

LA MUSICALIDAD DEL «POLIFEMO»

La poesía de Góngora tiene quizá más encantos para el oído del lector o del lector-oyente (si es que lee, como debiera, en alta voz) que cualquier otra poesía española y es, sin ningún género de dudas, la poesía más musical que se produjo en el Siglo de Oro, en el cual los poetas —eruditos renacentistas— escribieron en muchos casos una poesía de admirable contenido intelectual, pero de escaso placer para el oído. Ultimamente los editores y ensayistas, encabezados siempre en estos estudios por la magna figura de Dámaso Alonso, han llamado la atención sobre el amor que Góngora tenía a la música y han subrayado múltiples referencias en su obra a las sensaciones auditivas y a los instrumentos musicales. También se ha establecido la importancia que tiene para el estudio de los grandes poemas gongorinos el hecho de que su autor cultivara toda su vida los géneros *tradicionales* en octosílabos y hexasílabos (*romance, romancillo...*), que, con su fuerte sentido rítmico, se destinaban al canto y quizá también al baile. (Véase, por ejemplo, una sección del excelente prólogo que pone E. Orozco Díaz a su edición de Góngora, Clásicos Labor, XVIII, 1953, págs. 87-92). En la estupefaciente construcción del endecasílabo gongorino habrá influido la familiaridad que tuvo el poeta desde su niñez con estas formas cantables y bailables y habrán influido también los frutos de un siglo de experimentos con el endecasílabo realizados en Italia y en España. Ambas fuentes de inspiración le llevaron al poeta no sólo a cargar de ritmos el verso, sino también a tratar de obtener asonancias (tipo romance) dentro del verso y dentro de la estrofa, todo ello sin tomar en cuenta la consonancia completa o rima final a que obligaba la *octava rima*. En el *Polifemo*, una parte importante del efecto poético total depende del arte estructural —escultural— de la estrofa, de la disposición artística de los miembros dentro de la estrofa, del equilibrio establecido entre los miembros del verso y de los maravillosos efectos que Góngora logra extraer del uso variado de las sílabas acentuadas. Entra también aquí

—ya como cosa independiente, ya como cosa estrechamente ligada a las vocales y a los acentos— la aliteración de consonantes, según se verá. Es tan grande la importancia que todo esto tiene en el *Polifemo*, que el lector —este lector por lo menos— casi está dispuesto a concederle a veces un valor independiente, a verlo como un esquema que existe en abstracto y distinto del contenido de significado intelectual, de metáfora y de goce lingüístico, como si los ritmos de una sinfonía pudieran existir antes de que existiesen las melodías, o como si en un cuadro pudiera existir una perspectiva perfecta y una disposición de partes como entes no relacionados con el color y el significado (entes que, por cierto, la pintura abstracta de nuestro siglo está empezando a estudiar). Y es posible: el poeta inglés Shelley, tratando de explicar cómo se hace un poema, dijo que «he heard the tune first» (antes que nada le vino al oído la melodía que el poema había de tener).

Parte de esto en Góngora se ha explorado ya de modo más que adecuado¹. Lo que se ha descuidado, aunque contribuye poderosamente al efecto poético total, es la música vocálica del *Polifemo*. Dámaso Alonso ha escrito ensayos magistrales sobre la estructura de la estrofa, estudiando en ellos los ritmos del verso y el papel especial que desempeñan las sílabas acentuadas (*infame turba de nocturnas aves*); otros eruditos y apasionados por el poeta se han contentado con observaciones generales sobre la musicalidad del poema. Sobre las consonantes se ha escrito muy poco; sobre las vocales inacentuadas, casi nada. Aunque en lo que sigue nos vamos a fijar principalmente en las vocales, tanto inacentuadas como acentuadas, sería una burda equivocación querer desligar las vocales de las consonantes y del diseño general (no sólo ritmos y rimas, sino sintaxis, bimetración, correlación, etc.) que posee cada verso y cada estrofa. Por ello nos atrevemos a repetir alguna vez lo ya dicho por los eruditos que han estudiado este aspecto de la obra de

¹ Por DÁMASO ALONSO en varios trabajos, reunidos casi todos ellos en la colección *Estudios y ensayos gongorinos*, Madrid, Gredos, 1955, colección a la cual me refiero después por el nombre de *Estudios*. Otros trabajos están publicados en el volumen *Poesía española: ensayo de métodos y límites estilísticos*, Madrid, Gredos, 1950. Los trabajos que más nos interesan aquí son tres: 1) En los *Estudios*, pp. 81-82, la sección *Musicalidad de los versos*, del artículo *Claridad y belleza de las «Soledades»*; 2) En los *Estudios*, pp. 125-128, la sección *Bimetración de elementos fonéticos*, del artículo *La simetría bilateral*; en la p. 127, al comentar el verso *vagas cortinas de volantes vanos*, Dámaso Alonso se acerca casi al estudio que yo quiero hacer aquí. En el mismo artículo, la sección sobre *Bimetración rítmica*, pp. 132-135, también hace al caso; 3) En *Poesía española*, pp. 333-418, *Monstruosidad y belleza en el «Polifemo» de Góngora*, especialmente pp. 346-352, *Imagen fonética de la oscuridad*, sobre el verso *infame turba de nocturnas aves*.

Góngora. Insistamos una vez más: esta música de vocales y consonantes ocupa un puesto tan importante como otro aspecto cualquiera en la técnica del poeta; tiene un empleo frecuentísimo, casi regular, y es el secreto de muchos de sus mejores versos. Tiene igual valor poético que el que tienen normalmente la aliteración y las rimas finales; es un vínculo que une las diversas partes del verso y de varios versos seguidos para que se establezca una relación más estrecha. Toca una nota repetida que nos agrada tanto como la serie de notas repetidas en una melodía o de movimientos en una danza.

Esta última observación nos lleva a apuntar, sólo de modo pasajero y sin querer meternos en honduras, otros dos aspectos del efecto psicológico que tiene esta música fonética en la mente y los sentidos del hombre. Nos acercamos, pronunciando, saboreando, *sintiendo* a un verso como éste: *ser de la negra noche nos lo enseña* (5f) ¹, a una parte primitiva, fundamental del lenguaje. Dice el señor Masson, erudito que quizá más que nadie conoce y ha estudiado este aspecto de la poesía europea en general, que «the effect upon the reader or listener, mainly unconscious, is one of *decoration* when the pattern reaches a certain degree of crudity or, conversely, a certain degree of refinement. Between these limits, however, the pattern tends to exert a species of magical or hypnotic effect, like that of a ritual *incantation*» (conjuro, ensalmo) ². Más adelante el señor Masson cita versos de Lorca (*Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*):

Duerme, vuela, reposa:
¡También se muere el mar!

Y observa que el sonido de estos versos es casi el de un ensalmo primitivo ³. Razón de más para leer en alta voz nuestra poesía, y no sólo en alta voz, sino declamando, casi orando. Por otra parte, esta música fonética de ecos, de repeticiones, de semejanzas de ritmo y de extensión, es precisamente el atractivo que tienen muchas frases hechas en

¹ Cito por la edición *Obras completas*, JUAN E. ISABEL MILLÉ Y GIMÉNEZ Madrid, Aguilar, 1943.

² DAVID I. MASSON, *Vowel and consonant patterns in poetry*, en *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 1953, XII, p. 213. Otros trabajos del señor Masson son: *Thematic Analysis of Sounds in Poetry*, *Proceedings of the Leeds Philosophical and Literary Society*, 1960, IX, pp. 133-147; sobre Rilke, *Modern Languages Review*, 1951, XLVI, pp. 419-430; sobre Shakespeare, *Neophilologus*, 1954, XXXVIII, pp. 277-289; sobre Wilfred Owen, *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 1955, XIII, pp. 360-369.

³ En el primero de los artículos citados, p. 218.

cualquier idioma y muchos *slogans* publicitarios y políticos. No quiero afeear un ensayo sobre Góngora citando ejemplos del tipo segundo, pero del primero vale la pena apuntar algunos: en inglés, *willy-nilly, from top to toe, by hook or by crook, by fair means or foul, up hill and down dale, rough and ready, lock stock and barrel, tit for tat*¹; en español, *ni fu ni fa, de cabo a rabo, a toca teja, a troche y moche, de pelo en pecho, dinero cantante y sonante*. Pasando luego por los proverbios (especialmente los refranes españoles con rima) y los juegos infantiles, estamos de nuevo casi en el campo de la poesía propiamente dicha.

