

PABLO GARCÍA BAENA Y LA TRADICIÓN ÁUREA.
INTERTEXTOS GONGORINOS Y LA MEDIACIÓN
DE CERNUDA EN TRES POEMAS DE *FIELES*
*GUIRNALDAS FUGITIVAS*¹.

José Manuel Trabado Cabado
Universidad de León

Bajo el adagio latino de *nihil novum sub sole* podría agruparse el quehacer poético de todo poeta que sabe que ha de seguir los meandros de la tradición literaria. Desde los inicios de la codificación poético-retórica el estudio e imitación de los modelos ha sido algo fuertemente inculcado en todo aspirante a la gloria literaria. Se explica así cómo la imitación alcanzó gran importancia en las disquisiciones literarias de nuestros teóricos áureos¹. Si algunos como Herrera habían atemperado la influencia de los clásicos como modelo a seguir a pies juntillas no deja de ser menos cierto que será el propio Herrera un ejemplo paradigmático de estudio y reflexión sobre la obra de otros poetas que tendrá su reflejo tanto teórico -*Las Anotaciones* (1580)- como en la praxis². Tampoco tendrá empacho alguno en citar textualmente versos de otros poetas dentro de su propia producción a modo de homenaje. Así, por ejemplo, en la composición "Vfano muero en mis males"³ se van trenzando al final de cada copla citas de poetas cancioneriles como

¹Estas líneas son la historia de una renuncia de Juan Matas. A él debo la idea y a él envío mi más agradecido pensamiento.

1.- Para la suerte del concepto de imitación en las poéticas puede verse Antonio Vilanova: *Las fuentes y temas del Polifemo gongorino*, Barcelona, PPU, 1992 (2ª ed.) pp. 13-43. Asimismo D. H. Darst, *Imitatio. (Polémicas sobre la imitación en el Siglo de Oro)*, Madrid, Orígenes, 1985 y Antonio García Galiano, *La imitación poética en el Renacimiento*, Kassel, Reichenberger, 1992. Sobre la imitación compuesta se ha hecho ya clásico el estudio de Fernando Lázaro Carreter: "Imitación compuesta y diseño retórico en la oda a Juan Grial" en *Academia Literaria Renacentista*, Universidad de Salamanca, 1993 (reimpresión), pp. 193-223.

2.- Para un estudio pormenorizado del proceso de imitación en la literatura bucólica de Herrera, M^a Teresa Ruestes, *Las églogas de Fernando de Herrera. Fuentes y temas*, Barcelona, PPU, 1989.

3.- Fernando de Herrera, *Poesía castellana original completa*, ed. Cristóbal Cuevas, Madrid, Cátedra, 1985, pp. 206-211.

Guevara, Manrique, Garci Sánchez de Badajoz, etc. Esto, en contra de lo que pudiera pensarse, no era una muestra aislada y ahí está Petrarca con su "Lasso me, ch'í non so in qual parte pieg-hi (*Canzoniere*, LXX), canción en cuyas estancias el último verso de la sirima reproduce versos de Guillem de Saint Gregori, Cavalcanti, Cino da Pistoia, Dante e incluso del propio Petrarca.

Sin embargo, la cita de versos ajenos no siempre estaba guiada por un afán de imitación u homenaje como son los dos casos que acabo de señalar. Ejemplos de índole contraria son los casos de la literatura burlesca que se inscriben dentro de la práctica poética de la parodia⁴. Podrían recordarse los casos de la anónima *Carajicomedia* que se va construyendo sobre la imitación erótico-burlesca del *Laberinto de Fortuna* de Mena⁵, o incluso recordar el capítulo que, según Orozco, dio inicio a la enemistad entre Lope y Góngora al imitar éste de forma burlesca un romance que aquél había escrito⁶.

Sin entrar en el problema de los difíciles deslindes que hay entre traducción e imitación en la poesía áurea concebidos como sistemas de incorporación de un discurso ajeno a la obra propia⁷, lo que poseen en común todos estos ejemplos es el hecho de indicar lo activo que ha sido siempre el elemento de la intertextualidad en la creación literaria. Mucho antes de que Kristeva al abrigo de la explicación de las teorías de Bajtin escribiese lo siguiente:

todo texto se construye como mosaico de citas, todo texto es absorción y transformación de otro texto. En lugar de la noción de intersubjetividad se instalan la de *intertextualidad*, y el lenguaje poético se lee, al menos, como doble⁸

ya había una práctica que daba buena cuenta del concepto de intertextualidad tan interesante para los estudios de literatura comparada al desplazar la siempre molesta noción de "influencia" que suponía una relación binaria entre modelo e imitador amén del carácter positivista que impregnaba los estudios comparativos⁹.

No resulta casual que la noción de intertextualidad se acuñara a partir de la teoría polifónica, andamiaje teórico del siempre fecundo Bajtin¹⁰. En efecto, un intertexto supone la incorporación de una voz extraña a la propia enunciación, un retazo de un discurso ajeno. La enunciación, y por ende el texto, no constituye algo cerrado que espera ser decodificado correctamente. Esta visión cede paso a otra en la que el texto se torna encrucijada de voces: el producto literario, y la lírica

4.- Véase Gérard Genette, *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Madrid, Altaya, Alfagura, Taurus, 1989, pp. 20 y ss.

5.- Para una visión entre las relaciones textuales de la *Carajicomedia* y *Laberinto de Fortuna* léanse las páginas de Álvaro Alonso en su introducción a la *Carajicomedia*, Archidona, Ediciones Aljibe, 1995, pp. 28-32.

6.- Emilio Orozco, *Lope y Góngora frente a frente*, Madrid, Gredos, 1973, pp. 30-39.

7.- Sólo a modo de pequeña muestra se puede citar los sonetos de Francisco de la Torre: "De yedra, roble y olmo coronado" ed. María Luisa Cerrón Puga, Madrid, Cátedra (p. 139) y de Hernando de Acuña "De oliva y verde yedra coronado" *Varias poesías*, ed. Luis F. Díaz Larios, Madrid, Cátedra, 1982, p. 249) con el soneto de Varchi, "Cinto d'hedra le tempie intorno intorno". También resulta interesante examinar los vínculos de un soneto de Cetina "Amor, fortuna y la memoria esquiva" ed. Begoña López Bueno, Madrid, Cátedra con el petrarquesco "Amor, fortuna e la mia mente schiva" y ver en qué medida se distancian de una traducción como la realizada por Enrique Garcés. Esta traducción puede verse en Francesco Petrarca, *Cancionero*, Introducción de Antonio Prieto, Barcelona, Planeta, p. 94.

8.- Julia Kristeva, *Semiótica*, Madrid, Fundamentos, 1978, vol I, p. 190.

9.- "Para los comparatistas el concepto de intertextualidad, desarrollado de unos quince años a esta parte, es especialmente beneficioso. He aquí por fin un medio, pensamos, con que disipar tanta ambigüedad, tanto equívoco como la noción de influencia traía consigo" Claudio Guillén, *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada*, Barcelona, Crítica, 1985, p. 309.

10.- El nombre de Bajtin también es invocado desde el campo de la lingüística a la hora de establecer una teoría de la enunciación polifónica. Es clásico el estudio de Oswald Ducrot "Esbozo de una teoría polifónica de la enunciación", en *El decir y lo dicho. Polifonía de la enunciación*, Barcelona, Paidós, 1986, pp. 175-238.

contra toda expectativa, también muestra su carácter polifónico¹¹.

Por mi parte asumo los presupuestos de Claudio Guillén a la hora de delimitar el concepto de intertextualidad a las citas y las alusiones¹² y lo amplio en ocasiones hasta un nivel sintáctico como por ejemplo puede ser el hiperbaton en algún poema de García Baena que muestra la evidente impronta gongorina.

* * *

Pasando ya al caso concreto de la revista *Cántico*, marco poético donde se forma Pablo García Baena, no es necesario repetir una vez más que uno de los detonantes para la creación de la revista fue la concesión del premio Adonais a José Hierro por su libro *Alegría*, obra que merecerá el comentario de Ricardo Molina en el número I¹³. Suponía *Cántico* el esfuerzo de un grupo de muchachos por ofrecer una renovación del lenguaje poético que, a su juicio, se había empobrecido desde las filas espadanistas y de la Juventud creadora¹⁴. Frente a la urgencia de la denuncia, el grupo *Cántico* opuso una actitud guiada por el esmero en el tratamiento del lenguaje. No se podía renovar la lírica desde unos presupuestos que atendiesen sólo al campo temático; el cincel había de labrar la piedra de la palabra para encontrar la esencia lírica en el gusto por la imagen¹⁵. De este modo es fácil suponer que la tradición literaria con la que entroncan remite necesariamente al período áureo, al Modernismo y a la Generación del 27¹⁶. Estas tres líneas poseían

11.- No obstante, concebir el carácter polifónico de un texto en función de la descripción de las huellas intertextuales supone un reduccionismo empobrecedor. A este respecto merece la pena recordar los distinguos que realiza Iris Zavala a propósito de la dilogía de Bajtín: "La dilogía es un concepto bien diferenciado y dista de ser una noción limitada y fija concentrada en un palimpsesto textual, por una parte, o de un motivo de palabras y citas (y autocitas) esencialmente hedonistas que entiende el intercambio verbal escrito como autorreferencial y automultiplicador especular" *La posmodernidad y Mijaíl Bajtín. Una poética dialógica*, Madrid, Espasa-Calpe, Colección Austral, 1991, p. 54.

12.- "parecen ser oportunas, pues, una serie de coordenadas que sirven para determinar los usos de la intertextualidad. Hay dos, a mi entender, que se imponen con fuerza. Tenemos presente, en primer lugar, una línea cuyos extremos son la alusión y la inclusión. Cierto es que existen muchas posiciones intermedias. Pero en la práctica es obvia la diferencia entre la simple alusión o reminiscencia, que lleva implícita precisamente la anterioridad de lo recordado, o la exterioridad de lo aludido, y el acto de incluir en el tejido mismo del poema (...) palabras o formas o estructuras temáticas ajenas" Claudio Guillén, op. cit., pp. 318-319. Genette se manifiesta de la siguiente manera: "Por mi parte, defino la intertextualidad, de manera restrictiva, como una relación de copresencia entre dos o más textos, es decir, eidéticamente y frecuentemente, como la presencia efectiva de un texto en otro. Su forma más explícita y literal es la cita(...); en una forma menos explícita y menos canónica, el plagio, que es una copia no declarada pero literal; en forma todavía menos explícita y menos literal, la alusión, es decir, un enunciado al que remite necesariamente tal o cual de sus inflexiones, no perceptible de otro modo" op. cit. p. 10.

