

Comentario de un soneto de Góngora

Andrés ROMARÍS PAIS *

Desde que Cascales en sus *Cartas filológicas* señaló la existencia de un Góngora «príncipe de la luz» y un Góngora «príncipe de las tinieblas» (distinción sostenida por otros contemporáneos del poeta, como Saavedra Fajardo) se diferenciaron dos épocas en la poesía del poeta cordobés.

Y ciertamente hay dos épocas en Góngora (1), pero la transición de una a otra no supone un cambio radical, y mucho menos una depreciación artística, sino que, como ha estudiado Dámaso Alonso, su segunda época es consecuencia de la acumulación e intensificación de determinados recursos estilísticos (intensificación favorecida por la mayor longitud de los poemas) ya presentes en las composiciones de su primera época (2). La composición que marca la transición entre ambos períodos de la poesía gongorina es la canción «A la toma de Larache». Su lectura —señala D. Alonso— le produce al lector la sensación de que está ya «ante algo nuevo, entre otras cosas, porque le resulta más difícil la comprensión» (3). El poema está escrito a raíz de los acontecimientos históricos, posiblemente a fines de 1610 o principios de 1611; aquí comienza la segunda etapa, la más fructífera en su poesía.

Letrillas, romances y sonetos son las composiciones más frecuentes en la producción de su primera época (aunque también ensayaría estas formas poéticas a partir de 1610) y las que dieron lugar al calificativo «príncipe de la luz». Pero centrémonos en los sonetos.

(*) Prof. agregado de lengua y literatura españolas del I.B. mixto *Carballiño* (Orense).

(1) Señala F. Lázaro Carreter que negar estas dos épocas implica «ofrecer una imagen inmóvil del arte gongorino». Véase el artículo «Situación de la "Fábula de Piramo y Tisbe"», recogido en el libro *Estilo barroco y personalidad creadora*, Cátedra, Madrid, 1974, págs. 45-68, y fundamentalmente 58-62.

(2) Alonso, D.: *Góngora y el Polifemo*, T. 1, Gredos, Madrid, 6.ª ed. 1974, págs. 98-106.

(3) *Op. cit.*, pág. 121. Al episodio histórico de la toma de Larache dedica Góngora otras composiciones; véase Romero Tobar, L.: «Sobre los poemas gongorinos dedicados a la toma de Larache», *Revista de Literatura*, Madrid, T. XL, n.º 79-80, Julio-Diciembre 1978, págs. 47-69.

Entre 1582 y 1586 Góngora escribe una serie de sonetos de temática amorosa, tras muchos de los cuales se puede entrever un inmediato modelo italiano (Torquato Tasso, Bernardo Tasso, Ariosto, Minturno, etc...) y siempre, como telón de fondo, la presencia de Petrarca que seguirá latiendo en sus sonetos incluso después de 1586, cuando ya el poeta se desvía del italianismo y de la temática amorosa.

Todos estos sonetos iniciales de imitación italianizante (llenos de tópicos y faltos de emoción) son ejercicios literarios en los que se fragua el futuro Góngora, pero señalemos que ya Joseph G. Fucilla matizó que el aprendizaje del poeta fue desde sus principios el «de un genio precoz, puesto que sus imitaciones, más que meras copias, son recreaciones artísticas. Su función fue la de proporcionar una serie de estímulos a una imaginación poderosa» (4).

A este período creativo (1582-1586) pertenece el soneto que vamos a comentar, del que, entre otras fuentes, ya en el siglo XVII, García de Salcedo Coronel señaló como probable un poema de Minturno (5). Este es el texto del poema:

De pura honestidad templo sagrado,
cuyo bello cimiento y gentil muro
de blanco nácar y alabastro duro
fue por divina mano fabricado;

pequeña puerta de coral preciado,
claras lumbreras de mirar seguro,
que a la esmeralda fina el verde puro
habéis para viriles usurpado;

soberbio techo, cuyas cimbrias de oro
al claro Sol, en cuanto en torno gira,
ornan de luz, coronan de belleza;

ídolo bello, a quien humilde adoro,
oye piadoso al que por ti suspira,
tus himnos canta, y tus virtudes reza.

1. Métrica, sintaxis y léxico del soneto

La indivisibilidad fondo-forma es un presupuesto fundamental en la crítica literaria desde el formalismo ruso. El texto literario funciona como una totalidad y, así, sus componentes formales no son simple envoltura de unos componentes temáticos, sino que ellos mismos, desde el más mínimo hasta la estructura global del texto, actúan como significado comunicativo (6). Analizaremos, pues, los diversos niveles formales, niveles del sistema lingüístico que, someti-

(4) Fucilla, J. G.: *Estudios sobre el petrarquismo en España*, CSIC, Madrid, 1960, pág. 252.

(5) Para las fuentes de este soneto véanse Alonso, D.: *op. cit.*, T. II, págs. 131-132; Fucilla, J. G.: *op. cit.*, pág. 253, y Ciplijauskaitė, B.: Introducción y notas a Luis de Góngora: *Sonetos completos*, Castalia, Madrid, 3.ª ed. 1978, pág. 118.

(6) Vid. Mukarovsky, J.: *Arte y semiología*, Alberto Corazón, Madrid, 1971, pág. 32 y ss.

dos al proceso de semiotización (7), dan lugar al llamado sistema secundario de la lengua, específico del texto literario, pero siempre teniendo en cuenta que los elementos constitutivos de los varios niveles se relacionan y complementan entre sí (a la vez que dentro de su propio nivel) para la consecución del mensaje conceptual, al mismo tiempo que dichos elementos desempeñan una función estética específica (8).

