

Imagen de Góngora en cinco poetas contemporáneos

Jesús PONCE CÁRDENAS*

RESUMEN

El propósito de este artículo es señalar alguno de los caminos hollados por varios poetas actuales en su evocación de la vida o la obra de Góngora. El análisis de las diferentes composiciones pondrá de relieve el empleo de técnicas como la écfrasis o el monólogo dramático y la recurrencia de diversos intertextos gongorinos.

Palabras clave: Góngora, poesía contemporánea, intertextualidad, monólogo dramático.

ABSTRACT

This article is an initial approach to the presence of Góngora's life and poetry in five Spanish contemporary poets. The analysis of these compositions will highlight the use of different techniques, such as the ekphraseis, the dramatic monologue and the recurrences of various Gongoresque intertexts.

El relevante papel jugado por la generación de 1927 en la recuperación de la figura de Góngora ha sido ya objeto de numerosos estudios. Tras la brillante panorámica general realizada hace casi cuatro decenios por Elsa Dehenin, diferentes críticos han ido examinando aspectos parciales de la presencia gongorina en autores como Federico García Lorca, Jorge Guillén o Luis Cernuda¹.

* Durante la elaboración del presente trabajo he disfrutado de una Beca de Investigación del Gobierno Vasco. Quisiera agradecer en este momento las oportunas referencias bibliográficas que me ha facilitado, con inmensa amabilidad, Nieves Algaba.

¹ Elsa Dehenin: *La résurgence poétique de Góngora et la génération de 1927* (París: Didier, 1962). Francesco Guazzelli: «Lorca legge Góngora», en *Da Góngora a Góngora* (Pisa: Edizioni

Las siguientes líneas se insertan en este método de aproximación y pretenden arrojar cierta luz sobre las diferentes recreaciones del autor barroco que llevan a cabo en sus versos cinco poetas de nuestro tiempo: Francisco Javier Ávila, Pablo García Baena, Luis Antonio de Villena, Ángel Luis Luján Atienza y Carmen Jodra.

FRANCISCO JAVIER ÁVILA

Desde que en 1899 Rubén Darío uniera las figuras de Góngora y Velázquez en su célebre *Trébol*, varios poetas han enlazado en sus versos la imagen de ambos creadores². Podría citarse, en primer lugar, al casi desconocido Miguel Valdivieso, que incluye en el poema *Homenaje a Góngora* dos estrofas que sirven de alegre reflejo del encuentro cortesano de ambos personajes: «En la corte fue / lobo entre las damas, / más fiel a la sota / que no a la sotana. / Don Diego Velázquez / le saluda al verle: / —Adiós, don Apolo. /— Adiós, don Apeles»³. Los hexasílabos asonantados a manera de letrilla así como la ingeniosa *annominatio* que el pintor de cámara y el capellán real cruzan en su saludo ofrecen una buena muestra del buscado sabor antiguo y el humor intrascendente que presiden esta composición. El escritor brasileño Horacio Costa toma como punto de partida el retrato del autor de las *Soledades* realizado por Velázquez para llevar a cabo cierta indagación lírica en *O retrato de Dom Luis de Góngora*⁴.

ETS, 1997), pp. 287-297. Birutė Ciplijauskaitė: «Un comentarista moderno: Jorge Guillén y su contexto», *ibidem*, pp. 253-269. Joaquín Roses Lozano: «Códigos, poética y ética en «Góngora» de Luis Cernuda», en *Glosa*, 2 (1991), pp. 271-288.

² Sobre la superficial conexión entre Góngora y el Modernismo puede consultarse el ya clásico ensayo de Dámaso Alonso: *Estudios y ensayos gongorinos* (Madrid: Gredos, 1982), pp. 535-549.

³ Miguel Valdivieso: *Obra completa* (Carboneras de Guadazaón: El toro de barro, 1968), pp. 127-129. El volumen ofrece otro *Homenaje a Góngora* (pp. 130-131): «Galatea se oculta desdeñosa / de las solicitudes del gigante, / un monstruo musical sin consonante, / que canta en verso y se enamora en prosa. / Vive otro amor su sangre rumorosa / de colmena asaltada, en el instante / en que la miel era un festín flagrante / y el deseo una abeja avariciosa. / Suena un trueno en el aire malherido, / apagando el acorde de un gemido / por uno y otro pecho suspirado. / Que Polifemo, desde su alta roca, / celos fulmina en piedra. Y desemboca / la fábula en un río enamorado» «Y Acis ahora convertido en río / dialoga con las aguas y los peces, / les habla del amor, cómo otras veces / cedió a su bonancible poderío. / Su cuerpo, hecho retórico desvío, / ya no te huye, Cíclope, si creces / encima de la piedra y te embraveces / a la vista de un tálamo sin frío. / Acis evoca por el agua el fruto / del labio vegetal, dueño absoluto / del tiempo que en la ninfa se recrea. / Y les refiere al cauce, al pez, al remo / la soledad del hombre en Polifemo, / la ventura del cisne en Galatea».

⁴ Tomo este dato de Andrés Sánchez Robayna: «Dos imágenes de Góngora en la lírica del siglo XX», publicado en el volumen colectivo: *Estudios sobre Góngora* (Córdoba: Real Academia de Córdoba, 1996), p. 205.

La exquisita pieza velazqueña del Fine Arts Museum de Boston representa asimismo la clave inicial de la reflexión poética de Francisco Javier Ávila⁵. En sus versos la *revelación* se centra en el creador (acaso en el momento de la creación), pero no tanto en el personaje que aparece en su pintura. El propio título nos indica ya, como si de una paradoja se tratara, la inversión de términos:

Diego Velázquez de Luis de Góngora y Argote

Ha tenido que venir a Boston,
para que al fin se encuentren, nos miremos, le sopesé
los ojos,
no sepamos oscuramente de tu noche.
No pudo equivocarse, con las puntas
del dedo te sentía
hondo.
Quiso saber, lo quiso con los dientes,
se curvó en el esfuerzo de tu boca.
Y tú sabías, con quién estabas
viéndotelas
hasta el fondo
el filo de su espada y su temblor de ocre, hubo acaso
un crepitar de piel pero la guardia
bien alta.
Y te curvaste en hueso de nombre y de su frente,
le buscaste de fiebre tras la ropa
y un negro inmenso como clara luna,
le buscaste de mármol en las cejas, en el mentón,
pero soñaste irremediablemente aquel
plegarse de las alamedas,
bajo el labio y la flor de la mejilla.
Lo veías
girando buitres en torno de un cayado,
viste las ansias mismas que te acuciaban los atardeceres.
Turbio es el fondo estulto y de la mano
pende la vida un pulso de mil venas;

⁵ Dionisio Cañas ha caracterizado así al autor y su poemario: «Francisco Javier Ávila (Madrid / Chozas de Canales, Toledo, 1961), con su libro, *Aquel mar de esta orilla*, que recibió el Premio de Poesía Hiperión de 1990, significó una de las propuestas poéticas más interesantes de aquellos años. El libro de Ávila es el producto de una persona que, enfrentado a la experiencia de Nueva York, se ha replanteado no sólo su propia identidad como español entre dos mundos (que es a lo que alude el título de su obra, parafraseando libremente a Juan Ramón Jiménez), sino también el momento y el lugar que le ha tocado vivir en la Historia. Su respuesta es crítica, irónica, tierna o melancólica a veces, pero siempre de una gran eficacia poética». La cita se encuentra en «Carta a Federico», *Revisión Atlántica*, 16 (1998), p. VIII.

mancha ronda la oreja
 desesperadamente
 bajo los ojos el escalofrío,
 cuando por él le sientes,
 y oscuramente sé cómo me vives⁶.

