



UNIVERSIDAD DE CÓRDOBA

Departamento de Literatura Española

**LA RECEPCIÓN DE GÓNGORA EN RICARDO MOLINA,
PABLO GARCÍA BAENA Y JULIO AUMENTE.
ANÁLISIS E IMPLICACIONES CRÍTICAS.**

**GONGORA'S RECEPTION IN RICARDO MOLINA, PABLO GARCÍA BAENA AND JULIO
AUMENTE.
ANALYSIS AND CRITICAL IMPLICATIONS.**

Juan María Prieto Roldán

Tesis doctoral

(depositada el día 22 de febrero de 2018)

Director

Joaquín Roses Lozano

TITULO: *La recepción de Góngora en Ricardo Molina, Pablo García Baena y Julio Aumente. Análisis e implicaciones críticas*

AUTOR: *Juan María Prieto Roldán*

© Edita: UCOPress. 2018
Campus de Rabanales
Ctra. Nacional IV, Km. 396 A
14071 Córdoba

<https://www.uco.es/ucopress/index.php/es/>
ucopress@uco.es



TÍTULO DE LA TESIS:

**LA RECEPCIÓN DE GÓNGORA EN RICARDO MOLINA, PABLO GARCÍA
BAENA Y JULIO AUMENTE. ANÁLISIS E IMPLICACIONES CRÍTICAS.**

DOCTORANDO:

JUAN MARÍA PRIETO ROLDÁN

INFORME RAZONADO DEL DIRECTOR DE LA TESIS

(se hará mención a la evolución y desarrollo de la tesis, así como a trabajos y publicaciones derivados de la misma).

La elaboración de la Tesis Doctoral de Juan María Prieto Roldán conforma un largo proceso que se remonta a varios años. En el principio del mismo, se decidió que había que incardinar los trabajos en una línea amplia de investigación: la recepción de Góngora en la poesía del siglo XX. Tras la acotación de un *corpus* tan extenso, se llegó a la conclusión de que era preciso abordar un tópico conspicuo que no había sido previamente contrastado: la vinculación de la poesía del grupo «Cántico» con la poética de Góngora. Aunque esta elección dotaba ya de originalidad e innovación a la Tesis, el objeto de estudio se revelaba como de máxima dificultad, tanto por el referente de Góngora como por la necesidad de abarcar la obra completa del grupo y su revista homónima.

El primer fundamento metodológico fue, por tanto, la lectura detenida y profunda de la poesía completa de Góngora y la de todos los integrantes de «Cántico», así como de los números publicados de la revista. Tras ello, el doctorando procedió a la lectura y clarificación de la bibliografía crítica en torno al grupo y a la consulta productiva de otras aportaciones bibliográficas relacionadas con él. Este trabajo previo ha sido esencial para llegar a resultados coherentes y ha permitido también reducir la nómina de poetas estudiados a solo tres.

Los escollos iniciales fueron aumentando, pues se estaba pisando un terreno escasamente hollado donde predominaban la opinión superficial y los automatismos críticos más que el análisis riguroso de los textos. De ahí la importancia del inicial planteamiento analítico e interpretativo de la Tesis, independientemente de cuáles fueran los resultados del trabajo y las conclusiones a las que se llegara.

El primer capítulo, dedicado a Ricardo Molina, funcionó como un auténtico reto para el doctorando, ya que a su condición de poeta este autor sumaba la de ensayista. La recuperación para el estudio de sus textos en prosa, publicados en la sección «Uriel» de la revista, y de otros ensayos también en prosa, en diálogo con sus realizaciones poéticas y con otros documentos, ofreció como fruto un capítulo complejo y variado, de ardua sistematización, que arrojaba más luz sobre las filiaciones literarias europeas de Ricardo Molina que sobre sus conexiones con Góngora.

El segundo capítulo, consagrado a Pablo García Baena, se enfrentaba al obstáculo que supone la confusión entre gongorismo y barroco y a otra no menor, como es la identificación superficial entre la dificultad léxica y la pretendida ininteligibilidad de los textos de Góngora. El doctorando supo clarificar este debate falso y apuntar a los poemas de García Baena verdaderamente marcados por la huella de don Luis.

El tercer capítulo, ofrecido a Julio Aumente, posee un alto grado de innovación, no solo por el manejo de materiales inéditos, sino por el descubrimiento de que las asignaciones superficiales al gongorismo del grupo «Cántico» se mueven en terreno resbaladizo, mientras que, por el contrario, solo el estudio minucioso de los textos, como ha sucedido con el caso práctico de Aumente, puede permitirnos afirmar que quizá el más gongorista de estos poetas sea el menos estudiado de todos.

El resultado de la investigación, sometido a innumerables y complejas fases de revisión continuada y cuidadosa, constituye una original contribución al estudio de la recepción de Góngora en los tres poetas estudiados, pero sus implicaciones críticas y sugerencias para desarrollos futuros, como se verá, son aún más fértiles.

En esa última línea se sitúan los proyectos de publicación del doctorando, que ya se encuentran en proceso, exceden la propia tesis y afectarán a aspectos parciales e importantes de la misma.

Por todo ello, se autoriza la presentación de la tesis doctoral.

Córdoba, 19 de febrero de 2018

Firma de director:

Fdo.: Prof. Dr. Joaquín Roses Lozano

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	1
I. RICARDO MOLINA, ÁNGEL DE <i>CÁNTICO</i>	14
1. Anheló de perfección y búsqueda de belleza.....	15
<i>1.1. Filiaciones formales de la arquitectura poética en Cántico y Molina.....</i>	18
<i>1.1.1. La música en el verso. El ejemplo de Góngora en «Uriel».....</i>	<i>20</i>
<i>1.1.2. El perfecto molde moliniano.....</i>	<i>23</i>
<i>1.1.3. La perfección cercana: Gerardo Diego y Jorge Guillén.....</i>	<i>28</i>
1.1.3.1. El perfecto «poeta profesor».....	28
1.1.3.2. El eco de un «Cántico»: rigor y singularidad arquitectónica.....	37
<i>1.2. La imagen como un cántico puro.....</i>	42
<i>1.2.1. Pureza y belleza: Juan Ramón y los simbolistas.....</i>	<i>44</i>
<i>1.2.2. El admirado poeta de la nostalgia: Luis Cernuda.....</i>	<i>48</i>
<i>1.2.3. Vicente Aleixandre, padrino fiel.....</i>	<i>52</i>
<i>1.2.4. Eternidad de la imagen. Ricardo Molina y la poesía francesa.....</i>	<i>57</i>
1.2.4.1. Paul Claudel.....	57
1.2.4.2. André Gide.....	61
<i>1.3. El compromiso con la poesía misma.....</i>	65
<i>1.3.1. Ricardo Molina frente a la poesía rehumanizada.....</i>	<i>65</i>
<i>1.3.2. Dámaso Alonso y Ricardo Molina: la callada colaboración gongorina.....</i>	<i>72</i>
<i>1.3.3. Presencia de Góngora a través de la poesía italiana.....</i>	<i>81</i>
<i>1.3.4. Sinceridad y oscuridad en la poesía.....</i>	<i>85</i>
1.3.4.1. De T.S. Eliot a Juan Ramón Jiménez: la palabra, el deleite y la comprensión del poema.....	87
1.3.4.2. La oscuridad en la reflexión moliniana.....	91
2. La huella de Góngora en Ricardo Molina.....	97
<i>2.1. El «gongorismo», deleite en el «arroyo claro».....</i>	98
<i>2.1.1. «Gongorinos» en Cántico y sus textos en prosa.....</i>	<i>102</i>

2.2. <i>Ricardo Molina, libérrimo poeta: la poesía anterior a Elegías de Sandua</i>	104
2.2.1. <i>El versículo y el carácter himnico en el primer Molina</i>	108
2.2.2. <i>Belleza elegíaca en el verso moliniano</i>	111
2.2.3. <i>Belleza como libertad</i>	114
2.3. <i>Un peregrino en Sandua</i>	116
2.3.1. <i>Posibilidad de una estructura narrativa de las Elegías de Sandua</i>	116
2.3.2. <i>Naturaleza cordobesa en Ricardo Molina y Luis de Góngora. Paisajes comunes: idealización e intimismo</i>	119
2.3.3. <i>Las «soledades» del yo poético moliniano</i>	127
2.3.4. <i>Paseo por la «Córdoba gongorina»</i>	134
II. LUIS DE GÓNGORA Y PABLO GARCÍA BAENA: AFÁN DE PERFECCIÓN	137
1. Pablo García Baena, fulgor en la poesía española de posguerra	138
1.1. <i>Primeras lecturas de «aquel niño con el cuello sujeto de bufandas»</i>	139
1.2. <i>El rapto de la palabra</i>	140
1.3. <i>Don Luis, desde la cuna</i>	142
2. Poética del sentimiento y la belleza	146
2.1. <i>Neoplatonismo: íntimo diálogo «garciabaeniano»</i>	147
2.2. <i>El neorromanticismo de García Baena</i>	151
2.2.1. <i>La soledad de un yo lírico elegíaco</i>	155
2.2.1.1. <i>El solitario peregrino gongorino</i>	157
2.3. <i>El rumor de la melancolía y la suntuosidad cromática</i>	158
2.3.1. <i>Rubén Darío y Dámaso Alonso: la deuda gongorina</i>	159
2.3.1.1. <i>Presencia de Don Luis en el referente modernista</i>	162
2.4. <i>El hecho religioso y la sensualidad</i>	167
2.4.1. <i>Lo divino y lo pagano</i>	168
2.4.2. <i>El culturalismo religioso</i>	170
2.4.3. <i>Lo religioso y la vía gongorina: paganización y anticlericalismo</i>	177
2.4.4. <i>El desengaño barroco</i>	182
2.4.5. <i>El léxico litúrgico y cultista: sensorialidad como clave barroca y modernista</i>	186
2.4.6. <i>La sensualidad en el espacio garciabaeniano: el silencio y el grito. Los silentes amantes polifémicos</i>	188

3. «Abarrocar, un verbo horroroso»: «barroquismo» en García Baena.....	195
3.1. El adjetivo barroco en la crítica gongorina.....	196
3.2. La aportación de Góngora: palabra de Pablo García Baena.....	199
3.3. Lugares para el «barroquismo» en la obra de García Baena.....	200
3.3.1. Los cinco «cuadernos de poesía».....	201
3.3.2. Óleo, retablo barroco	203
3.3.3. La coincidencia de dos anhelos trasgresores.....	207
3.3.3.1. La hipótesis manierista.....	208
4. Júpiter se convierte en águila: Góngora en Pablo García Baena.....	213
4.1. Rumor oculto.....	215
4.1.1. «Égloga de Belisa».....	215
4.1.1.1. La lira.....	225
4.1.2. «Cantigas a las manos de nuestra señora».....	227
4.1.3. «Soneto a la luna».....	229
4.2. Antiguo muchacho	230
4.3. Óleo.....	231
4.4. Almoneda.....	233
4.4.1. Coincidencias léxicas.....	234
4.4.2. Coincidencias estructurales	241
4.5. Antes que el tiempo acabe	243
4.5.1. «Infame turba».....	244
4.5.2. «Córdoba».....	245
4.5.3. «Última soledad».....	249
4.6. Gozos para la Navidad de Vicente Núñez.....	257
4.7. Los Campos Elíseos.....	258
5. Don Luis y su más fiel admirador: la búsqueda de la perfección.....	263
5.1. Fieles guirnaldas fugitivas.....	263
5.1.1. Algunas calles del «retablo».....	266
5.1.2. «Excelso muro»	269
5.1.2.1. «El campo».....	271
5.1.2.2. «La Corte».....	273
5.1.2.3. «Rincón nativo».....	276
5.2. El García Baena gongorino.....	281

III. JULIO AUMENTE: ESTETICISMO Y MODERNIDAD	284
1. Julio Aumente, el esteta de «Cántico».....	285
<i>1.1. El primer Julio Aumente.....</i>	<i>287</i>
<i>1.2. El poeta unido a la belleza</i>	<i>294</i>
2. Primera etapa: entre el clasicismo y la melancolía.....	299
<i>2.1. Un modelo estético común: El aire que no vuelve.....</i>	<i>307</i>
<i>2.1.1. Piezas de orfebrería: los sonetos gongorinos.....</i>	<i>315</i>
<i>2.2. El silencio antes del silencio.....</i>	<i>330</i>
<i>2.3. La vuelta al verso.....</i>	<i>336</i>
3. La antesala del nuevo Julio Aumente.....	343
<i>3.1. Segunda etapa: el otro «Cántico» gongorino.....</i>	<i>345</i>
<i>3.2. De los príncipes, De las cabras y El canto de las harpías.....</i>	<i>352</i>
<i>3.3. Góngora en otros poemas.....</i>	<i>358</i>
APÉNDICE.....	365
CONCLUSIONES.....	378
BIBLIOGRAFÍA.....	390

INTRODUCCIÓN

El propósito central de esta investigación es detectar la presencia de Luis de Góngora en tres poetas muy representativos de «Cántico» para confirmar o desmentir el recurrente gongorismo que se le ha atribuido al grupo. Para ello hemos seleccionado a los autores citados en los que, conocida su obra, se adivinan posibles vías para la investigación.

Comenzaremos analizando la decisiva aportación de Ricardo Molina al grupo, especialmente a partir de sus textos en prosa, en los que se adivina la construcción de una poética para «Cántico» en la que pudiera tener cabida don Luis. Además, acudiremos a un relevante lugar de su producción que nos permita especular sobre una hipotética influencia de Góngora: las *Elegías de Sandua*. Asimismo, analizaremos la obra de otros dos autores del grupo en cuya poesía se ha advertido, de una u otra manera, la presencia de una huella gongorina, bien a partir del conocimiento de la vida y, especialmente, de la obra de don Luis, con los consiguientes intertextos diseminados a lo largo de sus respectivas trayectorias; o bien a partir de la coincidencia de alguna de las características que configuran sus poéticas. De un lado, advertimos la consabida huella de Góngora en la obra de Pablo García Baena, cuya omnipresencia ha sido señalada por gran parte de la crítica, si bien vagamente analizada (*Rumor oculto*, *Almoneda*, *Antes que el tiempo acabe* y, más concretamente, *Fieles guirnaldas fugitivas*); de otro, queremos hacer justicia y subrayar la sorprendente y definitiva influencia en la obra de Julio Aumente, ignorada por la gran mayoría de estudiosos e investigadores, tanto en los sonetos de *El aire que no vuelve* como, a través de la sátira y la burla, en la segunda época de su producción.

Para realizar la presente Tesis hemos elegido una metodología comparativa, ya que, si bien en un primer momento adoptaremos un enfoque analítico recorriendo los textos en prosa de Molina y otras aportaciones críticas, el núcleo de nuestro trabajo se fundamentará en la búsqueda de similitudes y diferencias entre las poéticas de «Cántico» y Luis de Góngora. Para ello, realizaremos un minucioso análisis textual de la producción poética de Pablo García Baena y Julio Aumente para identificar —nunca de manera definitiva— el tan traído vínculo.

¿Qué significa la poesía para «Cántico»? ¿Qué representa su propuesta? Si, efectivamente, existe una poética común de los autores del grupo, ¿cómo se va conformando? ¿Existen intermediaciones que conectan la poética gongorina con la de los cordobeses? ¿Está presente Góngora en la identidad de «Cántico» o en la germinación de sus versos? Detectar la huella de Góngora en «Cántico» no es tarea fácil. Los discursos oportunos y localistas, las etiquetas y clichés gratuitos, han situado

a los cordobeses en la estela gongorina sin ofrecer un análisis riguroso y profundo que haya permitido confirmar dicha posibilidad. Se hace necesario fundamentar esta hipótesis a partir de un estudio coherente y libre de prejuicios.

El nacimiento de «Cántico» se gesta precisamente en la coherencia de su personalidad poética. Son varios los hitos decisivos que se producen antes de que salga a la luz la revista en el año 1947 y que, sin duda, tienen una influencia directa en que *Cántico*, ese ángel valiente que entona un himno renovador, se haga presente en el panorama literario de la época. Para ello, debemos remontarnos algo más atrás en el tiempo, al momento germinal en que los autores del grupo se conocen y comienzan a reunirse en torno a su interés por la poesía. A principios de la década de los 40, una vez terminada la contienda, además de las actividades llevadas a cabo por algunos de ellos¹, se produce uno de los acontecimientos más determinantes dentro de la gestación del grupo: las tertulias en casa de don Carlos López de Rozas, humanista y profesor del Conservatorio de Córdoba. Será en esta tertulia poética y musical, la «Academia de la Gramola», auspiciada por López de Rozas, donde se abona en parte el nacimiento del grupo y de la revista.

Igualmente, en 1940, los jóvenes poetas ya habían instituido la peña «Junio», que tendrá su proyección años después, en 1944, en la «Peña Nómada», conservando la esencia de la tertulia anterior, pero con un cierto toque parnasiano impulsado por la carismática personalidad de Ricardo Molina. Los poetas comparten sus textos y se reúnen en torno a la música, a la pintura o a una copa de vino. Los largos paseos, las lecturas y, especialmente, las tertulias forjan complicidades literarias y vitales —si es que en los poetas de «Cántico» vida y poesía son algo distinto—. Dicha peña continuará funcionando hasta que nace *Cántico*, que emerge en octubre de 1947, tras el fracaso de los poetas del grupo con la concesión del «Premio Adonais» a José Hierro por su libro *Alegría*. Dirigida por Ricardo Molina, Pablo García Baena y Juan Bernier, la revista tendrá dos etapas: la primera (1947-1949) —si se nos permite el reduccionismo— es sensualista, esteticista, con elementos religiosos y clásicos; en la segunda época (1954-1957), los poetas de «Cántico» se liberan de sus orígenes y se consagran definitivamente a una posición aislada, dando luz a una revista algo más miscelánea. «Cántico» es un canto esteticista y disidente con el que los poetas del grupo cordobés

¹Juan Bernier, junto a otros poetas cordobeses, dinamiza allá por el año 1936 la revista *Ardor*, subtitulada «Revista de Córdoba»; asimismo, Pablo García Baena y Ginés Liébana comienzan, poco después, en 1938, una serie de cuadernos manuscritos, «deliciosamente decorados» [Atencia, 1985: 37].

pretenden devolver su dignidad al lenguaje, a la palabra. Asistiremos, en estos años, al crecimiento de la voz de los poetas de «Cántico» de manera simultánea, aunque nunca idéntica.

Con el final de la revista y el silencio de algunos poetas del grupo, «Cántico» cae en el olvido. Sin duda, no sería justo hablar del éxito o fracaso del grupo, pero podría pensarse que la misión de *Cántico* queda a medio camino cuando, en 1957, se publica su último número y la actividad conjunta cesa para siempre. Posiblemente, el final tenga que ver con la imposibilidad de haber conseguido poner en valor su propuesta estética, con la escasa aceptación o comprensión de la misma o, por el contrario, pudiera pensarse que su ambición fuera menor que eso. En todo caso, es un hecho que desde 1957 los poetas del grupo irán apagando sus voces para permanecer en silencio durante un largo período. Pablo García Baena tardará aproximadamente veinte años hasta publicar *Antes que el tiempo acabe* (1978). Juan Bernier volverá con *Poesía en seis tiempos* en 1977. La voz de Mario López calla durante casi una década y a Ricardo Molina, quizás el más prolijo de todos los poetas de «Cántico», la muerte le sorprende en 1968 cuando acababa de retomar su actividad pública, tras otros tantos años de silencio. Por su parte, Julio Aumente ocultará sus versos casi veinticinco años, hasta 1982, año en que publica *Por la pendiente oscura*. En cualquier caso, tras la desaparición de Juan Bernier, los ángeles de *Cántico* siguen batiendo las alas y, a final de siglo, la obra de sus poetas adquiere definitivamente vigencia. Mario López continúa escribiendo hasta el final de los años noventa, y en el año 1997 aparece su *Poesía*. Del mismo modo, el vitalismo de Julio Aumente llevará sus versos hasta bien entrados los noventa. Así, *Rodolfo el patinador, o el ocaso de los dioses* (1995) y *Las criaturas de la noche* (1999). Mención aparte merece Pablo García Baena que, con la publicación en 2006 de *Los Campos Eliseos* y, más recientemente, la aparición de varios poemas inéditos en su *Antología (1943-2016)*, aún mantiene vivo el verso de «Cántico» en nuestros días.

¿Cuáles son los hitos que contribuyen a la recuperación de «Cántico» después de ese largo silencio? En los setenta, la historia comienza a saldar su deuda con el grupo. Hay una figura decisiva en el estudio y recuperación de «Cántico». Nos referimos a Guillermo Carnero, que será el primero en prestar al grupo la atención que merece. En ese sentido, juega un papel fundamental su estudio *El grupo Cántico de Córdoba* (1976), alumbrador y absolutamente decisivo para desenterrar a «Cántico» de esa etapa de abandono y silencio. Carnero, «[d]octor en Cántico» [AA.VV., 2007: XVII], según

Pablo García Baena, disecciona en su libro a un grupo cuyo papel en el contexto que le toca vivir, de convivencia de distintas estéticas, había sido más relevante de lo que se había considerado. «Cántico» se convertiría en la pieza decisiva del puzle, uniendo la poesía de anteguerra y la nueva poesía que surge en nuestro país a partir de los años 70. La poesía de «Cántico» tenía un valor especial que residía en «haber proclamado la autonomía del lenguaje, en haber negado su reducción al rango de vehículo para otros fines» [Carnero, 2009: 23].

De suma importancia en esta revitalización del grupo es la figura de Carlos Clementson, que continuará el cauce abierto por Guillermo Carnero. En 1979, Clementson, con su tesis doctoral, «La revista “Cántico” y sus poetas», aún hoy inédita, aporta una visión tan ilustradora como minuciosa acerca de lo que *Cántico* y sus poetas significan en su tiempo. Dicha obra contiene una primera toma de contacto sobre el que fue uno de los estandartes de «Cántico» y al que Clementson dedicará varias obras posteriores: Ricardo Molina. Más tarde, la mencionada tesis realiza un minucioso recorrido por la producción del resto de autores del grupo hasta la fecha de su redacción.

Una fuente de estudio imprescindible y un documento fundamental para la crítica es la revista *Cántico*. De ahí el valor de la edición facsimilar, publicada por la Diputación de Córdoba en 1983 y reeditada en 2007. Dicha obra nos permite reconocer a «Cántico» precisamente a través de los versos de su obra común más significativa, acercarnos a la poesía del grupo y a la de aquellos autores que contribuyen a esa coherencia que define a *Cántico*. En nuestro caso dicha obra ha resultado de especial utilidad a partir de la lectura de los textos en prosa de Ricardo Molina en la sección «Uriel».

En 1997 se celebra en la Diputación de Córdoba el seminario de Literatura «Cincuenta años de Cántico», organizado por Celia Fernández Prieto y Joaquín Roses. Dichas jornadas dan lugar a la publicación del libro *Cincuenta años de Cántico. Estudios críticos* (2003), compilado y editado por las organizadoras. Se trata quizás de un paso previo a la importante aportación de 2010, que examinaremos más abajo. Del libro, además de las intervenciones del propio García Baena o de Guillermo Carnero, Manuel Mantero o Rafael Pérez Estrada —entre otros— llama la atención el nuevo acercamiento de Luis Antonio de Villena a la figura de Julio Aumente, que luego constatará con el prólogo a su *Poesía completa* [Aumente: 2004]. Luis Antonio de Villena es esa otra figura relevante en la puesta en valor de «Cántico», junto a Guillermo Carnero. Villena publica en el año 2007 *El fervor y la melancolía. Los poetas*

de 'Cántico' y su trayectoria, una selección poética que aporta nuevos enfoques a la seminal visión de Carnero. Cuando Villena elabora dicha antología estamos en pleno proceso de recuperación de «Cántico», quizás podríamos hablar de una segunda etapa tras la primera iniciada por Carnero. «Cántico» está presente en la vida cultural de Córdoba, su poesía ha consolidado su lugar en el siglo XX, también en la ciudad, en la que nuevas generaciones de poetas asumen el magisterio de «Cántico» y toman el testigo para llevar su admiración y reconocimiento a generaciones posteriores. El estudio introductorio a la antología de Villena, titulado «Cántico y sus poetas. Entonces y ahora», nos ofrece una visión más desgarrada de «Cántico». Apoyándose en la mirada de Carnero, Villena apunta a un «Cántico» menos homogéneo de lo que la crítica había considerado, señalando la singularidad y riqueza de las poéticas de cada uno de sus integrantes, con lo que contribuye a identificar la existencia de parcelas inexploradas o no suficientemente valoradas acerca del grupo, lugares donde los estudios generales o particulares no han llegado aún. El estudio de Villena nos ayuda a inferir que aún nos queda mucho «Cántico» por conocer.

En 2010 tendrá lugar la exposición «Cántico 2010», organizada por la Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales y la Diputación Provincial de Córdoba, con la colaboración de la Fundación Provincial de Artes Plásticas Rafael Botí. Dicha exposición pretende contribuir significativamente a la consolidación canónica de «Cántico». Los críticos y exégetas parecen haber despertado definitivamente del letargo. En efecto, con la edición del catálogo *Cántico 2010* [Inglada, 2011] se realizará una enorme aportación a la historia reciente del grupo, además de un más que riguroso y minucioso trabajo de recopilación y análisis (fotografías inéditas, textos, ilustraciones, etc.). Se trata de un evento que se sitúa en la cresta de una ola imparable. La exposición y el catálogo confirman que «Cántico» continúa recuperando a Córdoba.

Sin embargo, hay una obra que, en nuestra opinión, debe marcar la revitalización interpretativa de «Cántico» en los próximos años. Se trata de la reciente publicación de Olga Rendón Infante, *Los Poetas del 27 y el grupo Cántico de Córdoba*. En dicha obra, de dos volúmenes, la autora saca a la luz la correspondencia de Ricardo Molina con Luis Cernuda, Jorge Guillén, Gerardo Diego, Vicente Aleixandre y Dámaso Alonso. El análisis de la correspondencia entre este último y Ricardo Molina ha resultado fundamental para el capítulo I de esta Tesis, al ofrecernos una clave gongorina, poco valorada o desconocida, que apuntaremos en el mencionado capítulo.

Por otro lado, serán de vital importancia en el presente trabajo las obras monográficas dedicadas a autores del grupo «Cántico». Como ya adelantábamos, Carlos Clementson le presta especial atención a la figura de Ricardo Molina. En 1982, con la obra *La poesía de Ricardo Molina*, realiza un esbozo de lo que será, años después, uno de los estudios más rigurosos que se han hecho sobre el poeta de Puente Genil. Me refiero a la obra *Ricardo Molina: perfil de un poeta* (1986). En ella, el autor, además de detenerse en la vida y obra de Molina y contextualizar su obra dentro del grupo «Cántico», recorre en los tres capítulos centrales del libro algunas de las obras más significativas del pontanés. Nos interesarán concretamente para este trabajo los capítulos dedicados al erotismo y la religiosidad, pero sobre todo el análisis que realiza Clementson de la naturaleza, de especial utilidad para nuestro acercamiento a las *Elegías de Sandua*.

No deberíamos olvidar en este estado de la cuestión la importancia de los textos del propio Ricardo Molina, verdadero factótum de *Cántico* y principal impulsor del grupo. Recordemos que Molina muere en 1968, cortándose así la trayectoria de una de las figuras más prometedoras del grupo. En 1971 se publica una obra póstuma suya titulada *Función social de la poesía*. Se trata de un libro de ensayos en el que habla de la función y la influencia del poeta en la sociedad, haciendo un recorrido a lo largo de la historia. La obra nos permite callejear por la propuesta de Molina y de «Cántico», lo que nos lleva directamente a construir con mayor precisión el mapa completo de su poesía. Por último, cabe aludir a dos obras del poeta de Puente Genil a las que aludiremos en su momento: *Córdoba gongorina* (1962a) y *Córdoba en sus plazas* (1962b).

Otro autor pone su mirada más certera en Ricardo Molina. Nos referimos a José María de la Torre, que continúa la senda inaugurada por Carlos Clementson en relación con el estudio de Ricardo Molina. Así, le debemos dos obras monográficas sobre el poeta: *Ricardo Molina: Biografía de un poeta* (1995) y *La obra poética de Ricardo Molina* (1997). Esta última nos llama especialmente la atención, por ser un meticuloso recorrido, quizás en extremo, en que de la Torre va del proceso de gestación de los textos a la estructura de los mismos, pasando por las distintas etapas de la producción de Ricardo Molina y los más variados modos de su expresión. Asimismo, De la Torre publica el *Diario* (1990), en el cual podremos conocer al hombre interior y al hombre exterior, en palabras del propio de la Torre: «En uno, Ricardo Molina se limita a contar sucesos y realidades relacionados con su persona; en otro, deja traspasar ideas y

pensamientos sobre la poesía, lecturas, política, religión, moral, etc.» [Torre, 1988: VIII]. Sin duda, este último testimonio nos servirá para comprender, en las propias palabras y en la vida misma de Molina, algunas de las claves de «Cántico».

Con el resurgir de «Cántico» se producen diversos homenajes que, en ocasiones se materializan en publicaciones de fecundo valor. En 2007 tienen lugar las jornadas de homenaje a Ricardo Molina, en Puente Genil, enmarcadas dentro de las actividades que organizó la Oficina de la Capitalidad Cultural del Ayuntamiento de Córdoba. Una iniciativa similar serán las jornadas literarias en homenaje a Ricardo Molina, «Ricardo Molina, conciencia de Cántico» [Rodríguez, 2008], cuyas actas serán de un enorme valor por la cantidad de testimonios que dan luz a cuestiones muy diversas acerca del autor de Puente Genil: su estilo, los temas de su obra, su poesía amorosa, su actividad como traductor y agitador cultural, etc.

Una luz iluminará sobre todas las demás cada línea del presente trabajo. Nos referimos evidentemente a Pablo García Baena, cuya palabra precisa y aún esteticista prolonga al siglo XXI la vigencia de «Cántico». Por encima del valor de su obra, que tendremos ocasión de abordar, haremos alusión a varios de los grandes estudios relacionados con su trayectoria y su poética. En primer lugar, comenzaremos con la obra de Teresa García Galán *Esteticismo como rebeldía* (2003). García Galán realiza un análisis transversal de la poesía de García Baena en un estudio, quizás no suficientemente valorado, que recorre con rigor alguno de los ámbitos más característicos de su poesía: por ejemplo el binomio esteticismo-religión y el «culturalismo» del poeta. Varias décadas después del trabajo de Guillermo Carnero, nos volvemos a encontrar un recorrido minucioso y concienzudo realizado a través de la obra de García Baena.

Merecen también nuestro interés otras dos publicaciones relativamente recientes. Por un lado, la obra *Pablo García Baena, la liturgia de la palabra*, compilación de Antonio Rodríguez Jiménez publicada en 2009. En este libro se unen nuevas voces para analizar la obra del poeta, entre las que figuran otros poetas cordobeses: Juana Castro, Manuel Gahete, Eduardo García, José Luis Rey, y a las que se añaden otros poetas y estudiosos ya reconocidos como Guillermo Carnero y Pere Gimferrer, que integran un trabajo sólido y digno de interés. García Baena sigue erigiéndose en el corazón de «Cántico», late su voz y laten sus versos. Late «Cántico».

Por otro, resultan de suma utilidad las actas del Congreso Internacional «Pablo García Baena: misterio y precisión» [Fernández, 2010], dedicado a Pablo García Baena

ese mismo año. Los estudios realizados con motivo de dicho congreso giran en torno al universo del poeta, viajan por los mitos de su infancia, la formación de García Baena, y tratan de advertir su mirada e incluso de identificar su legado. Sin duda, otro trabajo de mucho interés para descubrir al decano de los poetas cordobeses y, por ende, a su grupo poético.

José Enrique Martínez, con su trabajo *Grupo “Cántico” de Córdoba. Comentario de Poemas*, nos reúne en torno a la voz de los distintos poetas del grupo, acudiendo directamente a los versos. Así, los cinco comentarios que realiza en la obra señalan los tres vértices imprescindibles que recorreré en este trabajo: Molina («Elegía XI» y «Vida callada»), García Baena («El Pálido extranjero» y «Junio») y Julio Aumente («Paseo Marítimo»). La obra es una breve pero rica aproximación donde la concreción y el rigor del análisis son de ayuda para ir trazando el perfil de nuestros poetas.

Como vemos, no será hasta principios del siglo XXI, con la desaparición de varios de sus integrantes y la publicación de las obras completas de algunos de ellos, cuando se reflexione con más energía en torno al valor de «Cántico» y comience a gestarse una nueva crítica en torno al grupo, produciéndose definitivamente una revitalización de su poesía. En este sentido será de vital importancia la figura de uno de sus poetas más destacados, el último poeta vivo del grupo. Pablo García Baena recibe en 1984 el Premio Príncipe de Asturias de las Letras y la Medalla de Oro de su ciudad. Más recientemente, en la primera década de este nuevo siglo para «Cántico», el poeta publica *Los Campos Eliseos* (2006) y recibe el Premio Reina Sofía de Poesía Iberoamericana (2008) o el IX Premio Internacional de Poesía Federico García Lorca (2012). En el año 2016 la publicación de una antología de su obra que contiene poemas inéditos; o en 2018, su nombramiento como Doctor Honoris Causa por la Universidad de Salamanca, apadrinado por el poeta Juan Antonio González Iglesias, han contribuido decisivamente a confirmar la vigencia de «Cántico» más que nunca en la actualidad.

Por último, entre las aportaciones más decisivas para este trabajo hemos de detenernos en las relacionadas con Julio Aumente. La escasa reflexión crítica que se ha dedicado a la obra del poeta, además de al conocimiento de su figura, se puede limitar a las aportaciones de Luis Antonio de Villena a las ediciones de sus libros, especialmente a partir de su obra *La antesala* (1985), y entre las que destaca el prólogo a su *Poesía completa* (2004), y a las reseñas y entrevistas publicadas en prensa, por ejemplo la realizada por Rosa Luque, recogida en su obra *Cántico. Resistencia y Vanguardia de los*

poetas de Córdoba. Además, como veremos, será decisiva la figura de Rafael Inglada, que contribuyó a la preparación de la mencionada edición de 2004 y que, en la actualidad, custodia una gran cantidad de documentos privados del autor, fundamentalmente poemas mecanografiados y manuscritos, además de parte de su correspondencia. A todo ello, gracias a su generosidad, hemos tenido acceso para la elaboración del capítulo III.

Pero, tras esta breve contextualización, comencemos a situarnos respecto a nuestro objeto de estudio volviendo a la tertulia de don Carlos. En el año 1993 se edita con el título «El libro de Don Carlos»² el facsímil de un libro original regalado por los poetas de «Cántico» en 1940 a don Carlos López de Rozas, impulsado por Molina, Bernier y García Baena. El libro es de una belleza única, tanto por los versos como por las ilustraciones que contiene. No obstante, nos interesa fijar nuestra atención en otro detalle: la portada. En ella se pueden leer las siguientes palabras:

Solo un símbolo es este álbum: del homenaje que dentro de nosotros se rinde constante a la liberalidad magnífica y espiritual de nuestro amigo y maestro D. Carlos López de Rozas; en cuya casa, rincón propicio y cálido, aprendimos a sentir un mundo mejor y a llevarnos con las alas espléndidas y triunfantes de la música; a un ideal de perfección ya fácil por el empuje de su espaldarazo cariñoso y alentador [AA.VV, 1993].

Este homenaje a don Carlos sirve para comenzar a trazar las coordenadas donde hallaremos desde sus inicios la poesía de los autores de «Cántico». La cita es muy significativa ya que, a pesar de que por aquel entonces Pablo García Baena contaba con solo 17 años, Ricardo Molina con 23 y Juan Bernier con 29, impulsados por ese «espaldarazo cariñoso y alentador», los poetas de «Cántico» perciben, ya entonces de manera diáfana, cuál será su relación con el verso, privilegiando ya en su poesía, movidos por sus lecturas y su formación, la existencia de un claro ideal de perfección.

¿De dónde partirá nuestro análisis para indagar en la mencionada huella gongorina? Acudiremos a las fuentes que ayudan a la configuración de su verso. Es evidente que los poetas de «Cántico» beben del caudal de la poesía andaluza: la escuela sevillana, la antequerana, Bécquer, Juan Ramón Jiménez, la generación del 27 (Cernuda, Aleixandre...), pero también de los clásicos, de los metafísicos ingleses, de los románticos franceses. Por otro lado es innegable que dirigen su mirada a Garcilaso, a

² Juan Bernier en su *Diario* lo llama el «Álbum» de don Carlos, nombre con el que también se designa a la publicación en la portada [2011: 177].

San Juan de la Cruz, —una figura presente en el alma e incluso en el nombre del grupo— al Modernismo de Rubén Darío, o a los versos de Paul Claudel o el propio Gabriel Miró. Toda esta nómina de poetas conformará la voz de «Cántico». Sin embargo, una de estas fuentes sale a nuestra busca de manera misteriosa, quizás en alguna de las plazas o callejuelas de la ciudad de la Mezquita. Se trata de Luis de Góngora, cuya sombra está en la atmósfera de la Córdoba de «Cántico» y, quizás, en la huella que deja en los versos de algunos de sus integrantes.

La presencia de Góngora podría proceder de una elección más profunda —o de una coincidencia—, de una búsqueda del gusto por la poesía eterna. Se trata de una apuesta contundente por la poesía y que nos conduce irremediabilmente a pensar en la obra de uno de los cordobeses más ilustres:

Llega a los poetas de Córdoba, como un hálito o como un surtidor, los siglos de romanidad con los mármoles de Séneca y Lucano, seguidos de los otros siglos árabes del arco y la palmera, en la geometría floral de Ibn-Hazm, de Ibn Suhayd, coronando toda esa ardiente arquitectura el domo del esplendor barroco, la cúpula dorada que fulge en Soledades y Galateas, el fuego ilustre y nívico de D. Luis de Góngora.[García Baena, 2011:32]

¿Cuáles son los lugares en que podríamos encontrar esa clave barroca o incluso al propio Luis de Góngora? Como decíamos, son escasos los estudios y aproximaciones teóricas en los que los que la crítica de «Cántico», o sus propios autores, hayan realizado un acercamiento a la cuestión gongorina o «barroquizante», el tema principal de nuestro trabajo. En ese sentido serán varios los capítulos, artículos, conferencias y textos en prosa que ocuparan nuestra atención. El propio Ricardo Molina reflexiona y teoriza en *Cántico* acerca de la obra de Góngora, delatando, quizás, su importancia para el grupo y apreciando su vigencia en la poesía de todos los tiempos. Además, en su obra *Función social de la poesía*, Molina dedica un capítulo al «poeta manierista», en el que autor realiza un acercamiento muy especial precisamente a la figura de Luis de Góngora.

Pablo García Baena ha contribuido también a la revalorización y conocimiento de la figura y la obra de don Luis, realizando, en los últimos años, varias aportaciones críticas. Así, es muy significativa la conferencia titulada «El enigma de Góngora», incluida en el catálogo que se editó con motivo de la exposición *Góngora. La estrella inextinguible. Magnitud estética y universo contemporáneo* [Roses, 2012], exhibida en 2012 en la Biblioteca Nacional de España, coordinada por la Sociedad Estatal de Acción Cultural y comisariada por Joaquín Roses. García Baena recorre de nuevo las calles de

su infancia y juventud, las calles de la Córdoba de «Cántico», topándose inevitablemente con don Luis. Además, García Baena identifica la huella de Góngora en los autores de «Cántico», especialmente en los versos de Julio Aumente y también en algún rincón de su propia obra. Además, don Pablo analiza las claves de la poesía gongorina, apuntando cómo, en don Luis, se rehace la naturaleza y sobre todo la palabra. Por otro lado, en el año 2011 tiene lugar el Congreso internacional «El universo de Góngora: orígenes, textos y representaciones» dirigido por el profesor Joaquín Roses, y cuya conferencia inaugural, a cargo de Pablo García Baena, se tituló «Dos monstruos andaluces: Góngora y Picasso» [García Baena: 549-556]. En dicha conferencia, incluida en el apartado de la edición dedicado a la recepción creativa, el poeta de «Cántico» establece concomitancias entre estos dos grandes genios universales, en concreto en su manera de visualizar y aprehender la realidad, la naturaleza. Góngora también había observado la realidad tratando de aprehenderla mediante una renovación del lenguaje.

Pero si hay un acercamiento a «Cántico», aunque breve, que esboza el objetivo fundamental de este trabajo, es el artículo de Trabado Cabado «Pablo García Baena y la tradición áurea. Intertextos gongorinos y la mediación de Cernuda en tres poemas de *Fieles Guirnaldas Fugitivas*» (1998-1999). En dicha aportación, el autor va identificando concomitancias de la obra de Pablo García Baena con algunos aspectos de la obra gongorina y de la tradición áurea, utilizando finalmente a Cernuda como pieza del puzzle. La musicalidad, la sintaxis, el léxico, etc., serán algunas de las claves que analice el autor, fijándose fundamentalmente en versos de *Fieles guirnaldas fugitivas*. Jesús Ponce Cárdenas realiza un acercamiento similar a Pablo García Baena, utilizando para impulsarse la propuesta de Trabado Cabado, con el título «Imagen de Góngora en cinco poetas contemporáneos» (2000). Dedicaremos al primer trabajo especial atención.

Podemos concluir que, a pesar de estos antecedentes, no existe a día de hoy un estudio pormenorizado sobre «Cántico» que nos lleve a confirmar la influencia de la poética de Luis de Góngora en el grupo. La existencia de una «Córdoba gongorina» y de una lectura gongorina de algunas obras de «Cántico» nos puede llevar a especular con una posibilidad para nada remota, pero tampoco tan evidente como la crítica o los tópicos en torno al grupo han conseguido difundir.

Consideramos que adentrarse en las callejuelas de «Cántico» supone descubrir nuevos lugares, frecuentar rincones desconocidos, pero sobre todo apreciar en cada uno de sus poetas una vía distinta con que llegar a una postura similar ante la vida. Esa

postura es la poesía misma. De ahí que la fuerza de «Cántico» haya sobrepasado a la publicación de la revista y al paso de las décadas. En su poética miscelánea, tenemos el culturalismo religioso de Pablo García Baena, el amor y la naturaleza en Ricardo Molina, el recogimiento y el intimismo de Juan Bernier, el preciosismo barroco de Julio Aumente o la cotidianeidad de la poesía de Mario López. Cinco voces personales, distintas posiciones, identidades particulares pero un nexo común para sus versos: Córdoba. Y es que el resurgir de «Cántico» y la nueva consideración que ha recibido en las últimas décadas (homenajes, congresos, estudios, publicaciones, etc.) no han hecho sino explicitarnos su compromiso con la poesía pero también con su ciudad. El grupo «Cántico» y la revista *Cántico* están enraizados en el Sur, en Córdoba y, por qué no decirlo, quizás en Góngora. Córdoba es el aire y la «coherencia» de Cántico. Esa «Celeste Córdoba enjuta» de la que nos hablaba Lorca, cuyos versos servirán de lema a la revista. La Córdoba honda y silenciosa de cuyas calles estrechas no pueden huir los autores de *Cántico*.

