

LA IMAGINACION CONFIGURANTE

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

P O R

LUIS ROSALES

I. UNA NUEVA CORRIENTE EN LA POESÍA ESPAÑOLA DEL SIGLO DE ORO

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

II. DEL ESPÍRITU DE LAS FORMAS

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

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

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

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

son los tercetos para cosas graves

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

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

(7) LUIS ROSALES: *Ob. cit.*, p. 62.

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

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

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

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

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