La visión del retrato en un museo americano permite al yo lírico asistir al preciso instante en el que, allá por 1622, el poeta cordobés posa ante el pintor. Los versos iniciales sitúan el momento de la extraña reunión, de la conversación visual («Ha tenido que venir a Boston»). Como en una ensoñación, el yo-espectador se yergue como intérprete del retratado y, ante todo, de la presencia creadora e invisible en el lienzo: Velázquez. El hábil juego de verbos y formas pronominales («ha tenido que venir», «se encuentren», «nos miremos», «le so-pese», «sepamos») remite a un diálogo huidizo, complejo, en el que el visitante-poeta se destaca como catalizador del encuentro. La esquiva presencia del creador queda latente, como un objeto de difícil intelección («no sepamos oscuramente de tu noche»).

En los siguientes períodos, la composición va marcando la soterrada pugna entre el lírico y el pintor barrocos. El sexagenario Góngora y el joven Velázquez son conscientes de ante quién se hallan, del esfuerzo ímprobo que va desvelando los caracteres en el lienzo. Objetos y términos de esgrima («el filo de su espada», «la guardia bien alta»), así como diversas voces plenas de dinamismo («temblor», «crepitar») evocan la lucha. A esta serie de referentes quizá deba unirse un cierto eje isotópico en el que se concentra la tensión del momento creador («esfuerzo», «ansias», «desesperadamente»). Las actitudes, los movimientos de uno quedan reflejados en el otro con rápido juego de fintas («Quiso saber» / «Y tú sabías»; «se curvó en el esfuerzo de tu boca» / «Y te curvaste en hueso de nombre y de su frente»).

Como siguiendo el proceso clásico de la *descriptio*, los versos posteriores van desgranando los elementos del busto (frente, cejas, mentón, labio, mejilla, oreja), enlazados con imágenes innovadoras (alamedas) y tradicionales (mármol, flor). La creación plástica y los innumerables acordes que ésta encierra aparecen simbólicamente trazados en las evocaciones de la mano del pintor («con las puntas del dedo / te sentía / hondo», «de la mano / pende la vida un pulso de mil venas»). De igual modo, las miradas del espectador y de los antagonistas quedan recogidas en un ceñido haz de isotopía («miremos», «ojos», «viéndotelas», «veías», «viste», nuevamente «ojos»). La técnica de la écfrasis, entendida en sentido restringido, esto es, como «descripción de una obra de arte», gravita sobre el poema⁷. Algunas notas de sobrio cromatismo («temblor de

⁶ Francisco Javier Ávila: *Aquel mar de esta orilla* (Madrid: Hiperión, 1990), p. 16.

⁷ Sobre este tipo de composiciones en el Barroco, es imprescindible la lectura del trabajo de José Lara Garrido: «Los retratos de Prometeo. (Crisis de la demiurgia pictórica en Paravicino y Góngora)», en *Edad de Oro*, VI (1987), pp. 133-147.

ocres», «negro inmenso») parecen remitir al fondo del célebre cuadro o al hábito oscuro del racionero; con todo, el texto evita cualquier otra referencia a la actividad pictórica. Así, frente a los útiles propios del retratista (lienzo, pincel, paleta), irrumpen signos de una vida ajena e inmediata (espada, cayado).

El poema plantea una tensión no resuelta, subraya la confusa aprehensión de la obra de arte y las vidas plasmadas en ella. El *connaisseur* llega a sentir, sin saber racionalmente, que está implicado en un oscuro juego, por ello tiene lugar el «temblor», el «escalofrío», ese conocimiento casi físico («con las puntas del dedo / te sentía / hondo»). El que contempla el cuadro ocupa una posición afín a la de Velázquez y, al tiempo, presencia un enfrentamiento de dos titanes donde todo lo demás está anulado («turbio es el fondo estulto»). Las formas de la oscuridad y el difícil conocimiento quedan nuevamente subrayados en los calificativos («turbio», «estulto») ⁸.

La presencia del locutor, tan mortecina en el diálogo que entabla con las figuras imaginadas, alcanza cierta dimensión especular en el último verso ⁹. De un lado, evoca el cierre del primer período («no sepamos oscuramente de tu noche» / «y oscuramente sé cómo me vives»); por otra parte, realiza un sutil cambio en la alocución, ya que ahora parece dirigirse al lector del poema. De esta forma, como en un juego de espejos enfrentados, el yo lírico, que ha dado voz al encuentro de ambos genios barrocos, ha sido, a su vez, «vivido» por quien lee esos versos. El observador es ahora observado.

PABLO GARCÍA BAENA

La impronta dejada por el creador de las *Soledades* en el Grupo *Cántico* y, particularmente, en la obra de Pablo García Baena es una cuestión apuntada desde antaño por la crítica. Víctor García de la Concha había señalado ya en un importante estudio la huella del autor barroco; un reciente y exhaustivo trabajo de José Manuel Trabado Cabado ha puesto de relieve la *contaminatio* de los versos de Góngora y Cernuda que evidencian los poemas de este autor cordobés contemporáneo ¹⁰.

La primera composición que voy a examinar pertenece al apartado «Los poetas», incluido en el libro *Antes que el tiempo acabe* (1978). La figura de Góngora se inserta en una serie de homenajes a escritores gustados: Ibn Hazm,

⁸ Agradezco al autor las valiosas orientaciones que tan amable y desinteresadamente me ha proporcionado.

⁹ Ésta apenas se subraya en varias formas verbales y pronominales: «nos miremos», «sepamos», «sé», «me vives».

¹⁰ Víctor García de la Concha: *La poesía española de 1935 a 1975* (Madrid: Cátedra, 1987), vol. II, pp. 794-814. José Manuel Trabado Cabado: «Pablo García Baena y la tradición áurea. Inter-textos gongorinos y la mediación de Cernuda en tres poemas de *Fieles guirnaldas fugitivas*», en *Tropelías* (en prensa). Agradezco al profesor Trabado su inmensa gentileza, ya que me ha hecho llegar el citado trabajo antes de su publicación.

San Juan de la Cruz, Juan Ramón Jiménez, Jorge Guillén, Gerardo Diego,
Emilio Prados, Luis Cernuda y Ricardo Molina.

Última soledad

Luis de Góngora

¿Les dejas todo?
Apenas si supieron que vivías,
que vertías tu sangre,
entre el ramaje intonso de las fábulas,
vistiendo la tristeza de metales leonados,
de áspides volantes el hastío
y la melancolía
de blancos cisnes o de lilios bellos.
El orgullo te queda.
Ya es bien poco
que oscura vida fue, hostil, limando
almenas, torres albarranas, muros,
irrespirable el aire como plaza
sitiada por el hambre y la epidemia.
A ti, que disponías de los oros de Arabia,
de la púrpura tiria ...
Los familiares, sí, para ellos todo,
ese orgullo quebrado,
esa victoria informe,
esa gloria que habrán de disputarte
los necios siempre.
Tal vez puedas reírte desde arriba.

Pero no quiero infierno o edén bobo desde el altor,
donde entre las nubes,
veamos el cruento
escenario dispuesto como trampa
en que la vida copia nuestras vidas
idénticas, ajena, sorda siempre,
en otros seres:
el rey mezquino y el valido inútil,
vanaglorias, insidias, abandonos,
sin que podamos mejorar el lance.
Preferible será dormir por siempre,
abismo ilimitado sin olas,
sin memoria,
al pesado sopor de un vino basto
que nos haga olvidar ruin cobijo.
El mar cubriendo fiel el fraude abyecto.

Quizá la muerte es sentarse piedra
sobre sitial de piedra, soñolientos
como deidad o perros a la sombra
de los cedros celestes.
Y no oír ese rezo de llanto interminable,
esa rodante bola de suplicios,
de injurias, soledad, desvalimiento,
embebidos en el mineral espectáculo
de la propia perfección inmortal.
¡Qué larga noche!
Esa la desdichada recompensa:
el desdén silencioso de los dioses.
Vamos, pues se hace tarde,
libertadora la moneda fulva¹¹.

