* (55).

Vossler ha interpretado, con más acierto, la relación entre el título y el argumento del poema. Relacionando psicológicamente al protagonista de Las Soledades *con el autor del poema, piensa que el poeta, cualquier poeta del mundo, se considera como un peregrino extraviado en la sociedad. «Su soledad la concibe como lugar de apartamiento espiritual, de separación de lo más amado y del mundo corriente, en suma, como un extravío espiritual, o, por otra parte, como lugar de inspiración poética, de trabajo artístico y de perfección para el mundo de la fantasía»* (56). *Esto no tiene réplica. Góngora se refiere en su título en primer término a la región donde va a acontecer el poema:*

---

(54) *Toda,* dice el texto publicado por Rodríguez Marín. La enmienda es nuestra para hacer más sencilla la lectura aunque la frase pierde expresividad.
(55) JÁUREGUI: *Ob. cit.*, p. 151.
(56) VOSSLER: *Ob. cit.*, p. 141.

la soledad de los campos. La palabra soledad equivale en este caso a apartamiento y alude a la separación o retraimiento de la vida cotidiana con sus obligaciones convencionales, y en segundo término al tema mismo de Las Soledades: *la restauración de la Edad de Oro, para retrotraer la vida social a sus orígenes y situar al poeta dentro de un mundo de fantasía en el cual la bondad, el amor y la justicia puedan vivir entre los hombres y hermanarlos. No haberse dado cuenta de ello fue un gran error o una incapacidad del muy atrabiliario y listísimo don Juan de Jáuregui.*

En lo que todos coinciden es en el carácter multitudinario del poema y en la fuerza expresiva de su lengua. Estudiaremos, pues, el dinamismo de su estilo apoyándonos en algunas características que juzgamos interesantes. Los procedimientos técnicos de la metáfora gongorina son numerosos. No todos ellos se pueden registrar en nuestro estudio para no hacerlo interminable, ni todos ellos tienen el mismo grado de interés. En relación con el sentido transitivo de la metáfora, estudiaremos este dinamismo en tres planos distintos: el dinamismo interno de la palabra que se produce en ella por la tensión de diferentes significaciones entrecruzadas; el dinamismo germinal de la oración que se produce por la contigüidad de dos imágenes y, finalmente, el dinamismo centrífugo del período que se produce por la multiplicidad y encadenamiento de los enlaces metafóricos.

1.° El dinamismo interno de la palabra gongorina. *Cuanto decimos de la lengua de Góngora puede aplicarse a la lengua poética general. Es innegable que la personalidad de un poeta no depende de la originalidad de sus procedimientos técnicos, sino de la labor que haga con ellos. Esta labor, en unos casos se convierte en poesía, en otros casos se convierte en literatura y en otros casos se convierte en basura. Esta es la cuestión: quede bien claro desde ahora para no repetirlo continuamente. En la lengua de Góngora puede afirmarse, como un principio, que el enlace entre dos palabras o el entrecruzamiento entre dos sentidos, tienen siempre carácter metafórico. Pongamos algunos ejemplos que vamos a elegir sin escogerlos demasiado, puesto que nos interesan las generalidades de su estilo, no los aciertos gongorinos. Cuando dice*

> del oso que aun *besaba*, atravesado
> la asta de la luciente jabalina (57)

la acción del verbo es bastante clara. Indica, adulatoriamente, que cuando va de caza el duque de Béjar, se encuentra con un oso y lo

(57) Versos 20-21.

atraviesa de parte a parte con su jabalina, el oso, agradecido a que le dé muerte persona tan ilustre, besa el asta, respetuosamente, antes de hincar el pico. Hasta aquí la imagen carece de interés. Ahora bien, la disposición de las palabras contiguas

del oso que aún *besaba atravesado*

nos sugiere otra cosa, nos sugiere que lo besaba con todo el cuerpo herido; es decir, que cada parte de su cuerpo, al entrar en contacto con la jabalina, al ser atravesado por ella, era como una boca que lo besaba. La imagen tiene una clara dependencia de la expresión popular: la boca de la herida, que le da su sentido. Con esta nueva interpretación, que en modo alguno sustituye a la anterior, antes bien se entrecruza con ella y la potencia, la acción del verbo se ha distendido un poco, y hace que la primera imagen: el oso besaba el asta, se convierta en una metáfora, o si se quiere, en una imagen compuesta, que es la siguiente: el oso besaba el asta con todo el cuerpo herido por ella, ya convertido en boca. Metáfora que no tiene muchos quilates, pero mejora considerablemente la anterior.