13.- Utilizo la edición facsímil prologada por Abelardo Linares y editada por la Diputación de Córdoba, 1983. La paginación remite a la secuencia que sigue el volumen. La nota de Ricardo Molina puede verse en la pág. 14.

14.- Así describe García Baena el panorama literario en el que surgió *Cántico*: "Estaba también la llamada «Juventud creadora», creadora de un cliché de soneto repetido sin fin, en su perfecta y aburrida monotonía. Y allá desde León, el tremendismo negro de *España* iba a empobrecer aún más la esterilidad de Castilla", "Los poetas de *Cántico*" publicado en *Poesía*. Reunión de Málaga de 1974, Diputación Provincial de Málaga, 1976, Tomo I, pp. 143-146 (pp. 144-145).

15.- Véase la nota de Ricardo Molina en el número I "Decadencia de la imagen", ed. cit., p. 14.

16.- Sobre las líneas estéticas de *Cántico*, Guillermo Carnero, *El grupo «Cántico» de Córdoba. Un episodio clave de la historia de la poesía española de postguerra*, Madrid, Editora Nacional, 1976, pp. 41-42. Además, se ofrece en este estudio un situación del panorama poético en el que nació *Cántico* que puede complementarse con Fanny Rubio, *Las revistas poéticas españolas (1939-1975)*, Madrid, Turner, 1976, pp. 358-361 o el prólogo de la propia Fanny Rubio y José Luis Falcó a la antología *Poesía española contemporánea*, Madrid, Alhambra, 1982 (2ª ed.), pp. 39-40. De ello también se ha ocupado Julio Calviño en el prólogo a su antología *Grupo Cántico. Antología poética*, Madrid, Alhambra, 1988.

en común una preocupación por el esmero en el tratamiento del lenguaje en el que el gusto por la metáfora se convierte en un motivo común. Tal vez este gusto por la imagen y lo plástico explique en buena medida la mixtura artística que tiene lugar dentro del seno de este grupo de jóvenes. Pintura, poesía y música se dan la mano en la poética de *Cántico* desde su prehistoria¹⁷ marcando así las diferencias con un determinado grupo de poesía comprometida. No obstante lo dicho, los intereses de la revista no se circunscribían a la propia tradición literaria, sino mostraron pronto un afán de trascender el marco nacional; será cuando surjan los números dedicados a la poesía italiana, inglesa, china e incluso a la literatura gallega y catalana. De este modo se observa cómo las directrices se orientan tanto hacia la tradición como hacia la renovación. En lo concerniente a la tradición, una figura que estará presente en la mente de los componentes de *Cántico* va a ser, cómo no, Góngora.

Ya en el número 2 de la primera época (Diciembre de 1947, pág. 29) en las notas que Ricardo Molina dedica a varios aspectos de la creación poética aparece una sobre las aliteraciones: allí junto a Aragón y Dámaso Alonso aparece el verso gongorino "... el robalo / guloso de los cónsules regalo" que pertenecen a la Soledad segunda de Góngora (vv. 100-101). Significativo resulta la conjunción de modernidad y tradición en la selección de los ejemplos. El motivo común está constituido por el hallazgo fónico, por la musicalidad del verso. Será precisamente esa calidad musical del verso gongorino la que despierte el siguiente comentario: "Hay una música que ilumina y traspasa el verbo, cuyo encanto ha sido, que yo sepa, poquísimas veces señalado -o ninguna. Como siempre es en Góngora donde hallaremos el perfecto canon"¹⁸.

La presencia de Góngora en la revista *Cántico* no sólo servía como puntal sobre el que forjar una poética sino que, además, cristalizará en la aparición de algunos de sus poemas como el que abre el número 3 de la primera época o el soneto que aparece en número dedicado a la poesía religiosa (número 5 de la segunda época, Diciembre de 1954, Enero de 1955) que está flanqueado por otros ejemplos de Soto de Rojas, Villamediana, Calderón, Rioja o Espinosa (pág. 284).

En los números 11-12 (1956) Francisco López Estrada volverá a poner en relación a los poetas de *Cántico* con la figura de Góngora: "El vocablo esdrújulo que escogieron como insignia ya perfila el sentido de grupo: ellos son gente «culta» en el sentido noble de la palabra. Todos son «buenos» escritores, y digo buenos porque su léxico es amplio, su metáfora viva pero no desorbitada, su sintaxis poética, impecable (...) Esto les lleva a coincidir con el viejo maestro Góngora a varios siglos de distancia, sólo que ellos tienen una cierta templancia y no buscan las extremidades"¹⁹.

17.- Sobre la importancia del elemento pictórico puede verse Rafael León, "Cántico ilustrado" en *Cántico. Homenaje*, Fuengirola, Casa de la Cultura, 1984 (sin paginar). El elemento musical también posee una enorme importancia en la creación del grupo *Cántico*. No ha de olvidarse que el grupo comienza a forjarse en la tertulia melómana de Carlos López de Rozas, profesor del Conservatorio. En este sentido resulta gratificante la consulta del libro homenaje que los miembros del futuro grupo *Cántico* hicieron a Carlos López en donde se entretajan las numerosas muestras de pintura, música y poesía en anticipo de lo que va a constituir la estética de *Cántico*. Utilizo la edición facsímil *El libro de Don Carlos* editado por la Diputación Provincial de Córdoba y la Caja Provincial de Ahorros de Córdoba, 1993.

18.- Esta nota se refiere al famoso verso del Polifemo "infame turba de nocturnas aves" (v. 39). Nº 7 octubre-noviembre de 1948, p 110.

19.- "Noticia de los actuales poetas cordobeses", p. 432.

En ese mismo número Góngora vuelve a ser utilizado por Ricardo Molina como término de comparación a la hora de examinar la poesía de Rafael Porlán:

En tal ponderación registramos el fino tacto del cordobés. Quizá por poseer este grado de virtud tan cordobesa, Porlán no alcanzó nunca el rango de gran poeta. Porque la discreción está bien en todo menos en arte. Aquí se confunde con la áurea mediocritas clásica. Y el menos ponderado de los escritores cordobese [sic], Don Luis de Góngora, fue el más insigne de todos (pág. 434)

También la figura de Góngora es relacionada por Ricardo Molina con otros poetas como T. S. Eliot por cuanto de renovación presenta su obra. Así explica Molina su alegría motivada por la aparición de una antología de poetas ingleses metafísicos en la editorial Adonais: "La revolución del lenguaje y del espíritu suscitada en la poesía por T. S. Eliot (revolución tan radical que se ha comparado al romanticismo) se apoya en la Poética de estos Maestros del XVII, ahora, como nuestro Góngora, en plena actualidad"²⁰

Con ello se puede observar cómo la revista *Cántico* auna intereses dispares poniendo en contacto la poesía que cultiva el oropel verbal con aquella más inclinada a la meditación. Este sincretismo de ambas corrientes²¹ en *Cántico* pudiera servir de ayuda a la hora de explicar la labor que llevará a cabo García Baena en sus tres poemas de *Fieles guirnaldas fugitivas*.

También Cernuda tendrá su protagonismo dentro de la revista *Cántico*. Tres poemas suyos pertenecientes a Como quien espera el alba aparecerán en el número 5 (1948): "Primavera vieja", "El andaluz" y "Elegía anticipada". En el número 2 de la segunda época (Junio-Julio de 1954) aparecerá un artículo de José Luis Cano cuyo título reza "La pasión de la belleza en Keats y en Cernuda" (págs. 181-182). Además, la ausencia de Cernuda en un libro de texto preparado por Martín de Riquer despierta la queja de Ricardo Molina en una nota titulada "Justicia poética" que aparece en el número 4 de la segunda época (Octubre-Noviembre de 1954). Pero en donde se pondrá plenamente de manifiesto la admiración que se le profesaba a Cernuda dentro de las filas de *Cántico* será en el homenaje que al vate sevillano del 27 se dedicó en el número doble 9-10 (1955) en el que no podía faltar la contribución de Pablo García Baena con su escrito: "Divagación sobre la Andalucía de Luis Cernuda" (págs. 381-383). Este número se inicia con un poema del mismo Cernuda titulado "El César" y que tiene la peculiaridad de ser un monólogo dramático, técnica ésta adoptada por Cernuda a partir de las lecturas de poetas ingleses, sobre todo de Robert Browning²². No hay que

20.- N^o 4, p. 12, en el facsímil, p 62.

21.- Muy bien lo ha indicado Abelardo Linares en el prólogo de la edición facsímil: "A mi modo de ver, lo que «Cántico» aporta a la poesía española es la conciliación de dos tradiciones poéticas distintas, hasta ellos vistas casi como antagonistas: por una parte, la poesía literaria (entendiendo por «literaria» justamente lo contrario de lo que la generación del 27 entendía «por pura», esto es, una poesía con imaginación y anécdota, bella y refinada formalmente); y por otra, la poesía de experiencia (una poesía de lo concreto humano, ni abstracta ni idealizadora, vital siempre, aunque no siempre vitalista, y más o menos dada a la introspección meditativa y a un subjetivismo de índole moral).

De alguna manera, estas dos tradiciones podrían resumirse entre nosotros, una en el modernismo, la otra en la línea que va de Luis Cernuda a Francisco Brines, Jaime Gil de Biedma y el Valente de los años 60).

