

DE MÁSCARAS Y AMORES (LA SUPERACIÓN DEL PETRARQUISMO EN LAS PRIMERAS COMPOSICIONES GONGORINAS)

Antonio Pérez Lasheras
Universidad de Zaragoza

De la poesía de Góngora se han señalado muchas características que le confieren el carácter de novedosa. Se ha destacado su modernidad o el atrevimiento y la belleza extrema de sus metáforas (sería ésta la visión que de nuestro poeta dieron los miembros de la generación del 27, muy preocupados por encontrar «antecedentes» válidos que justificaran su quehacer artístico¹); posteriormente, se hizo hincapié en el carácter social avanzado que mostraba la obra gongorina, su visión contraria al sistema y su propensión hacia la burla y la sátira de los valores propugnados por el orden establecido, recuperando así el sentido de la obra gongorina como unidad (sería, en gran medida, una de las aportaciones de Robert Jammes y de la crítica gongorina más moderna de él derivada)². Sin embargo, existe un aspecto que creo interesante y que apenas si ha sido señalado por la crítica: aquel que hace de Góngora uno de los eslabones más trascendentes para entender el paso a la poesía moderna, pero no desde los tópicos tradicionales que hacen de Góngora un vanguardista *avant la lettre*³, sino desde

1.- *Vide*, por ejemplo, Dámaso Alonso, «Góngora y la literatura contemporánea», en *Estudios y ensayos gongorinos*, Madrid, Gredos, 1960, 2.ª ed., pp. 540-588.

2.- Robert Jammes, *Études sur l'oeuvre poétique de don Luis de Góngora y Argote*, Burdeos, Féret et Fils, 1967 (existe traducción de M. Moya, *La obra poética de Don Luis de Góngora y Argote*, Madrid, Castalia, 1987), y, completando su tesis, dos artículos de Marc Vitse: «Salas Barbadillo y Góngora: burla e ideario de la Castilla de Felipe III», en *Criticón*, 11 (1980), pp. 5-142, y «Góngora, poète rebelle?», en *La contestation dans la littérature espagnole du Siècle d'Or*, Toulouse, Université Toulouse-Le Mirail, 1981, pp. 71-81.

3.- Un buen repaso a esta cuestión puede leerse en Andrés Sánchez Robayna, «Un debate inconcluso

una perspectiva más modesta, pero más acorde con su tiempo: la de un creador que se propuso la superación de la poética anterior, la petrarquista⁴.

El petrarquismo dotó a la poesía de una flexibilidad y de una temática que quebraron en la lírica la tendencia a la diversificación asentada a lo largo de la poesía cancioneril. A partir del siglo XVI, el tema amoroso domina la producción poética; pero además, todo tipo de poesía termina impregnada por los usos y maneras de la lírica amorosa, hasta el punto de que prácticamente toda la poesía de este período terminará siendo muy similar. Basta para comprobarlo con leer un soneto de Bernardo Tasso, otro de Ronsard y, finalmente, uno de Garcilaso. Y es que, en el petrarquismo, se encerraba toda una filosofía idealizante que terminó igualando las producciones líricas de esta época⁵. Pero hay más, el petrarquismo del Quinientos adoptó el neoplatonismo como sustento ideológico, y en esto coincide con el resto de las artes, hasta el punto de poder hablar del carácter universal del fenómeno artístico. Si observamos varias pinturas de paisajes renacentistas veremos un gran parecido en todas ellas, dado que el neoplatonismo opera sobre la realidad con un sentido embellecedor. La realidad es un reflejo de la verdad, pero un reflejo degradado; la misión del artista no es *copiar*, sino tratar de indagar en el interior de lo que ve; descubrir el velo de imperfecciones y captar la verdad que encierran las cosas. *Captar la verdad* supone, en suma, aprisionar la belleza que contienen, e, incluso, su bondad. Porque, a la postre, el artista debe aproximarse al ideal de la perfección, a lo Uno donde se funden todas las verdades en la Verdad. La realidad material, pues, no es más que un grado de la escala, el más bajo si se quiere, para provocar la aspiración a la Belleza suprema. De ahí que el amor sea un elemento de extrema importancia y que esta trascendencia se transmita a la mujer, cúmulo de las bellezas terrenas (de ella se destaca el rostro, y de éste, los ojos —«espejo del alma» se sigue diciendo— porque en ellos se encierra la luz interior)⁶.

Pero este amor debe aspirar a más altos vuelos; no se puede reducir a la belleza física (sería un amor de cuerpo, captado por los sentidos más bajos), sino que ha de elevarse a la captación de la belleza del alma (el amor de entendimiento, al que se llega a través de los sentidos superiores: la vista y el oído; de ahí que la contemplación y la conversación sean cualidades necesarias para el perfecto cortesano, según Castiglione, o que ambos términos sean fundamentales en todo el siglo⁷). No en balde, cuando Cervantes hace que su genial personaje se enamore «de oídas» de una labradora a quien no ha visto, está subvirtiendo y parodiando un amor ideal que sólo puede servir a un ser como don Quijote para quien este

(Notas sobre Góngora y Mallarmé)», en *Tres estudios sobre Góngora*, Barcelona, Llibres del Mall, 1983, pp. 59-89.

4.- Redactado este trabajo, leo un documentado artículo de Antonio Carreira que apoya, en gran medida, la tesis del presente estudio: «El yo de Góngora: sus máscaras y epifanías», en *Compás de Letras*, I (1992), pp. 90-123. Además, véase el ya clásico libro de Andrée Collard, *Nueva poesía. conceptismo, culteranismo en la crítica española*, Madrid, Castalia, 1967.

5.- M.ª Pilar Manero Sorolla, *Introducción al estudio del petrarquismo en España*, Barcelona, PPU, 1987.

6.- En la literatura española, la obra que más ayudó a consolidar la filosofía neoplatónica fue *El Cortesano*, de B. de Castiglione, traducido por Boscán y que obtuvo un notable éxito editorial. Sin embargo, quizá sea Fernando de Herrera, ya en 1580, en sus *Anotaciones* a la poesía de Garcilaso, quien formule de manera más clara y explícita lo que supuso esta teoría para la conformación de una verdadera poética (que pueden consultarse en A. Gallego Morell, *Garcilaso de la Vega y sus comentaristas*, Madrid, Gredos, 1972; ed. facsímil, en 1973).