Algo más adelante escribe Góngora

cuando *entregado* el mísero extranjero
en lo que ya del mar redimió fiero (58)

En esta frase, la acción del verbo entregar *equivale, en principio, a vestir y podría transcribirse de este modo: cuando vestido el mísero extranjero... Pero la palabra elegida por Góngora tiene también en este caso un entrecruzamiento que la valora y aumenta su expresividad. No indica, simplemente, que el extranjero se haya vestido: ésta es la acción real; afirma, completándola, que el extranjero se entrega al traje, estableciendo con él una cierta identificación más profunda; casi amorosa. Nos entregamos a la persona amada como nos entregamos a la realización de una tarea. Por este leve giro traslaticio: la sustitución de la palabra* vestir *por la palabra* entregar, *diríase que el traje más que vestirlo, más que cubrirlo, rige al extranjero, se apropia de él como si fuesen, indeclinablemente, el uno para el otro. El traje se convierte en un símbolo del destino. En efecto, al ponerse su ropa el extranjero va a echar a andar por el mundo poético, va a entregarse a su nueva vida. Va a pasar de la desnudez adánica y originaria a la vestidura o a la investidura de la vida social, o si se quiere, va a pasar desde la desnudez del náufrago a la investidura de su papel*

(58) Versos 46-47.

de protagonista. En uno y otro caso, va a entregarse a la historia. Tal es el último sentido de esta entrega. De igual modo, al escribir:

> el can ya vigilante
> convoca, *despidiendo* al caminante (59)

la acción del verbo despedir *tiene una doble equivalencia y un entrecruzamiento de sentidos. De una parte, el perro ladra para rechazar al peregrino y hacerle salir violentamente de la linde de la cabaña. Este es el plano real de la acción. De otra parte, en el plano imaginativo de la metáfora, se suaviza la actitud del perro con la palabra despedir. Va a estar más atenida a la situación. La despedida supone un previo conocimiento, una amistad. Con este leve desplazamiento de la acción, el extranjero no es rechazado, es despedido como un amigo anunciando lo que en seguida ocurrirá: la amistosa acogida de los cabreros convocados por el ladrido del perro.*

Añadiremos todavía algún ejemplo. Cuando el peregrino sube desde el albergue de los cabreros hasta la cumbre, para otear el horizonte, comienza Góngora a describir el paisaje entrevisto en estos términos:

> Muda la admiración había callando,
> y, ciega, un río sigue, que —luciente
> de aquellos montes hijo—
> con torcido discurso, aunque prolijo
> tiraniza los campos útilmente (60).

Igual que en los ejemplos anteriores, concentremos nuestra atención sobre la acción de un verbo: tiranizar. *Desde el plano de la acción real equivale a fertilizar y podría transcribirse de este modo: el río fertiliza los campos, expresión de manual de agricultura, bien poco gongorina, por lo cual el poeta, para darle valentía, distiende el campo de la acción, superponiendo a ella varios sentidos que se entrecruzan formando un nudo metafórico: fertilizar —imponer al terreno la acción vivificante del agua— tiranizar. El lector, al encontrarse de sopetón con el arranque de este verso, no puede menos de quedarse entre admirado, sorprendido y confuso ante esta extraña tiranía del río. Y entonces, ya logrado su fin, el poeta equilibra, lírica y lógicamente, la inusitada acción del verbo con el adverbio. El hipérbaton contribuye también a realzar este valor de la pausa expectante.*

tiraniza los campos *útilmente*

---

(59) Versos 84-85.
(60) Versos 197-201.

