

3. COMENTARIO DE TEXTOS

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

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

3.1. INTRODUCCIÓN

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

y

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

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

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

que cuando seades vieja
los rapaces no os querrán.»

3.2. COMENTARIO

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

3. COMENTARIO DE TEXTOS

LOPE DE VEGA

Rimas

Soneto CXXVI

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

5

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

3.1. LA OBRA EN SU CONTEXTO

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

3.2. CUESTIONES MÉTRICAS

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

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

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

dar la vida y el alma a un dulce engaño

3.3. TEMA

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

3.4. ESTRUCTURA Y CONTENIDO

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

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

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

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

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

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

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

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

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

3.5. RECURSOS EXPRESIVOS

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

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

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

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

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

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

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

3.6. CONCLUSIÓN

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

3.COMENTARIO DE TEXTOS

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

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

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

3.1. TEMA Y ESTRUCTURA DEL TEXTO

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

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

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

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

3.2. RECURSOS ESTILÍSTICOS UTILIZADOS PARA EXPRESAR EL TEMA

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

3.3. CONCLUSIÓN

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

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

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

ALFREDO CARBALLO PICAZO

DÁMASO Alonso edita así el soneto:

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

mientras a cada labio por cogello, 5
siguen más ojos que al clavel temprano,
y mientras triunfa con desdén lozano
del luciente cristal tu gentil cuello;

goza cuello, cabello, labio y frente, 10
antes que lo que fue en tu edad dorada
oro, lilio, clavel, cristal luciente,

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

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

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

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

Y en un romance de 1590:

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

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

EL TEMA Y SU GENEALOGÍA

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

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

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

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

En tanto que de rosa y azucena...

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

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

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

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

10

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

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

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

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

cuarteto sólo se refiere a un movimiento con tres fases: *mueve, esparce, desordena*. Góngora acorta los encabalgamientos: parejas de versos; en Garcilaso desde el 5 al 8 están trabados por uno solo. A esta intensificación temporal corresponde el mismo número de elementos comparados: *oro-cabello; lilio-frente; clavel-labio; cristal-cuello*. En Garcilaso no hay comparación, enfrentamiento de los dos mundos: la naturaleza y la hermosura de la mujer; el poeta se refiere al oro para ensalzar el cabello.... No existe el triunfo hiperbólico de la mujer. Las circunstancias en Garcilaso reflejan equilibrio, armonía, suave balanceo. En torno al número dos dispone el poeta los elementos: *rosa-azucena; ardiente-honesto; enciende-refrena*. En el primer cuarteto. En el segundo, en torno al número tres: *hermoso-blanco-enhiesto; mueve-esparce-desordena*. Las parejas de adjetivos o de verbos, los adjetivos o los verbos en número de tres detienen, remansan el ritmo. En Góngora sólo acompaña un adjetivo al sustantivo: oro *brunido*; blanca frente; lilio *bello*; clavel *temprano*; *luciente* cristal; *gentil* cuello. Técnica rápida de efectos inmediatos. Estamos, con Garcilaso, en el Renacimiento: corren aires pesimistas, claro, pero la mayoría de los hombres juega a vivir gozosa, sensualmente, con fruición. Góngora nos sitúa en unas circunstancias distintas: en vano, menosprecio, desdeñ lozano reflejan el cambio de ánimo: estamos en el Barroco y desde Garcilaso a Góngora las aguas se han ennegrecido. ⁶

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

coged de vuestra alegre primavera
el dulce fruto

Góngora dispara los sustantivos:

goza cuello, cabello, labio y frente.

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

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

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

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

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

que se aproxime al terrible verso nihilista final del soneto español: *en tierra, en humo, en polvo, en sombra, en nada*.¹⁰

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

EL TEMA EN GÓNGORA

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

Dulce y hermosísima María...¹¹

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

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

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

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

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

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

Y en la *Soledad segunda* canta Lícidas:

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

Y Micón:

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

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

OTROS TÓPICOS

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

ondeábale el viento que corría
el oro fino con error galano¹⁶
ya esparciendo por él aquel cabello
que Amor sacó entre el oro de sus minas¹⁷
y el viento suelta el oro encordonado.¹⁸