No sabemos si Góngora deja huella en «Cántico». Trataremos de comprobar en este trabajo si, efectivamente, los versos de «Cántico», su anhelo de belleza y de renovación del lenguaje, se acercan a don Luis. Quizás como Góngora, elevan una propuesta que solo puede surgir desde la radicalidad y la valentía. Esta voz del grupo va fluyendo de manera inevitable, «porque esos poetas tenían algo que decir, y de un modo propio y nuevo de decirlo» [León, 1981]. Los autores de «Cántico» encuentran un camino diverso al de la poesía oficialista de la época. La belleza, la estética, la palabra... Posiblemente este camino les dirige a sus propias raíces cordobesas. Con la revista *Cántico* se vuelve a situar a la poesía en el cauce de la palabra, lo cual es, sin remedio alguno, volver a los versos de don Luis.

En definitiva, este trabajo se justifica en la necesidad de una línea de investigación que explicita definitivamente la verdadera conexión entre el grupo y don Luis, matizando o indagando en el barroquismo de algunos de sus poetas, e identificando, si es que existe, la presencia de Góngora o, al menos, una posible huella en los versos de «Cántico».

I

RICARDO MOLINA, ÁNGEL DE *CÁNTICO*.

1. Anhelos de perfección y búsqueda de belleza.

La influencia de Ricardo Molina (1917-1968) en la trayectoria y vivencias de los poetas de «Cántico» es la brújula que marca el rumbo y la «coherencia» del grupo y la revista. Su personalidad sobresale sobre todas las demás y, ya desde muy joven, destaca por poseer un alma singular. Su capacidad intelectual, su dedicación al estudio³, su responsabilidad y esfuerzo (especialmente dada la precaria situación socioeconómica, primero de su familia y, más tarde, la suya propia) y, sobre todo, su sensibilidad y creatividad definirán, desde muy pronto, el perfil de un autor esencial en la historia de la literatura cordobesa y que, desde su temprana muerte hasta hoy, continúa teniendo una mágica y eterna presencia en la estela inagotable de «Cántico».

Ricardo Molina es el verdadero impulsor de *Cántico*. José María de la Torre recoge unas palabras de Mario López—a su vez procedentes de Juan Bernier—en las que se puede constatar que, desde sus primeros proyectos juntos, el poeta pontanés lidera el grupo y es la persona más decisiva en su impulso y dinamización. Confirmamos tal hecho en el desarrollo de las tertulias, donde se comprueba su apabullante y carismática influencia:

En 1944 y «entre sillones cortijeros y tapices más o menos persas» de «casa Camilo» — genuina y ya desaparecida taberna de la calle Morería— halló temporal cobijo dicha peña, de la que —según «Lynceus»— (se refiere a J. Bernier) tomó el mando «proprio motu» Ricardo Molina y dictatorial, obligó en su primera reunión a escuchar una inmensa traducción de Claudel sobre las siete musas[Torre, 1995: 48].

Ricardo Molina marca la senda poética del grupo («lentamente induzco a las formas clásicas a aquellos que dispersaron su atención estérilmente en la poesía oficial de España» [1990: 31]). Y no solo eso, respecto al nacimiento de *Cántico*, son muchos los testimonios que confirman que, por encima del trabajo y la implicación de los otros dos codirectores, Juan Bernier y Pablo García Baena, el verdadero *factotum* del grupo es Molina, que asume el papel real de director en cuanto a la selección principal de textos, el contacto con otros autores, las traducciones, la edición, la economía de la revista, etc. Tanto es así que, frente a las diversas teorías que especulan acerca del fin definitivo de la revista, parte de la crítica apuesta por una explicación más sencilla: *Cántico* acaba

³Existen muchos testimonios acerca de su afán literario. Por ejemplo, apunta José María de la Torre una confidencia de Juan Bernier acerca del pontanés. Cuenta Bernier cómo en el instituto Molina recibe el mote de «el sobaco ilustrado» [Torre, 1995: 20], por ir siempre con un libro bajo el brazo.

cuando el impulso de Ricardo Molina pierde intensidad. Después de dos etapas de entrega y lucha constantes para que saliera a la luz cada número de la revista, llegan el hastío y la frustración, como consecuencia de ese obstáculo que es la censura o de las dificultades para mantener económicamente la publicación, con lo que el poeta decide focalizar su interés en otros ámbitos, más concretamente el flamenco.

Sea cual sea la causa de su desaparición, la llegada de *Cántico* al panorama literario, por encima de su éxito o su fracaso, de una mejor o peor acogida, supondrá un aire necesario, coherente y renovador. Como sabemos, otras propuestas de la época optan por una poesía muy distinta a la que hacían los autores de «Cántico». Nos referimos, entre otras, a *Espadaña* y *Garcilaso* que representaban la línea oficial: la primera, una mirada de tímida oposición a las circunstancias de su tiempo, que no presta toda su atención a cuestiones estéticas; la segunda, más fría y acartonada, vinculada por parte de la crítica a los vencedores de la Guerra Civil. Así pues, nos encontramos ante una línea menos atenta a la poesía y más preocupada por el mensaje⁴. Sin embargo, el mensaje de *Cántico* (y en «Cántico») es la poesía misma, un verso que fluye como un compromiso que no es social, sino estético: la búsqueda de la belleza.

Para analizar la poderosa influencia de Ricardo Molina en *Cántico* será fundamental dirigir la mirada a tres documentos concretos de su producción que consideramos de vital importancia. En primer lugar, —ya lo hemos comprobado— el *Diario* de Ricardo Molina, editado por José María de la Torre, quien encuentra el manuscrito en 1986, con la ayuda de la sobrina del poeta⁵. En dicha obra conocemos tanto al Molina más íntimo y reservado (sus experiencias, alguna pincelada de su yo más personal, sus ideas, sus pensamientos...) como la voz de un hombre vinculado a la poesía y a la Córdoba de su época (sus lecturas, su afición a la música, la relación con su entorno y sus compañeros de grupo). En este sentido, cabe mencionar que Ricardo Molina es también uno de los nexos más recios de «Cántico» con la ciudad. Además de sus vivencias con los poetas del grupo, experimenta una relación muy especial con la Córdoba de su época. Recordemos que, junto a Juan Bernier, es de los pocos poetas de *Cántico* que permanecen en la ciudad, ejerciendo la docencia. Por otro lado, el pontanés

⁴ Para profundizar en tal cuestión véase Rubio, 1976.

⁵ Junto al *Diario* de Ricardo Molina—véase Torre, 1988—, otro testimonio íntimo que ayudará a vertebrar este capítulo son las cartas que se conservan en el archivo familiar del poeta, en Ibiza. Como se podrá comprobar, de especial interés serán las dirigidas al escritor Miguel Molina Campuzano, a las que tenemos acceso a través de los trabajos del profesor e investigador José María de la Torre. Las referencias a dichos textos corresponderán a citas recogidas del estudio *Ricardo Molina, biografía de un poeta*, [Torre, 1995]. Asimismo, muy recientemente, ha salido a la luz en un trabajo de Olga Rendón Infante, la correspondencia del autor de «Cántico» con diversos autores de la generación del 27 [2015].

colabora de manera incansable con el Ayuntamiento de Córdoba contribuyendo a la organización de infinidad de actos culturales, además de publicar numerosos artículos en el diario *Córdoba*⁶, bajo el pseudónimo de Eugenio Solís. Su escenografía es esa Córdoba en la que vive y por la que era muy frecuente verle pasear⁷. A este propósito, Gimferrer percibe una relación de Molina con Córdoba similar a la de Kavafis con Alejandría [1968: 3] por la existencia de un entrañable y profundo vínculo con su ciudad.

Como segundo documento, y de un gran peso en este capítulo, examinaremos concienzudamente las prosas que escribe el autor en *Cántico*, situadas al final de cada número de la revista, firmadas con el nombre de «Uriel» y más tarde, a partir del tercer número de la segunda etapa, precedidas por el título «*Ita et Nunc*». Con dichos textos Molina analiza el panorama de la poesía de su tiempo, acercándose también a los referentes de los poetas del grupo y dejando entrever una especie de esbozo de poética de «Cántico». Estamos, quizás, ante todo un manifiesto poético, cuyo portavoz es el propio Molina.

En una carta del propio Ricardo Molina a Miguel Molina Campuzano, fechada el 18 de enero de 1948, explica cuál es la razón de ser de estas prosas y su función en la revista:

No es una sección bibliográfica, sino un Diario de experiencias íntimas literarias, que se limitará a tocar brevemente obras, personalidades, problemas de interés permanente o discutidos en el dominio de la poesía. Comprende mi intención: dada la escasez de páginas esta es la única manera de valorizar la revista: tratar sólo cuestiones fundamentales, trascendentes. Así conseguiremos otra cosa: valorar nuestras críticas. Quiero huir por todos los medios de la moda de convertir la página de prosa en un sismógrafo de los movimientos poéticos. Por otra parte no podríamos «registrar» cuanto nos mandan, y, mucho menos, hacer crítica laudatoria [Torre, 1995: 114].

Por último, como tercer documento, resultará de utilidad su obra *Función social de la poesía* (1971), en cuyos ensayos Ricardo Molina traza el perfil del poeta en la historia de la poesía y en la sociedad, permitiéndonos adivinar su cosmovisión literaria a partir del acercamiento a figuras y épocas diversas como, por ejemplo, su aproximación

⁶Véase Pérez Zarco, 1999.

⁷«Ricardo Molina practicaba el peripatetismo filosófico, de manera que era habitual verle por las calles de Córdoba, paseando por Gondomar, incorporado al cangilón deliciosamente provinciano, y en otras partes de la ciudad. Buscaba de continuo el contacto del prójimo. No tenía duda en abordar a los poetas o a quién fuere para interesarse por lo que hacían y pensaban. He conocido a pocas personas tan naturalmente dialogantes» [Jiménez Martos, 1982: 85].

al poeta manierista. Algunas claves de dicha obra aparecerán de manera ocasional pero decisiva a lo largo del presente capítulo.

Estas y otras obras, lecturas y experiencias nos van desvelando las claves estéticas del grupo y, obviamente, el camino escogido por Molina. No obstante, nos interesa específicamente, para abordar de manera concienzuda el asunto que nos ocupa y desvelar esa luz que es «Cántico», esa otra vertiente del poeta de Puente Genil: su mirada de crítico literario. Hemos escogido, para este apartado, tres «lugares» imprescindibles que él mismo va recorriendo a través de sus textos, y que nos permitirán acceder con mayor precisión, y quizás lucidez, a una interpretación de la poesía del grupo, de la revista y de la cuestión que da sentido a este trabajo: las homologías e intermediaciones gongorinas. Todas ellas tendrán un elemento en común: el anhelo de perfección y de belleza. En primer lugar, la importancia de la métrica y la arquitectura del poema, la forma como horizonte iniciático de Ricardo Molina; por otro lado, la belleza, a través de una sencilla pero coherente conciencia de la imagen en el poema; y por último, en conexión con el punto anterior, la función de la palabra, que nos remitirá a dos debates decisivos: uno, el de la oscuridad de la poesía y el otro, el más presente desde el nacimiento mismo del grupo, la función de la poesía y el esteticismo.

Este cauce poético, que nace con vigor y decisión en la personalidad del pontanés, influirá de manera decisiva en los poetas de la revista y del grupo. Sin duda, su figura y su impulso serán fundamentales para elevar ese «cántico», la bella revolución serena de sus versos.

1.1. Filiaciones formales de la arquitectura poética en «Cántico» y Molina.

La búsqueda de la perfección y la belleza debería ser el objetivo de todo joven poeta que comience a escribir versos, entendidas ambas como una combinación de precisión y sublimación a través del hecho poético. Sin embargo, ambos objetivos, quizás realmente coincidentes, no se conciben siempre unidos en la configuración de toda poética. En este apartado trataremos de identificar, de la manera más precisa posible, dónde encontramos en «Cántico» y en Molina la huella que dicho objetivo tiene en su ejercicio poético, para explicitar y analizar que significa para ellos la «poesía perfecta».

Los textos de crítica literaria de Ricardo Molina y las alusiones de su *Diario*, además de alguna huella en su obra, van creando un imaginario elocuente que dibuja esa voluntad de perfección. Quizás este testimonio íntimo es uno de los ecos más objetivos de las lecturas de Ricardo Molina, ya que se nos muestra como la radiografía que da sentido a una visión de la escritura tan personal como colectiva, debido a la influencia y el peso del pontanés en el grupo y la revista. Así, podríamos decir que el *Diario* delata gran parte de las claves estéticas de ambos núcleos.

En los primeros testimonios de este documento, que datan del año 1937 — apenas cuenta con 20 años— el poeta menciona de manera entusiasta a sus referentes: Leonardo da Vinci, Horacio, Whitman, Victor Hugo, Gide o el propio Shakespeare («¡Shakespeare!, ¡Shakespeare!, ¡Shakespeare!» [1990: 17]). Su admirado Gerardo Diego anota al respecto: «leía mucho a los clásicos [...] la noche de Virgilio, la de Lucrecio, la de Herrera, la de Francisco de la Torre, la de Fray Luis de León [...] desde su patio de Córdoba» [1968a: 4]. El propio Ricardo Molina nos cuenta años después en su *Diario*, concretamente en 1942: «Claudel, Jammes, Règnier, en Francia, Rilke en Alemania, Whitman, Shelley; Carducci, Machado...» [1990: 33]. La nómina de preferencias es muy variada y se va ampliando de manera continua, dadas sus múltiples lecturas a lo largo de los años, aunque también confirma, según algún testimonio, su gusto constante por cambiar de autores preferidos [Jiménez Martos: 1982: 85]. En torno a esa misma fecha, en su correspondencia con Jorge Guillén, reconoce el pontanés:

En mi formación —yo no estoy «formado»— influyeron sobre todo los poetas de la Antología de Gerardo Diego y los maestros del post-Simbolismo francés: Frances Jammes, Paul Claudel y Andre Gide, De nuestros clásicos, los escritores ascéticos: Fray Luis de Granada, el Beato D. de Ávila, etc.... Mi poeta predilecto es Dante [Rendón, 2015, II: 126-127].

Sin embargo, de todos estos testimonios nos llama la atención uno recogido por José María de la Torre en el que Ricardo Molina apunta en una revista portuguesa: «Os escritores que prefiro são: Dante, Góngora, Gil Vicente, Lope de Vega, Juan Ramón Jiménez e Paul Claudel» [1995: 106]⁸. Es el único testimonio, hasta donde sabemos, en el que Ricardo Molina incluye a Góngora entre sus autores predilectos. En cualquier caso, son muchos los elementos y claves con las que el de «Cántico» nos conduce de una u otra manera a Don Luis. Comencemos, pues, nuestro análisis de las claves

⁸ Según José María de la Torre en *Atlántico, Revista Luso-Brasileira*, Lisboa, nº 3, febrero 1947, p. 24.

estéticas presentes en Ricardo Molina y en *Cántico* para confirmar o no la huella de Góngora en el poeta de Puente Genil.

1.1.1. La música en el verso. El ejemplo de Góngora en «Uriel».

Tras aquella enumeración de referentes molinianos, algunos de los cuales aparecen de una otra manera en los sucesivos números de la revista, acudimos a un elemento vinculado a la perfección y la belleza y que está presente desde las páginas iniciales del *Diario*. Nos referimos al gusto de Ricardo Molina por la música, motivado indudablemente por López de Rozas y algunos de sus maestros. Hallamos alusiones a Wagner o, más adelante, a Verdi, Bach, Mendelssohn o Händel. Al pontanés le atrae la riqueza expresiva de la música, sus inigualables posibilidades; tanto es así que su interés y curiosidad le hacen embarcarse en lecturas más profundas y especializadas al respecto. Señala Molina que «la variedad de expresión de la música es superior en riqueza a la de la poesía. La evolución perfecta sería el paso de la lírica a la música» [1990: 28]. Por esas fechas el poeta tiene 22 años. Nos interesa esta clave porque, como ya descubriamos en la dedicatoria a López de Rozas, la música será uno de los motores de la sensibilidad del grupo, y más acusadamente en el de Puente Genil. Dicha afirmación es sin duda un impulso temprano que influirá decisivamente en su trayectoria.

En cualquier caso, no perdamos de vista el verdadero significado de este vínculo que se encuentra de nuevo en la perfección, en la búsqueda de una conciencia, de las posibilidades expresivas del lenguaje y del arte. Ricardo Molina, en esa búsqueda por apurar las posibilidades de la expresión artística, profundiza en el estudio y el análisis de lenguaje poético y musical. La perfección formal exige una coherencia entre las palabras y el mensaje. Hablamos de un diálogo en el que participan el sonido, el ritmo, la música, la imagen, etc. En el número 2 de la revista *Cántico* (diciembre de 1947), el poeta hace referencia a uno de los recursos más sutiles pero a la vez más efectistas en el camino hacia la ansiada perfección del verso. Ricardo Molina dedica un apartado de «Uriel» a la aliteración, utilizando versos de Louis Aragon, Dámaso Alonso y, cómo no, Luis de Góngora:

Su admirable virtud de asociación:
«Le criminel azur d'un rêve de Crimée»

(Aragon)

Su enorme fuerza expresiva casi capaz en ocasiones de suscitar todo un reflejo condicionado, como esta suculenta aliteración de las *Soledades*:

«...el robalo
gulosos de los cónsules regalo»⁹

(Góngora)

«Su fidelidad onomatopéyica de efectos fulminantes:
...el estruendo creciente retumba derrumbándose»

(*Los Hijos de la Ira* [sic], Dámaso Alonso)¹⁰

[AA.VV., 2007: 29]

Molina, portavoz del grupo en «Uriel», cabeza visible de una poética valiente y decidida pero también, a la vez, capaz de privilegiar sutileza y belleza, es consciente de que la edificación de un sólido andamiaje solo es posible gracias a una serie de recursos estilísticos que consiguen dotar a esa escultura, que es cada poema, de una perfecta proporción formal. En ella juegan un papel muy importante las asonancias, el sonido y, en definitiva, la música, con cuya contribución al diálogo hermenéutico entre el lector y la obra será plena. La atmósfera sin fisuras de esa ensoñación brumosa y azul de Louis Aragon, la suntuosidad expresiva en ese alimento del poder de los versos de Góngora o el eco del estruendo que emite Dámaso Alonso en su verso, cada verso, cada imagen así formulada, se ofrece a la realidad del lector de manera perfecta.

Cabe detenerse en la poesía de los otros dos autores citados por Molina, Louis Aragon y Dámaso Alonso, especialmente en la de este último. Precisamente el autor del 27 aborda con lucidez en sus estudios gongorinos la importancia de la musicalidad y su función estética. Dámaso Alonso habla de una musicalidad representada y otra que habita en el verso. Sostiene sobre la musicalidad en Góngora:

⁹Pablo García Baena acude a estos versos («pompa, el salmón, de las reales mesas/ y el travieso robalo /, gulosos de los cónsules regalo») para destacar tanto las posibilidades fónicas y musicales del verso gongorino como la relación que se establece entre poesía y pintura: «La hermosura de estos versos no solo es colorista, “nadie más colorista que el cordobés”, dijo Dámaso Alonso, es a la vez musical y casi despierta el gusto, el apetito» [2014: 555].

¹⁰En adelante, citaré los textos de *Cántico* adaptando la tipografía característica de la edición a la del presente trabajo.

El [*sic*] ha adivinado como nadie, en poesía española, la estrecha alianza que el verso establece entre musicalidad y representación, y sabe colocar las palabras más nítidas en la cima de sonoridad del verso, la palabra más intensa o más sugeridora en el punto donde el ritmo alcanza mayor intensidad [...]. Góngora es uno de los poetas españoles que mejor han comprendido el verso como unidad expresiva y sabido ajustar los elementos internos a los externos, la musicalidad a la representación [1970: 81-82].

Aún así Alonso señala, en ese mismo apartado de sus *Estudios*, que no cree en la perfección absoluta, en el «constante dominio de la técnica». Sea como fuere, la presencia de Dámaso Alonso en esta prosa de *Cántico* nos ayuda a entender que, indudablemente, la admiración que Ricardo Molina siente por su amigo, ejerce sobre él una repercusión no solo emotiva sino también crítica o estética.

Observando con sospechosa atención a la figura de Góngora, a partir de la utilización de un verso suyo como ejemplo, es preciso reflexionar en torno a su presencia en otros lugares de la obra moliniana. Emilio Orozco, al analizar la lengua poética de Góngora y su sentido musical, recuerda la formación musical de Don Luis y su atención al mundo de lo sonoro, «a la musicalidad de lo humano, de la naturaleza y del arte. Si descubría la expresividad de todo lo que oía, también le desagradaba toda sonoridad inarmónica, desordenada» [1984: 64]. Respecto a esta misma sensibilidad estética, apunta Orozco que la ambición del autor de las *Soledades* consistía no solo en enriquecer la lengua —podríamos decir dignificarla, término que hemos empleado al definir la razón de ser del grupo «Cántico»—, sino la de crear un artefacto que permita a la lengua, a través de toda su potencialidad, arribar a ese umbral esencial que es la belleza [95-96].

En ese sentido, la aliteración es uno de los recursos estilísticos que permiten acceder a un horizonte estético extremo ya que la conciencia fonética-musical es indispensable para la consecución del verso perfecto. Nos dice el gongorista refiriéndose a la poesía de Don Luis: «Con los valores onomatopéyicos o sugeridores de la palabra y con los acentos rítmicos y vocálicos o consonánticos que la mera lectura del verso exige, consigue expresar siempre un algo de la íntima representación del pensamiento» [65]. Es la aliteración en Góngora un signo no solo de su afición por la música, sino que es la mejor muestra del vínculo que el vate cordobés trata de establecer en ocasiones entre las posibilidades musicales del significante y la realidad representada. El habilísimo empleo que hace de este tipo de recursos será muestra de ese afán con que aspira a sublimar ese anhelo de perfección.

Con estos ejemplos, Ricardo Molina nos redirige sin saberlo a uno de los testimonios más bellos y precisos sobre la perfección en la poesía de Don Luis. Nos referimos a la conferencia de García Lorca «La imagen poética de Góngora». El de *Cántico* concibe el poema como una canción, como una escultura, como un edificio, cuyo éxito no tienen solo que ver con la belleza sino con el equilibrio y la proporción con que se logre edificarlo. Veamos la descripción de Lorca: «Los choques de consonantes modelan sus versos, como estatuas pequeñas, y su preocupación arquitectónica los une en bellas proporciones barrocas» [1980: 1053].

Desde el inicio, las prosas del pontanés en la revista nos ayudan a desvelar que la búsqueda del ideal de perfección en «Cántico» persigue algo más profundo. No es una cuestión de aprendizaje, no se trata de un balbuceo infantil, sino que estamos ante una concienzuda elección formal e incluso identitaria. El equilibrio y la musicalidad ocupan un lugar privilegiado en la concepción poética de las prosas de Ricardo Molina. En efecto, la indagación en la forma para lograr la armonía y el ideal poético comienza a edificarse, como casi en todos los casos, volviendo la mirada a los clásicos. Sin embargo, en «Cántico» va mucho más allá. La perfección, en la música, en la palabra precisa o en un verso de sólido andamiaje, es el camino. En «Cántico» no es un hallazgo sino la misma búsqueda.

1.1.2. El perfecto molde moliniano.

Antes de poner la mirada en la palabra, sin perder aún de vista la música, desde la perspectiva en que nos sitúa el poeta de Puente Genil, conviene hacer una incursión en la métrica. Comprobamos que, desde sus comienzos, en este camino hacia la perfección, el poeta de Puente Genil trata de profundizar en su manejo. Para ello Ricardo Molina no escoge un referente cualquiera: «En esta semana estudié la métrica de Horacio y leí el Canto Secular en Latín, edición Hachette, de admirable perfección» y continúa sus lecturas: «Me presta —“Carmen”—un estudio de métrica greco-romana que empiezo a estudiar» [1990: 26]. Comprobamos en numerosos testimonios del *Diario* que ese afán ocupa explícitamente un papel decisivo en la formación inicial del autor y, como consecuencia, en la concepción del poema.

En esa línea, entre sus primeras lecturas confesadas, llama la atención su acercamiento a uno de los autores anteriormente mencionados. Ricardo Molina lee *Horacio en España*, de Menéndez Pelayo:

Excelente trabajo de recopilación con grandes defectos y estrechos juicios acerca de las posibilidades de expresión de la poesía [...]. No concibe M.P. que pueda henchirse de otros sentimientos e ideas que los clásicos (el cristiano y el amoroso platónico) el perfecto molde horaciano [24].

Se constata que el joven autor se fija en la referencia del «perfecto molde horaciano» — que muy pronto ejercitará como poeta— ya que, desde que comienza a estudiar los textos horacianos, valora las posibilidades que dicha perfección le ofrece, comprendiéndola desde una mirada más actual. En cualquier caso, afirma tajante y entusiasmado en una ocasión: «Valor máximo: Horacio¹¹» [33]. El propio Góngora había sido calificado como el «Horacio cordobés». Recordemos, los versos de Eugenio Gerardo Lobo¹², el capitán coplero:

Esas que el ocio me dictó algún día
con leve aplicación rimas sonoras,
no en las rosadas o purpúreas horas,
como el Horacio cordobés decía.

[Diego, 2003: 81]

No será hasta el número 7 de la revista, en noviembre de 1948, cuando Ricardo Molina vuelva a mencionar a Góngora, sin duda —como adelantábamos—, referente temprano del joven poeta de Puente Genil y su grupo de amigos. Así, escribe un texto en prosa titulado «Perfección» [AA.VV., 2007: 110]. Góngora se va erigiendo en una constante recurrente de *Cántico* y Molina en su búsqueda de la perfección. Las palabras de este son definitivas: «Como siempre es en Góngora donde hallaremos el perfecto canon» [110]. En el texto, el pontanés analiza el endecasílabo gongorino, cuya perfección considera admirable por varias razones: la simetría de la acentuación, combinada con la aliteración, la distribución del verso y su situación en la octava. Se trata de un juego del que Molina celebra la armonía y perfección conseguida por Don Luis.

¹¹ Como se sabe, el propio Góngora va más allá de tradiciones estéticas inmediatamente precedentes, además de Garcilaso o los petrarquistas, fijando su mirada en la tradición latina, en concreto en el magisterio de la triada Virgilio, Ovidio, Horacio. Molina y Góngora coinciden precisamente en este último referente, aunque por distintos motivos: uno por la forma, el pontanés, y otro, quizás, por el elogio de la vida retirada o por la parodia (por ejemplo, en la letrilla «Ándeme yo caliente»).

¹² En la *Antología poética en honor de Góngora* de Gerardo Diego aparecen dos sonetos de este autor: «Enviando una cesta grande de jazmines a una dama» y «A Marsia cubriéndose los ojos con la mano» [1979: 171].

La seducción del celebrado endecasílabo

«Infame turba de nocturnas aves»

Radica en algo más que en la simetría de acentuación en las 4ª y 8ª sílabas, que son también las aliteradas. El verso está interiormente instrumentado en un cuarteto de sutiles asonancias

«Infame
turba
de nocturnas
aves»

Nos hallamos en un caso tal de orquestación que cada palabra juega una función sinfónica, esto es, de musical interdependencia.

[AA.VV., 2007: 110]

Volvamos al endecasílabo. Dámaso Alonso había analizado exactamente este endecasílabo en su obra *Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos*, donde dedica un importante apartado a Góngora. Señala Alonso que se trata de un «prodigio de matemático rigor» [1993: 331-332]. Además de establecer una analogía con Garcilaso de la Vega, al que el propio Ricardo Molina confiesa estudiar en una de sus cartas a Gerardo Diego [Rendón, 2015, II: 170], el estudioso disecciona el mencionado verso y el que le sigue («gimiendo tristes y volando graves»), advirtiendo que Góngora consigue una estructura de simetría bilateral casi perfecta, tanto a nivel fónico como sintáctico¹³. El diagnóstico es muy elocuente, ya que en el fondo está remitiendo a la concepción de un ideal propio. La musicalidad (o la expresividad) y la simetría (el ingenio y el rigor) —y, con ella, la bimetración— son dos elementos protagonistas del endecasílabo gongorino. El poeta del *Polifemo* ejercita este último recurso con naturalidad y solvencia, estableciendo simetrías conceptuales, visuales o rítmicas, que al fin y al cabo son posibilidades estilísticas que facilita un metro como el endecasílabo¹⁴.

¹³ Cabe señalar que la primera edición de la mencionada obra de Dámaso Alonso es de 1950, mientras que el texto de Ricardo Molina corresponde a noviembre de 1948, por lo que podríamos inferir tres posibles vías: o bien los dos llegan a conclusiones similares, o Ricardo Molina demuestra una vez más su capacidad intelectual y su erudición, o pudo oír al propio Alonso hablar del asunto o bien incluso conocía el texto, hecho más que probable.

¹⁴ Para su estudio es indispensable el capítulo que Dámaso Alonso dedica a la simetría bilateral en el endecasílabo de Góngora [1970: 117-173].

De tal modo, la preferencia o el gusto de los poetas de «Cántico» por el verso largo, —especialmente Molina y García Baena— en concreto por el alejandrino y el versículo, y también su admiración inicial hacia el endecasílabo no son ninguna sorpresa. La predilección poética del grupo hacia lo bello y lo culto, le empuja al ennoblecimiento del lenguaje, única senda posible para su anhelo creador. Se trata de una apuesta arriesgada por la renovación, pero desde el espíritu sosegado de una coherencia en origen clásica. En ese sentido, pensemos en el lúcido análisis que realiza Lorca sobre el verso:

Yo creo que el cultismo es una exigencia de verso grande y estrofa amplia. Todos los poetas, cuando hacen verso grande, endecasílabos, o alejandrinos en sonetos u octavas, tratan de ser cultos, incluso Lope, cuyos sonetos son a veces oscuros. Y no digamos de Quevedo, más difícil que Góngora, puesto que no usa el idioma, sino el espíritu del idioma [...]. El verso corto puede ser alado. El verso largo tiene que ser culto, construido con peso. Recordemos el siglo XIX, Verlaine, Bécquer. En cambio, ya Baudelaire usa verso largo, porque es un poeta preocupado de la forma. Y no hay que olvidar que Góngora es un poeta esencialmente plástico, que siente la belleza del verso en sí mismo y tiene una percepción para el matiz expresivo y la calidad del verbo, hasta entonces desconocida en el castellano. El vestido de su poema no tiene tacha [1980: 1053].

«Cántico» pretende defender con su verso ese espíritu cultista como el único que posibilita una opción diversa y genuina en su tiempo, el único camino que le permitirá recuperar el valor de la poesía. Se trata de indagar en las posibilidades formales y expresivas de la lengua, de renovarlas y, aunque parezca contradictorio, para ello sus poetas deben volver la mirada al pasado. Si pensamos en el propio Ricardo Molina, su acercamiento a algunos de los clásicos se produce en su paso por el Instituto Nacional de Enseñanza Media de Córdoba. El autor admite que el ambiente cultural y literario influirá en sus horizontes estéticos y en su posterior vocación por la escritura. Señala refiriéndose a su profesor Don Manuel Camacho:

Su clase [...] era una hora de alegría y de gratas revelaciones en la que como un poeta y un erudito a la vez, nos iba descifrando exquisitamente la entonces para nosotros jeroglífica poesía de Góngora, la maravillosa simplicidad de Berceo o la graciosa picardía del Arcipreste [Torre, 1995: 21].

Aunque Molina beba de otras muchas fuentes y muestre su gusto por otros autores más modernos, en la configuración de su cosmovisión poética desde el principio está presente el estudio de los clásicos y, entre ellos, brilla la luz de Góngora. Así, es muy

elocuyente el testimonio que nos deja en su *Diario* en el que su maestro le sugiere un modelo concreto a imitar:

Visito a Don Manuel (sic) Camacho que ya ejerce en Linares, Me critica duramente mis Sonetos: Sigo siendo para él un discípulo, un principiante, según justa opinión de Eulogio. Me pone de modelo a Góngora. No tengo nada que objetar [...]. Estudiaré los sonetos de Lope, de Góngora y de Arguijo [1990: 27].

Se confirma que la mirada de «Cántico», en este caso personalizada en la de Molina, está bien fija en los clásicos de la poesía española. Si bien en los temas los versos de Molina nos remitirán a autores muy diversos (desde Bécquer hasta Claudel), el poeta se esmera en consolidar un aparato métrico lo más cercano posible a un modelo de perfección, asumido desde las fuentes a las que acude. Obviamente, Lope y Góngora representan ese ideal. El joven Molina comienza a modelar su concepto del poema asumiendo, por ejemplo, la construcción del soneto a través de la lectura de los clásicos. Dámaso Alonso, en sus estudios gongorinos, se refiere a esos dos mismos ejemplos que también utiliza el maestro de Molina:

Evidente es, sí, que una neta división en dos partes, del fin del soneto, caracteriza mucho de Lope, de Arguijo, etcétera. Sin embargo, sin necesidad de estadísticas, cualquier lector de poesía del Siglo de Oro sabe que nadie prodigó más la técnica de la bimembración ni con más exquisitos matices que don Luis de Góngora [1970: 122].

Quizás en 1939, cuando escribe esas palabras en su *Diario* («Me pone de modelo a Góngora. No tengo nada que objetar»), Ricardo Molina aún no puede ni vislumbrar la perfección del soneto gongorino. Ocho años después, el desarrollo de esa estrofa en Góngora es ya para él una referencia, no tanto —como veremos— un modelo en su propia producción. De hecho, según un testimonio al que nos conduce José María de la Rosa, Molina debió conocer incluso traducciones de los sonetos de Góngora. Lo demuestra una reflexión sobre las buenas y malas traducciones, que no está publicada y que encuentra José María de la Torre en el archivo familiar del autor. El texto, titulado «Sobre los “Sonetti Funebri” traducidos por P. Chiara» nos presenta a un Molina especialista en el soneto, y más específicamente en el de Góngora:

No se ha preocupado el traductor por esculpir sus versiones en sonetos. En ocasiones y por azar, surge un cuarteto espontáneamente. Tampoco le ató con exigencias rítmicas el metro. La polimetría resulta una proyección natural, consecuencia de la transmutación verbal de un idioma a otro [Rosa, 2008: 153].

En definitiva, Ricardo Molina reserva a Góngora un lugar privilegiado en el ideal de perfección que esboza en «Uriel», dada la presencia, contingente o no, del vate cordobés en su formación. La importancia de la musicalidad o la preocupación por el dominio de la métrica serán elementos que hagan coincidir las poéticas del grupo y de Don Luis y, aunque dicha coincidencia no nos lleve a hablar directamente de una búsqueda voluntaria, estamos ante dos elementos donde coinciden de manera clara sus miradas.

1.1.3. *La perfección cercana: Gerardo Diego y Jorge Guillén.*

La sólida formación y el rigor intelectual de Ricardo Molina hacen de él un verdadero conocedor del panorama literario de su época y de épocas precedentes. En este punto, es obvio pero necesario afirmar que el pontanés no encuentra el horizonte de la perfección exclusivamente en la métrica clásica. Por ello, es conveniente seguir escudriñando los referentes de *Cántico* en las prosas de Molina o en sus versos, fijando en este caso la mirada en otros lugares no tan lejanos. La huella del Simbolismo, su admiración por Whitman o por Rubén Darío y la lectura de sus contemporáneos de la generación del 27 (Vicente Aleixandre, Gerardo Diego, Jorge Guillén, Dámaso Alonso, Luis Cernuda...), afectarán de manera evidente a su concepción del ejercicio poético. Precisaremos este punto en varios referentes que aparecen de manera explícita en los textos en prosa de la revista.

1.1.3.1. El perfecto «poeta profesor».

Uno de los testimonios más significativos acerca de dichos referentes lo encontramos en el primer número de *Cántico* en octubre de 1947, considerado un auténtico manifiesto de la poética de la revista. Se trata de una prosa en la que Ricardo Molina ensalza la figura de Gerardo Diego y su magistral uso del soneto («Gerardo Diego y el Soneto»):

Es a Gerardo Diego a quien debe principalmente la poesía actual la supervivencia del soneto con todo su prestigio formal y esa elocuencia de lo interiormente consumado [...] El soneto de Gerardo Diego representa la cima de su perfección poética, compendiando a la vez toda su sabiduría, virtuosismo musical y madurez de artífice del verbo [AA.VV., 2007: 12].

El ejemplo de Gerardo Diego no es casual. «El poeta profesor» despliega su magisterio desde esa apuesta por la armonía, la perfección y la belleza, consiguiendo una singular combinación de tradición e innovación en su poesía. Su verso se caracteriza por el rigor, —que enlaza con esa «preocupación arquitectónica» a la que se refería Lorca—, atendiendo decididamente al cuidado del poema pero sin renunciar a la experimentación formal, lo cual no es de extrañar si, como adelantábamos, tenemos en cuenta su andadura creacionista¹⁵. Considera Guillermo Carnero que, con esta afirmación, se demuestra que Ricardo Molina «nada tenía contra la recreación de las formas poéticas del Siglo de Oro». Y continúa:

Si en algún caso, como veremos, salieron de su pluma alusiones peyorativas hacia el grupo de Garcilaso, estaban dirigidas tan sólo contra lo que consideraba una reproducción superficial y carente del espíritu de aquellas formas [2008: 23].

Sea como fuere, en Gerardo Diego la palabra busca la precisión ya que, en la medida en que el poeta es certero, esta genera belleza e imágenes elocuentes, lo cual redundará en una de las claves de *Cántico*: la dignificación del lenguaje en la belleza y la perfección.

Por otro lado, atiende también Gerardo Diego a dicho fin a través de ese «virtuosismo musical», que le caracteriza, dada su acusada sensibilidad musical¹⁶, que ya vimos a partir del ejemplo de Luis Góngora. El santanderino detecta, por ejemplo, procedimientos wagnerianos en Góngora:

La música peculiar de la espinela redobla el canto lírico, haciéndolo peligrosamente expresivo al revestir fielmente su contorno. ¿Puede darse correspondencia más exacta entre idea, imagen —perfecta— y estrofa que el de esta décima maravilla de rítmica gracia? [Pariente, 1987: 196].

Se refiere Gerardo Diego a las décimas de 1607, con el título «De doña Brianda de la Cerda»: «Flechado vi, con rigor». Más adelante, vincula la «Sonatina burocrática» de Satie con el verso de Góngora: «¿No es gongorino este bello contubernio verbal del delicioso Erik Satie?» [198]. Precisamente, en la articulación de la poesía del poeta de 27, se perciben leves detalles de su cordobés predilecto, que no solo debió provocarle

¹⁵ En este sentido, Julio Neira apunta una especie de «fruición estética en unos y en otros, concebidos ambos como eslabones de una misma cadena sin rupturas» [Diego, 2003: 14].

¹⁶ Precisamente los autores de «Cántico», entre ellos García Baena [1983: 31-37] tienen la oportunidad de conocer a Gerardo Diego cuando, en el año 1943, el poeta del 27 acude al instituto de Córdoba para dar una conferencia sobre Chopin, con el mismo título de una de sus obras, *Nocturnos de Chopin*.

quebraderos de cabeza sino también dejarle cierta impronta. Julio Neira destaca la «variedad de registros estéticos y la búsqueda incesante de la armonía estilística en el equilibrio entre la lección transmitida de la lírica clásica y la original innovación que la revivifique» [Diego, 2003: 11].

Hemos de reconocer la cercanía y la generosidad del santanderino con *Cántico*. Como veremos, además de esa significativa presencia en la mencionada prosa de Molina en *Cántico* o de su participación en la revista, que se limita a dos poemas, son muchas las situaciones en las que aprovecha para dirigir palabras de aliento y admiración a los de *Cántico*. En ese sentido, adquiere especial valor el trabajo de Olga Rendón Infante con su artículo «La poesía de *Cántico* y la generación del 27» que ha dado lugar más recientemente a la minuciosa y brillante obra *Los Poetas del 27 y el grupo *Cántico* de Córdoba*. Rendón analiza con exhaustividad la relación entre los cordobeses y los autores del 27 en el contexto de la publicación de la revista, ahondando en detalles de su intrahistoria, acerca de las colaboraciones en la misma o la implicación personal y los vínculos del grupo con «*Cántico*», sobre todo a partir de la correspondencia cruzada de diversos autores del 27 con Ricardo Molina. Como bien recuerda Olga Rendón en su último trabajo, Ricardo Molina inaugura el contacto con los poetas de dicho grupo—por ejemplo con el propio Gerardo Diego—, enviándoles este primer ejemplar de la revista [2015, II: 18]. Precisamente dicho número contiene el texto en prosa que en que muestra su admiración hacia los sonetos del santanderino, con el significado que ello tiene tratándose de los primeros aleteos de ese ángel que es Molina. Señala Rendón: «No es de extrañar esa adhesión [...]. *Cántico*, es decir, Ricardo Molina, buscó con humilde pero inquebrantable persistencia, la protección de poetas consumados con vocación de maestros» [70].

El contacto entre Gerardo Diego y Ricardo Molina es constante a lo largo de los años, por lo que el cordobés se convierte en el nexo que vincula a *Cántico* con el santanderino. De tal modo, tras la segunda carta de Molina, —en la primera se disculpa el del 27 confesando haber mantenido un «incorrecto silencio»— Gerardo Diego muestra su adhesión y protección a los poetas cordobeses y su revista en su respuesta a Molina. Desde entonces ambos mantienen una correspondencia cruzada en la que se comprueba cómo su relación evoluciona desde la admiración y el afecto literarios a una entrañable amistad personal.

Entre las muestras de afecto públicas, Gerardo Diego escribirá varios textos dedicados a los poetas cordobeses. Así, el dedicado al grupo, con el título «*Cántico* en

Córdoba» se retransmite en el Tercer Programa, en Radio Nacional de España, dentro del apartado «Panorama Poético Español», a finales de 1947 y aparece en enero de 1949 en el periódico *La Tarde* de Madrid: «Cántico en Córdoba. Los dos esdrújulos se yerguen con la arbolada exaltación del júbilo, Córdoba. Cántico. Júbilo» [71]. El 4 de agosto de 1949, en *ABC* de Madrid, se publica «Un retrato y un libro», dedicado a Ricardo Molina y las *Elegías de Sandua*. Este y otros artículos sobre la revista cordobesa y sus autores, en total seis, pasarán a convertirse en «radiotextos»: «dedicados a esbozar una semblanza del grupo en general y de sus dos principales figuras, Ricardo Molina y Pablo García Baena, en particular» [20]. No dejaremos pasar en este punto la caricatura del «radiotexto» dedicado a Molina, por resultar elocuente en el análisis de su figura como dinamizador y crítico cultural:

A Ricardo Molina le podemos más bien caricaturizar evocando cierto tipo genérico de peón de brega, de buen banderillero andaluz, cenceño, de piel curtida y trabajada, que oculta bajo la menuda redondez de la cara la ternura de una mocedad entusiasta, prestísima y elástica. Todo hemos conocido banderilleros así. Ricardo Molina es la estampa misma de la servicial lealtad. Estad seguros de que si le decimos conminatorios: «Molina, tráemelo acá», «Sácalo al tercio», «A una mano» el magnífico peón os obedecerá en un santiamén por el atajo más rápido y elegante. No en balde se apellida nada menos que Molina, que en el toreo cordobés ya es llamarse algo [Diego, 1949: 6]

Después de esta tauromáquica digresión llegamos a las colaboraciones de Gerardo Diego con *Cántico*. Dos poemas suyos aparecerán en el número 5 de la primera etapa de la revista. Me refiero a «Himno a los subalternos» y «Letrilla de la Virgen Blanca: (Isla de la Palma)», de temática taurina y mariana respectivamente. La elección de la letrilla responde a la solicitud de Ricardo Molina de colaboraciones con textos de temática religiosa para el número dedicado a la Virgen. En cuanto al «Himno», quizás Gerardo Diego lo escoge movido por el vínculo de la tierra de esos jóvenes cordobeses a los que responde con afecto, con el mundo del toreo (Córdoba era la tierra de los cuatro Califas). Sea cual sea la razón, cualquiera de esos textos de Gerardo Diego es una referencia en su búsqueda de perfección. Sirva el detalle. *La suerte o la muerte* (1941-1963) es el libro en el que se recogerá ese «Himno a los subalternos». Su conocimiento del mundo y del lenguaje de la tauromaquia es evidente, dedicando poemas a toreros¹⁷ o

¹⁷ «Y ahora que pisas la tierra /donde fue columna el “Guerra” / y ángel de alcorza “Chicuelo”, / vas a ver cómo me ciño /al verso. Por ti cariño. / Y por ganarme el pan, cielo». El 7 de diciembre de diciembre de 1950 viajaría a Córdoba donde imparte la conferencia «La suerte o la muerte (estética del toreo)». [Rendón, 2015, II: 144].

a distintos momentos del arte de la lidia. Pues bien, en un libro con veintiocho poemas, demuestra también su manejo de la décima, una estrofa que dada su estructura, al igual que la octava o el soneto, favorece la consecución de la armonía métrica. Su circularidad y su extensión, permiten desarrollar multitud de simetrías, y estructuras bimembres, además de dar cabida a sencillas y breves estampas en las que prevalece lo visual. Como sabemos, antes de la puesta en marcha del proyecto gongorino por parte de los autores del 27, ya aparece en 1924 «Un escorzo de Góngora». Afirma Gabrielle Morelli refiriéndose al santanderino:

Tras un análisis de la arquitectura verbal gongorina (en particular de su décima) que ostenta una vibrante elasticidad y crea un movimiento laberíntico similar a un «procedimiento wagneriano», nuestro autor, a través de algunos fragmentos poéticos, observa la perfecta correspondencia que existe entre idea, imagen y estrofa en estas composiciones, señalando cómo el poeta procede no por acumulación, sino más bien — con una técnica actual propia del contrapunto musical— por «simplificación y continencia» [2001: 24].