No juzgo necesario entresacar nuevos ejemplos. Los comentados son más que suficientes para atestiguar qué función tiene la transitividad en este primer plano. Da a la palabra poética su dinamismo interno y verifica su conversión. En todos los ejemplos comentados, es fácil advertir que el entrecruzamiento de sentidos enriquece la significación de la palabra, constituye una distensión de su campo semántico y, finalmente, le da un carácter de sorpresa y ambigüedad como si viéramos a la palabra andando a ciegas hacia el encuentro de su propia expresión.

2.º El dinamismo germinal de la oración que se produce por la contigüidad de dos imágenes. *Para aclarar este segundo aspecto, pongamos un ejemplo. Si colocáis sobre una mesa unos cuantos objetos dispuestos al azar, sin la menor preocupación artística, observaréis, con extrañeza, que forman siempre un conjunto pictórico: un bodegón o, si se quiere, una* naturaleza muerta. *Y si luego cambiáis, al buen tuntún, la colocación de estos objetos, seguiréis observando que la composición del cuadro se modifica, pero sigue siendo pictórica. Diríase que las cosas más diferentes: un zapato viejo, un cuchillo, un colador, unas manzanas y un clavel, colocados sobre una mesa, se hacen más próximas al reunirse, se integran dentro de un orden nuevo, como si la mirada, al verlas juntas, descubriese entre ellas una secreta semejanza. Al integrarse a un orden nuevo cambian de realidad. Cada una de ellas participa de las demás, participa con las demás, en la unidad del cuadro. Esta es la ley de participación que tienen entre sí los elementos constituyentes de una obra artística, a que ya hicimos alusión. También si vamos de viaje, y entramos en una cueva prehistórica, las cuevas de Nerja, por ejemplo, sentiremos la misma sensación. Todos los azarosos y naturales agrupamientos de las estalactitas, de los millones de estalactivas que veremos, tienen valor artístico y constituyen una unidad cambiante, una unidad que los transforma y los trasciende desde cualquiera de sus perspectivas: sólo es preciso descubrirla.*

En el lenguaje metafórico ocurre igual. Entre las dos imágenes o, si se quiere, entre los dos planos de una metáfora va a establecerse un nuevo orden que modifica la realidad de ambos, y los hace participantes, por igual, en la creación de un nuevo ser. Veamos en algunos casos concretos cómo funciona este dinamismo que hemos llamado germinativo o germinal por su función creadora. Baja del monte el peregrino de Las Soledades, *aun admirado por el discurso del pastor,*

cuando de pronto oye un son musical que le impide seguir andando. Así describe Góngora la situación:

> bajaba entre sí el joven admirando
> armado a Pan o semicapro a Marte
> en el pastor mentidos, que con arte
> culto principio dio al discurso, cuando
> *rémora de sus pasos fue su oído*
> dulcemente impedido
> de canoro instrumento (61).

«Rémora de sus pasos fue su oído», escribió Góngora. Esto equivale a decir, en prosa lisa y llana: se detuvo al oírlo. No hay otra acción real. Pero en el plano de esta acción se superponen nuevos valores expresivos para calificarla. Estos nuevos valores están representados por la elección de la palabra rémora. La rémora es un pez que legendariamente detiene la marcha de los barcos y les impide andar: los maniata. Es como el lazo que, arrojado sobre el caballo en su carrera, lo derriba, y después lo inmoviliza. Por la elección de esta palabra, rémora, queda la acción calificada por su carácter involuntario y terminante. El peregrino se detiene como paralizado por una fuerza extraña y superior a él. La música no actúa sobre su oído por su solo valor artístico; actúa también como un conjuro mágico, dándole al hecho de la detención un extraño carácter imperativo y mítico. (Detrás de sus palabras, en la zona de sugestión de sus palabras, queda Orfeo.) Digamos, de pasada, que esta constante creación y recreación de mitos sigue siendo una de las características más valiosas del mundo poético de Las Soledades. *La utilización de la palabra rémora para significar la detención del movimiento:* rémora de sus pasos fue su oído, *califica la acción, la potencia y la amplía con un entorno lleno de sugerencias que la sitúan dentro de un mundo mágico. Su acción es como un puente, quieto y aquietador, pero también* germinativo, *entre las dos imágenes: el andar y el oír, que las hace participantes, y las transforma en una nueva realidad, vinculándolas para siempre en la acción del conjuro. Nos hace recordar el bello verso del Marino:* E del poeta il fin la meraviglia.

