

GÓNGORA⁽¹⁾

Todo lo que yo pienso de Góngora es completamente subjetivo. Nada de ello está para mí demostrado; entre otras cosas porque creo que los estudios emprendidos hasta ahora, no sólo de este poeta, sino de casi todos los demás, están hechos muy superficialmente. A la escuela de Filología que dirige tan acertadamente don Ramón Menéndez Pidal le falta una sección importante, la de la Estilística, todavía no estudiada ni casi esbozada. Bien es verdad que los estudios estilísticos no pueden hacerse sin tener seguridad absoluta en la pureza de las ediciones, y en esto es en lo que se trabaja actualmente.

El único que comenzó a hacer algo serio fué Rufino José Cuervo, pero cuando llevaba empleados varios años en su trabajo, se encontró con que los instrumentos de que se había valido, las ediciones de Rivadeneyra eran inexactísimas; y abandonó el trabajo totalmente, no volviéndose a ocupar más del asunto. ¡La amargura que hubiera en esta determinación, es sólo para meditada!

De Góngora se publicó en 1921 la edición de Foulche-Delbosch. Material hay en ella bastante para hacer un estudio profundo. Pero tiene algún inconveniente. Está fundada casi toda ella en el manuscrito de Chacón, reunido desde 1620 hasta 1627, bajo la vigilancia, al parecer continua, de Góngora. Es presumible que Góngora, al recoger estas poesías, corrigiera los errores que en ellas pusieran los copistas, con seguridad, no pocos; pero tampoco es muy aventurado suponer, que fueran también corregidos algunos otros errores debidos al mismo Góngora; a la imperfecta expresión de nuestro poeta en los primeros años de su vida. Y esto, naturalmente, nos impide el poder averiguar cual es la evolución del espíritu del maestro al través de los años; que si esta se tuviera, tal vez no fuera muy difícil fechar muchas de las poesías que permanecen acrónicas y que Foulché Delbosch da en el tomo III; permitiría poder autorizar muchas poesías que hoy

(1) Este trabajo fué leído en la R. Academia de Ciencias de Córdoba en Noviembre de 1926.

figuran como *indignas* del poeta (muy aventuradamente adjetivadas así) y en las cuales quizá no exista otra cosa censurable que la falta del pulimento de última hora, la mano de los 60 años en la obra de los veinte de que antes hablaba. Es posible que después de trabajar en esto, no se obtenga ningún resultado científico en este sentido; pero yo creo estar seguro de que el que dedique su tiempo a ello, no lo perderá, porque tendrá ocasión acada momento, de ir apreciando nuevas sorpresas en la atropelladamente incansable y siempre fresca imaginación de don Luis (1).

La lucha que desde el nacimiento de Cristo se establece en Literatura, pasa por diferentes fases hasta tanto que la victoria se inclina al lado que naturalmente le correspondía. La superación del fondo sobre la forma que en la doctrina de Cristo se inicia y que tan admirablemente ha retratado y calificado Hegel con el nombre de Romanticismo no llega a predominar en el mundo hasta el siglo XIX tal vez alentado y vigorizado por la Revolución francesa. Pero antes pasa por diferentes momentos decisivos que señalan la hegemonía de la una o de la otra tendencia.

Y es curiosísimo observar que, por lo que se refiere a España estos momentos cumbres, los que por un momento hacen esperar que la victoria se ha de decidir en uno u otro sentido, se dan con carácter de indudable principalía en escritores cordobeses.

Los críticos de la literatura suelen desentenderse en general de los factores que más o menos directamente pueden influir en ella. Solamente alguno, poco vigorosamente, ha llamado la atención sobre esos elementos que pudiera constituir la base de la Filosofía de la literatura, la cual sólo encontraría algunos datos en los estudios, ni profundos ni definitivos, de las literaturas comparadas. Los críticos de la literatura española se han contentado con decir: «¡Es chocante! Los dos mejores místicos de la literatura española, San Juan y Santa Teresa, son de Avila». «Los mejores *culteranos* son cordobeses». Y... nada más que esto. No se han parado a pensar en cuales elementos pueden ha-

(1) Cuando se escribió este trabajo no estaba aún publicada ninguna edición de las que al excelso poeta poeta cordobés han dedicado los jóvenes eruditos. Hoy sí, y puede comprobarse que esta joven erudición ha aportado muchos datos líricos.

ber introducido en el espíritu de los místicos la soledad, la aridez, el otoño del paisaje abulense, ni cuales otros en esos escritores culteranos, la fertilidad, el aroma, la primavera del paisaje cordobés.

Es posible que Séneca no sea el primero en vislumbrar que la batalla contra el clasicismo greco-romano está iniciado por los Santos Padres. Lo que no cabe duda es que Séneca es el que más vigorosamente combate en favor de ese clasicismo y el único (los demás son de su Escuela) que da razones poderosas con sus obras.

Cambiado el aspecto político español los visigodos continúan esta lucha y es Alvaro Cordobés quizá el más culto de los mozárabes españoles el primero que cree necesaria la unión de los elementos patrísticos en los clásicos y traduce a Virgilio y a los Santos Padres abogando por la cultura latina, es decir, ya es un espíritu renacentista.

Vienen los árabes a España y en ellos también han de encontrar las literaturas sabias los mejores defensores de esta parte de la Edad Media. Y, precisamente Averroes, cordobés, es el que trae a Aristóteles al Occidente, siquiera sea con algunos errores de interpretación; pero resucitando otra vez esto: el deseo de conocer el espíritu de la ciencia y del Arte griego.

Por virtud de las luchas entre cristianos y moros parecen olvidarse estas tendencias hacia el clasicismo; en la literatura española sigue sordamente esta lucha representada por los elementos popular y erudito, hasta que nuevamente parece indicarse la hegemonía clásica, con las primeras aportaciones de la literatura dantesca.

Es decir, que en España viene a aceptarse lo árabe sólo a través de Italia. Y el que sabe recoger más acertadamente todo el valor de esta influencia llegando a poder constituirse en corifeo de ella con la máxima representación en España, es Juan de Mena, también cordobés.

Pero han convenido los críticos en que la palabra Renacimiento no adquiere su vigor representativo hasta fines del siglo xv y principios del xvi en los que se ve ayudado por el descubrimiento de la Imprenta, celebrando la aparición de Celestina como el primer hecho ampliamente representativo. En ella, como en todas las obras renacentistas aparecen los dos elementos, popular y erudito, reunidos; lo mismo que habían aparecido en Lucano y en Alvaro Cordobés, y en Abenzaidum (de forma árabe

pero de inspiración exclusivamente andaluza) en Mena (simbolismo al lado de los elementos nacionales: Niebla, Dávalos, Macías).