22.- Así lo escribe el propio Cernuda: "Algo que también aprendí de la poesía inglesa, particularmente de Browning, fue el proyectar mi experiencia emotiva sobre una situación dramática, histórica o legendaria (como en «Lázaro», «Quetzalcóatl», «Silla del rey», «El César») para que se objetivara mejor, tanto dramática como poéticamente". Estas palabras pertenecen a *Historial de un libro* (1958) incluidas en *Poesía y Literatura* (1960), cito por *Prosa completa*, Barcelona, Barral Editores, 1975, p 923. En otro lugar se ocupa Cernuda de la técnica del monólogo dramático de Browning: "en esta poesía funde lo lírico con lo dramático, entendiéndolo lo dramático no sólo en la acepción corriente del término (...), sino en un sentido más especial: para nuestro poeta [se refiere a Browning], en general, la poesía parece by-product de una situación o conflicto dramático, y dada su preferencia por lo impersonal, expresada a través de un personaje o, más raramente, de varios personajes. Es decir, que su poesía adopta la forma de un monólogo dramático, en el cual motivos éticos, psicológicos y subconscientes tornasolan la forma poética, y el efecto se obtiene por concentración y renuncia a los ornamentos" (*ibid.*, págs. 644-645.) Sobre el monólogo dramático son clásicas las páginas de Robert Langbaum, "El monólogo dramático: simpatía frente a juicio" que forman parte de su libro *La poesía de la experiencia. El monólogo dramático en la tradición literaria moderna*, libro de 1957. Utilizo la edición Granada, Comares 1996 con prólogo de Álvaro Salvador. El citado capítulo ocupa las págs. 157-196.

perder de vista que Browning tiene una gran influencia en grandes poetas del siglo XX. Paradigmático puede ser el caso de Ezra Pound quien publicó en 1909 una recopilación de sus poemas bajo el significativo título de *Personae*²³, título éste que bastaría para pensar en la poesía de Jaime Gil de Biedma: *Las personas del verbo*²⁴.

Así las cosas, se observa una doble veta en la tradición lírica que reivindica *Cántico* y que tendrán, a mi juicio, su importancia en el homenaje gongorino que realiza García Baena en *Fieles guirnaldas fugitivas*.

a) Por un lado, está la reivindicación de Góngora sobre todo desde el plano teórico constituido por las notas de Ricardo Molina. Indudablemente hay que pensar en la mediación que pudiera haber tenido la Generación del 27 en la recuperación de Góngora²⁵.

b) Por otro lado y sin salir del marco del 27, existe una línea poética que atiende a la mediación y que se constituye en compañera de viaje inseparable de esta tradición atávica de poetizar que tenía como rango definidor el andalucismo y una manera de tratar la metáfora cuyo hontanar estaba en la poesía arábigo-andaluza.

* * *

Pasando ya al caso más concreto de García Baena puede verse cómo estos dos torrentes descienden la ladera para encontrarse también en el deslumbrante cauce de la lírica del autor de *Antiguo muchacho*.

La influencia de Góngora en García Baena ha sido destacada por algún que otro crítico. Así escribe, por ejemplo, García de la Concha: "Ahora bien, donde más resaltan las características anotadas es, sin duda, en el tratamiento que García Baena hace de la imagen. Subyace a *Rumor oculto* un íntimo bagaje de lecturas gongorinas muy bien asimiladas"²⁶. También Adolfo Sotelo Vázquez señala la presencia gongorina en *Rumor oculto*:

Fiel a sí mismo, *Rumor oculto* muestra su gusto barroquizante y culturalista enhebrado de lecturas gongorinas (...) García Baena asume, no sólo la poesía de Góngora, sino el camino que lleva al maestro cordobés. (...) Tal vez, incluso, en el tratamiento de Góngora y del camino que conduce a Góngora, Pablo tuviera en cuenta el albertiano *Cal y canto* y la cacería de imágenes que Lorca practicó en el poeta del *Polifemo*²⁷

23.- La influencia de Browning en Pound es señalada por Manuel Almagro Jiménez. Prólogo a Ezra Pound, *Antología poética*, Sevilla, Universidad de Sevilla, p. 47.

24.- Sobre el sujeto enunciador en la lírica de Gil de Biedma puede verse Aullón de Haro, *La obra poética de Gil de Biedma*, Madrid, Verbum, 1991, pp. 61-76, en donde se establecen las pertinentes relaciones con Cernuda, Brines, Valente, John Donne, etc. y Pere Rovira, *La poesía de Jaime Gil de Biedma*, Barcelona, Edicions del Mall, 1986, pp. 55-62. También puede verse Gonzalo Corona Marzol, "Langbaum y la actualización del pasado como recurso en la poesía de Jaime Gil de Biedma" en *Actas del Congreso Jaime Gil de Biedma y su generación poética*, ed. Túa Blesa, Zaragoza, Diputación General de Aragón, 1996, vol I, pp. 257-267, en donde se pone en relación la poética de Gil de Biedma con las teorías de Langbaum.

25.- Véase Elsa Dehennin, *La résurgence de Gongora et la génération poétique de 1927*, Paris, Didier, 1962, en donde se rastrea la presencia de Góngora en la obra de Lorca, Gerardo Diego, Guillén, y Alberti.

26.- *La poesía española de 1935 a 1975*, Madrid, Cátedra, 1987, p. 807. Tras señalar dos poemas -"Égloga de Belisa" y "Soneto a la luna" como muestras de un poetizar que sigue la estética gongorina, afirma que en la "Égloga de Belisa" escrita en liras y en donde se concilian las influencias de Garcilaso, San Juan y Fray Luis: "el soporoso último de este haz de convergencias es Góngora" (p. 801). Muy gongorino le parece a García de la Concha el desarrollo tan exhaustivo que hace de una misma metáfora García Baena: "Ángeles cazadores, / por los cotos en flor de las esferas, / desde sus miradores / lanzaban las primeras / flechas de verde luz a las riberas" que le recuerdan desde un punto de vista intertextual el verso de *Las Soledades*: "en campos de zafiro pauce estrellas".

27.- "Presentación", en *Cuadernos de Estudio y cultura*. ACEC, 3 (Abril, 1994), p. 11.

Siguiendo con el caso concreto de la "Égloga de Belisa", poema en el que subyace tácitamente el mito de Céfalo y Procris y en el que el tema venatorio lo conecta con la "Égloga venatoria" que Herrera incluye en sus *Algunas obras* de 1582 y en cierta medida con poemas de Jáuregui y el propio Góngora²⁸, podría verse también una imaginería muy del gusto gongorino en los siguientes versos, si bien es cierto que no puede establecerse una clara conexión intertextual con la obra de Góngora, pero el hecho de no arredrarse a la hora de desarrollar la metáfora implica una deuda con el magisterio del autor de las *Soledades*.

Belisa, voladora
 corrió tras él por juncias y zarzales.
 Su pelo, que atesora
 el oro en los banales
 lazos, rompió, ahogando litorales.
 La nieve que al cordero
 despojó de lana su vestido,
 en el espino fiero
 deja un copo prendido,
 lirio de yelo en nácar florecido²⁹.

La lógica en la metáfora es perfecta. La lana, por lo blanco, se compara con la nieve. Un girón de lana se transformará en buena lógica en un "copo" que al quedar prendido en el espino se convertirá, siguiendo la metáfora que tiene como vínculo entre el plano real y el evocado la identidad cromática, en lirio de yelo (de yelo porque previamente había sido comparado con la nieve) en *naçar florecido*. El desarrollo perfecto y matemático de la metáfora, amén de la base metafórica *nieve:blanco:lana*, denota unos resortes léxicos muy del gusto del creador de las *Soledades*³⁰.

Cualquier lector atento está en disposición de apresar este tipo de metáfora continuada en la obra de García Baena del estilo de lo siguiente:

Las nubes solitarias, como navíos anclados en los árboles,
 con los mástiles revestidos de pájaros errantes, pasaban lentamente

"Narciso" (p. 153)

El recuerdo gongorino persiste en la serie de composiciones que bajo el nombre de Almoneda recrean el ejercicio barroco mediante el cual se abandona el versículo de espléndidas resonancias para someterse al claustro lírico de los catorce endecasílabos del soneto. El primero de estos sonetos, titulado "La Reverte" muestra en sus tercetos el declinar de la hora vespertina:

28.- Me refiero a los poemas de Juan de Jáuregui "Acaecimiento amoroso". Juan de Jáuregui, *Poesía*, ed. Juan Matas Caballero, Madrid, Cátedra, 1993, p. 287-296, y Luis de Góngora la canción "coreilla temerosa" *Canciones y otros poemas en arte mayor*, Madrid, Espasa- Calpe, Clásicos Castellanos, 1990, pp. 53-58. En relación con los vínculos que se establecen entre los poemas de Jáuregui y Góngora y su posible filiación con la égloga venatoria, véase el hermoso artículo de Juan Matas Caballero, "Jáuregui, lector de Góngora: entre la censura y la imitación poética" en *Revista de Literatura*, LVII, 113 (1995), pp. 31-47.

29.- Siempre citaré por la edición Pablo García Baena, *Poesía completa 1940-1980*, Madrid, Visor, 1982. En adelante sólo cito la página. El texto de la Égloga de Belisa ocupa las pp. 54-59.

30.- Escribe Dámaso Alonso: "Vemos, pues, cómo no sólo desaparece lo individual dentro de una idea genérica, sino cómo dos conceptos distintos de materia real ascienden a ser un solo concepto estético, una sola imagen. Resultan así en la poética de Góngora unas extrañas series en las que elementos muy dispares quedan reunidos por una sola designación (...) Nieve será todo lo que coincida con blancura" *Estudios y ensayos gongorinos*, Madrid, Gredos, 1970, pp. 72-73.