Gerardo Diego deja patente su conocimiento de la arquitectura de la décima o de la octava gongorina cuando escribe unos significativos versos en su poema «A Jorge Guillén», con la nota «Animándole a la edición de las “Octavas”, de Góngora, y a la de sus propias poesías. LUIS DE GÓNGORA, 1927».

Ya te das a las octavas
de don Luis, o ya tu verso
bruñes anverso y reverso
y ornas de rimas esclavas,
Décimas de líneas bravas
en sólo un trazo resueltas,
frontones de idas y vueltas
en mutuas y altas porfias,
laberintos, bizarrias,
felicidades esbeltas.

[Clementson, 2011: 165]

En esta búsqueda de coherencia exegética, no es descabellado pensar que, cuando Molina valora la perfección del soneto de Gerardo Diego, alberga también en su poética la sombra de su lectura de los sonetos gongorinos. En el texto en prosa anteriormente citado («Gerardo Diego y el soneto»), el de «Cántico» culmina el primer párrafo con una mágica alusión a un poema. Se trata del último verso del soneto «A la louange de Laure et de Pétrarque». El verso dice así: «Saint-Pierre-des-Vers, immense et

condensé». Se trata de un soneto de Paul Verlaine, estandarte de la mirada simbolista hacia Góngora.

Como es bien sabido, las aproximaciones de Gerardo Diego en torno a 1927 y más tarde en 1961 demuestran la apuesta del santanderino por la cosmovisión gongorina. Diego nos adelanta al Góngora esteta y estilista que admiran los poetas del 27 pero, tal y como señalaba Molina en «Uriel» y el propio Gerardo Diego, interesa sobre todo Góngora como «poeta perfecto» [Molina, 1971: 262]. Recoge Molina las palabras de Gerardo Diego en «Nuevo escorzo de Góngora»:

Góngora nos da el ejemplo y se nos muestra tan actual, tan maestro y audaz en lo suyo, como el biólogo, el físico, el matemático o el economista de nuestros días en sus respectivas disciplinas [...]. No puede ser intemporánea no intempestiva la poesía de don Luis, el primero que osó arriesgarse a la sintaxis irrespirable y a las metafóricas elipsis de unas *Soledades* verdaderamente solas, inexploradas y heroicas [262].

¿Pudo el elemento gongorino estrechar aún más esta inevitable relación? En un trabajo anterior a su reciente obra *Los Poetas del 27 y el grupo Cántico de Córdoba*, Olga Rendón apunta una clave concreta con la que considera que *Cántico*, o más bien Molina, establece contacto con los poetas de la generación del 27:

No obstante, ya los cordobeses consideraron que el mejor comienzo para enlazar con la Generación del 27 era publicar el poema «Ya las retamas se ven» de Don Luis de Góngora, con el que se abre el número 2 de diciembre de 1947; poeta barroco emblemático por dos circunstancias: por ser guía y estandarte de este grupo poético y por ser cordobés [2008: 171].

De las palabras de Rendón se desprende que *Cántico* —a través de su principal impulsor, Ricardo Molina— utiliza la figura de Góngora para poder acceder a su admirado grupo de poetas. Sea o no cierta esta vía se trata de un hecho que no podemos constatar. Es cierto que su admiración por el 27 se comprueba desde el primer momento, ya que tanto en las lecturas de los jóvenes poetas de Córdoba como en el «Uriel» de la primera revista están presentes— de una u otra forma— Gerardo Diego, Aleixandre, Lorca, Dámaso Alonso, Jorge Guillén, etc. Sin embargo, en nuestra opinión, *Cántico* no enarbola en ningún momento la bandera del gongorismo de manera desaforada y artificial para aproximarse a los poetas del 27. La única bandera que sostienen es la de la poesía misma.

Tampoco podemos afirmar que la métrica clásica sea una presencia de Góngora en el de «Cántico», a través de la intermediación del poeta de Santander. De hecho,

Ricardo Molina tiene muy clara desde sus inicios su visión de la estrofa y del verso. Una vez más, una carta suya a Miguel Molina Campuzano, fechada el 8 de noviembre de 1947, resulta alumbradora. Así, realiza un esbozo de poética en el que se refiere, en primer lugar, al metro. Afirma: «a) predominio del versículo» [Torre, 1995: 56]. Como vemos, a pesar de que Molina no sentirá especial predilección por el soneto, en el ideal de perfección, en este caso encarnado en el soneto de Gerardo Diego, es un horizonte constante el rigor y la claridad en el plan del hecho poético, ligado al uso de una estrofa o el ejercicio de un metro concreto, quizás distinto al suyo —ya lo veremos— pero siempre perfecto.

La vía gongorina se confirma esta vez ya no solo en la perfección, sino en el genoma que tienen en común *Cántico* y el 27. El propio Molina nos remite casi veinte años después a la presencia de Góngora en la obra del santanderino. Olga Rendón recoge las palabras del de «Cántico» en una reseña para *Córdoba*, cuya datación exacta no está del todo clara:

He aquí, por fin, en nuestras manos y ante nuestra vista el libro publicado por *Revista de Occidente* con el título «El Cordobés dilucidado y vuelta del peregrino»¹⁸. ¡Qué título con más ángel! ¡Qué derroche de gracia española en su longitud y anarquía! Este nuevo y portentoso libro de Gerardo Diego está repleto de maravillas y también de Córdoba, o al menos de cordobeses. Además de “El cordobés”, que inicia el título, hay otros cordobeses: Góngora y el duque de Rivas¹⁹ [Rendón, 2008: 196].

Volviendo a Gerardo Diego, conviene traer a la memoria que será uno de los principales responsables del homenaje del 27. Resulta muy pertinente el trabajo de Gabriele Morelli *Gerardo Diego y el III Centenario de Góngora*, en el que el italiano arroja luz acerca del verdadero papel del Gerardo Diego en la organización de los fastos

¹⁸ Gerardo Diego es invitado a los actos del Centenario del Duque de Rivas, en el que lee el poema «Entrevista al Duque de Rivas». Según Antonio Carreira, el santanderino recuerda en este poema el romance de Góngora «En los pinares de Júcar»[2000a: 223-225], inspirándose además en este mismo romance para su poemilla «Pinares». Asimismo, cuando Gerardo Diego pasa a formar parte de la Academia de Córdoba, además envía a D. Rafael Castejón su «Entrevista al Duque» [Diego, 1996: 954-957]: «¿Y las serranas / que vio bailar Don Luis? / Don Luis de Góngora, / mi Don Luis de mi alma y de mi tierra, / qué buen gozador fue entre los cabales, / los siempre poco fieles de lo hondo» [956]. Envía también con el texto anterior el poema «Góngora en Córdoba»: «Y otra esquina, otra calle. Levanto la cabeza / para leer su nombre: GÓNGORA. / Qué inspiración. Qué bien. / Y pienso que él, Don Luis, está encantado / de encantamiento en siete / mayólicas barrocas, honor de la pared» [958].

¹⁹ Quizás no se ha valoradosuficientemente la importancia de Ricardo Molina en los fastos de ese otro gran homenaje, no el gongorino, que tuvo lugar en Córdoba en 1965. El pontanés toma parte de manera decisiva en la comisión organizadora de dicho evento. Comenta el propio Gerardo Diego acerca de dicho homenaje, en el que vio por última vez a Ricardo Molina: «Semana flamenca de estudios y fiestas a la que le pisó cola el comienzo de la otra semana, la del centenario del Duque de Rivas. De una y otra fue animador y en parte esencial organizador Ricardo»[1968b: 3].

gongorinos. Morelli destaca, a partir del descubrimiento de una nueva correspondencia y frente a la clásica atribución de responsabilidad y mérito a Dámaso Alonso y Rafael Alberti, el «empeño extraordinario» de Gerardo Diego: «es la figura que se impone como protagonista y animador incansable» [2001: 9]. Apunta el hispanista:

El interés del autor [...] hacia la obra del cordobés no es reciente ni está suscitado solo por la celebración del centenario, sino que viene de muy lejos. En efecto, su extraordinaria formación clásica es precoz y auténtica, paralela a su profundo conocimiento de la poesía y métrica tradicionales —tanto de arte mayor como menor— y su sincera admiración por las obras de Góngora, Fray Luis y Lope de Vega [23].

Por supuesto, hemos de tener también presente su célebre *Antología poética en honor a Góngora*, enmarcada dentro de las doce «obras» proyectadas para el homenaje gongorino. Dicha aportación tendrá como límites a Lope de Vega, objeto de su tesis doctoral—y, como hemos comprobado, muy del interés de Molina— y Rubén Darío, uno de los responsables indirectos (o podríamos pensar que el principal) de la recuperación de Góngora. No es de extrañar este triángulo, Góngora-Lope-Gerardo Diego. Comenta el poeta del 27:

La influencia de Góngora sobre Lope parece tan evidente como problemática [...]. Frente a las dos mayores potencias poéticas de España, es un hecho que Góngora exporta casi en absoluto, y Lope, el gran creador, no se desdeña en importar, como un cliente más, los productos y fórmulas que le convienen de entre los que feria la deslumbrante industria gongorina [...]. Para Lope el ejemplo de Góngora [...] es un freno, a la vez que un acicate [1979: 12].

Años después de los fastos gongorinos del 27, en su *Nuevo escorzo de Góngora*, actualiza y se reafirma, según el propio Molina, en la mirada que el 27 había aportado acerca de Don Luis. Sea como fuere, Gerardo Diego plantea de manera explícita su posición frente a Góngora:

Dos palabras tan sólo. Nunca me he considerado gongorino en mi poesía, aunque varios críticos vean a mi verso parecido y deudor. Sí que debo mucho a un maestro como Góngora, pero en definitiva me parece que es Lope el que más ha influido en mí. Y otros clásicos y modernos tanto como Góngora por lo menos [2003: 101].

Expresa el propio Molina su visión del fenómeno gongorista que se produce en aquellos años. El homenaje pero también las características de la poesía de los autores de la generación del 27, abiertos a los movimientos de la época, favorecen la comprensión y el acercamiento al manierismo, movimiento del que Ricardo Molina

concibe como máximo representante a Góngora: «La atmósfera de aquellos años, cubista, surrealista, estaba saturada de manierismo. El artista entre 1890 y 1930 era, en virtud del ambiente y del estilo de su época, perfectamente apto para comprender el mundo y el arte gongorino» [1971: 250]. A su vez analiza López Bueno:

Al mismo tiempo que acogía la tradición y se instalaba en ella, la poesía de Góngora aventuraba nuevos rumbos en la consecución de una poética enigmática que presagiaba al poeta-demiurgo moderno [...] un ejemplo y un reto para los jóvenes poetas españoles de los años veinte que —en la mejor tradición del vanguardismo europeo— hicieron del tercer centenario de la muerte de Góngora una fecha clave para su generación y para la historia de la poesía española contemporánea [2000: 181].

La hipotética huella de Góngora en «Cántico» no tendría por qué llegar, por tanto, de la búsqueda voluntaria de una poética común con la generación del 27, sino sencillamente como consecuencia de la temprana admiración de los cordobeses por los poetas de la generación del 27. El homenaje que se le rinde en el 27 sirve para revalorizar su figura y favorecer el estudio y comprensión del autor de las *Soledades*. Como era lógico, los poetas de «Cántico», presencian muy de cerca esa ola imparable, que sumerge definitivamente a los postulados de la crítica del siglo XIX y que supone que un gran número de estudiosos europeos y americanos se ocuparan de renovar los estudios gongorinos.

Podríamos profundizar en la génesis de este fenómeno al que se refiere Molina. José Lara Garrido, en varios trabajos, sostiene una preclara y reveladora postura que cuestiona gran parte de los clichés creados acerca de la relación entre Góngora y el 27. Señala Lara Garrido que todo fue una «demagógica operación de engaste intrahistórico», llegando incluso a afirmar que se trató de «su más eficaz maniobra promocional» [2008: 321]. No es ese el camino que este trabajo pretende transitar. Sea cual fuere la motivación de los autores del 27 podemos afirmar con seguridad que esta recuperación debió de influir de una u otra manera en los autores cordobeses.

Gerardo Diego nos ha servido para abrir una vía indispensable en este trabajo, tan crucial como evidente. Afirmar que los poetas de «Cántico» beben directamente del manantial del 27 no sorprende ya a nadie. Esta sed influye con certeza en su verso, enlazando con «la única tradición poética que realmente podía interesar a la joven poesía española: la generación del 27» [Gimferrer, 1968: 3], frente a una poesía ocupada en reivindicaciones más humanas y arraigada en una tradición más academicista y menos estética.

Es significativa esa mirada amable de Gerardo Diego hacia el grupo de poetas cordobeses, desde la correspondencia con Molina hasta la exaltación, a través de las ondas, de esa ciudad y su revista de nombres esdrújulos. Pero también lo será la influencia de su inquietud formal, de rigor estético, junto a su conocimiento y admiración por Góngora. Todos estos elementos vinculan necesariamente al poeta santanderino con «Cántico» desde los primeros pasos del grupo, y tras ellos, inevitable, Don Luis. Y es que observamos que el anhelo de perfección no lo encontrarán en el horizonte del canon (gongorino o no) sino en la cercana presencia de sus referentes del 27. Gerardo Diego representa ese ideal, la figura necesaria de un «poeta profesor».

1.1.3.2. El eco de un «Cántico»: rigor y singularidad arquitectónica.

«Cántico» encuentra en Jorge Guillén a otro de sus grandes referentes. Su verso poderoso, valiente, sin límite, o su rigurosa y singular concepción de la arquitectura del poema son razones más que suficientes para que los autores del grupo, con Ricardo Molina a la cabeza, se acerquen a la poesía del vallisoletano.

Confiesa Molina a Guillén en la primera carta que le escribe haber sido alumno suyo en Sevilla. El de «Cántico» le envía también las *Elegías de Sandua*, que causan muy buena impresión al poeta del 27 («muy frescas, muy jugosas, muy inspiradas por la Musa verdadera, muy juveniles» [Rendón, 2015, II: 116]), junto al primer número de la revista *Cántico*. El propio autor de los poemas de Sandua apunta un vínculo entre dicha obra y la de Guillén: «Pero las *Elegías* son un libro al margen de mi alma. Concibo éstas cíclicamente como *The Leaves of Grass* o el *Cántico* de Guillén» [165].

Mucho se ha especulado, precisamente, acerca del título de la obra de Guillén como origen del nombre que los poetas cordobeses eligen para su revista y que, finalmente, sirve a los estudiosos para identificarles. En esa primera carta, que data del 12 de abril de 1948, nos da el pontanés algunas pistas:

Ya ve por el título de la revista cómo le tenemos presente siempre. Le llamamos *CÁNTICO*, en primer término porque esta simple y purísima palabra resuena a la mejor poesía española: «Cántico Espiritual» y su «Cántico»: poesía de todos los tiempos; modelos presentes que nos espolean incesantemente hacia la perfección [124].

Reconocemos, pues, una admiración explícita de los poetas cordobeses hacia Guillén, y un eco de su obra en ese «canto propio» que es *Cántico*. Se despide Ricardo Molina en

una de sus cartas a Guillén con las siguientes palabras: «Si no fuera temerario, yo le diría, afirmarí­a que entre todos, ninguno más amante de su *CÁNTICO*» [129]. En relación con este término y con el nombre de la revista, las palabras de Molina nos llevan también a la obra homónima de San Juan de la Cruz o incluso a la «Canción de Otoño» de O.W. Milosz²⁰, uno de los protagonistas del primer número de la revista. Asimismo, podemos pensar en la obsesión hímica de los primeros poemas de Molina y del resto de los autores de *Cántico*, sobre la que el propio Guillén afirma: «¡Admirable voluntad de cantar, o sea, de vivir, de convivir y persistir!» [118]. Además habría que tener muy en cuenta esa resonancia sanjuanina, dada la admiración hacia el abulense de algunos de los autores de «Cántico», por ejemplo la devoción de Pablo García Baena por San Juan de la Cruz, que incluso le lleva a estrenar en 1942, en el Gran teatro de Córdoba, con la colaboración entre otros de Ginés Liébana, una escenificación del *Cántico espiritual*.

Pero si hay un elemento que une a los cordobeses con el poeta del 27 no es el título de su obra, sino fundamentalmente la propia palabra. Molina utiliza el verso para desembocar en el maestro Jorge Guillén con la elección de un verso de *Mediodía* para dirigirse a él en su primera carta, glosando la obra de Sandua: «Por el arroyo claro va la hermosura eterna». Este verso será uno de los emblemas del grupo para hablar de la claridad y la perfección de su poesía. Volvamos a la perfección. El pontanés, en una de sus cartas a Jorge Guillén se refiere precisamente a ese anhelo: «La poesía, “camino de perfección, se me humaniza y convierte en camino de felicidad» [131]. La figura de Guillén, también iluminado por la luz de Horacio es, por supuesto, referencia en esa búsqueda del ideal poético. Señala Gerardo Diego:

La poesía singularísima de Jorge Guillén emula a la de Góngora en concentrada y sostenida perfección. Su altísima retórica, tantas veces coincidente por dicha con la más genuina poesía, no puede engañarnos, es retórica bien de nuestro tiempo, aunque esté castellanamente transida de resonancias clásicas y no sólo gongorinas [2003: 99].

De nuevo, la senda hacia la perfección, esta vez a través de Guillén, nos lleva a Góngora. El propio Ricardo Molina escribe en «Uriel», en el número 1 de la revista, un texto titulado «Asonancias», alabando las virtudes de un poema de Guillén titulado «El

²⁰ Oscar Wratislao de Lubics Milosz (1877-1939) es un poeta lituano que escribe en lengua francesa. Julio Aumente le dedica un texto en «Notas», en el número 1 de *Cántico* (octubre de 1947), y traduce la «Sinfonía de Septiembre», que ocupa dos páginas de dicho número. Su poesía, de cierto corte simbolista, alberga también una evidente inquietud religiosa.

distraído», «donde pueden gozarse las más bellas asonancias de nuestra lengua. Como toda la poesía de Guillén, es algo inédito, extraordinario en nuestra poesía» [AA.VV. 2007: 12]. Molina lo califica en su *Diario*, entrada del 13 de diciembre de 1944, como «Un poeta terso y plenario» y continúa:

Guillén me produce un efecto muy especial [...]. El Cántico rebosa sabiduría técnica, señorío y dominio casi absoluto del lenguaje; justeza y claridad implacables, cegadoras. Lo más extraño es que al lado de esta «pureza» de lenguaje contrasta el contenido de una manera demasiado exótica a mi juicio, pues J. Guillén no parece pensar y sentir en español, sino en francés [...]. Los efectos verbales son como en Valéry asombrosos [1990: 53].

Pero es que precisamente ese dominio fónico, estructural, esa comunión lingüística, esa «sostenida perfección» que Molina y los autores de «Cántico» admiran en Guillén, serán las características que el pontanés destacará de la poesía gongorina. Molina se detiene en su análisis del «poeta manierista», en su *Función social de la poesía*, para recoger la visión de Guillén: «El “estilo” gongorino es caracterizado por Guillén “émulo de la arquitectura”, constituyendo un cenit absoluto de plasticidad (pictórica, escultórica), no solo en la poesía española, sino en la europea» [1971: 261]. Elsa Dehennin hablaba de una especie de «designio de constructividad» que Guillén admira profundamente en la poesía de Góngora [2004: 33]. Incluso el propio Cernuda ve cruzar la sombra de Góngora en la poesía de Guillén [2002: 203].

El propio Guillén considera el *Polifemo* «la más alta cumbre de la poesía española» [2000b: 79] y se refiere a su «esplendor arquitectónico, musical y plástico», considerando la concepción de la poesía en Góngora como «la indicación de un buen camino» [80]. Sin embargo, a pesar del entusiasmo que Guillén muestra ante el homenaje y, con él, la recuperación de la figura y la lengua poética de don Luis («¡Sí, Góngora, Y, en general, la “calidad” de verso del siglo XVII» [2002b: 80-81]), ni Guillén se considera gongorino, ni Góngora es el poeta que más le marca, obviando el tema de la tesis doctoral del vallisoletano.

Resulta muy interesante el recorrido que traza la propia Dehennin en su trabajo «Góngora y Guillén a la luz de “Notas para una edición comentada de Góngora, 1925”». La estudiosa belga realiza su análisis partiendo del debate en torno a la pureza de la poesía, uno de los elementos que destacaba Molina en su *Diario*, un debate que no le resulta ni mucho menos indiferente a «Cántico». En él trata de apuntar los principios poéticos que Guillén preconiza a través de su análisis gongorino, advirtiendo en dicha

relación tanto concomitancias como elementos que distancian al vallisoletano del áureo cordobés. Destaca Dehennin cómo Guillén estudia a Góngora como «un buen clásico, el primero de los modernos» [2004: 14]. Nos interesa esa valoración porque nos permite huir de esa transitada senda de historia de la literatura en la que para encontrar un hito en la poesía moderna lo normal es acudir a *Les fleurs du mal* de Baudelaire. Sin embargo, en la poesía española, obviando el siglo XX, la innovación y la radicalidad de la apuesta de Góngora emergen como el mejor ejemplo de la modernidad, especialmente luminosa después de la oscuridad y el maniqueísmo de la crítica del XIX. Precisamente por ello, quizás Guillén se aproxima a Góngora de una manera diferente, y lo observa desde el prisma de la modernidad. Señala Dehennin: «Guillén rechaza el churriguerismo, evita mentar lo barroco y pasa por alto la “revolución estética” que según, O. Paz, consuman las (inacabadas) *Soledades*» [15]. Se trata quizás de la misma actitud de los poetas de *Cántico*: su mirada de soslayo a Góngora no es tanto un correcto homenaje a un poeta clásico como el hallazgo de un moderno pero esencial referente estético.

Así, Guillén se sitúa en la misma línea de Molina, tratando de valorar en su justa medida el Góngora clásico y al renovador, pero evitando situarse en el frente tópico de los francotiradores barroquizantes. Al igual que a «Cántico», a Jorge Guillén le interesa analizar el núcleo de la poesía, la belleza, su constructividad, su material esencia, la pureza. Gabriele Morelli valora la constructividad gongorina en una línea muy parecida: «Góngora vino a atenuar la descomposición, prostituyendo la armonía clásica del primer Renacimiento, con sus raíces grecolatinas, por otro sistema de equilibrio y de mecánica exclusivamente materiales» [2001: 202].

El del 27 establece ese vínculo definitivo entre ella y Góngora, utilizando una valoración del poeta que más le interesa: Paul Valéry. Recoge Dehennin una carta de Guillén a J. M. Cossío: «Nuestro gran maestro de hoy —el que nos enseña a plantearnos el problema de qué puede ser, en qué puede consistir la Poesía—, llama[da] “Poesía pura”, Valéry, para quien “Góngora encerraba más que él (y que Mallarmé), la poesía pura”» [2004: 16]. Precisamente «Cántico» no hace sino seguir la estela de la poesía pura, terreno abonado por los autores del 27, que en su momento siguen a su vez la senda de Juan Ramón Jiménez. Su preocupación por la palabra y por la estética les sitúa en una estela que más tarde recorrerán los «Novísimos», alejándose de nuevo de todo tipo de poesía rehumanizada y social.

Guillén, que había dedicado la mayor parte de sus *Notas* [2002a] a la *Fábula de Polifemo y Galatea* de Góngora, por la que siente especial predilección, identifica en la obra ciclópea de Don Luis la culminación máxima de cualquier aspiración estética de pureza en la poesía española:

La cumbre, tal vez la más alta cumbre de la poesía española [...] en el sentido preciso de la poesía pura—lo que significa poesía solo compuesta de poesía— [...] poesía sin pensamiento intelectual, sin símbolos, sin emociones, sin contenido humano: poesía que sea solo plástica, música, arquitectura de la composición más rigurosa; esa belleza, esa «poesía poética» que algunos buscamos [Dehennin, 2004: 16].

Apunta Dehennin, por otro lado, a la pureza de la poesía, en relación al concepto de perfección, en tanto que el cordobés lleva al extremo un proceso de objetivación del lenguaje en el cual no solo el poeta trata de depurar la relación entre el significante (el lenguaje mismo) y el significado; sino que en el poema aleja al yo lírico de la mediación y la interacción con la realidad, lo cual es una suerte de subjetividad. En la cosmovisión filosófica moderna se habla de la separación sujeto-objeto. Obviamente, también en esa objetivación reside la modernidad de Góngora. La perfección en Góngora es el rigor con que el poeta solventa la edificación del poema «Imagen, construcción, ritmo: todo concurre» [2004: 34], especialmente en la «perfección simétrica» de las octavas del *Polifemo*.

En cualquier caso, como adelantaba, Guillén no ve en Góngora al poeta perfecto, y reconoce las dificultades para considerarlo un poeta universal, ya que la minuciosidad con que atiende Guillén a la pureza va incluso más allá de lo que el propio Góngora puede ofrecer. Su referente será Valéry, («Poesía pura es todo lo que permanece en el poema después de haber eliminado todo lo que no es poesía» [Dehennin, 2004: 17]) que sí lleva el ejercicio de la «poesía pura» más cerca de esa unidad indisoluble, de esa esencialidad inexpugnable que impide que el verdadero poema, que la «estricta poesía» se pueda traducir, conservando una barrera que es la cohesión. Molina le echaba la culpa de la mala traducción italiana del *Polifemo* al *traduttore (traditore)*, Guillén a Góngora. Ese sería el extremo de la poesía pura, que para Guillén es algo más que una reflexión sobre el lenguaje, es un camino de perfección. Dehennin resume en estas líneas el contexto de los poetas que optan por este modelo estético:

Se preocuparon sin embargo, por la «sustantividad» de la poesía pura conseguida en un sistema modelizador basado en la constructividad y la unidad, la transfiguración imaginativa, todas subrayadas y valoradas por Guillén que no deja de insistir en el orden, la simetría, la arquitectura, el equilibrio de una poesía que es «plástica» y «música» [38].

Así pues, Jorge Guillén queda vinculado con «Cántico» no desde el momento en que Ricardo Molina le envía el primer número de la revista y un ejemplar de las *Elegías de Sandua*. La apuesta de Guillén por la perfección encuentra un fervor en *Cántico* que les une inevitablemente y, quizás sin saberlo, también a Góngora.

Del mismo modo que Guillén nos delata la pureza de la poesía de Góngora, la búsqueda de la perfección en «Cántico» está ligada muy estrechamente a ella, cuestión en la que profundizaremos de manera definitiva en el último apartado, 1.3. En su cosmovisión del verso, esa pureza estará representado por el Ángel, símbolo de grupo y omnipresente en la revista, debido especialmente a la publicación de la primera obra de Molina, *El río de los ángeles*, en 1945. Molina, en el primer número de *Cántico*, utiliza una metáfora al respecto:

El ángel es lo culminante para Rilke. Culminación de toda realidad, el ángel es la cifra pura de cada cosa, su arquetipo [...]. Pero toda culminación tiene un sentido trágico en cuanto implica un tránsito de perfecciones hasta la perfección final [...]. Un ángel asume tal embriaguez de perfección que sólo puede concebirse en la inflamada esfera de lo dionisiaco [AA.VV., 2007: 14].

Ricardo Molina asume también esa embriaguez. La propuesta de poética que se adivina en sus prosas privilegiará esa sustantividad y esa pureza que Guillén advierte en Góngora, y que nosotros encontramos en el papel decisivo de la imagen en los versos de los poetas del grupo.

1.2. La imagen como un cántico puro.

Para comenzar el segundo vértice de esta apartado vamos a partir de nuevo de las palabras del propio Ricardo Molina. En ese esbozo de poética que es la carta a Miguel Molina Campuzano, del 8 de noviembre de 1947, donde encontramos algunas de las claves estéticas de «Cántico», el poeta sitúa en primer lugar el uso del versículo. Seguidamente, el pontanés pone su mirada en un segundo elemento, relativo al contenido del verso. Lo expresa en los siguientes términos: «realismo, impureza, magia,

imagen; horror al poema nebuloso, pseudofilosófico» [Torre, 1995: 56]. En este segundo núcleo, nos detendremos en la importancia de la imagen para la poética de *Cántico* y sus autores, especialmente en su concepción como artefacto sencillo pero capaz de albergar realidad y belleza de manera natural.

Si bien en el apartado anterior atendíamos a la armoniosa y privilegiada conciencia estructural en «Cántico» en relación con la figura de Guillén, el poeta del 27 realiza otras aportaciones a Ricardo Molina y el resto de autores del grupo. Su figura pudo también resultar decisiva para conectar al grupo con la tradición reciente. Comencemos por el final. Ricardo Molina considera a Guillén (también a su querido Dámaso Alonso) un poeta de la imagen. Así, el de Puente Genil nombra a Guillén, entre otros poetas, en su texto «Decadencia de la imagen», recogido en el número 1 de la revista. En ese texto, encontramos, por supuesto, ese posicionamiento de Molina y de *Cántico* respecto a la poesía de su tiempo:

Importancia esencial de la imagen en el poema. Superficialidad de los que la estiman como adorno superfluo ajeno a la substancia poética [...]. Nuestra poesía contemporánea fue hasta hace poco una poesía de imágenes con Juan Ramón, Lorca, Gabriel Miró, Vicente Aleixandre, Guillén, Dámaso Alonso, etc. La joven poesía española parece, al contrario, atacada de una pasmosa esterilidad» [2007: 14].

Los poetas de «Cántico» apuestan de manera decidida por la imagen, por la descripción, frente a la acción de la «narración», lastrada por la convulsa realidad oficial. Es ahí, en ese segundo vértice, donde se materializa otro núcleo de la radicalidad del verso de «Cántico» en su época. No estamos ante un esteticismo arbitrario y decorativo («adorno superfluo»), estamos ante una pura revolución del lenguaje, una nueva vuelta a la belleza cuya armas principales son la imagen y la metáfora, que nunca debieron ponerse al servicio de otros menesteres. Señala Molina en su *Diario*: «El mundo cambiante en los conceptos formará parte de los poemas» [1990: 25]. Analicemos en este punto algunos de los nombres que destaca Ricardo Molina en el mencionado texto.

Empezamos volviendo los pasos brevemente hacia la figura de Jorge Guillén. Dehennin recoge un verso que, según el propio Guillén, es el «primer mandamiento gongorizante». Se trata del verso final del soneto «Ilustre y hermosísima María»: «goza, goza el color, la luz, el oro». Con este detalle, pretende señalar la actitud gozosa y sensitiva, respecto al color y la luz, que comparten Guillén y Góngora, destacando el vallisoletano el esplendor del verso gongorino. Así, para el poeta del 27, en el verso 12

del soneto «Mientras por competir con tu cabello» («No solo en plata o viola troncada»), encontramos «el acto gongorino puro» [Dehennin, 2004: 23] que produce el deleite, que debe ser uno de los objetivos de la imagen. Luz y color en la imagen contribuyen, junto a otros elementos que ya hemos analizado, a sublimar la imagen y producir el deleite.

También Molina en *Función social de la poesía* se lanza a caracterizar el verso gongorino. Sus palabras tienen, sin duda, importantes implicaciones: «Aquí nos referimos a la luminosidad de su verbo, al esplendor inigualado de sus metáforas, a las deslumbrantes imágenes, a la soberbia orquestación de la musicalidad» [1971: 254]. Ricardo Molina nos desvela con esta elección las condiciones de un método propio en el grupo: la mirada. Frente a una poesía donde la «narración» y el «grito» acerca del mundo suponen un posicionamiento, el poeta de «Cántico» observa de una manera elemental, esencial —no en sentido despectivo—, la realidad. Es ese «joven poeta con voluntad de ala» [AA.VV., 2007: 35] con que Aleixandre habla de los cordobeses; un poeta que trata de aproximarse con sencillez, a la realidad, a la cotidianeidad de los elementos que conforman la existencia, pintando la realidad a través de una belleza que es pura. Adelanto un detalle de la conversación con Pablo García Baena que se transcribe como anexo a este trabajo, donde el poeta apunta: «Yo soy un poeta con ojos de pintor. Lo que digo es porque lo veo, que es lo que hace el pintor: expresar en el lienzo o el papel, en la materia que sea, lo que está viendo o lo que imagina [...] Si estoy hablando de la becerra que pasa en el carro hacia el matadero no es que esté hablando de una figura bíblica ni mucho menos, es que la he visto por la ribera pasar, en el carro atada» [Prieto: 0.26.33- 0.26.56]. El realismo y la pureza en la concepción de la imagen son, indudablemente, dos las claves de la arquitectura poética de *Cántico*.

1.2.1. Pureza y belleza: Juan Ramón y los simbolistas.

La palabra pureza —en poesía— nos remite inevitablemente a unos de los pilares de la poesía en lengua española del siglo XX: Juan Ramón Jiménez. Los autores de «Cántico», sus lecturas y la mirada al 27 —especialmente a Jorge Guillén, considerado el poeta del 27 que sigue más claramente su estela juanramoniana— hacen desembocar a los cordobeses en el poeta de Moguer y, con él, en el Simbolismo. Ricardo Molina tiene muy presentes todos estos referentes. Así, el de «Cántico» tiene presente a Valéry,

admirado y traducido por Guillén y que, como sabemos, es a su vez un gran «admirador de Góngora. Comenta respecto a Valéry en su *Diario*: «Hay que redefinir la poesía. Hay que buscarla donde la haya, sin prejuicios románticos, sin intenciones bastardas. Paul Valéry me ha señalado el camino de la investigación» [1990: 50].

Como decíamos, la gran aspiración del lenguaje en los poetas de «Cántico» es imagen y, a través de ella, la belleza. En el número 8, último de la primera etapa de *Cántico*, Molina dedica un texto a Juan Ramón Jiménez, al que se refiere en los siguientes términos: «No conozco ningún poeta que posea en más alto grado de intensidad lo que P. Valéry llamaría “cultura sentimental”. Me refiero a esa virtud de ser “bellamente sensible”» [AA.VV., 2007: 126].

La pureza y la belleza como aspiraciones juanramonianas son asumidas con determinación en la poética que va enunciando en «Uriel» el autor de «Cántico». No estamos ante una imagen conceptual, imprecisa, irracional, críptica...sino que nos topamos con una realidad que se ofrece a los sentidos, derramándose a la cotidianidad de un poeta que la enriquece con los matices que el lenguaje y el verso le permiten, Recordemos las palabras de López Estrada sobre los poetas del grupo: «su metáfora viva pero no desorbitada» [432]. De hecho, continúa el crítico: «les une la conciencia de que escriben un castellano literario, distinto por lo plural de su misma habla. Esto les lleva a coincidir con el viejo maestro Góngora a varios siglos de distancia, sólo que todos ellos sienten una cierta templanza y no buscan y no buscan las extremosidades» [432]. Si volvemos al vallisoletano, constatamos la experimentación en su obra y, sobre todo, cómo Guillén dota de una nueva intensidad a la imagen. El Guillén de *Cántico* es un poeta vitalista, que canta a la existencia y la celebra, como el Ricardo Molina de *El río de los ángeles* o *Elegías de Sandua*. No se trata de una imagen o de una metáfora con una profundidad compleja sino viva, cotidiana.

La descripción que realiza Lorca de la metáfora gongorina podría identificarse en la poética del grupo. De hecho, en «Decadencia de la imagen», que encontramos en el número 1 de *Cántico*²¹, Molina recurre a Lorca y su conferencia «La imagen poética de Góngora» con una cita elocuente: «la eternidad de un poema depende de la calidad y trabazón de sus imágenes». Utilizaremos esta afirmación más adelante. Nos interesan,

²¹Los autores de «Cántico» reconocieron públicamente en múltiples ocasiones su admiración hacia Federico García Lorca. Ricardo Molina confiesa a Jorge Guillén, ya en su primera carta, el proyecto de un homenaje al poeta granadino, para el que le pide colaboración: «Ahora proyectamos un homenaje a Federico García Lorca, para el próximo septiembre [...] ¿Podemos contar con usted, querido maestro?». [Rendón, 2015, II: 124-125]. Finalmente, dicho proyecto no se llevaría a cabo.

en este caso, sus palabras porque Lorca nos habla de «una belleza objetiva, la belleza pura e inútil, exenta de congojas comunicables» [58]. Esa imagen, esa metáfora tiene una eternidad que los asuntos oficiales y «humanos» de la época no podrían nunca sostener. Solo la belleza vence al tiempo: hablamos del vínculo entre la metáfora y la eternidad de la poesía. La humanidad es muerte, y por tanto, el no tiempo. La metáfora forma parte de la belleza, no de la lucha o del compromiso con una realidad política cambiante y caótica. En opinión de Molina, Góngora «quiso que la belleza de su obra radicara en la metáfora limpia de realidades que mueren, metáfora construida con espíritu escultórico y situada en un ambiente extra-atmosférico» [58]. Entiéndase, la metáfora apuesta por la eternidad, no solo por la realidad y su belleza. La imagen cimenta el andamiaje del poema, con lo que sus versos enfrentan a la obra con la eternidad. Es la preocupación de la poesía por el tiempo, también en «Cántico».

Esa nueva manera de concebir la belleza (o no tan nueva) nos permite llegar a Góngora. Pero volvamos Juan Ramón Jiménez. No será el de Moguer precisamente quién contribuya a esa recuperación de don Luis, pero sí le sirve particularmente a Guillén de puente hacia el Simbolismo y el Modernismo, que son al fin y al cabo los responsables de desenterrar al poeta de las *Soledades*. El del 27 concibe a Juan Ramón Jiménez como «el más gongorino de los poetas contemporáneos» [Sánchez Robayna, 1993: 68]. A pesar de la rotundidad de esta aseveración, no creemos que Juan Ramón asumiera con orgullo dicho calificativo, ya que, por encima de cuestionar explícitamente el homenaje de los poetas del 27, trata de distanciarse de la propuesta de don Luis: «Todos los jóvenes me deben algo pero no ciertamente el gongorismo...» [Jiménez, 1992: 129]. En cualquier caso lo que está claro es que si el de Moguer y don Luis de Góngora coinciden en algo es en esa objetivación de la realidad para alcanzar la belleza, y será precisamente la «expresión más depurada» de Juan Ramón la que encontremos en el intimismo de las *Elegías de Sandua*.

El propio Ricardo Molina, al igual que Dámaso Alonso, que se refiere al «tópico franco-español» [1971: 527], abordará a partir de este debate, muy presente en Guillén, el clásico paralelismo establecido entre Mallarmé y Góngora. Así, inevitablemente, debemos aludir al capítulo en *Función social de la poesía* titulado «El poeta manierista», donde analiza las coincidencias entre los vicios que se le atribuyen a la poesía de ambos:

Góngora, como Mallarmé, elimina la realidad y su expresión lingüística normal, sustituyéndolas por un mundo muy remoto de representaciones originalmente creadas y por un estilizadísimo tejido de abarrocadas líneas de expresión que el lector alcanza difícilmente a abarcar, de vocablos y metáforas insólitos, y de ocultas alusiones y subterráneas asociaciones de ideas [251-252].

Como vemos, el pontanés no comparte la visión de esa coincidente arquitectura depurada. No sabemos si Molina había manejado en profundidad todos los estudios que menciona pero con seguridad leería «Gongora y el simbolismo» de su estimado Dámaso Alonso. Este recoge en el mencionado capítulo el testimonio de Milner, que enumera varias coincidencias entre Góngora y Mallarmé. Nos interesan tres:

1) La preferencia concedida siempre al término concreto. 2) La tendencia constante a la materialización de las impresiones, de las sensaciones, de las emociones y aún de las abstracciones puras. 3) Las palabras producen de por sí imágenes, como si se tratara de figuras retóricas[Alonso, 1970: 529].

Mallarmé no aparece directamente en *Cántico* (sí aparecerán un gran número de poetas post-simbolistas franceses) pero Ricardo Molina le dedica especial atención a la reflexión en torno al lenguaje de la poesía y la revalorización del manierismo, lo que nos conducirá a la cuestión ya abordada de las similitudes entre la poética de Mallarme y la de Góngora. Afirma el pontanés: «La semejanza, incluso identidad, de procedimientos técnicos, es sorprendente: hipérbatos, aliteraciones, juegos de palabras, perífrasis, musicalidad, referencias al mundo literario, hermetismo, desempeñan función capital en los dos maestros» [1971: 251].

Molina sí percibe una similitud entre ambos; nos recuerda también que se trata de un paralelismo ya tópico y traza un recorrido del que nos interesa su alusión a la propuesta de Gabriel Pradal Rodríguez para quien la fórmula de la poesía pura fue un hallazgo del cordobés, y a la que posteriormente se sumaría Mallarmé. A pesar de las coincidencias, Dámaso Alonso ya había puesto en cuarentena la relación entre ambos autores, sosteniendo además que no existe testimonio alguno que atestigüe la influencia del cordobés en Mallarmé, ni siquiera que demuestre que conociera su obra. Afirma al respecto Jean-Pierre Étienne en su trabajo «Más allá de Mallarmé: el paradigma gongorino en la Francia del siglo XX»: «La falsedad, la incongruencia y, finalmente, la imposibilidad del paralelismo entre ambos poetas han sido denunciadas, ya en 1927 y con argumentos rotundos, por Dámaso Alonso» [2004: 55].

Veíamos una mención de Ricardo Molina a Paul Verlaine, a quién Dámaso Alonso le atribuye el mérito de haber comenzado la recuperación gongorina y que asume el último verso de las *Soledades* como el lema de su propia poesía:

Se enamoró del último verso de la primera Soledad («a batallas de amor campo de pluma») hasta el punto de ponerlo como lema de uno de sus *Poèmes saturniens* (*Melancholia*, V, «Lassitude»), [...] El instinto genial de Verlaine contribuyó a que cundiera la admiración por Góngora entre los simbolistas, haciendo mella en Rubén Darío y pasando de ahí a España [57].