José Manuel Trabado afirma sobre el texto que ahora nos ocupa:

Si la presencia gongorina pudiera resultar anecdótica desde un punto de vista intertextual (así lo pone de manifiesto la recuperación del sintagma «áspides volantes» —*Soledad primera*, v. 419— que es reproducido por García Baena: «a pesar luego de áspides volantes») todo lo contrario puede decirse del aliento vital que impregna todo el homenaje. Se perfila la figura de un poeta solitario e incomprendido cuya única posesión es su orgullo: «El orgullo te queda». El fracaso cortesano que experimenta Góngora y que alentará la escritura de las *Soledades* está referido en los siguientes versos: «el rey mezquino y el valido inútil, / vanaglorias, insidias, abandonos». Esta última soledad dista de ser una contemplación distanciada del mundo cortesano. Lejos de emboscarse en el frutal huerto de Pomona, el homenaje de García Baena sitúa a Góngora en una soledad de tipo existencial que ronda el nihilismo. Quizás también la fluctuación métrica del pentasílabo, heptasílabo y endecasílabo siga las directrices formales marcada por la silva barroca aun a pesar de que, en prueba de ostentación libérrima, prescinda de la atadura fónica con que Góngora anuda sus versos: la rima¹².

La primera sección del poema, la más extensa, adopta el tono de una interpelación dubitante y resignada al viejo racionero, cuyo triunfo lírico corre parejas con su fracaso vital. Se abre ésta con la inquietante pregunta que indaga acerca de la herencia de don Luis («¿Les dejas todo?»), contestada poco más adelante («Los familiares, sí, para ellos todo»). De tal modo, se confiere, pues, especial realce a la situación del escritor ante su entorno cercano, ante su familia. Las relaciones de Góngora con sus hermanas y sobrinos no gozaron, como es sabido, de excesiva calma y hubieron de causarle más pesares que alegrías. A este propósito señalaba Robert Jammes:

¹¹ Pablo García Baena: *Poesía completa* (Madrid: Visor, 1998), pp. 254-256.

¹² En el texto original del artículo, la cita se extiende entre las pp. 15 y 16.

Tenía perfecta conciencia de su papel de «tío cura», condenado a encontrar en sus sobrinos más exigencias que verdadera gratitud: «ello es triste cosa, y más un clérigo, a cuya casa no suben sus deudos, si no es para comer y llevar». Sus cartas están llenas de confidencias de ese tenor, que nos revelan su amargura y decepciones de «jefe de familia» y justifican la impresión de melancolía que nos dan los últimos años de su vida¹³.

El poeta se muestra como un auténtico desconocido para sus más allegados, que no saben del auténtico prodigio, del fulgor de su obra. A través de deslumbrantes imágenes, mediante estructuras contrapesadas que evocan esquemas compositivos barrocos, aparece figurada su acción creadora:

vistiendo	a1 la tristeza	b1 de metales leonados
	b2 de áspides volantes	a2 el hastío
	a3 la melancolía	b3 de blancos cisnes b3' o de lilios bellos

El cierre bimembre en disposición quiástica y la *variatio* lograda por el cambio en el orden de elementos del segundo miembro enriquecen esta pintura de evocaciones aureoseculares (subrayada, si cabe, por el inusual y eufónico latinismo: *lilio*).

Los siguientes versos parecen recoger algunos giros gongorinos. El paso de la vida, que va devorando cuantas defensas construye cada uno a su alrededor («limando / almenas, torres albarranas, muros»), recuerda vivamente el cierre de un célebre soneto escrito en 1623, donde se declara así el angustioso paso del tiempo: «Mal te perdonarán a ti las horas, / las horas que limando están los días, / los días que limando están los años»¹⁴. No parece casual la coincidencia en el verbo que expresa la acción de desgaste.

Los años finales de la vida de Góngora transcurren en medio de un calvario de deudas, retrasos de mensualidades, enfermedades y miserias. Todo ello aparece certeramente reflejado en estos versos: «irrespirable el aire como plaza / sitiada por el hambre y la epidemia». El epistolario del autor de las *Soledades* ofrece un rosario interminable de quejas ocasionadas por su precaria situación económica, por el hambre y los inevitables achaques («no escribí la estafeta pasada por estar con un gran catarro, que son los fríos tan excesivos estos días que aún se pueden temer enfermedades más peligrosas»¹⁵; «Yo quedo en el mismo pleito con mis ojos que la semana pasada. Sangréme dos veces y no bastando, acógame al agua tibia»¹⁶...). El soneto de

¹³ Robert Jammes: *La obra poética de don Luis de Góngora y Argote* (Madrid: Castalia, 1987), p. 25.

¹⁴ Empleo la edición de Biruté Ciplijauskaitė; Luis de Góngora: *Sonetos completos* (Madrid: Castalia, 1992), p. 247. Queda recogida en nota la rara presencia de la anadiplosis.

¹⁵ Carta a Cristóbal de Heredia, veinticinco de enero de 1622, en Luis de Góngora: *Obras completas* (Madrid: Aguilar, 1967) p. 1011.

¹⁶ Carta a Cristóbal de Heredia, veintiuno de junio de 1622, *ibidem*, p. 1027.

dudosa data (¿1623-1625?) dedicado al conde duque de Olivares guarda una imagen bien expresiva de la extrema necesidad del racionero: «En la capilla estoy, y condenado / a partir sin remedio desta vida; / siento la causa aún más que la partida, / por hambre expulso como sitiado»¹⁷. En una carta enviada a Francisco Flores de Vergara, con fecha del catorce de enero de 1625, el poeta afirma, refiriéndose a Cristóbal de Heredia, su administrador: «me trata como a sitiado solicitándome por hambre, ha tanto que estoy rendido a sus servicios, que pudiera perdonar a medios tan poco piadosos»¹⁸. Tres centurias más tarde, la comparación del sitio por hambre empleada en el soneto y la misiva es utilizada nuevamente por otro poeta para aludir al lastimoso estado del anciano.

La insistencia en la anáfora de los deícticos («ese», «esa») y el giro irónico de adjetivos y proposiciones («quebrado», «informe», «que habrán de disputarte los necios siempre») hacen descender a ras de suelo los altisonantes ideales que presiden tantas vidas («orgullo», «victoria», «gloria»). La alocución se cierra con sardónico descreimiento: «tal vez puedas reírte desde arriba». La oscura soberbia del Góngora cernudiano podría pesar sobre estos versos, que responderían —en un tono lleno de duda— a un pasaje del escritor sevillano: «Mas él no transigió en la vida ni en la muerte / y a salvo puso su alma irreductible / como demonio arisco que ríe entre negruras»¹⁹.

El segundo apartado del poema está presidido por una negación visceral de la concepción cristiana de lo ultraterreno («no quiero infierno o edén bobo»). Tras el rechazo a contemplar desde un privilegiado palco celestial el retorno infinito del fracaso, el mar se ofrece entonces como bella instancia de muerte y, con lejano eco del *carmen* quinto de Catulo (*Soles occidere et redire possunt; / nobis cum semel occidit brevis lux, / nox est perpetua una dormienda*), anuncia la mejor de las opciones («Preferible será dormir por siempre»). El sueño y la noche abrazados a la muerte (Hipnos y Thánatos) serán nuevamente aludidos a lo largo de toda la sección final²⁰. Como si se tratara de una variación sobre el motivo anterior, el epifonema («¡Qué larga noche!») aporta nuevas resonancias del veronés.

La evocación de los padecimientos sin fin («esa rodante bola de suplicios, / de injurias, soledad, desvalimiento») trae a la memoria la figura mítica de Sísifo, tan gustada por los existencialistas. Los últimos versos remitirían, en fin, a una visión teológica desesperanzada, semejante a la de la cosmología epicú-

¹⁷ Luis de Góngora: *Sonetos completos*, p. 114.

¹⁸ Luis de Góngora: *Obras completas*, p. 1054.

¹⁹ Manejo la edición de Derek Harris y Luis Maristany; Luis Cernuda: *Poesía completa* (Madrid: Siruela, 1994), p. 332. La cita refleja los versos 50-52 del poema «Góngora».