Pongamos otro ejemplo. Cuando comienza a atardecer, el extranjero, que se encuentra desnudo en la playa, se viste como si se entregara a su destino, y temiendo que lleguen las sombras de la noche, se pone en movimiento comenzando su vagabunda peregrinación. Vea-

(61) Versos 232-239.

mos los versos gongorinos, que describen, de manera precisa y misteriosa, esta incorporación del hombre a su destino.

> No bien pues de su luz los horizontes
> —que hacían desigual, confusamente,
> montes de agua y piélagos de montes—
> desdorados los siente,
> cuando —entregado el mísero extranjero
> en lo que ya del mar redimió fiero—
> *entre espinas crepúsculos pisando,*
> riscos que aun igualara mal, volando,
> veloz, intrépida ala,
> —menos cansado que confuso— escala (62).

Aunque no es ésta nuestra empresa, subrayaremos el acierto de algunos de estos versos. Ante todo, el valor de ese plural: los horizontes. *El horizonte es un término* fijado *en la poética universal. También, y por su propia definición, es un término* fijo: «*Línea que, en la máxima lejanía, a que alcanza la vista, parece formada por la unión del cielo con la tierra.*» *Por tanto, el horizonte es una línea, una frontera última, que, justamente por ser última, no permite el plural. Pero el poeta lo utiliza. Contempla mar y tierra juntamente, y quiere transmitirnos en su verso la sensación de ambas fronteras: la sensación estática de la una, la sensación dinámica de la otra. Pero además, la anochecida hace ambos términos confusos, imprecisos. Con profunda intuición, al elegir ese plural:* los horizontes, *el poeta nos hace verlos enlazados, como adentrándose uno en otro, en la unidad de una misma palabra. El plural nos anuncia previamente, con un relámpago expresivo, lo que después, casi inmediatamente, nos va el poema a describir. En la contemplación sucesiva y confusa de ambas fronteras, cada una de ellas quedaba en la retina del peregrino retiñendo en la otra, cada una de ellas persistía en la contemplación: la imagen quieta de la tierra en la contemplación dinámica del mar, y la imagen dinámica del mar sobre la imagen quieta de la tierra. Ambas imágenes participantes, sobrepuestas y uniéndose en la retina del peregrino y en la maravillosa fidelidad de la expresión poética:* montes de agua y piélagos de montes, *donde se adentran ambas comunicándose sus propiedades, enriqueciéndose mutuamente, para crear, ante los ojos asombrados del lector, una dinámica creciente, recién nacida y esplendorosa realidad.*

---

(62) Versos 42-51.

No olvidemos tampoco la lenta insinuación del adjetivo desdorados. *El oro de la tarde, que antes se reflejara unánime sobre las ondas y los montes, ahora va retirándose, va retrayéndose, como la acción del desgaste sobre el marco que ha desdorado el tiempo, y ya sólo deja entrever unas reliquias de lo que fue. Y, finalmente, ese verso bellísimo, con que el poeta describe, al mismo tiempo y con acierto múltiple, la fatigosa ascensión del peregrino y la caída de la noche, como relacionándolos*