Antes de comenzar el análisis es aconsejable advertir y descartar dos posibilidades que representan igual número de peligros y de exageraciones. Primero, podemos estar plenamente de acuerdo con Dámaso Alonso cuando dice que la sílaba *-túr-* repetida en el verso *infame turba de nocturnas aves* nos comunica una impresión fonética que se vuelve, en la mente, significado sensual y hasta intelectual (tinieblas, amenazas, horror...), y que esta impresión existe por encima de lo que nos comunica el significado intelectual de las palabras. Pero esto es algo excepcional, aun dentro del arte tan impresionista de un Góngora. En el caso de las asonancias de vocales y repeticiones de consonantes que aquí vamos a estudiar es imposible hacer ninguna observación de este tipo, pues en la mayoría de los casos no se trata de acentos (cumbres del verso, visibles desde muy lejos) y la repetición es de dos sonidos o más (*e-a, e-a, e-o-a, e-o-a*), de modo que ello resulta más borroso, menos nítido, y la impresión fonética no se resuelve en la mente en ningún significado concreto (lo cual, desde luego, no quita un ápice de su valor a la música). Espero que se me concederá que a veces existe una asonancia interna entre parejas de vocales donde en la primera pareja se acentúa la primera vocal y en la segunda pareja la segunda vocal, por ejemplo, *a-é, á-e*; y también que en un diptongo (*pie*) ambos elementos (*i, e*) son separables y discernibles y capacitados para asonantar con *píncel*. Es, pues, un efecto de gran sutileza en muchos casos y es por tanto aconsejable no hacer esfuerzos por percibir posibles comunicaciones de significado a través del sonido, salvo en casos muy especiales que luego indicaremos. Nos contentaremos con decir que la música fonética nos satisface como tal y que contribuye enormemente a lo artístico de la estrofa y del poema.

Segundo, ¿cómo sabremos distinguir las asonancias meramente casuales de las que tienen un determinado efecto artístico y que corresponden

¹ Véase sobre esto el segundo de los citados artículos del señor MASSON, páginas 133-134.

quizá a un esfuerzo intencional del poeta? En otros idiomas de la Europa occidental —inglés, francés, alemán— la riqueza en fonemas vocálicos es relativamente grande y la asonancia de este tipo será rara vez obra de la casualidad. El español (como el italiano) tiene un sistema fonético tan sencillo, sobre todo en la parte vocálica, que tendremos que guardarnos de percibir una razón estética donde puede no haber más que casualidad y semejanzas ineludibles en el funcionamiento normal del idioma (plurales en *-es*; formas verbales en *-amos*, *-an*; adjetivos en *-ado*, *-ador*, *-oso*, etc.; artículo *el*, *la*). En algún ejemplo de los que ponemos a continuación el lector se preguntará: ¿Pero es que hay arte aquí, en esta sencilla repetición de dos de nuestras poco numerosas vocales? Y haría bien en dudar, a no ser que se le mostrase que tal procedimiento es frecuentísimo en Góngora, casi metódico, y que además concuerda perfectamente con lo que ya sabemos del arte del poeta, arte vasto y profundo en las líneas generales y minuciosamente detallado a la vez.

Empecemos por el tipo más sencillo de musicalidad vocálica, que es también el que con mayor frecuencia se da en el *Polifemo*. Consiste en dos vocales colocadas al comienzo del verso y repetidas a modo de eco al final, algo parecido a la asonancia llana o femenina del romance, pero sin que correspondan forzosamente los acentos:

de más ecos que unió cáñamo y cera (12c) e-á, é-a
a la del viento — cuando no sea cama (27g) a-á, á-a

¿Pura casualidad? Es posible. No concedo gran importancia a la aliteración de *k-k-k* en el primero de los versos citados (12c), mayormente cuando cada vez la consonante va seguida de vocal distinta. En el segundo ejemplo (27g) podría pensarse que hay menos motivo aún para considerar que existe efecto artístico en la mera asonancia de *a-a*, a la cual no apoya consonante alguna; pero se observa en seguida que no puede ser una asonancia accidental. Es algo que ha querido el poeta, pues *a la* al comienzo del verso es un ejemplo —no precisamente hipérbaton— del genio que tuvo Góngora para hacer que el lenguaje funcionase de manera anormal a fin de conseguir un resultado poético. *La* anticipa el sustantivo *cama*, no mencionada antes en la estrofa, uso que me parece tan atrevido como cualquier hipérbaton gongorino. Y el mayor motivo que pudiera tener este atrevimiento es precisamente el de obtener esta asonancia *a-a*, motivo que, por otra parte, resulta clarísimo en otros muchos lugares del poema. Veamos más ejemplos donde la simple asonancia de dos vocales está apoyada en —o apoya—

una aliteración de consonantes o, mejor dicho, donde asonancia y aliteración forman un conjunto de inconfundible valor poético:

pisando la dudosa luz de el día (9h)¹
 i-a, i-a
 do...dudo...d...d
 la...lu...l
 cama de campo y campo de batalla (32g)²
 a-a, a-a
 kama...kamp...kamp...vata
 trepando troncos y abrazando piedras (39h)

En este último ejemplo la asonancia no hace más que contribuir modestamente a los efectos sonoros de un verso muy rico en ellos: nexos consonánticos en *tr-*, *tr-* (quizá con *dr* también); repetición de *-ando* y, finalmente, la perfecta bimembración del verso y la similitud gramatical de sus partes.

Alguna vez se observan versos en los que es necesario permitir una especie de *temps perdu* al comienzo del verso:

en sangre de una lo que la otra pace (22f) á-e, á-e
 su néctar vinculó la primavera (26h)
 é-a, é-a
 n'k...nk
 rv...v'r

Siendo notable que en tales casos hay verdadera asonancia y perfecta correspondencia de acentos entre las sílabas segunda y décima.

Sería esto poco, muy poco, pues, según hemos dicho, la asonancia sencilla de dos parejas de vocales se obtiene con absoluta facilidad en

¹ Al analizar así el esquema de cada verso pongo primero, para darle el debido énfasis, la asonancia o motivo vocálico; después, de mayor a menor, los demás motivos de consonantes con vocales o de consonantes solas. Empleo *b* para *ð* y *v* plosivas, *v* para *β* y *v* fricativas, *k* para *c* velar y *qu*. No escribo los acentos sistemáticamente, sino sólo cuando la asonancia me parece coincidir con un esquema acentual; y, por no complicar demasiado el asunto, no distingo los acentos principales de los menores.

² Voy a desatender muchos casos de paronomasia, de la repetición exacta de una palabra (*campo-campo*) o de repetición parcial por una especie de juego de palabras (como en el verso *que dulce muere y en las aguas mora*), a no ser que haya en ellos asonancias del tipo que ahora nos interesan, como las hay en este verso. La sencilla paronomasia produce versos muy bellos, pero de construcción tan patente que no necesitan comentario aquí. Véase DÁMASO ALONSO, *Estudios*, páginas 55-58.

castellano. Hay muchos versos en los que se repite una serie de tres vocales; de vez en cuando el poeta obtuvo series de cuatro, y en una ocasión, hasta de cinco:

- (3) ser de la negra noche nos lo enseña (5f)
 e-e a, e-e a
 n...n...n...n...n...(ñ)
 se...se
- (3) La selva se confunde, el mar se altera (12e)
 a-é-a, a-é-a
 lasel'ase...el'arseal'era
 de...te
- (3) a las arenas ligurina haya (56b) ¹
 a-a-a, a-a-a
 alasar...nasl'r'na'a'a
- (4) la caverna profunda, que a la peña (5d)
 a-a-e-a, a-a-e-a
 laka...k'ala
 ap...ap
 v...f
- (4) o en pipas guardan la exprimida grana (19f)
 í-a-á-a, í-a-á-a
 pipa...p'i
 da...da
 g'ár...grá
 r'an...ran
 m...n...m...n
- (5) en pie, sombra capaz es mi persona (52c)
 e-i-e-ó-a / a-a / e-i-e-ó-a
 p'e...b'a...pa...pe
 mp...mbr...m'p'r
 es...es...e's

Verso este último donde podemos percibir con confianza una intención por parte del poeta de comunicar una impresión fonética que signifique algo: concretamente, lo robusto y varonil del gigante, quien aquí declara a la ninfa su amor, en los grupos de *p* y *b* con vocal y aún más en los grupos *mbr*.