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

Manteniendo él, pues, los ojos
de lilios, que dulces nacen
en la frente de Amarilis
a caducar nunca o tarde¹⁹

llegó en esto Belisa,
la Alba en los blancos lilios de su frente²⁰
mientras perdían con ella
los blancos lilios de su frente bella.²¹

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

de espacio rompía el capullo
como temiendo salir
ante el clavel de sus labios
dulcemente carmesí²²

dulce arroyuelo de la nieve fría
bajaba mudamente desatado,
y del silencio que guardaba helado
en labios de clavel se reía²³

colmenera de ojos bellos
y de labios de clavel²⁴

en dos labios dividido
se ríe un clavel rosado,
guardajoyas de unas perlas
que invidia el mar Indiano²⁵

vamos, Filis, al vergel
y dejarás invidiosa
de tus mejillas la rosa,
de tus labios el clavel²⁶

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

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

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

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

Y en el *Polifemo*:

su boca dio y sus ojos, cuanto pudo,
al sonoro cristal, al cristal mudo.²⁹

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

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

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

EL SONETO

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

mientras, 1, 3, 5, 7,
cabello, 1
blanca frente, 4
labio, 5
gentil cuello, 8

oro bruñido, 2
lilio bello, 4
clavel temprano, 6
luciente cristal, 8

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

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

La fonética contribuye a la expresividad:

oro bruñido al sol relumbra en vano...

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

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

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

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

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

En el verso número 10 empieza otra limitación, un nuevo apartado: *mientras* expresa duración; *antes que*, tiempo con un límite a la vista, al que nos acercamos cada vez más. *Mientras* y *goza*, simultaneidad; *antes que* y *goza*, anterioridad de *goza*. El carácter relativamente futuro de *antes que* explica el uso del subjuntivo. Modo real en los cuartetos; modo en un futuro muy próximo: *se vuelva*. *Sólo* no *hizo*.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

FINAL

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

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

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

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

NOTAS

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

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

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

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

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

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

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

⁸ *Ob. cit.*, II, p. 377.

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

¹⁰ *Ob. cit.*, p. 103.

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

¹² *Obras completas*, edición de Millé, p. 59.

¹³ *Obras completas*, edición de Millé, p. 118.

¹⁴ *Obras completas*, edición de Millé, p. 228.

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

¹⁶ *Obras completas*, edición de Millé, p. 443.

¹⁷ *Obras completas*, edición de Millé, p. 445.

¹⁸ *Obras completas*, edición de Millé, p. 738.

¹⁹ *Obras completas*, edición de Millé, p. 241.

²⁰ *Obras completas*, edición de Millé, p. 515.

²¹ *Obras completas*, edición de Millé, p. 638.

²² *Obras completas*, edición de Millé, p. 779.

²³ *Obras completas*, edición de Millé, p. 515.

²⁴ *Obras completas*, edición de Millé, p. 171.

²⁵ *Obras completas*, edición de Millé, p. 177.

²⁶ *Obras completas*, edición de Millé, p. 384.

²⁷ *Obras completas*, edición de Millé, p. 204.

²⁸ *Obras completas*, edición de Millé, p. 325.

²⁹ *Obras completas*, edición de Millé, p. 624.

³⁰ *Obras completas*, edición de Millé, p. 640.

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

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

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

³³ *Góngora y el Polifemo*, p. 362.

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

³⁵ Dámaso Alonso ha estudiado especialmente este soneto por su aspecto correlativo. Véase *Góngora y el Polifemo*, p. 362; *Estudios y ensayos gongorinos*, Madrid, Gredos, 1955, p. 226; y «Garcilaso, Ronsard, Góngora (Apuntes de clase)», en el libro citado, pp. 187-188. Las series son cabello A₁; frente A₂; labio A₃; cuello A₄; oro B₁; lilio B₂; clavel B₃; cristal B₄. «Es un soneto de correlación reiterativa cuatrimembre con tres pluralidades: la primera tiene un desarrollo paralelístico de dos elementos (A, B) y está exactamente distribuida por los cuartetos (dos versos cada miembro); la segunda recoge desordenadamente los elementos A (A₁, A₂, A₃, A₄); la tercera, con perfecto orden, los elementos B». El final «forma como una nueva pluralidad de la correlación; tal correlación es sólo una apariencia. Pero en la mente del lector queda impresa la sensación de una continuidad correlativa». *Estudios y ensayos gongorinos*, p. 226.