entre espinas crepúsculos pisando

y convirtiendo el vivir en esta desangrada ascensión a la noche. El peregrino, cuyo nombre desconocemos, justamente porque es un símbolo del hombre, del caminar errático en la vida, va subiendo una cuesta. La va subiendo difícilmente, en ascensión lenta y penosa. La ascensión la describe el poeta con gran acierto. Diríase que la contempla al describirla. Escribe Góngora estos versos como si fuera en pos del peregrino, y lo estuviera viendo andar desde un plano más bajo: en la linde del monte, de la ladera del monte, con el cielo. Tras del pie está la luz que sólo puede verse desde esta posición. El peregrino, al andar, va pisando el crepúsculo. La luz ya es un vacío entre el cielo y la tierra. La luz alumbra el pie que no puede asentarse con firmeza, porque el suelo está lleno de hortigas o de espinas. El pie del peregrino pisa la anochecida, y le vemos marchar a contraluz con el crepúsculo: la luz vacía; la marcha fatigosa, retráctil, vacilante, y las espinas que coronan y traspasan los pies. La riqueza descriptiva de la lengua de Góngora es muy difícilmente superable. Conjuga, como vemos, la precisión y la fidelidad representativa, con la imaginación que le permite encontrar, en cada instante, la palabra preñada que totalice las posibilidades expresivas de cada situación: es como un fuego de artificio en el cual vemos cómo van destacándose en la sombra, como van entreabriéndose, desde su haz, todas las significaciones virtuales de las palabras.

3.° El dinamismo centrífugo del período. *Ya dijimos que se produce por la acumulación de los enlaces metafóricos. Expresa una sola acción que se prolonga y enriquece por el enlace de varias imágenes y metáforas encadenadas. Tiene carácter centrífugo. Es como un núcleo de expansión que se propaga sucesivamente a varias oraciones transmitiéndoles su dinamismo y su sentido. Representa, de manera señera, el empuje transitivo y orgánico del lenguaje de Góngora, y es*

una de sus características más singulares. Cosa extraña y digna de notar: No suele repetirse en sus imitadores. Recordemos, por ejemplo, el arranque de la segunda Soledad:

Entrase el mar por un arroyo breve
que a recibillo con sediento paso
de su roca natal se precipita,
y mucha sal no solo en poco vaso,
más su ruina bebe,
y su fin, cristalina mariposa
—no alada sino undosa—,
en el farol de Tetis solicita.
Muros desmantelando, pues, de arena,
centauro ya espumoso el Océano
—medio mar, medio ría—,
dos veces huella la campaña al día
escalar pretendiendo el monte en vano,
de quien es dulce vena
el tardo ya torrente
arrepentido y aun retrocedente.
Eral lozano así novillo tierno,
de bien nacido cuerno
mal lunada la frente,
retrógrado cedió en desigual lucha
a duro toro, aun contra el viento armado:
no pues, de otra manera
a la violencia mucha
del padre de las aguas, coronado
de blancas ovas y de espuma verde,
resiste obedeciendo y tierra pierde.
En la incierta ribera,
guarnición desigual a tanto espejo,
descubrió el alba a nuestro peregrino (63).

Antes de comentar este pasaje, y para situarlo, creo conveniente hacer algunas generalizaciones sobre el poema. Lo mejor de Las Soledades *son, indudablemente, los arranques de la primera y la segunda parte. En general, ambas coinciden en sus valores altos. Hay, sin embargo, rasgos que las distinguen. La soledad primera es más misteriosa. Tiene carácter mítico. Parece recoger la vida humana en su primer albor. El lenguaje, las distintas acciones de su protagonista siempre asombrado y espectador, los elementos naturales, la faz del universo: todo se encuentra en estado naciente. Cuando nos adentramos en su lectura parece que asistimos a la creación del mundo. No hay sombra alguna en el arranque del poema: su luz es auroral.*

(63) Versos 1-31 de la segunda *Soledad*.