Dámaso justifica también la admiración de sus contemporáneos y colegas de generación por Góngora gracias al parnasianismo y al simbolismo: «corresponde a esta escuela simbolista la gloria auténtica de haber iniciado [...] el gusto por Góngora» [1970: 526]. Inevitablemente tenemos que volver a ese joven Ricardo Molina que pretendía convertir la «Peña Nómada» en una tertulia parnasiana. Es el lema del «el arte por el arte», que Molina y «Cántico» llevan en la identidad de su verso. Su germinación encuentra tierra fértil en las ideas simbolistas y modernistas que encuentran, a su vez, inspiración en Góngora. Quizás la imagen no alberga conceptismo alguno pero sí pureza. La palabra es la imagen más pura.

1.2.2. *El admirado poeta de la nostalgia: Luis Cernuda.*

Si hay un momento en el cual podríamos encontrar una razón para considerar a «Cántico» bandera de la poesía de su tiempo, podríamos situarlo a finales de 1955, cuando, en los números 9 y 10 (Agosto-Noviembre de 1955), la revista dedica un homenaje a Luis Cernuda. La correspondencia de Ricardo Molina revela que «el proyecto de homenajear a algún poeta andaluz de renombre, nace ya [...] casi en los primeros pasos de “Cántico”» [Rendón, 2015, II: 27]. Como recoge Rendón, en una carta de Molina a Guillén fechada el 12 de abril, descubrimos que la intención inicial era otra: «Ahora proyectamos un homenaje a Federico García Lorca, para el próximo Septiembre» [124]. Finalmente el proyecto no se materializa y, años después, será el sevillano a quién «Cántico» dedique un homenaje, siendo el primero que se le realiza al poeta del 27 en la España de postguerra.

Existe una conexión especial entre los poetas del grupo y la poesía del sevillano, cuya presencia—de una u otra forma—en casi todos los números de *Cántico* es

elocuente. Y es que la propuesta estética de Cernuda influye de manera poderosa en los poetas de «Cántico». Afirma Olga Rendón: «Su origen andaluz, su raíz romántica, su sentimentalismo, su vocación bucólica adornada de finura y envuelta en un tono elegíaco, el ritmo y tono de su poesía lo confieren desde el principio como modelo estético de los jóvenes poetas cordobeses» [Rendón, 2008: 175]. Asimismo, como precisa la estudiosa, el proyecto del grupo es coherente con el «programa de recuperación de poetas desterrados del panorama literario nacional y coincidiendo con el objetivo inicial de crear una revista que acogiera una mayoría representativa de poemas andaluces» [2015, II: 26] Guillermo Carnero incluye, de hecho, el gusto por el barroco en una especie de poética de la recuperación: «Voluntad de enlace con la tradición, específicamente con los Siglos de Oro y el Barroco, y con la poesía contemporánea» [2008: 34].

Ricardo Molina escribe un texto en «Uriel», en el número cuatro de la segunda época (octubre-noviembre, 1954) dedicado a la poesía italiana, en que aparece por primera vez en *Cántico* la polémica cuestión de la deuda del autor de *Perfil del aire* con Jorge Guillén. El título es elocuente: «Justicia poética: Luis Cernuda». Molina trata la cuestión de la manifiesta influencia de Guillén, apuntada insistentemente por la crítica, señalando su personalidad poética y el error que se comete al no valorar con justicia a Luis Cernuda en el panorama de la Literatura española de su época. Sin duda este texto resultará premonitorio, ya que los directores de «Cántico» tienen en la cabeza el número homenaje dedicado al sevillano, cuya confección resultará alumbradora respecto a la identidad poética que construye el grupo, con Molina como principal agitador.

En el número cinco de la segunda etapa se publican los *Tres poemas* de Cernuda («Primavera vieja», «El andaluz» y «Elegía anticipada»), pertenecientes a su libro *Como quien espera el alba*, inédito en España por aquel entonces, por lo que su presencia en *Cántico* es llamativa, y por ello de especial valor, ya que es José Luis Cano quien aporta a Molina estos tres poemas, con permiso de Cernuda, que se había instalado en México definitivamente en 1952. En cualquier caso, el sevillano y Molina mantienen contacto por carta, enviándole Molina ejemplares de la revista o incluso respondiendo Cernuda con el ejemplar de algún libro publicado en México. No olvidemos que, ya en su libro *Como quien espera el alba*, Cernuda había escrito un magnífico poema a «Góngora», dedicado al oficio del poeta, que transita entre la incomprensión y la eternidad.

Viva pues Góngora, puesto que así los otros
con desdén le ignoraron, menosprecio
tras del cual aparece su palabra encendida
como estrella perdida en lo hondo de la noche,
como metal insomne en las entrañas de la tierra.

[Cernuda, 1993: 332]

Para Olga Rendón dos serían las razones del homenaje de *Cántico*: «rescatar las figuras andaluzas en el exilio y hacer justicia a un valioso poeta» [2008: 176]. Se abre el número con el poema «El César» del propio Cernuda. Además, la revista contiene otros doce poemas²² que son una muestra significativa del peso que los poetas del grupo dan a la poesía del sevillano, razón que motiva el homenaje. En ese número, además de varios poemas dirigidos o dedicados al poeta del 27, autores varios (Vicente Aleixandre, Manuel Altolaguirre, José Luis Cano, Ricardo Gullón, Vicente Nuñez o Juan Bernier) escriben textos con la figura de Luis Cernuda como tema principal. El texto que Ricardo Molina escribe para dicho número—además de la mencionada «Oda a Luis Cernuda» que ya le había enviado al propia Cernuda tras publicarse en la revista gaditana *Platero*— se titula «La conciencia trágica del tiempo clave esencial de la poesía de Luis Cernuda» [AA.VV., 2007: 375- 379]. Su propuesta incide en dos características de la poesía de Cernuda en las que se ven reflejados los autores de «Cántico» —y de *Cántico*—: la fidelidad a sí misma y el despliegue de perfecciones, lo cual nos remite de nuevo a las constantes que recorren de manera evidente y explícita la poesía del grupo y de la revista.

Molina analiza algunos de los recursos de los que se sirve Cernuda en su poesía. Así, se detiene en la antítesis —para Molina la antítesis es una característica del Manierismo, «la asociación de contrarios (la “discordia concors”), y la facultad distintiva del verdadero poeta, según Tesauro, de “unir lo más dispar”, se da con profusión en el maestro cordobés» [1971: 248] —o el uso de los heptasílabos y de las décimas, en el que ya nos detuvimos al hablar de la perfección en Góngora y «Cántico». Cernuda escribe una serie de poemas de objetos que, para Ricardo Molina, podrían encontrar un antecedente directo en la poesía de objetos de Mallarmé (*Les eventails*). De nuevo, vamos a parar al Simbolismo francés y a Stéphane Mallarmé. Si para algo sirve

²²«Los muros», «Homenaje», «Todo esto por amor», «Déjame esta voz», «Bajo el anochecer inmenso», «No es nada, es un suspiro», «Tristeza del recuerdo», «Violetas», «El águila», «Otros tulipanes amarillos», «Pantera» y «El indio» [2007: 387-397].

este texto de Molina es para distanciar la poesía del sevillano de Guillén y, por tanto, frente a la constructividad guilleniana, también de la de Góngora. Señala Molina:

Apenas calamos un poco en su contenido nos sentimos alejados de la poesía de «Cántico» [la obra de Jorge Guillén]. Compárese el universo sólido, en feliz aplomo sobre sí mismo de Guillén con el mudable universo de Cernuda, alterado por patética crisis temporal. Compárese el totalizador presente guilleniano, con el efímero y frágil presente de Cernuda; la poesía intimista y romántica de «Perfil del aire» con el poema apolíneo, cósmico, optimista del primer «Cántico» [AA.VV., 2007: 377].

¿Qué intermediaciones nos ofrece Luis Cernuda? ¿Aborda Ricardo Molina de manera crítica algún elemento que acerque a Cernuda a la poética gongorina? Es evidente que la abrumadora presencia de Cernuda en *Cántico* se debe no solo a la admiración de sus autores por los versos del sevillano sino también a la relación de Cernuda con la tradición literaria, convirtiéndose así en faro intenso y deslumbrante para los poetas de «Cántico». Así, pensemos en su mirada fija en Garcilaso, en el Simbolismo, en el Romanticismo —sobre el que Cernuda escribe «Divagaciones sobre la Andalucía Romántica», trabajo que conoce, al menos, Pablo García Baena, según sostiene Olgan Rendón— o en Juan Ramón... No existe quizás un Cernuda gongorino, ni Ricardo Molina subraya ninguna característica específica que nos lleve a Góngora. Sin embargo, Cernuda recorre el mismo camino que sus compañeros del 27 y en él, encuentran también a un misterioso peregrino que había vuelto después de tres siglos. Así, su implicación en el gongorino homenaje —quizás por su juventud— fue menor que la de sus colegas de generación. Precisa Lara Garrido que fue el primero en mostrar su desapego ante la desmesura y la pompa de los fastos organizados «Nunca centenario alguno de artista español [...] fue tan traído y llevado» [2008: 322].

Detengámonos en ese guiño del sevillano a Don Luis a través del poema «Góngora», escrito durante su «etapa británica» (entre 1941 y 1944). También Cernuda había mostrado su admiración y reconocimiento por don Luis. Así, vemos en sus *Prosas*:

Mientras la lengua española exista, el nombre de Góngora quedará, a gusto de unos y a pesar de otros, como el del escritor que más espléndidamente supo manejarla. Si me preguntaran quién es para mí el primer escritor español, yo respondería: Góngora [Cernuda, 2002: 108 (*apud* Roses, 2007a: 287)]

Joaquín Roses analiza el poema «Góngora» en un artículo de 1991, recogido luego en el capítulo «Códigos, poética y ética en “Góngora” de Luis Cernuda» de su

libro de 2007 [285-305]. Roses apunta la utilización de un molde métrico que podemos encontrar también en ciertos poemas de Don Luis: «A nadie se le escapa que el predominio de endecasílabos y heptasílabos relaciona el poema de Cernuda con la tradición de la silva, estrofa en la que el poeta homenajeado compuso las *Soledades*» [288]. En el apartado dedicado a la arquitectura retórica, detecta por otro lado, recursos «al estilo manierista del Góngora de la *Fábula de Polifemo y Galatea*» [293]. Además, el gongorista sostiene que «[t]odas estas semejanzas métricas interactúan con otros códigos que revelan el contrato del poema con la tradición textual gongorina» [288]. En definitiva, Roses percibe una «ilación entre la poética gongorina y la cernudiana». «Coordenadas» como la oposición de determinadas campos semánticos o la temática de la ruptura entre poeta y sociedad permiten al poeta del 27 configurar una especie de «ética poética» que le acercan a Don Luis [301].

Volveremos al poeta sevillano en el capítulo dedicado a García Baena pero, desde luego, no será la llave que nos ayude a comprender las hipotéticas homologías entre los cordobeses y Don Luis.

1.2.3. *Vicente Aleixandre, padrino fiel.*

Los autores de *Cántico* nunca pudieron imaginar que se produjera una adhesión decisiva con que se abriría el número 3 de la primera etapa de la revista. El maestro Vicente Aleixandre se erige con su apoyo en uno de los grandes impulsores del proyecto, además de un referente para los poetas del grupo, especialmente, para Ricardo Molina. Desvela José María de la Torre que el sevillano, junto a Jorge Guillén y Gerardo Diego, tiene una presencia abrumadora en la biblioteca del pontanés. Este, como en los casos anteriormente abordados, hace lo propio y envía el primer ejemplar de *Cántico* a Vicente Aleixandre que, a pesar de la infinidad de foros y eventos en los que era reclamado, dirige una sorpresiva y afectuosa carta al grupo de jóvenes poetas. En ella, el poeta de Velintonia, expresa su entusiasmo por la nueva publicación y exhorta vivamente a los poetas cordobeses a continuar con dicha labor. Con dicho gesto, Aleixandre apadrina a los cordobeses, inaugurando así una costumbre que repitió en adelante con el nacimiento de otras publicaciones. No podemos pasar por alto por su significado la presencia de esta carta en *Cántico*. Las palabras de Aleixandre, que serán

sin duda alentadoras, proyectan la voz del grupo de jóvenes poetas cordobeses, anunciándola en un contexto que no les es propicio.

La revista *Cántico* es para Vicente Aleixandre un compromiso con la vida y quizás por ello, la estética de la revista es una manera de compromiso con la libertad y, obviamente, con la belleza: «Una revista puede ser una hoja de papel, Puede ser esa página libre que quiere desprenderse de la mano del joven poeta con voluntad de ala [...]. Un revista puede ser un río, y ojalá de allí algún modo esté reflejada la vida, con su borde de junco y de limo, con sus rostros ardientes, con su corola de cielo y de fuego» [AA.VV., 2007: 35]. El poeta del 27 define con precisión a los cordobeses, destacando su coherencia y estética propias:

En algunos de ustedes, poetas cordobeses, una densa melancolía lucha con la sensualidad luminosa. El oro, el carmín, el granate, los colores calientes, se encienden en el poderoso sol sobre el desnudo puro, mientras la planta pisa un mármol antiguo en el que las grandes hojas verdes yacen, todavía con savia, en la hora del mediodía, en las de la tarde augusta, o en las de la noche soberbia con centelleantes ojos que para un total amor solicitan [36].

La imagen es la piel luminosa de un verso tan bello como de profunda raíz. Un uso suntuoso del lenguaje y una nostálgica mirada sitúan en su justo lugar el papel de la imagen en el grupo. Aleixandre incide, como otros lo habían hecho, en el singular lenguaje que sirve de cauce a los autores de *Cántico* para aprehender ese ideal que pierden de vista. Adelanta además el sevillano un elemento que no había aparecido hasta entonces en el presente trabajo y que va a articular la relación de «Cántico» con la belleza. Nos referimos a lo sensorial. Eliot, otra luz en el firmamento del grupo, sostiene que «las imágenes de un poeta proceden de sus lecturas; proceden de su entera vida sensitiva desde la más temprana niñez» [1968: 156-157]. Pero llegamos de nuevo a Lorca, que en «La imagen poética de. Luis de Góngora» afirma:

Un poeta tiene que ser profesor en los cinco sentidos corporales. Los cinco sentidos corporales, en este orden: vista, tacto, oído, olfato y gusto. Para poder ser dueño de las más bellas imágenes tiene que abrir puertas de comunicación en todos ellos y con mucha frecuencia ha de superponer sus sensaciones y aun de disfrazar sus naturalezas [1980: 1037].

Detectábamos en Góngora, guiados por la luz de Dámaso Alonso, «un constante halago de los sentidos» [1970: 78], en concreto los del sonido y el color. El esmero que consagran sus poetas en levantar este edificio lingüístico en cada imagen y, como

decíamos, la coherente y natural sensualidad y suntuosidad de sus versos, tendrán un papel muy relevante en este artefacto lógico que es la belleza en «Cántico». No se trata de artificio. Se trata de una lógica expresión de los sentidos.

Con la primera visita de Aleixandre a la Córdoba de *Cántico*, en abril de 1949, queda clara la devoción que profesan los cordobeses por la figura del sevillano y por su poesía. Como sabemos, hay una obra de Vicente Aleixandre que marca profundamente a los poetas de su generación. Afirma Ricardo Molina: «El mundo afluye a él embriagador, asaltándole con gallardas oleadas de poesía, con nubes y ríos de amor, con ese tropel de profundas, clarísimas imágenes que viven, sufren, cantan y aman en *Sombra del Paraíso*» [Molina, 1949]. Precisamente, confiesa Ricardo Molina haberle prestado *Sombra del paraíso* a Pablo García Baena [1990: 60].

En ese sentido, los poetas de «Cántico», en la voz de Ricardo Molina, elevan la figura de Vicente Aleixandre al nivel de dos referentes claves para el grupo y que también lo había sido para la generación del 27. Señala Molina respecto a la influencia del sevillano: «sólo hallamos sus similares en los casos de un Rubén Darío o un Juan Ramón Jiménez» [Molina, 1949]. Reconoce el poeta del 27 encontrar el origen de su vocación poética en aquellos referentes anteriormente mencionados y que, de manera reiterada, siempre nos han dirigido hacia el cordobés:

Aleixandre reconocía que su vocación de poeta se despertó en su juventud precisamente tras la lectura de una antología de Rubén Darío, que se convirtió en su autor de cabecera junto a Antonio Machado y Juan Ramón Jiménez, coincidiendo de esta manera con Molina en calificar a estas figuras como las grandes influencias de la poesía del momento [Rendón, 2008: 191].

Además de la carta del número 3 de la primera etapa, Aleixandre colabora en todos dos números en la segunda etapa. El número 1 (abril de 1954) contiene el poema «El niño y el hombre», de su libro *Historia del corazón*, aunque el poema que iba a aparecer en un principio era «La existencia». Asimismo, colabora, como no podía ser de otra manera, en el número doble homenaje a Luis Cernuda. El texto lleva por título «Luis Cernuda deja Sevilla».

Pero vayamos de nuevo a los artículos de Molina. En el número 4 de *Cántico*, fechado en abril de 1948, dedica el pontanés un apartado de Uriel a Vicente Aleixandre. El texto se titula «Vicente Aleixandre o el Fuego creador y destructor». ¿Encontramos en la prosa del autor de «Cántico» algún elemento del poeta del 27 que nos conduzca a don Luis? Si bien la intermediación de Góngora a través de Aleixandre no es explícita y

directa en el caso del sevillano, conviene recorrer otras vías que aproximan al maestro Aleixandre a Góngora. Acudamos a unas contundentes palabras de Molina: «Es imposible pensar en Vicente Aleixandre sin apelar al símil o la metáfora [...] sus versos llamean, reverberan, fulguran» [AA.VV., 2007: 62]. Con seguridad Molina leería *Sombra del paraíso* (1944), libro que, como se sabe, marca junto a *Hijos de la ira* (1944) de Dámaso Alonso, el panorama poético de la década de los cuarenta.

Esa llama que es la poesía de Aleixandre se enciende en Molina y los demás autores del grupo a través de la metáfora. No estamos, sin embargo, ante una metáfora de ascendencia gongorina. De hecho Ricardo Molina recoge unas palabras de Aleixandre en las que éste afirma: «pendientes del sentimiento y del concepto olvidamos que la poesía es palabra, transubstanciación del hombre en verbo» [93]. En el sevillano la imagen es, efectivamente, un recurso vitalista y esencial, es fuego en el poema, no un incendio incontrolable como en la poesía de Don Luis. Si analizamos esa fuerza elemental que influye en *Cántico*, presente —por ejemplo—en *La destrucción o el amor* y *Sombra del paraíso*, nada nos lleva a Góngora.

En cualquier caso, si pudiéramos hablar de la existencia de una etapa aleixandrina en la que el autor sevillano se identifica con la poesía de Góngora, esa podría ser la primera, especialmente en su libro *Ámbito*. Pere Gimferrer ya había percibido cierta filiación gongorina en algún poema del libro, por ejemplo el titulado «Idea». Manuel Gahete en su trabajo «Aleixandre, huella perdida de Góngora» va algo más allá. Advierte la devoción de Aleixandre por el barroco, proclamando a Góngora como sus compañeros del 27. Afirma que se pudo sentir «deslumbrado por la fuerza creadora del lenguaje del cordobés». De hecho recoge Gahete las palabras de Aleixandre en una carta dirigida a Carlos Bousoño en 1949: «Góngora me deslumbró. La pasión gongorina, común a mi generación, no me fue del todo ajena en mi juventud» [1998: 112]. Asimismo, el poeta y crítico cordobés va incluso más allá, e identifica un vínculo en la actitud armónica con la naturaleza:

La identificación con la poesía gongorina establece en esta primera etapa de la poesía aleixandrina, en la visión de un mundo utópico, al que se llega por el cuestionamiento o rechazo del existente. En ambos poetas las alusiones sensibles y las referencias al mundo elemental, el de los seres de la naturaleza, adquiere la verdadera dimensión. Son ellos los que aciertan a expresar la armonía natural que no siempre es dulce, frente a los desmanes, sevicias y prejuicios de los hombres, a los que sólo preocupa su propia obsesión egoísta y ególatra [115].

No compartimos, en este caso, la opinión de Manuel Gahete ya que en nuestra opinión, aunque el propio Cernuda lo considera un «poeta sin tradición» [2002: 230], otras luces iluminan con mayor intensidad al sevillano, como él mismo reconocía. En Vicente Aleixandre se aglutinan todas: primitiva, clásica, romántica, modernista — reconoce que comenzó a escribir a partir de una antología de Darío que le había prestado su amigo Dámaso Alonso— o vanguardista...

El Aleixandre que prefieren los poetas de *Cántico* es el que posee esa mirada libre, vasta y vitalista sobre el universo. Pudieran existir coincidencias en ese «aliento natural que no elude lo cosmogónico» o en esa «búsqueda del hombre en la naturaleza como *domus vivendi*» [Gahete, 1998: 114]. Sin embargo no creemos que el universo metafórico de Aleixandre, que nos recordará más adelante al de Neruda, sea suficiente para tender un puente con Góngora. Si bien en algún momento en ambos se produce esa exaltación de las fuerzas naturales, si en Góngora puede tornar una diálogo cósmico, en Aleixandre esta fuerza nunca se separa del intimismo. No se trata de una naturaleza desatada y poderosa en que vaga el peregrino, sino de la propia vida celebrada por el yo lírico de la poesía de Aleixandre.

Los poetas de «Cántico» se dejan alcanzar por esa luz que fulgura en sus poemas pero Aleixandre no supone una intermediación con Góngora, sino un astro que ilumina su relación más esencial con el acto poético. Como veremos al hablar de la poesía de Molina, si pensamos en el neorromanticismo de algunas de sus obras, existe plena coherencia con su admiración por Aleixandre (también Cernuda). El vitalismo del poeta cordobés se deja iluminar por este astro que habitaba Velintonia.

Acudimos, en este punto, a otro poeta del 27, también partícipe de los fastos gongorinos, que nos servirá para dilucidar el sentido de la imagen en el poeta de Puente Genil. En *Función social de la poesía*, Molina se detiene en el estudio de Pedro Salinas²³ «Góngora, exaltación de la realidad», recogido en *Ensayos de literatura hispánica*. Frente a esa otra poesía oficialista, la imagen es el emblema de la propuesta de «Cántico» (y de *Cántico*). En su análisis Molina habla de la inteligibilidad de la poesía de Góngora, cuestión que abordaremos en el último epígrafe de este apartado. Sin embargo, nos interesa especialmente la característica en la que Salinas hace hincapié en el título: «exaltación de la realidad», que, en su opinión, y también en la nuestra, se despliega especialmente en las *Soledades*:

²³ Pedro Salinas era el encargado de la realizar la edición y prólogo de los *Sonetos* de Góngora para el proyecto del homenaje gongorino del 27, edición que finalmente no se realizó.

En ningún otro poema español, escribe Salinas, ocupa la realidad material, las cosas, los animales, los seres, papel tan esencial y primero. Góngora creó un poema eminentemente plástico, en el que volúmenes y formas juegan un papel de protagonista junto a música y color [Molina, 1971: 260].

Para Salinas, Góngora parte del principio de «insuficiencia poética de la realidad», por el que renuncia a designar las cosas con su nombre cotidiano y acude a recursos cuyo fin es reinventar poéticamente la realidad, lo que hace difícil que la poesía gongorina sea considerada realista. Sin embargo, la imagen y la metáfora en *Cántico* sí lo son. Su poesía ocupa un lugar igualmente próximo a lo cotidiano, donde el lenguaje que configura las imágenes se entrega a la realidad que discurre por ese arroyo claro que es el verso.

1.2.4. *Eternidad de la imagen. Ricardo Molina y la poesía francesa.*

1.2.4.1. Paul Claudel.

En el primer número de la primera época, Molina aborda explícitamente el contenido del poema a través de la imagen. El texto al que aludíamos anteriormente, «Decadencia de la imagen», es la reafirmación de una poesía en la que la imagen tiene un papel primordial en la consecución de una poesía pura, que aspira a la belleza. Pero esta última no es un elemento superficial, ya que en ella reside la esencia del verso: «Importancia esencial de la imagen en el poema. Superficialidad de los que la estiman como adorno superfluo ajeno a la substancia poética» [AA.VV., 2007: 14]. Estas significativas palabras de Molina aciertan en el segundo núcleo de la estética del grupo y la revista: la imagen. Esta describe un mundo vinculado a una poesía que, frente a la poesía humana oficial, es más humana aún, pues está ligada al intimismo. Recordemos las reticencias de Molina, en la carta a Miguel Molina Campuzano cuando habla de ese otro tipo de poesía en estos términos: «horror al poema nebuloso, pseudofilosófico» (o como dijo en el primer «Uriel»: la nebulosidad, el vacío, el raquitismo poético interno» [14]. El intimismo es hondo, también es viscera, y encuentra la única vía a través de la cual hacerse visible en la imagen y la metáfora.

Afirma Molina, recogiendo palabras del *Ars Poétique* de Claudel: «La realidad del universo está escrita en metáforas» [14]. Molina utiliza la referencia de Claudel para

precisar cómo el verso aprehende el universo que rodea al poeta a través de la imagen y la metáfora. Para ello alude a continuación a Lorca («la eternidad de un poema depende la calidad y trabazón de sus imágenes» [14]). Se constata así que Molina —que los poetas de «Cántico»— debieron conocer la famosa conferencia de Lorca «La imagen poética de Luis de Góngora», cuyo contenido encaja directamente con esta poética de la palabra propuesta por el de Puente Genil. Por encima de la aproximación gongorina del autor de *Poeta en Nueva York*, son varias las ideas en torno a la imagen que conviene refrescar. Lorca asegura que la imagen «es siempre una traslación de sentido». Señala el granadino:

El lenguaje está hecho a base de imágenes, y nuestro pueblo tiene una riqueza magnífica de ellas. Llamar alero a la parte saliente del tejado es una imagen magnífica; o llamar a un dulce tocino del cielo o suspiros de monja, otras muy graciosas, por cierto, y muy agudas; llamar a una cúpula media naranja es otra, y así, infinidad. En Andalucía la imagen popular llega a extremos de finura y sensibilidad maravillosas, y las transformaciones son completamente gongorinas [1980: 1032].

La presencia de Claudel en *Cántico* y su posición central en la cosmovisión poética moliniana no es casual. Es también el francés un poeta de la imagen, representando una especie de «simbolismo católico» —es un poeta de filiación católica como Péguy u Oscar Milosz— que funde lo religioso con lo profano. En este caso su imagen tiende más a lo trascendente, aunque permanece en la Naturaleza (o precisamente por ello). La importancia de este diálogo sensual se va a erigir en una de las características definitorias de «Cántico», desde sus inicios, por lo que los versos de Claudel cimentan la poética del grupo desde su presencia en el primer número de la revista. Ricardo Molina, gran conocedor de la poesía francesa, traduce para ese número un fragmento de «El Espíritu y el Agua»:

Vos estáis aquí.
Vos estáis aquí y yo no puedo estar en otra parte sino con Vos.
¿Pues qué ocurriría entonces? Sería lo mismo que si el mundo estuviera cerrado,
como antaño, cuando arrebatada del cielo la cabeza por encima del templo,
La clave de la bóveda, capturó al bosque pagano.
Oh Dios mío, ahora veo la llave que libera
que no es la llave que abre, más la que cierra.
Aquí estáis Vos conmigo!

[12].

Conocemos la faceta traductora de Ricardo Molina que, como decíamos, forma parte de esa polifacética e inquieta personalidad que impulsa *Cántico*. Es precisamente

en la revista donde encontramos la mayoría de sus traducciones, aunque bien es sabido que su actividad traductora se extiende a lo largo de toda su vida. Su labor no hace sino mostrar el vivo interés de Ricardo Molina por la poesía extranjera, de la que realizará una importante difusión a través de la revista. Es la poesía francesa la que tiene una mayor representación en la revista. Apunta José María de la Rosa, que se trataba de la única segunda lengua obligatoria en los programas educativos de la época, por lo que los autores de «Cántico» tuvieron que estudiarla. Además, varios poetas ejercen de profesores de francés en centros educativos de Córdoba («Doy una hora de francés de 3 a 4, diariamente en la A. Hispana» [Molina, 1990:30]). Cabe recordar la influencia de la literatura francesa de posguerra y la profunda admiración por ella de los poetas de «Cántico» [Rosa, 2008:140]. Aporta de la Rosa el testimonio de García Baena y Ginés Liébana que señalaban la dificultad para acceder a traducciones. Los textos traducidos, en su gran mayoría de difícil acceso, tenían que conseguirse forzosamente en los infiernos de algunas bibliotecas y librerías de la capital o se obtenían por préstamos clandestinos del Lycée Français de Madrid [144].

Volvamos a Molina y el poeta francés. El metro y la imagen tienen en Claudel un vínculo perfecto. Quizás su teoría del poema largo donde el francés habla de «un vaste ébranlement d'images et d'idées» [1970a: 11], sirve también de modelo a los poetas de «Cántico», que optan con frecuencia por el versículo. Con esta idea claudeliana de manera inevitable volvemos a Lorca, y a «La Imagen poética de Góngora». No podemos ignorar esta afirmación sin recordar el análisis de Lorca, que precisamente ahonda en esa línea. ¿Por qué volver a granadino? Como veremos, quizás una de las claves del verso de los autores del grupo cordobés es la manera en que se van intercalando las imágenes, creando estampas de lograda belleza. Fijémonos en el fragmento completo del texto de Lorca al que alude Molina:

¿Qué causas pudo tener Góngora para hacer su revolución lírica? ¿Causas? Una nativa necesidad de belleza nueva le lleva a un nuevo modelado del idioma. Era de Córdoba y sabía el latín como pocos. No hay que buscarlo en la historia, sino en su alma. Inventa por primera vez en el castellano un nuevo método para cazar y plasmar las metáforas, y piensa, sin decirlo, que la eternidad de un poema depende de la calidad y trabazón de sus imágenes [1980: 1036].

Se trata del mismo concepto que articula Claudel. La imagen en la poesía del francés, la manera en que esta se amolda al verso, precediendo a otra imagen que a su vez antecede a otra, es toda una presencia gongorina en «Cántico», coincidencia de estilo, salvando

las distancias con un metro que, lógicamente, no emplea el autor del *Polifemo* a principios del siglo XVII.

Por otro lado, la religiosidad de Claudel se despliega en un diálogo visceral con la Naturaleza y con el cosmos, en cuyos versículos hay cabida para esa sucesión de extraordinarias imágenes que nos sacuden: «y como el más mezquino gusano se sirve del Sol para vivir y de la máquina de los planetas / así ni un soplo de mi vida que yo no tome a vuestra eternidad» [AA.VV., 2007: 12]. La vía hacia el intimismo y la sensorialidad, que reside en la imagen. La Naturaleza, su Absoluto, acoge sus quejas y sus deseos. Claudel eleva la palabra más panteísta, dirigiendo su mirada hacia ella, abarcándola con la mirada: «Ábrese el mundo y por ancha que sea la medida mi mirada lo recorre de un extremo a otro» [13]. Su espíritu se estremece en un diálogo acuático que nos deja versos sorprendentes:

Así como el Pacífico azul sombrío, donde espía el ballenero la nariz del cetáceo
[resoplante cual blanco plumón
Vos sois aprisionado y, desde un extremo al otro del mundo, en torno vuestro
yo tiendo la inmensa red de mi conocimiento

[13].

Ricardo Molina llega a detectar en Claudel alguna reminiscencia gongorina, concretamente en su relación con la Naturaleza, en ese contacto cósmico que el yo lírico establece en su diálogo espiritual con el paisaje:

El momento crepuscular en que tiempo y espacio diríanse fundidos, como día y noche, da nota dominante en la “Soledad primera”. Su efecto es de una penetración espiritual fulminante, como supo bien Paul Claudel en su orquestal Cantata a tres voces, que empieza justamente en el instante del crepúsculo, porque es el único del día que trasciende eternidad [1971: 258].

La imagen gongorina esencial, en tanto que natural y cósmica, si puede ser una intermediación gongorina a través de la obra de un autor decisivo para la cosmovisión poética moliniana.

Beata

Sommeil sans aucun sommeil avant que ne renaisse le soleil.

Laeta

Nuit sans aucune nuit.

Fausta

Pleine d'oiseaux mystérieux sans cesse du chant qu'on entend quand il est fini.

[Claudel, 1970b: 127]

La figura de Claudel ejerce, pues, una poderosa influencia en Ricardo Molina y algunos otros poetas de «Cántico», por lo que no es de extrañar su presencia en la revista y en los textos en prosa del poeta de Puente Genil. Su vínculo casi sagrado con la naturaleza y un desarrollo valiente —a veces exorbitante— de la imagen, lo convertirán en uno de los principales referentes literarios europeos para nuestros autores.

1.2.4.2. André Gide.

El pontanés continúa con su labor crítica escribiendo al final del número 2 de «Cántico» un texto titulado «André Gide: Premio Nobel 1947», en una sección final titulada «Notas». En dicho texto analiza Molina la figura del poeta francés, autor de *Les Nourritures Terrestres*, libro al que dedica especial atención y que el director de *Cántico* confiesa haber leído en un texto del año 1945.

La obra de André Gide ejerce también una poderosa influencia sobre Molina. En dicho número de la revista aparecen ocho poemas del francés ocupando dos páginas centrales de la misma. José María de la Rosa precisa que Ricardo Molina traduce poemas de los tres libros esenciales de la poesía gidiana: *Les Nourritures Terrestres*, *Les nouvelles nourritures* y *Les Cahiers d'André Walter*. Asimismo, también conoce las *Incidences* de Gide, que forman parte de las lecturas que le ayudan a reflexionar en torno al barroco y el manierismo.

Para José María de la Rosa la influencia de Gide en Molina, en su prosa poética, es clara: «El poeta de “Cántico” utiliza, incluso, el francés, en varias ocasiones, para reflexionar sobre aspectos de su propia existencia y lo hace con una prosa poética, en la que se percibe claramente la influencia de Gide» [Rosa, 2008: 140]. En cualquier caso, no es nuestro objeto ahondar en estas líneas dedicadas al francés. Nos interesa detenernos en Gide porque desde el inicio Molina y *Cántico* le consagran una atención especial y porque además, en nuestra opinión, su poesía aborda dos de las claves que enumerábamos para este apartado. Así, el poder de la palabra, al que me referiré más adelante, pero de nuevo la búsqueda de la belleza y la naturaleza como solución estética

para construir imágenes y metáforas. En cualquier caso, no cabe duda de que Gide, que recibe el Nobel precisamente ese año, es una referencia en la literatura europea del momento. El propio Juan Bernier, también en su *Diario*, a la vuelta de la guerra, ya en Córdoba, confiesa el impacto que le provoca la lectura de Gide:

Los monederos falsos de Gide me hicieron velar hasta las horas de la madrugada. No creía encontrar en sus páginas sino un recóndito y continuo ambiente de felicidad [...] ninguna obra me ha producido una impresión tan fuerte. Las páginas de *Los monederos* me fueron sumergiendo en una atmósfera de hipersensibilidad llevada hasta inverosímiles límites [Bernier, 2011: 158].

Como decíamos, en Gide la Naturaleza es intimismo, como en «Cántico», el lugar donde se produce el inevitable encuentro entre lo trascendente y lo material, entre el orden y el caos, entre la represión y el deseo. Señala Josette Borrás Dunand, como Gide resuelve el conflicto «entre les exigences de ses désirs et le besoin de ‘revenir dans l’ordre’» [1984: 4] encontrando una íntima solución estética. El francés plantea el mismo camino que escogerá «Cántico»: el esteticismo e intimismo.

No! No he contado aun todas las estrellas del cielo, todas las perlas del mar, todas las
[plumas blancas a orillas de los golfos
Ni todos los murmullos de las hojas, ni todas las sonrisas del Alba, ni todas las risas del
verano. Y ahora ¿qué diré? ¿Pensáis que porque calle mi boca mi corazón descansa?

[AA.VV., 2007: 27].

En cualquier caso, nos parece que la actitud de Gide frente a la Naturaleza es de huida, a la manera del peregrino de las *Soledades*, frente a la complicidad que encontramos en los autores de «Cántico», donde sus experiencias tiene menos que ver con una negación del pasado y más con el recuerdo, con la nostalgia, con la confidencia, con la mirada silenciosa e introspectiva a su interior. Recuerda Molina cómo la obra de André Gide cuenta también con detractores, como las de ellos mismos. Cuenta el propio Gide en el prefacio de *Les Norritures terrestres*:

J'écrivais ce livre à un moment où la littérature sentait furieusement le factice et le renfermé; où il me paraissait urgent de la faire à nouveau toucher terre et poser simplement sur le sol un pied nu [1972: 11].

¿Qué es para Gide ese artificio y ese olor a cerrado? Se trata de todo aquello que ha convertido a la poesía en algo distinto a lo que originariamente era, todo aquello que ha

contaminado su pureza con reivindicaciones superfluas frente a la eternidad y la comprensión de la realidad que se produce a través de la belleza, por ejemplo aquella que habita en la Naturaleza. Efectivamente, como en el texto de Gide, llega el momento de poner los pies desnudos sobre el sol. Como el francés, los poetas de «Cántico» están descalzos. El francés advierte que en *Les Nourritures* no solamente vemos esa glorificación del deseo sino que hay algo más:

Pour moi, lorsque je le rouvre, c'est plus encoré une apologie du dénuement, que j'y vois. C'est là ce que j'en ai retenu, quittant le reste, et c'est à quoi précisément je demeure encoré fidèle [12].

Abordaremos más adelante le «dénuement» de Gide. Nos interesa, por último, volver a los sentidos, al Gide sensitivo, el que busca atento y recreado la respuesta en el contacto con la piel y la realidad.

Je viváis dans la perpetuelle attente, délicieuse, de n'importe quel avenir [...] Mon bonheur venait de ce que chaque source me révélait une soif, et que, dans le désert sans eau, où la soif est inapaisable, j'y préférerais encoré la ferveur de ma fièvre sous l'exaltation du soleil [Borrás, 1984: 19].

Bernier habla de una especie de «epicureísmo delicado» en las *Nourritures*. Naturaleza y sensorialidad son vehículo hacia el conocimiento. El poeta se abandona a los sentidos, y en ellos a la metáfora y la imagen, para comprender el mundo²⁴. Veamos un fragmento del poema «Biskra- Al atardecer» recogido en «Cántico», en el que los pájaros de un árbol, al atardecer le hacen volar con esas alas de la palabra:

Breve noche del fin de primavera, ah! Qué alegría cuando el alba los despierte de tal modo que solo se acuerden de su sueño y lo justo para —la tarde próxima— temer un poco menos a la muerte [AA.VV., 2007: 26].

El propio Joaquín Roses encuentra en Góngora ese matiz epicúreo que subyace en una poesía que ha sido analizada tradicionalmente desde otro paradigma:

²⁴ Señala Juan José Pérez Zarco, refiriéndose a una sección de Ricardo Molina en el diario *Córdoba*, titulada Balcón: «Hay un abandono epicúreo a la contemplación del paisaje y una recreación mimética del mismo. Una huida buscada, consciente, del racionalismo, y una búsqueda sensorial y poética en la que son perceptibles las huellas de fray Luis de León, de Walt Whitman, de la mitología grecorromana, de los poetas arábigo-andaluces, de Azorín, Baroja, André Gide, Gabriel Miró o Josep Pla» [1999: 471].

La paradoja de Góngora es la siguiente: su poesía ha sido descrita e interpretada atendiendo fundamentalmente a determinados criterios vinculados a la artificialidad, como la sensualidad, la musicalidad y el colorido, pero la esencia de su arte se sustenta en una pulsión vital, en una idea del mundo y de la vida en que la realidad es contemplada con optimismo e ironía (epicureísmo, escepticismo, lucrecianismo y hasta cinismo), de una manera que simplificaríamos llamándola cervantina [2009a: 230]

También Ángel Luis Luján Atienza, en su «Estrategias discursivas del *genus turpe* en la poesía de Góngora» [2006: 39-57] apunta en el matiz burlesco de algunos poemas gongorinos, una especie de «epicureísmo egoísta» en la poesía del cordobés en el romance «Ahora que estoy de espacio» o la letrilla «Ándeme yo caliente».

Para Molina la poesía de Gide es «bella honda y humana, humana siempre», transmitiendo «el más seductor e inaceptable de los mensajes sobre la vida, el amor, la felicidad» [Rosa, 2008:148-149]. En definitiva, el pontanés muestra su entusiasmo por la poesía de Gide, estableciendo con su poesía una relación parecida a la que entabla con los versos de Claudel, si bien estamos ante dos autores dispares y contradictorios. Del mismo modo que en Cántico existe un movimiento entre lo religioso y lo pagano que provoca en algunos de sus autores (Bernier, García Baena, etc.) una tensión existencial en el yo lírico, también en *Les nourritures terrestres* encontramos un canto de liberación moral en la búsqueda por sus deseos. El lamento de esa voz encuentra de nuevo un espacio idóneo: la naturaleza.

Tras estos dos autores, cuya poesía está ligada a la naturaleza, De nuevo Lorca irrumpe en este capítulo para, quizás, dar luz a los poetas cordobeses. El poeta está en la Naturaleza y dialoga con ella como solución para la expresión y comprensión de sus sentimientos y los del mundo:

Se sitúa frente a la Naturaleza con ojos penetrantes y admira la idéntica belleza que tienen por igual todas las formas. Entra en lo que se puede llamar mundo de cada cosa, y allí proporciona su sentimiento a los sentimientos que le rodean [1980: 1041].

Se trata de esa penetración espiritual que Molina detecta en Góngora o en Claudel. El yo lírico comparte la alegría de designar a la realidad a través de la belleza. Así, dialoga con el mundo, con los objetos, con la naturaleza, sin tratar de abarcar todas las realidades posibles a las que un significante puede aludir mediante ese juego de ingenio que es la metáfora. Góngora, precisamente, no acude a la designación directa del objeto que encuentra en la naturaleza, sino que trata de fundir varios mundos para expresar las posibilidades de la palabra. A pesar de ello, la imagen de Góngora coincide

con la de Molina y sus referentes, por la pureza, la cotidianeidad de los elementos designados y la minuciosidad descriptiva o su mirada hacia la naturaleza. Sin embargo, la imagen en Góngora es pura lógica, pura razón, mientras que en Molina y en *Cántico*, en su intimismo se vuelca la subjetividad, a veces irracionalidad, del yo lírico.

En estos textos Ricardo Molina asume la configuración de un poema cuyo ideal último es la belleza, construyendo un verso que trata de acceder a la realidad cotidiana sin acudir a la metáfora conceptista o a imágenes de especial complicación. La responsabilidad del poeta es la de permitirnos descubrir la belleza. Una cómplice idónea para este fin será la naturaleza, con la que el poeta establece un diálogo cósmico, casi vital, que acerca la poesía de los referentes de «Cántico», y de la propia revista y el grupo, a esa pretendida humanidad que se le atribuye exclusivamente a otras corrientes poéticas de la época. Encontramos ciertas similitudes en la relación de *Cántico* con el ejercicio de honda y sostenida mirada a la naturaleza de la poesía de Claudel, además de con ciertas prácticas barrocas del postsimbolismo. La imagen en *Cántico* es belleza, es pureza, es naturaleza, es sensorialidad pero como veremos a continuación, también es humanidad.

