

de la madurez. Ni se revela sólo en el soneto que nos interesa, sino también en todos los demás de ese período. Y hay que observar, a este propósito, cómo muchas imágenes del Soneto de Garcilaso se hayan traspasado más bien a otros sonetos que a este 228, como es el caso arriba mencionado del soneto 219, mientras que del soneto garcilasiano bastante poco ha quedado en la presunta refundición de Góngora. Y es una prueba el que, en esta especie de reticencia, casi un intento de ocultar su fuente, alguien ha creído descubrir una voluntad de diferenciación, casi un brinco de originalidad.<sup>12</sup> Y es necesario observar que el mismo fenómeno se verifica también al revés, es decir que palabras y sintagmas que parecerían peculiares del soneto gongorino y que G. Marras indica como «del tutto assenti nel lessico garcilasiano»<sup>13</sup>, se encuentran en cambio en otros lugares de Garcilaso, en contextos distintos y no en los mismos sintagmas en los que los transcribe Góngora<sup>14</sup>. Es el caso por ejemplo de las palabras «gentil; cuello; blanco; frente; edad; dorado»: y valga por todos el ejemplo de «edad dorada» al cual bien pueden equivaler los sintagmas garcilasianos «edad ligera» (son. 23); «edad florida» (egl. 2); «tierna edad» (egl. 2). Obsérvese a este propósito que la leve *disimilatio* de «florida» a «dorada» corresponde al paso entre Renacimiento y Barroco, entre la ligereza y la *simplicitas* clasicista del Quinientos y la opulencia, el fasto; la hipérbole barroca. Tiene pues el aire de una verdadera y propia transcodificación. Más autónomo se muestra en cambio en lexemas como «labio, clavel, bruñido, desdén, lozano, temprano, troncada», que no encuentran comparación en Garcilaso. Y se podría observar cómo en algunos casos las posibles razones de una elección semántica independiente ayudan a comprender la cultura del poeta o, ¿por qué no?, su ficha psicológica. Así por ejemplo «labio», analíticamente retardando el placer de dividir (¿entrecerrar?) los labios en «cada labio», denuncia una sensualidad de la que no hay rastro en el mesurado y sereno clasicismo de Garcilaso. Lo mismo ocurre con «clavel», que no es una flor garcilasiana, sino más bien y propiamente andaluza y mediterránea.

### III

La larga e inagotable tradición historiográfica sobre Góngora, aunque haya actualizado al compás de los tiempos sus métodos de investigación, no ha cambiado la definición temática de este soneto, dejándolo encerrado en el cliché horaciano del «carpe diem», encallado en una tan larga como autorizada serie literaria, de la cual sin duda ha acusa-

<sup>12</sup> Así aparece en el minucioso análisis de Gianna Marras, *Centralità e trasformazione. Analisi in due tempi e prospettiva del soneto XXIII di Garcilaso e del 228 di Góngora*, en «Quaderni dell'Istituto di Lingue e Letterature Straniere», Università degli Studi de Cagliari, 1976.

<sup>13</sup> G. Marras, op. cit. pág. 54 y nota 23.

<sup>14</sup> De Eduardo Sarmiento, *Concordancias de las obras poéticas en castellano de Garcilaso de la Vega*, Madrid, Castalia 1970, se pueden deducir otras concordancias extravagantes entre el soneto de Góngora y la obra de Garcilaso, por ejemplo: competir (Garcilaso, egl. III, 148: «qu'en delgadeza competían con ellos»); relumbra (Garcilaso, egl. II, 1790: «el sol ardiente puro y relumbrante»); menosprecio, (Garc. egl. I, 183); cristal luciente (Garc. Ele. I, 73: «como en luciente cristal coluna»); lirio (Garc. Egl. I, 103; Egl. II, 1258: «en el campo/cual queda el lirio blanco»; de todas formas «lirio» está siempre connotado por el adjetivo «blanco», que en el soneto de Góngora se desplaza sobre «frente», casi en función sinestésica). Cito la obra de Garcilaso de la edición crítica de Elías Rivers: *Garcilaso de la Vega*, Obras completas con comentario, Madrid, Castalia, 1981.

do el hechizo, reproduciéndolo en un intenso intercambio intertextual, pero también cambiando profundamente a veces los significados. Y posiblemente Góngora asumía los modelos del comentario de Herrera al soneto XXIII de Garcilaso: de las traducciones italianas de la oda 10 del libro IV de Horacio por Bembo, Veniero y Mocenigo, que aquél refería íntegramente, así como de la bella traducción española hecha por el mismo Herrera. En todas ellas ya aparecían el *argento*, el *avorio*, especialmente la «blanca plata», la «viola» y el «cristal luciente» (en la traducción de Herrera, obviamente), igual que en Petrarca y en toda la tradición medieval y después en la humanística (pienso en el *Miroir des dames* o en la *belle Elmière* de François Villon delante de un espejo parecido) hasta Garcilaso y más allá; pero faltaba todavía la condenación de la carne y el «terror vacui» que la Contrarreforma insinuaría en el tema. Por decir verdad tampoco se encontraban en ellas rasgos del «carpe diem», ya que no estaba en la oda de Horacio *ad Ligurinum*, como sí estaba en otros poemas suyos y especialmente en la famosa oda 11 del libro uno a Leuconoe (Tu ne quaesieris...), traducida al español («No busques, oh Leuconoe, con cuidado») puede que por el mismo Góngora. Apenas es el caso de observar como todos los traductores, imitadores o refundidores del texto de Horacio acabaron por trastocar su significado, no sólo convirtiendo en rubia dama al joven Ligurino querido por el poeta, sino desplazando el sentido de una venganza de amante rechazado a una genérica exhortación a gozar de los dones de la juventud fugaz, es decir de una consideración subjetiva a una objetiva. Al jovencito, en efecto, sólo se le amenazaba con que un día se encontraría calvo e hirsuto como un hombre, y por eso ya no apetecible:

O crudelis adhuc et Veneris muneribus potens,  
 insperata tuae cum veniet pluma superbiae  
 et quae nunc umeris involitant, deciderint comae,  
 nunc et qui color est puniceae flore prior rosae  
 mutatus Ligurinum in faciem verterit hispidam,  
 dices, heu, quotiens te speculo videris alterum:  
 «Quase mens est hodie, cur eadem non puero fuit,  
 vel cur his animis incolumes non redeunt genae?»

que es tanto como decir: ahora que podrías (quererme) no quieres, cuando quieras no podrás. También es preciso observar cómo ni en el texto horaciano, ni en las imitaciones o traducciones que a este siguieron, puede hablarse estrictamente de tema del «carpe diem» sino más bien de la añoranza y disolución de los bienes materiales de la juventud. Este sentimiento, vivido y expresado entonces a lo pagano (no podía ser de otra manera) pasará después, con las inevitables metamorfosis ideológicas debidas al pesimismo cristiano, a la patrística, a los famosos «Ubi sunt» medievales, hasta los significados contrarreformistas de los textos barrocos. En aquellos como en éstos, el catalizador o el pernio en el cual ruedan la prolepsis y la conclusión es el «espejo», el cual contrapone especularmente las dos edades.

Blanca González de Escandón, que en su *excursus* sobre el «carpe diem» en la literatura española había ya denunciado el cambio de sexo del destinatario directo de la oda,<sup>15</sup> no dejaba de percibir más adelante las dos diversas posturas de la poesía de la

<sup>15</sup> Blanca González de Escandón, Los temas del «carpe diem» y la brevedad de la rosa en la literatura es-

«edad de oro» con respecto a este tema.<sup>16</sup> Sólo que parecía considerar sincrónicas las dos posturas que son sin embargo diacrónicamente diferentes: no distinguía, pues, que entre la posición renacentista de la primera mitad del siglo y la barroca finisecular, entre Garcilaso y Góngora en otras palabras, median cincuenta años importantes e ineludibles. Se trata de distinguir en su diversidad dos momentos de una parte y de otra del discriminante del Concilio de Trento. El «sentimiento ascético de vieja raigambre medieval y estoica» es justamente el viraje contrarreformista, el nuevo contenido que irrumpe en las formas humanístico-renacentistas y las hace estallar, incluso lingüísticamente. Y sin embargo resulta interesante el que ella lo diga explícitamente, porque allí está la justificación de la diferencia entre los dos modelos. Aunque después esa «raigambre medieval» aparecerá filtrada a través de otras y distintas complicaciones, recogiendo el humanismo manriqueño y agravándolo con un pesimismo cristiano, que procede a su vez o renace del escepticismo renacentista, del cual conserva las rémoras.

Clara como me había parecido siempre la pertenencia del soneto gongorino a la temática contrarreformista y pesimista de la muerte, encontraba extraña la catalogación canónica, y supinamente aceptada, entre los sonetos «amorosos» o, cuanto menos, entre aquellos «morales», «sacros» o agnósticamente definidos «varios».<sup>17</sup> Y me ha asombrado también, más recientemente, no encontrarlo ni comentado ni incluido en la antología final del bonito libro de Gianna Marras sobre la estructura del soneto fúnebre en Góngora.<sup>18</sup> Es evidente que aquí Don Luis no conmemora a nadie ni a nada, eludiendo por tanto el esquema propuesto por García Berrio y recogido por G. Marras,<sup>19</sup> pero me atrevería a llamar fúnebre también el soneto 228 por todos los elementos funerarios acumulados en el terceto final. Pero funeraria, siempre en mi opinión, es también la descripción de la belleza femenina, gracias a la hipérbole y a la estaticidad que la hacen inverosímil y ficticia, quedando ausentes el interés o la admiración del poeta, amén de cualquier movimiento o palpito del objeto mujer, como ocurría en cambio en Garcilaso (claro está que no pretendo dar juicios ni graduaciones de valor, tan improbables como imposibles). Resulta evidente que el lenguaje del soneto 228 es el mismo que el de los otros sonetos «fúnebres» propuestos por Ciplijauskaitė<sup>20</sup> y reproducidos por G. Marras: así, por ejemplo, encontramos en ellos con frecuencia los términos «tierra, polvo, humo, sombra, plata», significativos para la comprensión del soneto 228.

pañola, Barcelona 1938, pág. 43: «Los traductores españoles (hemos visto que también los italianos, de los cuales dependen los españoles) de los siglos de oro convierten a Ligurino en Ligurina y se complacen en los conceptos del cabello rubio y la rosa del rostro habiendo de ella un madrigal con notas muy características de nuestra lírica clásica.