1.1. Los formantes métricos

El texto comentado es una composición de catorce versos endecasílabos formando dos cuartetos y dos tercetos encadenados; es por lo tanto un poema estrófico, un soneto. En cuanto a la rima, los tercetos presentan la combinación CDE: CDE, rima usual ya en Garcilaso y Herrera. Veamos el esquema acentual del soneto (señalamos con (´) los acentos rítmicos obligatorios y con (˘) los extrarrítmicos; mediante (-) se marcan otros acentos de menor significación):

v.1	— — — — — — — — — — —	Heroico
v.2	— — — — — — — — — — —	Melódico
v.3	— — — — — — — — — — —	Sáfico
v.4	— — — — — — — — — — —	Sáfico
v.5	— — — — — — — — — — —	Sáfico
v.6	— — — — — — — — — — —	Sáfico
v.7	— — — — — — — — — — —	Sáfico
v.8	— — — — — — — — — — —	Heroico
v.9	— — — — — — — — — — —	Sáfico
v.10	— — — — — — — — — — —	Sáfico
v.11	— — — — — — — — — — —	Enfático (Sáfico)
v.12	— — — — — — — — — — —	Enfático (Sáfico)
v.13	— — — — — — — — — — —	Enfático (Sáfico)
v.14	— — — — — — — — — — —	Sáfico

Notamos el predominio del endecasílabo sáfico (acentos rítmicos obligatorios en las sílabas 4.^a, 6.^a y 10.^a ó 4.^a, 8.^a y 10.^a) que da al poema, al igual que el endecasílabo heroico (acentos en 2.^a, 6.^a y 10.^a) y el melódico (acentos en 3.^a, 6.^a y 10.^a), una sensación de lentitud, equilibrio y armonía. No así el endecasílabo enfático (acentos en 1.^a, 6.^a y 10.^a sílaba) que sugiere un ritmo rápido y enérgico a causa de ese primer acento obligatorio extrarrítmico en primera sílaba y que hace destacar el elemento acentuado. Consideramos endeca-

(7) Vid. Mignolo, W. D.: *Elementos para una teoría del texto literario*, Crítica, Barcelona, 1978, págs. 47-59. Para ver los rasgos específicos que caracterizan el texto literario/poético frente al texto comunicativo estándar, juzgamos interesante el trabajo de García Berrio, A.: «Lingüística, literaridad, poeticidad (Gramática, Pragmática, Texto)», *1616: Anuario de la sociedad española de literatura general y comparada*, Madrid, Anuario II, 1979, págs. 125-168.

(8) Observa E. Ramón Trives que el arte «es una forma contaminada de contenido. Por lo cual, no se puede leer una obra artística como habría que leer un tratado de fisiología o física, que presentan un contenido formalizado. Importa captar la forma significativa en cuanto tal forma, razón de ser del artificio estético-expresivo», *Aspectos de semántica lingüístico-textual*, Istmo-Alcalá, S. A., Madrid, 1979, pág. 283.

silabos enfáticos los versos 11, 12 y 13, pero observemos que la presencia de otros acentos, señalados en el anterior esquema: (-) podría dar lugar a otro tipo rítmico de endecasílabos (sáfico con acentos en 4.^a, 6.^a y 10.^a para el verso 11, y sáfico con acentos en 4.^a, 8.^a y 10.^a para los versos 12 y 13), pero juzgamos más oportuno considerarlos enfáticos dado que los acentos extrarrítmicos en primera sílaba destacan vocablos fundamentales en el conjunto total del poema (9). En sucesivos niveles de análisis veremos cómo estas peculiaridades rítmicas son fundamentales para la eficacia estética del soneto.

1.2. Las categorías sintáctico-semánticas

El predominio o ausencia de determinadas categorías sintáctico-semánticas (sustantivos, adjetivos, verbos...) aportan determinados valores estilísticos al texto. Si cuantificamos las categorías presentes en el poema tenemos:

a) La categoría sustantivo es la predominante en el texto (junto con la categoría adjetivo), concentrándose fundamentalmente en los primeros once versos del soneto. Además casi todos estos sustantivos son concretos.

b) También la categoría adjetivo muestra una pertinencia de orden cuantitativo, pero señalemos que el adjetivo en función de adjunto al nombre se utiliza exclusivamente en los dos cuartetos y primer terceto, mientras que dos de los tres adjetivos que aparecen en el último terceto («humilde», «piadoso») funcionan como complementos predicativos. En cuanto a su significado, son casi todos ellos adjetivos calificativos cualitativos y generalmente, como veremos, epítetos.

c) La categoría verbal es la menos abundante. De diez formas que constatamos, la mayoría (un 70%) se concentra en los últimos cuatro versos.

¿Qué rasgos estilísticos se derivan de la anterior cuantificación?

a) La frecuencia de sustantivos (y semánticamente concretos) nos remite a un texto que centra su interés en lo sustancial, en lo concreto; tengamos presente que el objeto lo domina todo en la poesía de Góngora, en la que «habrá siempre muchas más cosas —ideas de cosas— que ideas abstractas» (10). Estamos, pues, ante un estilo nominal que genera en la mayor parte del poema (los dos cuartetos y el primer terceto) un dinamismo negativo (11), es decir, estatismo, ya sugerido por dos tipos rítmicos de endecasílabo, especialmente sáfico, utilizados en los diez primeros versos. Acentúa este estatismo el hecho de que varios de los sustantivos («cimiento», «muro», «puerta...») no aportan, en definitiva, ningún contenido novedoso, sino sólo matizan metonímicamente elementos de una misma realidad: «templo».

b) Según Carlos Bousoño, el adjetivo (y fundamentalmente el explicativo) no aporta ninguna noción nueva, sino que únicamente matiza la del sustantivo al que califica; su dinamismo es, pues, negativo.