Naturalmente los literatos todos de todos los países tienden a la perfección que solamente puede obtenerse, según ellos, por el acoplamiento exacto entre la forma clásica y los elementos nacionales; y por lo que se refiere a la lírica, en todos los poetas principales de los siglos xvi y xvii puede comprobarse este hecho con absoluta exactitud. Acaso Fray Luis de León traduce del hebreo, del griego y del latín antes de componer las maravillosas odas impregnadas siempre de espíritu clásico. F. de Herrera es hebreo y clásico en la inspiración de sus composiciones dedicadas a Lepanto, las Alpujarras, o el rey don Sebastián; pero F. Luis porque no ha sabido llevar al asunto indígena la perfección de la forma clásica y Herrera porque no ha podido separar la perfección formal del asunto clásico, no llegan al que para mí es genuino representante del espíritu renacentista, don Luis de Góngora.

Fijándonos en las octavas reales de nuestro poeta notamos que todas ellas están constantemente divididas en dos partes de cuatro versos cada una; los cuatro primeros versos exponen siempre un pensamiento incompleto, al que le falta algo; tal vez con lo que se dice en los cuatro últimos fuere bastante para comprender plenamente la idea; pero en realidad no es bastante porque en los cuatro primeros se dice un matiz, o se expone un anuncio, necesario el uno o el otro. líricamente. Tampoco la idea de la segunda parte está completa; necesita el auxilio de la primera. Parece como si el poeta quisiera recordar la idea con ese nuevo matiz.

En esta estrofa

»Pastor soy; más tan rico de ganados,
Que los valles impido más vacíos,
Los cerros desparezco levantados,
Y los caudales seco de los ríos:
No los que, de sus ubres desatados
O derribados de los ojos míos,
Leche corren y lágrimas; que iguales
En número a mis bienes son mis males.

puede observarse el ritmo antitético.

En

»Sudando néctar, lambicando olores,
Senos que ignora aun la golosa cabra,
Corchos me guardan, más que aveja flores

Liba inquieta, ingeniosa labra;
 Troncos me ofrecen árboles mayores,
 Cuyos enjambres, o el Abril los abra
 O los desate el Mayo, ámbar destilan,
 Y en rocas de oro rayos del Sol hilan.

el sintético.
 y en

»Del Júpiter soy hijo de las ondas,
 Aunque pastor; si tu desdén no espera
 A que el Monarca de esas grutas hondas
 En trono de cristal te abraze nuera,
 Polifemo te llama, no te escondas;
 Que tanto esposo admira la ribera,
 Cual otro no vió Febo más robusto
 Del perezoso Volga al Indo adusto.

»Sentado, a la alta palma no perdona
 Su dulce fruto mi robusta mano;
 En pie, sombra capaz es mi persona
 De innumerables cabras el verano.
 ¿Que mucho si de nubes se corona.
 Por igualarme la montaña en vano,
 Y en los cielos, desde esta roca, puedo
 Escribir mis desdichas con el dedo?

el sinonímico.

Este es el paralelismo hebreo; la insistencia sobre una idea, (igual, contraria, siguiente), es necesaria y producen una emoción distinta, nueva.

El ritmo ideal necesario en la reproducción del hecho, necesidad espiritual de repetir la idea para que se grave mejor en el alma de repetirla unas veces, de aclararla por la afirmación o por la negación otras, y que a mi parecer son la pauta sobre la que luego se han de construir las letrillas, que tan maravillosamente cultiva Góngora, mejor que nadie, precisamente por haber comprendido en toda su amplitud el valor de la poesía de los hebreos, de ese ritmo ideal.

Cuánto se ha conservado o ha comprendido el valor del ritmo cuantitativo está patente en todas sus obras. El verso en dcañilabo sale de sus manos siempre perfecto. No parece posible aceptar la hipótesis de Foulche-Delbosch de que Góngora no corrigía sus obras. (Véase por ejemplo el uso de diéresis y sinéresis). La finura y delicadeza del oído llegan en todo momento a la máxima perfección. Para mí no cabe duda alguna de que trabajaba muchísimo sus composiciones, cuidando de la música

del verso aun mucho más, incomparablemente más que el moderno Rubén Darío. Este ha tenido más suerte que don Luis, pues ya ha sido estudiado fonéticamente, por lo menos, en parte. Tomás Navarro Tomás ha obtenido unas curiosas observaciones respecto a unos versos de la *Sonatina*, que hoy permiten dar la razón a aquellos que en la época del Renacimiento, principalmente Villegas y en el siglo XIX, Bello, Benot, La Barra y otros intentaban dar al verso castellano el ritmo cuantitativo de los clásicos. Hasta que Góngora sea estudiado así no podremos fijar si su vida era capaz de percibir las diferencias de duración de las sílabas y sólo podemos conjeturar algo afirmativo leyendo sus poesías y procurando darnos cuenta de ese ritmo cuantitativo.

Corcilla iemerosa,
 Cuando sacudir siente
 Al soberbio Aquilón con fuerza fiera
 La verde selva umbrosa,
 O murmurar corriente
 Entre la yerba, corre tan ligera
 Que al viento desafía
 Su voladora planta:
 Con ligereza tanta,
 Huyendo va de mí la Ninfa mía,
 Encomendando al viento
 Sus rubias trenzas, mi cansado acento.
 El viento delicado
 Hace de sus cabellos
 Mil crespos nudos por la blanca espalda,
 Y habiéndose abrigado
 Lascivamente en ellos,
 A luchar baja un poco con la falda,
 Donde, no sin decoro,
 Por brújula, aunque breve,
 Muestra la blanca nieve,
 Entre los lazos del cothurno de oro;
 Y así, en tantos enojos,
 Si trabajan los pies, gozan los ojos
 Yo pues, ciego y turbado,
 Viéndola como mide
 Con más ligeros pies el verde ilano,
 Que del arco encorvado
 La saeta despide
 Del Partho fiero la robusta mano,
 Y viendo que en mí mengua
 Lo que a ella le sobra,
 Pues nuevas fuerzas cobra,

Apelo de los pies para la lengua,
 Y en alta voz le digo:
 «No huyas, Ninfa, pues que no te sigo
 Enfrena, o CLORI, el vuelo,
 Pues ves que el rubio Apolo
 Pone ya fin a su carrera ardiente;
 Ten de tí misma duelo,
 Deponga un rato solo
 El honesto sudor tu blanca frente.
 Bastante muestra has dado
 De cruel y ligera,
 Pues en tan gran carrera
 Tu bellissimo pie nunca ha dejado
 Estampa en el arena,
 Ni en tu pecho cruel mi grave pena.
 Ejemplos mil al vivo
 De Ninfas te pondría,
 (Si ya la antigüedad no nos engaña).
 Por cuyo trato esquivo
 Nuevos conoce hoy día
 Troncos el bosque y piedras la montaña;
 Más sírvate de aviso
 En tu curso el de aquella,
 No tan cruda ni bella,
 A quien ya sabes que el Pastor de Anfriso
 Con pie menos ligero
 La siguió Ninfa, y la alcanzó madero.»
 Quédate aquí Canción, y pon silencio
 A fugitivo canto;
 Que razón es parar quien corrió tanto. (1)

En esta obra se mezclan versos de 7 y de 11 sílabas, observese como jamás deja de percibirse el ritmo, es decir, no se interrumpe a pesar del cambio violento de unos versos a otros, toda la composición es una música continuada y en la op. 213

1.—Alma niña, quieres, di,
 Parte de aquel, y no poca,
 Blanco maná que está allí?