<sup>16</sup> *idem*, págs. 54-55: «A partir del siglo XVI se dan en España dos modalidades; la primera derivada de la actitud renacentista ante la vida, la segunda fruto de la posición barroca. En las producciones pertenecientes a la primera modalidad predominan el valor de la belleza y de la vida sobre el de su destrucción. (...) En la poesía de espíritu barroco domina, por el contrario, el sentimiento ascético de vieja raigambre medieval y estoica».

<sup>17</sup> Como hace por ejemplo. Ciplijauskaitė, *op. cit.* pág. 22.

<sup>18</sup> Gianna Marras. Il sonetto funebre in Góngora, Nuoro 1984.

<sup>19</sup> *Cfr. G.; C.; Marras, op. cit.* pág. 37. Los esquemas de A. García Berrio se encuentran en Tipología textual de los sonetos clásicos españoles sobre el «carpe diem», en «Dispositio», III, n. 9, trad. ital. (Una tipología testuale di sonetti amorosi nella tradizione classica spagnola), en «Lingua e stile», XV, n. 3.

<sup>20</sup> *Op. cit.* pp. 198-221, equivale a decir los son. 130-148, según su numeración.

En realidad la imagen gongorina es legítimamente funeraria desde el primer verso del primer tercero, con ese ordenado catálogo de objetos inertes, tanto anatómicos como minerales o vegetales. Y después, inmediatamente, las dos imágenes «viola» y «plata» degradantes de «lirio, clavel» y de «oro, cristal» respectivamente, con la advertencia de que a «viola» él asignaba el color negro (como aparecerá después en la *Fábula de Polifemo y Galatea*)<sup>21</sup> y no el «amarillo» que le daba Garcilaso. Ni el «negro» de la viola contrasta con la «plata», como sugería Carballo Picazo, antes se complementa con ella para designar el aparato fúnebre: por otro lado también la «plata», respecto a los esplendores precedentes, es un punto de llegada del *climax* descendiente, un color neutro y apagado, opaco. Y pátese mientes en que también en el soneto de Bembo, posible modelo, la plata está connotada en sentido despectivo, degradante del valor y de la luminosidad del oro: «quando le chiome d'or caro et lucente/ saranno argento, che si copre, et sprezza». Por lo cual toda la pompa de colores intencionadamente sensuales, los oros, los rojos, los blancos; de cabellos, claveles, azucenas, de ese inventario convencional se transmuta en un apagado blanco y negro desoladamente fúnebre, de *Danza de la muerte*.

#### IV

Resumiendo una bibliografía ya exhaustiva sobre el argumento, Carballo Picazo inicia el comentario al soneto afirmando que: «no resulta difícil precisar el tema del soneto: exhortación al goce de la vida siempre breve. Viejo tópico que corre desde los albores de la poesía hasta nosotros». Y no se equivoca. El tópico es viejo como el mundo y se evidencia en una larguísima cadena de ejemplos y de ejercitaciones, ilustres o menos ilustres, hasta reducido a canciones y cancioncillas. Sólo que en este caso hay algo distinto. Toda la acumulación de elementos fúnebres hace difícil la introducción *sic et simpliciter* en la serie del «carpe diem», aunque parece respetar la estructura de base. Por otra parte todos los comentaristas, incluidos los más recientes y aguerridos como Carballo Picazo o G. Marras, coinciden en reconocer en Góngora una transgresividad de fondo, como un regate frente a los modelos, en particular respecto al soneto XXIII de Garcilaso. Así Carballo (pero no sólo él) encuentra que «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» (p. 65). Pero si es cierto que este es el período más garcilasista de Góngora, en el cual él desmonta la máquina poética del Maestro para después utilizar sendas partes para un remontaje autónomo, será necesario que la investigación intertextual se extienda a «todo» Garcilaso y no se limite a reconocer concordancias temáticas sólo en un determinado soneto. Así, a título de ejemplo, es verdad que la primera oposición del soneto gongorino «oro vs cabello» no encuentra comparación en el soneto XXIII de Garcilaso, pero también es cierto que tiene una referencia precisa en el verso 14 del soneto XIII: «los cabellos qu'al oro escurecían», donde el antagonismo hiperbólico en-

<sup>21</sup> Cfr. B. Alemany y Selfa, Vocabulario de la obra poética de Góngora, Madrid 1930; A. Carballo Picazo, En torno a «Mientras por competir con tu cabello» de Góngora, en AA.VV., El comentario de textos, Madrid, Castalia, 1973, pp. 62-78, v. pág. 63 y nota 3. Para el viola de Garcilaso (Canc. V. 28) Cfr. E. Caldera, Ancora sulla «viola» di Garcilaso, en «Studi di letteratura spagnola», 1968/78.