(9) «La concurrencia y conflicto de acentos puede hacer dudosa en algunos casos la clasificación correspondiente. Un mismo verso en tales circunstancias puede adscribirse a uno u otro tipo según el vocablo a que se da preferencia para destacarlo con el primer tiempo marcado», Navarro Tomás, T.: *Métrica española*, Guadarrama, Madrid, 3.^a ed. 1972, pág. 199.

(10) Vid. Guillén, J.: «Lenguaje poético: Góngora», en *Lenguaje y poesía*, Alianza Editorial, Madrid, 2.^a ed. 1972, pág. 52.

(11) Para todas las cuestiones referentes al dinamismo expresivo véase Bousoño, C.: *Teoría de la expresión poética*, T. 1, Gredos, Madrid, 5.^a ed. 1970, págs. 337-360.

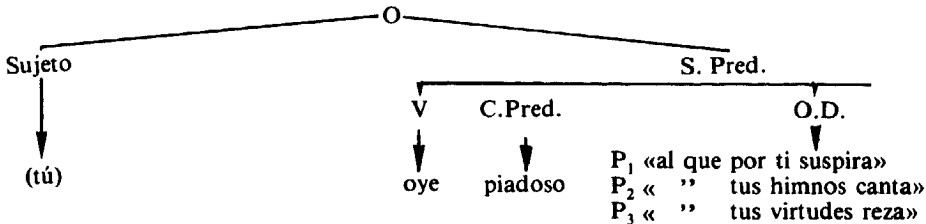
Es innegable el abundante uso del adjetivo en Góngora, intensificando un recurso expresivo que arranca de Garcilaso y se enriquece extraordinariamente con Herrera antes de llegar a nuestro poeta (12). Adjetivos epítetos abundan en el siguiente poema, puesto que, como señala J. M.^a Pozuelo Yvancos, frente a la ausencia del epíteto en Quevedo y otros conceptistas, «el epíteto es uno de los pilares sobre los que descansa el decorativismo, la profusa ornamentación y la calidad sensorial de la poesía gongorina» (13). Anotemos los siguientes en el presente texto: «*pura* honestidad», «templo *sagrado*», «*blanco* nácar», «*alabastro duro*», «coral *preciado*», «*claras* lumbreras», «*esmeralda fina*», «*claro* sol»..., epítetos que realzan cualificaciones de luminosidad, color, consistencia. No olvidemos los denominados por Sobejano «epítetos complementos de metáfora» que explicitan una cualidad del sustantivo metafórico: «*bello* cimientto» (=piernas), «*gentil* muro» (=cuerpo), «*pequeña* puerta» (=boca), etc.

c) El verbo es por excelencia la categoría gramatical que aporta dinamismo positivo al discurso. Pero sólo el verbo principal, ya que los subordinados son generalmente elementos neutros en cuanto dinamismo expresivo, cuando no dotan incluso al texto de un dinamismo negativo. El verbo principal, «oye», realzado mediante un acento extrarrítmico es el elemento inicial del verso trece. Éste es precisamente el punto en el que se concentra el dinamismo expresivo del soneto.

1.3. La estructura sintáctica del soneto

Eliás Rivers ha constatado que varios sonetos de Petrarca constan de una sola oración: «estos son, desde nuestro punto de vista sintáctico, los más radicalmente unificados. Tales sonetos siempre hacen que el lector esté como suspendido por todo el curso de su lectura, esperando que se cierre por fin el período; lo cual quiere decir, por supuesto, que en tales sonetos el verbo principal no suele aparecer antes del segundo terceto. La anáfora... a veces sirve en estos sonetos para subrayar los distintos miembros de una larga pluralidad, intensificando así la suspensión del lector, que va buscando ávidamente el desenlace sintáctico» (14).

En la introducción ya señalamos que estamos ante un soneto petrarquista de la primera etapa poética de Góngora; sirva, por lo tanto, la anterior cita de Eliás L. Rivers para comprobar hasta qué punto se cumplen estas características en el presente soneto. Su estructura sintáctica es la siguiente:



(12) Vid. Sobejano, G.: *El epíteto en la lírica española*, Gredos, Madrid, 2.^a ed. 1970, págs. 260-306.

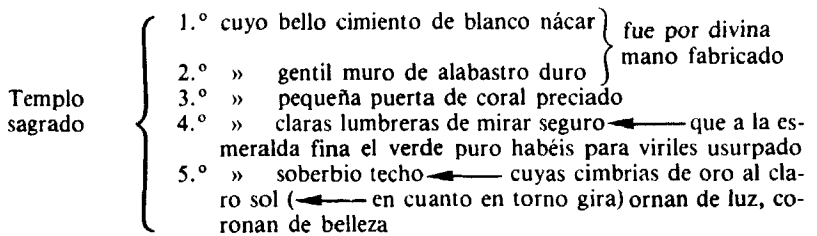
(13) Pozuelo Yvancos, J. M.^a: «El epíteto conceptista», *Revista de Literatura*, Madrid, T. XXXIX, n.º 77-78, Enero-Julio 1978, pág. 15.

(14) Rivers, E.: «Hacia la sintaxis del soneto», *Studia Philologica: Homenaje ofrecido a Dámaso Alonso*, T. III, Gredos, Madrid, 1967, pág. 228.