1.3. El compromiso con la poesía misma.

Llegamos al último vértice de nuestro recorrido moliniano. En época de conflictividad social, el poeta y su verso se alistan a filas y el lenguaje de la poesía se consagra a un contexto que somete a su natural libertad. Dentro de este panorama literario, los poetas de *Cántico* militan exclusivamente en el verso mismo. La redignificación de la palabra es en los cordobeses la vía para la humanización. El poeta trata de comprender el mundo, pero a través del camino la belleza. En este punto, abordaremos los textos en prosa de Molina que reflexionan sobre la función de la palabra en poesía.

1.3.1. Ricardo Molina frente a la poesía rehumanizada.

Para empezar a articular nuestro análisis, estacionados en los textos de Ricardo Molina, volvemos a otra referencia de la poesía francesa, en este caso con una línea comprometida, más cerca de una poesía calificada de «humana» o «rehumanizada» — llamémosla así para entendernos y porque así lo hace la crítica—, frente a la que «Cántico» se sitúa como alternativa. En el número 3, febrero de 1948, Molina dedica un

apartado de sus notas a Louis Aragon, poeta francés militante, comprometido, pero que participa también de las vanguardias, en concreto del dadaísmo y el surrealismo. Se trata, según Ricardo Molina, del «más significativo poeta de la “generación de la resistencia”». La poesía de Aragon, popular y sabia, como la de nuestro Lorca, representa la reacción decidida contra todo género de poesía pura» [AA.VV, 2007: 46]. El título del poema que recoge el número 3 de *Cántico*, «Noche del destierro», ya nos adelanta un cambio de mirada. Fijémonos en el comienzo:

Qué importa al desterrado que mientan los colores
Se juraría dice que es París
De no rehusar la fe en las apariciones
Yo escucho los violines preludiar en la fosa

[45].

Para Ricardo Molina, Louis Aragon es «el polo opuesto al barroco edificio de su ilustre colega Pierre Emmanuel» [46]. Establece el pontanés una analogía, que ya hemos deducido sobradamente a lo largo de estas páginas. Molina vincula esa poesía de la imagen a la que nos referíamos en el apartado anterior, una poesía donde la armonía estructural y la belleza conforman una suerte de perfección —muchas veces vinculada incluso espiritualmente con la Naturaleza (Guillén, Aleixandre, Claudel, Gide...)— con ese artefacto que es la poesía barroca, o podríamos decir también, germen áureo de la poesía pura.

Esta perspectiva respecto a la poesía de Aragon, no impide que Molina transmita su interés por la obra del francés, donde el mensaje, teñido normalmente del elemento popular, es una vía adecuada para la reflexión y el conocimiento. De cualquier modo, nos sirve esta línea oficial y humana para realizar una precisión oportuna. Desde el primer número de la revista, Ricardo Molina valora, no sin matices, esas otras propuestas de sus coetáneos, aunque las reivindicaciones estéticas de «Cántico» se alejen de sus postulados. En «Uriel» del primer número, dedica unas líneas a destacar el interés de *Alegría*, de José Hierro, a pesar del funesto significado que el éxito de este libro tiene para el grupo de poetas cordobeses. Si bien lo califica de tópico, señala su originalidad. Asimismo, en el número 3 de *Cántico*, Ricardo Molina escribe un texto titulado: «La poesía de Gabriel Celaya» en el que valora positivamente, más allá de que no todo sean aciertos, su libro *Movimientos elementales*:

Es un libro que gana a cada lectura. Al principio es la belleza aislada de cada verso la que nos sorprende. (Hay profusión de ellos). Luego, es el poema con su significación original el que gustamos [...]. La entonación lírica se mantiene desde el primer poema hasta el último a una altura poco frecuente: libro de excepción [46].

Pese a las etiquetas que cuadriculan y reducen el contenido de la revista, a veces justificadas, *Cántico* siempre encontrará cabida para la poesía, dando también voz a poetas de la línea «rehumanizada». Así, además de Gide o Aragon, encuentra su espacio esa generación de autores abiertos a la reflexión sobre la existencia (esa generación de poesía «desarraigada», antecedente de la poesía social), encuentra ocasionalmente su hueco en la revista. Hablamos, por ejemplo, de Gabriel Celaya, presente en el número 5 de la revista con su poema «La fábula del río» y en el número 6 con otro texto titulado «Paseo». Incluye el número 2 de la segunda etapa (junio-julio, 1954) otro texto de Celaya, «Empecemos por el principio», de índole más bien filosófica. En ese mismo número aparece el poema «Tu compañía» de Carlos Bousoño, de temática amorosa. Por último, en el número 1 de la segunda etapa (abril, 1954) se incluyen dos poemas de Blas de Otero, algo más reivindicativos. Nos referimos a los poemas «Ruido» y «Árboles abolidos». De hecho, a pesar de que Ricardo Molina y los autores de «Cántico» no quieren convertir la revista en una trinchera o, por evitar confusiones, en un recinto amurallado, con lo que de manera explícita el pontanés sostiene la apertura de la revista:

Naturalmente Cántico está abierto a todos los poetas, desde Argentina hasta Noruega, pasando por Guarromán y Zamora [...] Mi mayor alegría es descubrir cosas buenas y publicarlas, pues Cántico no es un pedestal para los consagrados (aunque haya que acreditarse un poco al principio con su presencia en nuestras páginas) y muchos menos un pedestal para nosotros mismos [Torre, 1995: 55-56].

No estamos, por tanto, ante una publicación cerrada rígidamente por sus postulados estéticos... ni todo lo contrario. La revista se va moldeando con la publicación de los sucesivos números, con la variedad de contenidos y de poetas que colaboran. Aclara José María de la Torre: «si hay pocos poetas de las diversas corrientes de aquel momento en los primeros números de la revista es porque aún no se habían establecido relaciones de corresponsalía, amistad, etc.» [56].

La firme apuesta de *Cántico* no supone que Ricardo Molina analice subjetivamente las manifestaciones estéticas del panorama al que la revista se incorpora. Lo hemos comprobado en los textos referidos a José Hierro o a Celaya. Es más, el prosista de *Cántico* continúa profundizando en esa línea y, en el número 6 de la segunda

etapa, opta por la autocrítica. Así, escribe «Autenticidad y humanidad» que supone un despliegue autocrítico coherente y honesto por parte del de Puente Genil. Como estamos comprobando, Molina y «Cántico» no se sitúan a ciegas frente a la poesía oficial y, si bien no comparten postulados, la crítica no siempre se dirige a ese tipo de poesía. De tal modo, en la mencionada prosa de «Ita et nunc», Molina reconoce que en esa especie de reivindicación intimista que *Cántico* encabeza, se produce una gran similitud entre aquellas voces que abogaban por la subjetividad, alejándose de nuevo de toda suerte de renovación poética a través de la palabra, el objetivo prioritario del grupo:

Parece que el afán de autenticidad que hoy domina conduce a la poesía a un todo de uniformidad aburrido [...] ¿Creíase que al ser cada poeta celoso portavoz de su estricta subjetividad, las voces poéticas surgirían netamente diferenciadas entre sí? Pues ha ocurrido justamente lo contrario: que la mayoría de esas voces, por lo general juveniles, se parecen como gemelas gotas de agua [...] Con alegría compruebo que los buenos poetas hace ya tiempo reaccionaron contra todo esto [AA.VV., 2007: 289].

Esta excepción a la que se refiere en el texto es Eugenio de Nora, uno de los fundadores de la revista *Espadaña*, por lo que la honradez, la humildad y el vitalismo de esta aseveración de Molina se encargan de dinamitar, en nuestra opinión, el cliché maniqueo sobre el contenido homogéneo de la revista *Cántico*. Para ir señalando matices, conviene apuntar que, obviamente, como hemos visto al acercarnos a varios poetas en el apartado de la imagen, la subjetividad es un arma que podría distanciar a cualquier poeta de la pureza, pero ¿también de la huella de Góngora?

Quizás, si acudimos al Góngora que, en cierto momento, conciben lo poetas del 27 nuestra respuesta debiera ser afirmativa. José Lara Garrido detecta a partir de esta concepción una «hermenéutica limitadamente formalista y empobrecedora» [2008: 321-322] y podríamos añadir también «objetivista». Esta fijación formalista se puede detectar, según nos recuerda Lara Garrido, en una carta de Jorge Guillén a José María Cossío, en mayo de 1923 a propósito del *Polifemo*: «“Visto desde el sentido preciso de la poesía pura”, destaca Guillén el “esplendor arquitectónico, musical y plástico” de una obra “sin pensamiento intelectual, sin símbolos, sin emociones, sin contenido humano”» [325]. Más adelante recoge Lara Garrido cómo el propio Dámaso Alonso nos habla de una «ausencia de emoción humana» en las *Soledades* [325]. A partir de estos testimonios, Lara pretende cuestionar la radical objetividad que algunos achacan a los textos gongorinos, sobre todo presentes en los seguidores de Dámaso Alonso y los poetas 27, de entre los cuales, según el crítico, el único que escapa a las lecciones de

Alonso será Cernuda [329]. Para Lara Garrido: «Góngora, mientras tanto, se esfuma y su grandeza lírica queda reducida...» [328]

Ya Antonio Carreira en sus *Góngoremas* había señalado la existencia de un Góngora más subjetivo en el capítulo «El yo de Góngora: sus máscaras y epifanías». Para el ilustre gongorista, a poco que se escudriñe en la poesía de don Luis «en la mayoría de los poemas el yo de Góngora asoma de una u otra manera» [1989: 122]. Inicialmente la influencia petrarquista, a través de la escritura de poemas «en persona ajena», desdoblándose Góngora en personaje y elocutor. Más adelante, el «Góngora que prefiere esconder su yo bajo múltiples máscaras» [133]. Así, podríamos decir que el yo de Góngora está siempre presente en su poesía burlesca o satírico-burlesca, o en sus versos en la propia «conciencia de su condición poética» [147].

Don Luis, efectivamente, aspira a un ideal donde la objetividad y el cuidado de las formas le acercan a esa perfección que le han convertido en un poeta universal. Sin embargo, Góngora es también subjetividad y emoción. La pureza es a la objetividad, lo que la belleza a la subjetividad. En ese sentido, recoge Antonio Carreira el testimonio, de W. Pabst en torno al tema central de la poesía de Don Luis: «Góngora es distinto de todos los demás líricos, pues el tema de su poesía no es su propio yo, sino la belleza, la idea, el ideal de la belleza» [121]. De tal modo, podríamos afirmar que en Góngora y «Cántico» nos interesará tanto el camino de la belleza como el debate sobre la objetividad de la poesía.

Pero vayamos por fin al centro exacto de este tercer vértice. Comenzábamos hablando de la forma y la arquitectura del poema, continuábamos abordando el contenido, más específicamente las imágenes, todo ello a través de un viaje por los textos en prosa de Molina en *Cántico*. Es el momento de abordar la función de la poesía. Ante este panorama, el propio Ricardo Molina se sigue cuestionando las posibilidades expresivas de la poesía y el papel del verso en la realidad social. El de «Cántico» especula con un contexto que dé cabida a una poesía «social» más libre y menos vulnerable ante la realidad. Así, en el mismo número (6, 2ª etapa, febrero-marzo de 1955) escribe el texto «La poesía social como épica contemporánea». Lo recogemos prácticamente íntegro:

Imagino lo que pudiera ser en nuestra época una auténtica poesía social, esto es, una poesía que mantuviera su dignidad y libertad poéticas sobre todo y frente a todo, pero que a la vez fuera fiel portavoz de los problemas, ansias, inquietudes, miserias y grandezas de la colectividad. No una poesía de partido, no una poesía encauzada por

programa político alguno, ni vuelta al pasado, ni subyugada por el porvenir, no conservadora, ni revolucionaria, sino abierta generosamente al presente, al cual dominaría con vuelo y mirada de águila, desde incontaminable altura, de modo que incorporase los problemas sociales del mundo actual con objetividad ética, tal como nos la anticiparon Whitman y Verhaeren [AA.VV. 2007: 289].

La poética que defiende Molina, aunque intimista, no olvida que la pureza de la palabra se cultiva en el ámbito de la objetividad. Para ello cuestiona la pureza de esta línea humana, fabulando con una reinención de la etiqueta de poesía oficial, una alternativa en la que el verso pudiera conservar su libertad, sin dejar de darle voz a la realidad. Como vemos, la reflexión en torno a la función de la poesía y la palabra es bastante prolífica, especialmente en la segunda etapa. Ya en el número 3 de la revista (febrero de 1948) aparece también una figura a la que Molina cita en el texto anterior. Nos referimos a un astro de su cosmovisión poética: Walt Whitman. El estadounidense, unos de sus referentes iniciáticos más explícitos, propone una poesía que desciende al núcleo ardiente de la cosas y comprende allí su razón de ser:

La poesía está en los nombres [...]. El nombre hace la cosa, como en los días puros de la creación [...]. Nombrar las cosas es sacarlas de la nada. La poesía es una recreación incesante del mundo [46].

El compromiso de la palabra con la realidad no es compromiso tan emocional como performativo, es decir, no está en los *hombres*, sino que para Molina está en los *nombres*, en el nombrar, en el designar la realidad. En ese sentido, una poesía humana, por humana, podría ser menos poesía por ser menos racional, ya que las condiciones en que el sujeto poético nombra la realidad serían las de la subjetividad, de lo irracional, lejos de la pureza y la razón que el poeta requiere para acercarse al objeto. Así pues, podemos deducir que cuanto más objetividad haya, el poeta desplegará mayor precisión y, por tanto, más exacta será nuestra aprehensión de la realidad, pudiendo acceder a esa especie de conocimiento edénico al que alude el propio Molina. Ya había acudido Ricardo a esa soledad edénica en la que el hombre se enfrenta a la realidad con la palabra como única arma: «El hombre aislado con su palabra, ¿Aislado cuando toda la creación le envuelve? El poeta es un hombre que vive en su isla y se embriaga en la soledad con la enumeración de lo que le rodea» [46]. No obstante, ese poeta de los nombres no está aislado, está muy cerca del mundo que le rodea. Designar es ya un compromiso con el mundo. Molina muestra ese compromiso con los demás, cuando su realidad es la de un artillero en el frente, precisamente apoyándose en Whitman: «Mi

única misión en la Batería quiero que sea proteger a los amigos; erigirme en fuerza tutelar, afianzarlos en sí mismos, enseñarles la lealtad, la afección whitmaniana» [1990: 17].

Acudamos a *Corimbo*, libro por el que recibe el premio Adonais en el año 1949. En él, Ricardo Molina incluye un poema titulado «Materia». Doreste Ventura apunta en Molina una visión muy whitmaniana, ya que parece que se produce en cada verso una objetivación de la realidad que nos acerca a un mundo elemental y puro:

La realidad aparece mostrándonos su inmediato misterio [...] el mundo recobra su candidez primera. [...]. Y Ricardo Molina lo manifiesta en un lenguaje fluido, limpio, casi susurrado, que —de súbito— se remansa en un bello verso de antecedente gongorino [1950: 5].

La objetivación del lenguaje conecta en ocasiones la poética de «Cántico» con la Don Luis. Hagamos una excepción, adelantando ya unos versos de Molina:

El pescador no sabe lo que ama
fijo en la onda que cree la misma,
la onda que ignora a donde se encamina
quieta en su vértigo de dulce ignorancia.

[2007: 215]

Ricardo Molina insiste en la cuestión de la función de la poesía con un texto en «Ita et nunc», en el número 3 de la segunda etapa de *Cántico* (agosto-septiembre, 1954). El texto se titula «La Poesía comprometida» y trata de distinguir entre la poesía así calificada y la «poesía-mensaje». De la primera señala:

Todo «engagement» cumple una doble función: por una parte, suscita un mundo de sugerencias más o menos doctrinales que fertiliza o renueva al poeta sacándolo de «su» personal universo para plantarlo en un campo de ideas del que «debe» ser portavoz. Por otra, parte el «compromiso» aprisiona al escritor en sus mallas y se le impone con tan inapelable exigencia que acaba por convertirlo ya en franco sectario, ya en emboscado propagandista [AA.VV., 2007: 209].

En el centro de la cuestión está la literatura «*engagée*» cuyo máximo defensor fue J. P. Sartre. El filósofo subraya la necesidad de que el poeta se pronuncie, de que tenga esa conciencia contaminada que le haga ser consciente del otro y de la sociedad en que viven. Tras otras reflexiones más superficiales, Molina realiza en esta prosa un

acercamiento minucioso y ofrece una clave para el análisis, precisando que la poesía ha sido siempre vehículo para la comunicación de ideas: «La poesía fue siempre, sin embargo, en sus momentos culminantes (San Juan de la Cruz, Goethe, Eliot, Claudel) portavoz de ideas, cierto, pero no en situación de servidumbre respecto a ellas» [209]. Por ello, Molina cuestiona que este sometimiento de la palabra al «engagement», está frialdad que es la exposición a las ideas y el pensamiento, limite las posibilidades de expresión poéticas. La pureza de la poesía de Góngora ofrece a «Cántico» una vía a través de la cual dignificar el lenguaje, el radical compromiso de una poesía valiente en perfección y belleza.

1.3.2. Dámaso Alonso y Ricardo Molina: la callada colaboración gongorina.

Esta breve incursión en la cuestión de la función de la palabra nos sirve para profundizar en el significado de un texto de Ricardo Molina dedicado a otro gran referente de *Cántico*. No podíamos obviar en este trabajo la figura de Dámaso Alonso. Si bien su verso no es una referencia profunda para los poetas de «Cántico», su amistad con ellos es entrañable y duradera; más especialmente la que cultivan él y Ricardo Molina. Por dicha razón, nos interesa la mirada que el pontanés nos aporta, dada la cercanía que le une a la figura del poeta madrileño. La valoración y la estima de Molina se dejan traslucir en sus palabras: «primer gongorista del mundo, Dámaso Alonso, es uno de los poetas más grandes de su generación» [1971: 250]. Como señala Carnero, el pontanés le dedica varios párrafos al admirado filólogo y poeta del 27 en su *Función social de la poesía* [2008: 51]. De igual modo, no pierde la oportunidad de reconocer el valor de la recuperación de Góngora por parte del estudioso y poeta de la generación del 27:

Sus numerosos estudios gongorinos rehabilitan al poeta y difunden por el mundo la admiración y la comprensión de su obra...El conocimiento de su poesía ha ayudado a la comprensión de todas las manifestaciones culteranas españolas y de otras, análogas, extranjeras. El que entiende a Góngora entiende también a Quevedo, a Soto de Rojas, a Bocángel, a Gracián, a Milton, a Gryphius, a Marino. Tal ha sido la aportación trascendental de Dámaso Alonso [Molina, 1971: 250].

Su labor y su erudición sólidos referentes no solo para Molina y sus colegas de gruposino para todos los autores de su época. Pero, ¿qué aporta Dámaso Alonso a la cosmovisión poética de Molina y de *Cántico*? ¿Aparece la huella de Góngora con la

intermediación de uno de sus máximos estudiosos? Hemos de destacar que la amistad de Molina no influye para que este se prodigue con colaboraciones en la revista a lo largo de ninguna las dos etapas, ya que siempre posterga sus promesas, no llegando a culminar ninguna. Sin embargo, Alonso visita Córdoba en innumerables ocasiones, con motivo de sus múltiples investigaciones académicas y gongorinas, con lo que la relación con los autores de «Cántico» se va estrechando. Recoge Olga Rendón un fragmento de una carta de Molina a Miguel Molina Campuzano en diciembre de 1947: «He estrechado mis relaciones con Dámaso Alonso que ha pasado dos días en Córdoba y ha cenado en una taberna de la judería con todos nosotros. Fue una noche inolvidable» [2008: 197].

La relación de aprecio y amistad de Dámaso Alonso con «Cántico», independientemente de la vida o el éxito de la revista, se mantiene con los años y son varias las ocasiones en que vuelven a encontrarse. En un texto de homenaje al desaparecido Ricardo Molina, rememora Alonso algunos recuerdos de los días compartidos con el pontanés en la Córdoba de «Cántico». Por sus palabras podemos constatar la especial relación que une a ambos poetas, además de la ayuda y generosidad de Ricardo Molina:

Muchos días nos veíamos en Córdoba cuando Eulalia y yo trabajábamos en los documentos gongorinos. Tú sabías nuestras horas de comer y nuestro restaurante. Venías, te sentabas con nosotros, no comías porque ya tu estómago se asustaba [...]. Me acuerdo de tu manera de enseñarnos Córdoba [...]. Qué manera de mostrarme las calles preciosas que yo había recorrido antes; cómo tú me puntuabas los encantadores pormenores que yo no había alcanzado a ver, y cómo me descubrías plazas insospechadas [198].

Sin embargo, será el “factor Góngora” el que una de manera definitiva las trayectorias Ricardo Molina y Dámaso Alonso. Éste último solicita ayuda al de «Cántico» en una carta fechada el 23 de febrero de 1955. Así, comenta el madrileño en relación con una visita a Córdoba y su acceso al Archivo de la Catedral:

Yo quiero ir a Córdoba hacia mediados de Abril: quisiera, si es posible, ver unas cosas de Góngora en el Archivo de la Catedral. ¿Tenéis amistad con algún canónigo ahí? [...]. Quisiera revisar algunos documentos gongorinos: son todo cosas publicadas ya, pero creo que en la lectura hubo errores y omisiones [Rendón, 2015, II: 192].

Comprobaremos si profundizamos en esta cuestión un hecho que no debe pasar inadvertido. Ricardo Molina no es solo el *cicerone* que descubre a Dámaso Alonso y su

mujer los rincones de nuestra ciudad. El de «Cántico» se erige en el más fiel colaborador de Dámaso Alonso ante multitud de cuestiones y entresijos que facilitan el desarrollo de su labor investigadora, por ejemplo, de sus estudios dialectales —por ejemplo, sus investigaciones dialectales sobre la «Andalucía de la E»— y, como veíamos en el texto, también en los gongorinos.

Quizás no se ha explicitado suficientemente su callada colaboración con el desarrollo de los estudios gongorinos del autor del 27, que tanta importancia tuvieron en la rehabilitación de Góngora. La ayuda de Ricardo Molina emerge en una Córdoba que no había adquirido protagonismo alguno en el resurgir gongorino, excepto la aportación de la Academia con motivo del Centenario de Góngora. En esa Córdoba que no facilita la labor al estudioso de la generación del 27 («Todo es difícil con la gente de la Catedral, y una vez que estuve allí (hace casi 30 años) fracasé, (no me dejaron ver casi nada)» [192]), Ricardo Molina se convierte en el mediador o el facilitador ante las dificultades y trabas que se le cruzan en su labor investigadora, especialmente procedentes del ámbito eclesiástico: «Ah, si yo pudiera entrar en la Biblioteca Episcopal (no en la del Cabildo, sino en la del palacio episcopal) [...]. Pero por lo que más quieras facilítame lo del archivo del Cabildo» [194]. Responde Ricardo Molina en una carta fechada el 14 de marzo de 1955:

No he querido contestar a tu carta hasta no tener resuelto el asunto de Biblioteca y Archivo de Palacio, y Archivo Catedral. Hablé con los canónigos encargados de ambos, y con el Deán, y se te darán toda suerte de facilidades. De modo que por esa parte todo está arreglado para que, apenas llegues a Córdoba, puedas zambullirte en tus viejos libros. Naturalmente omití el nombre de Góngora y no especifiqué nada sobre el objeto de tus investigaciones [219].

Olga Rendón Infante precisa nota a pie de página de su reciente trabajo, el motivo por el cual, un año después, en una carta del 8 de mayo de 1956, Dámaso Alonso le solicita a Ricardo Molina un nuevo favor relacionado con su labor investigadora gongorina. En este caso comprobar la fecha de nacimiento de don Pedro de Cárdenas y Angulo, destinatario de un manuscrito estudiado por el del 27 titulado: *Apología en favor de don Luis de Góngora de Francisco Martínez de Portichuelo contra el Licenciado Francisco de Navarrete dirigida a don Pedro de Cárdenas y Angulo, caballero del Hábito de*

Santiago [204]²⁵. Colabora quizás Ricardo Molina con Dámaso Alonso en el proceso que lleva al gongorista a realizar el estudio «Lope, don Pedro de Cárdenas y los Cardenios»²⁶. Señala Joaquín Roses que «Alonso utiliza la *Apología* de modo auxiliar, para demostrar que, dado que la obrita lleva por fecha el año 1627, Cárdenas, a quién va dedicada, no podía haber fallecido antes, en 1624, como señalaba Serís» [2007a: 190].

De nuevo, Dámaso Alonso solicita de nuevo la ayuda de Ricardo Molina para otra cuestión gongorina. Asimismo, en sus cartas también dialogan en torno a la difusión y divulgación de los estudios gongorinos con motivo de alguna de las visitas de Dámaso a la ciudad de Córdoba:

Yo, si doy conferencia ahí, sobre Góngora (no la puedo dar sino para un público minoritario (digamos cincuenta personas). Propondría la estructura en la poesía de Góngora, ese tema mejor se desarrollaría en dos conferencias, y no sería una conferencia inteligible sino por gente de cierta cultura poética y literaria [...] Yo especialista en Góngora, no puedo ir ahí a dar una conferencia sobre Góngora a base de latiguillos o ideas generales [Rendón, 2015a: 194-195].

En otra ocasión, en una respuesta a la tercera carta de Dámaso Alonso, Ricardo Molina trata de focalizar una visita del poeta del 27 hacia la realización de una conferencia de tema gongorino.

También hablaré al Alcalde para aprovechar tu estancia en Córdoba y te invite a darnos una conferencia. Si ésta fuera sobre Góngora o tema gongorino estoy seguro que lo conseguiríamos [218].

Más adelante, en 1957, Ricardo Molina invita a Dámaso Alonso para que dé una conferencia en el Círculo de la Amistad. En la primera carta, fechada el 9 de septiembre de 1957, el de «Cántico» apunta «sobre el tema que quieras y en la fecha que te convenga» [226]. En la siguiente carta del cordobés, fechada según Olga Rendón el 7 de octubre, descubrimos cuál será el tema de dicha conferencia: «La conferencia será el miércoles de la próxima semana, sobre el tema “Góngora y la poesía árabe andaluza”»

²⁵ Joaquín Roses aborda dicha cuestión en dos artículos sobre la *Apología* [1992], que aparecerá de nuevo, quince años más tarde, en una recopilación, junto a otros catorce estudios dedicados a Góngora [2007a].

²⁶ Más adelante, el propio Dámaso Alonso, que continuará profundizando en sus estudios gongorinos, volverá a mencionar al autor de la mencionada *Apología* [1975].

[228]. Volverá Dámaso Alonso a Córdoba en abril de 1961²⁷ con motivo de los actos del IV centenario del nacimiento de Góngora. Precisamente en esos días escribe Ricardo Molina un artículo donde se refiere así a Don Luis: «El nombre de Góngora, como el de Cervantes, es acatado con reverencia en ese extendido uso español, para el que representa la suma perfección idiomática y la más excelsa conquista del arte» [2015a, 229]. Y por si no es suficiente dice más adelante: «suyo es nuestro idioma, el mismo que Góngora elevó con arte infalible a consumada perfección» [229].

Apunta Olga Rendón Infante sobre la carta que Dámaso Alonso escribe a Ricardo Molina el 22 de julio de 1966, que entre los libros que este último le envía por esas fechas al del 27 («Creo que le debías enviar los mismos libros tuyos que yo he recibido hace pocos días y por los que te doy las gracias» [2015, II: 209]) pudo estar, entre otras, su obra *Córdoba gongorina*, de hecho no sería descabellado pensar que los paseos de Molina con Dámaso Alonso y Eulalia por la ciudad del príncipe de los poetas pudiera contribuir a la elaboración del “callejero gongorino” del de «Cántico». Además, en una carta del 6 de diciembre de 1966 aporta Dámaso Alonso un soneto del poeta culterano Fray Hortensio Félix Paravicino y Arteaga, que fuera amigo y albacea de Góngora [213].

Pero la mediación de Ricardo Molina no cesa y llega hasta los más exquisitos detalles de la tardía revitalización gongorina en nuestra ciudad. En una carta del 30 de julio de 1966 el de «Cántico», actúa como mediador entre el Alcalde de Córdoba y el estudioso gongorino para pedirle una sencilla colaboración a Dámaso Alonso, en relación al monumento levantado a Góngora en su ciudad:

Serás invitado a la inauguración, a la que promete su asistencia el Ministro de Educación. El Alcalde te pedirá que des una conferencia sobre el poeta. Para entonces es probable que también se erija en la Sierra la lápida con el pasaje de «Soledades». Necesito el texto para llevárselo a la Alcaldía y mover la cosa [233].

Nos recuerda Olga Rendón dos importantes documentos que reflejan la contribución gongorina del escritor pontanés. En primer lugar una nota de 1961 en la que el autor de «Cántico» reivindica la necesidad de reconocer a Góngora con el mencionado monumento [233]. Por otro lado, dos años después, publica en el diario

²⁷ Olga Rendón recoge una imagen con un recorte defectuoso del artículo de Ricardo Molina «IV Centenario del nacimiento de Góngora». Nos resulta problemática la datación del mismo pues la estudiosa indica que una inscripción en lápiz se refiere al año 1957, cuando los fastos de dicho centenario son en 1961. Asimismo los actos conmemorativos comienzan en mayo, y no en abril como se indica en el artículo.

Córdoba un artículo en el que ensalza la figura de Dámaso Alonso y el papel decisivo que cumple en la recuperación e interpretación de Góngora [234-235].

En todas sus cartas, a pesar de que la enfermedad empieza ya a hacer mella en él, mantiene a Dámaso Alonso informado acerca de los avances en su proyecto de elevar un monumento a Góngora: «Ya se está elevando en la Plaza de la Trinidad el pedestal del monumento a Góngora» [239]; más adelante: «El pedestal de Góngora sigue vacío [...] no sé cuándo se inaugurará el monumento de Don Luis» [241]; o en una carta ya en febrero de 1967: «En breve empezaremos a proyectar los actos de la inauguración del monumento a Góngora que será el 23 de mayo» [243]. Olga Rendón recoge que Ricardo Molina no pudo asistir a dicho acto por a causa de su estado de salud. Es significativo que durante dicho evento, y en su ausencia, se leyeron unos poemas del poeta pontanés [243]. Finalmente, tras su decisiva contribución y las enormes expectativas puestas en dicho monumento, no queda precisamente satisfecho Ricardo Molina con el resultado [245].

La tenacidad de su contribución gongorina llega prácticamente hasta el final de la correspondencia entre ambos autores. En la penúltima carta de Ricardo Molina a Dámaso Alonso — la última es ya muy breve, convaleciente en cama y ya muy débil— se demuestra la radicalidad y el peso del de «Cántico» y la revitalización de Góngora en Córdoba:

Ahora andan concertándose Ayuntamiento y Academia para la inminente fiesta de la Poesía andaluza en honor a Góngora [...]. Me gustaría saber si estará para mayo en España Jorge Guillén para sugerir al Alcalde que lo invite (de honor) a los actos que se preparan [245].

Después de este entrañable pasaje y antes de volver al Ricardo Molina crítico literario para continuar hablando del valor de la palabra, me gustaría confirmar un extremo importante del vínculo de «Cántico» con Dámaso Alonso. Los poetas del grupo no solo no debieron quedar ajenos a las investigaciones de Dámaso Alonso, sino que con seguridad conocieron, al menos en parte —veíamos precisamente cómo en 1955 Dámaso Alonso es invitado una vez más a Córdoba para dar una conferencia sobre el vate cordobés— el contenido de los estudios gongorinos de su amigo del 27.

Como se puede ver, existen efectivamente detalles de la trayectoria vital del grupo que vinculan la poética de «Cántico» con Don Luis de Góngora, en este caso de manera indirecta a través de los estudios críticos de Alonso. Ello no quiere decir que

estemos hablando del gongorismo en el grupo o en la revista, sino que explicitamos dicho dato en este apartado porque se trata de una cuestión que, quizás por obvia, ha pasado algo inadvertida. No estamos ante un argumento que nos sirva para confirmar la etiqueta asignada al grupo pero sin duda puede ser bastante elocuente. Un ejemplo es el propio Ricardo Molina quien, en la correspondencia con Dámaso Alonso, recibe algunos ejemplares de los estudios del autor del 27 que, como consecuencia, podrían haber manejado los autores de «Cántico». Como se puede constatar en la carta que Molina escribe a Dámaso Alonso el 16 de febrero de 1967, recogida en la obra de Olga Rendón. Afirma la investigadora: «Molina recibió, efectivamente, de Dámaso Alonso dos cuadernillos dedicados en torno a la figura de Góngora. El primero lleva por título *Los pecadillos de don Luis de Góngora* [...] La segunda publicación se refiere al estudio *En torno a Góngora: Quién era doña Francisca de Gelder* [...] Ambos ejemplares se conservan en la biblioteca de Molina [Rendón, 2015, II: 243].

Sea como fuere, manejaran o no los autores del grupo estudios como los que maneja el propio Molina —posiblemente pudieron hacerlo o acceder a ellos— conocieron sin duda los entresijos del aparato poético que construye Don Luis y analiza con extraordinaria minuciosidad Dámaso Alonso. Para confirmarlo debemos solamente fijarnos en el contenido de la conferencia de Dámaso Alonso, a la que por un testimonio posterior de Pablo García Baena, nos consta acudieron. Señala Olga Rendón:

Efectivamente, la visita se completó con la invitación de impartir una conferencia que versó, por supuesto, sobre Góngora y la estructura de su poesía, y que iba dirigida a un público, que si bien no era especialista en la obra gongorina, al menos contaba con cierto conocimiento de los clásicos españoles [2008:198].

Por encima de la estrecha relación, de sus encuentros, de la amistad con Ricardo Molina, llega el momento de preguntarnos si abordan las reflexiones del pontanés en *Cántico* algún ángulo de la poesía de Dámaso que nos remita al referente de Góngora. Así, volvemos definitivamente al otro elemento que nos lleva a situar a Molina en este apartado: el significado de la palabra en «Cántico». El de Puente Genil dedica en el número VII un extenso texto en la sección «Ita et nunc» a Dámaso Alonso, con el título «Hombre y Dios». Ricardo Molina saca de nuevo en este texto el tema de la humanidad en la poesía, que marca en un sentido o en otro su identidad. Numerosos manuales de historia literaria, críticos y hermeneutas han tratado de aproximarse al grupo separando la poesía de «Cántico» de una poesía más humana y preocupada por el contexto de la

época y por los valores e ideas que se desprenden de la conflictividad social del momento. Comenta Molina: «La poesía de Dámaso Alonso ha seguido una trayectoria de progresiva intensificación de los valores humanos» [AA.VV., 2007: 308]. El de Puente Genil alude a un texto de Dámaso Alonso, *Una generación poética*:

Escarbando un poco se encontraba la pasión que se quería ocultar [...] Y la poesía, que no con entera razón se había tildado de poco humana, termina siendo apasionada, llena de ternura y no pocas veces frenética [308].

Ricardo Molina, en este caso a través de la poesía de Dámaso Alonso, realiza una de las reivindicaciones que, con la boca pequeña, nos susurra el verso de *Cántico* en cada nuevo número, y que ya articulábamos líneas atrás: la poesía es más humana cuando está ligada a la intimidad de la voz poética. Pero no se trata de un intimismo introspectivo sino que este reside en su comunicación con el mundo y con lo trascendente. Obviamente piensa Ricardo Molina en *Hijos de la ira* o en *Hombre y Dios*. Y precisamente por estar enraizada con lo más hondo del ser humano, para Dámaso Alonso la poesía no está relacionada con la inmediata accesibilidad del lector al núcleo de ese ser íntimo. Se trata de una realidad a la que no se accede de una manera sencilla y lógica. Como todo conocimiento, requiere de un discurso admirativo, seguido de una mirada atenta e incisiva, a veces, en un primer estadio intuitiva, por supuesto, una mirada más individualista que social.

No puede ser la expresión de la realidad inmediata y superficial... sino de la realidad profunda, oculta normalmente en la vida, no intuible por medio de la facultad poética y no expresable por nuestro pensamiento lógico [308].

Adelanta Molina el contenido de otros textos que culminarán este apartado: la dificultad para acceder al lenguaje de la poesía. Sobre las supuestas dificultades para comprender la poesía de Góngora, García Lorca aparece de nuevo —oportuno— para guiarnos:

Y no busca la oscuridad. Hay que repetirlo. Huye de la expresión fácil, no por amor a lo culto, con ser un espíritu cultivadísimo: no por odio al vulgo espeso, con tenerlo en grado sumo, sino por una preocupación de andamiaje que haga la obra resistente al tiempo. Por una preocupación de eternidad[1980: 1053-1054].

La realidad inmediata y superficial estaría vinculada a la rehumanización del objeto poético. La realidad profunda, la realidad del proyecto de *Cántico*, es esa realidad precisa y bella que solamente puede nombrar una poesía pura, una realidad a la que es

menos fácil llegar, pero nos permite acceder a la belleza y la eternidad de la palabra. Por tanto, la poesía está íntimamente relacionada con el desvelamiento, con el conocimiento. El yo lírico debe traspasar esa primera capa de la realidad, y solamente lo consigue mediante el lenguaje poético. Veremos que ese elemento irracional o trascendente, como preferimos llamarlo, tiende más a lo conceptual y por ello paradójicamente está más ligado a la lógica, elemento que permite al lector superar esa aparente *obscuritas*. El análisis de *Hombre y Dios* es también un alegato a la poesía pura pero sobre todo en favor de la libertad humana y, por lo tanto, de la palabra. En ese sentido, encajan a la perfección las visiones de Dámaso Alonso y de «Cántico».

En cualquier caso, el final del texto sitúa también esta poesía de la realidad profunda al servicio de la experiencia el hombre. Molina no ve en Dámaso la búsqueda de la belleza —no coincide en eso con Cántico— sino que se trata de un elemento al alcance del hombre para que medie de manera decisiva en su relación con el mundo. Nos describe Molina cómo la poesía es un auténtico instrumento al servicio del poeta y de todo ser humano. Para ello pone el ejemplo:

Como en Eliot, Quevedo o Píndaro, la poesía, se ha vuelto instrumental, mediadora. Su fin no es la poesía misma [...]. Poesía instrumental, al servicio del pensamiento, del sentir, de la experiencia, del hombre, sin objetivo bello a priori, y sin embargo, bella, impresionantemente bella por añadidura. [AA.VV., 2007: 310].

La propuesta de Dámaso Alonso no sigue los postulados que polarizan la poesía de la época en dos tendencias. Sería una propuesta parecida a la de Molina y la de Whitman: una poesía al servicio de la experiencia del ser humano. No obstante, percibe Molina en Dámaso Alonso un coherente artefacto poético («su valor como su arquitectura, su contención, su densidad, son clásicos»), una especie de modernidad clásica: «La poesía de Dámaso Alonso, que ha alcanzado áurea plenitud clásica, no puede negar ningún esencial valor humano» [308]. Así pues, también a nivel literario profesa Molina cierta admiración hacia la obra de Dámaso Alonso, que al igual que otros autores del 27 forma parte del bagaje poético y literario del que se nutre el pontanés. No obstante, inevitablemente pesará más la amistad de ambos y la influencia del teórico y gongorista.

1.3.3. Presencia de Góngora a través de la poesía italiana.

Sigámosle la pista a ese valor humano de la revolucionaria propuesta poética de *Cántico*. Para ello viajamos al número 4 de la segunda época, dedicado a la poesía italiana (octubre-noviembre, 1954). La presencia de Giuseppe Ungaretti en este número, abriendo incluso la revista con dos poemas, es la cuadratura de un círculo que nos retorna de nuevo al paralelo Góngora-Mallarmé y que, para Sánchez Robayna, supone también atender al Guillén-Ungaretti. Aparecen recogidos en la mencionada edición de *Cántico* varios poemas del autor italiano. Así, el «Canto quinto», de la sección «La morte meditata» de su libro *Sentimento del tempo*, en el que señala Sánchez Robayna, «algunos poemas [...] pueden ser vistos como cumplidas manifestaciones de «gongorismo» [2011: 129]; por otro lado, el poema «Tutto ho perduto», que forma parte de *Il Dolore*, traducidos por el propio Ricardo Molina.

En esta ocasión no dedicaremos nuestra atención a ningún texto en prosa de Ricardo Molina sobre la poesía italiana. No lo hay. Nos bastarán la elección de Ungaretti en la primera página de la revista y el texto que Molina solicita a Oreste Macrí para contextualizar la poesía italiana del siglo XX. El estudioso realiza un análisis titulado «Carta sobre la poesía italiana del siglo XX» donde señala cómo la poesía italiana, a pesar de la aparición en la segunda y tercera década del mencionado siglo de destacadas figuras dentro de su panorama, tiene una generación de retraso, por ejemplo, respecto a la poesía española, de la que afirma: «Con el 98 y el modernismo tuvo la suerte de absorber y asimilarse la lección del decadentismo y del simbolismo franco-belga-germánico a través de los modernismos catalán e hispanoamericano que fueron prontamente castellanizados» [AA.VV., 2007: 229-230].

Macrí menciona a lo largo de su análisis a autores como Giuseppe Ungaretti, Eugenio Montale o Salvatore Quasimodo. De los dos últimos aparecen en la revista sendos poemas «L'anguilla» y «Quasi un madrigale». Asimismo, está presente un poema titulado «Italia» de Pier Paolo Pasolini, que pertenece a una generación posterior. Nos interesa cuestionarnos por qué razón *Cántico* da precisamente cabida a los tres primeros. ¿Qué une a estos tres poetas? Si tratamos de dar luz a dicha elección no será difícil recordar al lector que Quasimodo, Montale y Ungaretti están vinculados a una especie de poética común. La crítica configura en el imaginario de la literatura italiana, a partir del libro *La poesía hermética*, escrito por Francesco Flora en 1936, la llamada «escuela hermética italiana», término utilizado inicialmente de manera despectiva y que

más adelante servirá para identificarles. Se trata de un grupo de poetas que, debido fundamentalmente a razones políticas, optan por una poesía con voluntad de cripticismo, cuyos recursos tienden a crear una pretendida oscuridad. Este concepto, nos lleva sin quererlo al que ha sido considerado el poeta más hermético de la literatura española: Luis de Góngora.

Aunque no es el objeto de este trabajo profundizar en la poesía de Ungaretti, percibimos claras diferencias, especialmente en la atmósfera nebulosa y las imágenes atemporales que se generan en sus versos:

Il girasole piega a occidente
e già precipita il giorno nel suo
occhio in rovina e l'aria dell' estate
s'addensa e già curva le foglie e il fumo
dei cantieri...

[234].

Hay en estos poetas una característica que les une más si cabe a la poética de la revista *Cántico*, como consecuencia de todas esas intermediaciones gongorinas que hemos ido trazando. Me refiero al anhelo de pureza en la poesía y en la palabra, que van a encontrar mirando al simbolismo y en concreto al eterno referente de Stéphane Mallarmé. Recoge L. Piccioni, en unos de los estudios introductorios de la edición de *Vita d'un uomo*, que Ungaretti se siente desde muy joven, a los dieciocho años, atraído por la intuición poética de Mallarmé:

Non dico che capissi allora Mallarmé. Ma è la sua poesia così piena del segreto umano dell' essere, che chiunque può sentirsene musicalmente attratto anche quando ancora non ne sappia che malamente decifrare il senso letterario» [Ungaretti, 2011: XIII].