En muchos casos la serie de vocales no está repetida exactamente, sino en un orden inverso o confuso, lo cual, sin embargo, no deja de producirnos una impresión agradable. El orden inverso de las vocales da

¹ La *h* conservaba para Góngora, desde luego, su pleno valor consonántico aquí y en otros versos abajo citados, de modo que *-na haya* consta de tres sílabas.

la sensación de que se abre y se cierra el verso (¿la tapa de la caja de música?...):

con el pincel que le clavó su pecho (34h)
 o-e, e-o
 k'el...(p)...elkelekl...(p)
 pompa de el marinero dios alado (15c)
 o-a, a-o
 d'l...od'o...l'do
 p...m...p...m...r...n...r
 de tardos bueyes cual su dueño errantes (21d)
 e-á, á-e
 deta'd...d...a'te
 w...w...w

La mezcla de las vocales o reverberación de un eco confuso se da en los casos donde concurren tres o más vocales:

las provincias de Europa son hormigas (18h)
 a-o-i, o-i-a
 aspro...as...ropaso...or...as
 más agradable y menos zahareña (39a)
 a-a-a-e, a-a-e-a

Muy frecuentes también son los casos de asonancia en el interior del verso, normalmente de dos parejas de vocales:

Ninfa, de Doris hija, la más bella (13a) i-a, i-a
 senos que ignora aún la golosa cabra (50b)
 o-a, o-a
 os...ora...olosa...a'ra
 la humana suya el caminante errado (54e)
 a-u-a, a-u-a
 la'mana...l'am'nan

Hasta aquí vamos todavía por la ladera del *monte eminente* de Góngora, quedando aún lejos de la cumbre. Todo esto podríamos decir que es lo normal gongorino, como el hipébaton es casi la sintaxis normal gongorina, como la luz que reflejan los objetos de la naturaleza pasa normalmente por un espectro de mitología, de recuerdos clásicos y de metáforas. Góngora es capaz de componer una música fonética de tipo mucho más complejo. Primero, sabe hacer una asonancia doble tres veces en un verso:

El pie ar/genta / de pla/ta al Lilibeo (4b) ¹

e-a, e-a, e-a

elp'e...epla

e'ta...ata

l...l...l...l

perdonado algo más que Polifemo (16f)

e-o, e-o, e-o

pe'o...l'o...epol...e'o

con lágrimas la Ninfa solicita (62e)

i-a, í a, í a

nla'ima...lanim'a...li'i'a

verso donde otra vez el sonido nos «habla» de algo: de blandura y delicadeza (*n*, *l* y vocales claras *i*, *a*) y de suplicación femenina en las vocales acentuadas (lágrimas, ninfa, solicita), que se alargan todo lo que quiera el lector. Segundo, saber hacer un verso que tiene dos parejas distintas de asonancias dobles (forma ABBA):

Su horrenda / voz, no su dolor / interno (59a)

o-é / ó o, o-ó / é-o

rend...n...ntern

en el cual, pues está repetido el *su*, no quedan más que dos vocales *impares* y sin asociación (aquí, más impresionismo: de nuevo lo varonil, y también un retorcerse de dolor, en las vocales *o*, *u* y en las tres *erres*). Tercero, sabe forjar un verso más complejo aún y, por tanto, más hermoso:

¹ Verso cuya música ya llamó la atención de DÁMASO ALONSO, *Poesía española*, pp. 340-342. De él dice: «Las vocales de este... verso se suceden como una cinta ondeante, muy clara, nítida en su música argentería: ¿plata o cristal?... La última palabra, *Lilibeo*, en sus *cles*, en su *be* fricativa, su reiteración silábica (como si sugiriera *lilio*), completa el blanco tintineo (*tintineo*, *Lilibeo*). (Y al llegar aquí nos damos cuenta de cuál fue la única razón que movió a Góngora a mencionar el *Lilibeo* para la localización de la fábula). Es verdad. Me interesa mucho la noción de que *Lilibeo* hace pensar en *lilio* y que, por tanto, se enriquece el texto poético por multitud de asociaciones fonéticas e impresionistas. El señor Masson ha estudiado las posibles asociaciones de la palabra inglesa *night* (noche), en tres categorías: 1) «Brilliance», bright, white, light, sight, shine, fine; 2) «The numinous, the spacious», height, might, rite, right, flight, high; 3) «Alarms and excursions», smite, fright, bite, fight, excite, flight. Y hace lo mismo para la *nuît* francesa y la *Nacht* alemana (DAVID I. MASSON, *Vowel and consonant patterns in poetry*, en *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 1953, XII, pp. 213-227, esp. las páginas 220-223.) Puede que esto sea factible y útil; yo me abstengo de hacerlo para palabras de Góngora, por ser asunto un tanto alejado de mi tema y por considerar que ello cumple únicamente —tan profunda cosa es la poesía— a los que hablan una lengua como lengua materna.

ahora / que de / luz tu / Nieb/la doras (12)
 a-ó-a / e-e / u-u / a-ó-a
 aora...a'ora
 d'l...l'd

que no tiene más que un diptongo *impar*. O veamos éste:

Sentado, / a la al/ta palma no / perdona (52a)
 e-a-o, e-o-a
 alal'a'al'a
 ano...ona
 ta...ta
 p...p

Góngora sabe extraer el máximo valor poético y musical del bellissimo nombre de Galatea. Dos veces coloca su nombre en sitio apical como palabra de rima al final de la estrofa (30*h*, 42*h*); otra vez lo coloca así, haciéndolo además un eco del comienzo del verso, como si los pastores enamorados y pretendientes de Galatea errasen por los campos pronunciando en alta voz su nombre, nombre que se fuera perdiendo poco a poco entre los bosques y montes de Sicilia:

deidad, aunque sin templo, es Galatea (19*h*)
 e-a, e-a, e-a
 de'dada...te...tea
 es...es

En otros lugares Góngora no pierde ninguna oportunidad para realzar la belleza de la ninfa, haciendo que su nombre se cante sobre una música de fondo, música límpida de notas del registro alto de *a* y *e*:

Galatea / es su / nombre, y / dulce / en ella (13*c*)
 ABBA: é-a / e-u / - / u-e / é a

Galatea lo diga, salteada (38*h*)
 a-a-e-a, a-e-a-a
 alateal...a'altea'a
 ga...ga
 t...d...t...d

¡Oh bella Galatea, más suave (46a)
 é-a-a, é-a-a
 ella...ala
 ve...ve

Purpúreas rosas sobre Galatea
 La Alba entre lilijs cándidos deshoja (14*ab*)

Aquí hay tres nexos entre los versos: la asonancia *a-a-e-(a)*, *a-a-e*, la serie *ala...lal'a* y la serie *re...re | re*. En el primer verso hay la asonancia *e-a, e-a*, y la serie *ur...ur...sros's...so'r*; en el segundo las *eles* pintan la delicadeza femenina y los *lilios cándidos* (deshojándose y cayendo al suelo en la acentuación de la frase) forman una unidad más estrecha, un vínculo entre flor y color, en la asonancia de *i-o, i-o*. Más prodigiosos aún son estos versos:

... Galatea.

Pisa la arena, que en la arena adoro
cuantas el blanco pie conchas platea (47d-f)

Hay aquí, primero, la rima normal de *tea-tea*, pero más rica que la normal, pues es de *latea-latea*, y aun de *alatea-a'latea*; segundo, cuatro asonancias de cuatro vocales cada una en serie exacta, *a-a-e-a* (*Galatea, -a la arena, -antas el bla-, -as platea*), con una quinta asonancia no tan exacta en *e-a-e-a* (*en la arena a-*); tercero, nexos consonánticos entre los versos en *pi - pi* y, dentro del último verso, en *bla...pla* y en *k'a...ko...ko*.