Tiene un entorno inexplicable de expectación que nos va haciendo abrir los ojos como por vez primera. En su lectura, no se vive, se nace, pues en la primera soledad vemos las cosas recién creadas: sobre los charcos, los surcos y las flores queda aún el rocío mañanero. Su tono es mesurado y objetivo; su expresión entusiasta y creadora. De palabra en palabra corre una fuerza incontenible. Diríase, y es cierto, que el poeta no canta a la Naturaleza: la hace nacer en el poema. Aun las palabras con que la describe tienen poderes misteriosos. La significación de muchas de ellas, como hemos visto, y seguiremos viendo, no es un campo cerrado: es un ciclo vital en el que se entrecruzan las representaciones, las virtualidades y los poderes para darle a la lengua poética su sentido dinámico. Ningún poema escrito en nuestra lengua tiene su fuerza pánica y germinal.

El mundo de la segunda Soledad tiene esta misma fuerza: todo está en ella vivo y recreándose. Su lenguaje, sin embargo, es distinto. El lenguaje de la segunda Soledad no es tan arduo y difícil como el de la primera. Su hipérbaton es más suave; sus cultismos más distanciados; sus alusiones mitológicas menos frecuentes. En general, ha ganado en explicitud. En la primera Soledad hay muchas expresiones sincopadas y muchas significaciones implícitas o incoativas que le dan al discurso cierto carácter abrupto, casi inarticulado, muy a pesar de su unidad. En la segunda Soledad la tensión discursiva es más fácil, pero también más plena; en general, puede decirse que su expresión es más continuada y más precisa. Ha llegado a una cierta madurez. El mundo gongorino en la segunda Soledad se ha ido haciendo habitable, aunque ha perdido parte de su misterio: se ha desmitificado un poco, humanizándose.

En el arranque de la segunda Soledad, que hemos citado anteriormente, se pueden ver estas características. No necesitan comentario: son evidentes. Debemos destacar, en cambio, como hilvanándolo por la falta de tiempo, su carácter transitivo y dinámico. La acción que nos describen estos versos se puede resumir en muy pocas palabras: el mar entra en la lengua de la playa, donde se encuentra el peregrino, y parece adentrarse en el arroyo que desemboca en él. Ni más, ni menos. Esto es todo. Pero la imaginación de Góngora va a enriquecer esta descripción descomponiéndola en sus aspectos sucesivos. Va a hacernos ver la acción de la marea de una manera temporal, espaciada, lenta y reiterativa como el mismo vaivén de las olas. Va a enriquecer su estilo para aumentar su capacidad de representación, hasta un límite extremo, dibujando en palabras la lenta acción de la marea. Ut pictura, poiesis. *El lenguaje de Góngora es sumamente disciplinado.*

Consiste en un despliegue gradual. Su frase avanza desde un centro expresivo que la rige, y se va desdoblando, transitivamente, en varias direcciones que subrayan y agotan sus posibilidades de desenvolvimiento. La frase gongorina se inicia siempre desde un centro expresivo, desde un núcleo de expansión poética, que se va distendiendo de palabra en palabra y de oración en oración, comunicándoles su dinamismo y su sentido. En el arranque de la segunda Soledad, este núcleo expansivo es, justamente, la palabra inicial del poema que va a regir con su figuración todos los versos que hemos transcrito. El lenguaje de Góngora siempre nos da sorpresas por su ajuste expresivo. Y éste, como veremos, es uno de sus momentos afortunados.

Entrase el mar, *dice el poeta inicialmente, y todo el mundo figurativo del arranque de la segunda Soledad está regido por esta iniciación. En la lectura despaciosa, vemos al mar entrando en el arroyo verso a verso y casi gota a gota, en multitud de imágenes que descomponen la visión en sus aspectos sucesivos, pero jamás se apartan de ella. Van sucediéndose y enlazándose las metáforas con que el poeta nos describe esta entrada invasora del mar, y cada una de ellas se refiere a un aspecto de la acción que cobra, de este modo, un singular y gráfico relieve. La primera metáfora sitúa la acción en su primer plano: la desembocadura del arroyo, su conjunción y acabamiento en el agua del mar, su mezcla extinta con la sal:*

> y mucha sal no sólo en poco vaso
> más su ruina bebe

La palabra ruina, *al escribirla, se virtualiza, se transforma en un nuevo centro expresivo (un centro secundario), y da lugar a una de las metáforas tópicas gongorinas: la mariposa que vuela en busca de su propia muerte atraída por la llama, como el arroyo busca su propia muerte atraído por el mar* (64):

> y su fin cristalina mariposa,
> no alada sino undosa,
> en el farol de Tetis solicita.