7.- Fernando de Herrera, *Anotaciones*, ed. cit. Vide M. Morreale, *Castiglione y Boscán: el ideal cortesano en el Renacimiento español*, Madrid, CSIC, 1959, t. I, sobre todo, pp. 218-219.

amor no es sino una necesidad libresca impuesta por su decisión de hacerse caballero andante⁸.

La aspiración última de todo artista renacentista sería llegar al amor divino y fundirse con la belleza única, representada por la luz suprema (ese blanco luminoso con el que Miguel Ángel refleja a Jesucristo), pero esto, evidentemente, sólo les es dado a los místicos, que sienten un «raptó de la mente», un secuestro de la razón y se ven transportados a órbitas no holladas. El propio Luis de León se sintió negado de esta peculiar experiencia, y su blanca música descendió en arpegios más triviales.

Decíamos que el petrarquismo igualó la poesía renacentista hasta el punto de impregnar de sentimentalismo amoroso toda la poesía del momento. Pero también circunscribió la lírica a la órbita del yo⁹. Y ésta es la gran aportación de esta escuela poética: la de identificar la poesía a la primera persona del singular, a la expresión del yo (a pesar de que, ya desde sus comienzos, poetas coetáneos a Petrarca como Cecco Angiolieri se burlaran de la excesiva trivialización del aspecto emocional)¹⁰. El poeta debía ser, de esta manera, un ser dotado de excepcionales condiciones para observar la realidad y describir sus resultados, lo que le obliga a ser una persona con unas vivencias no comunes, porque, si no, terminaría contando siempre lo mismo y agotando fácilmente la veta de su inspiración.

Y, en efecto, así ocurrió. El petrarquismo fue invadiendo todos los campos de la literatura; con él, íntima y soterradamente unido, subsistía un sólido sustrato de filosofía neoplatónica, un ideal de belleza sobrehumana y su especial concepción del amor. Ya en la últimas composiciones de Garcilaso de la Vega puede intuirse un cierto cansancio de tanto amor sufrido en el quietismo del silencio, como mandaban los cánones de la cortesanía. El amor neoplatónico exigía el sufrimiento y la no expresión de la queja. Tengamos en cuenta, además, que este amor obligaba a una necesaria renuncia a la posesión de la amada (por eso, los poetas se enamoraban de damas ya casadas). Era un amor que, aún hoy, se denomina «platónico» y que todavía Quevedo respetaba hasta el punto de avergonzarse de una —la única— posesión onírica existente en sus sonetos amorosos (recuérdese el soneto «¡Ay Floralva! Soñé que te... ¿dirélo? / Sí, pues que sueño fue, que te gozaba», pero ya se sabe que «los sueños... sueños son»¹¹). A lo largo del siglo XVI puede comprobarse un cierto cansancio de esta filosofía. No sabemos cómo hubiera evolucionado la poesía de Garcilaso de haber seguido vivo en las décadas de 1540-1560, momentos en los que puede datarse el cambio de postura ante tal forma de ver el mundo. Pero sí conocemos que la segunda generación de poetas petrarquistas españoles extremó su postura en dos actitudes diferentes, pero, de algún modo, coincidentes: por un lado, encontramos un sector que exagera el neoplatonismo hasta la pérdida de cualquier atisbo de realidad, ya sea en la fría postura del arte como refugio de una realidad insuficiente, en esa «torre de marfil» que protege al hombre ante la degradación circun-

8.- «Tú me harás desesperar, Sancho —dijo don Quijote—. Ven acá, hereje: ¿no te he dicho mil veces que en todos los días de mi vida no he visto a la sin par Dulcinea, ni jamás atravesé los umbrales de su palacio y que sólo estoy enamorado de oídas y de la gran fama que tiene de hermosa y discreta?» (*Quijote*, II, cap. IX). Vide Denis de Rougemont, *Love in the Western World*, trad. de Montgomery Belgion, Nueva York, Harcourt, Brace and Company, 1940, y A. Parker, *La filosofía del amor en la literatura española, 1480-1680*, Madrid, Cátedra, 1986 (antes, en inglés, en 1985).

9.- Antonio Prieto, *La poesía española del siglo XVI...*, Madrid, Cátedra, 1984, t. I, pp. 31-36.

10.- Cecco Angiolieri, *Cancionero*, Zaragoza, Olifante, 1990, ed. bilingüe de Á. Guinda.

11.- Francisco de Quevedo, *Poesía original completa*, Barcelona, Planeta, 1981, ed. de José Manuel Blecua, n.º 337.

dante (por ejemplo, Herrera), ya sea orientando la poesía hacia una espiritualidad igualmente encubridora de lo cotidiano que realizaron místicos y ascéticos. Por otro lado, sin embargo, la medida, más descreída e irreverente con la tradición, consistió en subvertir el neoplatonismo y reducir su manida ideología al más absurdo de los sinsentidos. Se trata de la versión más demoledora: aquella que se tomó por lo chusco toda la seriedad amorosa anterior (así lo podemos constatar dentro de esta segunda generación de poetas renacentistas, a partir de 1550, en creadores como Diego Hurtado de Mendoza o, sobre todo, en Baltasar de Alcázar). De ambas tendencias, sin embargo, se desprende un mismo origen: el cansancio y el agotamiento de un filón artístico y de la filosofía que lo sostenía¹². No es, por lo tanto, una casualidad que por estas fechas se quiebre también en la prosa el auge de la narrativa idealizante y se abra paso a una novela que inaugurará un género de carácter íntimamente hispano. Me refiero al *Lazarillo* y al género picaresco que comenzará con la imitación que Mateo Alemán realizó de esta obra con su *Guzmán de Alfarache* (1599).

Es, pues, evidente, el cansancio que el tan mencionado sentimentalismo produjo en todas las artes. En poesía, podemos considerar un año clave: 1582. En esa fecha publica Fernando de Herrera sus *Algunas obras*, concebidas como peculiar *canzoniere* a la manera de Petrarca. Como el toscano, Herrera reúne en su libro las poesías dedicadas a una mujer, Leonor de Millán, ya desaparecida, ordenando las composiciones no de forma cronológica, sino tratando de confeccionar un hilo narrativo en el que se destaquen los aspectos más importantes de su propia evolución amorosa. El primer poema, por lo tanto, que haría las funciones de prólogo, es un soneto: el último en escribirse y el que abre y condiciona la lectura de toda la obra. Se trata del soneto: «Osé i temí, mas pudo tanto la osadía»¹³, en el que el poeta se debate entre la pasión (*osé*) y la razón (*temí*), entre la pasividad deducida de la lógica (Leonor estaba casada con el Conde de Gelves) y la actividad que le exige su ardor pasional. El resultado es la conciencia de que tanto esfuerzo para nada resulta baldío; que — como diría Ortega — el trabajo sin recompensa produce melancolía: «Gasté en error la edad florida mía...». Y es que un amor como el sentido por el sevillano no es sino una pérdida de tiempo; un error en el que el hombre malgasta su juventud.