PABLO GARCÍA BAENA Y LA TRADICIÓN ÁUREA

Con dalias de cristal, con asfodelos
abre la tarde su capote leve
en la plaza sin gente de los cielos.
Y un rubio arcángel tienta la fortuna
poniendo banderillas en la nieve
astada y florecida de la luna.(pág. 183)

El atardecer se describe en términos taurinos y constituye la superposición astral de la lidia desarrollada en los cuartetos. La figura del ángel, símbolo emblemático de Cántico, viene a traducir la descripción metafórica bien del amanecer, como es el caso de la "Égloga de Belisa", bien del atardecer. Si en la "Égloga" el recuerdo gongorino, a juicio de García de la Concha, era claro, en este caso no deja de suscitar algún vestigio textual del inicio de las *Soledades*:

media luna las armas de su frente,
y el Sol todo los rayos de su pelo (vv. 3-4)³¹

Tanto Góngora como García Baena están haciendo alusión a términos astrales. La relación que la metáfora mantiene con el resto del texto es muy diferente en uno y otro. Mientras que Góngora se vale de alusión mitológica (se habla de Júpiter, quien se había transformado en toro para raptar a Europa) para situar cronológicamente sus *Soledades*, García Baena mantiene el orbe temático del toreo para establecer el vínculo entre lo que sucede en la arena y lo que tiene lugar en la bóveda celeste. El gongorino "media luna las armas de su frente" se transforma en "la nieve astada y florecida de la luna" (obsérvese de nuevo la ecuación cromática que realiza García Baena en luna:blanco:nieve)

De igual manera en el soneto "Epitalmio" la imagen del verso segundo "en sortija nupcial, prisión suave" manifiesta un marcado gusto barroquizante que permite establecer filiaciones con la obra de Quevedo y Góngora³².

García Baena no sólo muestra su admiración por la obra de Góngora en la técnica metafórica, sino que además recrea el poder expresivo que Góngora supo darle al uso de la palabra esdrújula. Un buen ejemplo de ello pueden ser los versos del soneto "Claudia" (pág. 191): "Vierte el ánfora líquido cintillo" (v. 5) o "Tórtolas en las cúpulas carmines".

De igual manera podrían verse retazos de la sintaxis gongorina como son la fórmula "A, no B" que inicia el soneto "Crucificado de San Álvaro" (pág. 189): "Con bárbaro rubí fijo al madero, / no cedro de Israel en sacra lumbre," o la fórmula "Si A, B" que puede verse en el soneto "Claudia": "Si es corona del sueño breve anillo/ (...) / púrpura fulge en la cruel diadema".

En el citado "Crucificado de San Álvaro" los versos: "Trofeo del amor, en el relumbre / que el rayo argenta con su pie ligero" también podrían mostrar ciertas reminiscencias léxicas acuñadas sobre la poesía gongorina. Baste con recordar la imagen del *Polifemo*: "el pie argenta de plata al Lilibeo" (v. 26) que el mismo Góngora no había tenido inconveniente en utilizar de forma burlesca en un romance de 1584 en el que el poeta oficia a modo de exclusus amator que entona su particular paraclausytiron:

Qué de noches frías
que me tuvo el Cielo
tal, que por esquina

31.- La edición que manejo es Luis de Góngora, *Las Soledades*, ed. Robert Jammes, Madrid, Castalia, 1994, pp. 195, 197.

32.- Véase, por ejemplo, en el soneto de Quevedo: "Retrato de Lisi que traía una sortija" cuyo incipit reza: "En breve cárcel traigo aprisionado" sigo la edición Francisco de Quevedo, *Poesía original completa*, ed. José Manuel Blecua, Barcelona, Planeta, 1990, p. 475. También Góngora: "Prisión de nácar era articulado", *Sonetos completos*, ed. Birtuté Ciplijauskaité, Madrid, Castalia, 1985, p. 160.

me juzgó tu perro,
y alzando la pierna
con gentil denuedo,
me argentó de plata
los zapatos negros³³

La presencia gongorina se trasluce perfectamente en el título de un poema de Antes que el tiempo acabe: "Infame turba", que reproduce parte del endecasílabo cuya sonoridad había llamado la atención de Ricardo Molina desde las páginas de *Cántico*³⁴. El procedimiento metafórico mostrado en este poema rescata una vez más resabios gongorinos que despliegan el poder cromático al que la poesía de García Baena nos tiene acostumbrados. El pájaro, que simboliza el amor ido, es "diana floreciendo en el dormido alféizar" (v. 5) o "silenciosa / perla de armonía" (vv. 15-16) (pág. 212).

También podría verse una actitud semejante a la de Góngora en el tratamiento de lo cotidiano. Góngora supo embellecer lo minúsculo, lo intrascendente. La cecina "purpúreos hilos es de grana fina" en el verso 162 de la Soledad primera, metáfora ésta que propició la reacción airada de Jáuregui: "Algunas exageraciones usa Vm. tan disformes i desproporcionadas, que no se pueden conportar, como llamar a la cecina de macho: Purpúreos hilos es de grana fina"³⁵.

Podría traerse a colación los recursos de alusión y elusión que Dámaso Alonso vio como propios de la poesía de Góngora³⁶ con las matizaciones que a este plantamiento realiza Robert Jammes³⁷. García Baena muestra una actitud en cierto modo semejante: si el procedimiento es el mismo (realzar aquello que pudiera parecer a simple vista humilde mediante el uso metafórico), la funcionalidad es radicalmente diferente. Poemas como, por ejemplo, "La Calle de Armas" (págs. 111-113) representan un rescate de los objetos humildes mediante un tratamiento exquisito del lenguaje que responde a una intencionalidad eminentemente elegíaca: "como un pavo real entreabriendo el ocaso purpúreo de su cola", el azafrán bermejo es "como cabellos cárdenos de

33.- Cito por la edición Luis de Góngora, *Romances*, ed. Antonio Carreño, Madrid, Cátedra, 1985, p. 140. Véase Antonio Vilanova, *Las fuentes y los temas del Polifemo de Góngora* (1957), Barcelona, PPU, 1992, vol I, pp. 317-329.

34.- Su funcionalidad es descrita así por Fidel Villar Ribot: "Entre los muchos caracteres de Antes que el tiempo acabe concluiremos mencionando a manera de modelo directo el inicio del poema "Infame turba". Emanado directamente de Góngora -"infame turba de nocturnas aves"- y sin ninguna explicitación sobre el origen, Pablo García Baena recurre de una manera inversa a la expolición, figura que permite la descomposición de la acción en momentos de primitiva significación para ir después construyendo de una forma esencial la expresión total del poema. La frecuentación iterativa de un a modo de estribillo que va desapareciendo, hila el proceso intrínseco del poema hasta finalizar asumiendo, a través de consecuentes interrogantes, una conclusión enfrentada que reconoce la realidad", en "Memoria de una pasión (Antes que el tiempo acabe" de Pablo García Baena), en *Hora de poesía*, 8 (1980), pp. 25-30 (pp. 28-29).

35.- Cito por la edición Eunice Joiner Gates, *Documentos gongorinos. Los Discursos apologéticos de Pedro Díaz de Ribas. El Antídoto de Juan de Jáuregui*, México, Colegio de México, 1960, p. 122. Véanse también las páginas siguientes en donde se expurgan otros ejemplos.

36.- *Estudios y ensayos gongorinos* op. cit., pp. 92-113.

37.- *La obra poética de Don Luis de Góngora y Argote* op. cit., pp. 508 y ss.. En este sentido cabe recordar las palabras del propio Jammes en el capítulo de su obra titulado "promoción estética de lo burlesco" (pp. 172-179). "De una manera general podemos decir que todas sus poesías burlescas están escritas con sumo cuidado, incluso con cierto preciosismo, lo que prueba que la preocupación estética no está nunca ausente;" (p. 172). Hay que recordar que, según Jammes, el giro de lo burlesco hacia lo artístico tiene lugar en torno a 1605 con el romance "A un tiempo dejaba el sol". También ha de completarse lo dicho con el artículo del propio Robert Jammes "Elementos burlescos en las Soledades", en *Edad de oro II* (1983), pp. 99-117.

corsarios turqueses". En el plano vital el recuerdo queda tamizado por la imaginación infantil desbordada que justifica en el plano literario el uso de la metáfora o la comparación embellecedora³⁸.

Esta influencia gongorina sobre la poesía de García Baena, que estas líneas apresuradas han intentando bosquejar, ha de verse complementada con la sugestión que provocará en su obra el influjo poderoso de la obra de Cernuda. Curiosamente puede advertirse que quienes han señalado certeramente la impronta gongorina en la obra del poeta de *Cántico* han percibido también el eco de Cernuda³⁹.

El mismo poeta señala la admiración que siente por la obra de Cernuda: "La primera vez que leí a Cernuda, en la primera edición de *La realidad y el deseo* (1936), fue para mí una revelación, y creo que para todos los poetas de «Cántico» la influencia de Cernuda es clarísima y magistral"⁴⁰.

Como no podía ser de otra manera, la figura de Cernuda aparecerá en la sección "Los poetas" de Antes que el tiempo acabe. El poema homenaje lleva el título de "Albanio" y en su parte final a la vez que se alude a la altura poética de su obra se hace referencia a su carácter orgulloso y solitario:

La distancia y los años levantaron
el mito de cristal, torre de hastío,
engreimiento de cisne desdeñoso,
el reservado orgullo atrabilario,
leyenda de despecho,
isla, armiño, monóculo.
Y se hizo el silencio,
el mar estaba en medio como un muro,
mientras inmarcesible tu poesía
doraba frutos en las altas ramas:
labor, fidelidad, esfuerzo, encendimiento,
medida, lealtad, dignidad, cegadora
belleza,
virtudes raras en la selva hispana.
Pero tus lentos ojos no vieron más el sur
y tu tumba está lejos. (pág. 234)

De Cernuda se destaca el desdén y el orgullo de ser un poeta incomprendido y despreciado, dos rasgos cruciales -a mi entender- para comprender el papel mediador que llevará a cabo uno de sus poemas en la selección intertextual que tendrá lugar en los poemas de la sección de "Excelso muro" de *Fieles guirnaldas fugitivas*.

También Góngora será otro de los homenajeados en la sección "Los poetas" con el poema "Última soledad". Si la presencia gongorina pudiera resultar anecdótica desde un punto de vista

38.- La importancia que lo cotidiano tiene en la poesía de García Baena en destacada por él mismo en el travesía de una entrevista: "lo cotidiano tiene una poesía enorme. A veces he aprovechado las cosas de tono más prosaico para elevarlas o para ponerlas en su justo punto, al lado de otras demasiado suntuosas, demasiado tristes o melancólicas, y dar la pequeña nota diaria que te vuelve al mundo real" Entrevista con Pablo García Baena por Antonio Jiménez Millán en *Fin de siglo*, II (1985), pp. 2-5 (p. 5).