Insistimos, no es ahora el momento de resolver la difícil polémica acerca del parecido de Góngora y Mallarmé. Volvamos a la presencia de Ungaretti en *Cántico*. Oreste Macrí se centra en la importancia del anteriormente mencionado, que representa, según Macrí, la conciencia italiana del 900, abordando también su gusto por la perfección y autonomía del modelo gongorino y el de «Cántico»:

Encarna la conciencia poética italiana del 900 [...]. Con la nueva poesía dicta las condiciones limitativas del ingreso y de la aceptación de las tradiciones poéticas extranjeras, cuando estos ejemplos de personas fueran consustanciales al mismo espiritualismo, al mismo simbolismo eterno del arte italiano, de la naturaleza clásica y petrarquista del arte poético italiano conscientemente evolucionado hacia mundos y

formas perfectas y autónomas, completamente espiritualizadas: el barroco de Góngora, los metafísicos ingleses, el simbolismo de Baudelaire y Mallarmé, el romanticismo clásico de Hölderlin [AA.VV, 2007: 230].

Además del recorrido por el panorama poético de la época, encontramos implícita otra razón de ser en la elección de los poetas en este número de *Cántico* ¿qué elemento concreto de la poesía de estos autores explica con coherencia su presencia en la revista? Estamos ante una poesía culta, que también destaca por el cuidado de las formas y la belleza —recordemos el primer vértice— lo cual, en ocasiones, dificulta su comprensión. En esta búsqueda de la perfección, sus versos pretenden, al igual que los de «Cántico», dignificar la poesía y la escritura.

Nuestra poesía vuelve a su estructura noble, aristocrática, culta, preciosa, no por adorno exterior, sino por una simple y espontánea y radical restauración de la trágica solemnidad del acto poético, de la madura selección de medios técnicos, de la soledad del alma que dibuja las figuras emblemáticas de su esencia, donde lo eterno se inserta en el tiempo y lo significa [230].

La perfección y la objetividad del modelo gongorino desafían victoriosos a la eternidad, representando un espíritu atemporal que no hace de la poesía un elemento deshumanizado, sino que vincula al poeta con la naturaleza y el tiempo, trascendiendo la temporalidad y volviendo a su esencia al acto poético.

En el caso concreto de Giuseppe Ungaretti, además de su presencia en *Cántico* y de su condición de emblema en la historia de la poesía italiana, realiza un ingente tarea que le acerca de otra u otra manera al grupo... y a Góngora. Nos referiremos a su labor crítica y a sus traducciones:

Toda la obra ungarettiana va bajo el título «Vita di un uomo», desarrollándose al lado de ella una vasta actividad de traducciones de Perse, Essenin, Góngora, Blake, Paulhan y, después del 36, Shakespeare de los «Sonetti», de nuevo Góngora, los brasileños contemporáneos, Mallarmé, la Fedra de Racine [231].

Comprobamos que Góngora es una constante tanto en sus reflexiones teóricas, como —ya lo hemos comprobado— en sus traducciones. Tanto es así que se ha considerado a Ungaretti la figura que ha posibilitó la recuperación de Góngora en Italia, del mismo modo que la Generación del 27 la emprende en España. Para ello es de vital importancia el libro *Da Góngora e da Mallarmé*, de 1948, una extraordinaria interpretación de varios textos gongorinos que ha pasado a la historia de la traducción en Italia. El libro

contiene nueve «sonetos amorosos», tres fúnebres, dos sacros, seis varios y dos fragmentos de la *Fábula de Polifemo y Galatea*. Señala Nicolás Valdés:

El entusiasmo de Ungaretti por Góngora guarda estrecha relación con el llamado «frammentismo», con el fulgor lírico de la poesía de Entreguerras con la alusión hermética, que es la manera que él, en particular en su «Sentimiento del tiempo», y los poetas coetáneos, tenían de traducir su angustia [2004: 745].

Y es que, Sánchez Robayna ha afirmado que Ungaretti (y también Guillén) realiza una especie de «lectura sincrónica» de Góngora a través de Mallarmé, en el caso de Guillén, como vimos, en la consecución de la constructividad y en el caso de Ungaretti, en la sublimación de una especie de sensorialidad radical. Es para Sánchez Robayna «la común concepción del lenguaje como una geometría radical», compartida por los cuatro poetas [1983: 66]. El propio Valdés recoge unas palabras alumbradoras de Giuseppe Ungaretti describiendo tal fenómeno:

La novità di Góngora era di sentiré il valore ossessivo degli oggetti, era di affinare ogni acortezza d'arte affinché gli oggetti nei vocaboli ritrovassero e attestassero la verità sensuale della realtà [...]. Da quando è successo il Baroco, l'arte sembra non possa più rinnovarsi se non per prodezze, riconosciamolo pazzo [745].

Ese acercamiento sensorial y lingüístico de Giuseppe Ungaretti a Góngora está motivado, entre otras razones, por la modernidad de su palabra poética y por esa obsesión por los objetos a la que se refería el italiano. Nos llama la atención ese objetivo apuntado por Ungaretti: encontrar y comprobar la verdad sensual de la realidad. Las palabras encuentran en Góngora que la realidad está llena de sensualidad²⁸. Podría parecer por dichas palabras que no fuera *Cántico* (o Molina) quien pensara en Ungaretti para darle un lugar privilegiado en este número de la revista, sino el propio Ungaretti el que pensara en *Cántico*.

Debo en este punto hacer una breve mención a la presencia de Eugenio Montale por dos razones: su afán de esencialidad en el ejercicio de la palabra desnuda (que nos remite sin quererlo al «dénueement» de Gide) y porque con este anhelo, Montale, realiza una decidida reivindicación para volver a la poesía. Se trata también de una poesía de las cosas, de los nombres, que busca la verdad esencial. Destaquemos aquí el trabajo de Cèlia Nadal «El fenómeno de la oscuridad poética: Góngora entre March y Montale». Aunque Nadal profundiza en su trabajo en la cuestión de la oscuridad, tratando de

²⁸ Abordaremos la sensualidad en Góngora en el capítulo dedicado a Pablo García Baena.

encarar dicha cuestión desde un enfoque más actual, nos fijaremos en los elementos que destacábamos en el italiano. No nos referimos ahora a si estamos ante un poeta oscuro, difícil o si es más o menos gongorino. Nos interesa su reivindicación, que es idéntica a la de *Cántico*. Nadal, refiriéndose a esta, sostiene: «El poeta moderno ya puede defender sin complejos la creación artística no subordinada a ningún fin externo, hasta “inútil” en un sentido “mercantil”» [88]. Así, no resulta extraño el título de la conferencia que pronuncia Eugenio Montale en 1975, con motivo del recibimiento del premio Nobel: «È ancora possibile la poesia». Efectivamente, La poesía es todavía posible y *Cántico* es ese ángel desnudo que bate las alas para guiarnos hacia ella.

El final del texto de Oreste Macrí es muy apropiado en relación con la propuesta gongorina de este trabajo. «Ungaretti mismo, igual que un náufrago, tras de cada desastre se serena y sigue por su camino. Camino que ha de conducirnos inevitablemente a las horas y puras raíces de la poesía» [AA.VV., 2007: 231]. Ungaretti opta por el camino de la palabra esencial, sensual, precisa... como única posibilidad para concebir la poesía pero sobre todo, al igual que los poetas de «Cántico», su verso es una prueba fiel de que la poesía es aún posible.

1.3.4. Sinceridad y oscuridad en la poesía.

Hemos de insistir en el tercer vértice con el recorreremos las prosas del Ricardo Molina crítico literario para profundizar en el papel primordial de la palabra. Si volvemos a unos de los referentes de *Cántico*, André Gide, uno de los temas fundamentales de *Les Nourritures Terrestres* es precisamente el poder de la palabra. Señala Molina, en su texto de *Cántico* «André Gide: premio Nobel 1947», que el autor francés, uno de los máximos exponentes literarios de la época, y su obra, con la que el de «Cántico» muestra en la revista una evidente conexión, no siempre fueron bien entendidos: «Su figura, genialmente aislada, se nos antoja el más alto exponente de la cultura europea con todas sus excelencias y defectos [...] A pesar de la grandeza de su obra, pocas tan discutidas como esta» [30]. En la mencionada obra, utiliza Gide el término «*dénuement*», que en la línea en la que ahonda Molina estaría ligado a la claridad. Encontramos precisamente en el pontanés, según describe Aleixandre en su carta a Molina fechada el 19 de enero de 1948, un «voluntario despojamiento» [Rendón, 2015: 157]. Hablamos, a fin de cuentas, de la sinceridad, una clave que nos remite a todos aquellos elementos, accesorios para los autores de «Cántico», de los que se llena la poesía de la época, con la situación

socio-política de la Europa y la España de entonces. El artificio no será la belleza y el cuidado de las formas, sino responsabilizar a la poesía con una función que no le es propia:

Éticamente «dénouement» es sinónimo de sinceridad. Poéticamente «dénouement» se traduce por desnudamiento estilístico hasta conseguir ese equilibrio y nitidez que hace de Gide el primer de los prosistas en un país de prosistas por antonomasia [AA.VV., 2007:30].

Con todo, quizás por esa pretendida desnudez, llama la atención en la poesía de Gide su extraordinaria «humanidad», marcada por un personal intimismo. Pero no es suficiente señalar el puro intimismo de la naturaleza gidiana, sino que se hace necesario trazar el cauce para llegar a él. En ese sentido, conviene fijar la mirada en el Gide instantaneísta, cuya nexa con el tiempo es tal que, para Pierre Herbert, el premio Nobel no accede a determinadas nociones de la realidad: «sa sensibilité est si intiment liée ‘a l’instant [...] que certaines notions n’ont pas d’existence pour lui» [Borras, 1984: 2]. La voluptuosidad, el puro hedonismo, la indecisión espiritual, el erótico merodeo son una auténtica llamada a lo sensitivo, de modo que la presencia del poeta francés en el ideario y en la revista, tanto con sus versos como en la reflexión acerca de su propuesta, es especialmente alumbradora. Para muestra la cita con que el propio Ricardo Molina abre su primer libro, *El río de los ángeles* (1945), en la que utiliza los siguientes versos de André Gide:

Toutes choses sont dites déjà; mais comme
Personne n’écoute, il faut toujours recommencer.

Sería muy atrevido sostener con firmeza una intención exacta de estos versos, pero tampoco es difícil intuir, aunque sea en parte, su sentido. Molina y el propio Gide reivindican la importancia de la palabra, la necesidad de volver a ella, de nombrar de nuevo las cosas ante la dificultad del ser humano para escuchar y para comprender. Por ello, *Cántico* es en la poesía española una isla en un contexto poético repleto de manifestaciones más explícitamente militantes y comprometidas. El mensaje de los poetas de *Cántico* es también revolucionario y humanizador: reivindican que la poesía debe volver a decir las cosas y, por qué no, volver a confiar en el verso puro.

Además de estas otras cuestiones que han sido surgiendo en las últimas líneas (la voluptuosidad, el intimismo...) nos interesa describir esa senda que transita Molina en

«Uriel» porque nos va dictando la historia de la disidencia poética de «Cántico», las razones por las cuáles, a pesar de referentes sólidos y reconocibles, su poesía no encaja en el contexto de posguerra. Molina, Bernier —también admirador profundo del francés—, y *Cántico* habitan en una isla parecida a la de Gide, una isla como aquella en la que habita Don Luis, que vaga en la incompreensión durante siglos, y que quizás aún lo haga.

En el número 4 de la revista, Ricardo Molina dedica un apartado de Uriel de al también francés Pierre Emmanuel, del que encontramos cuatro poemas en dicho número. Como ya vimos, se trata de otro poeta de la línea intimista que seguirán los autores de «Cántico».

P.E. es ante todo un poeta del universo interior y como tal, un gran poeta católico (...)
La poesía de P.E. se desencadena en un océano de palabras sonoras, fulminantes. Es como una cascada rugidora o como una avalancha incontenible que se desploma en inmensos abismos[AA.VV., 2007: 62].

La poesía no tiene por qué albergar otras funciones pretendidamente más «humanas». La humanidad de la poesía consiste también en permitir este torrente que nace en el yo, cuyo cauce es el verso de la voz poética.

1.3.4.1. De T. S. Eliot a Juan Ramón Jiménez: la palabra, el deleite y la comprensión del poema.

Ricardo Molina menciona en su prosa sobre Dámaso Alonso a T. S. Eliot, del que suele encontrarse un correlato en Eugenio Montale, presente en el número de poesía italiana. El vínculo entre Eliot y los poetas de «Cántico» también tiene que ver con la revitalización de una poesía pura, tarea para nada sencilla. Estamos ante una gran responsabilidad que, como apuntábamos al inicio de este capítulo, lleva a los poetas del grupo a poner su mirada en los clásicos para gestar ese cambio en el lenguaje. El propio Molina vincula la figura de Eliot con la de Don Luis:

La revolución del lenguaje y del espíritu suscitada en la poesía por T. S. Eliot (revolución tan radical que se ha comparado con el romanticismo) se apoya en la Poética de estos Maestros del XVII, ahora, como nuestro Góngora, en plena actualidad [62].

Como vemos, a propósito de Eliot, reconoce Molina en la propuesta de Góngora una revolución del lenguaje. Asimismo, sugiere que el objetivo de toda revolución del lenguaje es encontrar impulso en una palabra pura y brillante. ¿Para qué, entonces, la poesía? En su *Función social de la poesía*, el autor de «Cántico» no duda en señalar la dificultad que tenemos en reconocer el significado de las palabras «función» o «utilidad». Precisamente Eliot reflexiona sobre la razón de ser de la palabra en poesía:

Desearía yo que prestásemos más atención a la propiedad expresiva, a la claridad u oscuridad, a la precisión o imprecisión gramatical, a la palabra justa o inadecuada, levantada o vulgar, en nuestro verso; en fin, a la buena o mala crianza de nuestros poetas [1968: 39].

En el acto poético el poema es comunicación en sí mismo, no necesita de ningún mensaje. ¿Cuál es la recepción del lector de poesía? ¿Qué debe esperarse de un poema? ¿Qué tipo de diálogo se establece en esta comunicación? Eliot reconoce que no muchas personas son capaces de apreciar toda clase de poesía. Sin embargo, alude a la cuestión del deleite, del placer que se puede extraer de la lectura del poema. Va más allá Eliot y acudiendo a una idea de Coleridge que puede ser alumbradora: «La poesía produce mayor placer cuando se la comprende sólo de un modo general e imperfecto» [148].

La comprensión del poema no es un absoluto incondicionado trascendente al que resulta imposible acceder o del que difícilmente tenemos experiencia. La lectura de un verso no es sino una acción con la que aspirar al mayor placer y en la que, a pesar de no haber aprehendido el sentido del poema, estaremos en condiciones de entender parte de su sentido, sin que ello tenga que considerarse un fracaso. Los poetas de «Cántico» aspiran a ese ideal de belleza y poco se detienen en pensar en la dificultad del lector para abordar su poesía, especialmente aquella que ha sido calificada de barroquizante. El acto poético debe ser algo más natural, donde las dificultades de comprensión son intrínsecas al deleite:

El lector más sazonado, aquel que ha alcanzado un grado mayor de pureza, no se molesta acerca de entender o no; por lo menos, no al principio. Sé que mucha de mi poesía favorita es poesía que no entendí a la primera lectura, o que todavía no estoy seguro de entender: la de Shakespeare por ejemplo. Finalmente es posible que el autor se haya dejado fuera algo que el lector está acostumbrado a encontrar, y que éste se extravíe, busque a tientas lo ausente y se devane los sesos por hallar una especie de “significado” que ni está allí ni se pretendió que estuviera [160].

Para Eliot el poema es un acto de inteligencia y, a pesar de la complejidad de esa poesía más pura y menos humana, no considera la poesía un género para unos pocos. Debemos acudir si hablamos de inteligencia —o mejor dicho, de *intelijencia*— al último número (8) de la primera etapa de *Cántico*. Ya nos referíamos a Juan Ramón Jiménez al abordar el apartado de la belleza. Ricardo Molina dedica dos apartados más que nos ayudan a comprender mejor la poética de la palabra de los autores de «Cántico» y sus intermediaciones con la tópica etiqueta de la oscuridad de la poesía de Góngora. Juan Ramón Jiménez es, sin duda, uno de los referentes de esa poesía de «Cántico», entre otras razones porque también vuelve su mirada al Modernismo, a Rubén Darío y a la belleza. El poeta de Puente Genil se deja alcanzar por la poesía juanramoniana. Pero la ejemplaridad de la poesía de Juan Ramón no es obviamente una cuestión exclusiva de belleza, sino de reflexión en torno a la palabra y su esencia: «al leer a J.R.J. nos parece que él solo es poeta, que lo demás no pasa de ser una aproximación exterior a la esencia impenetrable de la poesía» [AA.VV., 2007: 126].

Es el Juan Ramón de la belleza pero también el Juan Ramón de la razón, («Intelijencia dame el nombre exacto de las cosas»). Esa es la perfección de «Cántico»: la pureza de una emoción, la pureza de las cosas no deja de ser menos humana porque la palabra está comprometida con la realidad.

Sus versos, un solo verso, nos hacen olvidarlo todo para vivir delicadamente en un mundo de emoción pura y de belleza. El núcleo substancial del poema se mantiene invulnerable a la intelección irradiando inagotablemente sus dones de ensueño. Como en el Paraíso dantesco, en la poesía de J.R.J. es el “intelecto d’amore” quien asimila y recibe en temblorosas comunicaciones [126].

La poesía es también en Juan Ramón un debate comunicativo entre una substancia eterna y el lector del poema que debe desvelarla. Así, coinciden Góngora y Juan Ramón en ese proceso, en esa búsqueda, predominando en ambos la combinación de una razón anhelante de respuesta ante una objetividad compleja, por permanece oculta. La gran diferencia estriba quizás en la emoción de este proceso en Juan Ramón Jiménez, ese «intelecto d’amore» que media entre el individuo y la pureza de la palabra que le permite acceder a las cosas, donde solo el deleite escapa de la lógica, en una especie de comprensión sensible. He aquí el debate vacío en torno al barroquismo: la poesía permanece intacta, como el agua cristalina, aguardando a que el sujeto que hunde en ella su rostro sea capaz de abrir los ojos y mirar: «El fondo último del poema, a pesar

de la transparencia de las aguas que mana, pervive siempre intacto y virginalmente indescifrado: Inmarchitable flor, fuente sellada» [126].

El supuesto barroquismo de «Cántico» es una declaración de intenciones de aquellos que no se atreven a sumergir el rostro y prefieren mirar el agua desde fuera, donde sería suficiente con escuchar la corriente. En ese sentido, Ricardo Molina escribe una de las reflexiones más preclaras y valientes que realiza en «Uriel». Estamos en el número de 8 de la primera etapa (diciembre de 1948-enero de 1949). En el texto, encabezado por el título «Racionalismo poético», el poeta construye todo un manifiesto a favor de la autenticidad de la poesía, en el que recordamos la semilla del grupo, que nace en una estación poco propicia para la poesía de «Cántico», una poesía que no pretende convencer a nadie sino manifestar la belleza de la realidad reivindicando el valor intrínseco del verso. Sin embargo, ya no solo pensamos en las manifestaciones poéticas de la época. Pensemos en el lector. ¿Está el lector de posguerra preparado para comprender la poesía de «Cántico»? Nada ha cambiado. La poesía nunca fue un género fácil. Su ser exige un compromiso y un detenimiento por parte del lector que decide acercarse al poema:

Gran número de lectores halla en su propia actitud intelectual un obstáculo que les impide penetrar hasta el santuario mismo de la poesía, Su esfuerzo por «entender» la poesía como un enunciado matemático o una tesis cualquiera, esto es, como sucesión de juicios encadenados con rigurosa lógica, es o más vano y absurdo que pudieran intentar. No hay que «comprender» la poesía sino «gustarla», sentirla, respirarla, como se gusta una copa de vino un aroma, un color. Y así como la razón reduce al minimum su ejercicio cuando admiramos por ejemplo la acumulación de colores en masa en el crepúsculo, así ante el poema tiene poco que hacer [126].

Con estas palabras de Molina, es inevitable dejar de pensar que el director de *Cántico*, como en otros textos de «Uriel» o de «Ita et nunc», puede estar definiendo la poética del grupo. ¿Identificamos estas palabras de Molina con la poesía que propone la revista o el grupo? ¿Es complicada la poesía de «Cántico»? ¿Está deshumanizada su cosmovisión poética? El Ricardo Molina de *Función social de la poesía* justifica la falta de «humanidad» de Góngora:

Se ha hablado muy a la ligera de la falta de humanidad, cuando no de la inhumanidad de Góngora, tachándosele de «poeta intelectual», como si intelectualismo fuera prueba irrecusable de inhumanidad y, al mismo tiempo, una auténtica «tacha». Gerardo Diego afirma a este respecto que tan «humano» es el poeta sentimental como el intelectual o metafísico, el arengador civil o satírico, como el sensualista [1971: 262].

Para Ricardo Molina la poesía de Góngora no carece humanidad si bien, como veremos, pretende objetivar el lenguaje hasta el extremo. La poesía de Cántico, cuyos poetas quizás podríamos encasillar en el fragmento dentro de la etiqueta de la «sensualidad», tampoco adolece de «inhumanidad». El intimismo es la raíz del yo lírico. Volvemos a comprobar que, algunos de los elementos que se le suele censurar a la poesía de Góngora son claves que «Cántico» pretende justificar en una reivindicación estética independiente... propia.

1.3.4.2. La oscuridad en la reflexión moliniana.

La cuestión de la humanidad o la inhumanidad en la palabra poética nos ha llevado a acceder, a partir de las prosas de Molina, al debate sobre la oscuridad de la poesía. Si lo pensamos bien, este punto nos traslada a los fundadores de la retórica occidental, referentes clásicos gongorinos (Aristóteles, Horacio, San Agustín, Tasso...). Ricardo Molina confirma que el debate sobre la *obscuritas*, al igual que en Góngora, está presente en el centro de la reafirmación identitaria de la poesía de «Cántico», aun cuando el pontanés y el resto de poetas del grupo no lo hubieran decidido.

La poesía no demuestra ni afirma nada. Su persuasión no apela a métodos, ni prevee mecanismos argumentales. Es un simple manifestarse, como el Sol y la música: es la simple evidencia de lo encantador, de lo bello.[AA.VV., 2007: 126].

Molina escoge los versos de dos clásicos, Dante y Gil Vicente²⁹, para ejemplificar la belleza y la sencillez, sirviéndole como excusa para lanzarnos un par de cuestiones más. Aunque los poetas de «Cántico» construyan el verso y el poema acudiendo a la razón, estamos hablando solamente del proceso de escritura obviando que la interpretación del poema es distinto. La comprensión del poema no debemos relacionarla exclusivamente con el entendimiento, nos dice Molina, sino también con el deleite. Gustar lo bello no es un acto de inteligencia sino una tendencia natural del espíritu.

²⁹ «Io fui nel mondo vergine sorella» (Dante, *Paraiso* III); «En el huerto nace la rosa, / quiérome ir alla...» (Gil Vicente)

Pensamos en Góngora y su «Carta en respuesta»³⁰, en la que el debate en torno a la recepción de la poesía, la erudición del lector y el uso de la lengua poética están presentes como, de algún modo, sobrevuela en la trayectoria de algunos de los poetas de «Cántico», especialmente la de aquellos cuya escritura ha sido tildada de barroquizante:

Lo que la inteligencia pide aprehender de la poesía no merece siquiera tenerlo en cuenta. Si la poesía hablase primordialmente a la inteligencia, no hubiera sino un fracaso de 2000 años. Esto no es afirmar que la poesía sea incomprensible, sino que su comprensión intelectual es algo tan insignificante y menguado como la comprensión intelectual de un pastel exquisito. En ambos casos lo importante es «gustar» [126].

No obstante, no estamos ante un juego que el poeta comienza para ocultar la esencia del poema. El poema es la manera en que el yo se manifiesta con pureza. Decía Gide que solamente el poeta puede ser sincero [Freedman, 1972: 161]:

Solamente es en el arte la forma pura en que puede existir el verdadero yo puede encontrar su expresión. Poeta y artista son ahora distintos, y la lucha entre el poeta sincero y el artista embustero se convierte en una necesidad [162].

Ese es el deleite de la poesía y de su belleza al que aspira el verso de «Cántico». Cuando hablamos de sinceridad y desnudez en *Cántico* lo hacemos también del deleite y renovación. Ya Gerardo Diego abordó en «Un escorzo de Góngora» dicha cuestión: «La poesía de Góngora vino a ser renovadora, paradójicamente, por arcaísmo [...] Si hemos de creer en sus propias palabras, se propuso “deleitar en la oscuridad” (conceptismo) y alejar al vulgo profano (cultismo)» [Pariente, 1987: 191]. La belleza es la sinceridad y a la vez la oscuridad del poema. No estamos solamente ante una reflexión sobre la pureza o impureza de la poesía, su hermetismo o su compromiso. Estamos ante un intento, por parte de los poetas de «Cántico», de un cambio de paradigma que, si bien no se llega a gestar por el triunfo de esa otra poesía más oficial, introduce de nuevo un debate que había tenido lugar antes en todos aquellos momentos en que los versos habían tratado de reinventar el mundo con un nuevo lenguaje. Como todo cambio, la radical apuesta de *Cántico* se basaba en una apuesta complicada, no solo para los poetas sino para los lectores:

³⁰ «Honra me ha causado hacerme obscuro a los ignorantes, que esa es la distinción de los hombres doctos, hablar de manera que a ellos les parezca griego, pues no se han de dar las perlas preciosas a animales de cerda» [Góngora, 2000c: 2]

¿Qué tiene aquí que hacer la inteligencia? La poesía es libada por una misteriosa abeja cuya colmena está muy lejos del entendimiento [AA.VV., 2007: 126].

Antonio Colinas nos recuerda las palabras del propio Ricardo Molina en su texto «Páginas tachadas»: «Yo no vengo a explicar la poesía [...] Oscuramente nace la poesía. Cristaliza como el amor en el misterio» [2008: 96].

Y es que, efectivamente, reconocemos haber escuchado de algún lector de los poetas de «Cántico» la queja del barroquismo, como la del lector de las *Soledades*. ¿Coinciden Góngora y «Cántico» en la dificultad de comprensión de su poesía. Veremos en el próximo capítulo cómo, en palabras del propio García Baena, en relación con la dificultad que se le achaca a la poesía de algunos poetas del grupo, confiesa: «no creo yo que nosotros nos propusiéramos hacer un lenguaje barroco» (a partir de 14' 20''). En cualquier caso, estamos confirmando que se trata de un debate decisivo en la configuración de la poética del grupo hasta nuestros días, como también lo ha sido para la crítica gongorina, desde el siglo XVII.

En el número 8 de la revista en su segunda etapa (junio-julio de 1955), dedicado a la poesía china, Ricardo Molina dedica un texto de «Ita et nunc» a la relación entre el escritor y el pueblo. Este texto, «Sobre la comunión entre escritor y pueblo», nos remite de nuevo al debate sobre la comprensión de la poesía

Se reprocha a menudo a la poesía y en general al arte contemporáneo, usar un lenguaje y crearse un universo, no ya de minorías, sino impopular. Se invoca en contra suya el testimonio de la mayoría. Se le tacha de ininteligible [332].

¿Participa el lector como antaño de ese deleite que es la búsqueda de la comprensión de la poesía? Quizás nunca lo hizo. Todo esto nos lleva a la cuestión introducida por Horacio o por Góngora en relación con la obscuritas.

La mayoría [...] no gustó ni comprendió a Píndaro, Virgilio, Dante, Garcilaso, San Juan, Quevedo; ni siquiera Zorilla, que fue un poeta de salón. De igual modo no debe sorprendernos que la mayoría no comprenda hoy a un Juan Ramón o a un Gabriel Miró. Fenómeno lamentable al que hay que afrontar no rebajando al arte sino elevando espiritual y materialmente al pueblo[332].

Cuando nos referimos al poema como un acto de inteligencia —que equivale a la comprensión del poema— no estamos hablando de la intención del poeta. Muchos poetas

querrán dirigirse a un público lo más amplio posible³¹. Sin embargo, cuando Molina analiza la figura de Góngora explicita un matiz al que normalmente la crítica no ha prestado atención, ocupada en señalar la dificultad de las *Soledades*. La escritura de gran parte de la producción del vate cordobés está realizada con una voluntad de perfección tal que incluso el poema más «popular» puede requerir de un esfuerzo de entendimiento por parte del lector:

Góngora, a pesar de su poesía de inspiración popular, escribe para las minorías, pues incluso las letrillas están estructuradas y formalmente realizadas de acuerdo con el más culto y riguroso manierismo [1971: 247-248].

En 1956, en el número 11-12 de la segunda etapa de la revista, Francisco López Estrada, a petición de Ricardo Molina, escribe un texto titulado «Noticia de los actuales poetas cordobeses» donde destaca especialmente ese uso consciente de la palabra perfecta en la revista:

Obra de un grupo de gente esforzada, quijotesca, que defiende la voz de la poesía para su tiempo. El vocablo esdrújulo que escogieron como insignia ya perfila el sentido del grupo: ellos son gente «culta» en el sentido noble de la palabra [...] su léxico es amplio, su metáfora viva pero no desorbitada, su sintaxis poética impecable. Su casticismo es de orden espiritual [AA.VV., 2007: 432].

No podemos afirmar que la poesía del grupo sea tampoco una poesía para mayorías. Evidente, el horizonte dignificador y cultista se aleja muy mucho del interés popular. A ese respecto, sostiene López Estrada:

Su obra no es, no puede ser popular, pero no quiere decir que sea indiferente al pueblo...el entorno del poeta es el pueblo, el vecino o la vecina de arriba, aquel que va por la calle con un desvelo en los ojos que el poeta entiende. Poesía cuidada pero ni desnuda ni artificiosamente ornada, impura si es preciso porque así son los pecadores...y el poeta lo sabe y reconoce entonces el problema humano, y por él se entra en lo religioso [432].

La poesía de «Cántico» es una poesía pretendidamente culta. En ningún momento pretendió erigirse en una manifestación popular, accesible y comprensible para el pueblo. ¿Contribuye de manera voluntaria el verso de «Cántico» al desarrollo de una pretendida poética de la «oscuridad»? Como decíamos, frecuentemente la crítica ha

³¹«Creo que el poeta prefiere naturalmente dirigirse a un público lo más amplio y heterogéneo posible y que son el semieducado y el mal educado, más que el ineducado, quienes obstaculizan su camino: de mí mismo diré que desearía un público que no supiese leer ni escribir» [Eliot, 1968:162].

utilizado el adjetivo barroco o barroquizante para definir la propuesta de los cordobeses, quizás por haber apostado por una poesía culta o, en definitiva, por su reivindicación esteticista. El grupo, especialmente Pablo García Baena, siempre ha cuestionado el adjetivo «barroco». También Ricardo Molina aborda la relación entre el poema y el lector en «Cántico» desde distintas perspectivas. ¿Es la poesía un género para minorías? No se trata de un género elitista pero su poesía sí es una poesía para minorías. Los poetas del grupo no se esconden aunque, si bien no tienen una mirada aristocratizante de la realidad, tampoco rehuyen por completo de alguna manifestación poética popular. Sin embargo, el carácter culto de su poesía forma parte de su identidad y de su horizonte, por lo que no está presente en su poética la preocupación por la recepción.

El arte, el gran arte, fue siempre sentido y gozado por una minoría, [...] En cuanto a las llamadas épocas de comunión entre escritor y pueblo, suele olvidarse que esta comunicación se realizó no a través del libro sino del teatro [333].

No obstante la poesía, también para «Cántico», exige una implicación, una participación por parte del lector. No se trata, como en el caso de la poesía oficialista, de identificar un mensaje para asumirlo como propio. El lector tiene una responsabilidad en la conquista del núcleo del poema, aunque no se capte con precisión (quizás ni existe). «A Góngora no hay que leerlo, sino estudiarlo. Góngora no viene a buscarnos, como otros poetas, para ponernos melancólicos, sino que hay que perseguirlo razonablemente. A Góngora no se le puede entender de ninguna manera en la primera lectura» [García Lorca, 1980: 1036]

Si volvemos a Lorca quizás demos aún más luz a las prosas molinianas. La justificación de la singularidad de la lengua poética gongorina podría extrapolarse a la de aquellos que consideran complicada y excesivamente esteticista la poesía de *Cántico*. La redignificación de la lengua por parte del grupo cordobés, las nuevas perspectivas que ofrecen al género tras el retroceso que se produce con esa poesía arraigada en el compromiso y en el mensaje, podría convertirlos también en poetas del lenguaje. La llegada de *Cántico* no es el nacimiento de un espacio poético para la oscuridad, sino para la luz. De nuevo hemos de acudir a las reflexiones de Lorca acerca de la comprensión de Góngora y su poesía:

El castellano tuvo nuevas perspectivas. Cayó el rocío vivificador, que es siempre un gran poeta para un lenguaje. El caso de Góngora es único en este sentido gramatical. [1980: 1046].

Y más adelante:

Es suntuoso, exquisito, pero no es oscuro en sí mismo. Los oscuros somos nosotros, que no tenemos capacidad para penetrar su inteligencia. El misterio no está fuera de nosotros, sino que lo llevamos encima del corazón [...] Porque Góngora no quiere ser turbio, sino claro, elegante y matizado. No gusta penumbras ni metáforas diformes; antes al contrario, a su manera explica las cosas para redondearlas. Llega a hacer de su poema una gran Naturaleza muerta [1980:1051].

Hemos dejado clara la intención de «Cántico». Sin embargo, no podemos negar que tratarán de conseguir ese fin articulando una poesía para nada sencilla. Y no es que estemos ante un verso complicado, sino que debido a la omnipresencia del cultismo en la poesía de algunos de sus autores, de un verso que emerge más con por la fuerza de la de la emoción, quizás por ello es una poesía que no está al alcance de todo lector. Incluso la racionalidad en Góngora podría albergar más luz que oscuridad. Cualquier dificultad en su recepción no es sino consecuencia de la búsqueda de la belleza. «Cántico» no pretende convertir la poesía en un género inaccesible sino dotar a la palabra de mayor libertad y belleza. La belleza y el concepto en «Cántico» (y en *Cántico*) son accesibles al entendimiento. Poesía «esforzada», «impecable», «cult». Tres claves que sostienen el ejercicio literario del grupo. La búsqueda del ideal, frente a los que disienten de sus modos poéticos, convirtiéndose en una bastión inexpugnable, o más bien un palacio lujoso —no un refugio abandonado—, escondido, allí en mitad de la naturaleza cordobesa, bello y silencioso, quizás en Sandua.

Como ha podido apreciarse, Ricardo Molina vertebró en sus textos en prosa toda una poética de la revista y del grupo. En ella, el anhelo de perfección, la importancia de la imagen y la función de la palabra nos sitúan en un paisaje nada distante al de la poética gongorina, a veces a través de la intermediación de autores de la poesía española o de referentes de la poesía extranjera, otras a través de claves estéticas y biográficas que les unen irremediabilmente. Efectivamente, son muchas y evidentes las reivindicaciones y las intermediaciones que conectan al grupo con Luis de Góngora pero aún es precipitado hablar de gongorismo.

2. La huella de Góngora en Ricardo Molina.

Una vez realizado este recorrido teórico debemos valorar en su justa medida los textos en prosa de Ricardo Molina. Hemos descubierto cómo desarrollan de manera coherente una poética que va más allá de nuestra incógnita gongorina, ayudándonos a comprender mejor al pontanés y, como consecuencia, también al grupo Cántico. Si pensamos en el concepto del poema que se desprende al vincular los textos en prosa que hemos analizado, observamos una preocupación formal que parte de un singular anhelo de perfección y que encuentra sentido en el propio hecho poético, en el que la belleza es el horizonte de cada verso..Como consecuencia, se advierte la omnipresencia de Góngora al menos en las reflexiones de Molina, a veces de manera discreta y otras con toda su fuerza, sobre la escritura, sobre la palabra y, en definitiva, sobre la poesía.

En adelante trataremos de discernir acerca de la presencia de Góngora en la obra poética moliniana. Nuestra reflexión en este apartado se centrará en las *Elegías de Sandua*. No obstante, remitiremos al recorrido de la primera parte del capítulo, a ese Ricardo Molina crítico literario, con el objetivo de analizar otros elementos de relevancia presentes en otros poemas y obras del poeta de «Cántico».

De entrada, cabe adelantar que no hay duda de que varios de los elementos esbozados en los textos analizados coinciden con algunas de las características de la poética gongorina, de modo que, una vez comprobemos cómo se muestran en su poesía, podremos valorar la presencia real de «gongorismo» en la obra Ricardo Molina. Algunos de esos elementos, si bien están presentes en la reflexión del Molina crítico, no son asumidos por él como propios de su poesía. Por el contrario, comprobaremos que algunos otros sí forman parte de ese artefacto que es la voz del yo lírico moliniano materializada en poema. En cualquier caso, no es posible analizar la presencia de Góngora en Molina si no tratamos previamente de fijar qué es el «gongorismo».

Parte de la crítica ha venido reclamando hasta fecha muy reciente el esclarecimiento de los límites de dicho término, en relación a la nómina de poetas contemporáneos a Don Luis. Se refiere José Lara Garrido en ese sentido a varios autores que reclaman una reflexión, desde el propio Dámaso Alonso (« Hablar de todos estos poetas exigiría escribir un libro» [2007: 125]) hasta J. Ares Montes que afirma: «Sobre los gongoristas no existe casi nada, y va siendo hora de ir pensando [...] en hacer un balance del gongorismo» [283].

A pesar de todo, se trata de una cuestión aún abierta en la actualidad, más si cabe con la nómina de presuntos gongoristas de la poesía del XX. Aunque desgraciadamente este no será el estudio en que los límites de dicha cuestión se establezcan de manera definitiva, con la ayuda de varias sendas teóricas, intentaremos acceder con más luz a ese paisaje elemental pero complejo que es la poesía de Góngora.

2.1. El «gongorismo», deleite en el «arroyo claro».

La complejidad del término «gongorismo» ha estado presente en todos los intentos de construir una propuesta teórica definitiva. Además, tampoco han ayudado las etiquetas, el uso indiscriminado del término barroco, la adscripción directa de Góngora a los clichés de este período o el fallido intento de determinar el «culteranismo» o el «conceptismo» del racionero cordobés, como si realmente hubiera que elegir entre uno de los dos. En cualquier caso, el término «gongorismo» es un término ya longevo y de cierto alcance y contenido en el ámbito de la crítica y la historia de la poesía. Recurriremos en este punto a tres autores que han tratado de contribuir recientemente a la fijación de dicho término.

Sánchez Robayna en sus *Notas sobre el concepto de «gongorismo»* (2011) realiza un valioso recorrido por el significado del término. Se trata, como sabemos, de un significante al que, con frecuencia, se le ha dotado de contenido negativo a lo largo de la historia. Sin intención de cargar las tintas siempre contra los mismos, ya Menéndez Pelayo utilizó el término «aberración» para referirse a la poesía de Góngora; Juan Ramón Jiménez destacó por sus reticencias respecto a Góngora, no tanto por su admiración hacia el cordobés, que era bien conocida sino especialmente como consecuencia de la identificación con él de los poetas del 27; por último, el propio Jorge Luis Borges observa con ambigüedad el abuso del artificio gongorino. Analiza Joaquín Roses su posicionamiento respecto a la poesía de Góngora: «Los latinismos, la metáfora o el hipérbaton, la literatura que se cifra en ser literatura, le recuerdan ineludiblemente lo que él consideraba —utilizando un término de Unamuno— las “tecniquerías” del autor de las *Soledades*» [2001: 610].

Conocidas estas y otras perspectivas negativas respecto al edificio poético alzado por Luis de Góngora, comprobamos que los prejuicios con su poesía van más allá del neoclásico o del academicismo del XIX; están relacionados, de manera

atemporal, con un debate irresoluto sobre el lenguaje, un debate que, por cierto, abordan con decisión Ricardo Molina y «Cántico». Sea como fuere, tanto los prejuicios negativos como los positivos nos ayudarán igualmente a tratar de situar de manera aproximada qué es el «gongorismo».

El término puede y debe tener un contenido objetivo que, por encima de los puntos de vista, refleje una serie de claves de significado. Para Sánchez Robayna, la más exacta de las definiciones de gongorismo es la de Dámaso Alonso: «manifestación particular del cultismo literario prevalente y creciente en España (y en Italia y en gran parte de Europa) en el siglo XVI y XVII» [2011: 122]. Se trata de una definición, sin duda, objetiva y coherente, y que contiene algunos de los elementos que nos interesan para nuestro estudio. Se produce, efectivamente, la alusión al «cultismo» que sin duda identificamos — ya lo hemos adelantado— en gran parte de los poetas y grupos que han sido calificados de «barrocos», y más específicamente «Cántico». Todo ello nos conduce a la etiqueta del «culteranismo» con la que se identifican algunos de los recursos más presentes en Góngora, normalmente relacionados con la brillantez y la belleza formal (metáforas, hipérbatos, sonoridad y, por supuesto el cultismo como tal...), y que está en el origen del debate sobre la dificultad de su lengua poética: «ha significado sobre todo formalismo, excentricidad cultista, oscuridad y afectación» [123].

Hemos de decir que la definición de Dámaso Alonso, siendo acertada, deja fuera a ese otro Góngora que ha emergido en los estudios más precisos acerca de su obra y su poética. Situados en el ámbito del «culteranismo» se encuentran esos peligrosos fósiles de papel que son los libros de texto, donde hemos memorizado la maniquea polarización entre el «culteranismo» y el «conceptismo» —pasando por alto la desafortunada contraposición Quevedo-Góngora³², interiorizada acríticamente durante décadas—. Sin embargo, adquirieron fuerza inusitada los estudios que profundizan en su ingenio (juegos de palabras, estructuras antitéticas...), ya admirado por Gracián, o en su manejo extraordinario del «concepto», dos campos que nos sorprende no se advirtieran antes. Así pues, la etiqueta de «cultista» o «culterano » se nos antoja pequeña. La polémica ha calado tan hondo que ni siquiera la entrada del diccionario académico se atreve a ahondar en el indefinición del término: «Manera literaria que inició a principios del siglo XVII la poesía de Luis de Góngora».

³²Esta última cuestión parece resuelta ya académicamente con propuestas como la de Antonio Carreira, [2014], pero continúa muy viva aún en el imaginario colectivo que ha sufrido esa eterna falacia, presente catastróficamente muchos años en los planes de estudio de la asignatura de Lengua y Literatura española en las enseñanzas medias.

Destaca Robayna el testimonio de Begoña López Bueno, al hablar de la poética «cultista»: «se eleva a fin primordial la función estética, la finalidad deleitosa del arte» [2011: 122], una finalidad a la que aludíamos en el apartado anterior al hablar de la función de la palabra en «Cántico» y en Góngora. Los rescatadores de Góngora (Gerardo Diego, Dámaso Alonso, Robert Jammes, Foulché-Deslbosc, Giuseppe Ungaretti, Pierre Jean Rouve, Carreira...), plantean en el fondo y en la forma una reflexión sobre «su modo de entender la relación entre el lenguaje y el mundo» [124].