2.—Si, si, si

1.—Cierra los ojos, y abre la boca.

2.—Ay, Dios, ¿que comí
 Que me sabe así?

1.—Alma a quien han reducido
 Contrición y penitencia

Al estado de inocencia,
 Si golosa te ha traído
 El maná que está incluido
 En aquel cristal de roca,

(1) Op. 25. T. I. p.^a 30.

Cierra los ojos, y abre la boca.

2.—Ay, Dios, ¿que comí
Que me sabe así?

1.—Niega, alma, en esta ocasión

A la vista; que la Fé,

Cerrados los ojos, ve

Más que, abiertos, la razón;

Argumento y presunción

Vano es aquí, y ella loca.

Cierra los ojos, y abre la boca.

2.—Ay, Dios, ¿que comí
Que me sabe así? (1)

casi completamente arítmica, no llega a percibirse esta falta de medida, gracias a la acertadísima colocación de los acentos. Es necesario, al leerlo, dar a la sílaba un valor distinto al que gramaticalmente tiene, porque así el poeta seguramente la oyó. Claro que a Góngora no se le ocurre como a Villegas o a Bello escribir exámetros, ni pentámetros ni acordarse de la posibilidad de los dactilos o de los pirriquos, como tampoco se le ocurre escribir dísticos como en en los Psalmos; pero aprovecha ese ritmo cuantitativo como viendo el valor que tiene, y no imitándolo servilmente sino adaptándolo.

Ilustre y hermosísima María,
Mientras se dejan ver a cualquier hora
En tus mejillas la rosada Aurora,
Febo en tus ojos, y en tu frente el día;
Y mientras con gentil descortesía
Mueve el viento la hebra voladora
Que la Arabia en sus venas atesora
Y el rico Tajo en sus arenas cria;
Antes que de la edad Febo eclipsado,
Y el claro día vuelto en noche oscura,
Huya la Aurora del mortal nublado;
Antes que lo que hoy es rubio tesoro
Venza a la blanca nieve su blancura,
Goza, goza el color, la luz, el oro. (2)

El ritmo acentual, inventado al parecer para sustituir la cantidad de las sílabas; pero que, según dicen, ya en los clásicos latinos existe, como más perceptible, es en Góngora de una musicalidad extrema; rarísima vez se encuentra un endecasílabo que no esté acentuado en la 4 y 8 o en la 2 y 6.^a (común o sáfico);

(1) Op. 213. T. I. p.^a 320.

(2) Op. 36. T. I. p.^a 49.

pero rarísima vez también se presentan los de una clase continuados hasta el punto de hacer la estrofa monótona y posiblemente acompañable del pie.

«Oh bella Galatea, más suave
 Que los claveles que tronchó la Aurora;
 Blanca más que las plumas de aquel ave
 Que dulce muere y en las aguas mora;
 Igual en pompa al pájaro que, grave,
 Su manto azul de tantos ojos dora
 Cuantas el celestial zafiro estrellas!
 ¡Oh tú que en dos incluyes las más bellas! (1)

La dulce boca que a gustar convida
 Un humor entre perlas destilado,
 Y a no envidiar aquel licor sagrado
 Que a Júpiter ministra el Garzón de Ida,
 Amantes, no toqueis, si quereis vida;
 Porque en un labio y otro colorado
 Amor está de su veneno armado,
 Cual entre flor y flor sierpe escondida.
 No os engañen las rosas, que a la Aurora
 Direis que aljofaradas y olorosas,
 Se le cayeron del purpúreo seno;
 Manzanas son de Tántalo, y no rosas,
 Que después huyen del que incitan ahora,
 Y sólo del Amor queda el veneno (2).

Lo mismo sucede en los versos cortos en los que la métrica castellana consiente mayor libertad en la colocación de los acentos. Véase por ejemplo la op. 4

La más bella niña
 De nuestro lugar,
 Hoy viuda y sola,
 Y ayer por casar,
 Viendo que sus ojos
 A la guerra van,
 A su madre díze
 Que escucha su mal:
 «Dejadme llorar
 Orillas del mar.

Pues me distes, Madre,
 En tan tierna edad
 Tan corto el placer,
 Tan largo el pesar,

(1) Op. 261. T. II. pág. 34, versos 361-368. (s-c-s-c-s-s-s).

(2) Op. 42. T. pág. 56. (c-s-c-s-s-c-s-s-c-s-c-s).

Y me cautivastes
 De quien hoy se va
 Y lleva las llaves
 De mi libertad,
 Dejadme llorar
 Orillas del mar.

En llorar conviertan
 Mis ojos de hoy más
 El sabroso oficio
 Del dulce mirar,
 Pues que no se pueden
 Mejor ocupar,
 Yéndose a la guerra
 Quien era mi paz.
 Dejadme llorar
 Orillas del mar.

No me pongais freno
 Ni querais culpar,
 Que lo uno es justo,
 Lo otro por demás.
 Si me queris bien
 No me hagais mal;
 Harto peor fuera
 Morir y callar.
 Dejadme llorar
 Orillas del mar

Dulce madre mía,
 ¿Quién no llorará
 Aunque tenga el pecho
 Como un pedernal,
 Y no dará voces
 Viendo marchitar
 Los más verdes años
 De mi mocedad?
 Dejadme llorar
 Orillas del mar.

Váyanse las noches,
 Pues ido se han
 Los ojos que hacían
 Los míos velar;
 Váyanse y no vean
 Tanta soledad,
 Después que en mi lecho
 Sobra la mitad.
 Dejadme llorar
 Orillas del mar (1).

(1) Op. 4. T. I. p.^a 6.

en donde si se presentan dos o tres versos que tienen igual colocación de acentos en sus sílabas, es acaso por consignar ese efecto de monotonía que se necesita para la armonía imitativa. En los 8 primeros versos del romance de Dragut parece escucharse el choque del remo sobre el mar; están casi equidistantes los acentos; pero enseguida que comienza a hablar el forzado, cambia la acentuación, se hace más intensa para darle con ello la majestad de una plegaria.