Pues bien, en torno a esos mismos años de la década de 1580 se produce la eclosión del romancero nuevo, en el que tanto Góngora, como Lope de Vega y otros autores de menor renombre pero no por ello menos trascendencia, como Juan de Salinas, renovaron los temas y fijaron métricamente la estrofa más característica de la literatura española. Con la asunción del romance por parte de estos autores y otros muchos, se aunaron las dos corrientes poéticas que habían caminado dispersas a lo largo del siglo XVI: poesía culta y poesía popular van, gracias a esta afluencia, a desembocar en el mismo río: la poesía barroca. Pero en este aspecto tampoco hubo unanimidad, ya que unos, como Lope de Vega, se empecinaron en volcar el sentimentalismo emotivo de un petrarquismo epigonal en los octosílabos de sus romances, contando y cantando sus devaneos amorosos bajo el pellico pastoril o con el albornoz multicolor morisco. Otros, sin embargo, comenzaron a burlarse de tanto sufrido dolor («lágrimas

12.- En España, además, esta circunstancia tiene, incluso, su analogía política con el retiro y la abdicación de Carlos I en su hijo Felipe II, en 1556. Con este acto, se ponía fin no sólo a una forma de gobernar, sino a toda una filosofía basada en un equívoco sentido ecuménico de la cristiandad, según la cual el emperador representaría al Pastor del Cuerpo Místico de Cristo. Pero, ya se sabe: Francisco I, los piratas ingleses, los turcos, la Reforma protestante... (Una vez más, las circunstancias...).

13.- Fernando de Herrera, *Poesía castellana original completa*, Madrid, Cátedra, 1985, ed. de Cristóbal Cuevas, soneto I, pág. 356. Vide Begoña López Bueno, *La poética cultista de Herrera a Góngora...*, Sevilla, Alfar, 1987.

cansadas» será un sintagma que Góngora repita hasta la saciedad) y de tanto dios Amor divirtiéndose con las infantiles almas de los hombres. No es, pues, casualidad que se vayan subvirtiendo y parodiando todos los tópicos del renacimiento: desde su concepto del amor y de la filosofía neoplatónica, hasta el singular «raptó» de la mitología greco-latina, tan característica del siglo XVI¹⁴. En este sentido, la figura más debatida será Cupido, quien, como en lógica venganza, tendrá que sufrir las pullas humanas en apicarados romances que hacen de él un niño que es burlado por el resto de sus compañeros, ya sea en la escuela, ya en juegos en los que se muestra como un auténtico cobarde. Comienza, pues, la desvalorización de la mitología, que dará origen a un subgénero típicamente barroco y al que tanto contribuyó Góngora: la parodia mitológica o el poema mitológico burlesco¹⁵.

Así llegamos a Góngora de nuevo. 1580 es el año en el que pueden datarse los primeros poemas gongorinos, curiosamente escritos en su mayoría en metros «populares»: romances y letrillas. Y, seguramente, la primera composición que escribiera don Luis fuera el romance «Ciego que apuntas y atinas», realizado cuando el poeta apenas contaba diecinueve años.

Se ha dicho, y repetido hasta la saciedad, que los recursos empleados por Góngora en las composiciones llamadas «de arte menor» no son muy diferentes a los que se han señalado como estilemas de su poesía más «elevada». Ejemplos de esta afirmación pueden encontrarse en el romance mencionado o en el de *Angélica y Medoro*¹⁶, de 1602, aunque abundan en ellos los elementos de tradición popular, sin embargo, su honda raíz conceptista —a pesar de su aparente sencillez y tono jovial— esconde, en ocasiones, alusiones muy complicadas de evidente carácter culto. Como hemos señalado en otra ocasión, Góngora, en sus romances, se sirve de los materiales aportados por la poesía y la tradición literaria anterior, pero siempre les da un nuevo tratamiento,

adornándolos, por ejemplo, con guiños de actualidad, con anacronismos deliberados, con anécdotas o facecias populares, con elementos autobiográficos, con apariciones de un *alter ego* que describe burlescamente la vida del autor y expone abiertamente su «filosofía del rincón» (alejada de las veleidades heroicas y limitada a la consecución de los placeres más inmediatos¹⁷)... En ocasiones, la tradición sólo le sirve de marco narrativo y sus octosílabos asimilan, modifican o desmantelan —según las ocasiones— los temas y logros principales de la poesía petrarquista, acomodándolos a la corriente «tradicional». No es extraño, por ello, que hayan podido distinguirse modalidades tan variopintas como las de los romances líricos, amorosos, religiosos, moriscos, pastoriles, de piratas, piscatorios, caballerescos, satíricos y burlescos. Sin embargo, solemos olvidar que la obra romanceril de Góngora no es mucho menos novedosa y trascendente para la historia de la poesía española que la de los dos llamados «poemas mayores», pues muestran el rechazo de la identificación entre poesía y

14.- Vide Vittorio Bodini, «L.e. lagrime barocche», en *Studi sul Barocco di Góngora*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1964, pp. 39-61 (hay versión castellana en *Estudio estructural de la literatura clásica española*, Barcelona, Martínez Roca, 1971, pp. 198-214). Alexander Parker, *op. cit.*

15.- Vide Suzanne Guillou-Varga, «La mythologie dans la poésie de don Luis de Góngora», en *Mythes, mythographies et poésie lyrique au Siècle d'Or espagnol*, París-Lilli, Didier, 1986, pp. 595-740.

16.- D. Alonso, *Romance de Angélica y Medoro. Estudio-comentario, versión prosificada y notas de...*, Madrid, Ediciones Acies, 1962, *La lengua poética de Góngora* (1935), en *Obras Completas*, Madrid, Gredos, 1978, t. V, y R. Ball, «Poetic imitation in Góngora's *Romance de Angélica y Medoro*», en *Bulletin of Hispanic Studies*, I.VII (1980), pp. 33-54.