²⁰ La equivalencia sueño-muerte había sido gustada por el Modernismo hispano. Manuel Machado le dedicará la breve composición *Morir, dormir*, incluida en *Ars Moriendi*: «Hijo, para descansar, / es necesario dormir, / no pensar, / no sentir, / no soñar ...» / «Madre, para descansar, / morir». Utilizo la edición de Pablo del Barco; *Alma. Ars Moriendi* (Madrid: Cátedra, 1995), p. 153.

rea²¹, y, de este modo, concluyendo en nuevo lazo de afinidad con el mundo pagano, llegamos a presenciar la anhelante petición final del óbolo para Caronte («Vamos, pues se hace tarde, / libertadora la moneda fulva»).

Pablo García Baena se aproximará nuevamente a la figura del autor del *Po-lifemo*, apoderándose de su voz, en el bello tríptico titulado *Excelso muro*, incluido en el libro *Fieles guirnaldas fugitivas*.

Excelso muro

D. Luis de Góngora y Argote

A Dámaso Alonso

El campo

Un viejo cortinaje de verduras
es ahora aquel campo en mi memoria;
basas de hierba que los crespos pinos
sombria noche criban del bosque
en agreste proscenio laureado.
¿Viví aquel día? Los frutales senos
de aldeana Pomona colorada
—la mies de oro, del oriente aljófara—
trofeos descifñendo la cenefa
en sáxea fuente baña y arde casta
la nieve llameante por la líquida
y tórrida bandeja, invita al goce,
a las carnales gulas ... Yo, el vicario,
Sileno de sotana en las aulas.

La Corte

Exangüe el Austria apenas si sostiene
el católico orbe como un guante.
Desdén y luto de la ceremonia
donde grifaña mano de privado
reparte la carmaz de privilegios.

²¹ Lucrecio ofrece una impresionante descripción de la remota existencia de los dioses antiguos, despreocupados de humanas contingencias, en *De rerum natura*, libro II, vv. 646-651: *Omnis enim per se diuom natura necessesit / inmortalí aeuo summa cum pace fruatur / semota ab nostris rebus seiunctaque longe. / Nam priuata dolore omni, priuata periclis, / ipsa suis pollens opibus, nil indiga nostri, / nec bene promeritis capitur neque tangitur ira*. El paganismo y la visión hedonista —reflejados en algunos versos de García Baena— ocupan un lugar importante en otros poetas de *Cántico*, como Juan Bernier.

Arma parlante el hambre en el torneo,
 la vileza y la envidia cuartelando
 los gineos losanges del linaje
 esperan el favor del carmesí
 lagarto, la venera, la encomienda
 tal mendicantes en portón jerónimo.
 ¿Y es este el valle, aquello Manzanares?
 Al mirabel del álamo me vuelvo:
 Vístame Avis su verdor en siesta.

El rincón nativo

Hermosa sí lo eras pero ruin y turbia.
 Y te invoqué de lejos cuando me preguntaron,
 llorándote perdida y te rogué, sumiso
 amante que ya teme leteos en la noche,
 y espera el abandono y es el ascua del celo
 como garra de cólera, adunco sacre torvo
 que el corazón rasgara goteante en balajes.
 Bella sí y deseada. Pero yo te hice mía
 y te muré en diamante, lapidario que talla
 en boato palabras para aderezo tuyo,
 sabiendo de tus urnas caducas de soberbia,
 de tus lúbricas ovas ahogando linfas claras.
 Mas en el duro jaspe se inscriben nuestros nombres
 para siempre, nupciales, los vínculos esdrújulos,
 mientras te yergues fría y desnuda en la almena
 de aquel excelso muro²².

Los ecos entremezclados de Góngora y Cernuda, la pulcra *dispositio*, la utilización del monólogo dramático o la presencia de elementos modernistas han sido sagazmente señalados por el profesor Trabado. A mi modo de ver, empero, aún pueden aportarse nuevos datos que iluminen la riqueza y complejidad de estos versos.

El poema que abre la sección sitúa al racionero, voz vicaria de García Baena, ante una escena del lábil teatro de la memoria. Como Betsabé contemplada por David o la hermosa Susana sorprendida por los viejos, una joven campesina, mientras se baña, es admirada por el poeta, oculto entre la vegetación («en las aulagas»)²³. En prodigiosa construcción de imágenes se van superpo-

²² P. García Baena, pp. 303-305.

²³ El marcado valor plástico de la composición permite acentuar la relación con lienzos de la edad barroca. Sobre la importancia de estas «figuras al acecho del desnudo» afirma Francisco Calvo

niendo los planos de la visión real y su exaltación metafórica. De un lado, una bella muchacha emerge del agua y muestra su pecho. Del otro, a manera de bodegón barroco, la lisa superficie acuática semeja un recipiente plano («la líquida y tórrida bandeja») donde se posan los elementos figurados en la sensual cornucopia del cuerpo juvenil («mies de oro», «aljófar», «frutales senos»). El plano real y el metafórico quedarían entrelazados en el bello oxímoron «aldeana Pomona», recuerdo de juegos gongorinos afines, como los del verso 774 de la *Soledad primera* («villana Psiques, Ninfa labradora»²⁴) u otro de un romance de 1620 («deidad labradora»²⁵). La ponderación de la rústica beldad, con la nota de lo saludable en su tez «colorada», motiva su identificación con la ninfa latina que cuidaba de los frutos; además sirve para engarzar los elementos descriptivos que relacionan el cuerpo de la joven con diversos productos de la naturaleza. Es igualmente destacable la presencia de una silepsis tan lograda como la del sintagma «sáxea fuente», que delimita el paraje agreste y el agua que mana al tiempo que remite —en relación con la «líquida bandeja»— a una pieza del servicio de mesa. La invitación a las «carnales gulas» en esta pequeña escena de *voyeurismo* ceñiría de forma magistral el complejo de sensaciones sinestéticamente mezcladas.

La *Soledad primera* ofrece como posible hipotexto el conocido pasaje que relata la llegada de un grupo de bellas serranas a un arroyo, mientras el peregrino, cautivado por su hermosura, las contempla, escondido, desde una encina hueca:

De una encina embebido
 en lo cóncavo, el joven mantenía
 la vista de hermosura, y el oído
 de métrica armonía.
 El Sileno buscaba
 de aquellas que la sierra dio Bacantes,
 ya que Ninfas las niega ser errantes
 el hombro sin aljaba,
 o si del Termodonte
 émulo el arroyo desatado
 de aquel fragoso monte,

Serraller: «En el arte clásico (...) adquirieron un significado de prototipos ejemplares. Tuvieron más enjundia al respecto las historias extraídas de la Biblia, como las muy repetidas de Susana, Bet-sabé, las hijas de Lot, Judith y Salomé. De todas formas, el repertorio aportado por figuras históricas y legendarias del mundo clásico tampoco pueden desdeñarse, incluso en el período temporal pos-contrarreformista, pues vemos repetirse determinados episodios, como los que protagonizaron Cleopatra, Lucrecia, Dánae, Antíope, Calisto, Diana o Galatea». La cita pertenece al estudio «Al acecho del desnudo», incluido en el volumen *El desnudo en el museo del Prado*, (Madrid: Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, 1998), p. 302.

²⁴ Empleo la edición de Robert Jammes: Luis de Góngora: *Soledades* (Madrid: Castalia, 1994), p. 353.

²⁵ Se trata del romance «Minguilla la siempre bella». Tomo la cita de la monumental edición de Antonio Carreira: Luis de Góngora: *Romances* (Barcelona: Quaderns Cremà, 1998), vol. II, p. 487.

escuadrón de Amazonas desarmado
tremola en sus riberas
pacíficas banderas²⁶.

En un *locus amoenus* de salvaje belleza («crespos pinos», «boscaje», «agreste proscenio» / «fragoso monte») dos extraños (el peregrino / el propio Góngora) asisten embelesados al fastuoso espectáculo de la hermosura femenina. La rúbrica —con la que el fingido emisor poético se autodefine irónicamente como «el vicario, Sileno de sotana», enfrentado así a la «aldeana Pomona colorada»— dejaría entrever la ávida contemplación por parte de la máscara verbal empleada por Pablo García Baena. Quizá no deba excluirse que ésta puede estar inspirada en la presencia del viejo sátiro buscado por el protagonista de las *Soledades* cuando se encontró felizmente con «las gallardas serranas».