Este ritmo acentual ha de estar completado necesariamente por la exacta medida de las sílabas, y por la rima; para ello no vacila Góngora en muchísimas ocasiones en dislocar los acentos de las palabras. Es frecuentísimo el cambio del acento en la palabra Océano al final del verso, y rarísimo en medio de él. En algunos casos la dislocación llega a tanto que casi no se concibe hasta que uno está muy acostumbrado a leer a Góngora y sabe que esa misma palabra con la exigencia de la rima ha sido utilizada por él con diferente número de sílabas. La diéresis y la sinéresis abundan tanto que apenas se encuentran obras en las que no se haga un uso repetido de ellas. A mí me ha parecido ver que en algunas ocasiones utiliza estas licencias para conseguir efectos también de armonía imitativa. Por ej. Op. 229

Esta inclinación cruel
condición es natural
del criado más leal,
de la dueña más fiel.

Los más fieles callaron
menos instintos ruín,
«fidelium omnium; al fin
«famulorum famularum».

No penseis que hablo de vicio,
que será el día final
nn criado de metal
la trompeta del juicio. (1)

(habla Tadeo, gracioso) en donde parece verse la genuflexión hipócrita de la servidumbre.

Estos dos elementos, rima y número de sílabas llegan en Góngora a una máxima perfección, sobre todo si se le compara con los demás poetas de nuestro gran siglo de oro. V. Op. 120.

Que de envidiosos montes levantados,
De nieves impedidos,
Me contienden tus dulces ojos bellos!

(1) Op. 229. T. I, pág. 354, versos 178-189.

¡Qué de ríos del hielo tan atados,
 Del agua tan crecidos,
 Me defienden el ya volver a verlos!
 Y ¡qué, burlando de ellos,
 El noble pensamiento
 Por verte viste plumas, pisa el viento!

Ni a las tinieblas de la noche oscura
 Ni a los hielos perdona,
 Y a la mayor dificultad engaña;
 No hay guardas hoy de llave tan segura
 Que nieguen tu persona,
 Que no desmienta con discreta maña;
 Ni emprenderá hazaña
 Tu esposo cuando lídie,
 Que no la registre él, y yo no envidie.

Allá vuelas, lisonja de mis penas,
 Que con igual licencia
 Penetras el abismo, el cielo escalas;
 Y mientras yo te aguardo en las cadenas
 De esta rabiosa ausencia,
 Al viento agravien tus ligeras alas.
 Ya veo que te calas
 Donde bordada tela
 Un lecho abriga y mil dulzuras cela.

Tarde batiste la envidiosa pluma,
 Que en sabrosa fatiga
 Vieras (muerta la voz, suelto el cabello)
 La blanca hija de la blanca espuma,
 No se si en brazos diga
 De un fiero Marte, o de un Adonis bello;
 Ya anudada a su cuello,
 Podrás verla dormida,
 Y a él casi trasladado a nueva vida.

Desnuda el brazo, el pecho descubierta,
 Entre templada nieve
 Evaporar contempla un fuego helado,
 Y al esposo, en figura casi muerta,
 Que el silencio le bebe
 Del sueño con sudor solicitado.
 Dormid, que el Dios alado,
 De vuestras almas dueño,
 Con el dedo en la boca os guarda el sueño.

Dormid, copia gentil de amantes nobles,
 En los dichosos nudos
 Que a los lazos de amor os dió Hymeneo;
 Mientras yo, desterrado, de estos robles

Y peñascos desnudos
 La piedad con mis lágrimas grangeo.
 Coronad el deseo
 De gloria. en recordando;
 Sea el lecho de batalla campo blando.

Canción, di al pensamiento
 Que corra la cortina,
 Y vuelva al desdichado que camina. (1)

Si esto ocurre así con respecto a la forma, es decir, si todos los elementos que aporta el Renacimiento o que remueve están en Góngora estudiados y contenidos tan plenamente, lo mismo sucede con respecto al fondo.

En la poesía mística es donde yo encuentro más diferencia con toda la poesía mística del Renacimiento; los mejores de ésta (como de todas las épocas) imitan siempre la poesía hebraica del Cantar de los Cantares, sobre todo; y como en él, no saben encontrar para el amor divino otra fuente metafórica de inspiración que el amor humano; por eso se necesita una preparación especial para comprender esa unión del alma con Dios, y así mismo lo ve San Juan, que acompaña a sus poesías con larguísimas explicaciones del oculto sentido de sus metáforas. En cambio en Góngora no; no son muy abundantes sus poesías místicas; pero en todas ellas la metáfora tiene pocos, casi ningún atrevimiento; cosa más de chocar si nos fijamos en que él pudiera considerarse como maestro de la comparación hiperbólica. Hay en todos los poemas una tranquilidad de espíritu, una sencillez de frase, un como miedo a rebasar el límite, que hacen suponer fueron escritas en momentos del más hondo recogimiento, en algunos instantes en que el poeta sentiría el dolor de haber dejado correr su pluma tantas veces por los lejanos caminos que a su estado sacerdotal le estaban impedidos. V. la ya citada Op. 213, A. 320 o la dulcísima Op. 374.

Caído se le ha un CLAVEL
 Hoy a la AURORA del seno:
 ¡Qué glorioso que está el heno,
 Porque ha caído sobre él

Cuando el silencio tenía
 Todas las cosas del suelo,
 Y coronada del hielo
 Reinaba la noche fría,

(1) Op. 120. T. I, pág. 202.

En medio la monarquía
 De tiniebla tan cruel,
 Caído se le ha un CLAVEL
 Hoy a la AURORA del seno:
 ¡Qué glorioso que está el heno,
 Porque ha caído sobre él!

De un solo Clavel ceñida
 La Virgen, Aurora bella,
 Al mundo se le dió, y ella
 Quedó cual antes florida;
 A la púrpura caída
 Sólo fué el heno fiel.
 Caído se le ha un CLAVEL
 Hoy a la AURORA del seno:
 ¡Qué glorioso que está el heno,
 Porque ha caído sobre él!

El heno, pues, que fué digno,
 A pesar de tantas nieves,
 De ver en sus brazos leves
 Este rosicler divino,
 Para su lecho fué lino.
 Oro para su dosel.
 Caído se le ha un CLAVEL
 Hoy a la AURORA del seno:
 ¡Qué glorioso que está el heno,
 Porque ha caído sobre él! (1)

A mí me parece entrever que hay aquí un tema, el del misticismo, aún inexplorado y del cual acaso pudieran obtenerse curiosas observaciones que completarían el carácter de nuestro poeta. Para mí esa inspiración hebrea que en los poetas ya citados, San Juan de la Cruz y Herrera principalmente, está clara y terminante, dándose el caso preciso de las mismas palabras (recuérdese Lepanto o Noche serena) ha sufrido en Góngora la radical evolución espiritual que el cristianismo ha aportado, lo cual no quiere decir en manera alguna (me faltan elementos) que Góngora, en donde el misticismo se reduce quizá a los momentos de contricción, pueda compararse con San Juan, en donde lo místico es habitual, es esencia personal.