Como en Petrarca, el verbo principal aparece en el segundo terceto (donde además se condensa todo el predicado verbal), complementándose con un complejo objeto directo constituido por tres proposiciones. Asimismo el sujeto es un complejo sintagma nominal heterogéneo que ocupa la mayor parte del poema: dos cuartetos y un terceto. Veamos sus elementos.

Sobre el núcleo del SN sujeto (el sustituto personal «tú») se incrustan los alargamientos siguientes: a) dos sintagmas nominales en aposición: «templo sagrado» e «ídolo bello»; b) un alargamiento por determinación introducido por la preposición «de» con valor causal: «de pura honestidad».

Pero, a su vez, los dos sintagmas en aposición llevan otros alargamientos por complementación, asimismo muy complejos:



Y en la segunda aposición:

Ídolo bello ← a quien humilde adoro

El introductor «cuyo» posee un valor relativo-posesivo y expresa una relación semejante a la del sintagma preposicional «del cual el...», por lo que lo podemos considerar como el introductor (elíptico en la estructura superficial) de todas las proposiciones que complementan al SN «templo sagrado».

Anotemos también que los alargamientos que recibe dicho SN introducen elementos que hacen referencia parcial («cimientó», «muro», «puerta...») al núcleo «templo». Estos encuadres metonímicos cumplen una función semejante a la de la anáfora en los sonetos de Petrarca: mantener la suspensión del lector, al subrayar unos sustantivos semánticamente contiguos al elemento «templo».

Es significativo, por otro lado, el hecho de que las dos aposiciones abren y cierran respectivamente el complejo sujeto. La segunda aposición, «ídolo bello», sintetiza y concreta el contenido de la primera («templo sagrado»), en cuanto que posee, además del rasgo sémico (+ religiosidad), un posible nuevo sema (+ humano) que nos aproxima, como veremos, al tenor o elemento real de la configuración metafórica.

La complejidad sintáctica del sintagma sujeto da a los dos cuartetos y al primer terceto un movimiento de extrema lentitud; el dinamismo expresivo es, por lo tanto, negativo. El lector se demora en la delectación del contenido aportado por el sujeto, pero esta lentitud se rompe en el verso 12 y, sobre todo, en el 13 (ambos endecasílabos enfáticos), donde, como ya dijimos, aparece el verbo principal individualizado mediante un acento extrarrítmico.

Sintácticamente se pueden lograr otros matices expresivos que, aparte de enriquecer plásticamente la composición poética, pueden contribuir a enfatizar determinados componentes temáticos. Estudiemos estos recursos sintácticos que aparecen en el texto:

Versos bimembres: Dámaso Alonso en su libro *Estudios y ensayos gongorinos* dedica un apéndice a estudiar los versos bimembres en los sonetos de Góngora (15), y señala los siguientes en el que comentamos:

- v.3 «de blanco nácar y alabastro duro»
- v.11 «ornan de luz, coronan de belleza»
- v.12 «tus himnos canta, tus virtudes reza»

En otro artículo incluido en el mismo libro, «La simetría bilateral» (16), explica los orígenes y eficacia estética del artificio. En Petrarca está el origen del verso bimembre (sobre todo la tendencia a hacer bimembre el verso final, como en el presente soneto) ensayado luego por todos los poetas petrarquistas de nuestro Siglo de Oro incluido Góngora, quien aplicará tal recurso a sus versos, sobre todo en su primera época. El efecto estético que se deriva del hecho de dividir sintáctica y semánticamente el verso en dos unidades semejantes es una sensación de equilibrio, armonía y perfección. Anticipemos que esta expresividad está en consonancia con los contenidos del poema; es decir, que la bimembración no es más que una consecuencia expresiva de la estructura dual del contenido del poema (en este caso, como veremos, la dualidad «mujer» = «templo»).

Efectos expresivos semejantes a los conseguidos con la bimembración se logran mediante las construcciones paralelísticas, al darse en dos o más versos una misma distribución de sus miembros sintácticos (17). Un caso perfecto de paralelismo lo encontramos en los versos 5 y 6:

- v.5 «pequeña puerta de coral preciado»
- v.6. «claras lumbreras de mirar seguro»

versos en los que se repite la misma estructura sintáctica: Adj. + N + C. Det (prep. «de» + N + Adj.). Con este recurso se consigue una sensación de armonía y perfección arquitectónica que es esencial a todo el poema.

En los versos 2 y 3 está presente una correlación binaria, acorde con la estética binaria ya presente en los versos bimembres:

- v.2 «cuyo bello cimiento y gentil muro
- v.3 de blanco nácar y alabastro duro»

Hay dos pluralidades formadas por los dos adjetivos con sus respectivos sustantivos por un lado, y por los complementos determinativos por otro. La

(15) Alonso, D.: «Versos bimembres en los sonetos de Góngora», en *Estudios y ensayos gongorinos*, Gredos, Madrid, 2.ª ed., 1960, pág. 591.

(16) *Ibidem*, págs. 117-173.

(17) Vid. Alonso, D.: «Tácticas de los conjuntos semejantes en la expresión literaria», en Alonso, D./Bousoño, C.: *Seis calas en la expresión literaria española*, Gredos, Madrid, 4.ª ed., 1970, págs. 45-74.

unidad de sentido se produce mediante la lectura de los elementos de una misma columna:

v.2	Adj. + N		Adj. + N
	↓	/y/	↓
v.3	C. det.		C. det.

Al igual que la bimembración, la correlación es un recurso que nos llega de Italia; es un rasgo esencialmente petrarquista que Góngora asimila e intensifica, llegando a ser un recurso de extrema complejidad en su poesía (18).