17.- R. Jammes, *op. cit.*, pp. 49 y ss.

vida, el cansancio ante la manida sentimentalidad petrarquista que dominó la lírica del Renacimiento y un cierto distanciamiento entre narrador y narración (algo que no entendió, por ejemplo, Lope de Vega)¹⁸.

Pero veamos algunos ejemplos de composiciones «populares» de Góngora y observemos cómo todas ellas coinciden en buscar una distancia cómoda para el narrador con respecto a los receptores y, sobre todo, con respecto a los temas que se propone tratar. Son todos ellos poemas en metros «populares» de los primeros años de producción gongorina (1580-1588), lo cual nos muestra que don Luis tuvo muy claro desde los primeros momentos lo que quería hacer, si bien tanteaba distintos frentes.

El famoso y delicioso romancillo «La más bella niña», de 1580 (Millé, 3)¹⁹, hace que Góngora recupere un viejo subgénero, la cantiga de amigo. Consiste el poema en un breve marco con narrador neutro, que abre paso al lamento y planto de la niña que se queja a su madre de la pérdida de su recién desposado marido, que ha sido reclutado (seguramente por una de las levas de la guerra de las Alpujarras o de la campaña contra el prior de Crato, en Portugal). Con este poema, don Luis narra una historia de desamor (el amor recién estrenado y retirado apenas degustado²⁰), en boca de una mujer joven. Pocos casos tenemos de esta visión tan tierna en nuestra literatura; pocos ejemplos que reflejen el punto de vista femenino ante el sinsabor amoroso. Vemos, pues, cómo Góngora busca una voz diferente para «fingir» un sentimiento. La ficción pasa a ser uno de los fundamentos de la literatura²¹. Vayamos, pues, con los ejemplos:

La más bella niña
de nuestro lugar,
hoy viuda y sola,
ayer por casar,
viendo que sus ojos
a la guerra van,
a su madre dice,
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,
y me cautivastes
de quien hoy se va
y lleva las llaves
de mi libertad:
*dejadme llorar
orillas del mar.»*
[...]

Con el segundo ejemplo, «Hermana Marica»²², también de 1580, podemos deleitarnos

18.- A. Pérez Lasheras y José M.^a Micó, eds., Luis de Góngora, *Poesía selecta*, Madrid, Taurus, 1991, pp. 14-15. Vide Maxime Chevalier, «Fama póstuma de Garcilaso», en *Academia Literaria Renacentista*, IV (1986), número dedicado a Garcilaso, pp. 165-184, especialmente, pp. 166-167.

19.- Juan e Isabel Millé y Giménez, eds., Luis de Góngora, *Obras Completas*, Madrid, Aguilar, 1972. A partir de ahora, citaré M, y el número de ordenación de esta edición.

20.- Karl Vossler, *Lope de Vega y su tiempo*, Madrid, Revista de Occidente, 1933, p. 112.

21.- Recordemos que Aristóteles distinguía entre la historia y la poesía diciendo que la primera se ocupa de lo que «ha sucedido», es decir, de la verdad, y la segunda de lo que «pudiera haber sucedido», es decir, de lo verosímil.

22.- M. 4. Vide Francisco García Lorca, «'Hermana Marica' (análisis de un romancillo de Góngora)», en *La Torre*, III (1955), pp. 115-157. (Recogido en *De Garcilaso a Lorca*, Madrid, Istmo, pp. 141-180, ed. de C. Guillén); Elias L. Rivers, «Texto oral y texto escrito en Góngora», en *Estudios filológicos y lingüísticos*, Caracas, Instituto Pedagógico, 1974, pp. 459-467 (en inglés en 1967); Anne J. Cruz, «Contra-

con otro romancillo de bellísima hechura, que tiene, por otra parte, el mérito de ser el primer poema puesto en boca de un niño. En él, el protagonista cuenta a su hermana Marica las expectativas felices de un día de fiesta (sin escuela, con todo el día para jugar), captando con magistral destreza el pensamiento acumulativo y con solución de continuidad de este narrador infantil. Nueva búsqueda, como vemos, de horizontes poéticos que desliguen la materia poética de lo meramente autobiográfico:

Hermana Marica,
mañana, que es fiesta,
no irás tú a la amiga
ni yo iré a la escuela.

Pondráste el corpiño
y la saya buena,
cabezón labrado,
toca y albanega,
y a mí me pondrán
mi camisa nueva,
sayo de palmilla,
media de estameña,

y, si hace bueno,
trairé la montera
que me dio la Pascua
mi señora abuela,
y el estadal rojo
con lo que le cuelga,
que traje el vecino
cuando fue a la feria.

Iremos a misa,
veremos la iglesia,
darános un cuarto
mi tía la ollera.

[...]

El siguiente ejemplo consiste en una letrilla. Es la primera en la que Góngora ensaya lo que se ha dado en llamar «sátira contra estados», en las que el poeta va haciendo aparecer a distintos personajes prototípicos para ensañarse con ellos (así pasa revista a la ignorancia de los médicos, al interés de los abogados, etc.). El motivo y la técnica eran conocidos antes de Góngora; lo novedoso ahora será la utilización intrascendente —y, en consecuencia, no exclusivamente satírica— del tópico por parte de don Luis, a quien el recurso le sirve para pasar revista a una serie de personajes sobre los que basar su juego de ingenio y provocar la risa. Pero leamos un fragmento:

Que pida a un galán Minguilla
cinco punto de jervilla,
bien puede ser:
mas que calzando diez Menga
quiera que al justo le venga,
no puede ser.

Que se case un don Pelote
con una dama sin dote,
bien puede ser;
mas que no dé algunos días
por un pan las damerías,
no puede ser.
[...]

Basada en la contraposición entre la apariencia y la realidad (*bien puede ser / no puede ser*), la letrilla «Que pida un galán Minguilla» (1581, M. 95) muestra la ideología del Góngora juvenil: ya no sirven los altos ideales que el sistema propugna (el honor, la lealtad, la amistad...); en la sociedad del momento, sólo el dinero vale (se compra el amor, la justicia, la nobleza...), lo importante no es *ser*, sino *parecer*.

