

cuentra justificación en el tema mitológico (Dafne y Apolo) y en el alejamiento narrativo. Recuérdesse en efecto que el soneto de Garcilaso derivaba, con las mismas palabras y casi con los mismos versos, de la historia de Dafne y Apolo dibujada en la tela de la ninfa Dinámene en la égloga III (vv. 161-168); y ya que las tres escenas, insistiendo sobre la temática del amor negado, anunciaban por símbolos la cuarta, que a su vez describía, alegóricamente, la muerte de la amada (también en la realidad, si en el personaje transfigurado en Elissa, se puede individualizar a Isabel Freire), nos sentiríamos autorizados a reconocer en aquella situación una invocación «post mortem», como en análogas posturas de Petrarca. Pero en particular aquella definición puede ayudarnos a comprender y colocar el soneto de Góngora. El problema no era pues el de individualizar una fuente ajena, sino el de buscar en el universo garcilasiano una serie distinta en la cual insertar el soneto gongorino.

Pero intentemos a invertir la secuencia, a partir del último verso, tan lleno de problemas y de escalofríos de muerte. En realidad me parece más que convincente la hipótesis de que Góngora haya querido crear un híbrido, o mejor dicho una *contaminatio*, ordenando en el molde de un soneto clásico y renacentista de la serie del «carpe diem» el tema medieval del «ubi sunt». El hecho no se le había escapado a Blanca González de Escandón,²² la cual citaba las *Coplas* de Manrique:

Decidme, ¿la fermosura,
la gentil frescura y tez
de la cara,
la color y la blancura,
cuando viene la vejez
cual se para?
Las mañas y ligerezas
y la fuerza corporal
de juventud
todo se torna graveza
cuando llega el arrabal
de senectud.

cotejándolas con los textos medievales de idea ascética, pero sin captar la innovación humanística, ya documentada y discutida abundantemente por la crítica y que me parece el antecedente lógico y temático más inmediato, de Góngora, a espaldas de Garcilaso. La belleza que se deshace para ceder paso a la vejez y finalmente al vacío de la muerte, bastante poco por cierto tiene de la estructura del «carpe diem», pero el Horacio de *Ligurino* puede igualmente asomar la cabeza detrás de la desconsolada nostalgia que estos versos consiguen insinuar en el destinatario, y no sólo en el de la época. Todo esto se encontraba sin duda en Garcilaso, pero no en el soneto XXIII, y Góngora lo sabía muy bien pero prefería ocultar su verdadero referente detrás de una fuente ficticia o de tapadera.

El soneto 228 de Góngora es la refundición de los versos 267-281 de la égloga primera de Garcilaso, que a su vez son como la *mise-en-abîme* del tema del «ubi sunt» filtrado a través de Manrique. Y parece casi una glosa de aquellos versos, ya que de ellos recoge también el invento (que por eso mismo no puede ser suyo) de la competición,

²² B. González de Escandón, op. cit. pág. 52.

desarrollándolo en una repartición cuatrimembre demasiado geométrica y obstinada. Veámoslos:

¿dó están ahora aquellos claros ojos
que llevan tras sí, como colgada,
mi alma, doquier que ellos se bolvían? 270
¿Dó está la blanca mano delicada,
llena de vencimientos y despojos
que de mí mis sentidos l'offrecían?
Los cabellos que vían
con gran desprecio al oro 275
como a menor tesoro
¿adónde 'stan, adónde el blanco pecho?
¿Dó la columna que'l dorado techo
con proporción graciosa sostenía?
Aquesto todo agora ya s'encierra,
por desventura mía, 280
en la oscura, desierta y dura tierra.

Aquí es por fin donde estaban las concordancias de los lexemas que aparecían extra-garcilasianos. La oposición *cabello vs oro* del verso 2 encuentra ahora su cotejo en los versos 273-75: «Los cabellos que vían / con gran desprecio al oro / como a menor tesoro»; ahora el verso 6 («siguen más ojos que al clavel temprano») parece hallar, cuando no una puntual concordancia, sí una homóloga estructura en los versos 274-75: (...«llevaban tras sí, como colgada, / mi alma, doquier que ellos se bolvían»). Y entonces la aparente transgresión al código, de la que habla también Lore Terracini, no es otra cosa sino su declaración de derivación semántica del texto de la égloga y no del soneto XXIII. Del cual derivará el año siguiente, en 1583, el otro soneto *Ilustre y hermosísima María*, con su declarada filiación de Garcilaso, pero invirtiendo el orden y partiendo esta vez de la égloga hacia el soneto. Esto explicaría por qué parece repetir dos veces, a poca distancia una de otra, aquella refundición, la cual pues no es ni puede ser la misma. Caprichos no inusitados de los poetas barrocos.

Pero lo que más es de admirar es la fiel reproducción del último verso (el 281) de la égloga: y nótese que el verso gongorino parte de donde termina el verso garcilasiano: *tierra*, como si quisiese acabar una serie. Los epítetos que en Garcilaso connotan negativamente «tierra» (*oscura, desierta y dura*) obedecen a un *climax* impresionista que parece marcar los pasos de la agonía, de la oscuridad a la soledad, hasta la solidez que encierra como losa sepulcral el cuerpo de la amada e impide toda ilusión de regreso. «Tierra» es la costra, dura exactamente, de los Infiernos, donde ningún Orfeo puede ya rescatar a su propia Eurídice. Y será el *leit-motiv* de la tercera égloga, pero ya estaba como es evidente en la primera y en la estructura de las tres églogas, cuyo tema es justamente el del amor negado. Góngora va más allá y persigue, bajo tierra, las fases progresivas de la putrefacción y la disolución en la nada, como en los textos medievales más arcaicos del tema.

La diferencia reside en que Garcilaso está refiriéndose a una muerta, una que ya no existe («¿dónde está?»), reduciendo humanísticamente a condición histórica el abstracto terror cristiano de la muerte, mientras Góngora va hacia atrás partiendo del *Ubi sunt?* para llegar a una extraña deformación del *carpe diem*, colocando, según su costumbre,

el tema que le interesa al final del soneto. (Lo cual, al fin y al cabo, es propio de la estructura misma del soneto como género). Es decir que él imagina viviente la bella mujer que pronto estará muerta, o que él ve como muerta. Y la imagina con una opulencia de colores y de comparaciones hiperbólicas, que en lugar de calificarla la difuminan en una descripción manierista indiferente e impersonal, y por eso mismo en una ausencia.

Y menos mal que ni sus contemporáneos ni los positivistas después hayan intentado buscar una cara o un nombre detrás de este ejercicio juvenil, porque sería lícito preguntarse cómo puede ningún Narciso gozar de sus propias anatomías teniendo a la vista este «memento mori», este porvenir canceroso y cementerial.

Mario Di Pinto



Pedro Luis Raota: *Edad de la pureza*