Observemos, por último, los siguientes versos:

v.1 «de *pura* honestidad templo *sagrado*»
 v.3 «de *blanco* nácar y alabastro *duro*»
 v.5 «*pequeña* puerta de coral *preciado*»
 v.6 «*claras* lumbreras de mirar *seguro*»
 v.9 «*soberbio* techo cuyas cimbras *de oro*»

En ellos se evidencia la tendencia a equilibrar los adjetivos (generalmente adjetivos de lengua, pero también de discurso: «de oro») en los extremos del verso, manteniendo los sustantivos en la parte central. El primer efecto expresivo que con ello se consigue es la tan reiterada sensación de equilibrio arquitectónico, de armonía y perfección. En segundo lugar se logra un halo de cromatismo (no olvidemos el carácter sensorial de la poesía gongorina), de valoraciones cualitativas rodeando a los objetos, a los sustantivos soporte de esas cualificaciones.

1.4. El sistema léxico

En el texto literario, y fundamentalmente en el poético, debemos analizar la selección léxica que lleva a cabo el poeta, pues la elección y especial interrelación de determinadas unidades léxicas «organiza una red temática o conjunto de redes temáticas que... servirán para la manifestación conceptual de la comunicación literaria» (19). En el soneto que comentamos adquieren pertinencia las unidades léxicas que hacen referencia a tres campos nocionales:

- a) Elementos arquitectónicos: «templo», «cimiento», «muro», «puerta», «lumbreras», «techo», «cimbras».
- b) Elementos suntuosos: «nácar», «alabastro», «coral», «esmeralda», «viriles», «oro».
- c) Elementos, estados anímicos y acciones que connotan sumisión, adoración y religiosidad: «templo», «honestidad», «ídolo», «humilde», «adorar», «preciado», «himnos», «virtudes», «rezar».

(18) Vid. Alonso, D.: «Un aspecto del petrarquismo: la correlación poética», en Alonso, D./Bousoño, C.: *op. cit.*, págs. 77-107.

(19) Lamiqúiz, V.: *Sistema lingüístico y texto literario*, Universidad de Sevilla, 1978, págs. 56

La tonalidad de sentimiento subyacente de todos estos elementos es de perfección y excelstitud. Estamos, en consecuencia, ante un lenguaje específicamente poético, lenguaje sensorial que busca el halago de los sentidos. Cuando las unidades léxicas no denotan positividad por sí solas (tal es el caso de los elementos del primer campo nocional), se modifica positivamente su contenido neutro mediante complementos determinativos y adjetivos de lengua enaltecedores; por ejemplo: «*bello cimiento de blanco nácar*».

Notemos, para finalizar, que los elementos léxicos de los dos primeros campos nocionales se concentran exclusivamente en los primeros once versos, mientras que los elementos del tercer campo aparecen fundamentalmente en el último terceto.

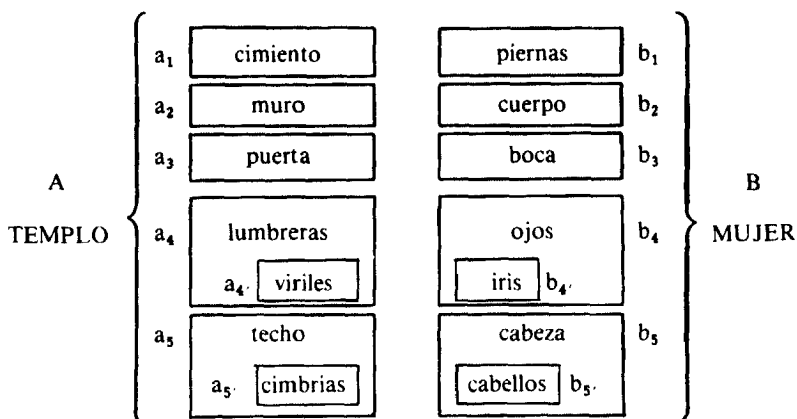
1.5. La configuración metafórica

El poeta ha seleccionado un léxico estéticamente positivo, y será con estas unidades léxicas con las que el poeta construye el armazón metafórico que encierra el significado poemático (No olvidemos que el lenguaje poético evita la manifestación directa de los contenidos; es, ante todo, lenguaje sugestivo). En lo que sigue analizaremos los significantes semánticos del poema.

La analogía base que articula metafóricamente todo el poema se presenta ya en el verso inicial: «De pura honestidad templo sagrado». En el apartado 1.3.1. analizamos el sintagma preposicional «de pura honestidad» como complemento determinativo del sustituto personal «tú», y el sintagma nominal «templo sagrado» como una aposición al sujeto. Ya tenemos la analogía clave del poema formulada mediante una aposición: «tú» = «templo sagrado». Estos dos elementos se oponen por sus rasgos sémicos inherentes: (+ humano) — (— humano). Estamos, por tanto, ante una desviación semántica que se reitera en otras expresiones en las que, de la misma manera, se violan los rasgos contextuales (los que restringen el contexto en el que un determinado lexema puede aparecer) de determinados lexemas. Así sucede con: «gentil muro» (generalmente el adjetivo «gentil» posee como rasgo co-textual el sema (+ humano); es decir, exige la presencia de un sustantivo con el rasgo inherente (+ humano)). Otros ejemplos: «lumbreras (— animado) de *mirar* seguro» (+ animado); también la expresión «claras lumbreras... que... habéis... usurpado» (observemos el hipérbaton: «habéis —para viriles— usurpado») donde el verbo exige un sujeto con el rasgo sémico (+ humano), rasgo ausente en el sujeto «lumbreras».