---

(64) Para subrayar este carácter de tópico, veamos alguna de sus más bellas utilizaciones:

> *el can ya, vigilante*
> *convoca despidiendo al caminante;*
> *y la que desviada*
> *luz poca pareció, tanta es vecina,*
> *que yace en ella la robusta encina*
> *mariposa en cenizas desatada* (84-89).

Por el deslizamiento del plano metafórico, el mar se ha convertido en el farol de Tetis. Así, pues, en el primer momento de la descripción, la metáfora de la mariposa sitúa la acción en su punto de arranque: la desembocadura del arroyo donde su curso encuentra no sólo muerte, sino extinción. La imagen de la mariposa describe y pone de relieve la inerme pequeñez del arroyo al encontrarse con el mar. La segunda metáfora, que también tiene carácter tópico, es la del centauro. En la confluencia de las aguas, ni el mar es mar, ni el arroyo es arroyo. Se crea una nueva realidad que participa de las características de ambos, un nuevo ser cuya naturaleza es de carácter mixto como la del centauro. En la linde de playa ocurre igual. El mar arrastra y envuelve la tierra, y al retraerse la marea, la tierra embebe el mar. La metáfora del centauro abarca ambos fenómenos, y sirve para hacer avanvar la acción descriptiva, situando la presencia del mar en un plano más invasor y adelantado.

muros desmantelando pues de arena
centauro ya espumoso, el Océano,
medio mar, medio ría,
dos veces huella la campaña al día
escalar pretendiendo el monte en vano
de quien es dulce vena
el tardo ya torrente
arrepentido y aun retrocedente.

Este es el tercer plano de la descripción. Continúa subrayando el avance del mar en su coronamiento, en su despliegue máximo. Sube ya por la falda del monte, y buscando un acceso más fácil, por la corriente arriba del arroyo remontando sus aguas. Hace al arroyo retroceder. Y esta palabra: retrocedente, *estimula de nuevo la imaginación del poeta, haciéndole encontrar una metáfora que define expresivamente la nueva situación: es la metáfora de la lucha del novillo y el toro, algo más personal y afortunada que las anteriores:*

Eral lozano así novillo tierno,
de bien nacido cuerno
mal lunada la frente,
retrogrado cedió en desigual lucha
a duro toro, aun contra el viento armado:
no pues, de otra manera
a la violencia mucha
del padre de las aguas, coronado
de blancas ovas y de espuma verde,
resiste obedeciendo y tierra pierde.

Y tierra pierde, *dice el poeta. El novillo que retrocede, se retrae, se une en su suerte lírica, y en su vida, con el arroyo cuyas aguas, empujadas y envueltas por el agua del mar, vuelven hacia su cuna retrocediendo y desandando su curso y su vivir.*

En la incierta ribera,
guarnición desigual a tanto espejo

Este es el cuarto plano de la descripción. Va retrayéndose la marea. El empuje del mar se va aquietando. La onda lame la arena; no tiene fuerza ya para empujarla. Aquí y allá quedan las aguas que fueron invasoras como un espejo roto en mil pedazos. Parece que la tierra los enmarca como reuniéndolos y reteniéndolos aún.