Nadie dirá ya que esto sea obra de la pura casualidad. Pero hay más. Los dos últimos ejemplos nos recuerdan el principio de que Góngora, en el *Polifemo*, tomó como unidad de composición no el verso, sino la estrofa entera¹. Hay muchos casos parecidos a los citados donde la asonancia sirve para vincular dos o más versos, llegando a ser una especie de rima interna:

escucha, al son de la zampoña mía
si ya los muros no te ven de Huelva (1fg)
i-a, i-a

Hay un caso donde tres versos están vinculados por dos series de asonancias (además de la rima normal):

Treguas al ejercicio sean robusto,
ocio atento, silencio dulce, en cuanto
debajo escuchas de dosel agosto (3a-c)

Los versos primero y segundo están vinculados por la asonancia *e-i-io, i-e-io* (*ejercicio, silencio*), que ocupa una posición central en cada

¹ En apoyo de esto, aunque se trata de otros aspectos no fonéticos, véase el artículo *Función estructural de las pluralidades*, en *Estudios*, pp. 174-221, esp. las páginas 200-207.

verso; también entra en el cómputo *ocio*, con otro *-cio*. Los versos segundo y tercero están vinculados por la asonancia *e-a-o*, *e-a-o* (*en cuanto, debajo*). Es notable además el parecido fonético y de posición entre *dulce-dosel*, sobre todo si en el habla del poeta cordobés la *ce* se estaba acercando ya a la *s*. Y (pero sin insistir en ello) se observa la serie *t'e...to/te...to...to/de...de...do...do*. Más complejo aún:

cabras aquí le interrumpieron, cuantas
—vagas el pie, sacrilegas el cuerno—
a Baco se atrevieron en sus plantas (59b-d)

Como en el caso de 47e-f, la rima final en *-antas* le sugiere al poeta una asonancia (aquí *a-a*) para cada comienzo de verso: *cabras*, *vagas*, *a Ba-*, asonancia que en dos de los versos une el comienzo con el final y que enlaza los comienzos de todos tres entre sí. Esta es la estructura básica, sobre la que va a edificar el poeta. En el centro de cada verso pone asonancias en *i-e*: en el primero, *-i le, inte-, pie*; en el segundo, *pie, -ile-*; y en el tercero, *ie*. También hay aliteración de *erre* con vocal: primero, *err, ier*; segundo, *er*; tercero, *ier*. Y, por fin, hay un juego de vocal *a* con consonante velar (*k, g*): Primero, *ka'asak...k'a*; segundo, *aga...ak...ga...k*; tercero, *ak*.

Menos complejos, pero sumamente impresionantes, son los ejemplos siguientes. En estos versos, que pertenecen a una de las estrofas de sintaxis más sencilla y (¿gracias a esto?) una de las estrofas más verdaderamente heroicas, la asonancia *e-o* ocurre cuatro veces:

los cerros desparezco levantados,
y los caudales seco de los ríos (49cd)

En otro par de versos hay vínculo de una serie repetida de cinco vocales (además de la rima final), dándose por encima de esto una perfecta correspondencia de acento y de posición:

paloma se caló, cuyos gemidos
—trompas de Amor— alteran sus oídos (40gh)
ó-a-e-a-ó, ó-a-e-a-ó

(También, en el primer verso, *aló...aló*; en el segundo, la inversión *róm'a...amór*; vínculos entre los dos versos de *al...al | al* y de *pa | pa*. Debemos quizá destacar como el mayor motivo *a'óma...a'ó | róm'a...amór*, serie cuyos miembros primero a tercero anuncian y subrayan el cuarto, *Amor*, palabra clave de la estrofa, exactamente como en un pasaje de Carrillo que citamos abajo.)

La estrofa número 10 es, bajo todos los conceptos, una de las más intrincadas del poema, y no lo es menos por lo que a la música fonética se refiere. (Los dos primeros versos no vienen al caso y los omito; es notable que son además versos de una sintaxis poco feliz):

que el tardo Otoño deja al blando seno
de la piadosa yerba encomendada:
la serva, a quien le da rugas el heno;
la pera, de quien fue cuna dorada
la rubia paja, y —pálida tutora—
la niega avara y pródiga la dora (10c-h)

En parte esta obra maestra la debemos indirectamente a Pedro de Valencia, quien criticó los últimos cuatro versos de esta estrofa en su versión primitiva por el concepto débil e indigno que ellos encerraban; se daba la casualidad también de que ellos carecían absolutamente de valor musical¹. Observemos de paso que la corrección (perdónese la palabra, pero así fue) de Góngora —esto es, la versión ahora aceptada y arriba citada— encierra mayor cantidad de poesía que el hombre corriente sabría producir en su vida. En el primer verso, asonancia interna de *á-o* (*tardo, blando*), que no vuelve a repetirse. Asonancia de *e-a* que abraza los versos primero a cuarto (*el tar-, deja/de la, yerba, -enda-/serva, le da/pera*), o quizá de *a-e-a*, que abraza los versos segundo a cuarto (*-a yerba/la serva/la pera*). Asonancia de *u-a*, que abraza los versos tercero a quinto (*rugas/cuna/rubia*). Asonancia de *a-a-a*, con igualdad de acentos, que vincula los versos quinto y sexto (*-a paja/-a avara*). En el verso quinto la sílaba *pá-* de *paja* parece anunciar a *pálida*, al cual corresponde casi perfectamente de varias maneras *pródiga* del último verso.

Aquí, cornucopia, torrente de frutos que prodiga la naturaleza y en cuya vista, tacto y sabor se recrea el poeta barroco; pero también una naturaleza productiva y bien organizada que, en el mundo evocado de la antigüedad y en el mundo utópico que soñó el poeta, tiene un esquema y una estructura que se expresan en la finísima construcción de la estrofa.

En último lugar coloquemos la estrofa número 2 —otra de las mejores

¹ Véase *Estudios*, p. 295, y anteriormente, *Poesía española*, pp. 378-380. Como dice DÁMASO ALONSO, los cuatro versos nuevos encierran otro concepto también criticable —lo de *pálida tutora*—, pero a mí me parece éste mucho más aceptable que la versión primitiva. Nadie tendrá ya dudas sobre qué versión es la mejor si se pone a escuchar la música de la versión corregida.

desde todos los puntos de vista—, que resume y ejemplifica todos los distintos tipos de música fonética:

Templado pula en la maestra mano
el generoso pájaro su pluma,
o tan mudo en la alcándara, que en vano
aun desmentir al cascabel presuma;
tascando haga el freno de oro cano
del caballo andaluz la ociosa espuma;
gima el lebrel en el cordón de seda,
y al cuerno al fin la cítara suceda.

Empecemos por las vocales. En el primer verso se anuncia uno de los motivos principales de la sinfonía: asonancia en *á-o* (*-ládo, máno*), que se repite en el segundo verso (*pájaro*) y se repite luego en el tercero con inversión (*o tan, váno*); resurge en su forma primitiva en el quinto (*-ándo, cáno*), pero aquí entra a formar parte de una melodía mayor de cinco vocales, *a-á-o-a-a*, la cual continúa en el verso siguiente (*tascándo haga/cabállo anda-*). Corre parejas con este motivo otro menor en *ú-a* (*pula/pluma/-/presuma/-luz la, espuma*). Se tocan, de paso, otras melodías breves y más modestas: en el verso cuarto, de *a-u-e, e-u-a* (*aun des-, presuma*); en el séptimo, tres parejas de *e-e* (*lebrel, en el, de se-*); en el octavo, otras tres parejas de *i-a* (*y al, fin la, cítara*). En cuanto a las consonantes: en los versos primero y segundo, motivo de *p* y *l*: *pla...pula/pa...plu'a*; en los mismos versos, otro motivo de *m*: *m...ama...ama/ma*. En los versos tercero y cuarto, motivo de *k* y *l*: *lalka...ake/alka'ka...l*. En el verso cuarto, *esm...as...es'm*. En el verso quinto, *kán'o...káno*, que quizá continúe en los versos siguientes en *caballo/cordón/cuerno*. Hay, por fin, un constante motivo de *l* en combinación con diversas vocales; ya dijimos que es algo peligroso ver aliteración de *l* en lengua que forma sus dos artículos con este sonido, pero aquí el artículo recibe tanto apoyo de otras sílabas que su uso ha de corresponder a una intención del poeta: en el primer verso, *la...la...la*; segundo, *el...lu*; tercero, *lal*; cuarto, *al...el*; quinto, *el*; sexto, *el...all...al...la*; séptimo, *ele...el...el*; octavo, *al...al...la*. Ya observó Ben Jonson, dramaturgo inglés coetáneo de Góngora, que «Don Lewis of Madrid is the sole master».