Pero lo curioso es que, en la segunda «sátira contra estados», aparecen algunos de los personajes míticos que caracterizaron el amor ideal: Leandro, que cruzaba el estrecho de Dardanelos para ver a su amada Hero hasta que murió víctima de un golpe de mar, y Píramo, que se suicidó ante la sospecha de que Tisbe hubiera sido devorada por un león. Góngora se

posición de imágenes: elementos de intertextualidad en dos romancillos de Góngora», en *Hispanófila*, XXXI (1988), pp. 15-25.

burla de estos «fieles amadores» que representan «la lealtad del amor más allá de la propia muerte» y reduce estos mitos a lo cotidiano, reconvirtiéndolos a su «filosofía del rincón»: placeres inmediatos, renuncia a cualquier acto heroico. Se trata de la famosa composición «*Ándeme yo caliente / y ríase la gente*» (1581, M. 96):

Pase a media noche el mar,
y arda en amorosa llama
Leandro por ver su dama;
que yo más quiero pasar
del golfo de mi lagar
la blanca o roja corriente,
y ríase la gente.

Pues Amor es tan cruel
que de Píramo y su amada
hace tálamo una espada,
do se juntan ella y él,
sea mi Tisbe un pastel
y la espada sea mi diente,
y ríase la gente.

Pero, ¿quién nos habla en este poema? Evidentemente, don Luis adopta una máscara burlona y crea un narrador escéptico y descreído.

Pasemos adelante. El siguiente ejemplo es el romance «¿Que se nos va la Pascua, mozas» (1582, M. 11):

*¿Que se nos va la Pascua, mozas,
que se nos va la Pascua!*
Mozuelas las de mi barrio,
loquillas y confiadas,
mirad no os engañe el tiempo,
la edad y la confianza.

No os dejéis lisonjear
de la juventud lozana,
porque de caducas flores
teje el tiempo sus guirnaldas.
*¿Que se nos va la Pascua, mozas,
que se nos va la Pascua!*
[...]

En este romance, el poeta adopta el tema clásico del *carpe diem* y lo circunscribe a un ámbito popular, reduciéndolo al círculo de comunicación más inmediato: *mozuelas las de mi barrio*. Pero el tono moralista que parece contagiar a un Góngora de apenas veintiún años es interesado: está pidiendo, pícaramente, a estas jóvenes que pierdan sus melindres y acepten los requerimientos amorosos. Pero, ¿de quién? Otro narrador que no coincide, necesariamente, con el propio poeta.

La letrilla «Manda Amor en su fatiga» (1583, M. 98) es, desde este punto de la separación entre yo poético y yo vital, de gran importancia, dado que en ella se expresa tajantemente la proposición estética. Leamos:

*Manda Amor en su fatiga
que se sienta y no se diga:
pero a mí más me contenta
que se diga y no se sienta.*

En la ley vieja de Amor,
a tantas fojas se halla
que el que más sufre y más calla,
éste libraré mejor;
mas ¡triste del amador
que, muerto a enemigas manos,
le hallaron los gusanos
secretos en la barriga!

*Manda Amor en su fatiga
que se sienta y no se diga.
pero a mí más me contenta
que se diga y no se sienta.*

Muy bien hará quien culpare
por necio a cualquier que fuere
que como leño sufriere
y como piedra callare;
mande Amor lo que mandare,
que yo pienso muy sin mengua
dar libertad a mi lengua,
y a sus leyes una higa.

*Manda Amor en su fatiga
que se sienta y no se diga:
pero a mí más me contenta
que se diga y no se sienta.*

Bien sé que me han de sacar
en el auto con mordaza,
cuando Amor sacare a plaza
delincuentes por hablar;
mas yo me pienso quejar
en sintiéndome agraviado,
pues el mar brama alterado
cuando el viento le fatiga.

*Manda Amor en su fatiga
que se sienta y no se diga:
pero a mí más me contenta
que se diga y no se sienta.*

Yo sé de algún joveneto
que tiene muy bien entendido
que guarda más bien Cupido
al que guardó su secreto;
y si muere el indiscreto
de amoroso torozón,
morirá sin confesión
por no culpar su enemiga.
[...]

O, de otra manera, la ley de Amor (léase, el neoplatonismo) exige sufrir en silencio los desdenes y desdichas amorosas; don Luis dice gustar de lo contrario: decir sin sentir; lo que viene a significar crear ficciones, situaciones imaginarias en las que el poeta controle los sentimientos de sus personajes. Por otra parte, esta irreverencia locuaz manifiesta a las claras el inconformismo gongorino. Recordemos que «que se sienta y no se diga» fue un verso ampliamente glosado en la literatura anterior y que fue burlescamente citado por Cervantes (cap. 38 de la Segunda parte del *Quijote*), en boca de la pseudocondesa de Trifaldí. En fin, la mayor novedad de esta composición, desde mi punto de vista, consistiría en la tajante renuncia a la descripción de la verdad vital como fuente poética, instaurando un concepto de verdad poética diferente y mucho más moderno: ya no vale poetizar la propia vida, nos dice Góngora, ahora es preciso hacer poesía sobre otros conceptos vitales. Entre burlas y veras, don Luis está formulando una de las grandes verdades de la poética moderna.

Además, el poema muestra un total descreimiento y un palpable escepticismo ante el amor, que le llevará a alabar al Desengaño, único posible vencedor del tirano Cupido:

Noble desengaño,
gracias doy al cielo
que rompiste el lazo
que me tenía preso.

Por tan gran milagro
colgaré en tu templo
las graves cadenas
de mis graves yerros.
[...]

Con este romancillo de 1584 (M. 16)²³ eleva Góngora el desengaño a la misma categoría que, anteriormente, había tenido el amor. Y es que el desengaño es el símbolo del barroco. Supone también un jalón importante en la promoción estética de lo burlesco por su cambio de registro una vez comenzada la composición. La alternancia de burlas y veras se produce en él como producto del desengaño amoroso y no desbarra el narrador en las burlas con disparates y perogrulladas, como había hecho en otras composiciones, sino que se ciñe a la descripción desmitificadora y grotesca de la enfermedad de amor:

23.- Vide Carlos Alberto Pérez, «Juegos de palabras y formas de engaño en la poesía de Don Luis de Góngora», en *Hispanófila*, 20-21 (1964), pp. 41-72, sobre todo, pp. 7-9. En su edición de la poesía de Juan de Salinas, Henry Bonneville (*Poesías humanas*, Madrid, Castalia, 1987, p. 83) compara la actitud de este autor sevillano con la de nuestro cordobés.

Pero, ¿quién me mete
en cosas de seso,
y en hablar de veras
en aquestos tiempos,

donde el que más trata
de burlas y juegos,
ése es quien se viste
más a lo moderno?