Si, como acabamos de ver, el texto de *El campo* se caracteriza por su inmenso valor plástico, el comienzo de la segunda pieza del tríptico, *La Corte*, no carece de él. Así lo pone de manifiesto la breve y exquisita écfrasis de que hace gala. El retrato velazqueño del joven Felipe IV, que conserva en el Museo del Prado la efigie y el porte del augusto monarca, también fue cantado por Manuel Machado en verso preciosista:

Felipe IV

Nadie más cortesano ni pulido
que nuestro Rey Felipe, que Dios guarde,
siempre de negro hasta los pies vestido.

Es pálida su tez como la tarde,
cansado el oro de su pelo undoso,
y de sus ojos, el azul, cobarde.

Sobre su augusto pecho generoso,
ni joyeles perturban ni cadenas
el negro terciopelo silencioso.

Y en vez de cetro real, sostiene apenas
con desmayo galán un guante de ante
la blanca mano de azuladas venas²⁷.

²⁶ Luis de Góngora: *Soledades*, pp. 253-255, vv. 267-280.

²⁷ El poema pertenece a la sección titulada *Museo*, de *Alma* (ed. cit., p. 111). Los versos iniciales de García Baena recuerdan fuertemente la apertura del terceto final del poema modernista. La paleta, mortecina y lúgubre, la altiva impresión de debilidad son algunos de los elementos comunes a ambos textos. No dejan de ser sorprendentes algunas resonancias verbales como «apenas si sostiene / el católico orbe como un guante» - «Y, en vez de cetro real, sostiene apenas / con desmayo galán un guante».

Existe cierta sintonía entre el *niño Rey*, abúllico y displicente, pergeñado por el escritor modernista y la oscura ceremonia cortesana, presidida por dicho soberano, tal como la describe García Baena. Frente a la evocación sensual del campo, la Corte se revela, en lúgubre contraste, como nido de abusos y mezquindades. El valido que controla el acceso a la gracia regia, la concesión de hábitos y prebendas a capricho, marcan las pautas cotidianas de la vida palaciega. Tras el desengaño, el racionero optará por un plácido y reparador sueño en el que disfrute del *verdor* de *Avis* y no del *carmesí lagarto*: la cruz de Santiago será preterida ante el lusitano lis por el desentendido durmiente, a quien de todo ello no se le da un ardite²⁸.

La desdeñosa pregunta final recogerá el carácter burlón que preside algunos sonetos gongorinos, como el encaminado al puente de Segovia («Duélete de esa puente, Manzanares; / mira que dice por ahí la gente / que no eres río para media puente / y que ella es puente para muchos mares») o el dirigido contra Valladolid («¿Vos sois Valladolid? ¿Vos sois / el valle de olor? ¡Oh fragrantísima ironía!»²⁹).

El fragmento tercero, Rincón nativo, representa el canto final a Córdoba, el homenaje a una ciudad personificada como amada infiel³⁰. Las imágenes de la tormentosa relación entre el escritor y su ciudad, del vínculo enfermizo que les une, se remontan hasta un pasaje de la Soledad Segunda (750-2,785-6):

²⁸ A las huellas señaladas por José Manuel Trabado en la página 23 de su artículo quizá deba unirse otra, procedente de un pasaje del romance de 1593 «Murmuraban los rocines», donde una de las bestias afirma sobre su amo: «Dos cosas pretende en corte, / y ambas me cuestan mis pasos: / la verde insignia de Avis / y un serafín castellano». Véase Luis de Góngora: *Romances*, vol. I, pp. 596-597.

²⁹ Luis de Góngora: *Sonetos completos*, pp. 167 y 175.

³⁰ Pablo García Baena emplea la prosopopeya y los tonos deprecativos para subrayar su cercanía vital y anímica con otra urbe en uno de sus textos más granados, el dedicado a Venecia: «Y te vuelves al mar, tu padre incestuoso / que te posee abierta, a la costumbre, / pintada actriz que sabe que el amor es moneda fugitiva, / vieja opulenta que fuiste Serenísima, / madre de usuras y mercaderías, / en tu diván de légamo y recuerdo. / (...) Arrástranos contigo, cortesana del agua, / sueltos los ceñidores, los secretos, / cloacas engullendo últimas resistencias, / carmíneas lumbrerías del deseo. / Rige la podredumbre carnal con tu tridente, / caduceo florido, muslo, arniño encharcado, / mientras tus muros caen al líquen de los labios» (*Poesía completa*, p. 248). Víctor García de la Concha matiza esta conexión entre la ciudad andaluza y la adriática en la obra del poeta: «Venecia (...) se integrará, por vía artística, (...) en el mito cosmopolita de la Córdoba natal: una ciudad por cuyas nombradas calles —la calle de las Armas, la cuesta del Bailío, las calles de la Paciencia, de la Rosa, del Agua, tan ajetreadas de tráfico y de delicia sensual— salió al mundo Pablo García Baena, tras descubrir —antiguo muchacho— «la carne madura de los frutos», la paganía de los gideanos alimentos terrestres, de los que tanto gustaron el Modernismo y, mucho antes, el Barroco». La cita se localiza en *La poesía española de 1935 a 1975*, p. 813. El bello soneto gongorino consagrado a Córdoba (sobre el que Baena realiza la urdimbre de su composición) ha sido objeto de un bello estudio de Andrés Sánchez Robayna: «Góngora o la aurificación», en *Silva gongorina* (Madrid: Cátedra, 1993), pp. 77-82.

(...) y es el ascua del celo la garra del neblí
 como garra de cólera, adunco sacre torvo
 que el corazón rasgara goteante en balajes.

el sacre, las del Noto alas vestido,
 sangriento chipriota, aunque nacido
 con las palomas, Venus, de tu carro;

examinando con el pico adunco
 sus pardas plumas el azor britano.

Los celos que hacen mella en el corazón sangrante del poeta se vierten en metáforas tomadas del mundo de la cetrería. Paradójicamente, los elementos activo-pasivo (identificados en la antigua lírica amorosa con los polos masculino-femenino) han invertido sus términos. Gil Vicente advertía: «Halcón que se atreve / con garza guerrera, / peligros espera. / La caza de amor es de altanería». En términos semejantes se expresaba Alonso de Proaza: «La muy noble condición / del generoso neblí / de la vencida prisión / sólo toma para sí / el sangriento corazón». Frente a la escena convencional que presenta al varón en pos de su amada, García Baena hace de los celos una terrible ave de presa que se ceba en el corazón del amante. Nuevamente —*alter ab illo*— la tradición presta sus más ricos veneros para que el autor contemporáneo los asimile y reinterpreté.

Finalmente, la tópica decadentista de la mujer fatal llega a entrelazarse en sugerente nudo con ecos de la poesía funeral («duro jaspe», «urnas caducas de soberbia») ³¹. Los versos que cierran la composición dejan en el aire las «nupcias en la muerte» de Góngora y Córdoba (unidos por sendos nombres proparoxítonos) y la fama póstuma (*non omnis moriar*) que a ambos aguarda.

LUIS ANTONIO DE VILLENA

La asombrosa galería de escritores y artistas evocados en la obra poética de Luis Antonio de Villena (Helvio Cinna, Brunetto Latini, Caravaggio, Plotino, Donatello, Buonarroti, Quevedo, Cervantes, Villamediana ...) acoge, en su insigne nómina, una bella estampa juvenil de Góngora perteneciente al libro *Como a lugar extraño* (1985-1989):

³¹ Mercedes Blanco analiza con sumo detalle los ejes isotópicos del género en «L'epitaphe baroque dans l'oeuvre poétique de Góngora et Quevedo», incluido en *Les formes breves* (Aix-en-Provence: Université de Provence, 1984), pp. 179-194.