39.- García de la Concha escribe: "el poeta acota ámbitos íntimos, perfilados, a veces con proyección cósmica en tensión. Adopta para ello la gravedad cernudiana -uno de los hallazgos discursivos de Rumor oculto" *op. cit.* p. 799. También Adolfo Sotelo recuerda: "No eran tan solo Gil de Biedma y la escuela barcelonesa los que se amparaban en el magisterio de Cernuda. *Cántico* y García Baena, por los mismo años (tal vez antes), se cobijaban a la sombra de *La Realidad y el Deseo*. Bastaría transitar por los poemas de *Antiguo muchacho* (Madrid, 1950), o *Junio* (1957) para, al aire del Gide de *Les nourritures terrestres*, escuchar el eco de Cernuda loc. cit. (p. 10).

40.- Entrevista citada, p. 5.

intertextual (así lo pone de manifiesto la recuperación del sintagma "áspides volantes" -Soledad primera, v. 419- que es reproducido por García Baena: "A pesar luego de áspides volantes") todo lo contrario puede decirse de aliento vital que impregna todo el homenaje. Se perfila la figura de un poeta solitario e incomprometido cuya única posesión es su orgullo: "El orgullo te queda". El fracaso cortesano que experimenta Góngora y que alentará la escritura de *Las Soledades* está referido en los siguientes versos: "el rey mezquino y el valido inútil / vanaglorias, insidias, abandonos" (pág. 236). Esta última soledad dista de ser una contemplación distanciada del mundo cortesano. Lejos de emboscarse en el frutal huerto de Pomona, el homenaje de García Baena sitúa a Góngora en una soledad de tipo existencial que ronda el nihilismo⁴¹.

Quizás también la fluctuación métrica del pentasílabo, heptasílabo y endecasílabo siga las directrices formales marcadas por la silva barroca aun a pesar de que, en prueba de ostentación libérrima, prescindiera de la atadura fónica con que Góngora anuda sus versos: la rima. Contrasta, si cabe, esta actitud en el uso de la métrica si se compara con el poema siguiente "Jardín galante". El cauce métrico elegido es el alejandrino, verso que procede de cantera modernista, tan evidente en la obra de García Baena y que se legitima en este poema a partir del Juan Ramón modernista objeto del homenaje. En ambos casos podría insinuarse una versificación imitativa que rinde culto desde el plano formal al homenajeado.

Sin salir del marco de esta sección, en el inicio del poema "Memoria del olvido", dedicado a Emilio Prados, podría observarse una excelencia metafórica y sintáctica que no descarta el ejemplo de la práctica gongorina.

Quizás si por la orilla brilladora,
pie desnudo, bajara
donde leve seda el mar plisa,
fulgirá magnolia catedral al reverbero
bruñido de otros días, monte oscuro,
lasciva roca amante enamorada
ante la luz total absorta en dicha. (pág. 231)

Otro de los aspectos importantes en la producción de García Baena pudiera interpretarse, a mi juicio, como una influencia de Cernuda en la técnica poética. Se trata de la adopción del monólogo dramático que Cernuda comienza a utilizar, como se ha indicado, por influjo de la lectura de Robert Browning a partir de 1947 con la publicación de *Como quien espera el alba*⁴². Al menos dos de los poemas de *Mientras cantan los pájaros* publicado en 1948, un solo año después de *Como quien espera el alba* de Cernuda, podrían explicarse a partir de la adopción de la

41.- Se podría atisbar una cierta semejanza entre los finales del poema "Góngora" de Cernuda y la "Última Soledad". Así dice el último verso del poema de Cernuda: "Nulo al fin, ya tranquilo, entre su nada". Cito por Luis Cernuda, *Poesía completa*, eds. Derek Harris, Luis Maristany, Madrid, Siruela, 1994 (2ª ed.). El poema "Góngora" ocupa las pp. 330-332.

42.- Luis Maristany divide la poesía de Cernuda en dos etapas cuya bisagra sería la Guerra Civil. En la primera de ellas Cernuda participaría de los presupuestos estéticos comunes a la Generación del 27 y se pondría de manifiesto la influencia surrealista que entroncaba con el Romanticismo. En la segunda etapa, se agudiza la influencia romántica que tiene como norte la poesía de Wordsworth, Browning, Eliot y Yeats: "Esta última influencia [se refiere al Romanticismo] puede apreciarse asimismo en la segunda fase, si bien en ella la progresiva asimilación de la poesía anglosajona (...) había de extremar la singularidad de la suya propia y, a la vez, moderar algo la expresión de su voz íntima, con la adopción de formas narrativo alegóricas, en especial el monólogo dramático. Por otra parte, se advierte un progresivo ensanchamiento de base intelectual de su poesía, fruto de una consciente tentativa por recoger y representar en ella el dominio moral de la experiencia" Luis Maristany, "La poesía de Luis Cernuda", en *Luis Cernuda*, ed. Derek Harris, Madrid, Taurus, Serie El Escritor y la Crítica, 1977, pp. 185-202. En otro lugar (p. 199) se alude al poema "Góngora" cuya importancia señalaremos a continuación para explicar la mediación de Cernuda en los intertextos gongorinos.

técnica del monólogo dramático por parte de Cernuda. Los poemas a los que me refiero son "Llanto de la hija de Jephthé" y "Verónica", que vienen a dramatizar episodios de orgien bíblico, con lo que se demostraría que el elemento religioso, tan presente en *Cántico*, no constituiría una corteza temática, sino que era algo esencial en la poesía de este grupo⁴³. Como quiera que sea, en estos poemas se tratan temas ya habituales en la poesía de García Baena, sólo que se introducen de una forma distinta, más distanciada, por cuanto de objetivación presenta la técnica del monólogo dramático. En este sentido podría afirmarse que ambos poemas constituyen el contrapunto formal que comparte las mismas inquietudes temáticas con otros poemas de contenido mucho más confesional. La figura lírica se constituye en una suerte de máscara que filtra la propia voz del poeta y que éste puede o no asumir. Escribe Álvaro Salvador: "Gran parte de la poesía contemporánea sigue apresada en este magno ventriloquismo, en esta proliferación de voces vicarias que inauguró el romanticismo y consolidó la poesía victoriana"⁴⁴.

La influencia gongorina en *Fieles guirnaladas fugitivas*⁴⁵ se hace patente sobre todo en la sección "Excelso muro". Antes de nada, cabe señalar que se pueden apresar huellas gongorinas más allá de los confines de esta sección. El título que lleva otra de las secciones "Tres violas del cielo" reproduce el primer verso del madrigal que Góngora escribe en 1616 con motivo de la muerte de tres hijas del Duque de Feria⁴⁶.

Como ya se ha anticipado, *Fieles guirnaladas fugitivas* está constituido por once secciones que constan, cada una de ellas, de tres poemas. En cierta manera este libro supone una fragmentación temática de la materia lírica que, al tiempo que desarrolla registros poéticos precedentes, va progresando al hilo del homenaje literario y la amistad personal. El embrión de esta estructura podría verse en el libro *Antes que el tiempo acabe* en donde la estructura se apoyaba en una división tripartita: "El amor", "Las ciudades", "Los poetas". Estas tres secciones combinan sus esfuerzos en la configuración trimembre de "Excelso muro".

Ya de entrada la sección "Excelso muro" aparece dedicada a uno de los más insignes gongoristas: Dámaso Alonso. La distribución que presenta la materia lírica de estos tres poemas se incardina de lleno en la tradición lírica áurea obedeciendo al tópico del "Menosprecio de corte y

43.- Guillermo Carnero escribe que la poesía religiosa en el Grupo Cántico presenta tres líneas. La tercera línea es aquella "poesía de correlato religioso prescindible: uso de elementos de filiación religiosa para expresar sentimientos o ideas que podrían haberse objetivado de otro modo. El caso más claro es Pablo García Baena (p. 41). Más adelante escribe: "«Verónica» es, lo mismo que el «Llanto», un poema que ha de ser leído de manera simbólica. No estamos ante un texto de inspiración religiosa; en la figura femenina que le da título ha querido el poeta presentar un caso de amor imposibilitado por la coacción y la violencia (...) No hay problemática religiosa en este libro ni tampoco en Rumor oculto. En los poemas en que existe un correlato religioso, éste es totalmente prescindible: sirve para expresar y poner de manifiesto sentimientos o ideas que no son de índole religiosa" op. cit. p. 70. El mismo García Baena protesta contra la concepción del elemento religioso como algo superficial en su obra: "Pienso que uno de mis maestros ha sido la Iglesia Católica, la liturgia. Desde pequeño he asistido a los actos normales en una ciudad de provincias: procesiones, oficios de Semana Santa, y todo aquel boato que entraba por los sentidos e indudablemente poseía una alta espiritualidad, desde niño hizo en mí una mella tremenda. Luego, la lectura de la Biblia. Todo eso tiene gran importancia en mi obra. Algunos han querido ver en ello solamente una corteza, para tratar los temas religiosos desde un punto de vista distinto; creo que no, que siempre existe un fondo espiritual, por mucho esplendor que se despliegue en capas pluviales, bordados, dalmáticas, algo mucho más profundo" entrevista citada, p. 4.

44.- Prólogo a Robert Langbaum, op. cit., p. 28.

45.- Cito siempre por Pablo García Baena, *Fieles guirnaladas fugitivas*, Melilla, Rusadir, 1990. La sección "Excelso muro" ocupa las páginas 23-27.