Por otra parte, si tenemos en cuenta que es éste un soneto amoroso, podemos anticipar (en realidad, una primera lectura del texto ya nos induce a ello) que el sustituto personal sustituye al lexema «mujer», por lo que podemos concretizar la analogía base como «mujer» = «templo». Lógicamente, el planteamiento de cualquier analogía origina una desviación semántica que obliga a la decodificación, a la búsqueda del fundamento de la adecuación, para alcanzar en la comprensión el placer estético.

Pero sólo hemos visto el principio de la proyección analógica. Las siguientes imágenes serán dobles encuadres metonímicos (partes del templo — partes del cuerpo femenino) del conjunto metafórico inicial, como analizamos en el siguiente esquema:



La adecuación se desarrolla alegóricamente (20); hay una correspondencia exacta entre elementos parciales del plano real (B) y los elementos del plano imaginario (A). No olvidemos que los varios elementos parciales de la metáfora se corresponden en la estructura sintáctica con otros tantos alargamientos por complementación de la aposición «templo sagrado».

Cuando analizamos el léxico del poema establecimos tres campos semánticos. Ahora vemos que los lexemas del primer campo semántico (elementos arquitectónicos) actúan como vehiculos metafóricos. Pero estos elementos arquitectónicos están embellecidos y ensalzados mediante adjetivos («bello», «gentil», «pequeña», «claras», «soberbio») y complementos determinativos, cuyos núcleos (a su vez ornamentados con adjetivos epítetos) son los elementos citados del segundo campo semántico: «de blanco nácar», «de alabastro duro», «de coral preciado», «de verde esmeralda», «de oro».

Los anteriores términos son los que fundamentan (aparte de una tenue semejanza de forma) la relación entre los varios elementos de la imagen. Los adjetivos y complementos determinativos expresan determinadas cualidades de los elementos parciales del vehículo de la imagen («templo sagrado»), que evocan y sugieren semejantes cualidades (pero intensificadas en virtud del ardid metafórico) en los respectivos elementos del plano real («mujer»). Así, por ejemplo, el poeta logra comunicarnos de una manera más bella e intensa (e indudablemente estética) los atributos de gentileza, blancura alabastrina, y perfecta armonía arquitectónica del cuerpo femenino mediante la imagen «gentil muro de alabastro duro»; o el bello rojo intenso de los labios mediante el complemento determinativo «de coral preciado».

Así pues, el poeta ha partido de una adecuación inicial «mujer» = «templo», que luego ha desarrollado alegóricamente. Ahora bien, recordemos que, en la estructura sintáctica del poema, sobre el sustituto personal «tú» incidía un segundo SN en aposición, «ídolo bello» (cuyo núcleo se destaca mediante un acento extrarrítmico), que también actúa como vehículo metafórico. Esta segunda aposición sintetiza todo el desarrollo metafórico precedente, al mismo tiempo que nos aproxima más al tenor de la adecuación metafórica: «mujer».

Fijémonos que el lexema «ídolo» (según el Diccionario de la Real Academia: «figura de una *falsa deidad* a la que da *adoración*; fig. *persona* o cosa excesivamente amada») presenta como rasgos sémicos inherentes los semas (+ escultórico/arquitectónico) y (+ sagrado), y en su acepción figurada el rasgo (+ humano). Por lo tanto, mientras que los lexemas «templo» y «mujer» divergen en todos sus semas, el lexema «ídolo» actúa como enlace entre ambos, como clave en el arco metafórico, en cuanto presenta rasgos distintivos convergentes con ambos lexemas. Así «ídolo» coincide con «templo» en los semas (+ arquitectónico/escultórico) y (+ sagrado) («templo» = lugar destinado al culto; «ídolo» = objeto de veneración), y con «mujer» en el rasgo sémico (+ humano).

Es imprescindible percatarse de que inconscientemente hay una transferencia de significado (como sucede en todo recurso analógico) entre estos tres elementos relacionados sintácticamente. De esta manera se nos sugiere el tenor «mujer» participe de la perfección escultórica y arquitectónica propia de los vehículos metafóricos, pero sobre todo se nos insinúa como un ser sagrado objeto de veneración, lo cual implica una actitud de culto, sumisión y veneración ante la mujer amada por parte del yo poético.

La abundancia del recurso metafórico es evidente en el poema; esta intensificación es una característica de la poesía gongorina. Como ya señaló Dámaso Alonso, el arte de Góngora se basa en la técnica de la elusión, en el afán perentorio de «sustituir constantemente el complejo noción-palabra, correspondiente a un término de la realidad circundante, por otro metafórico» (21). Semejante es la apreciación de Jorge Guillén a lo largo de todo el ensayo citado: para Góngora queda prohibido el lenguaje directo, y así su poesía «es un lenguaje construido como un objeto enigmático»; de ahí que las «imágenes y metáforas, como si fuesen el propio lenguaje de la poesía, no son ornatos sino la materia poemática, su “mármol”» (22).

A pesar de su red metafórica, el soneto comentado es sólo un tímido esbozo de lo que va a ser la compleja técnica elusiva y alusiva de Góngora a partir de 1610. Góngora escribe sus primeros sonetos dentro de la inevitable tradición petrarquista, y muchas de sus imágenes son producto de esa influencia, por lo que se han socializado, codificado, y, en consecuencia, se han de-semiotizado y perdido eficacia estética (23): así, por ejemplo, el comparar a la «mujer» con un «templo» y la sucesiva equiparación metafórica de las respectivas partes. El juego metafórico propuesto en este poema es excesivamente fácil de decodificar; por ello no comprendemos el excesivo aprecio que muestra Dámaso Alonso por el poema, y juzgamos más acertada la observación de B. Ciplijauskaitė, para quien no deja de ser un soneto muy petrarquista y convencional como otros de su primera época (24).