Joven Góngora

Noches gloriosas, sin término de vida.
 Cargado el ánimo de alcoholes y fortuna,
 brillan los labios –y otros labios– como las estrellas.
 Finas ropas muy caras, oculto amor
 al múrice del naípe y al que resalta un cuerpo.
 Divinas francachelas entre amigos –dicerios,
 adjetivos, chisme ágil– cuando el sol victorioso
 pertenece al cristal, o es anillo y cuño.
 Gloria de placer, de citas en jardines,
 de tan sutil licor anudando las manos.
 ¡Noches infinitas, y tardes fagitando libros
 y sonetos de luz, que ellos no creen mañana!
 ¿Podría siempre la vida ser fulgor,
 este inconsciente diamante delicioso,
 tan sávido y efímero, cuando –tarde–
 vuelves, y aún perduran los sonos de la música,
 deleite fugitivo, el dinero gastado, y ese talle
 de luna? ¿Cuánto puede durar? Adiós, manes
 agoreros. Adiós. Mañana es hoy ciertamente.
 Y ahí cierra su puerta, amaneciendo,
 (poeta baladí de los solos sentidos)
 este joven con sedas italianas, y fulgente
 vislumbre en el rostro geométrico aquilino.
 Siempre huele a jazmines. A galanes de noche
 inmarchitables: gozo perfecto con aliento de oro.
 Afortunado o tarambana le dan pocos futuro.
 ¿Importa algo? Es una tierra yerma el porvenir.
 Un oscuro baldío donde te aguardan
 (grato doncel nocturno, amante de los verbos
 y la plata, y cuerpos de gloria luminosa)
 el dolor, la ansiedad, la envidia, el desengaño,
 la maldad, el odio acre, la derrota final,
 y también –inevitable– tu obra misma. La obra
 esplendorosa,
 mitigando la traición insistente de la vida³².

No es ésta, sin duda, la única vez que el vate cordobés se hace presente en los versos del autor de *Hymnica*. Así, en el cierre y la apertura de una composición programática —titulada significativamente *Poetria nova*— aparece ya aquél: «Don Luis Carrillo y Sotomayor, alabado por la voz de Gracián —voz

³² Luis Antonio de Villena: *La Belleza Impura. Poesía (1970-1989)* (Madrid: Visor, 1996), pp. 344-345.

muy humana— y por los cisnes espléndidos de Góngora, tenía sin duda en alta estima la probidad del sufrimiento, la aceleración cruel del corazón o lo torpe de la sangre en el hombre. (...) Así leemos en el «Libro de la erudición poética», y así nos da ejemplo de acorde humanidad y arte esmerado, Don Luis Carrillo y Sotomayor, alabado por la voz de Gracián y por los cisnes espléndidos de Góngora». La unánime *laudatio* de Gracián y Góngora confirman en esta recreación la *poética de la oscuridad* defendida por el malogrado cuatralbo, una poética que ocasionalmente hará suya el escritor actual³³.

Otro poema, consagrado al recuerdo de don Juan de Tassis, acoge cierto vestigio del epígrafe de un soneto gongorino dedicado al Correo Mayor: «Diamantes y caballos hasta trazar / el cuadro» - «Al conde de Villamediana, celebrando el gusto que tuvo en diamantes, pinturas y caballos»³⁴. Como última muestra en esta breve cala, señalaré la cita expresa engastada en la pieza *Placer de ruinas*: «Somos ruinas futuras (y seguras) / que es el tiempo —Góngora *di-xit*— / verdugo de murallas y bellezas».

El texto que nos ocupa pretende recuperar una de las edades de Góngora menos documentadas, proporcionando un retrato original y heterodoxo, alejado de la recurrente imagen hosca y altiva del escritor adulto ya consagrado. Fernando Lázaro Carreter caracterizaba así esta etapa de la vida del racionero:

A estos rasgos de manirroto, jugador, inconstante y licencioso, que en nada definen a un espíritu preclaro, deben añadirse otros, en cierto modo compensadores, y que confieren un sentido específico a tan equívocas condiciones. Nos lo refiere Pellicer de este modo: «Quince años cumplía cuando comenzó a amanecer entre la doctrina su ingenio en Salamanca, Atenas insigne de España. Llevóse el aplauso y los ojos de la admiración y la envidia, haciendo a don Luis más bien visto que a muchos y más singular que a todos la nobleza, la gala, el lucimiento y el ingenio, que, desahogándose, empezó con el donaire, por el despejo, pasándose de lo bizarro a mostrar entre lo picante lo agudo; con que fue adquiriendo el título de primero entre catorce mil ingenios que se describían o matriculaban en aquella escuela entonces...; obedeciendo a su natural, se dejó arrastrar dulcemente de lo sabroso de la erudición y de lo festivo de las musas... Con este dulce divertimento, mal pudo granjearse nombre de estudioso ni de estudiante; pero él trocaba gustoso estos títulos al de poeta erudito, el mayor de los de su tiempo, con que comenzó a ser mi-

³³ Luis Antonio de Villena: *Syrtes* (Madrid: DVD ediciones, 2000), pp. 17-18. Este poemario, escrito en 1972, constituye el segundo jalón de la obra villeniana. Diferentes motivos, aclarados por el autor en el apartado preliminar «Autorretrato con veinte años», han retrasado su edición durante casi tres decenios. Considerando su temprana datación, me parece, pues, especialmente significativo el programa lírico que encierran afirmaciones como las siguientes: «Oscuridad, erudición, hermetismo, no son palabras vanas, ni voluta o espiral, cornucopia retórica. (...) El poema es un noble deleite: Perfección, dificultad, esmeril y belleza», p. 17.

³⁴ Luis de Góngora: *Sonetos completos*, p. 110. El conocido romance de 1591, «Castillo de San Cervantes» incluye entre sus versos: 'Dirásle que con tus años / regule sus pensamientos, / que es verdugo de murallas / y de bellezas el tiempo' (*Romances*, vol. I, p. 565). Villena recoge los dos versos en cursiva y altera el orden de la *sententia*.

rado con admiración y aclamado con respeto». Henos, pues, al joven don Luis, en su mocedad salmantina, descuidado en su trabajo y en sus costumbres, pero anhelante de brillo y prestigio, atento a su persona y ansioso de ser el primero entre los habitantes de aquella «Atenas» hispana, por su nobleza, su ingenio y sus letras³⁵.

En la peculiar semblanza ofrecida por Villena ocupa un primer plano la ambientación sensual, la demorada exaltación de los sentidos. Va desfilando así en un grato cortejo que gusta de imágenes y sinestesias: la vista («oculto amor al múrice ... que resalta un cuerpo»), el tacto («tan sutil licor anudando las manos»), el oído («y aún perduran los sones de la música»), el gusto («cargado el ánimo de alcoholes») o el olfato («siempre huele a jazmines, a galanes de noche»). Los goces de la juventud —juego, charlas frívolas, invectivas, versos, amoríos— se enumeran con precisas pinceladas a la vez que se sugiere el avance de las horas y el final de un deleitoso sarao nocturno («cuando —tarde— vuelves», «y ahí cierra su puerta, amaneciendo»)³⁶. Este aparato de lujo y sensualidad se recorta sobre el fondo de dos haces isotópicos —especialmente significativos— que se anudan y entrecruzan: la noche frente a la luminosidad y la excelencia. El primero se manifiesta en recurrencias y variaciones como las siguientes: «noches gloriosas», «noches infinitas», «galanes de noche inmarchitables», «grato doncel nocturno». El segundo toma cuerpo en frases hechas, sintagmas, vocablos preciosistas: «gloriosas», «gloria de placer», «brillan ... como las estrellas», «fulgor», «fulgente vislumbre», «cuerpos de gloria luminosa», «la obra esplendorosa». Todo el fasto sensorial y decadente entrevisto en dicha serie de estampas nos lleva hacia una de las claves del autor madrileño, señalada por Andrew P. Debicki: «el esteticismo de Villena se basa en su creencia en el valor del arte como un modo de «teatralizar» la vida, de intensificar la experiencia humana. (...) En cierto sentido, su propósito es paralelo al de Rubén Darío a finales del siglo pasado a estilizar, y por tanto elevar, lo que en la vida real hubieran sido experiencias eróticas intrascendentes»³⁷.