46.- Luis de Góngora, *Canciones y otros poemas en arte mayor*, ed. cit. El texto está en la página 191. No resulta ocioso recordar el carácter elegíaco de la composición gongorina ya que, en cierta manera, sirve como aguja para navegantes a la hora de interpretar estos tres poemas también de marcado carácter elegíaco.

alabanza de aldea", valiéndose del título de Fray Antonio de Guevara. De esta manera se explican los títulos de los dos primeros poemas: "El Campo" y "La Corte". Sin embargo, no basta con acudir a la tradición áurea y a la convención pastoril para explicar este deseo de búsqueda del campo, lejos de las insidias cortesanas. Esta claro que ambos poemas, lejos de constringir un alieno confesional, reproducen una conciencia ajena que actúa tamizando el mensaje lírico. Surge entonces el personaje histórico de Góngora sobre el cual se proyecta el verbo poético en un proceso que intenta aunar la poesía subjetiva y objetiva tal y como habían hecho Browning o Cernuda⁴⁷.

La oposición campo/corte constituye uno de los ejes axiales dentro de la escritura de las *Soledades* y esta oposición se había podido atisbar ya en los famosos tercetos de 1609. Es, en efecto, en estos años de 1609 cuando se produce una circunstancia vital que explica cuánto de honda raigambre vital poseía el artificioso artesonado de las *Soledades*⁴⁸.

Habría que relacionar a ambos poemas, quizás, con la situación anímica que Góngora atravesaba en torno a 1621-1623 cuando Góngora no ve la Corte ya desde afuera tal y como sucedía en épocas anteriores, sino que la visión es la de un desengañado cortesano que muestra lo vano de sus pretensiones⁴⁹. Será también ese mismo momento el que reproduce Cernuda en su poema "Góngora" incluido en *Como quien espera el alba*. Efectivamente en el caso de Cernuda existe una evidente simpatía entre su propia circunstancia y la que había vivido Góngora por las fechas indicadas. Indigencia, incompreensión y orgullo de su obra son elementos que provocaban el hermanamiento de Cernuda con la figura de Góngora. De ahí que el poema se revele como una experiencia de autoanálisis objetivado⁵⁰. Señala Juan Goytisolo: "Erguido con la verdad de su palabra ante su país y sus compatriotas, Cernuda creyó en los últimos años que, a su muerte, su obra caería en el voluntario olvido para resucitar quizá, luego, esterilizada y aséptica, en manos de quienes, él en vida, le hicieron objeto de su desdén y escarnio. Este destino póstumo del artista (llámese Góngora, Mozart o Rimbaud) obsesionaba literalmente a Cernuda"⁵¹.

Ya se ha dicho que la distribución Campo/corte responde a una dispositivo que establece Góngora en los tercetos de 1609 y que se continúa en las *Soledades*, y que el sentimiento general esbozado, sobre todo en el poema "La Corte" recrea la situación anímica de los sonetos que Góngora escribe entre 1621 y 1623. En este último dato es donde interviene la mediación de Cernuda, pues él también había retratado a un Góngora inmerso en plena crisis de cortesano desengañado. También la técnica de presentación está relacionada, a mi entender, con la usada por Cernuda. Ya se ha visto cómo no es nuevo para García Baena el artificio del monólogo dramático. Sin embargo, hay que precisar que en este caso no se sigue el canon de Browning o Cernuda, hecho que sí parecía darse en los ejemplos de Mientras cantan los pájaros. El monólogo dramático se fragmenta en tres unidades: "Campo", "Corte" y "Rincón nativo". Los dos primeros

47.- Robert Langbaum, op. cit., pp. 158 y ss.

48.- Véase Emilio Orozco, *En torno a las «Soledades» de Góngora*, Granada, Universidad de Granada, 1969, pp. 21-49 el capítulo "Espíritu y Vida en la creación de las «Soledades» gongorinas (Por qué se escribieron y por qué no se terminaron)". También ha de verse Robert Jammes, op. cit., pp. 276-290 englobadas bajo el epígrafe "Visión trágica del cortesano", y José María Micó, *La fragua de las Soledades*, Barcelona, Sirmio, 1990, pp. 103-122.

49.- Este sentimiento de desengaño puede verse en los sonetos titulados "En la capilla estoy y condenado", "Camina mi pensión con pies de plomo", "De la Merced, Señores, despedido", "Sopla rabiosamente conjurado" "Cuanto forjare más hierros el hado" estudiados por Robert Jammes *La obra poética...op. cit.*, pp. 276 y ss. Los sonetos pueden verse en la ed. de Ciplijauskaité en las pp. 114, 249, 251 y 253, respectivamente.

50.- "En términos generales, podemos decir que en el monólogo dramático actúa una conciencia, intelectual o histórica, que supera todo ámbito reivindicado por el hablante. Esta conciencia es la traza del poeta en el poema; y es también el polo que atrae nuestra proyección, pues descubrimos en él la imagen de nuestra propia conciencia" Robert Langbaum, op. cit., p. 178.

51.- "Homenaje a Luis Cernuda", en *Luis Cernuda*, op. cit., pp. 161-184 (p. 175).

PABLO GARCÍA BAENA Y LA TRADICIÓN ÁUREA

siguen el molde métrico del soneto; de hecho se trata de dos composiciones formadas por catorce endecasílabos pero que no presentan rima y poseen una estructura retórica definida por la anti-distribución. El tercer poema supone un grado mayor de acercamiento personal y el substrato modernista cobra un creciente protagonismo hasta el punto de imponer el alejandrino como metro.

Si los dos primeros poemas presentaban una disposición marcada por el tópico áureo del "Menosprecio de Corte", el tercero responde a la figura del poeta exiliado que canta a su tierra. He aquí otro punto de conexión entre Cernuda y Góngora a través de una imaginería modernista. Córdoba queda asimilada al tipo de la mujer fatal finisecular: "Hermosa sí lo eras, pero ruin y turbia"⁵². La belleza satánica se diluye en la metáfora brillante. Pero además Cernuda aparece también en la recuperación intertextual del título "Rincón nativo". Escribe Cernuda en el poema "Góngora":

Harto de los años tan largos malgastados
En perseguir fortuna lejos de Córdoba la llana y de su muro excelso
Vuelve al rincón nativo para morir tranquilo y silencioso⁵³.

Estos versos bien podrían haber servido de resumen para el tríptico que recrea García Baena. Indudablemente el "excelso muro" que da título a la sección de Fieles guirnaldas fugitivas y que sirve como colofón del último poema titulado precisamente "Rincón nativo", remite al sintagma que utiliza Cernuda asociándolo al "excelso muro". Ambos ejemplos, claro está, recuerdan al soneto gongorino de 1585: "¡Oh excelso muro, oh torres coronadas!" en el que el poeta canta a su ciudad natal. En el poeta que canta a su ciudad proyectan tanto Cernuda, poeta en el exilio, como García Baena su propia actividad poética. También García Baena se haya afectado por otro exilio: aquél que marca el tiempo y no la distancia. Su poesía posee una nota fuertemente elegíaca y es que no hay que olvidar que Córdoba consituye para García Baena el Edén de infancia perdido, el paraíso clausurado al que el tiempo no le permite regresar⁵⁴. Como ha demostrado muy bien Joaquín Roses en el poema "Góngora" existe un subtexto que remite a la voz del vate cordobés: "Bajo el poema "Góngora" existe un subtexto formado por la voz del autor de las Soledades"⁵⁵. En García Baena sucede lo mismo, sólo que el problema se complica porque son al menos dos las voces que entran en un diálogo intertextual: la de Góngora y, como estoy intentado mostrar, la de Cernuda.

Los versos de García Baena:

Bella sí y deseada. Pero yo te hice mía
y te muré en diamante, lapidario que talla
en boato palabras para aderezo tuyo.

52.- Véanse Mario Praz, *La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica*, Caracas, Monte Ávila, 1969, Lily Litvak, *Erotismo fin de siglo*, Barcelona, A. Bosch, 1979; Hans Hinterhauser, *Fin de siglo. Figuras y mito*, Madrid, Taurus, 1980; Erika Bornay, *Las hijas de Lilith*, Madrid, Cátedra, 1990. Más referencias pueden observarse en el artículo de Luisa Cotoner Cerdó, "Felina y angélica, un acercamiento a la imagen de la mujer en Manuel Machado", en *Ínsula*, 608-609 (1997), pp. 22-29. Agradezco a Mayela Paramio la amabilidad que ha tenido al facilitarme las oportunas indicaciones bibliográficas.

53.- ed. cit, p 330. El subrayado es mío.

54.- Sobre esto escribí unas líneas en José Manuel Trabado Cabado, "Jardines de dicha y paraísos clausurados. La evolución del mito edénico en la poesía de Pablo García Baena" en *Mitos*. VII Congreso internacional de la Asociación Española de Semiótica celebrado en Zaragoza del 4 al 9 de Noviembre de 1996. (en prensa)

55.- Joaquín Roses, "Códigos, poética y ética en "Góngora" de Luis Cernuda", en *Glosa*, 2 (1991), pp. 271-288. En este artículo se estudia pormenorizadamente el poema que sirvió, a mi entender, como mediación para el homenaje gongorino de Pablo García Baena. La cita se encuentra en la p. 281.

recuerdan no poco el verso de Cernuda en donde escribe: "El poeta cuya palabra lúcida es como diamante". El propio Cernuda utiliza la figura del neblí: "Como un neblí que deja el puño duro para buscar las nubes / Traslúcidas de oro allá en el cielo alto" que había sido sugerida por un pasaje de las Soledades (II, 745-748). García Baena hará lo mismo con el sacre (Soledad II, 750), si bien resaltará su estructura fónica mediante la aliteración: "adunco sacre torvo" marcando así la distancia frente a su origen gongorino. Otro aspecto que separa la expresión de García Baena de las Soledades reside en el hecho de que esta referencia a la cetrería dista de ser un ejercicio de ekphrasis que Góngora planteó en su fragmento venatorio; el motivo surge aquí a raíz de una comparación que se complementa con un segmento yuxtapuesto:

como garra de cólera, adunco sacre torvo
que el corazón rasgara gotecante en balajes.

Las referencias intertextuales también se pueden atisbar en el poema "La Corte". Los versos

Desdén y luto de la ceremonia
donde grifaña mano de privado
reparte la carnaz de privilegios

hacen referencia a la actividad cortesana en la que los pretendientes -Góngora uno de ellos- se esforzaban por conseguir algún tipo de privilegio que le permitiera alcanzar un vida acomodada. Sin embargo, interesa señalar que en el sintagma "grifaña mano" se advierte un rastro gongorino en el adjetivo, que había sido usado ya por Góngora en sus Soledades y, curiosamente, en el mismo fragmento en el que se narra la actividad de la cetrería:

que del inferior peligro al sumo
apela, entre los trópicos grifaños
que su eclíptica incluyen
repitiendo confusa
lo que tímida excusa (II, 918-923).