(21) Alonso, D.: «Alusión y elusión en la poesía gongorina», en *Estudios y ensayos gongorinos*, págs. 92-93.

(22) *Op. cit.*, págs. 31-71 (Y, concretamente, pág. 52).

(23) Sobre este aspecto véase Mignolo, W. D.: *op. cit.*, págs. 203-205, y Reis, C.: *Comentario de textos (Metodología y diccionario de términos literarios)*, Almar, S. A., Salamanca, 1979, pág. 70.

(24) Alonso, D.: *Góngora y el Polifemo*, T. II, pág. 132, y Ciplijauskaitė, B.: *op. cit.*, pág. 118.

2. El tema

El establecimiento del tema puede ser labor difícil, dado que en el texto poético, y en virtud del proceso de semiotización a que es sometido el sistema lingüístico, los componentes temáticos se ocultan y pierden frecuentemente vigencia ante los variados recursos poéticos que nos predisponen a la valoración formal del texto antes que a la valoración temática (25), tal como sucede en la segunda época del poeta.

Sin embargo, nos hallamos ante un poema de su primera época en el que fácilmente podemos establecer el tema: / invocación sumisa del yo poético a la amada para que le corresponda en amor /. Este eje temático da entrada a un subtema: / exaltación divinizada de la belleza de la amada /.

Tras estos temas subyace la concepción del amor como culto, como vasallaje espiritual, motivo poético que arranca de la lírica provenzal y que llegará de nuevo a nuestra literatura latiendo en los versos de Petrarca y sus seguidores (26). Este culto, esta gineolatría del yo poético, aparece en el poema no sólo a través de las connotaciones religiosas de las adecuaciones metafóricas («mujer» = «templo» / «ídolo»), sino también por las expresiones («oye piadoso», «humilde adoro», «al que tus himnos canta», «al que tus virtudes reza»...) que, como ya vimos en el apartado 1.4., constituían el tercer campo semántico.

Los componentes temáticos están distribuidos equilibrada y armoniosamente. Los elementos metafóricos que describen la figura femenina adoptan una estructura analizante-sintetizante: planteamiento de la adecuación inicial «templo» = «mujer», desarrollo metafórico de sus respectivos elementos parciales, y metáfora-síntesis: «ídolo» = «mujer». También hay una equilibrada distribución de los elementos parciales de la descripción metafórica a lo largo de las tres primeras estrofas: primer cuarteto (elementos A, a₁, a₂); segundo cuarteto (elementos a₃, a₄, a₄); primer terceto (elementos a₅, a₅).

La equilibrada y armoniosa perfección constructiva de esta parte del poema (armonía y equilibrio también sugerido por el moderado compás del endecasílabo sáfico) se corresponde con la armónica perfección del tema expuesto: la descripción de figura femenina; además, el dinamismo negativo predominante en estas tres estrofas nos invita a detenernos en la delectación de lo expuesto. Observemos asimismo que esta descripción se intensifica gradualmente, no sólo por la distribución de los elementos parciales, sino también a causa del endecasílabo enfático («ornan de luz, coronan de belleza») que marca la culminación del movimiento rítmico en la descripción (recalquemos ese simbólico acento rítmico que enfatiza el lexema «coronan») y nos sugiere un éxtasis en la exaltación de la belleza femenina (aunque, paradójicamente, el equilibrio y armonía todavía están presentes en el verso en virtud de su estructura bímembre).

Ahora bien; es evidente que el que hemos considerado tema secundario del poema abarca las tres primeras estrofas, mientras que el tema principal se concentra en el último terceto. En otras palabras, si nos atenemos al espacio tex-

(25) Vid. Reis, C.: *op. cit.*, págs. 110-111 y 120 y ss.

(26) Sobre el amor cortés, véase Lapesa, R.: *La trayectoria poética de Garcilaso*, Revista de Occidente, Madrid, 2.ª ed. 1968, págs. 19-24.

tual se le otorga mayor protagonismo al que hemos considerado subtema. Tal vez esté aquí presente (aunque no de una manera muy relevante) un recurso manierista ya estudiado por Emilio Orozco en varios sonetos de Góngora (y que también aparece en la pintura de la época), y que consiste «en relegar al fondo o final la figura o motivo fundamental objeto de la obra; resultando, así, que, cuantitativamente, por el espacio o lugar que ocupa en el cuadro o en el poema, el asunto objeto del mismo queda desviado del eje o al final, y, además, representa la menor parte en proporción con el subtema o elementos secundarios» (27). Manierismo y barroco están presentes en Góngora, y, precisamente, los esquemas manieristas en la estructuración temática son esenciales en la etapa petrarquista de Góngora, puesto que «es en el petrarquismo, donde cristalizan casi todas las estructuras manieristas en la poesía italiana» (28). Aunque no de una manera tan clara como en los sonetos analizados por E. Orozco (donde generalmente el tema de la naturaleza es el secundario), también aquí el tema central se desplaza a la última estrofa; el resto del poema queda para un amplio desarrollo del tema secundario. El efecto conseguido con este desplazamiento ya lo señalamos al comentar el esquema sintáctico del soneto; el poema crece en tensión, y, consecuentemente, la atención del lector queda suspendida (temática y sintácticamente) hasta el verso 12 que marca el inicio desbordante de las súplicas y quejas del yo poético, y el comienzo del dinamismo expresivo positivo. El verso 12 (endecasílabo enfático) es la culminación de la intensificación climática que se mantiene en el verso 13, donde aparece el verbo principal de la oración, para remansarse de nuevo el poema con el verso final, un endecasílabo sáfico con perfecta estructura bimembre: «tus himnos canta, y tus virtudes reza».