³⁵ Fernando Lázaro Carreter: «Para una etopeya de Góngora», en *Estilo barroco y personalidad creadora* (Madrid: Cátedra, 1992), p. 133.

³⁶ La delibación del placer fugitivo, la renuncia a un futuro acomodaticio («Adiós, manes agoreros. Adiós. Mañana es hoy ciertamente» / «afortunado o tarambana le dan pocos futuro») o la apremiante insistencia en los gozos del presente configuran tonos afines a los lemas clásicos del *carpe diem* o el *collige, virgo, rosas*, cuya pujante presencia en la poesía contemporánea ha sido estudiada por Norberto Pérez García: «Dos tópicos clásicos en la poesía española del último tercio del siglo XX», en *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios latinos*, 14 (1998), pp. 301-309. Sobre este motivo en Luis Antonio de Villena, véase especialmente pp. 304-305. Juan M. Godoy ha escrito en torno a las «formas del deseo» en *Cuerpo, deseo e idea en la poesía de Luis Antonio de Villena* (Madrid: Pliegos, 1997).

³⁷ Andrew P. Debicki: *Historia de la poesía española del siglo XX. Desde la modernidad hasta el presente* (Madrid: Gredos, 1997), p. 223. Quizá una declaración del propio escritor pueda arrojar más luz sobre este aspecto: «La poesía es para mí —lo he apuntado ya en alguna otra parte— una intensidad. La expresión estética de un momento intenso, de un recuerdo o de una vivencia. Tange por un lado, pues, la experiencia, y por otro (porque es estética y más obviamente por su materia) la cultura y el lenguaje. La intensidad real debe ser así pulida, asimilada, enzarzada (a su tradición, por ejemplo) precisamente para que sea más intensa. O, de otro modo, para que la intensidad se salve», en José Luis García Martín (ed.): *Las voces y los ecos* (Madrid: ediciones Júcar, 1980), p. 110.

La turbadora presencia de lo carnal («labios, «cuerpo», «manos»), los encuentros nocturnos («citas en jardines»), o la posible alusión al amor mercenario («deleite fugitivo, el dinero gastado») parecen configurar una «máscara para la definición personal», un «retrato para el autorretrato»³⁸. Las formas del deseo se conjugan además con una marcada predilección por las materias suntuosas (diamante, múrce, sedas italianas); lo que contribuye a definir al poeta barroco —de manera semejante a la de su interlocutor actual— como «amante de los verbos y la plata y cuerpos de gloria luminosa». Por último, junto a esta plétora de vida y movimiento, debe destacarse la presencia ineludible de referentes metaliterarios: «tardes fagitando libros / y sonetos de luz que ellos no creen mañana», «poeta baladí de los solos sentidos», «y también —inevitable— tu obra misma. La obra / esplendorosa, / mitigando la traición insistente de la vida». El paso de un plano que podríamos denominar descriptivo a un segmento final marcado por el apóstrofe («te aguardan», «tu obra») viene a resaltar una suerte de *vaticinatio post eventum*, que revela a ese otro *antiguo muchacho* de Córdoba la venidera «derrota final», el «oscuro baldío» de su porvenir³⁹.

ÁNGEL LUIS LUJÁN ATIENZA

La fértil trayectoria poética de Ángel Luis Luján Atienza, tras sus comienzos en 1992 con el breve libro *Inútiles lamentos (y otros poemas)*, ha venido consolidándose a través de sucesivos títulos como *Días débiles* (1997), *El silencio del mar* (1997) o *Allí* (1999)⁴⁰. El ahondamiento en un lenguaje propio, sin estridencias —abierto a referencias muy dispares, como pueden mostrar algunos lemas: John Milton, Pablo Neruda, T. S. Eliot, Rimbaud, Francisco Brines—, o la revisión elegíaca de lo inmediato reflejan con eco impreciso alguno de los senderos trazados por el grupo renovador de los sesenta, particularmente la «cotidianidad trascendida», el «planto» o el «irrealismo» de un autor señero como Diego Jesús Jiménez⁴¹. En la sección «Palabra de poeta» de *Allí*,

³⁸ José Olivio Jiménez: «Hacia el último horizonte. Sobre *La muerte únicamente*», en Luis Antonio de Villena. *Sobre un pujante deseo*. Litoral, 188 (1990), p. 71.

³⁹ Miguel D'Ors se vale de un procedimiento semejante en el poema *Fatum*, que concentra en apenas treinta y seis versos un bosquejo biográfico de Antonio Machado. Dicho texto introduce —a modo de fatal *ritornello*— un tipo de *vaticinatio* afin: «no sabe que sus pasos ... le acercan a Collioure», «no sabe que camina hacia Collioure», «no sabe que sube hacia Collioure», «no sabe ... que se está acercando a Collioure» y, por último, «no sabe que allí estaba, / desde siempre esperándole su muerte». La cita pertenece al libro *Codex 3* (Ciudad Real: Colección Literaria del Museo de Ciudad Real, 1981), pp. 45-46.

⁴⁰ *Días débiles* (Madrid: Rialp, 1997); *El silencio del mar* (Ciudad Real: 1997); *Allí* (Cuenca: Diputación de Cuenca, 1999). Entre los galardones obtenidos con dichos libros figuran el premio «Blas de Otero» de la Universidad Complutense de Madrid, el «Pastora Marcela» del Ayto. de Campo de Criptana o el accésit del Premio Adonais de Poesía.

⁴¹ Véase el prólogo de María del Pilar Palomo a Diego Jesús Jiménez: *Poesía* (Barcelona: Anthropos, 1990), pp. 9-17.

junto a sendos homenajes a Borges y Pessoa, se encuentra esta interesante pieza de ascendiente gongorino:

Soledades

Pues nada multiplica y medra como
 la miseria que al mundo nos arroja,
 desnudos, pura piel sentimental,
 y náufragos de otras medidas soledades,
 cantemos, que la nieve no nos cunda.
 El mundo está mal hecho y es posible
 acabarlo con sordos artificios,
 pues la naturaleza explica mucho:
 lleva su propia destrucción escrita
 en genes o inspirados alfabetos.
 Por eso acudo al mundo apasionado
 de silvas, en la confusión honradas,
 donde todo se muestra sobre plumas
 fósiles, condecoraciones muertas,
 y el aliento dorsal de los titanes
 sometidos, allí donde una buena
 palabra salvaría
 de toda indiferencia o del fracaso,
 y Góngora inventó
 la poca poesía que sabemos⁴².

El desolado paisaje urbano, la alienación o la melancolía que habitan y alientan otras composiciones del libro hallan su fiel reflejo en la visión pesimista que preside estas *Soledades*. Los dos períodos iniciales marcan la distancia entre las solitarias condenas del mundo moderno y, probablemente, el medio más efectivo para huir de ellas: la poesía, el canto⁴³. El emisor poético reafirma la imperfección de su entorno («el mundo está mal hecho») con radical oposición a la afamada sentencia del autor de *Cántico*. La esencia de la naturaleza es destructiva y cada individuo se encuentra, por tanto, en una situación semejante a la del protagonista de la obra maestra de Góngora; de este modo, los frágiles humanos son definidos como «náufragos de otras medidas soledades». Frente al «mundo mal hecho» se yergue otro «mundo apasionado de silvas, en la confusión honradas», otro espacio hacia donde la huida es todavía posible. Sin embargo, ambos territorios comparten una radical pesadumbre, que va desvelándose por medio de calificativos de suma negatividad:

⁴² Ángel Luis Luján Atienza: *Allí* (Cuenca: Diputación de Cuenca, 1999), p. 63.

⁴³ Otra composición del libro, *Soledad* (p. 49), reproduce con acordes diversos una temática similar.

«sordos artificios», «plumas fósiles», «condecoraciones muertas», «titanes sometidos».