Sobre el adjetivo "grifaño" señala Díaz de Ribas en sus Anotaciones: "Es voz deducida de la toscana grifagno, que significa arrebataador, o de rapiña. No la he visto usada en nuestro idioma sino de D. L."⁵⁶. Este préstamo también es usado por Góngora en otro soneto de 1619. Se trata de un soneto burlesco dedicado a la muerte de Miguel de Guzmán, hijo del Duque de Medina Sidonia, cuyo verso noveno dice: "Ministro, no grifaño, duro sí"⁵⁷. Ambos pasajes pudieron motivar la presencia de este adjetivo en el poema de García Baena: en cuanto que referencia al mundo de la cetrería comparte el mismo universo temático que el "sacre" del poema "Rincón nativo" (ambos mantienen relaciones intertextuales con la Soledad segunda); por otra parte, en cuanto que hace referencia al ministro, cabe relacionarlo con el verso del soneto burlesco.

Otro vestigio gongorino se encuentra en este poema en los versos:

esperan el favor del carmesí
lagarto, la venera, la encomienda
tal mendicantes en portón jerónimo.

Aparte de lo inusual de la acentuación aguda y esdrújula, sobre todo si se tiene en cuenta la práctica en el endecasílabo áureo, llama la atención la expresión "carmesí lagarto" que hace alusión a la espada que llevaba el hábito de la Orden de Santiago. Se puede encontrar la misma sinécdoque en un romance de Góngora de 1597: "Quién es aquel caballero / que a mi puerta dijo: Abrid? cuyos versos 45-49 dicen así:

56.- Tomo la cita de la edición de Robert Jammes, p. 572.

57.- ed. cit, p. 243.

PABLO GARCÍA BAENA Y LA TRADICIÓN ÁUREA

Gentil-hombres hice a muchos
sin ser Rey, a mucho di
espaldarazos sin darles
el lagarto carmesí.⁵⁸

Es posible que este romance de 1597 haya influido si quiera de forma mínima en la concepción del poema "La Corte". La figura que enuncia el romance es una figura bufonesca que relata a lo burlesco las insignias de sus armas:

Los cuarteles de mi escudo
lo pueden ser de un jardín:
un espino y dos romeos
y cuatro flores de lis.
¡Qué verde soy de linaje! (vv. 13-17, pág. 271)

El motivo heráldico también aparece en el poema "La Corte". Allí los pretendientes pretenden mostrar las armas de su familia. Sucede que, a diferencia de Góngora, no se hace desde una perspectiva burlesca: no hay un yo bufonesco que pregone a los cuatro vientos sus antivalores como podía hacer Góngora a la altura de 1597. La actitud que refleja García Baena está más en consonancia, ya se ha dicho, con el estado anímico del desengaño cortesano y vital que le sucede a Góngora alrededor de 1620. A esta veta moral, añade García Baena otra de tipo satírico que remite a los tercetos de 1609. Sabido es que la sátira no asume los antivalores burlescos como hace la burla, sino que, por el contrario, los fustiga desde una perspectiva que toma como marco referencial una ideología pretextual⁵⁹. El retrato crudo de la babilónica corte atiende a la detenida descripción de los escudos en tanto que elementos capaces de conseguir un sincretismo entre lo caballeresco degradado (alusión al torneo y relación de las armas de sus escudos) y lo más puramente cortesano (consecución de privilegios que intentan obtener "cual mendicantes en portón jerónimo"). Sólo así se explica que las armas que puedan figuradamente exhibirse por parte de los pretendientes sean también los estandartes de su indigencia e ignominia:

Arma parlante el hambre en el torneo,
la vileza y la envidia cuartelando
los gineos losanges del linaje
esperan el favor del carmesí...

Muy gongorino, a mi juicio, resulta la aposición metafórica y el hipérbaton del verso "Arma parlante el hambre en el torneo" (el hambre (es) arma parlante en el torneo). Se puede corroborar en este verso la fusión del código caballeresco (arma, torneo) con el cortesano en donde la figura del pretendiente es descrita bajo el adjetivo cultista "parlante".

Los versos:
la vileza y la envidia cuartelando
los gineos losanges del linaje

58.- ed. cit., pp. 270-273, los versos se encuentran en la p. 272. En otro romance, éste de 1596, que lleva por título "A Don Pedro Vargas, a cuya casa iba a jugar algunos días" (pp. 267-269) aparece también lo siguiente: "Sin duda el lagarto rojo, / que os marca la mejor parte / del pecho, cuando perdéis, / os da bocadas mortales" (vv. 33-36)

59.- Escribe Lía Schwartz: "Desde mi perspectiva semiótica (...) lo que importa es señalar que la protesta de referencialidad es una de las convenciones del género: una de las marcas textuales de la sátira es presentar como referencial -como "real"- las representaciones del mundo que, en efecto, están ancladas en ideologías pretextuales" "Formas de la poesía satírica en el siglo XVII: sobre las convenciones del género", en *Edad de Oro*, IV (1987), págs 215-234 (pág 218).

representan un atrevimiento estilístico que bien pudiera haberse fraguado en el crisol gongorino: el verbo "cuartelar" construido sobre el término "cuartel" (cada una de las divisiones que presenta el escudo) viene a incidir en la búsqueda consciente del elemento cultista que explica la aparición del término "losange" (en heráldica "Figura del rombo colocado de suerte que uno de los ángulos agudos queda por pie y su opuesto por cabeza"⁶⁰) o el uso sumamente delicado de la expresividad fónica conseguida mediante la aliteración "ginecos losanges del linaje". En todo se aprecia un afán barroquizante, una búsqueda de la musicalidad conseguida a base de una cuidadosa selección léxica.

La huida de la Corte y el ansia de la recuperación del espacio arcádico se observa en los últimos versos en los que no falta si quiera la alusión tópica a la siesta⁶¹:

Al mirabel del álamo me vuelvo
vístame Avis su verdor en siesta.

Se observa además como la reiteración de los fonemas // y /s/ contrasta desde el plano formal con la aspereza del fonema /x/ asociado al mundo cortesano. La imbricación entre forma y contenido es total.

El poema "El Campo" constituye la otra cara de la moneda; es la antítesis de "La Corte". Entre ambos existe una oposición temática y temporal ya que, mientras que en el poema "La Corte" se habla desde un presente desengañado, en "El Campo" se intenta recuperar un pasado que ya no volverá. En esta línea podría argumentarse que ese reducido huerto en el que no falta siquiera la fuente remite, por un lado, al huerto de los tercetos de 1609, y, por otro, a uno de los temas recurrentes en la poesía de García Baena: la pérdida del paraíso.

Se observa, una vez más, la proyección de las propias inquietudes sobre la figura histórica de Góngora:

Un viejo cortinaje de verduras
es ahora aquel campo en mi memoria;
basas de la hierba que los crespos pinos
sombria noche criban del bosque
en agreste proscenio laureado.
¿Viví aquel día?...

Si bien es cierto que se puede estar aludiendo al tópico de la "vida es sueño" indicado sucintamente por Julio Calviño⁶², se podría añadir que posiblemente esta imagen pueda estar sugerida por Cernuda:

Ya se resigna a ver pasar la vida tal sueño inconsciente
Que el alba desvanece, a amar el rincón solo
Adonde conlleva paciente su pobreza.

También en este caso existe una diferencia entre Cernuda y García Baena. Cernuda retrata a un Góngora que renuncia a su sueño cortesano apartado en su retiro mientras que García Baena cede la palabra a un Góngora que recuerda en canto elegíaco su paraíso perdido.

Fiel a su poética, García Baena recrea un huerto con una nota de sensualidad conseguida a través de la superposición de la fuente con la figura femenina de la diosa Pomona, divinidad que preside los huertos: "Los frutales senos / de aldeana Pomona colorada", "la nieve llameante por

60.- Tomo la definición del *Diccionario de la Real Academia Española*, 21ª ed., 1992, s. v. "losange".

61.- Para las fuentes bucólicas del tópico de la siesta, Mª Teresa Ruestes, *Las églogas de Fernando de Herrera...* op. cit., pp. 257-258.

62.- "Pablo García Baena y la dimensión dativa del lenguaje", en *Ínsula* 534 (1991), p. 11.

la líquida / y tórrida bandeja, invita al goce, / a las carnales gulas...". Esta sensualidad, que podría dejar verse en el Polifemo al describir a una Sicila feraz: "Sicilia, en cuanto oculta, en cuanto ofrece / copa es de Baco, huerto de Pomona: (vv138-138), recuerda al jardín modernista, espacio simbólico propicio para la culminación amorosa⁶³. Este jardín modernista podría considerarse como el impulso primigenio que está tamizado por la obra gongorina (el "lisojero arroyo" del huerto de los tercetos de 1609, las descripciones de Sicilia en el *Polifemo*, la continua ekphrasis en las *Soledades*) e incluso, atendiendo a la ausencia del elemento humano, por el Paraíso cerrado de Soto de Rojas⁶⁴.