Finalmente, con «Ahora que estoy despacio» (1588, M. 8)²⁴, vuelve Góngora a adoptar su máscara burlesca para proclamar que nadie quiere escuchar ya relatos serios y doloridos sentires:

Arrímense ya las veras
y celébrense las burlas,

pues da el mundo en niñerías,
al fin, como quien caduca.

Son las circunstancias. Algo ha cambiado y puede rastrearse este nuevo gusto de los lectores. A partir de estas fechas, gran parte de las obras publicadas, las colectáneas manuscritas, incluso, de poesía, hablan de variedad: *obras varias, varias poesías*. Y lo explican autores y editores en sus prólogos: ofrecen diversidad de géneros y metros para divertir al lector y no cansarle (pensemos, una vez más, en los monolíticos poemarios petrarquistas); la variedad refleja también la multiplicidad de los gustos lectores. Lo cierto es que Góngora prefiere en estos momentos afilar su vena burlesca y «arrimar las veras» para mejores momentos. Y esta actitud gongorina, propia de sus primeras composiciones, puede observarse ya desde su primer poema (1580, M. 1)²⁵. Vayamos, pues, con el primer romance compuesto por don Luis y veamos su novedad. Leámoslo primero:

Ciego que apuntas y atinas,
caduco dios y rapaz,
vendado que me has vendido
y niño mayor de edad,
por el alma de tu madre
—que murió, siendo inmortal,
de invidia de mi señora—,
que no me persigas más.

*Déjame en paz, amor tirano,
déjame en paz.*

Baste el tiempo mal gastado
que he seguido a mi pesar
tus inquiétabas banderas.
forajido capitán.
Perdóname, Amor, aquí,

pues yo te perdono allá
cuatro escudos de paciencia,
diez en ventaja en amar.

*Déjame en paz, amor tirano,
déjame en paz.*

Amadores desdichados
que seguís milicia tal,
decídmme, ¿qué buena guía
podéis de un ciego sacar?
De un pájaro, ¿qué firmeza?
¿Qué esperanza de un rapaz?
¿Qué galardón de un desnudo?
De un tirano, ¿qué piedad?

*Déjame en paz, amor tirano,
déjame en paz.*

24.- Millé, siguiendo a R. Foulché-Delbosc (Luis de Góngora, *Obras poéticas*, Nueva York, Hispanic Society of America, 1921) y el manuscrito Chacón (ed. facsímil de la Real Academia, 1992), fecha esta composición en 1582, aunque duda de ella y propone como posible 1585. Sin embargo, Jammes (*op. cit.*) propone 1588 como año de escritura de este romance, ya que antes de recibir la herencia de la ración de su tío don Francisco de Góngora difícilmente podría don Luis hacer un canto de las maravillas de esa vida regalada. A. Carreira (Luis de Góngora, *Antología poética*, Madrid, Castalia, 1986, p. 110) certifica esta fecha por la alusión a la Armada Invencible en los vv. 33-36: «Gobernaba de allí el mundo / dándole a soplos ayuda / a las católicas velas / que el mar de Bretaña surean.»

25.- Antonio Carreira (art. cit.) hace agudas observaciones sobre esta actitud, cuando habla de «muestras bien tempranas de un visceral antipetrarquismo, al que la primera persona confiere fuerte agresividad» (p. 92).

Diez años desperdiçé,
 los mejores de mi edad,
 en ser labrador de Amor,
 a costa de mi caudal
 Como aré y sembré, cogí:
 aré un alterado mar,
 sembré una estéril arena,
 cogí vergüenza y afán.

*Déjame en paz, amor tirano,
 déjame en paz.*

Una torre fabriqué,
 del viento en la vanidad,
 mayor que la de Nembrot,
 y de confusión igual.
 Gloria llamaba a la pena,
 a la cárcel, libertad,
 miel dulce al amargo acíbar,
 principio al fin, bien al mal.

*Déjame en paz, amor tirano,
 déjame en paz.*

Desde mi punto de vista, este romance consiste en una parodia de los sonetos-prólogo de los cancioneros petrarquistas, caracterizados por manifestar el arrepentimiento por parte del poeta de haber seguido durante años un amor sin recompensa alguna; a lo menos, la parodia de los temas y motivos y, sobre todo, de la actitud del amante petrarquista es manifiesta. Su tema, pues, es el desengaño amoroso²⁶. Se ha insistido en este aspecto y se ha tratado de buscar correlatos en la propia vida del poeta. Recordemos que Góngora tenía entonces diecinueve años. ¿Un desengaño amoroso? Posible pero improbable. Más fácil sería, simplemente, leer el poema como ficción, aunque sea como una ficción que juega con realidades (literarias, en este caso, a veces más vívidas - o vividas - que la propia existencia).

Ya en el siglo XVII, el anónimo autor del *Escrutinio* (apología de las obras de don Luis conservada en varios manuscritos²⁷) declaraba que éste y otros poemas estaban escritos «A contemplación ajena»; es decir, que Góngora cantaba aquí el desengaño sufrido por un conocido fingiendo su sentimiento. Evidentemente, así es, aunque no tenemos por qué identificar ese personaje con alguien de carne y hueso²⁸.

El romance — que en una primera versión se difundió sin estribillo y después fue muscado por Juan Hidalgo, ayudando así a su extraordinaria difusión— consta de cinco estrofas perfectamente diferenciadas. Cada una de ellas contiene dos cuartetos de romance o coplas más el estribillo final anasosilábico (dos versos de nueve y cinco sílabas). En total, pues, cincuenta versos. Lo curioso es que puede observarse cómo Góngora, en este primer romance fechado, consigue que esta estrofa, normalmente narrativa o descriptiva, alcance el lirismo y la estructura de la canción petrarquista. El estribillo rompe la regularidad silábica excesivamente rígida del octosílabo y dota a la composición de una flexibilidad poco habitual. Al mismo tiempo que la rima aguda --que poco a poco irá especificándose en tratamientos burlescos— da al poema un aire sincopado, muy apropiado para el canto.

Pues bien, de las cinco estrofas, las dos primeras se dirigen al Amor. La primera personificándolo en la figura de Cupido y desmitificando su imagen iconográfica con el juego de contrarios y oximorones constantes: Cupido es ciego y atina; es dios caduco «viejo» y «trasnochado»— y al mismo tiempo rapaz —«niño»—; es niño y mayor de edad; su madre Venus —murió siendo inmortal, etc. Todos los tópicos habían sido destacados a lo largo

26.- Vide Francisco García Lora, «Ciego que apuntas y atinas» (análisis de un poemilla de Góngora), en *op. cit.*, pp. 199-206. La redacción de este artículo se debe al editor —Claudio Guillén— a partir de las notas conservadas del autor.