3. El proceso de enunciación

Veamos, por último, el proceso de enunciación que modela la estructura global del texto. Para ello tenemos que diferenciar, como hace Walter D. Mignolo, dos situaciones distintas en la enunciación: a) situación discursiva, en la que se sitúa el emisor ficticio (E') de la materia enunciada, el «yo poético»; b) situación contextual, la que corresponde al autor, al emisor real (E) del proceso de enunciación (29).

Si analizamos en el presente soneto la situación discursiva, observamos que el yo poético, el emisor ficticio (E') de la materia poética, funciona en la estructura global del soneto como objeto directo, mientras que el receptor en la situación discursiva (R'), el objeto de las súplicas del yo poético (es decir, la amada), actúa como sujeto gramatical.

El núcleo verbal en modo imperativo (modo que da lugar a la anterior situación sintáctica de los actantes) junto con el complemento predicativo («oye piadoso») nos revela la modalidad de predicación, la relación actancial existente entre el actante sujeto (el yo poético) y el actante objeto (la amada): queja,

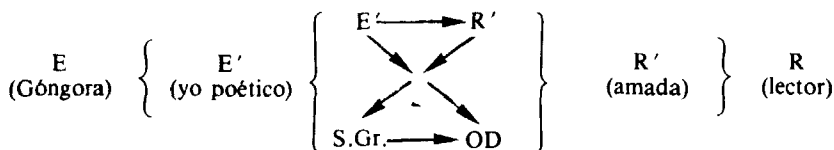
(27) Orozco, E.: «Estructura manierista y estructura barroca en la poesía. Introducción y comentarios a unos sonetos de Góngora», en AA.VV.: *Historia y estructura de la obra literaria*, CSIC, Madrid, 1971, pág. 114.

(28) *Ibidem*, pág. 106.

(29) *Op. cit.*, pág. 144-150.

sumisión, apelación a la correspondencia en el amor. Tal relación actancial nos muestra la actitud lírica que configura la materia poemática: el apóstrofe o invocación lírica.

Ahora bien, si consideramos la situación discursiva dentro de la situación contextual, tenemos que considerar a los agentes del proceso absoluto de enunciación; esto es, al emisor real o autor (E) y a todo posible receptor (R) del texto poético, con lo cual podríamos esquematizar como sigue todo el proceso de enunciación:



Sin embargo, ¿los sentimientos del emisor ficticio (E') son atribuibles a Góngora, emisor real (E) de la enunciación? Ante esta interrogante es imprescindible señalar que la identificación del «yo» del enunciado con el «yo» de la enunciación es sólo una forma más de semiotización muy frecuente en el género lírico. Como hace constar Carlos Bousoño, «la persona que habla en el poema, aunque con frecuencia mayor o menor coincida de algún modo con el yo empírico del poeta, es substantivamente, no el autor, sino un «personaje», una composición que la fantasía logra a través de los datos de la experiencia» (30). Pensemos que en poetas como Garcilaso o Lope de Vega, por ejemplo, cuyos poemas son frecuentemente expresión de sus sentimientos o experiencias anímicas, la comunicación artística exige la semiotización, no sólo de sus vivencias, sino de ellos mismos en cuanto personajes poéticos; así, el emisor real (E) Garcilaso será en la *Égloga* 1.^a el emisor ficticio (E') Nemoroso, y con las cualificaciones de pastor, respondiendo a una convención poética de su siglo; incluso más: un segundo emisor ficticio, Salicio, también es una proyección literaria del propio poeta. De la misma manera Isabel Freyre se simbolizaría como Elisa en la situación discursiva. Por lo tanto, recalquemos que, aunque el autor refleje sus propios sentimientos a través del emisor ficticio del enunciado poético, éste nunca será el autor, sino sólo su símbolo.

Pero volvamos a nuestra inicial pregunta: ¿qué sucede en este soneto? ¿El «yo poético» expresa simbólicamente sentimientos propios del «yo real» Góngora? Definitivamente no. Como señala Jorge Guillén, en la poesía de Góngora no hay «ninguna introspección; ningún eco de las pasiones propias». Góngora, en este aspecto, «no sigue a los petrarquizantes españoles que, a imitación de Garcilaso, se paran a contemplar su estado, su intimidad» (31). Para el poeta cordobés este soneto es sólo un ejercicio estético más.

(30) Sobre estos aspectos véanse Bousoño, C.: *op. cit.*, T. I, págs. 27-30, pero fundamentalmente *El irracionalismo poético (El símbolo)*, Gredos, Madrid, 1977, págs. 168-172. Asimismo Mukarovsky, J.: *op. cit.*, pág. 53, y Mignolo, W. D.: *op. cit.*, págs. 148 y ss. y 229 y ss.

(31) Art. cit., pág. 55.

4. Final

Digamos, para terminar, que el procedimiento de análisis de un texto literario puede ser variado. En el presente análisis hemos tenido presente la perspectiva del receptor, y, así, «lo primero que éste encuentra son las señales acústicas o gráficas que reconstruye, primero, en estructuras proposicionales y organiza luego en bloques semánticos para reestructurar, finalmente, el plan o esquema general: momento de “comprensión” del mensaje» (32). Éstas han sido nuestras sucesivas fases de análisis. Pero, cualquiera que sea el método, hay que considerar el texto literario como entidad multiestratificada, en la que la interacción de todos sus componentes formales tiene un valor fundamental para lograr una mayor eficacia comunicativa y, sobre todo, estética.



(32) Vid. Mignolo, W. D.: *op. cit.*, págs. 49-53 y 286-302.