El extenso período final acumula referencias al metro del gran poema barroco («mundo ... de silvas»), a su temática (el tenue hilo argumental de tono amoroso: «apasionado») y su estilo («en la confusión honradas»). La poesía del racionero se erige en emblema de la palabra poética, en imperecedero refugio ante las inclemencias, soledades y miserias del mundo moderno («por eso acudo ...»). Luján Atienza, en sus consideraciones finales, concede —mercedamente, diríamos— la primacía lírica de estas cuatro centurias al escritor barroco: «Góngora inventó / la poca poesía que sabemos».

CARMEN JODRA

La irrupción de Carmen Jodra en el panorama poético actual fue saludada con inmenso regocijo por gran parte de la crítica. Entre otras reseñas elogiosas, destacó la de José Luis García Martín, que se refería a ella —desde una semblanza de la «Generación 2000»— en estos términos: «Pocas veces las esperanzas puestas en un nuevo poeta, a quien todavía le queda todo por vivir y por escribir, habrán estado tan justificadas»⁴⁴. El primer libro de esta autora, *Las moras agraces*, galardonado con el XIV Premio de Poesía Hiperión, acoge, en la sección *Apuntes de la Biblioteca*, junto a resonancias tan dispares como la de Homero, Anacreonte o Rimbaud, esta curiosa muestra de ejercicio gongorino:

Retrato gongorino

Es la hora aquella en que el carro Febeo
 ha comenzado ha poco su carrera,
 y una boca de hoguera
 su aliento abrasador da ya encendido
 a hemisferio dormido,
 cuando aquel a quien nunca llaman feo
 ni han razón, que alto más que Cipariso,
 que Jacinto fragante
 y más ensimismado que Narciso
 y orgulloso que Apolo ser pudiera
 si Olimpo griego su morada fuera
 por ciudad castellana,
 vuelve a la vida desde el oscilante
 caliginoso mundo que se habita

⁴⁴ José Luis García Martín: «Generación 2000», en *El Cultural-El Mundo*, 3-9 de octubre, 1999, p. 14.

a párpados bajados
y disuelve la luz de la mañana.
Sobre plumas y linos abrazados,
pasa de tierno ovillo a ancha corriente;
los paisajes que viera un selenita
tiemblan en ese río,
que a varón como a hembra quita el frío.
Al hilo dignifica la hermosura,
dulcemente inmadura,
del tendido durmiente,
porque en dieciséis años
no ha habido tiempo aún para los daños
de tiempo cruel o práctica natura,
que sacrifica el arte a la simiente;
en el cuerpo yacente
hay candor y abandono y hay tersura
que vértigo provoca,
como provoca vértigo la boca,
rosa roja entreabierta
de riquísimo aroma,
con las mórbidas formas de una poma,
que al más dormido instinto lo despierta.
Y los párpados lisos,
y de las cejas las espesas líneas,
que no han tocado nunca las Erinias
con sus crueles avisos,
la barbilla perfecta,
la nariz intachablemente recta
y la suave mejilla ruborosa;
la cara más hermosa,
en fin, y el cuerpo más hermoso y noble
que engendrara jamás mujer alguna,
y no quiso el azar hacerlo doble
porque tanta belleza fuera una,
y pudiera decirse con justicia:
«¡Sin par!»; y, en su malicia,
por no excederse en buena la Fortuna.
Frunciendo el fino ceño,
la sublime criatura deja el sueño,
que parece llorar por su partida,
y en actitud que fuera,
para aquel que lo viera,
recompensa y gloria inmerecida,
se mueve y despereza
con voluptuosidad, y al fin bosteza
con tan dulce bostezo,

que le envidian las flores más preciosas
 del naranjo, el almendro y el cerezo.
 Su aliento es el aliento de las rosas ...
 Se yergue, y su hermosura al cielo embriaga
 y al barro que su planta pisa halaga,
 y el águila recuerda
 sus misiones de antaño
 y lamenta que hoy, para su daño,
 sea la divinidad siempre tan cuerda.
 Con leve pie el muchacho sale y deja,
 más cuanto más se aleja,
 arrebatada y anhelosa el alma
 y vacía de calma⁴⁵.

El texto —escrito en el metro barroco más característico, la silva— se abre con la mención de la temprana hora del día mediante una cuidada alusión mitológica, en claro recuerdo del inicio de las *Soledades* (merece ser notada la bella imagen del verso quinto: «hemisferio dormido»). La presencia de la mitología se hará más intensa a lo largo de los siguientes versos:

a1	alto más	b1	que Cipariso
	b2 que Jacinto	a2	fragante
y	a3 más ensimismado	b3	que Narciso
y	a4 orgulloso	b4	que Apolo

El tópico del sobrepujamiento se distribuye en cuatro miembros dobles que se integran en una construcción condicional («ser pudiera / si Olimpo griego su morada fuera / por ciudad castellana»). La ambientación mítica constituye una parte esencial del *ornatus* del poema e incluye diversas menciones a las Erinias, la Fortuna o el águila de Zeus. Esta última configura una atmósfera de sensualidad ambivalente: el recuerdo del bello Ganimedes por parte del ave puede ponerse en relación con la belleza del durmiente, capaz de despertar el deseo en hombres y mujeres («a varón como a hembra quita el frío»).

La prosopografía del hermoso joven que despierta del sueño (apenas tiene «dieciséis años») sigue los cauces de la *descriptio*. Puede apreciarse en la misma una cierta composición en anillo: el cuerpo del muchacho sirve como apertura y cierre de ésta («el cuerpo yacente» / «la cara más hermosa, / en fin, y el cuerpo más hermoso y noble»). Los elementos enmarcados que se resaltan son: boca, párpados, cejas, barbilla, nariz y mejilla. La base floral de las imágenes no oculta su abolengo clásico (rosa roja, flores del naranjo, el almendro

⁴⁵ Carmen Jodra Davó: *Las moras agraces* (Madrid: Hiperión, 1999), pp. 16-18.

y el cerezo), afín a la comparación con frutos (poma) y elementos de la naturaleza (ancha corriente, río).

Entre los no muy numerosos pasajes descriptivos de personajes masculinos que muestra la poesía gongorina, quizá deba recordarse el bello fragmento perteneciente al *Polifemo*, donde, tras enumerar los encantos del joven Acis, éste finge dormir para que la ninfa amada lo contemple a su sabor⁴⁶. No cabe —dejémoslo claro— hablar de influjo directo, pero sí de un aire difuso y próximo a la par.

CONCLUSIÓN

Este breve recorrido a través de varias composiciones permite entrever la figura del más insigne autor barroco en las letras actuales. Pese a las muy diversas vías de aproximación empleadas por cada escritor —elementos biográficos, retratos, referencias literarias— es particularmente llamativa la cuidada selección léxica que ostentan la mayor parte de los poemas, entre cuyas galas y hallazgos se cuentan sintagmas y vocablos como los siguientes: estulto, intonso, áspides, lilios, torres albarranas, púrpura tiria, altor, mineral espectáculo, crespos pinos, sáxea fuente, tórrida bandeja, grifaña mano, gineos losanges, múrice, sávido y efímero, baladí, caliginoso, plumas y linos abrazados, poma ... La cornucopia verbal secentista y la inspiración gongorina desvelan, en suma, la unánime y enriquecedora presencia —literaria o vital— del genial racionero cordobés.

⁴⁶ Enrica Cancelliere acota de este modo la escena en *Gongora. Percorsi della visione* (Palermo: Flaccovio Editore, 1990): «Nel tema centrale predomina ancora la plasticità delle forme: il corpo del giovane infatti assume un carattere scultoreo (bulto) cui fa riscontro la ninfa rappresentata in una torsione del corpo che stavolta rappresenta nella statua la dinamicità della figura, secondo la lezione berniniana si sarebbe tentati d'osservare. Del mitema iconografico di una dea che osserva il sonno di un bel giovane si hanno diversi esempi nella pittura cinque-seicentesca» (p. 133).