Más lejanamente podrían apreciarse algunas otras influencias bíblicas del espíritu de Job, por ejemplo, pero todas ellas han pasado ya por el influjo cristiano que en él ha sido decisivo.

Los elementos clásicos son abundantísimos; los asuntos mito-

(1) Op. 374. T. II, pág. 356.

lógicos le seducen varias veces, y si el de Píramo, por ejemplo, lo resuelve jocosamente, el de Polifemo no; acomete la obra con ansia de llegar a la perfección que no ha podido alcanzar en él su paisano Luis Carrillo; de éste tal vez recoge, no sólo el asunto, sino hasta algunas imágenes; pero ¡qué diferencia tan grande entre el balbuceo del uno y el retrato firme y seguro del otro! Más no está aquí la mayor influencia mitológica. En todas las ocasiones los nombres de los dioses paganos están en sus versos para ayudar al elemento metafórico. Apolo, Cupido, Venus, Júpiter, todos los dioses griegos romanizados le prestan sus excelencias como mínima unidad de medida con la que acaso se podría obtener un número al pretender averiguar el valor de la hipérbole.

He aquí, para mí, una de las razones que pueden alegar y que en realidad alegan los que han sostenido el *ángel de tinieblas*, y la principal causa que ha contribuido a la definición de la palabra culteranismo en el sentido en que, durante mucho tiempo (y ahora también) se ha venido considerando. Es preciso, sin duda alguna, un profundo conocimiento de la mitología para entender muchísimos pasajes en que la metáfora presenta muy escondida su máxima brillantez. El tropo rebuscado, laberíntico, tiene en Góngora casi siempre una alusión mitológica. No ha sabido encontrar todavía la fórmula exacta. Y, (esta apreciación es absolutamente personal, y quizá en lecturas sucesivas modificable) la intervención de la mitología en las obras del poeta cordobés no es más que un ejercicio de imaginación, un camino de la perfección que después ha de alcanzar; el ejercicio constante de la imaginación con estos juegos metafísicos llevará seguramente, así me lo parece, a la obtención de la fórmula exacta en el tropo. Y observada la fórmula, lo mismo la aplicará a la corrección de *La más bella niña* del año 1580, como a la construcción de *Aprended, flores, en mí*. Op. 375.

Aprended, flores, en mi
Lo que va de ayer a hoy,
Que ayer maravilla fui,
Y sombra mía aun no soy.

La Aurora ayer me dió cuna,
La noche ataud me dió;
Sin luz muriera, si no
Me la prestara la luna.
Pues de vosotras ninguna
Deja de acabar así,

Aprended, flores, en mí
 Lo que va de ayer a hoy,
 Que ayer maravilla fui,
 Y sombra mía aun no soy.

Consuelo dulce el clavel
 Es a la breve edad mía,
 Pues quien me concedió un día,
 Dos apenas le dió a él;
 Efímeras del vergel,
 Yo cárdena el carmesí,
 Aprended, flores, en mí
 Lo que va de ayer a hoy,
 Que ayer maravilla fui,
 Y sombra mía aun no soy.

Flor es el jazmín, si bella,
 No de las más vividoras,
 Pues dura pocas más horas
 Que rayos tiene de estrella;
 Si el ámbar florece, es ella
 La flor que él retiene en sí,
 Aprended, flores, en mí
 Lo que va de ayer a hoy,
 Que ayer maravilla fui,
 Y sombra mía aun no soy.

Aunque el alheli grosero
 En fragancia y en color,
 Más días ve que otra flor,
 Pues ve los de un Mayo entero,
 Morir maravilla quiero,
 Y no vivir alheli.
 Aprended, flores, en mí
 Lo que va de ayer a hoy,
 Que ayer maravilla fui,
 Y sombra mía aun no soy.

A ninguna al fin mayores
 Términos concede el sol
 Si no es al girasol,
 Mathusalem de las flores;
 Ojos son aduladores
 Cuantas en él hojas ví.
 Aprended, flores, en mí
 Lo que va de ayer a hoy,
 Que ayer maravilla fui,
 Y sombra mía aun no soy.

del 1621. Véanse las dos y se notará en ellas un paralelismo de-

masiado grande para que hayan transcurrido entre ellas 41 años. Claro que en la segunda se observa una meditación extrema, una gradación delicada, una intensa dulzura que en la primera se aprecian en medio de un breve desorden de ideas.

El espíritu del poeta tiene el mismo valor genial; no ha perdido nada de su frescura; en las dos poesías introduce la educación, la cultura, la sabiduría que ha recogido en sus continuados ejercicios. Las diferencias internas son las únicas que pueden autorizar los 41 años que hay entre la publicación de la una y de la otra. Por esto decía al principio que el Ms. de Chacón presentaba algún defecto, no se si fácilmente subsanable. Quizá pudiera aducir como comprobación o dato para esto mismo el hecho un poco chocante de que Góngora no quisiese continuar las Soledades (El Campo, la Ribera, el Bosque, el Yermo). La segunda quedó incompleta y sólo a ruegos insistentes de Chacón accedió a escribir unos cuantos versos que tampoco la terminaron. Al vigoroso espíritu de don Luis no se le podría atribuir miedo por los continuos ataques de que fueron objeto las Soledades, apenas fueron conocidas. Los ataques, además, no eran contra una Soledad, sino contra las dos, luego las dos fueron divulgadas al mismo tiempo, y de pensar continuarlas, no hubiera seguramente dejado que las leyeran hasta estar terminadas. Cuando las dió a conocer estaba ya decidido a no seguir. ¿Cual pudo ser la causa? La perfección de estas Soledades no es menester discutirla. Véase si puede decirse mejor esto. Op. 263,

«Aquellas que los árboles apenas
Dejan ser torres hoy,—dijo el cabrero
Con muestras de dolor extraordinarias,—
Las estrellas nocturnas luminarias
Eran de sus almenas,
Cuando el que ves sayal fué limpio acero.
Yacen ahora, y sus desnudas piedras,
Visten piadosas yedras:
Que a ruinas y a estragos
Sabe el tiempo hacer verdes halagos».

y Op. 264

»Audaz mi pensamiento
El Cenit escaló, plumas vestido,
Cuyo vuelo atrevido,
Si no ha dado su nombre a tus espumas,
De sus vestidas plumas
Conservarán el desvanecimiento
Los anales diáfanos del viento.

Tampoco es necesario mencionar cómo conocía esa perfección el mismo autor, pues basta recordar el fuego con que las defiende.

Yo pienso, con mucho miedo, pero lo pienso que acaso esa perfección era la que nuestro poeta quería obtener de un ejercicio. Pero él aspiraba a llegar a otra cosa más conforme con su época que vale tanto como decir más conforme con su espíritu.

Porque en su espíritu el Renacimiento tiene todo el valor comprensivo del conocimiento clásico adaptado al alma popular nacional y él ha comprendido que estos temas cultos no tienen más valor que el de Gabinete.