No quiero decir con esto que tales procedimientos sean privativos del *Polifemo*, ni mucho menos, aunque es en esta obra —por el tema, por el concepto del arte, por la sensualidad, por la estrofa empleada— donde ellos alcanzan su mayor auge. Sería posible estudiar, del mismo modo que Dámaso Alonso estudió la lenta y constante progresión lingüística en la *Lengua Poética* de 1935, cómo el poeta va haciendo expe-

rimentos fonéticos y estructurales en los sonetos y demás obras de 'arte mayor' por los años anteriores a 1612 y aun desde los principios; experimentos con la bimetración, con los acentos, con la aliteración de consonantes y también con las asonancias internas, aunque esto sólo de modo esporádico lo ensayó el poeta. Buen método para seguir estos progresos del poeta es hojear el apéndice I de los *Estudios*, titulado *Versos bímembres en los sonetos de Góngora*, pues a menudo la bimetración va ligada a un ritmo y una música especiales. De esta fuente saco los siguientes ejemplos, entre muchos; pertenecen todos a los sonetos juveniles:

ornan de luz, coronan de belleza (núm. 217, 1582)

ó-a-e, ó-a-e

ornande...oronande

aljófara blanco sobre frescas rosas (núm. 222, 1582)

a-ó-a, (a-o), a-ó-a

las rubias trenzas y la vista bella (núm. 239, 1584)

ABAAB: i-a, e-a, i-a, i-a, e-a

via...avi...ave

mentir su natural, seguir su antojo (núm. 243, 1584)

e-í-u-a, e-í-u-a

Veamos también el famoso soneto de 1594, *Descaminado, enfermo, peregrino*, que lleva por título *De un caminante enfermo que se enamoró donde fue hospedado*, que ha sido relacionado —primero, creo, por Salcedo Coronel— con el tema de las *Soledades*:

Descaminado, enfermo, peregrino,
en tenebrosa noche, con pie incierto,
la confusión pisando de el desierto,
voces en vano dio, pasos sin tino.

Repetido latir, si no vecino,
distinto oyó de can siempre despierto,
y en pastoral albergue mal cubierto
piedad halló, si no halló camino.

Salió el Sol, y entre arañiños escondida,
soñolienta beldad con dulce saña
salteó al no bien sano pasajero.

Pagará el hospedaje con la vida;
más le valiera errar en la montaña
que morir de la suerte que yo muero (núm. 258).

Magnífico soneto, de los mejores que escribió el poeta en esa época —todavía no de plena madurez— tan llena de buenos sonetos. En él hay de todo: ficción pastoril (*can, pastoral, albergue*), imaginería platónica y exageración amorosa (*sol, morir*), y hay también una muchacha de carne y hueso, muchacha real como lo son pocas en la poesía, que acude (*entre armiños escondida, soñolienta*) a abrirle la puerta al poeta. El estilo es sumamente interesante: aquí, sobre todo en los versos tercero a octavo, encontramos versos que podrían dignamente ocupar puestos en una hipotética *Soledad Tercera*. Ya lo entrevió Salcedo Coronel: éste es un soneto de *extensión* mucho más amplia que el corriente, de vuelo mucho más alto, que anuncia temas y modos que pertenecen al futuro. Es excepcional también la música fonética que acompaña a estas novedades. En el cuarto verso —verso maravilloso, de los que se establecen como una melodía en la mente del lector y se resisten a salir de ella, adquisición para toda la vida— observamos la repetición de dos parejas de asonancias en la forma ABAB (*a-o, i-o, a-o, i-o*), aliteración de *b* y también motivos de *en...an...in...in, di...ti*, todo con bimetración. En el quinto verso se vuelve a repetir por tres veces la asonancia de *i-o, o*, si se quiere, la serie *ti...ti...sino...cino*; y en el verso sexto hay otra asonancia (*distinto*) que continúa en el octavo (*ino...ino*). El segundo motivo es de *i-e* en los versos sexto a octavo: *iér...iér/i-e... (ér)...iér/i-e*. En los comienzos de los versos séptimo y octavo hay un vínculo más complejo de *i-e-a-o-a, i-e-a-a-o*; en estos versos también escuchamos el tercer motivo, de *alal...al/all...all*. En el verso noveno, *s'lióelsoli...i'oses*; en el décimo, *s'ñ...s'ñ*; en el undécimo, serie de asonancias ABBA, *a-e-o, a-o, a-o, a-e-o*, con un motivo *sa...sa...sa* que recuerda la rima *saña* del verso anterior y *salió* al comienzo del noveno. En el verso duodécimo, asonancia imperfecta de *pagará el ho-* con *pasajero* del verso anterior. En el decimotercero, cuatro parejas de *e-a*. En el último verso, que hace pensar en el famoso verso de Quevedo (también verso final de soneto) *que no fuese recuerdo de la muerte*, notamos *k'm'r...k'm'r* y *uér...uér*.

Este es un ejemplo extremo, excepcional; pero se ve que ya en 1594 una poesía rica en efectos fonéticos tenía sus atractivos para Góngora, y estos efectos contribuyen poderosamente al éxito del soneto, hacen que sea un soneto original, un soneto *sentido* por el poeta (a diferencia de los sonetos tan logrados, pero tan fríos, sobre el tema de *Collige, virgo, rosas*). ¿Y después del *Polifemo*? En las *Soledades* parece que Góngora abandonó de propósito la belleza estructural de la estrofa de *octava rima* (imprescindible hasta entonces en el Renacimiento para el poema largo), aquella estructura que es para el poeta guía y traba a la vez y que,

siendo cosa ya anticipada por el lector, soluciona en parte el problema de la comunicación. Deseando dar vuelo más libre a su genio y pintar un vasto lienzo de la naturaleza y del hombre y del hombre-naturaleza, quiso tener mayor libertad para desarrollar más el período del pensamiento y, por tanto, el sintáctico y metafórico. Adoptó, pues, en las *Soledades* una estrofa tan libre que casi podemos decir que deja de ser estrofa (recuérdese que la primera estrofa de la *Soledad Primera* —versos 1 a 14— tiene un esquema de rimas *abcddebacejfgg*)¹; esto es, que las rimas finales tienen menos importancia de la que tenían en las estrofas admirablemente ligadas y perfectamente regulares del *Poli-femo* y no comparten aquella extraordinaria riqueza que tenían, en cuanto a rimas y a música, los versos séptimo y octavo de la fábula. De acuerdo con esta renuncia a gran parte de la belleza estructural *externa* del verso, Góngora, en las *Soledades*, prestó menos atención a la música de vocales y de consonantes del tipo que aquí estudiamos. Todavía está presente, desde luego (como el que aprende a tocar un instrumento no se hará nunca sordo a sus encantos), y es el secreto de varios de los versos más bellos:

segundo de Arión dulce instrumento (I, 14)

e-u-o, o-u-e, u-e-o
úndo...óndu...t'ménto

Aquéllas que los árboles apenas (I, 212)

a-é-a, a-é-a
kell...kel
as...sa...sa...as
llas...los...les

el congrio, que viscosamente liso (II, 93)²

i-o, i-o, i-o
io, is'o...iso
ko...ke...ko

¹ Dice DÁMASO ALONSO, *Estudios*, nota 8 a la p. 126: «Sabido es que las *Soledades*, escritas en silva, no pueden tener verdadera división estrófica».

² Dice DÁMASO ALONSO de este verso y de otros parecidos que por su sonido «resbalan con piel lúbrica y succulenta» (*Estudios*, p. 82). El señor Masson me dice que para él también el verso es un claro ejemplo de lo que él llama *programme music* o bien *illustrative painting*, donde el sonido y el movimiento del verso nos comunican una impresión más allá de (aunque vinculada con) el sentido intelectual de las palabras. La impresión de este verso, me dice el señor Masson en una carta, es la de «the slow sticky gliding of the eel». Para él las sílabas *ko* sugieren lo abultado y pesado del congrio; el intervalo de tres sílabas entre los dos últimos miembros de la serie *io...is'o...iso* sugieren el intervalo entre dos movimientos del animal.