27.- Puede leerse en la edición de Millé.

28.- José María Micó ha escrito páginas muy bellas sobre este aspecto en su precioso libro *La fragua de las Soledades (Ensayos sobre Góngora)*. Barcelona, Sirmio, 1990. pp. 28-32 para este poema y 36-37, entre otras muchas, sobre el problema que aquí tratamos.

del siglo XVI, aunque en los últimos años, asistimos a una constante insistencia en las contradicciones de esta representación iconográfica, que ya destacó Panofsky²⁹. Por ejemplo, si Cupido es ciego, ¿para qué lleva una venda que le cubre los ojos? Si lanza caprichosamente flechas de oro (de amor) o de plomo (desamor), ¿por qué considerar el amor como un sentimiento elevado? Y así, poco a poco, se destacará su inconstancia (propia de un niño), su tiranía (característica de un dios arbitrario) o su cobardía y astucia.

La burla hacia Cupido se va acendrando hasta constituirse en un verdadero lugar común de la década de 1580. No hace falta sino echar una ojeada al *Romancero General* de 1600 o a las distintas *Flores de varios romances* que lo componen³⁰.

La primera estrofa de nuestro romance, por lo tanto, se configura en torno a un deseo ya conocido: alcanzar la paz a través del abandono del amor (veamos que, incluso, las rimas *rapaz / paz* coinciden en Salinas y Góngora). Toda la estrofa, por lo tanto, se reduce a una sola frase, expresada en el último verso: *déjame en paz, Cupido*. Primer y último verso contienen los elementos gramaticales pertinentes (mensaje y receptor) y el resto de la estrofa lo configura una serie acumulativa de aposiciones que resaltan la contradicción que supone mitificar a una figura que, como Cupido, es un cúmulo de imperfecciones y veleidades. Pero también encontramos en esta primera estrofa la medida, el tono que va a primar en el resto de la composición. Fijémonos: la madre de Cupido — Venus o Afrodita, diosa del amor y de la hermosura— murió — a pesar de ser inmortal, por ser una diosa— de envidia de la señora —amada— del narrador. Lo cual, véase como se quiera, además de una reducción al absurdo del valor mitológico, supone una burla y señala el tono humorístico de toda la composición.

La segunda estrofa también se dirige al Amor, pero ahora en la metáfora de la *militia amoris*: es decir, jugando con el tópico del amor como guerra, del que usaron y abusaron los trovadores con su **amor cortés**. El tópico le encantaba a Góngora, hasta el punto de constituir la base de uno de los mejores versos de nuestra poesía: el último de la *Soledad Primera*, con el que en el París parnasiano, se saludaba a Rubén: «a batallas de amor, campos de pluma».

Los enamorados son soldados que siguen la bandera (*inquieta* por su inconstancia — y más aún con esa diéresis) del capitán Cupido, pero capitán *forajido*. El narrador le pide al Amor el perdón por su abandono; él, a cambio, le perdona la soldada (la *ventaja* es el sobresueldo del soldado) que le corresponde por el tiempo de servicio.

La tercera estrofa se dirige a todos los amadores, como la arenga del desertor: de ahí su tono retórico, en el que se recogen los tópicos sobre el Amor desarrollados anteriormente para subvertirlos «conceptualmente», resaltando las contradicciones por medio de antítesis. Así, la contradicción entre la «milicia de amor» y «seguir a un ciego»; como Cupido es alado y ciego, será un pájaro; como va desnudo, Góngora lo hará pobre; como es niño, será inconstante.

La cuarta y la quinta estrofas están escritas desde la primera persona del singular, desta-

29.- E. Panofsky, «Cupido el ciego», en *Estudios sobre iconografía*, Madrid, Alianza Editorial, 1982, pp. 139-188. Vide también Rosa López Torrijos, *La mitología en la pintura española del Siglo de Oro*, Madrid, Cátedra, 1985, pp. 357-367 y S. Guillou-Varga, *op. cit.*

30.- Sólo dos ejemplos servirán para subrayar esta idea: «Del Amor tirano / y no está en mi mano / libre solía ser, dexar de querer.» (Pedro de Padilla, *Tesoro de varias poesías*, 1587), o este otro de Juan de Salinas: «¡Que un ceguezuelo rapaz, de experiencia y desengaños, / al fin de tan largos años / me turbe y me quite la paz!»

cando las incidencias del Amor en el yo, como cerrando —en conclusión final— toda la composición y recogiendo, de esta manera, la técnica expositiva de sonetos y canciones petrarquistas, que van de lo anecdótico a lo universal para cerrarse finalmente en el dolorido sentir del yo del poeta. Se trata de la confesión personal, en la que el lector debería interpretar que el poeta habla desde la experiencia propia. Pero notemos el principio de este broche intimista:

Diez años desperdicié,	en ser labrador de Amor,
los mejores de mi edad,	a costa de mi caudal [...]

Ahora que parecería lógico que el narrador adoptara un tono más directo y abandonara todo el revestimiento metafórico, nos encontramos con que las metáforas se acumulan hasta casi formar una verdadera alegoría. Primero, considerando el Amor en símil agrícola; después, en comparación arquitectónica («Una torre fabriqué...»). El sentido, sin embargo, de ambas estrofas es claro: se compara al Amor con tareas inútiles: el Amor como pérdida de tiempo y de dinero que se equipara a sembrar en el mar o en la arena y cuyos únicos frutos serán la vergüenza y el afán. (Como ya dijera proverbialmente Cicerón, en *De oratore: Ut sementem feceris, ita metes*, «Como hagas la siembra, así cosecharás»), o como fabricar una torre de viento o castillos en el aire; una torre de Babel, que lleva a la confusión. Porque el Amor —desde esta desvalorización— hace que el hombre lo confunda todo, porque el amante habla en una lengua confusa al perder el contacto con la realidad circundante. Se rompe aquí con el sustrato neoplatónico que había hecho del amor un método de conocimiento.

Es evidente, en esta última estrofa, la parodia de la *descriptio amoris* petrarquista; todos sus elementos son contravenidos jugando desde dentro. Por ejemplo, dos versos:

Gloria llamaba a la pena,	a la cárcel, libertad,
---------------------------	------------------------

En la filosofía neoplatónica, sólo el hombre con «corazón gentil», es decir, enamorado, es capaz de alcanzar la verdad; enamorarse, desde esta perspectiva, es el estado más noble del espíritu. En su desmitificación, esta *gloria* no es sino un cúmulo de penalidades, por todo lo que encierra de arbitrario.