El ansia de cultura, característica muy principal también de la época del Renacimiento, se observa igual en la obra de Góngora a cada paso. Cuando va a Granada, como cuando va a Toledo, a Valladolid o a Cuenca, ve. Sabe encontrar siempre en aquellas cosas que regalan sus ojos la sabia inquietud científica o histórica. Y ese depurado gusto, afición, que es tan estimado en las artes, lo tiene Góngora con otro depurado gusto, afición a las ciencias. Curiosidad no fija en una ciencia, pero sí necesidad de conducir cualquier hecho a una teoría sintética que pueda ser comprendida bien por su espíritu amplio. Naturalmente esta cultura culmina en el conocimiento de la Gramática, o más concreta en la Semántica. Es para Góngora cuestión precisa el conocimiento exacto del vocablo. Sabe cómo el pueblo, apenas encuentra dos ideas que tienen entre sí algún parecido, elige la palabra que representa a una de ellas y desecha la otra por inútil. Claro que esto acaba por hacer que se enriquezca el lenguaje poético con la abundancia de tropos que luego es menester emplear; pero a él no le precisa esto para discurrir por el campo de la metáfora con toda libertad y por eso busca, unas veces, la significación precisa de la palabra y otras la palabra exacta que representa la idea conocida por él, todo lo cual le obliga a desenterrar muchos vocablos que se han olvidado y que a primera vista chocan por su rareza o desuso; pero en Góngora, espíritu cultivado, no está este uso determinado por el deseo de singularidad, sino que responde al estado cultural en que cada vez va adentrando más intensamente; es decir que cuando él emplea una palabra de las desusadas, lo hace respondiendo a la necesidad ineludible del que no se atreve a llamar a una cosa con un nombre distinto al que en realidad tiene, porque se siente capaz de apreciar la diferencia, a veces mínima, de matiz,

que exista entre las dos ideas. No es de los que buscan en el Diccionario palabras raras, como algunos que en los tiempos actuales pudieran citarse y en los que claramente se ve que *traducen* su pensamiento, no que lo *vierten*. Góngora, antes de usar una palabra desenterrada por él, procura asimilarse todo el campo de las significaciones que tiene, comprender bien toda el área de sus acepciones, y entonces la emplea, cuando no tiene más remedio, porque ya no puede pensar aquella idea sin que la palabra surja espontánea; es decir, lo mismo que nos pasa a nosotros con las palabras de todos los días.

Larga sería la comprobación de esto científicamente, y por eso no de este lugar; pero hay un medio que en Góngora no nos engañará y que consiste en leer uno cualquiera de sus poemas, o recordar cualquiera de los leídos, y observar que en ellos no sólo no ha quedado una palabra sin entender, sino que, si había alguna extraña, no conocida por nosotros muchas veces, queda completamente definida dentro de la poesía, con los únicos elementos que en ellas existen.

Lo mismo ocurre con el tan cacareado hipérbaton, tan absurdamente ridiculizado por muchos poetas. Es indudable que el hipérbaton no es un invento preciosista de capricho ni una rareza de coleccionista de sellos o de fototipias; lo que ocurre es que si están muy claras las diferencias de significación de las frases *hombre grande* y *gran hombre*, *caballero noble* y *noble caballero*, porque su empleo es constante y muy común, no sucede lo mismo con otras que el uso no ha puesto en manos de todos. El falso poeta alterará a veces el orden sin darse cuenta de por qué lo hace, o a lo sumo porque leyó en una preceptiva rutinaria y poco científica, que estas alteraciones sirven para dar elegancia, como si la elegancia fuera una cosa tan torpe que pudiera aceptar estos caprichosos devaneos. La significación espiritual con que matiza a la frase el adjetivo colocado delante del sustantivo, es constantemente percibida por espíritus que, como el de Góngora, han llegado a comprender bien cual es el valor exacto del lenguaje.

Véase,

Amarrado al duro banco
de una galera turquesca

y luego cambiando los adjetivos, sin cambiar ni acento, ni medida, ni rima,

Amarrado al banco duro
de una turquesca galera

¿Se concibe al forzado de Dragut, que se acuerde de su esposa, pensando en que el banco donde está sentado es o no de plumas? ¿Y que la galera pudiera no ser de un turco?

Y esto que ocurre con dos palabras, ocurre con oraciones enteras; pero son todas estas cosas, más bien encomendadas a la Estadística, la cual no ha tenido tiempo todavía de resolver. En estas cuestiones de las licencias gramaticales tan poco o apresuradamente estudiadas, está uno de los valores no más positivos de Góngora, pero sí más dignos de atención, porque ellos son también los culpables de que a Góngora se le haya calificado de enrevesado y difícil; no se han parado a pensar que esas mismas licencias están tomadas en los temas populares y a nadie chocan; y se han contentado con decir que así está muy bien dicho y que no podría decirse mejor; pero sin fijarse en el por qué; tradicionalmente matemático, pero con cuya usurpación no debemos estar (no podemos) los demás conformes.

He aquí como en el ansia de cultura también ha llegado al espíritu renacentista y a su máxima perfección, Góngora, por ansia de saber el todo, profundamente; en este punto gramatical, Cervantes llega en el *Pérsiles*, y otros pocos prosistas cumbres como F. Medina, los dos Fray Luis y algunos otros.

Algo influyen también ¿como no? las otras manifestaciones artísticas y científicas que podrían conducir a estudios eruditos y sabios. Sobre las lecturas de Góngora, podría llegarse a conocer su Biblioteca y la serie de sus conocimientos, tema en verdad interesante y ya esbozado por García Coronel, porque en él acaso pudiera encontrarse el caudal inmenso de la aportación personal de nuestro poeta, al lado de la asimilación, que en cierto modo revelaría el gusto depurado de él y su valor como crítico. Yo encuentro, sin embargo, que lo mejor de este estudio sería el revelarnos, yo así lo pienso, que muchos poemas de Góngora han sido pensados, o más bien, hallados por él por primera vez y que en otros muchos no se encontraría más que esa cosa tan sencilla que hoy se admira en las coplas de Jorge Manrique.

Todos hemos pensado y antes de Góngora también pensarían en el encanto de la reconciliación de dos amantes. Es tema de dulcísima vulgaridad, pero Góngora lo dice de una manera por mucho tiempo definitiva.

Las flores del Romero,
Niña ISABEL,

Hoy son flores azules,
Mañana serán miel.

Celosa estás, la niña,
Celosa estás de aquél
Dichoso, pues le buscas,
Ciego, pues no te ve,
Ingrato, pues te enoja,
Y confiado, pues
No se disculpa hoy
De lo que hizo ayer.
Enjuguen esperanzas
Lo que lloras por él;
Que celos entre aquellos
Que se han querido bien
Hoy son flores azules,
Mañana serán miel.