Pero la técnica se emplea con poca frecuencia y poca complejidad en comparación con el *Polifemo*. Además, el verso breve de siete sílabas, que tanto abunda en las *Soledades*, parece que era menos apto para recibir estos efectos que el pleno endecasílabo. Después de las *Soledades*, en el *Panegírico*, ocurre una cosa que ya podríamos predecir: que el poeta, al volver a la *octava rima*, vuelve también a componer en gran escala su música vocálica y consonantal. No quiero alargar demasiado este estudio citando ejemplos por sólo citarlos, pues el poema no cobraría por ellos ningún valor que no tuviera antes... valor que tan reducido era y es. En el *Panegírico*, el valor poético de esta música fonética queda muy por debajo del que tuvo en el *Polifemo*. Ello nos prueba —si buscáramos todavía pruebas— que la musicalidad no es, en sí misma, un elemento primordial e independiente en la receta para hacer poesía; no podemos decir que «el *Panegírico* vale por su musicalidad», pues en su totalidad la obra es un rotundo fracaso, obra compuesta bajo la necesidad apremiante y desagradable que tuvo el poeta de medrar y de granjear favores en el Madrid de 1617. El Madrid de entonces no era ninguna Sicilia barroca de mar plateado, de vegetación espléndida y de mil recuerdos mitológicos, ni tenía Lerma parecido alguno con el *músico jayán* que era Polifemo, gigante ovidiano, encarnación de las fuerzas ciegas y crueles de una naturaleza misteriosa, digno de ser tema de uno de los grandes poemas de la humanidad. En el *Panegírico* los efectos sonoros aparecen como cosas bastante agradables para el especialista de oído afinado, pero también parecen ser no más que un adorno de una estructura casi vacía de contenido poético y no una parte esencial de una totalidad orgánica. Totalidad orgánica y verdaderamente poética lo es el *Polifemo*, y la música sostenida, sutil, variadísima, junto con la esplendidez del arte estructural y con la relativa sencillez del lenguaje, nos dan razón sobrada para considerar que el *Polifemo* está en la cumbre de la poesía de Góngora.

A pesar de mi admiración por Góngora y por el *Polifemo*, no quiero hacer ninguna reclamación exorbitante ni dar la impresión de que él sea único en este respecto de la musicalidad y los métodos de lograrla. Él es quizá único por la frecuencia y por la sutileza con que emplea esta técnica, pero no es el único en emplearla. Todo lo contrario; siendo así que dice el señor Masson que «where lyrical feeling or sensuous description occurs in European poetry, there will usually be found patterns of vowels and consonants»¹. El señor Masson cita ejemplos de todas las

¹ En el primero de los artículos citados en la nota, p. 213.

épocas, a partir del XVI, en inglés, francés y alemán; tiene algunas citas de Lorca¹, una de Dante, una de Virgilio y una de Esquilo. En otros artículos estudia la misma técnica en la obra de Shakespeare, de Rilke y del poeta inglés Wilfred Owen. Podemos hasta decir que sería difícil encontrar un gran poeta europeo en cuya obra estos efectos sonoros no se dieran con cierta frecuencia. Abundan en la magnífica poesía española del XX. A pesar de ello, vale la pena echar una ojeada rápida a la poesía anterior a Góngora para tratar de averiguar qué papel desempeña este tipo de musicalidad en la obra de los maestros renacentistas españoles y para conjeturar si ésta es una técnica que aprende el poeta sin ser enseñado o si le vale para algo el ejemplo de sus predecesores. En lo medieval no quiero ahora entrar, ni en el campo algo distinto de los paralelismos de la lírica gallego-portuguesa y castellana, ni en los del romance; pero podemos empezar, sin embargo, con un ejemplo medieval tardío o no más que pre-renacentista: Juan de Mena. El *Labyrintho de Fortuna* tiene, eso sí, muchas estrofas de ínfima calidad musical, con versos feísimos por sus sonidos (son, sobre todo, aquellos en que entra un nombre propio, geográfico o personal, que son muchos, dado el carácter de la obra). Estos hacen dudar si Mena tuviera verdadero oído poético. Pero surgen luego versos maravillosos como éstos:

e dieron las velas infladas al viento (174c)

ié-o, ié-o
 ié'on...ién'o
 las...las...la'asal
 vé...(f)...vié

presuma de vos e de mí la Fortuna (173g)

ú a, ú-a
 úmad...túna
 vo...fo

¹ Los versos de Lorca estudiados (art. citado) son:

Duerme, vuela, reposa:
 ¡También se muere el mar!

(*Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*), versos que por su sonido se parecen casi —dice el señor Masson— al sonido de algún ensalmo primitivo, y

Lleno de lenguas celestes

...

Sátiro de estrellas bajas

Con sus lenguas relucientes

(*Preciosa y el Aive*), para cuyo comentario es aconsejable consultar el propio artículo.

los quales tenían en ricas labores
 ceñida la silla de imaginería
 tal que senblava su maçonería
 iris con todas sus bivas colores (143e-h)

donde la rima en *-la* tiene singular apoyo en varias asonancias de *i-a*: *tenían, ricas/ceñida, silla, ima-/bivas*, y donde, en el segundo verso, ocurre tres veces la serie *e-i-a*. Esto ha sido muy bien estudiado por J. M. Blecua en el prólogo a su edición del *Laberinto*¹. Puesto que se ha reconocido que Góngora aprendió algo de Mena, no habrá dificultad en suponer que lo hiciera también en este caso —pues la técnica es empleada con frecuencia por Mena y el fino oído de Góngora no hubiera dejado de percibir su valor—, por lo cual es posible que sus relaciones tuvieran mayor sutileza que la sospechada hasta ahora. Pero Góngora pudo igualmente descubrir por cuenta propia las leyes de la musicalidad, pues son la base de tanta poesía. (Y, por otra parte, ¿de quién hubo de aprenderlas el propio Mena?) Pero la importancia de Mena en esto se refuerza cuando nos vemos algo decepcionados al acercarnos a los maestros italianistas del XVI en busca de ejemplos. Poco es lo que encontramos en Luis de León, San Juan de la Cruz, Aldana y Herrera. En Garcilaso no hay más que asonancias y aliteraciones esporádicas, casi casuales, excepto en aquellas famosas octavas de la *Egloga Tercera*, que con su instinto habitual eligió Dámaso Alonso para tema de uno de sus mejores ensayos². Son las estrofas donde el poeta crea para la vista y el oído —para todos los sentidos, casi— un escenario adecuado para cantar sus quejas amorosas: tranquilidad soñolienta del estío, silencio sonoro de aguas y de abejas, cuya sonoridad y sensualidad se nos comunican en parte por la música de vocales y consonantes:

Cerca del Tajo en soledad amena
 de verdes sauces hay una espesura,
 toda de hiedra revestida y llena,
 que por el tronco va hasta el altura,
 y así la teje arriba y encadena
 que el sol no halla paso a la verdura;
 el agua baña el prado con sonido
 alegrando la vista y el oído

¹ Clásicos Castellanos, núm. 119, págs. LXXIX-LXXXIII. A este fenómeno Blecua da el nombre de *sinfonía de vocales* o bien *aliteración vocálica*. Cita unos treinta ejemplos sacados de Mena, estudia luego la aliteración de consonantes y la simetría del verso y apunta la total ausencia de semejante técnica en los poetas coetáneos de Mena, por ejemplo, Santillana.

² *Garcilaso y la estilística*, en *Poesía Española*, pp. 45-109.

Casi hemos establecido, con sólo citar esta estrofa, la ecuación «octava rima (con sentimiento lírico o con descripción sensual, como dice el señor Masson) = música». En el primer verso, asonancia de los dos extremos en *e-a, e-a*, pero también más compleja: *é-a, e-á, e-á, a-é-a*. En el segundo verso, dos motivos, *e-e-e, e-e*, y luego, *u-a, u-a*; también, *es...es...es...es*. En el tercero, *i-é-a, i-é-a*, y luego *da...de...d'a...da*. En el quinto, *i-a-i, i-a-i*. Los versos cuarto y sexto tienen dos maravillosos vínculos vocálicos, además de la rima final: primero, *e-o-o-a, e-o-o-a*, (*el tronco va/el sol no ha-*); segundo, *a-a-a, a-a-a* (*va hasta/halla pa-*), etcétera. Pero las demás estrofas de esta sección del poema son mucho más pobres de efectos sonoros, a pesar de su belleza desde otros aspectos. Entresaco, sin embargo, algunos ejemplos más de los que me parecen ser obra consciente del poeta:

mas con la lengua muerta y fría en la boca

a-o-a, a-o-a

hará parar las aguas del olvido

a-á, a-á, a-á(-a)

ará, arár

ya mi paciencia en mil maneras prueba

a-i, a-i, i-a, i-a

mi...mi...ma

testigos limpios de ánimo inocente

i-o, i-o, i-o, i-o

te...ti...de...te

Otros ejemplos —pero pocos en total— de esta primera época italianista se pueden buscar, según explicamos arriba en el caso de los sonetos de Góngora, hojeando lo que dedica Dámaso Alonso a *La bitembración en Garcilaso y Cetina* (*Estudios*, págs. 148-151). Son especialmente notables dos versos de Cetina:

la vida le faltó, no la osadía (Soneto XI)