Precisamente López Bueno, en *La poética cultista de Herrera a Góngora*, afirma: «La poesía oscura, en su hermetismo, la más útil y deleitable, puesto que obliga a un ejercicio de especulación intelectual de un extraordinario acicate por ser portadora de un misterioso simbolismo y tras la “corteza”³³ de la letra» [2000: 15]. Comparte, por tanto la estudiosa la estrecha relación de la supuesta oscuridad de la poesía con el deleite. Sin embargo, la propuesta cultista tiene menos que ver con el hermetismo que con el diálogo con la tradición:

Góngora no venía a romper nada sino a coronar una tradición de poesía culta, difícil y oscura, llevando a sus máximas posibilidades un *ars combinatoria* verbal. El camino había sido ya iniciado antes, y se planteaba también bajo otra dicotomía muy rentable: *natura/ars*. Fernando de Herrera fue el gran responsable de que la balanza se inclinara decididamente a favor del arte. Por eso es, con razón, el iniciador de cultismo en nuestra época áurea [16].

Hemos ido esbozando las características de esa «manera literaria»: su condición cultista, la constructividad, la demostración del ingenio, la importante presencia el concepto (la imagen y la metáfora), su intención esteticista, etc. Ya nos habíamos detenido en manifestaciones que recoge también Sánchez Robayna en este trabajo, como la rigurosa constructividad de Jorge Guillén o la consecución de un diálogo armonioso entre la forma y la belleza en Gerardo Diego o incluso la poesía de Ungaretti, todos ellos presentes en *Cántico*. Con todo ello, quedan por recorrer otros caminos para la reflexión.

Joaquín Roses plantea la necesidad de hacer una «crítica higiénica» que supere los tópicos «superficiales» a los que nos referíamos, apuntando certeramente a una cuestión común: «la principal de ella es la equivalencia grosera entre don Luis y el Barroco, que se desarrolló en las décadas centrales del siglo XX» [Roses, 2014c: 183].

³³Aborda Góngora esa ocultación en su «Carta respuesta», señalando la exigencia de una «capacidad para quitar la corteza y descubrir lo misterioso que encubren» [Roses, 1994: 104].

Asimismo, Roses detecta una serie de reduccionismos con los que se ha simplificado los rasgos de la poesía de Góngora:

Dicha simplificación supone asignar a la poesía de Góngora rasgos principalmente estilísticos como los recursos fónicos propiciadores de eufonía, el aristocraticismo léxico, los mecanismos de intensificación de los códigos sensoriales, el uso constante de la mitología, y otros que están verdaderamente presentes y en un grado supremo en ella, pero no del mismo modo en todos sus poemas y los cuales, aunque sirvan para definir gran parte de la misma, son insuficientes por parciales para explicar otras grandes estéticas» [184].

Recientemente, Antonio Carreira ha reflexionado acerca de la influencia gongorina en la poesía contemporánea e intenta también precisar qué características son suficientes para confirmar la huella de Góngora:

No basta, pues, adoptar latinismos léxicos o sintácticos, ni acumular imágenes o encadenar conceptos. Góngora, a diferencia de Mena, tiene un instinto especial que le permite elegir los neologismos o términos inusitados destinados a prevalecer, un oído finísimo que le hace redondear sus versos como temas musicales, y un filtro hipersensible con el que marcha las fronteras de un concepto [2015: 5].

Afirma Carreira que «los ecos de Góngora en la poesía del siglo XX son, aún con ciertas rebajas, más audibles que los de ningún otro poeta» (6). Así, dedica gran parte del mencionado trabajo a analizar *Cisne andaluz, Nueva antología poética en honor a Góngora*, realizada por Carlos Clementson, que coge el testigo que Gerardo Diego dejó en Rubén Darío³⁴, llevando el penúltimo canto del cisne hasta Pere Gimferrer. Clementson, poeta cordobés, profesor, investigador, traductor, amigo y uno de los inspiradores y artífices de varios importantes estudios sobre Ricardo Molina y *Cántico*, amplía considerablemente el número de poetas respecto a la antología del poeta del 27, aportando además un minucioso estudio previo. A diferencia de Gerardo Diego, cuyo método para la elección de poetas de la *Antología* fue cuando menos singular («voz de los poetas españoles que le honraron [...] disperso y vario coro de ofrendas, unidas solo por una común imantación hacia Góngora»). Luego concreta más, al enumerar sus corazonadas, amigos que le aconsejaron, incluso el azar... [Carreira, 2015: 6]), la fina, concienzuda y extraordinaria labor indagadora de Clementson da como resultado una coherente y generosa antología.

³⁴ Como nos recuerda Pérez Zarco, Ricardo Molina dedica varios artículos en 1967, concretamente entre enero y marzo a la figura de Rubén Darío. Así, analiza el pontanés «distintas facetas del escritor nicaragüense: su relación con el Modernismo cordobés y Manuel Reina, con Luis de Góngora o con el cante flamenco» [1999: 474].

En cualquier caso, al igual que Gerardo Diego, Carlos Clementson incluye en *Cisne andaluz* a autores en los que la presencia de Góngora se limita a un guiño o un homenaje puntual y a otros en los que la huella del cordobés está verdaderamente visible. Sea como fuere, la presencia de Don Luis en muchos de ellos, incluso entre aquellos que no siguen su estela a nivel estilístico, es ya significativa. Aunque no será nuestra misión otorgar o no en este trabajo dicha etiqueta, cabe considerar, como el propio Antonio Carreira ha señalado, la dificultad entre los poetas de su época —y posteriores— de no volver los ojos hacia Góngora, «el involuntario maestro de su tiempo» [Lara, 2007: 126].

Teniendo muy en cuenta estas y otras objeciones acerca del término «gongorismo», y los reduccionismos de los que quedamos advertidos, es inevitable no pensar en varios lugares comunes a todas las visiones de gongorismo: su carácter «cultista», la importancia de los sentidos, la mirada hacia los clásicos, la belleza formal, etc. Intuímos entre esos otros rasgos a los que aludía Roses, muy presentes en Góngora pero que no se suelen utilizar para generalizar dicho término, la sensualidad, la presencia de lo popular, el humor, etc. Rastreadremos la huella de todos ellos en la poesía de Molina, sin considerar que el término gongorismo se refiera exclusivamente a ellos o que la presencia de dichos elementos suponga un vínculo exclusivo con don Luis, tratando de ser coherentes con el objetivo de nuestro trabajar: llegar (o no...) a Góngora a través de «Cántico», no encerrar a Don Luis en el maniqueísmo del que ha sido objeto durante demasiado siglos.

2.1.1. «Gongorinos» en *Cántico* y sus textos en prosa.

Ya que el objetivo de este trabajo se centra en la revista y en el grupo, podríamos comenzar fijándonos en el contenido de esta última obra, que da cabida en sus páginas a poetas con inquietud gongorina. ¿Qué autores del entorno de *Cántico* adolecen de este presunto gongorismo? Así, en un análisis sencillo de la nómina de poetas, se aprecia que de los poetas que aparecen en el *Cisne andaluz* solamente ocho de ellos colaboraron alguna vez en la revista: Jorge Guillén, Adriano del Valle, Gerardo Diego, Vicente Aleixandre, Luis Cernuda, Pedro Pérez Clotet, Blas de Otero y Mariano Roldán³⁵.

³⁵*Cisne andaluz* contiene poemas de 112 autores, pero obviamente el dato no es significativo ya que un gran número de ellos no pudieron colaborar por una simple cuestión vital, es decir, autores que murieron antes o nacieron después.

Contando a los miembros del grupo en la antología, la nómina sería mayor (quince poetas). En cualquier caso, si la presencia en el *Cisne andaluz* acreditara verdaderamente el gongorismo de todos ellos el porcentaje de gongorinos y gongoristas en *Cántico* sería mínimo, incluso poco riguroso. Asimismo, están también aquellos poetas presentes en el *Cisne andaluz* que no aparecen en la revista (pienso por ejemplo en Altoguierre y su *Poema del agua*) o los gongoristas que no aparecen en el *Cisne andaluz* pero sí colaboran con *Cántico* y se les aplica la etiqueta de una manera «barroca» o «gongorina» de escribir versos. Pongamos algún ejemplo de esto último.

En el número 11-12, correspondiente a 1956, Francisco López Estrada en un texto titulado «Noticia de los actuales poetas cordobeses», menciona, entre otros a José García Aparicio: «es poeta de *Cántico*; delicado artífice de intimidades, reviste su poesía de un aire clásico, como si pusiera al día el reloj de Góngora » [AA.VV., 2007: 432]. Por otro lado, en el *Diario* de Ricardo Molina, en anotaciones correspondientes a 1944, Molina describe la poesía de Juan Carandell así: «hallo en sus poesía balbuceos de inspiración, brotes de verdadera poesía, pero ahogada en la selva barroca y académica de “estilo moderno”, sea lorquista, de Adriano del Valle, de J. Ramón o de todos juntos» [1990:51]. Cabría mencionar también en la revista la presencia de Joaquín de Entrambasaguas, que se dedica precisamente a investigar el Siglo de Oro, y más concretamente a Lope, y cuyo poema «Lo decisivo» abre el número 6 de la primera etapa (agosto-septiembre 1948). Asimismo, López Estrada introduce dentro de la influencia barroca o gongorina a Antonio Gala, Pablo García Baena y Julio Aumente — dedicaremos los dos siguientes capítulos a profundizar en la poesía de los dos últimos—. Sobre Antonio Gala apunta: «Su poesía, en la línea de García Baena, está dentro de la tradición barroca andaluza», y refiriéndose a Julio Aumente habla de sus «escultóricos sonetos de bien asimilada influencia gongorina» [AA.VV., 2007: 433].

Para finalizar este sondeo, nos fijaremos en un poeta que no pertenece al grupo, que no es cordobés y que no colabora con la revista, pero aparece en ella. Me refiero a Rafael Laffón, que sería premio nacional de poesía en 1959. Aunque trataremos de ceñirnos a los poetas del grupo, este trabajo no tiene en sus bases la limitación al *Cántico* más cordobés. Gerardo Diego apunta en el sevillano Rafael Laffón la presencia de Góngora en esa «adhesión rehumanizada transida de fervor religioso» [2003: 113] que domina en su poesía. Ricardo Molina le dedica al sevillano en el número 6 de la primera etapa (agosto-septiembre. 1948) un texto titulado «La poesía de Rafael Laffón», en cuyo análisis el pontanés Molina percibe una suerte de poética gongorina: «Las

conexiones con el pasado literario constituyen otro de los rasgos característicos del arte de Laffón. Por su atención a la palabra pura está muy cerca del culteranismo...» Destaca Molina su «aristocrático culteranismo» y su «laberintos conceptistas» [AA.VV., 2007: 93].

Consideramos que las palabras del de Puente Genil en este texto tienen una importancia crucial para determinar uno de los rasgos de la huella de Góngora en «Cántico». Este testimonio nos permite confirmar una cuestión sobre la que reflexionábamos en las últimas secciones del apartado primero de este capítulo: la poética gongorina que se configura en el imaginario de Molina, y por tanto de *Cántico*, identifica la pureza del lenguaje con el cultismo, algo que no se había evidenciado en el camino del 27. Ricardo Molina reafirma que, en poesía, los matices de la palabra «gongorismo», tienen una estrecha vinculación con la búsqueda de la pureza en la palabra, objetivo primordial de la revista y del grupo. Así pues, en uno de los pilares de la poética de «Cántico», son muy evidentes las concomitancias con Góngora.

En cualquier caso, la cercanía de don Luis al grupo se recoge abiertamente en la propia revista, de la mano del testimonio del propio Francisco López Estrada, que afirma sobre los poetas del grupo:

Les une la conciencia de que escriben un castellano literario, distinto por lo plural de su misma habla. Esto les lleva a coincidir con el viejo maestro Góngora a varios siglos de distancia, sólo que todos ellos sienten una cierta templanza y no buscan las extremosidades [432].

¿Están realmente tan cerca Góngora y los poetas de «Cántico»? Si coinciden ¿es una coincidencia buscada voluntariamente por parte de los cordobeses? Comencemos el análisis del Ricardo Molina poeta.

2.2. Ricardo Molina, libérrimo poeta: la poesía anterior a *Elegías de Sandua*.

¿Dónde podemos rastrear las primeras huellas de Góngora en la poesía de Ricardo Molina? Ya comprobábamos a través de su *Diario* que lo conoce, lo lee y lo estudia por consejo de sus maestros. Pero ¿qué impresión le produce? El primer testimonio personal en el que Ricardo Molina admite y valora la lectura de la obra de Góngora lo encontramos en diciembre de 1939. Sus maestros, en concreto José Manuel Camacho, ya le habían orientado en la lectura de don Luis. Molina cuenta en pocas palabras la

sensación producida por la lectura: «He leído anteanoche la [F]ábula de Polifemo y Galatea de Góngora. Admirable, pero prefiero a F. Luis de León» [1990: 27]. Dos de las cumbres de nuestra poesía situadas una frente a la otra por las preferencias de Ricardo Molina. La clasicidad de Fray Luis frente a la revolución de la palabra gongorina. Góngora, quizás aún para nuestro joven poeta, en la cima inaccesible del Barroco, en esa posición de «poeta maldito» [Ors, 1964: 80] que le atribuirá Eugenio D'Ors.

Ricardo Molina era consciente de la diferencia entre ambos polos. Nos referimos a lo clásico y lo anticlásico, representado en lo que hay de romántico en Garcilaso o en la pulsión barroca. Así, recoge Olga Rendón una carta de Ricardo Molina a Gerardo Diego, fechada en diciembre de 1948, en la que afirma el pontanés: «Trabajo sobre Garcilaso y Fray Luis de León. ¡Qué mina inagotable! Recojo pruebas que fortifiquen un esbozo de ensayo sobre Romanticismo y Clasicismo, vistos preferentemente en el aspecto psicológico: Psicología del Romanticismo» [Rendón, 2015, II: 170]. Señala Rendón cómo finalmente dicho ensayo «quedó sin tomar cuerpo definitivo y sin publicar» [170]. En cualquier caso, sus lecturas y reflexiones acerca del Romanticismo son un hecho que —como mínimo— quedan esbozadas en varios textos de *Cántico*, tanto propios, por ejemplo «El ángel rilkeano» [14] o «El romanticismo, estilo cómico» [29]; como de otros autores, ya en la segunda etapa de la revista, «La pasión y la bella en Keats y Cernuda» [181], de José Luis Cano.

Pero volvamos a la presencia de don Luis. Ricardo Molina conoce las octavas de Góngora, también sus sonetos. Los considera un ejemplo inspirador de constructividad y perfección. ¿Construye sonetos Molina a la manera de Góngora? De manera efectiva, señala José María de la Torre que en la primera etapa del poeta, la «preliteraria», Molina se acoge a formas del metro clásico y tradicional. A través de Teresa García Galán descubrimos, por ejemplo, que en el año 1947 tres sonetos de Molina obtienen uno de los premios literarios que se entregan, con motivo de las Justas Literarias en honor a la Inmaculada, en el Gran Teatro de los Jesuitas. Suponemos que algunos sonetos de su producción no salieron a la luz en libros o no se han conservado, aunque tenemos constancia, a través de José María de la Torre, de que Ricardo Molina envía textos a Miguel Molina Campuzano, entre ellos odas y sonetos. Propone de la Torre un ejemplo de soneto, con el título «Soneto XVIII»:

¿Por qué callas si acaso nada ignora
tu alma serena que el amor irisa?
Tu divina hermosura esplendoriza
el silencio y la música sonora.

Mi alma, a verte en tal silencio, llora
y sin embargo nada al fin la hechiza
con el dulce silencio que realiza
en tu gracia la gracia de la aurora

Eres la onda que tan sólo el cielo
copia y luz suave que de él brota
límpida fuente de perenne hielo.

Y a aquel que te ama con pasión remota
sediento de tu paz, frío de anhelo
no le das, noble fuente, ni una gota.

[1997: 344-345]

Un sencillo análisis de este ejemplo no nos desvela similitudes suficientes como para afirmar que el soneto tenga influencia gongorina. Podríamos mencionar alguna estructura bimembre («sediento de tu paz, frío de anhelo», v. 13), la musicalidad y el ritmo del último verso del primer terceto («límpida fuente de perenne hielo», v. 11) o incluso el endecasílabo que cierra el poema dividido en tres partes («no le das, noble fuente, ni una gota», v. 14). Sin embargo, esta pretendida arquitectura podría encontrar también impulso en Garcilaso —también muy del gusto de Molina (y de Góngora)— en Lope o en el tono del romanticismo y el simbolismo. Constantes estilísticas como estas no será suficientes ya que ni siquiera a simple vista adquieren el tono de la poesía de Don Luis. Ejemplos como este nos proporcionan, simplemente, datos de un dominio de la construcción de dicho metro o de la temprana consecución de ese anhelo de belleza, pero estamos ante un logro meramente formal. Este tipo de aproximaciones métricas, apunta de la Torre, «están más bien hechas con el cerebro que con el espíritu» [1997: 313]. Molina piensa más en la belleza, dotando al soneto, por ejemplo en este y otros casos, de un cierto aire simbolista o juanramoniano. En la construcción de estrofas clásicas, el de Puente Genil cultiva su afán de perfección en la constructividad y, aunque como él confiesa en su *Diario* estudia el soneto de Góngora, no podemos hablar del desarrollo de un soneto exclusivamente gongorino en Molina.

En cualquier caso, resulta complicado acceder a esos primeros ensayos de Molina, en los que el joven poeta ejercita esa pretendida regularidad. Algunos se conservan en las cartas del archivo familiar, pero algunos otros desaparecieron o

sufrieron el rigor y la inseguridad del propio Ricardo Molina. Lo comprobamos con palabras del propio autor en otra de sus cartas a Miguel Molina Campuzano:

Feliz tú que conservas cosas pre-juveniles, Yo fui más severo y hoy sólo tengo varios miles de versos rotos que en vano me esfuerzo por recomponer. Los rompí en el 35 y ya no tiene remedio. Me parece que he cometido un suicidio: el suicidio de mi Yo a los diecisiete años.[Torre, 1995: 66-67].

Hay un subgénero que Molina potencia en su obra inicial con evidente profusión. Me refiero a la oda. Sin parecer a simple vista una gran novedad, este subgénero de origen clásico será el primer paso para articular más adelante uno de los elementos más innovadores de su poesía, y que se convertirá en una de las banderas de *Cántico*: el versículo. Como decimos, no se trata de algo nuevo —son evidentes las resonancias bíblicas de este metro en Molina—, pero sí de algo renovador, en coherencia con su idea de reinventar el lenguaje, oponiéndose a esa literatura oficial, comprometida pero estilísticamente más conformista («Mi ideal es volver la poesía a sus fuentes, reprimarla y restituirle su primitivo misterio»³⁶). El propio autor asegura haber superado esa primera influencia para evolucionar a otra fase que dará paso definitivo a su poesía más significativa. Vemos, pues, en sus primeras obras, e incluso en los poemas que aparecen en la revista, que la producción de Molina dista mucho de querer perpetuar en sus versos aquellos moldes clásicos de sus inicios. En palabras de Pablo García Baena, Ricardo Molina compone «libérrimos versos derramados cuando todo se medía en endecasílabos» [AA.VV., 2007: XVIII]. El ideal es la perfección pero, como veremos, formalmente su poesía no la encuentra solamente en esos referentes, por ejemplo Góngora. Será el propio Aleixandre quien nos apunte la relación primera de los poetas de «Cántico» con el verso y con la métrica: «Casi todos se inclinan, de momento, hacia la expresión del versículo, El verso libre, con su secreto musical, con su difícil cláusula, con muy frecuente acierto es usado. Hasta en algunos de los más recientes alcanza a desplegarse obediente a una ley, que raramente al juvenil poeta se entrega» [36]. Por tanto, podríamos pensar que esta joven osadía del versículo solamente es posible a partir de un sólido empleo de los moldes métricos, lo cual no nos debe llevar directamente al límite de la métrica regular. Se filtran en el uso de alejandrinos y el dominio del verso, el conocimiento de los metros clásicos.

³⁶ Este texto de Ricardo Molina aparece junto a otros seis poemas suyos en la antología de López Gorgé [1967]. José María de la Torre remite a este y otros textos, en los que expresa su idea de la poesía, al igual que lo había hecho en sus prosas o en las cartas a Miguel Molina Campuzano.

2.2.1. El versículo y el carácter himnico en el primer Molina.

Aunque son muchas las figuras que menciona Ricardo Molina en testimonios diversos, son dos los poetas que ejercen inicialmente mayor influencia que el resto. Nos referimos a Walt Whitman y Paul Claudel. Ricardo Molina aplica a su poesía algunos de los ejercicios teóricos contruidos en sus textos en prosa a partir de ambos autores. Relacionábamos en apartados anteriores, la huella concreta de Claudel y su universo metafórico y espiritual y la whitmaniana visión de la palabra, del mundo y de la existencia.

Comencemos por Claudel. Son muchos los estudiosos que han destacado la oda claudeliana en Molina. En realidad, el temprano estudio de la métrica griega y romana, y más concretamente Horacio, es el primer impulso sólido en la poesía del autor. Incluso señala Antonio Rodríguez Jiménez que Ricardo Molina coincide también con Horacio en su vitalismo y su concepción del *carpe diem* [Rodríguez, 1988a]. El cultivo de un metro más extenso como el versículo en su poesía está unido a la esencia de nuestro poeta, al Ricardo Molina vitalista, que encuentra el cauce perfecto para celebrar con expresividad «dactílica» e himnica el gozo que experimenta el yo lírico en el mundo. Señala el pontanés en su *Diario* el 30 de mayo de 1942:

Escribir versículos es muy difícil si han de ser verdaderos versículos; exige una inspiración sostenida, una potencialidad inagotable. Admiro a los elegidos que escribieron la oda «A las Musas» y «El canto del Hades»³⁷ porque un solo versículo exprime tanta poesía como el más perfecto y clásico de los sonetos [Torre, 1997: 345].

Será precisamente un himno la primera aportación de Ricardo Molina a la revista *Cántico*. Nos referimos al «Himno a Santa Cecilia»:

Callad que quiero oír esos laudes que la luna tañe en las hierbas
y las arpas que pulsan el viento y la lluvia
y las violas profundas como aljibes donde gotean las aguas del campo
y las liras cuyas cuerdas suspendidas maravillosamente entre el cielo y la tierra suenan
[al paso de los ángeles
y las tiorbas cuya voz es la de las ruinas deshabitadas
y los violones que encienden en la tarde una hoguera de sueño
y las flautas cuyas dulzura como un arroyo serpentea dichosa por los vergeles del amor
y las trompas cuya voz como un pavorreal se abre en súbita fronda de magnificencia.

[AA.VV., 2007: 7]

³⁷ Entendemos que se refiere al Canto XI, el descenso los infiernos de la *Odisea* de Homero.

En esta primera etapa está patente la huella de Paul Claudel en la obra de Molina. El de «Cántico» desarrolla con este tipo de poema una poesía vitalista y entusiasta, de inspiración religiosa, donde existe una vocación panteística por el canto a la Naturaleza y al Universo. Así, opta por el versículo y despliega un catálogo de imágenes y metáforas que recrean un mundo similar al de la poesía del francés. Molina desarrolla dicho subgénero en la elección del molde claudeliano, superado el molde horaciano, asumiendo hondamente su poesía, quizás debido a sus traducciones del francés. Respecto al verso, confiesa en una carta a Miguel Molina Campuzano el 27 de mayo de 1944: «Estoy escribiendo aún “Libro de Cánticos”, en versículos claudelianos. Me parece que encontré la sustancia propia de mi poesía en la “objetividad” y la despreocupación por la forma y el vocabulario» [Torre, 1997: 16].

Son varios los elementos que nos llaman la atención de sus palabras. Vayamos concretamente a la valoración que el propio Molina hace de su poesía, en concreto cuando habla de la objetividad y la despreocupación. El poeta podría pecar de humilde con estas palabras, lejos de reconocer las lecturas o la minuciosidad y el rigor intelectual de su quehacer literario. Sin embargo, hemos de reconocer que, si bien su erudición lo lleva de manera ascensional a ese afán de perfección, el verso de Molina no brota a partir de un arsenal léxico complejo, sino que recurre a términos de la cotidianidad. El poeta huye del artificio y apuesta por una perfecta sencillez. Es ahí donde, efectivamente, confirmamos que no hay una excesiva complejidad en la selección léxica. Respecto a la objetividad, la búsqueda de la pureza en el lenguaje, a pesar del intimismo de sus versos, es suficiente como para que el poeta perciba en su voz una mirada objetiva y limpia. La subjetividad estará en las ideas, en la filosofía, en el compromiso político más que en la expresividad del erotismo o de la comunión con la naturaleza, que es pura.

En tercer y último lugar cabe detenerse en la versificación. A pesar del profundo conocimiento del verso clásico y de la admiración hacia Gerardo Diego, Lope o el propio Góngora, Ricardo Molina muestra predilección por el versículo. De hecho, tanto Molina como otros autores de «Cántico» acuden a dicho metro. Si nos fijamos en el subgénero escogido, evidencia De la Torre que, precisamente por esa predilección hacia el canto o la oda, un gran número de poemas de esta época llevan en el título «himno» u «oda», adoptando ese tono en sus primeras obras e incluso más adelante. Menciona Ricardo Molina en una carta posterior la existencia de otro libro titulado «Cántico del

fuego». Este último o el «Libro de los cánticos» son hoy obras desaparecidas. Así pues, escribe desde muy pronto con profusión «odas horacianas»; de hecho es elocuente el título de otro libro del cual sólo nos han llegado poemas sueltos: «Odas y poemas». En dicho libro y en *El río de los ángeles* —ya lo veíamos— son varios los poemas en cuyo título aparece la palabra «cántico». José María de la Torre precisa que dicha palabra aparecerá en el título de seis poemas del libro dedicado al Bembézar, y algunos otros poemas del resto de su producción [16].

Sin embargo, encontramos en la obra de Molina un antecedente lógico con que justificar la elección del nombre de la revista, con el que más adelante se designará al grupo de poetas cordobeses. Todo hace indicar que, por encima de la posible relación — que ya indicábamos— con las obras de San Juan de la Cruz o de Jorge Guillén, la predilección de Molina por ese significante debió influir mucho para el nombre que eligieron los tres fundadores de la revista, término que por otra parte remite tanto a lo sagrado como a lo profano, constante en la poesía de los cordobeses.

El tono exige, por lo general, el cauce de un verso que dé rienda suelta a la plasticidad y la intensidad de las imágenes enlazadas. El versículo es el molde ideal para dicho fin. En *El río de los ángeles*, el libro que nos muestra ese «amor solidario» entre el yo lírico y la Naturaleza, identificamos ese tono en poemas como «Cántico tempestuoso» [Molina, 2007: 73], entre otros:

Las montañas, gigantes erupciones de la noche,
los inmensos despojos del último crepúsculo,
los árboles llameantes en absurdo tránsito,
los cielos en súbita lividez desfondados,
las ciudades abandonadas como barbechos,
me rodean con su vida

[vv. 1-6]

Respecto a la revolución del lenguaje que supone la apuesta de Molina y del grupo en su poesía, conviene detenerse en el poema «Ars poetica» [2007:67], incluido en el apartado «A orillas del tiempo», del libro *El río de los ángeles*, donde el poeta sugiere algunas de las claves de esa renovación poética a partir de varias imágenes. Señala Molina a través de sus versos:

Oh alma mía, sé libre y como águila que azota la plata del aire
elevándose o descendiendo alternativamente sobre los prados

quietos y el remolino salvaje del mar,
no cuides de los ojos que ciega el vacío luminoso del himno rimado,
y, atenta sólo a tu gozo, suscita nueva agitación, nueva música
hasta ascender a la plenitud de la armonía.

[vv. 1-6]

El «himno rimado» produce un reflejo que impide al poeta, que es un águila, alzar el vuelo. El nuevo canto, la «nueva música», será el aire que le permite elevarse y alcanzar la armonía. El versículo es una renovadora manera de expresión pero, como veíamos, Molina equipara su perfección a la del soneto: «la forma versicular supone un esfuerzo y una voz sostenida raramente encontrables y pocas veces estimadas por poetas de su tiempo que emplearon casi regularmente el soneto y otros metros tradicionales» [Torre, 1997: 345].

2.2.2. Belleza elegíaca en el verso moliniano.

Al reflexionar sobre la función del lenguaje, adelantábamos la cita con que Ricardo Molina abre el primer libro que publica, *El libro de los ángeles*: «Toutes les choses sont dites déjà; mais comme / Personne n'écoute, il faut toujours recommencer». Carlos Clementson considera a Gide el maestro vital de Molina. La presencia de Gide en esta obra es también la de la belleza y la sensorialidad, constantes en este autor, y que dan coherencia a una obra donde la relación que se perfila con la Naturaleza es ya un antecedente de la complicidad que alcanzará Molina en las *Elegías de Sandua*.

José María de la Torre recoge un fragmento de una carta a Miguel Molina Campuzano, fechada el 23 de noviembre de 1944, en la que Molina, además de apuntar la lectura de una obra concreta de Gide, nos habla de la elección de un título para su obra:

He leído la *Symphonie Pastorale* de Gide; progreso en la traducción del Jean de Noarrieu y he hallado, al fin, un título para el libro de poesías que ya conoces [...]. Se me ocurrió en el tren, mientras rememoraba dichos episodios del verano a orillas del Bembézar... Recordé de repente que la gente de Hornachuelos llama al río, río de los Ángeles, por asociación con el Monasterio de dicho nombre... Y este es el título: El Río de los Ángeles... ¿Qué te parece? Es tan real como los paisajes fluviales que describo y no obstante suena a fantasía... Esta doble y rara cualidad me sedujo y, ahora, estoy decidido a aceptarlo definitivamente [Torre, 1997: 15].

Ya mencionábamos la cita de Gide que encabezaba la obra, e incluso le dedica, en su obra de homenajes de 1982, un poema titulado «Adoradores del sol. Homenaje a André Gide» [Molina, 2007 II: 176]. Recordemos el cierre: «Ágil y derramado por el mundo, / en un claro, feliz desbordamiento, / que es ardiente conquista de mi alma / embriagada» (vv. 17-20). Señala Carlos Clementson respecto a la afinidad de Molina con el espíritu de Gide en *El río de los ángeles*:

Ricardo Molina se alza en los umbrales de su peripecia poética y humana, felizmente instaurado en el ámbito gozoso de su Sierra de Córdoba, y contempla su entorno con ojos recién abiertos y lavados en el aire impoluto del primer día de la Creación, en análoga actitud a la que postulara Gide [1986a: 38].

En relación con la oda, cabe destacar el valor global del libro *Homenaje* que, aunque sale a la luz en 1982, años después de la desaparición de Molina, contiene algunos poemas que desarrollan ese subgénero y fueron compuestos en esta época (contiene poemas escritos desde 1935 a 1967). Sea como fuere, fijándonos ya exclusivamente en el metro, será en su siguiente libro, *Tres poemas* (1948), donde utilice el versículo claudeliano de manera más entregada. Con el primero de los tres poemas, «Recitativo a tres voces» [2007: 119-124], Molina hará referencia indirecta a *Cantate à trois voix* (1911) de Claudel. Se trata de un poema lleno de angustia ya que, como apunta la crítica, se correspondería esta obra con una etapa de crisis religiosa que inaugura de manera definitiva una especie de ciclo en la obra de Molina. Así, el paralelismo con el francés es más que evidente. Molina recurre al versículo para dar cabida a ese torrente expresivo de su yo más dolorido e íntimo. La fuerza de la voz que abre el poema es significativa al respecto:

Aunque la tierra al mediodía palpite en la rosa estallante de mi sangre
y el hierro y la sal y la arcilla circulen por mi cuerpo como una tempestad encadenada
aunque la noche recorra el arco sombrío de mi espíritu con todas sus estrellas,
yo camino hacia una nueva estación, más allá del muro nebuloso
que circunda la tierra, ingrávigo, azulado, penacho,
cuya cina se abrasa en los dominios ondulantes del sol.

[vv. 1-6]

Ese cauce que es el versículo, presente en las sagradas escrituras, no puede ser más coherente con el tema del poema. Así, podríamos analizar la religiosidad o el cuestionamiento que se produce, apuntando a un posible panteísmo, similar al que

adopta Paul Claudel, al que el propio Molina podría haberse aferrado en esta fase crítica. Carlos Clementson advierte un «profundo sentimiento del mundo natural» que «le impulsa a un cierto panteísmo de estirpe poética más que estrictamente religiosa». [Molina 1993, 13].

Hagamos una breve parada en esta obra a la que, según el propio García Baena, no se le ha prestado suficiente atención³⁸. *Tres poemas* se publica en 1948 en la colección «Norte» de San Sebastián, dirigida por Gabriel Celaya y Amparo Bastón. Carlos Clementson se refiere a ella como un «torturado agonismo existencial y religioso no exento del retórica» [1982: 11]. Ventura Doreste destaca su «angustia metafísica, un dolor ante la vida cotidiana» [1949: 5]. Se trata de un libro compuesto por tres extensos poemas. Del primero, «Recitativo a tres voces», al que ya aludíamos, llaman la atención las tres voces que articulan el poema. En el poema «Salmo», percibimos ese intimismo confesional tan característico de algunos de los poetas de «Cántico», con el que el pontanés afronta el pecado y el arrepentimiento. La última de las tres composiciones es el ya mítico «Poema de Pablo García Baena» [2007: 134-140], una especie de evocación pseudobíblica a su compañero y amigo, en la que Molina desarrolla su discurso a través de imágenes de magistral belleza.

Así el poeta, como vuestros santos y elegidos, como vuestros profetas y apóstoles,
en un fuego divino consume las cortezas, la tierra y las raíces
de cuanto estorba vuestro alojamiento,
y por la escala estremecida de la belleza asciende hasta la visión de vuestra hermosura,
y en esa sed dichosa y trágica
halla su salvación.

[vv. 127-132]

A nuestro parecer no se trata ni mucho menos de un libro incomprendido y, por ello, hipotéticamente gongorino pues, ya a simple vista, se percibe que las tres composiciones que lo componen distan de la huella del vate cordobés. Se trata de una obra a la que la crítica le achaca su falta de unidad, pero dicha desatención no encuentra su origen en una supuesta complejidad o un pretendido «barroquismo» por parte de Ricardo Molina, sino quizás en la aparente falta de unidad de los tres poemas.

³⁸ Véase el audio de la entrevista que se aporta como apéndice, grabado *ex profeso* para el presente trabajo.

2.2.3. Belleza como libertad.

Encontramos en otro autor, distinto a Claudel, una muestra de las influencias formales y estéticas más solidas en las que se apoya Molina. Por la viva alabanza con que el de «Cántico» se refiere a dicha figura, Walt Whitman, debió de leer su obra con entusiasmo. Se trata de un autor cuyos textos le llegan a través de traducciones, en su lengua original o indirectamente a través de otros autores que siguen la estela del autor. Ricardo Molina muestra su admiración por él varias veces en «Uriel», por ese camino que Whitman propone para afrontar el binomio literatura y compromiso. Y es que Molina, frente a la literatura *engagée* propone una poética que tenga en cuenta los problemas de la colectividad, pero manteniendo la libertad de la palabra. Por su parte, el propio Whitman, tan admirado por Molina, sitúa las reivindicaciones de la poesía «lejos de partidos y programas políticos» [García Galán, 2003: 41]. Por otro lado, de manera similar a Claudel, el tono de su poesía, entre el misticismo y el panteísmo, eleva un canto a través del cual el individuo dialoga con el mundo, especialmente con la naturaleza. Además de la métrica horaciana o las odas claudelianas, donde ya se deja entrever el verso largo, se conoce en la poesía de Ricardo Molina la influencia del versículo whitmaniano. Dicho metro se caracteriza en el autor estadounidense por «su ritmo paralelístico de pensamiento y, como consecuencia de este ritmo a nivel formal, por sus anáforas y enumeraciones» [Paraíso, 1985: 245].

Así, en el poema «Secretos» [AA.VV, 2007: 71], incluido en el número 5 de *Cántico* (junio de 1949), el poeta describe la presencia de un canto en él que se identifica con todo su ser («Sí, todos saben como yo mismo / que el canto es algo que nadie puede arrancarme: / mis cabellos, mi frente, mis ojos, mis mejillas, / mis oídos, mis labios y mi cuello y mis hombros», vv. 26-29), enumerando todos los elementos que componen su «yo» y aportando mayor expresividad al poema a través de los paralelismos y anáforas. La medida del verso irregular del poema y los recursos que este contiene evidencian una poderosa presencia de esa palabra libre, que fluye con intensidad sostenida, articulando versos que nos conducen a sus referentes:

todo yo, mi esperanza de dudosas pupilas,
mi soberbia de río interminable
y los rosales ebrios de la más pura sangre
y los sueños divinos que coronan mi frente;
todo yo un canto, el canto, el indecible,
el inaccesible, el inagotable, el único,

Todo yo un canto, gorjeador, misterioso,
gozosamente preso en figura de hombre.

[vv. 34-41]

Precisamente, dicho molde formal pudo dejar su huella en Molina no solo directamente del propio Whitman sino a través de otros «whitmanianos», como pudieron ser Dámaso Alonso y Vicente Aleixandre. En la poesía de posguerra, se produce, según Isabel Paraíso, un retroceso en el uso versolibrista, en beneficio del empleo de un metro más conservador por parte de la poesía oficialista (por ejemplo en la revista *Garcilaso*). Sin embargo, con la aparición en 1944 de *Hijos de la ira* de Dámaso Alonso se produce un nuevo impulso del versolibrismo. Molina bebe de esa primera ola y participa, junto a los poetas de «Cántico», de ese nuevo impulso. Asimismo, la influyente figura de Vicente Aleixandre, la fuerza y la presencia de su poesía en los autores de este grupo que apadrina, también pudo tener cierto empuje métrico. En enero de 1945, Pablo García Baena le presta *Sombra del paraíso*, libro cumbre de Vicente Aleixandre, en el que la mayoría de los poemas oscilan entre el versículo y la silva libre.

Percibimos pues que ni la métrica ni el tono de sus primeras obras contienen huella gongorina alguna, aunque es inevitable que el verso largo recuerde por muchas razones al endecasílabo, o incluso las largas tiradas de cuartetos heterométricos. Sin embargo, la manera en que Molina afronta la relación del yo lírico con la naturaleza puede apuntar algunas coincidencias. Ya Mario López destaca de *El río de los ángeles*, en concreto nos habla del poema «Más allá de los arenales», esa nostalgia que brillará años después en el paisaje de las *Elegías de Sandua*: «Ricardo Molina nos transmite desde su más puro estado de ánimo —el de su sentimiento amoroso— la belleza y la esplendorosa melancolía que el paisaje de nuestra Sierra cordobesa emana en su poema» [López, 1989: 149]. Sin duda, en *El río de los ángeles* poeta y naturaleza está unidos por una singular relación. ¿Es la relación del yo lírico con la naturaleza una relación gongorina?

2.3. *Un peregrino en Sandua.*

Si hay un libro donde la relación entre el yo lírico y la Naturaleza adquiere verdadera relevancia, ese es *Elegías de Sandua*. Es quizás la obra más bella de Ricardo Molina y, por todo lo que representa, una de las más emblemáticas de «Cántico». Sandua es un espacio para el amor y para la nostalgia. Recoge De la Torre la intención de Molina con esta obra, en otra carta dirigida a Miguel Molina Campuzano: «un libro poético autobiográfico en el sentido anecdótico y en este aspecto rigurosamente veraz» [1997: 272].

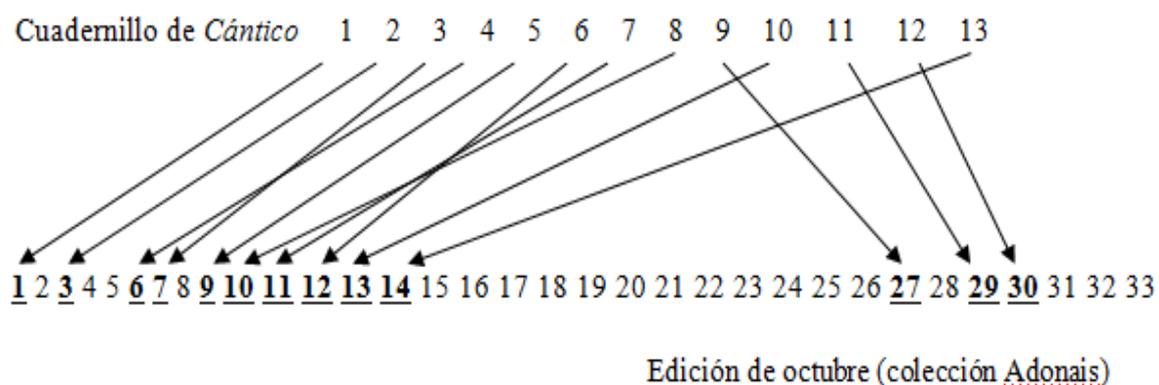
Si atendemos al origen del libro, el propio Molina confiesa en otra carta a Miguel Molina Campuzano, refiriéndose a la composición de las *Elegías de Sandua*, haberlas escrito «de un tirón [...] después de leer las *Elegías de Duino* de Rilke» [272]. G. Lama sostiene que el alemán le influye con su *Libros de las horas* [306]. Tenemos pues alguna pista acerca del tema que da sentido al conjunto, y, por otro lado, de la concepción de su organización (o desorganización). En cualquier caso, comprobamos que el tema amoroso sustenta la estructura y el desarrollo de las *Elegías*, donde estas se van sucediendo como estampas aparentemente inconexas, cuya mayor referencia es la nostalgia de una naturaleza idealizada con la que se identifica el poeta, a través de un canto continuo a la vida, a la experiencia amorosa.

2.3.1. *Posibilidad de una estructura narrativa de las Elegías de Sandua.*

¿Cómo están escritas las *Elegías*? Ricardo Molina evoluciona, en cierto modo, con respecto a *El río de los ángeles*, conjugando la métrica tradicional con el versolibrismo: encontramos en algunas elegías el alejandrino, distribuido en cuartetos, con rima irregular en los pares (elegías VI y X), y en otras el verso configurado en períodos paraestróficos de una mayor heterometría y asonancia (elegía I, IV, V, XIII o XXX). Respecto a la unidad temática del conjunto, una cuestión interesante es la de la coherencia estructural de las *Elegías*. En esa exaltación nostálgica que tiene lugar en la naturaleza, ¿cabe la posibilidad de sostener una linealidad? ¿Avanzan los pasos del yo lírico en el mismo sentido en que lo hicieron los del peregrino errante? Difícilmente se puede sostener la existencia de una narración, de una propuesta lineal en la disposición de las *Elegías de Sandua*. Recordemos que la obra consta de treinta y tres elegías. El

libro aparece en dos publicaciones. En la primera, en *Cántico* de enero de 1948, aparece editado como una publicación extraordinaria en la revista en la que aparecen 13 poemas. Ese mismo año, en octubre, se editará *Elegías de Sandua* en *Adonais*, conteniendo ya los treinta y tres. La crítica sostiene que aquellas que salen a la luz en el cuadernillo de *Cántico* son las más logradas y cuidadas, las de mayor belleza.

En la disposición definitiva de las *Elegías*, frente al lugar que ocuparon en la primera publicación, las trece *Elegías* del cuadernillo no se resitúan en disposición lineal. Son cinco las *Elegías* que cambian su orden retrocediendo y situándose incluso por delante de otras que les precedían en la versión del cuadernillo. Es el caso de las elegías —utilizo en este caso la numeración del cuadernillo— IV, VII, VIII, X y XIII.