Aurora de tí misma,
Que cuando a amanecer
A tu placer empiezas,
Te eclipsan tu placer.
Sérenense tus ojos,
Y más perlas no des,
Porque al Sol le está mal
Lo que a la Aurora bien.
Desata como nieblas
Todo lo que no ves;
Que sospechas de amantes
Y querellas después,
Hoy son flores azules,
Mañana serán miel,



Los temas corren de boca en boca hasta que llegan a un sitio en donde chocan y al acertar, cristalizan en una forma definitiva.

La teoría aceptada por todos los críticos, de que la poesía dramática no puede buscarse en los laboratorios, sino que es necesario acudir a la realidad de la vida para encontrarla, pudiera tener aquí un lugar de aproximación, haciéndola extensiva a los poemas líricos. Y lo mismo que aquéllos no se fraguan de una manera espontánea, sino que necesitan el concurso de los demás, y el poeta reduce su papel a ser el adivino, el que sabe ver los hilos misteriosos que enlazan unos hechos con otros (igual que en la teoría sustentada por Wolf acerca de la épica), en estos ocurre igual. Los críticos la aceptan algo, sin darse cuenta al parecer, cuando se refieren a poesías que han dado la vuelta al mundo por su universalidad, y recuérdense por lo que respecta

a España las citadas coplas de Jorge Manrique, y la Epístola moral a Fabio, en las que todos los críticos suponen y aceptan sin menoscabar la obra personal de los autores, la colaboración colectiva; pero no en lo que se refiere a las otras poesías que no alcanzan esa resonancia por circunscribirse a temas más concretos. Algo de estas dos poesías tienen las ya citadas de Góngora *Aprended, flores, en mí*, etc., etc.

Sus conocimientos históricos y geográficos, su opinión sobre la medicina o la astrología, su teoría estética del arte literario, su religión, etc., etc., demuestran siempre que Góngora está por completo de acuerdo con los temas que el Renacimiento ha puesto en circulación. Es cierto que en muchos de ellos no llega más que a donde la generalidad han alcanzado; pero es que eso no les interesa mucho; hay una preocupación constante, hay una verdadera pasión, hay un índice inflexible que constantemente le marca el camino a seguir, que no es otro que éste de la poesía, en el cual encuentra él los más puros goces. Pero la poesía recogida aquí y allí, sorprendida en todas partes, arrancada de todos los labios, extraída, limpia y pura, con delicadeza suma de todos los rincones, sin que por eso Góngora haya tenido jamás que arrepentirse de su desmedida curiosidad. V. Op. 144.

En los pinares de Júcar
Vi bailar unas serranas.
Al son del agua en las piedras,
Y al son del viento en las ramas.
No es blanco chorro de Ninfas
De las que aposenta el agua,
O las que venera el bosque,
Seguidoras de Diana:
Serranas eran de Cuenca,
Honor de aquella montaña
Cuyo pie besan dos ríos,
Por besar de ella las plantas.
Alegres corros tejían,
Dándose las manos blancas
De amistad, quizás temiendo
No la truequen las mudanzas.
¡Que bien bailan las serranas!
¡Que bien bailan!

El cabello en crespos nudos
Luz da al Sol, oro a la Arabia,
Cual de flores impedido,
Cual de cordones de plata.
Del color visten del cielo,

Si no son de la esperanza,
 Palmillas que menosprecian
 Al zafiro y la esmeralda.
 El pie (cuanto le permite
 La brújula de la falda)
 Lazos calza y mirar deja
 Pedazos de nieve y nácar.
 Ellas, cuyo movimiento
 Honestamente levanta
 El cristal de la columna
 Sobre la pequeña basa.
 ¡Qué bien bailan las serranas!
 ¡Qué bien bailan!

Una entre los blancos dedos
 Hiriendo negras pizarras,
 Instrumento de marfil
 Que las Musas le envidiaran,
 Las aves enmudeció,
 Y enfrenó el curso del agua;
 No se movieron las hojas
 Por no impedir lo que canta:

«Serranas de Cuenca
 Iban al pinar,
 Unas por piñones,
 Otras por bailar.

Bailando y partiendo
 Las serranas bellas
 Un piñón con otro,
 Si ya no es con perlas,
 De amor las saetas
 Huelgan de trocar,
 Unas por piñones,
 Otras por bailar.

Entre rama y rama,
 Cuando el ciego Dios
 Pide al Sol los ojos
 Por verlas mejor,
 Los ojos del Sol
 Las vereis pisar,
 Unas por piñones.
 Otras por bailar».

Es decir, que Góngora se acerca al pueblo, al vulgo, porque sabe que en él ha de encontrar hermosos diamantes, todavía sin el pulimento cultural, todavía con la sinceridad y la sencillez del que no ha podido preocuparse, porque no le ha dejado el sentimiento.

El elemento popular es tal vez el más interesante en Góngora, sobre todo pensando en que ese es el fin que persigue siempre. Los afectos tiernos y dulces que a veces pueden pasar inadvertidos para otros espíritus demasiado ocupados en la disquisición filosófica, a Góngora le interesan acaso porque sabe que en esa sencillez está también la más profunda filosofía del sentimiento. Y si es intuitiva la curiosidad que siente (yo no creo que sea instintiva, pero pudiera ocurrir así), por la niña que queda viuda y sola (poema del 1580), no lo es en el 1608, en las «Flores del romero», ni en 1620, cuando aconseja a Gil que no vaya al sotillo. Op. 351.

No vayas, Gil, al Sotillo;
 Que yo se
 Quien novio al sotillo fué,
 Que volvió después novillo.

Gil, si es que al sotillo vas,
 Mucho en la jornada pierdes;
 Verás sus álamos verdes,
 Y alcornoque volverás.
 Allá en el sotillo oirás
 De algún ruiñeñor las quejas,
 Y en tu casa a las cornejas,
 Y ya tal vez al cuclillo.

No vayas, Gil, al sotillo;
 Que yo se
 Quien novio al sotillo fué,
 Que volvió después novillo

Al sotillo floreciente
 No vayas, Gil, sin temores,
 Pues mientras miras sus flores,
 Te enraman toda la frente;
 Hasta el agua transparente
 Te dirá tu perdición,
 Viendo en ella tu armazón.
 Que es más que la de un castillo.

No vayas, Gil, al sotillo;
 Que yo se
 Quien novio al sotillo fué,
 Que volvió después novillo.

Más si vas determinado,
 Y allá te piensas holgar,
 Procura no merendar
 De esto que llaman Venado;
 De aquel vino celebrado
 De Toro no has de beber,

Por no dar en que entender
 Al uno y otro corrillo.
 No vayas, Gil, al sotillo;
 Que yo se
 Quien novio al sotillo fué,
 Que volvió después novillo.