ABBBA: a-í-a, a-o, o-a, o-a, a-í-a

a'ida...adia

cercado de temor, lleno de espanto (Soneto XXVII)

ABBA: e-á-o, e-ó, é-o, e-á-o

Veamos por fin qué importancia concede a la música vocálica y consonántica otro poeta barroco que escribe fábula ovidiana en octava rima: Luis de Carrillo y Sotomayor, conocido en los manuales de historia literaria por su *Libro de la erudición poética* y por su estilo casi

enteramente gongorino... y, me temo, por pocas razones más. Todavía no se le ha dado a Carrillo el alto puesto que merecen sus dotes de verdadero poeta en los romances marineros, en algún soneto y canción dignos de figurar en cualquier antología del Siglo de Oro, y, más que nada, en su *Fábula de Acis y Galatea*. Como en el caso de Góngora, las obras menores apenas sirven para ejemplificar la música vocálica; es en la obra grande, en la fábula ovidiana en octava rima, donde se despliega en plena madurez el genio del autor. (Yo supongo la *Fábula* escrita en los últimos años de vida del poeta, tras cierto aprendizaje en los géneros menores y tras haber absorbido las enseñanzas del Góngora juvenil. No tengo prueba alguna, pero se me antoja así la cosa. Cuando digo «en los últimos años de vida», recuérdese que Carrillo murió muy joven, a los veintisiete años¹.) En la *Fábula*, como en el *Polifemo*, la música fonética forma parte de un conjunto poético de carácter muy avanzado: período largo, vocabulario algo atrevido, metáforas originales, alusiones mitológicas complejas, bimetración, etcétera. He aquí una selección de versos notables por su musicalidad, versos de ningún modo inferiores en muchos casos a los que produjo el genio de Góngora:

I. Un verso:

a) Asonancia sencilla:

Con apacible risa se extendía (9a)
 e-í-a, e-í-a
 que exento dél estaba el fresco prado (9d)
 e-é-o, e-é-o
 y —burlando del sol— ufano, el viento (9g)
 u-á-o, u-á-o
 volvió la vista do a mis ojos daba (33a)
 ó-a-i, ó-a-i
 vo...vi...vi...va

b) Tres parejas de la misma asonancia:

escondese en mí el triste parecía (11f)
 e-í, e-í, e-í
 Mira qué grande soy: no está en el cielo (27a)
 a-e, a-e, a-e

c) Cuatro parejas de la misma asonancia:

¹ Véase *La poesía de don Luis Carrillo*, en *Estudios*, pp. 395-412. Este artículo salió primero como prólogo a las *Poesías completas* de Carrillo. Madrid, 1936. Cito por esta edición.

—como el hermoso Sol— lo alumbró solo (28b)
 o-o, o-o, o-o, o-o
 o'o...ósosólo...sólo

d) Cuatro parejas de dos asonancias distintas:

ABAB: la quilla en largos surcos plateados (1d)
 a-e, á-o, a-e, á-o
 la...lla...la...la
 ki...go...ko

ABAB: ¡tiembla a tu blanco pie, mi dueño amado! (28h)
 i-e, á-o, i-e, á-o
 bla...bla

AABB: los largos vasos al ligero viento (1g)
 á-o, á-o, i-é-o, i-é-o
 lo...la...li
 v...v

ABBA: dando una gruesa peña al brazo exento (34b)
 a-o, e-a, e-a, a-o

2. Dos o más versos:

Mientras el hondo mar, mientras no gime
 agravios de mil remos... (1ab)

Cuatro asonancias de *i-e*; también la serie *mie...ma...mie...ime/emi...em*.

Mientras la ronca trompa no tumbare
 y al más osado pecho y al cansado
 brazo del bogavante no alentare (2a-c)

En el primer verso, asonancia en *o-a, o-a*; series de *m...ompa...umba* y de *tr...tr...t, ra...ro...ro...re* (magnífica evocación del estrépito a bordo de un buque de guerra). En el segundo, *i-a-a, i-a-a; sádo...sádo*. En el tercero, otra vez el *a-o* al comienzo, con tres parejas de *á-e, á-e, á-e*, que es la rima final con el primer verso; series *ra...re* y *v...v...v*.

ni velas visten de la entena extremos:
 ¡oid mis versos, pues que callan remos! (2gh)

En el primer verso, dos asonancias distintas: *i-e, i-e; é-a, e-a, é-a*. En el segundo, asonancia en *é-o, é-o*. Los vínculos (aparte de la rima final, que es, desde luego, el vínculo mayor) son: otro caso de *i-e* en el segundo verso y la serie compleja *nive'svis/misve*.

Los premios del amor nos incitaban,
la soledad y sombras persuadían,
y el ver cómo las vides se abrazaban
con los hermosos chopos y se asían (13a-d)

El vínculo consiste en *os* o bien *so*: *os...os...os/so...so/-/o'os...osos...o'os*, pero podemos conjeturar que lo que quiso hacer el poeta en realidad era subrayar la vocal *ó* de la palabra *amor*, palabra que ocupa la posición central del primer verso de la estrofa y que es la palabra clave de la trágica narración que hace Galatea. Idéntica intención de Góngora la hemos visto arriba, en los versos 40gh del *Polifemo*. En este caso sería quizá mejor fijar la atención en las *o* acentuadas (en los cuatro versos hay seis) y considerar que las no acentuadas (que son ocho) forman una melodía menor de fondo. Parece luego que hay otro motivo consonántico en *s* en los versos segundo a cuarto, que pudo, para el cordobés Carrillo, extenderse a las sibilantes *c* y *z* (*incitaban, abrazaban*), y que tiene un encanto especial en el verso segundo. Por fin observamos en el tercer verso la asonancia *i-e-e*, *i-e-e* y la aliteración *v...v...v*.

Más logrados aún me parecen los ejemplos siguientes:

Tiemblo al decirte: —igual a aquel que toca
álamo, bien que altivo, el alto cielo (14ab)

Aquí hay tres motivos: primero, en *i-e*, dos veces en cada verso; segundo, en *t* con vocal, *tié...te...tó/tí...to*; tercero, en *l* con vocal, *loal...ála...el/ála...al...elál...elo*¹.

... ganados;
el campo esconden cuando en blando sueño
están, de pacer hartos, desatados (22d-f)

Aquí, asonancias en *á-o* seis veces; o más complejo: *ganado/kam'o...kond'nh'ando...ando/tand...a'to...atado*.

Veamos finalmente unos versos ya plenamente gongorinos en su estilo y nada inferiores a los mejores trozos del *Polifemo* en cuanto a su música:

Compite al blando viento su blandura
—de cisne blanca pluma— y en dudosa
suerte la iguala, de la leche pura
la nata dulce... (18a-d).

¹ Otro ejemplo sorprendente de palabras impresionistas: parece que Carrillo quiso hacer sonar el temor y temblor de la Ninfa en el motivo *ti-* y realzar su delicadeza femenina en el motivo *la-*.

Distingo aquí cuatro motivos. Primero, cuatro asonancias de *i-e* en los versos primero y segundo, o bien, *i'e...ien/i'ne...ien*. Segundo, el motivo fundamental de la rima, *ú-a*, se desarrolla de modo sorprendente: *u-a-ú-a* (*su blandura*), *a-a-ú-a* (*blanca pluma*), *ú-a* (*pura*), *a-a-a-u* (*la nata du-*). Tercero, el motivo *blan-* (*blando, blandura, blanco*), continuado en *pl'ma* (*pluma*) y luego en el tercer verso en *la...la...la...le*, y en el cuarto en *la...l'e*. Cuarto, motivo de dentales: *te...do...to...du/de...du...do/te...de/ta...du*.