Petrarca, por otra parte, desarrolló —basándose en la poética cortés— tres campos léxicos como metáforas del amor: el amor como prisión, como fuego y como herida. Aquí —en el segundo verso transcrito— Góngora muestra la contradicción del primero de ellos. Si el Amor es el único estado humano en el que se alcanza la libertad, ¿por qué se denomina *prisión*?

Pero volvamos al primer verso de estas dos estrofas: «Diez años desperdicié». Y volvamos a la eterna pregunta: ¿Cómo Góngora, con diecinueve años, pudo «desperdiciar» diez en ser «labrador de Amor»? La respuesta es vieja (recordemos las palabras del *Escrutinio* el poema se compuso «A contemplación ajena»). En otro romance —éste de 1584, el ya citado «Noble desengaño»—, nos dirá que «bastan / seis años de necio». ¿Si eran diez en 1580, cómo pueden ser seis cuatro años más tarde? Y es que, frente a la «sinceridad» petrarquista, Góngora está adoptando la ficción como verdad última.

Todo tiene su sentido. Si en el renacimiento, Belleza, Bondad, Verdad se confunden en un mismo sistema que lleva a lo Uno, a Dios, el manierismo aporta la duda y la historia la confirma. De la confianza en el poder supremo del hombre, del antropocentrismo más feroz hemos pasado al más sentido empequeñecimiento. El hombre de las primeras décadas del quinientos confiaba en la ciencia, en la razón, en su superioridad con respecto a la naturale-

za. Se lanza al mar, a la conquista de lo que le rodea (con algún que otro intento de vuelo que llevaría al bueno de Leonardo da Vinci a darse violentamente contra el suelo). Fruto de todo ello serán los grandes descubrimientos científicos del momento (recordemos: astronomía, teoría heliocéntrica de Copérnico y Giordano Bruno; reforma de la medicina y de la química; Jorge Agrícola impulsa los estudios de mineralogía y metalurgia; el aragonés Miguel Servet descubre el sistema de la circulación sanguínea, que después Harvey perfeccionó; la pólvora, la brújula, la navegación, el reloj de bolsillo, la bomba de agua, el torno, la prensa hidráulica y, cómo no, la imprenta; frica y América...) La historia —sobre todo en España— también parece proyectar la imagen de la ilusión: Carlos I y su intento de anar a la cristiandad política y espiritualmente. Y el tiempo irá cubriendo todo de olvido: América es demasiado grande; los piratas ingleses —con Drake a la cabeza y con el apoyo de la reina Isabel— acosan a los barcos que vienen de las Indias; la Reforma religiosa ha triunfado en el norte de Europa y, para más *miri*, el Papa juega a la política; Francisco I lucha por no verse rodeado, etc. etc. etc... Si la verdad estaba en las bellas ideas, la belleza se escapa de ellas. Hacia la mitad del siglo se descubre la melancolía, la frustración, la fealdad de la realidad, la maldad de la verdad. Todo es resbaladizo, nadie se atreve a afirmar ni a negar nada tajantemente (piénsese en los narradores del *Quijote* y su juego multiforme con la realidad, ese *ba-ciyelmo* que se refleja en las perspectivas cóncavas del espejo de la ironía).

La respuesta poética a esta nueva cosmovisión será la ruptura de la perspectiva única; la variedad como respuesta a la uniformidad; el desprecio del gusto del vulgo como valor estético; el elitismo artístico y la complicación *amanerada*: el descubrimiento de la tan denostada ficción frente a la verdad insuficiente (a lo largo del siglo XVI, erasmistas y humanistas criticaron las ficciones de las novelas de caballerías o la literatura como fantasía, polémica que, en Italia, cobró visos muy serios y de la que Cervantes tanto aprendió). Si la verdad no resulta bella, ¿por qué no embellecerla?, o, mejor, ¿por qué no inventar otra más acorde con el ideal u olvidarla casi por completo? La ruptura del sistema tripartito del renacimiento conllevará la aparición del *Quijote* como visión múltiple de la realidad o de las *Soledades* («mucha belleza con poca verdad» se llega a decir).

Pero volvamos al poema. La ruptura con el concepto del amor propio de los años anteriores es palpable; también su descreimiento y la postura desengañada. Pero ¿quiere decir esto que se trata de un sentimiento sufrido por el propio poeta? Evidentemente que no. El poeta ha creado un narrador y marca las distancias con respecto a él. La máscara burlesca nos aleja del personaje que escribió el poema, pero no debe olvidarse que debajo de ella se esconde el hombre. El poema, a pesar de su aparente carácter popular, encierra técnicas y alusiones cultas. Se elabora en torno a una serie de asociaciones de conceptos dispares, agrupados en pequeños círculos concéntricos que, a su vez, se van ensartando en nuevos conceptos, de forma que los distintos campos semánticos quedan perfectamente imbricados en una misma intención: la desvalorización del ideal amoroso.

En fin, creo que este precioso romance, nos puede —y nos debe— mostrar a un Góngora diferente, contemplado desde una óptica muy distinta a la tradicional: la del poeta que rompe el sentimentalismo «romántico» (entre comillas) propio de la poesía anterior; que es capaz de «novelar» la realidad y crear una autobiografía fingida — como le gustaba a Cernuda — que dotara a la poesía de una riqueza y una variedad desconocida hasta entonces. E, incluso, hoy en día, en que la poesía española parece confundirse (si nos atenemos a premios y publicaciones de editoriales punteras) con la llamada «nueva sentimentalidad» —andaluza, aragonesa o de donde sea—, sería bueno que alguno de estos jóvenes poetas aprendiera que la poesía no es enseñar los álbumes de una infancia recién huida ni abrirse el corazón con

DE MÁSCARAS Y AMORES

lágrimas de acero, ni fingir una estética que encubra una vida miserable. Y buen ejemplo le diera los versos del maestro cordobés ya citados:

Manda Amor en su fatiga
que se sienta y no se diga:

pero a mí más me contenta
que se diga y no se sienta.

Porque la batalla entre arte y naturaleza; entre *res* y *verba*, sigue en pie, pero sólo quienes ofrecen una nueva forma serán los llamados al reino del Parnaso.