En resumidas cuentas podría afirmarse que la presencia gongorina resulta clara en estos tres poemas de *Fieles guirnaldas fugitivas*. La trayectoria anterior de García Baena mostraba como una de sus directrices un gusto por la imagen amén de referencias intertextuales y un tratamiento de lo cotidiano que podrían ser similares a la poética gongorina. Nada tiene esto de particular si se examinan los números de *Cántico* en los que la presencia de Góngora se pone de manifiesto sobre todo en las notas de Ricardo Molina. El homenaje que García Baena dedica a Góngora en su poema "Última soledad" da buena muestra de la afición del poeta de *Cántico* a la obra del creador del *Polifemo*. Es en ese momento donde pueden establecerse una visión del vate áureo que entronca con otro poema de Cernuda incluido en *Como quien espera el alba* y que lleva por título "Góngora". La técnica del monólogo dramático sobre la que se basa el poema de Cernuda está aprendida de Robert Browning y, a mi juicio, García Baena la incorpora en *Mientras cantan los pájaros* (1948) en dos poemas: "Llanto de la hija de Jephthé" y "Verónica". En cierta manera esta técnica pervive en *Fieles guirnaldas fugitivas*. La fragmentación del libro en once secciones trimembres conlleva la necesaria fragmentación del "yo" lírico. En la sección "Excelso muro" la enunciación cede ante la premisa del monólogo dramático que se fragmenta en tres tiempos: los dos primeros marcados por una dispositivo corte/aldea que recrea el aspecto vital de Góngora en la línea que arranca en los tercetos de 1609 y se continúa en las *Soledades* para alcanzar el desengaño vital en un grupo de sonetos escritos entre 1621 y 1623. Los recuerdos intertextuales sobre los que se amparan ambos poemas rescatan distintos poemas gongorinos: las *Soledades*, un soneto de 1619, un romance de 1597, reminiscencias -quizás- del *Polifemo* sabiamente asimiladas a la temática propia, etc. El espíritu que los alienta hay que buscarlo en la propia reelaboración del tema recurrente del paraíso perdido que es frecuentemente asimilado a la ciudad natal⁶⁵ y que sirve como vínculo con Góngora. Ambos la erigen en protagonista de sus versos: el excelso muro gongorino de 1585 presta el título a la sección al tiempo que sirve como colofón. La inmortalización de la ciudad natal que Góngora realiza en su soneto explica la relación poeta-ciudad en "Rincón nativo":

Mas en duro jase se inscriben nuestros nombre
para siempre, nupciales, los vínculos esdrújulos,
mientras te yergues fría y desnuda en la almena
de aquel excelso muro.

Si García Baena marca una determinada distancia con respecto a la enunciación del poema en "El Campo" y "La Corte", consecuencia de recrear la circunstancia histórica del personaje protagonista, en el tercer poema -"Rincón nativo"- se intrinca en el terreno de la ambigüedad y

63.- Véase para todo esto Lily Litvak, "Simbolismo floral en Jardines lejanos", en *España 1900. Modernismo, anarquismo y fin de siglo*, Barcelona, Anthropos, 1990, pp. 21-38.

64.- Sobre el elemento descriptivo de la naturaleza en Soto de Rojas, véase la introducción de Aurora Egido a Pedro Soto de Rojas, *Paraíso cerrado para muchos, Jardines abiertos para pocos. Los fragmentos de Adonis*, ed. Aurora Egido, Madrid, Cátedra, 1981. También la introducción correspondiente de José Fernández Dougnac al *Paraíso comentado*, Granada, Ediciones A. Ubago, 1992. Complétese con el trabajo de M. J. Woods, *The Poet and the Natural World in the Age of Gongora*, Oxford, Oxford University Press, 1978.

65.- Véase el poema "Córdoba" de *Antes que el tiempo acabe*, pp. 220-222.

el distanciamiento histórico no es tan claro. Se produce así una mayor posibilidad de asunción del mensaje lírico: lo atemporal del poema aunado a un cauce expresivo propio (el alejandrino frente al endecasílabo de los dos poemas anteriores) bosquejan una mayor cercanía de "Rincón nativo" al corpus global de la poesía de García Baena. En la dialéctica objetivo/subjetivo del monólogo dramático podría afirmarse que el carácter objetivo prima en los dos primeros poemas, mientras que en el tercero posee más importancia el elemento subjetivo. "Rincón nativo" constituye, a mi entender, el engranaje entre el homenaje conseguido desde la intertextualidad y el orbe temático propio que profundiza en las relaciones Córdoba-Paraíso tratado con una imaginaria modernista que conecta la ciudad natal con la figura de la mujer fatal de la literatura finisecular. Si la huella gongorina se observa en la dispositio, estado anímico recreado, intertextos y relación ciudad-poeta, también se deja sentir en el tratamiento del lenguaje que se traduce, por ejemplo, en el complejo hipébaton de los versos 6-13 en el poema "El Campo", más dificultoso si cabe de interpretar por las interferencias entre el plano real y el evocado: (Pomona/fuente). Refleja asimismo una concepción del lenguaje cultista el esfuerzo por una selección léxica sumamente esmerada: el cultismo del adjetivo en "sáxea fuente" o los términos vegetales como "aulaga" o "mirabel" o los heráldicos "gineos losanges"⁶⁶. Existe un afán de descubrimiento de las posibilidades líricas del lenguaje, sobre todo en "El Campo" y "La Corte" que responden a una clara voluntad de homenaje. Podría afirmarse que en los dos primeros poemas opera una proyección de la voz lírica sobre el personaje de Góngora, con las consiguientes repercusiones formales, mientras que en el tercer poema "Rincón nativo" tiene lugar un proceso inverso: la proyección de Góngora sobre la voz lírica pero sin dejarle protagonizar enteramente la enunciación; de ahí que la sintaxis pierda el gusto barroco y la selección léxica se amolde a la dicción modernista. Es una asimilación del Góngora del soneto ¡Oh excelso muro, oh torres coronadas! a la poética de García Baena mientras que anteriormente se dramatizaba una experiencia exclusivamente gongorina: su desengaño en la corte. En estos tres poemas existe un movimiento de renuncia y apropiación poética que se mueve en las coordenadas barroca y modernista. A lo complejo de las relaciones entre poeta y poesía viene a sumarse la consideración de que no es sólo la presencia de Góngora la que hay que desentrañar en estos tres poemas. El fenómeno de enunciación lírica adquiere un carácter enteramente polifónico si atendemos a la presencia diluida de Cernuda que actúa como un mediador a la hora de actualizar ciertos elementos presentes en la obra de Góngora. Su poema "Góngora" bien pudo haber funcionado como brújula en este homenaje poético. Esto es más comprensible si se tiene en cuenta que García Baena escribe un homenaje a Cernuda en donde se trazan perfiles similares a los que había retratado el propio Cernuda en el personaje de Góngora: orgullo e incompreensión de su obra, la soledad última en la que se sumen ambos genios creadores intervienen como puente que permite unir ambas riberas. Si la huella gongorina es perceptible desde el plano formal -las alusiones intertextuales son evidentes- la de Cernuda actúa en un segundo plano, sugiriendo el título de "Rincón nativo" y actuando en el proceso de inventio a la hora de recrear ciertos pasajes de Góngora. Se aunan así corrientes líricas dispares: poesía formal que sigue el dictado cultista de Góngora con una poesía de reflexión que discurría por las sendas que había transitado Cernuda. Con ello García Baena actualiza la poesía de Góngora mediante el recurso de la cita textual o del remedo formal. Los intertextos rescataados pasan a formar parte de un marco textual diferente y establecen un diálogo con otros que, aun siendo del mismo autor, distaban de relacionarse por lo alejado de su cronología y por lo diferente de la motivación anímica que alentaba el proceso de escritura. Esa labor de descontextualización y recontextualización supone un hallazgo de secretos pasadizos inadvertidos, una lectura

66.- Para las repercusiones que tiene dentro de la polémica gongorina el uso del hipébaton así como los neologismos es de consulta obligada Joaquín Roses, *Una poética de la oscuridad. La recepción crítica de las Soledades en el siglo XVII*, Madrid, Londres, Tamesis Books, 1994, sobre todo las pp. 152-178.

PABLO GARCÍA BAENA Y LA TRADICIÓN ÁUREA

y reescritura⁶⁷ de la obra gongorina mediatizada por la labor de otro poeta -Cernuda- convenientemente adaptada a la cosmovisión propia.

Apéndice.

El Campo

Un viejo cortinaje de verduras
es ahora aquel campo en mi memoria;
basas de hierba que los crespos pinos
sombra noche criban del bosque
en agreste proscenio laureado.
¿Viví aquel día?. Los frutales senos
de aldeana Pomona colorada
-la mies de oro, del oriente aljófaro-
trofeos descendiendo la cenefa
en sáxea fuente baña y arde casta
la nieve llameante por la líquida
y tórrida bandeja, invita al goce,
a las carnales gulas... Yo, el vicario,
Sileno de sotana en las aulagas.

La Corte

Exangüe el Austria apenas si sostiene
el católico orbe como un guante.
Desdén y luto de la ceremonia
donde grifaña mano de privado
reparte la carnales de privilegios.
Arma parlante el hambre en el torneo,
la vileza y la envidia cuartelando
los gineos losanges del linaje
esperan el favor del carmesí
lagarto, la venera, la encomienda
tal mendicantes en portón jerónimo.
¿Y es este el valle, aquello Manzanares?
Al mirabel del álamo me vuelvo:
Vístame Avis su verdor en siesta.

Rincón Nativo.

Hermosa sí lo eras pero ruin y turbia.
Y te invoqué de lejos cuando me preguntaron,
llorándote perdida y te rogué, sumiso
amante que ya teme leteos en la noche,
y espera el abandono y es el ascua del celo
como garra de cólera, adunco sacre torvo
que el corazón rasgara goteante en balajes.

67.- "El verbo «leer» tenía, para los antiguos, un significado que merece que recordemos y resaltemos con vistas a una comprensión de la práctica literaria. «Leer» es también «recoger», «recolectar», «espíar», «reconocer las huellas», «coger», «robar». «Leer» denota, pues, una participación agresiva, una activa apropiación del otro. «Escribir» sería «leer» convertido en producción, industria: la escritura-lectura, la escritura paragramática sería la aspiración a una agresividad y una participación total" Julia Kristeva, *Semiótica op. cit.*, vol I, pp. 236.

JOSÉ MANUEL TRABADO CABADO

Bella sí y deseada. Pero yo te hice mía
y te muré en diamante, lapidario que talla
en boato palabras para aderezo tuyo,
sabiendo de tus urnas caducas de soberbia,
de tus lúbricas ovas ahogando linfas claras.
Mas en el duro jaspe se inscriben nuestros nombres
para siempre, nupciales, los vínculos esdrújulos,
mientras te yergues fría y desnuda en la almena
de aquel excelso muro.