Octava rima = música. Por lo menos ésta es la ecuación que vale, según hemos visto, para Garcilaso, en parte, para Góngora, en el *Polifemo* y en el *Panegírico*, y para Carrillo. Y en Carrillo es notable que la música fonética va ligada de modo estrecho (a diferencia del *Panegírico*) a un contenido general y a muchos otros elementos de innegable valor poético. Cabe apuntar la posibilidad de que entre la *Fábula de Acis y Galatea*, de Carrillo, y el *Polifemo*, de Góngora, exista otro nexo no reconocido hasta ahora: el de la música. Ya sabemos que los dos poemas se dedicaron al conde de Niebla y que se enviaron al humanista Pedro de Valencia para su censura (censura oficial en el caso de Carrillo, pues se trataba de imprimir las obras del poeta; censura amistosa y privada en el caso de Góngora). Los dos poemas tienen en común su tema. Todo esto lo reconoce Dámaso Alonso, quien niega que existiera otra relación entre los dos poemas¹. Su postura me parece que debiera modificarse un tanto. Salieron las obras de Carrillo en 1611 y Góngora habrá leído, con interés y atención, esas poesías que no sólo eran de «su» escuela —como lo eran tantas que se escribieron en Andalucía en la primera década del XVII—, sino que también eran muy buenas. Hasta entonces Góngora no había escrito nada en octava rima, no había escrito ningún poema largo; pero le entusiasmaba, eso sí, y desde hacía muchos años, la mitología ovidiana. De pronto percibe las maravillosas posibilidades de su propio genio, descubre una parte de su ser poético, de cuya existencia hasta entonces quizá no tuviera la menor sospecha. Traza el plan general de la fábula —plan bien distinto del que tiene la obra de Carrillo—, vuelve a leer a Ovidio, empieza a tener asomos de versos y estrofas de su propia obra. Más que nada le entusiasma —igual que le entusiasma al alfarero o al escultor un material nuevo— la *octava rima*. Se pone a plasmarla, a amoldarla, a reconocer su potencialidad estructural y musical de que ya dio muestras la fábula de Carrillo. Vuelve a estudiar en serio la asonancia y la aliteración que había practicado

¹ *La supuesta imitación por Góngora de la «Fábula de Acis y Galatea», en Estudios, pp. 324-370.*

anteriormente, pero de modo esporádico nada más, y los ensayos de Carrillo, de tipos muy diversos y de cierta complejidad, le sirven de inspiración. No hubo ningún préstamo directo, desde luego; no era para tales cosas el genio de Góngora. Creo, sin embargo, hacer bien en apuntar de nuevo la importancia que puede haber tenido en la creación del *Polifemo* (y, por tanto, para la vasta escuela de poesía barroca en octava rima y de asunto ovidiano) el estímulo o ejemplo de la *Fábula* de Carrillo... y en esperar que en lo futuro una obra tan bella tendrá mayor número de lectores. Leerla es admirarla, y es también apreciar de nuevo la enorme distancia que separa a Góngora de sus coetáneos y sucesores.

Cabe por fin preguntarse —y es cuestión primordial para todo el que se interese por la creación poética, por la psicología del *vates*, por el misterio del lenguaje— hasta qué punto toda esta musicalidad es obra consciente del poeta. Hemos dicho varias veces que los casos de asonancia sencilla, en lengua que tiene una relativa pobreza de fonemas vocálicos, puede parecer una casualidad y nada más; pero que se desvanece esta duda —incluso para los casos sencillos— a medida que avanzamos por la partitura intrincada de los casos complejos y de la música sostenida. ¿Pero corresponde el esquema fonético —asonancias, aliteraciones, acentos, etcétera— a una intención deliberada, pensada, *detallada* del poeta? Y nosotros, los lectores, ¿hacemos bien en desligar este aspecto de la creación poética y estudiarlo —como aquí— aislado? Seguramente que no; suponer que sí, en el caso de ambas preguntas, sería tan disparatado como seguir creyendo a mediados del xx que exista una neta distinción entre pensamiento y lenguaje, entre materia pensada y manera de expresarla. La poesía es única, se crea como unidad, y hay que leerla (digerirla, sentirla) como unidad. El señor Masson empieza uno de sus artículos diciendo: «These patterns are seldom consciously worked out by the poet, and even more rarely are they consciously analyzed by the reader or listener». Pero añade: «On the other hand, the poet with a good ear is aware that one versión of a phrase or line sounds better than another, and the reader is aware to some extent of pleasure in the sound... Certain poets, among them Mallarmé, Rilke, Valéry, G. M. Hopkins, must have worked consciously for certain of the patterns in their verse, at all events until they gained a mastery of their medium»¹. A estos cuatro nombres podemos con toda confianza añadir el de Góngora, quizá mayor (en el aspecto que estudiamos) que ninguno de ellos. Las últimas palabras de la cita del señor

¹ En el artículo citado, p. 213.

Masson tienen, a mi ver, una especial importancia: «De todos modos, hasta que ellos hubiesen llegado a dominar por completo la técnica». En el caso de Góngora este aprendizaje será el de las obras menores donde esporádicamente ensayó esta técnica, y no sabemos cuántos tanteos con la nueva (para él) *octava rima* en 1611-1612, tanteos por fortuna no conservados, pero parecidos sin duda a lo que hizo el poeta con los cuatro versos de la estrofa 10 del *Polifemo*. Los ensayos en la técnica de la musicalidad habrán formado una parte importante de los ensayos generales de la *octava rima*, pero, después de llegar a dominar la nueva estrofa, de crear la estrofa *gongorina*, tal como se puede reconocer hoy día, no creo que el poeta tuviera que ir prestando atención minuciosa, pedantesca, a todos los detalles de la técnica. Así no se podría crear ninguna poesía. Yo siempre he creído, contra lo que se podría pensar a primera vista y sin tener la más mínima prueba documental de ello, que Góngora hizo la mayor parte de sus grandes poemas con bastante rapidez. Si Rossini compuso *Il barbiere di Seviglia* en quince días, la cosa es posible... para un hombre de genio, y después del período de aprendizaje y de la debida preparación. Creo que Góngora llegó a escribir su estilo peculiar —con sintaxis enrevesada y metáforas complicadísimas y todo— como otros hombres escriben su lengua materna normal y corriente. En ambos casos es cosa de llegar a tener el dominio suficiente, y en el caso de Góngora conocemos bien (gracias otra vez a Dámaso Alonso) los detalles de los años de práctica y de progreso. Hay actores que llegan a hablar espontáneamente en buenos versos iámbicos como los de Shakespeare (¡sin llegar por eso a componer, claro está, otras nuevas tragedias shakespearianas!). Para el *Polifemo* le habrán bastado a Góngora algunos meses, quizá algunas semanas, de 1611-1612; lee parte de él en una sesión de una academia madrileña, obtiene una reacción bastante favorable, termina el poema y se lanza al mar mayor de la *Soledad Primera*, que termina algunos meses más tarde. Lima mucho, sin duda, rehaciendo estrofas enteras, ensayando distintas versiones de un verso, pesando cada uno y escuchándolo para obtener —conscientemente o por instinto— el máximo valor musical de cada uno. Retoca varios trozos —muy pocos— para satisfacer a las objeciones de Pedro de Valencia. Empieza la *Soledad Segunda*... y, antes de 1616, se cansa (o se disgusta por las molestias a que dan lugar los poemas ya publicados) y no puede continuar. Hace —¿laboriosamente?— cuarenta y tres versos más para librarse del pesadísimo Pellicer. Todo esto me parece que concuerda bien con una composición, no precisamente a vuelapluma, pero sí bastante rápida, confiada, segura de sí misma, hasta que en tan magna empresa surge el cansancio o el hastío.

No se concibe que Góngora, de temperamento tan distinto de un Herrera trabajador, siempre la lima en la mano, receloso y poco dispuesto a publicar sus obras, se pusiera día tras día a estudiar, a *querer* a fuerza de voluntad, *en detalle*, estos intrincados diseños sintácticos, estructurales, metafóricos y musicales. Pero ellos están ahí, ellos existen. La única conclusión posible me parece ser que todo esto se creó junto, de una sola pieza; que salió de la mente de un poeta amante como pocos de la música, del baile, de los ritmos y asonancias de la poesía *tradicional*, de fino oído lingüístico y de enorme sensibilidad artística. Casualidades, no; obra plenamente consciente y de elaboración detallada, tampoco¹; más bien parte integral de un conjunto poético tan poético, tan complicado y tan original que no creo nadie llegue a superarlo nunca².

C. C. SMITH.

Universidad de Leeds, Inglaterra

¹ La conclusión de BLECUA en su estudio de la misma técnica en Juan de Mena es: «Puede ser un fenómeno de casualidad, no lo niego, pero me parece mejor producto de una sabia elaboración. Que no es casual lo prueban la cantidad de ejemplos recogidos y la ausencia de este fenómeno en otros poetas contemporáneos, por ejemplo, Santillana» (Clásicos Castellanos, núm. 119, pp. LXXIX-LXXX).

² Conste aquí mi profundo agradecimiento al señor Masson por su ayuda y consejos en la elaboración de este artículo.