Siempre sabe ver, como en los poemas más cultos, más eruditos, no el teatro de ideas, la elucubración espiritual, sino el teatro de sentimiento más común a todos los hombres, y por tanto menos extraño a la vida; ese que es propio sólo de espíritus, un poco dislocados por la indigestión científica. No llega a parangonar nunca al tipo de hierro con el de carne, ni la maravilla de una torre con el afecto de la esposa; no se le ocurre esto, no ha podido ocurrírsele, porque acaso siempre piensa lo que ya ha aprendido a sentir. A nuestro lado pasan todos los días y en todos los momentos, infinitos poemas, que hacen levantar un poco el pecho para dejar pasar suspiros de gozo o de tristeza. La dificultad está en ver esos poemas (no siempre dramas), ver ese instante preciso, único, en que la idea ha sido poema, y no ha tenido todavía tiempo de transformarse en vulgaridad deleznable y adocenada. Góngora sabe ver el forzado en el preciso instante en que su lamento es poema, sin odios, sin dudas, sin desesperanzas, como sabe escuchar de la gallarda africana. Op. 64.

Servía en Orán al Rey
 Un español con dos lanzas,
 Y con el alma y la vida
 A una gallarda africana,
 Tan noble, como hermosa,
 Tan amante como amada,
 Con quien estaba una noche,
 Cuando tocaron al arma.
 Trecentos Cenetes eran
 De este rebato la causa,
 Que los rayos de la Luna
 Descubrieron las adargas;
 Las adargas avisaron
 A las mudas atalayas,
 Las atalayas los fuegos,
 Los fuegos a las campanas;
 Y ellas al enamorado,
 Que en los brazos de su Dama
 Oyó el militar estruendo
 De las trompas y las cajas.
 Espuelas de honor le pican,

Y freno de Amor le para:
 No salir es cobardía,
 Ingratitud es dejarla.
 Del cuello pendiente ella,
 Viéndole tomar la espada,
 Con lágrimas y suspiros
 Le dice aquestas palabras:
 «Salid al campo, señor,
 Bañen mis ojos la cama;
 Que ella me será también,
 Sin vos, campo de batalla.
 Vestíos y salid aprisa,
 Que el General os aguarda;
 Yo os hago a vos mucha sobra
 Y vos a él mucha falta.
 Bien podeis salir desnudo,
 Pues mi llanto no os ablanda;
 Que teneis de acero el pecho,
 Y no habeis menester armas».
 Viendo el español brioso
 Cuanto le detiene y habla,
 Le dice así: «Mi señora,
 Tan dulce como enojada,
 Porque con honra y Amor
 Yo me quede, cumpla y vaya,
 Vaya a los moros el cuerpo,
 Y quede con vos el alma.
 Concededme, dueño mío,
 Licencia para que salga
 Al rebato en vuestro nombre,
 Y en vuestro nombre combata» (1).

el ávido lamento, desesperado porque conoce su impotencia irrazonable e irresistible.

Y a todo el que conozca la obra de Góngora le podrá estar permitido pensar que esto estaba deducido después de la lectura del abundantísimo venero picaresco que hay en toda ella, y digo ésto, porque esa picardía, un poco mal intencionada y maldiciente, está... en todas las conversaciones. Es naturalísimo que en las conversaciones de los hombres se mezcle, aún sin querer, el chiste un poco subido de color, o la anécdota picante; me figuro que entre las mujeres pasa igual... Yo creo que esto es muy humano..., y casi me aventuraria a decir que hasta moral. Algunas veces he pensado si eso será precisamente aquel nota-

(1) Estos dos últimos cuartetos son ajenos, en lugar de otros seis o siete suyos, que no se han podido hallar.

ble «El otro», que Quevedo encontró en los Infiernos, o el no menos conocido y temido «Qué dirán», a quien nadie quiere abrirle la puerta. Es el personaje que se alimenta de su misma carne...

A Góngora, por lo menos, le proporciona muchos temas; en casi todos ellos a mí me ha parecido moral; cuenta el hecho y lo fustiga duramente con los peores adjetivos, con las más crueles burlas; a veces parece que ha sido él mismo el ofendido; en otras, es el ofensor; y en pocos casos, el de Gil y otros, cuenta el hecho sonriendo. V. Op. 130.

Cura que en la vecindad
Vive con desenvoltura,
¿Para que le llaman cura,
Si es la misma enfermedad?

El Cura que seglar fué,
Y tan seglar se quedó,
Y aunque órdenes recibió
Hoy tan sin orden se ve,
Pues de sus vecinas se
Que perdió la continencia,
No le llamen reverencia,
Que se hace Paternidad.
Cura que en la vecindad
Vive con desenvoltura,
¿Para que le llaman cura,
Si es la misma enfermedad?

Si es una y otra comadre
De cuantas vecinas vemos,
De hoy más su nombre mudemos
De Cura en el de compadre:
Y si le llamare Padre
Algún rapaz tiernamente,
La voz de aquel inocente
Misterio encierra y verdad.
Cura que en la vecindad
Vive con desenvoltura,
¿Para que le llaman cura,
Si es la misma enfermedad?

Cura que a su barrio entero
Trata de escandalizallo,
Ya no es Cura, sino gallo
De todo aquel gallinero;
Que enfermó por su dinero
A las más que toca el preste,
Ya no es Cura, sino Peste

Por tan mala calidad.
 Cura que en la vecindad
 Vive con desenvoltura,
 ¿Para qué le llaman cura,
 Si es la misma enfermedad?

Yo creo que la Comedia «El Doctor Carlino» es casi una venganza personal que al fin acabó por producir enfado al mismo autor y no la termina.

En resumen, yo creo que don Luis de Góngora ha conseguido obtener la fórmula exacta del Renacimiento (1) la misma que en el final del siglo xv obtiene Fernando de Rojas con la publicación de la Celestina. Fórmula que ha de seguir durante todo el siglo xvii llevándose a límites extremos por los autores que no han acertado a comprender el valor de ellas, y que encerrados violentamente en un hermetismo técnico han de autorizar que se atropellen los casos geniales de Cervantes y de la pléyades inmensa de colaboradores de nuestro teatro, llevándose hasta la exageración los caracteres singulares de la cultura clásica, ya con la continuación del gongorismo, ya con la formación del conceptismo. Por si esto fuera poco, la influencia francesa vuelve a manifestarse quizá más pujante que nunca o por lo menos más efectiva, ahogándose casi todas las fuentes nacionales durante el siglo xviii. Hermetismo beneficioso al fin, porque da lugar a que, hartos ya de tanta regla, aparezcan en todos los países con el mismo tiempo, la rebeldía, que en España ha de dirigir el Duque de Rivas, y que con su obra «Don Alvaro» ha de quedar definitivamente proclamado como héroe español del Romanticismo.

(1) La forma clásica, tradicional, con la absoluta adopción y perfección del romance; y la nueva, la erudita, con la exacta adecuación del espíritu de Garcilaso.