Ahora podemos ver, de modo manifiesto, y en uno de sus momentos más conseguidos, la fuerza transitiva y dinámica del lenguaje de Góngora. La descripción de la marea se ha dividido en sus momentos más representativos para totalizarla y describirla desde su nacimiento hasta su fin. Los momentos son cuatro. Cada uno de ellos está representado por una metáfora para darle mayor relieve y plasticidad. El primero describe la desembocadura del arroyo; lo representa una mariposa. El segundo describe la fusión del océano y el arroyo; lo representa un centauro. El tercero describe el momento pujante de la marea invadiendo el arroyo aguas arriba; lo representa la lucha de un novillo y un toro. El cuarto describe la retirada de las aguas en el momento decreciente de la marea; lo representa un espejo roto. Pues bien, como sabemos, las cuatro metáforas están regidas y unificadas por el impulso dinámico de la palabra entrar, *que las va haciendo participantes y sucesivas. Esta palabra rectora, que se distiende a lo largo de treinta versos, es la palabra inicial del poema y es el núcleo semántico y poético que va a regir todo el arranque de la segunda* Soledad. *Pocas veces el lenguaje de Góngora ha logrado un ajuste tan exacto y al mismo tiempo tan alucinado.*

Veamos, finalmente, un ejemplo menos espectacular que el anterior, pero más sugestivo. Cuando el peregrino llega a ella arde en fiestas la aldea. Coronando la torre de la iglesia, los fuegos artificiales la deslumbran. El peregrino piensa que el mundo puede consumirse igual que una pavesa. Góngora nos describe los fuegos con la prolija minuciosidad acostumbrada en él. Luego comienza la descripción de los festejos y de los festejantes; los mozos, robustos, y las mozas, cuya hermosura es tal

que se abreviara el sol en una estrella

para verlas más cerca. Y entonces

> La gaita al baile solicita el gusto,
> a la voz el salterio;
> cruza el Trión más fijo el hemisferio,
> y el mayor tronco danza en la ribera;
> el eco, voz ya entera,
> no hay silencio a que pronto no responda;
> fanal es del arroyo cada onda,
> luz el reflejo, la agua vidriera (65).

Versos encendidos, jubilosos, precisos, que nos transmiten su alumbramiento y su temblor de vida. Recordemos cuanto llevamos dicho. Igual que en el arranque de la segunda Soledad, *toda la descripción está regida por la palabra* éntrase, *en estos versos va a estar regida por la palabra* baile. *Tiene también posición inicial. Es el centro semántico y el núcleo de expansión del período poético que se organiza en torno a él. La descripción tiene carácter simétrico* (66) *y se va haciendo por parejas. Todas tienen el mismo rango y el mismo número de versos. La primera pareja la constituyen la gaita y el salterio, convidando, respectivamente, a bailar y a cantar. La segunda pareja la constituyen los elementos naturales que se asocian al gozo de los hombres. Está formada por la estrella Trión, que para Góngora es la estrella más fija, y, sin embargo, ahora, alucinada, cruza el cielo bailando, y por el árbol más gigantesco de la tierra, que casi toca el cielo, a quien libera el amor de sus raíces y también baila junto al río. La tercera pareja está formada por los ecos y las voces; cuando los gritos de júbilo cesan se oye su retiñir en esta danza sucesiva de la voz y la sombra de la voz, enlazadas por la misma alegría. Y, finalmente, la cuarta pareja está formada por las ondas y los reflejos; cada una de las ondas del río se convierte en una vidriera en la que el agua es el cristal, y la luz, el reflejo de los fuegos; una vidriera movediza que también baila, despaciosa, al lento son de la corriente. Mana el amor en estos versos con una fuerza inextinguible que hace desvariar la creación y baila en las palabras recreándolas. Pues bien, toda esta maravilla surge y se ordena con rigurosa y perfecta simetría en la palabra* baile, *que se va transmitiendo de verso en verso, de palabra en palabra, hasta hilvanar a la Naturaleza con los hombres en la danza de la alegría.*

---

(65) Versos 669-676 de la primera *Soledad*.

(66) Recuérdese el extraordinario ensayo de Dámaso Alonso *La simetría bilateral*, en *Estudios y ensayos gongorinos*. Ed. Credos. Madrid. Constituye una verdadera revelación sobre la simetría en el estilo gongorino y es uno de los más afortunados ensayos de su autor.