La elegía I del cuadernillo conservaría el primer lugar en el conjunto de la edición de *Adonais*; la II pasaría a la tercera posición; la elegía III se situaría en el octavo lugar en la edición de octubre y la IV en la posición sexta; La elegía V pasaría al noveno lugar; VI, VII y VIII continuarían juntas, intercambiando posiciones VI y VIII, pasando a las posiciones XII y X respectivamente; la elegía XIII seguirían siendo la XIII, pero la elegía X pasarían a situarse en la posición número XIV. Después de esta se incluirían el grueso de las nuevas elegías. Para finalizar, la elegía IX se convertiría en la XXVII; la XI, en la XXIX; y la XII sería la elegía número XXX de la segunda publicación

Son varios los movimientos que nos llevan a negar radicalmente la posibilidad de una acción lineal. En primer lugar, las cinco *Elegías* que rompen la linealidad. Podrían, en algún caso, no ser razón suficiente, pues un mero o puntual intercambio de lugar, dependiendo del contenido del poema, no tendría por qué ser completamente

decisivo en una obra. Sin embargo, tenemos dos datos aún más significativos al respecto. La elegía VIII del cuadernillo pasa a adelantar a las VI y la VII, situándose en la edición de Adonais delante de aquellas dos, con el número X. Asimismo, la elegía XIII del cuadernillo, la última, deja de ocupar esa posición final ya que, aunque mantiene el número XIII en la edición de Adonáis, le siguen veinte elegías más.

Todo ello nos lleva a sostener que no existe posibilidad alguna de una hipotética narración lineal o que, como mínimo, si existiera una pretendida linealidad en la versión del cuadernillo, que sería extraño porque sus elegías IX, X, XI y XII se situarían muy por detrás de la XIII en la edición de Adonais, el poeta cambia de idea. A ese respecto son definitivas las minuciosas investigaciones de José María de la Torre, que nos dibujan un panorama de poemas cuyo orden y título (numérico) suelen variar, exponiendo varios planes de conexión para organizar las elegías y donde incluso, según el autor, varias de ellas rompen la unidad del conjunto.

Por otro lado, cabría la posibilidad de cuestionarse si existe conexión lineal entre las trece *Elegías* del cuadernillo. Igualmente, ningún elemento nos hace sospechar que así sea. La situación de la versión definitiva conserva la elegía I en el primer lugar. Detalla Carnero sobre dicha elegía:

En la Primera, el poeta se nos presenta movido por un impulso incontenible que le lleva a sentirse parte del Universo y del paisaje [...] La Naturaleza despierta en la nostalgia y el recuerdo de la felicidad pasada, que transcurrió en los mismos lugares que ahora son visitados en soledad [Carnero, 2009: 85].

Recordemos los primeros versos de la «Elegía primera» [Molina, 2007:85]:

Mi alma es casi dichosa y casi triste
porque el cielo es el mismo cielo de nuestra dicha
y el amor que me inspira,
ay, es el mismo amor de aquellos días.

[vv. 1-4]

Ocho elegías más, de las trece que estaban en el cuadernillo, están entre las trece primeras de la versión de Adonáis. Sin embargo no detectamos ninguna clave de continuidad y no podemos sino confirmar que están inconexas, aunque unidas por las mismas claves temáticas: la nostalgia, la tristeza, el panteísmo, la belleza, el amor, el gozo, el paso del tiempo. Por su parte, si bien el valor de los versos del poema XIII del

cuadernillo [2007: 167], hacen que lo consideremos uno de los mejores poemas y más representativos poemas del libro («Y yo habré muerto entonces y será primavera», v. 18), también consigue cerrar el conjunto de manera coherente con el poema XXXIII [204-205]:

Y yo quiero, Dios mío, en mitad de los hombres
ser lo mismo que el pájaro una voz que acaricie,
que calme, que consuele y llene de esperanza

[vv. 35-37]

No será Sandua o el paisaje cordobés el lugar donde el yo lírico, emulando al peregrino de Góngora, realice este viaje interior y exterior. No obstante, si bien no existe en el retiro natural del yo lírico moliniano una pretendida coherencia lineal, sus *Elegías* sí nos permiten observar una evidente unidad entre ellas.

2.3.2. Naturaleza cordobesa en Ricardo Molina y Luis de Góngora. Paisajes comunes: idealización e intimismo.

En este punto, rastreando la huella de Don Luis en la poesía de Ricardo Molina, sería pertinente, en cualquier caso, detenernos en los lugares de la naturaleza de «Cántico». Estos lugares han sido recientemente recogidos por el fotógrafo Manuel Muñoz en su proyecto *Paisajes confidentes* [Jiménez, 2015]. una idea que pretende recorrer los rincones de esa naturaleza casi bucólica que acogió a los poetas del grupo a final de la década de los 40. Estamos ante lugares que nos pintan imágenes decisivas en la poética de «Cántico», no sólo por su presencia en las *Elegías de Sandua*, sino porque también nos servirán para comprender mejor la poesía del grupo. El Bejarano, Santa María de Trassierra, el Guadiato... son espacios frecuentados y vividos por la poesía más íntima de nuestros autores. Es importante no olvidar que el propio Ricardo Molina analiza la naturaleza de las *Soledades* utilizando de nuevo la mirada de Dámaso: «Todo en ella es fragancia, luz, candidez, sonido de plata deslumbradora perfección» [1971: 256]. Molina reconoce en esos mismos lugares, visitados y vivenciados por él y sus compañeros, los escenarios bucólicos de la poesía de Góngora. Así, apunta el

magnetismo de la naturaleza gongorina y nos advierte de su importancia en la concepción poética de don Luis:

Llevando el tema del bucolismo gongorino a la esfera de los lugares gongorinos, hemos de reconocer que la gran escuela de experiencia campestre estuvo en Córdoba, o mejor: en el término de Córdoba: las Quemadas, las Huertas de la Fuensanta, la Huerta de San Marcos, la aldea de Santa María de Trassierra perdida allá en plena Sierra de los Santos. Allí fue donde la fantasía del poeta se aprovisionó de materiales; allí se localizan las canteras naturales de imágenes, metáforas y cualidades sensoriales personificadas en criaturas brillantes, fragantes, sonoras; allí también la estampa rústica e inocente del pastor que sería para el poeta máscara o burla [256].

Se trata de lugares que resultan muy familiares a Luis de Góngora, lugares de tránsito en su vida y costumbres, como recuerda Molina, y que, varios siglos después serán frecuentados por los poetas de «Cántico» en su huida fuera de la ciudad para viajar hacia el interior de sí mismos. En relación con la Naturaleza el propio Mario López escribe un artículo titulado «El paisaje de Córdoba en el grupo Cántico» (1989), en el que se sirve del ejemplo de poemas de Pablo García Baena, Julio Aumente y Ricardo Molina. De este último, un fragmento de la «Elegía XVII» señala:

La Sierra de Córdoba se asoma a la ciudad y al valle del Guadalquivir desde su privilegiado balcón de lentiscos. Allí, donde el umbrío manantial en sus agrestes soledades recuerdan al D. Luis de Góngora de Santa María de Trassierra otros incógnitos y sugerentes lugares evocan hacia los confines de la provincia las «Elegías de Sandua» o las secretas aguas de su «Río de los ángeles» [López, 1989: 149].

El poeta de Bujalance analiza el paisaje en «Cántico» reflexionando sobre el significado de la ciudad, pero especialmente el de la naturaleza en la poesía de los cordobeses. Destaca López el recuerdo del inmortal soneto de Góngora a Córdoba, como la mejor síntesis para abordar la influencia del paisaje cordobés en los poetas del grupo, afirmando que es una «síntesis que contiene, incluso sentimentalmente, las tres principales características topográficas de nuestra ciudad: Sierra, Campiña y Río» [144]. Más adelante apunta que, entre las características más particulares del grupo, la crítica también ha destacado «la expresión paisaje de Córdoba, su sentimiento a través del ánimo del poeta y su circunstancia» [145].

La naturaleza es un espacio para la introspección, para la conexión con la vida, para las confesiones, para una suerte de armonía casi panteísta, para la raíz de su verso, donde el agua cristalina de la Fuente del Elefante es la claridad del verso. La sensualidad, el intimismo, el amor, la lucha entre la religiosidad y el pecado... Nos

remitirán en su poesía a la naturaleza que representará un paisaje interior con muchos rincones dignos de ser analizados. También en Góngora la vida nos remite a la naturaleza, incluso el paisaje artificial nos hará viajar al paisaje natural:

El cuidado jardín es el imán que atrae con fuerza seductora en la poesía de Góngora al espontáneo paisaje natural [...] hay momentos de pleno realismo: entonces el poeta nombra arroyos, lugares, ríos, paisajes cordobeses. Más de una vez aparece por sus romances el Guadiatillo y el Bejarano, el Escravita y el Guadalmellato, pues el poeta, a quién llamó Quevedo por otro motivo «perseguidor de los ríos», fue, en efecto, un gran amante del agua [Molina, 1971: 256-257].

Pero ¿coinciden realmente los paisajes de Góngora y de Molina? Si analizamos los versos de «Sandua» no iremos precisamente a parar al Góngora de las *Soledades*, sino que, a lo largo del camino, identificaremos otros referentes. Vayamos, pues, directamente, al gran poema de la naturaleza en Góngora. Ni las *Soledades* remiten, como bien es sabido, específicamente a la naturaleza cordobesa, ni el paisaje de Sandua o de otros versos de *Cántico* es un reflejo del paisaje de las *Soledades*. En efecto, se ha especulado con que la obra cumbre de Don Luis nos transporta en ocasiones a Córdoba, pero comprobamos que nos remite a paisajes bien diversos. El propio Robert Jammes advertía de la variedad de referentes que se van sucediendo a lo largo del paisaje en las *Soledades*, desde los campos al yermo. Así, en la *primera Soledad*, encontramos una especie de combinación imaginaria de referentes, resultado de su bagaje vital, especialmente de sus viajes, que va dibujando un paisaje irreal pero fragmentariamente vivido. Jammes alude a una especie de dimensión simbólica. Sin duda si pensamos en «el mar con sus acantilados, la sierra áspera en la que viven los cabreros, dominando la llanura que está abajo y que se divisa, con su cordillera en la lejanía, su arroyo, sus campos, sus vergeles, sus aldeas, su castillo arruinado», no es difícil especular con que en la «sierra» o incluso en el «arroyo», Góngora encuentre referentes similares a los de «Cántico». Sin embargo, no hallamos ninguna clave que nos permita realizar un ejercicio de identificación. Experiencias y acontecimientos relacionados con diversos viajes (Pontevedra — una original apuesta de Carreira—, Salamanca, Cuenca...) están en el origen de la construcción de determinados pasajes y paisajes de las *Soledades*.

J.P.W. Crawford recoge la propuesta clásica de Artigas («Lo que parece probable es que en la *primera Soledad* recordase su viaje por Cuenca y los bailes de las serranas del Jucar, y que en la segunda se refleje de algún modo el paisaje de las rías gallegas» [1939: 347]) y propone que, para la *segunda Soledad*, orientado por las

prácticas marinas y una posible descripción del Guadiana, Góngora utiliza el referente de Ayamonte, inspirado quizás por sus visitas al Marqués de Ayamonte, a partir de las cuales compone catorce poemas para los marqueses y sus hijos. Y que es cierto que la *segunda Soledad* nos ofrece referentes concretos, algo más claros, pero ninguno relacionado directamente con el paisaje cordobés. Jammes nos habla de Lepe, también de Ayamonte, Huelva, Niebla, la Cuenca del Tinto o del Odiel para el episodio de los pescadores.

Encontramos en cambio, en otros poemas, referencias que sí nos transportan a la naturaleza cordobesa. Así, apunta Jammes a los famosos tercetos «Mal haya el que en señores idolatra» (1609) donde se identifica la «Huerta de don Marcos», unida a acontecimientos biográficos del vate cordobés ya desvelados por la crítica:

Arroyo de mi huerta lisonjeros
(¿lisonjeros?: mal dije, que sois claros)
Dios me saque de aquí y me deje veros.

[Góngora, 2000a: 274]

Cabría analizar una más que probable presencia de la naturaleza cordobesa en los romances de Don Luis —el propio Molina confiesa haber leído *Romancero español*—. La única valoración explícita que conocemos acerca de este vínculo paisajístico la realiza el de «Cántico» en su obra *Córdoba gongorina* (1962). Se refiere el pontanés a la huerta de Don Marcos como el lugar donde pudo concebirse la *Fábula de Polifemo y Galatea*, bajo el puente de Hierro, en el valle del Arroyo de Pedroches. No sabemos si dichos paisajes influyeron directamente en la composición de romances, letrillas, o algunos de los grandes poemas de Don Luis. Lo que está claro es que, aunque parezca que la naturaleza en «Cántico» o en Góngora es una convención estilística más, está sin duda ligada a unas vivencias que configuran el imaginario del grupo o, por ejemplo, de un Góngora que debe abandonar Córdoba para ir a Madrid y más tarde decide volver a Córdoba. Apunta Robert Jammes:

El ideal que inspira las «Soledades» refleja lo que podían ser, en el mismo momento, las condiciones de vida, las preocupaciones y las inquietudes de su autor: el tema de la vida rústica, que hasta entonces, salvo algunas excepciones, aparecía en su obra de modo más bien negativo —más como menosprecio Corte que como alabanza de aldea—, florece ahora de repente, el momento en que Góngora está en condiciones de saborear mejor sus encantos, pero también —y esto quizá lo más importante— cuando

empieza a imponerse a su mente la necesidad de mudarse de Córdoba a Madrid, para tratar de remediar los problemas económicos de su familia [1987:13].

Estos ejemplos son suficientes para afirmar que, aunque se haya escrito mucha literatura por parte de la crítica de *Cántico* o en sus propios autores afirmando felizmente las coincidencias entre el paisaje mítico de sus poetas y la naturaleza gongorina, solo encontramos referencias puntuales que podrían llevarnos a defender alguna coincidencia, pero nada más lejos de afirmar que los lugares de «Cántico» son los lugares de Góngora, o al menos del Góngora de las *Soledades*. Solo encontramos manifestaciones aisladas en la que los paisanos llegan a coincidir, concretamente algún escenario en el arroyo Pedroche. Sin duda, hay un paisaje sentimental y emotivo que une a los poetas de «Cántico» con su paisano Don Luis, pero eso no es suficiente para defender la presencia de un paisaje gongorino en la poesía de los cordobeses.

Quizás, podríamos advertir una marginal similitud: la idealización de la naturaleza. En Góngora esta idealización se gestaría para potenciar el tópico del menosprecio de Corte y alabanza de aldea. En el caso de Molina procedería de ese diálogo nostálgico con que el poeta entrega su yo más íntimo a la comunicación con la naturaleza, convirtiendo Sandua en un espacio idealizado y mágico. El amor del yo lírico de Molina es pasado, un amor idealizado, como la naturaleza que lo representa. Precisamente, Ricardo Molina identifica la gran escuela campestre en Góngora pero su naturaleza siempre tiende a la estilización, de modo que ve al paradigma de naturaleza idealizada:

Pero lo característico es la visión pura de una naturaleza idealizada: es la que nos ofrece en *Las Soledades*, Todo en ella es fragancia, luz, candidez, sonido de plata, deslumbradora perfección [1971: 256].

Aunque la Naturaleza gongorina y la de «Cántico» no remitan siempre a los mismos escenarios, ¿tienen una función parecida? ¿Qué caracteriza el paisaje o la visión que de él tiene el yo lírico en ambos casos? Al igual que entre el yo lírico de las *Elegías* y la Naturaleza ¿se produce una unión entre el peregrino de las *Soledades* y el paisaje por el que le llevan sus pasos errantes? ¿Es el paisaje en Góngora, como el de las *Elegías de Sandua*, un espacio para el amor y la melancolía? Comencemos por la visión del yo lírico. Si acudimos al trabajo de Gwynne Edwards sobre la naturaleza en las *Soledades*, el estudioso defiende efectivamente, en ese gran menosprecio de Corte y alabanza de aldea que es el poema de Góngora, la presencia de una naturaleza en la cual

no deja de estar presente la idea de realidad, que dota de solidez y de coherencia a la narración del peregrinar:

Gongora's view of man a Nature, though highly idealized, has, it seems to me, a clearly discernible basis of reality, and it is this that often gives the poem its life and vigour and conveys to the reader an impression of its being deeply felt [1978: 231].

En las *Elegías*, a pesar de que esa armonía con la Naturaleza nos lleva a pensar en un escenario ideal, en nuestra opinión no se produce realmente un proceso de idealización. Ricardo Molina siente esa constante impulso de la búsqueda de la belleza pero se agarra siempre a aquella por lo que le ofrece de cotidiano. Lo vemos en la «Elegía VIII» [Molina, 2007: 157]:

Mientras te hablaba yo, cambiaba sobre el agua
La sombra de los bosques,
Y aquí te amé sobre este mismo césped.

[vv. 12-14]

Solamente podríamos matizar que, efectivamente, en la medida en que Sandua se convierte en un espacio mítico, relacionado en el texto con la nostalgia, existe cierta idealización, pero siempre vinculada a esa comunión amorosa con la naturaleza, espacio testigo del encuentro amoroso en el pasado, como en la «Elegía XXVI» [Molina, 2007: 187-188]:

¡Y mi corazón claro
y el tiempo todo azul y las yedras verdes
y la lluvia otra vez que hace germinar la pureza
y el amor que de nuevo vuelve a mirar lo verde!

[vv. 5-8]

Con el naufragio y el recuerdo de un amor doloroso presentes, Edwards atribuye una aportación particular a la naturaleza. El autor habla de dos planos morales: uno positivo, el de la inocencia y la pureza la Naturaleza y los pastores; frente al plano negativo, de la ambición y la hipocresía que predominan en la Corte. Tras la caída a los infiernos, el peregrino vuelve a nacer en la Naturaleza y los efectos que en él provocan son beneficiosos. La Naturaleza ofrece consuelo al peregrino. Sin embargo esta ensoñación deriva finalmente en un elemento que no ofrece consuelo alguno. Se trata de la realidad: «The poem as a whole, more than a balance of its two parts, is a progression

from the consolation of the dream of Nature to the painful awareness of a more sinister reality» [Edwards, 1978: 231].

Hay una fuerte carga de idealización, en una atmósfera casi onírica, especialmente en la *Soledad primera*. En ellas seres humanos que habitan en la Naturaleza se fusionan con ella y sus elementos en una especie de armonía cósmica. Tal es dicha conexión que se establece una relación de reciprocidad a través de la cual contribuyen a un creativo orden natural, que permite que todo funcione:

Nature and its inhabitants are attuned to each other and to the greater music of the Universe [...] Nature, humans, Nature's plants and creatures, all benefit one another and work together for the harmonious functioning of the whole [235].

De hecho, en alguna sección del poema, se produce una especie de unión más que visual entre las figuras humanas y la naturaleza:

There is a visual link and fusion between the human figures and the natural scene which suggests a oneness that is more than visual. The young man in the hollow of the tree [...] seems part of the tree itself. The water becomes part of the girl and the girl is part of the water. The world where men and women live close to their natural surroundings is seen to be harmonious, interdependent productive [232].

Sin embargo, el peregrino no llega a experimentar esta armoniosa y elemental fusión con la naturaleza. Si bien el deleite que los habitantes y el paisaje le producen, que procede en exclusiva de lo visual, le lleva casi a olvidar su realidad, el episodio de la boda acaba transportándole a su historia pasada, con la que no llegó a perder la referencia de la realidad de la Corte y de su historia personal, para poder completar una unión parecida a que los pastores tienen con la Naturaleza:

She turns the peregrino's thoughts to his own unhappy love, and the image of the Phoenix associated normally with regeneration, is used here negatively to suggest that for him memories of love induce despair [235].

Gwynne Edwards llega a sostener que la naturaleza de las *Soledades*, por la que se dirigen los pasos de ese peregrino errante, es una naturaleza tan vivida emocionalmente como racionalmente: «The Nature of the Soledades is at least as much Nature of the heart, felt and experienced, as of the head» [234].

Uno de los baluartes de «Cántico», liberados sus poetas de toda carga social y oficial, en su escritura, es la de plasmar una naturaleza distinta. No se trata de una naturaleza simplemente idealizada, ni por el contrario de una naturaleza desatada.

Estamos ante una naturaleza coherente con el intimismo del grupo y con una vibración, mitad amorosa mitad religiosa, que ayuda al poeta a descubrir el mundo a través del recuerdo de un lugar real que ahora es una ruina, invadida por la vegetación y la nostalgia. Esa vibración ha hecho sostener a parte de la crítica el panteísmo de Molina en *Elegías de Sandua*, que ya se podía atisbar en algún poema de *El río de los ángeles*. No podemos, sin embargo, defender un panteísmo en las *Soledades*. Percibimos un desvelamiento de la armonía de la naturaleza, de sus valores positivos frente a los negativos de la Corte, incluso la felicidad de un peregrino que olvida su dolor y recibe consuelo. Sin embargo, la pulsión de la naturaleza de las *Soledades* puede llegar a ser destructora, especialmente en la *segunda Soledad*, pues el poema, según el proyecto original, terminaría desembocando en la nada más absoluta, que sería el yermo, allá por la *Soledad cuarta*. Frente a ello, tenemos la vitalidad de Molina, incluso en una naturaleza nostálgica. Amor y naturaleza van unidos en una especie de sentimiento religioso que es el encuentro del yo lírico con el espacio donde vivió ese amor. La «Elegía III» [Molina, 2007: 148] es vista como una síntesis de ese panteísmo:

Colinas y laderas salpicadas de lirios,
vosotros que nos visteis pasar por Piedrahita
soñando bajo el sol y a la vuelta perdidos,
pálidos y perdidos en la luna de mayo,
decidme esta dulzura tan triste que resbala
por mi alma desnuda, ¿es el amor acaso?

[vv. 7-12]

Las *Elegías de Sandua*, desde su razón de ser, son un cántico exaltado y gozoso al amor que no puede encuadrarse dentro de los límites del gongorismo. Recoge Ricardo Molina un testimonio de Guillén en el que traza la diferencia entre Góngora y San Juan de la Cruz:

El místico parte de una experiencia íntima, y no pudiendo transmitir esa experiencia acude a las palabras como recurso insuficiente; Góngora representa la exaltación máxima de tipo opuesto, para quien el lenguaje es la meta maravillosa [1971: 260].

Si en Góngora el peregrino termina por abandonarse al progresivo descubrimiento de una naturaleza que le hace sentirse vulnerable, en las *Elegías de Sandua* el coloquio panteísta le sirve para recrear con nostalgia ese amor del pasado. A través de la palabra, el yo lírico querrá perdurar en el gozo eterno de la naturaleza y, en

ella, del pasado, como en el célebre verso de la «Elegía XIII». Así pues, el yo lírico de las *Soledades* y el de las *Elegías* tiene dos actitudes bien distintas. El propio Molina, peregrino en esa Naturaleza melancólica, consigue que el yo lírico establezca una relación cómplice con la Naturaleza de las *Elegías*, llegando a fusionarse. Señala Guillermo Carnero sobre la primera elegía: «el poeta se nos presenta movido por un impulso incontenible que le lleva a sentirse para del Universo y del paisaje» [2009: 85]. En las *Elegías de Sandua*, como vemos en la «Elegía III», la exaltación del gozo amoroso supone una confesión por parte del yo lírico, que une irremediabilmente al yo y la Naturaleza, siendo el tema principal del libro, precisamente ese nexo espiritual, el amor.

Árboles de la sierra que nos visteis pasar,
vosotros que aspiráis por todo vuestro cuerpo
el azul perfumado, la púrpura del día.

Vosotros, sin palabras, cuyo tierno murmullo
no alarmaría ni a una paloma adormecida,
decidme, verdes árboles, por qué mi alma suspira.

[vv.1-6]

Sin embargo, no podemos sostener que el peregrino de Góngora lo consiga. En las *Soledades* hombre y Naturaleza no llegan a fusionarse. Lo impide el recuerdo del amor —que encuentra en la Naturaleza pero le aleja de ella— e incluso en la *segunda Soledad*, donde esa violencia de la Naturaleza parece despertar definitivamente al peregrino, sumiéndole en la desesperanza. La Naturaleza no es su realidad. El peregrino decide dejarse llevar y vivir con su tormento.

2.3.3. Las «soledades» del yo poético moliniano.

Conviene analizar las condiciones en que el yo poético habita el espacio en ambas obras. Comencemos por el propio Robert Jammes, que trata de precisar el significado del título de la obra de Góngora. El reconocido gongorista parte de dos acepciones del término «soledad», remitiendo a las dos significaciones latinas recogidas por Covarrubias: una objetiva, lugar despoblado; y otra subjetiva, falta de compañía o sentimiento de abandono. Vossler se decantará en *La poesía de la soledad en España* por su significado subjetivo, lo que para Jammes desemboca en una interpretación

«poco convincente». Asimismo, atiende la polémica en torno al significado de dicha palabra, suscitada también en el *Antídoto* de Jáuregui, la visión de Díaz de Rivas o el *Examen* del Abad de Rute, que aboga por valorar los dos significados, sin subestimar el subjetivo. Sin embargo, tampoco vamos a dilucidar aquí cuál de las dos acepciones es más acertada. En cualquier caso, de la obra de Góngora nos interesa que, sea la que fuere la interpretación que predomine, el contexto nos presenta a un protagonista que vaga, descubriendo un paisaje que ignora, lo cual está cargado en cierto modo de nostalgia.

Está claro que la soledad en *Elegías de Sandua* y en las *Soledades* es una clave esencial en su significado y que podemos identificarla en ambas obras, pero con matices propios. Es llamativo cómo el propio Ricardo Molina confiesa su aislamiento a Ricardo Guillén, al que recordamos envía las *Elegías*, en su correspondencia: «Aquí en Córdoba vivo aislado, que no en vano es la ciudad “lejana” de las *Soledades* y las “soleares”» [Rendón, 2015b:130]. De hecho, si pensamos en la Sandua en la que se refugia el yo poético concebido por Molina, encontramos de una manera más que evidente un espacio para la soledad y la nostalgia. Sobre las *Elegías de Sandua*, apunta Guillermo Carnero: «La Naturaleza despierta en él la nostalgia y el recuerdo de la felicidad pasada, que transcurrió en los mismos lugares que ahora son visitados en soledad» [2009: 85]. El yo lírico vivencia la naturaleza como espacio para la soledad —física— y en ella, la confesión amorosa, pero especialmente un espacio para el recuerdo del amor pasado, vivido y sentido en ese entorno cómplice. En las *Elegías*, por ejemplo en la misma «Elegía III», aparece esa nostalgia de un tiempo feliz, ya lejano:

Largo fue el día de mayo y fragante la noche.
Como sombras pasamos entre los juncos húmedos.
El viento se enredaba en los avellanares.
El arroyo expiraba en un verde gemido
y el cielo se extendía sobre nosotros mudo.

[vv. 17-21]

O también, por ejemplo en la «Elegía VII», a través de versos donde se hace alusión a las ruinas:

Oh Sandua en ruinas al borde del torrente
que en los avellanares se despeña estruendoso
¿qué busca en tus tejados y en tu veleta el viento?,
¿por qué la lluvia azota tus rotas cristaleras
y se sienta en tus bancos, fatigado, el otoño?

[vv. 32-37]

No percibimos en la obra de Molina, un paisaje para el abandono, —si acaso, un paisaje abandonado— sino el inevitable paso del tiempo. En el poema de Góngora, la «soledad» del peregrino está quizás más unida al dolor y con él precisamente al abandono. Percibe Begoña López Bueno «una búsqueda de la soledad espiritual que fertiliza artísticamente en la plasmación de un “paraíso perdido”» [2000: 211]. Se trata de una «condena». El recuerdo del amor, le devuelve a la realidad, que es dolorosa. Fijémonos en el siguiente fragmento de la *Soledad primera* [Góngora, 1994: 345-347]:

Digna la juzga esposa
de un héroe, si no augusto, esclarecido,
el joven, al instante arrebatado
a la que, naufragante y desterrado,
lo condenó a su olvido.
Este pues sol que a olvido lo condena,
cenizas hizo las que su memoria
negras plumas vistió, que infelizmente
sordo engendran gusano, cuyo diente,
minador antes lento de su gloria.

[vv. 732-741]

Joaquín Roses, en su estudio «El arte el olvido en las *Soledades* de Góngora», trata de dar luz a estos versos. Así, tras analizar el difícil y complejo pasaje de la boda de los pastores y las propuestas oficiales y circundantes acerca de su significado, sitúa este paisaje, y la actitud errante del peregrino, más en el ámbito del olvido que en el del recuerdo: «el recorrido previo del peregrino es un ejercicio de olvido, por lo que no es seguro que la amada esté siempre presente en el recuerdo del amante» [2010b: 42]. Llama la atención la marginal propuesta de Jauregui, que sostiene que es justo cuando presencia la boda cuando acaba definitivamente con el recuerdo de la amada.

Tenemos pues dos actitudes que podrían considerarse similares ya que en ambas obras encontramos un yo lírico que termina vagando por la Naturaleza por culpa de una misma pulsión inevitable: el amor. El peregrino o el poeta que huye de la ciudad vagan movidos por circunstancias amorosas, si bien el peregrino descubre escenarios desconocidos —todo lo que Góngora describe, evoca o sugiere en las *Soledades*, nos lo comunica indirectamente, a través de ese personaje que va descubriendo las maravillas de un mundo ignorado— y el poeta redescubre espacios ya vivenciados. La descripción de Antonio Vilanova, en su obra *El peregrino de amor en las «Soledades» de Góngora*, referida al peregrino errante, podría ser la un joven Ricardo Molina o la de cualquier

otro poeta de «Cántico», que huye de la ciudad de Córdoba a las afueras y, a través de la Naturaleza, evoca en soledad un amor pasado, movido por el desengaño y por la nostalgia.

La existencia literaria de un personaje poético, paradigma del enamorado errante, hastiado del mundo y acosado por el desengaño, que busca el consuelo y el olvido en la soledad de la Naturaleza [Góngora, 1994: 48]

Sin embargo, estamos ante dos protagonistas bien distintos. De hecho, Dámaso Alonso apunta que no conocemos emociones del peregrino [1970: 71]. Pero, por su parte, el yo lírico en la naturaleza de Sandua canta a la emoción, evoca un pasado idealizado, descubre en ella un interlocutor a través del cual sublimar el recuerdo y el deseo, ya irrealizable. La diferencia está en que el yo lírico de las *Soledades* no naufraga y peregrina para recordar a la amada, sino para olvidarla. El consuelo en Sandua es el recuerdo; en las *Soledades*, olvido.

Por tanto, la principal diferencia estriba en que la naturaleza en las *Soledades* sirve al peregrino para olvidar a su amada, mientras que por el contrario, en las *Elegías de Sandua*, Ricardo Molina dibuja un paisaje para el recuerdo, en el que, a pesar de la nostalgia, la huella de la persona amada está vinculada a la felicidad. En las *Soledades*, el recuerdo en el peregrino de Góngora supone alejar su mente de una Naturaleza que le ha servido para olvidar. Por tanto, en el peregrino el recuerdo es el tormento. En las *Elegías* el recuerdo es melancolía, una auténtica ensoñación que le permite situarse en el pasado. En las *Soledades* el sueño, la noche, es el silencio y el olvido.

El amor solo puede existir en la nostalgia, desde el canto a la realidad que se produce en cada elegía. En las *Soledades* también se manifiesta la supervivencia, según Roses, de una especie de memoria virtual de los objetos, pero también hay memoria negativa y dolorosa. En Sandua la memoria, aunque melancólica, siempre será positiva porque recrea el amor. Para el peregrino de las *Soledades* la soledad no es un espacio para el amor sino para el olvido, mientras que la soledad de Sandua es un espacio para el recuerdo y, por tanto, llegados aquí, podríamos cuestionarnos la supuesta soledad de ambos. Recoge Jammes esas palabras del antídoto donde señala Jauregui al cuestionar la soledad del peregrino: «introduce en su obra legiones de serranas y pastores, de entre los cuales nunca sale aquel pobre mozo naufragante» [Góngora, 1994: 60-61]. Así, en las *Elegías* percibimos una soledad irreal, ya que en esa complicidad panteística con la existencia, el yo lírico está rodeado de vida y, además, establece un diálogo con ese otro

interlocutor que es la Naturaleza. Si el éxito de esta *ars oblivionis* culminase en la pura soledad del yermo, como sostiene Vilanova, podría producirse durante el peregrinar una progresiva pérdida de compañía con lo que, si su objetivo es olvidar a la amada, la consecución de este deseo solo llegaría con la plena soledad. Así, a pesar de todo, durante su peregrinar el «héroe de la fábula» tiene presente su recuerdo:

Ya sabemos que el amor puede curarse con el olvido, y ese proceso se desarrolla con mayor fortuna en soledad; sólo en la verdadera soledad del yermo (si el proyecto se hubiera cumplido) podríamos esperar un agotamiento (pero no un final feliz) de la misión del héroe [Roses, 2010b: 46].

Solamente percibimos ciertas similitudes en la tristeza de los dos errantes enamorados, si bien el abandono del naufrago se materializa en una naturaleza viva y esperanzadora, aunque finalmente violenta preludiando el yermo; la naturaleza de Sandua es una naturaleza muerta, en la que encontramos la desolación [Carnero, 2009: 86]. Por tanto, la relación entre la tristeza del enamorado y la naturaleza es diversa en ambas obras. Quizás por ello, existe también cierta distancia con el tratamiento de la realidad. Carnero percibe a un Molina que no rehuye de la realidad cotidiana, sino todo lo contrario, se acerca a ella de manera sencilla, sin tratar de embellecerla, con un lenguaje bello pero humilde. Señala incluso Manuel Mantero que en Sandua encontramos un lenguaje depurador respecto a otras obras del pontanés [1986: 363]. En la Naturaleza, un espacio de ausencia, la palabra, la realidad es austera a la vez que melancólica. Éste coloquio no lo realiza Molina a través del camino del conceptismo y el esteticismo. En las *Elegías de Sandua*, el poeta recurre a la palabra precisa pero sencilla. No estamos ante una poesía pura, a veces inaccesible, ni tampoco ante una poesía humana y visceral. La palabra se ve sometida a la expresión del sentimiento amoroso.

En la atmósfera artística del «culturalismo» enrarecido, o de metapoesía intelectualista, pretenciosamente conceptual y conceptista, en tantas ocasiones, con esterilizantes veleidades de ordenación de un organismo autónomo y autosuficiente, el espacio poético, configurado bajo estrictas delimitaciones del orden lingüístico, escasamente poéticas, en que parece moverse la lírica española por aquellos años, el lector tiene la ocasión de descubrir y de vibrar ante la espontaneidad casi ingenua de unos sentimientos primarios, inmediatos y auténticos, de unos sentimientos eternos, a flor de piel, servidos por una palabra vivida y temblorosa, cargada de afectividad y sencilla belleza [Clementson, 1986c: 22].

No se trata de una obra de una gran complejidad conceptual sino que por el contrario predomina la sencillez. Señala al respecto Juan Ruano León:

La imaginaria de Sandua responde a criterios, estéticos; no obstante, la autenticidad no se opone a la claridad, y ello hace que Molina no sea un poeta oscuro. En ese sentido, hemos de afirmar que el poeta cordobés es un poeta que prefiere el nombrar directo de las cosas[Molina, 1991:18].

En Góngora la base real de las *Soledades* es la naturaleza, la vida elemental, el paisaje de la armonía humana con la existencia, un lugar para el encuentro, para los sentidos, para el concepto, la excusa para la felicidad radical a la que mirar desde el menosprecio de corte y alabanza de aldea. La lengua y los elementos que designa tienen una relación distinta. Góngora destaca la abundancia de la realidad natural, con el objetivo, según Joaquín Roses de presentar, por oposición, el desamor, la ausencia en el peregrino: «muestran por ausencia, por el desamor del peregrino que sabemos de sus padecimientos amorosos [...] la abundancia del mundo representando es huella de la nada» [2010b: 51]. Asimismo, el concepto se complejiza, la realidad no por alejarse de la cotidianeidad, sino con el objetivo de esquivarla, sublimando esa meta que es el lenguaje, por ejemplo, aglutina en un solo concepto estético varios distintos. En eso consiste el gran artificio técnico del poema gongorino.

La principal diferencia entre la naturaleza gongorina y la naturaleza en Molina —podríamos decir incluso la de «Cántico»— es que estamos ante un vehículo para dos fines distintos. Molina hereda una visión romántica de la naturaleza, impensable en Góngora, según Dámaso Alonso [1970: 71]. El pontanés considera a Góngora un poeta del mundo externo, ya que su intimidad es nula [1971: 254]. Así, el mundo exterior sirve para enmascarar la subjetividad del poeta, aunque se filtre el dolor de un peregrino errante. Para Molina un ejemplo elocuente en Góngora es el tratamiento de lo bucólico [255]. El propio Molina recoge cómo Guillén distingue la relación de Góngora con lo íntimo frente a la poesía de San Juan de la Cruz:

El místico parte de una experiencia íntima, y no pudiendo transmitir esa experiencia acude a las palabras como recurso insuficiente; Góngora representa la exaltación máxima de tipo opuesto, para quien el lenguaje es —junto al tesoro de las propias intuiciones— la meta maravillosa [1971:260].

En el de «Cántico» la naturaleza es el cauce través del cual el autor sublima el sentimiento amoroso, sintiéndola en una armoniosa comunión a través del diálogo, de la palabra bella. No estamos ante una escenografía, ante un paisaje —tampoco en Góngora

lo estaremos—estamos un espacio decisivo, confidente necesario para la expresión amorosa de Ricardo Molina. Comenta Clementson:

Pero en este coloquio apasionante entre amante y paisaje, las voces del primero se hacen oír en el poema con más alto y arrebatado acento sobre los ecos vegetales y telúricos del segundo, destacando en el verso ya su oferente y total capacidad física de entrega a la persona amada, su rendición incondicional al sentimiento, o bien su dolorido sentir neorromántico ante el desdén, el paso del tiempo y el olvido [1986a: 45].

Si rastreamos, por último, las huellas de Góngora en alguna obra posterior de Ricardo Molina son muchas las pistas falsas que seguimos encontrando, y a partir de las cuales se ha tratado de detectar una huella de gongorismo en el líder de «Cántico». Ventura Doreste percibe un supuesto oleaje gongorino hacia la mitad del poema «Materia», en el apartado «La mirada virgen» de *Corimbo* (1949) [Doreste, 1950: 5]. En nuestra opinión, sería algo forzado identificar ese “antecedente gongorino”, aunque encontramos mayor acierto cuando el crítico apunta esa visión whitmaniana de la naturaleza.

Hemos descubierto que, si bien el «poema de la naturaleza de Cántico» podría invitarnos a buscar ciertas similitudes con el gran poema de la naturaleza de Góngora, no solo no las encontramos sino que más bien acabamos viendo simétricas divergencias. Es evidente que no existen intermediaciones gongorinas. En la forma ambas obras distan de amoldarse a un metro parecido. Efectivamente la historia del recuerdo (o el olvido) de un amor une a los protagonistas de las *Soledades* y de *Elegías* de *Sandua*, pero frente a la primera, ni siquiera podemos concebir las *Elegías* como un gran poema con una linealidad épica. Los escenarios de ambas obras no nos remiten a una misma Córdoba en ambos autores, en Góngora casi ni remiten a Córdoba. Podríamos pensar en la depuración de la palabra, pero la sencillez de las elegías no tienen nada que ver con ese artificio técnico que son las soledades de modo que los autores llegan a la palabra pura por vías bien distintas. En definitiva, la gran obra de Ricardo Molina adolece de matices que le conectan con la gran obra de Don Luis, pero, a pesar de su admiración por el autor de las *Soledades*, Ricardo Molina no puede ser calificado de gongorino. El yo lírico en las *Elegías* solamente escucha un lejano eco en esa noche de luna que es la palabra gongorina. Así, la «Elegía XXVI» [Molina, 2007: 193-196]:

y en silencio oscuro de los prados bucólicos
se escucharía tan sólo
de un Cíclope nocturno el lejano sollozo.

[vv. 103-105]

2.3.4. Paseo por la «Córdoba gongorina».

Escribe Molina en la «Elegía XXVII» [2007: 189-191]: «[...] el poeta es siempre / un caminante triste y polvoriento» (vv. 17-18). Si bien el gran poema de Ricardo Molina no nos remite al gran poema de Góngora, sabemos a ciencia cierta que el yo lírico de ambas obras es un melancólico errante con los pies sucios. Puede que percibamos algunas claves del siglo de Oro (la simetría bilateral, el cromatismo) o cierto bucolismo de una atmósfera que recuerda a la pastoril, pero, como vemos, son referentes diversos los que configuran ese paisaje íntimo que vemos en las *Elegías*. Gimferrer, por su parte, percibe en las *Elegías* un «acento becqueriano, una especie de tenue delirio que da al libro su belleza más honda» [Gimferrer, 1968: 3], más vivenciada e íntima y menos encorsetada que la expresada por otros referentes que Molina también confiesa, como es el caso de los modernistas o los románticos ingleses que tan intensamente cantaron a la naturaleza. Asimismo, en el análisis que el propio Molina realiza de la poesía cernudiana³⁹ nos acerca a un asunto que los poetas de «Cántico» y el sevillano afrontan igualmente: «la conciencia trágica del tiempo». En ella hay dos elementos decisivos como son la evocación y la nostalgia, tan presente en las *Elegías de Sandua*.

Obviamente son decisivos todos estos referentes. Pero, como veíamos, no encontramos entre ellos una huella suficientemente fuerte como para identificar la presencia de Góngora. Quizás Góngora les sirve para tomar impulso. Ricardo Molina dirige su mirada a la poesía de otros referentes frente a su paisano, don Luis. El pontanés cita al estudioso Gabriel Padral Rodríguez, autor de *La técnica poética y el caso Góngora Mallarmé* que señala: «no parece existir un camino poético que pueda prescindir del legado de Góngora» [citado en Molina, 1971: 251].

³⁹Leopoldo de Luis afirma sobre Ricardo Molina: «Más no es Ricardo poeta de recargado barroquismo a lo Góngora; mejor de belleza esencial, a lo Cernuda» [1958: 8].

La única presencia explícita y real de Góngora en la obra de Ricardo Molina corresponde a su libro *Córdoba gongorina* (1962), publicada con motivo del cuarto centenario del nacimiento de Luis de Góngora. El pontanés realiza un recorrido por los espacios vividos y frecuentados por Góngora en su vida en la ciudad, desde su nacimiento hasta su muerte, desde su probable casa natal en la calle Tomás Conde hasta la capilla de San Bartolomé, en el que es, según Ricardo Molina, el lugar gongorino por excelencia: la Mezquita. Ángel Estévez considera que este libro aporta «la perspectiva dinámica de la ciudad vivida», y continúa:

Y de nuevo, la mirada del poeta se impone al biógrafo y al erudito, pues R. Molina ve a Góngora anterior a sus obras, que es tanto como decir que ve la vida como fuente inagotable de vivencias susceptibles de resolverse en literatura [...]. Desde este punto de vista no es difícil imaginar a don Luis admirando la Mezquita y pensar, al momento que “entre ciertos aspectos de la mezquita y la poesía de Góngora existe íntima correspondencia» [1987: 3].

La Mezquita, su interior, su torre y demás torres de la ciudad, que según Molina trascienden al mundo espiritual; ese halago de los sentidos que es el patio de los Naranjos; el río por excelencia y el Puente Romano; la más gongorina de todas las posadas, el Potro, en la «Elegía XVII» [Molina, 2007: 174-175] que abre sus puertas a lo cotidiano, en esa plaza también ganadera de la Córdoba de Góngora («La Posada del Potro ha abierto ya sus puertas / y hay en el suelo paja que cayó de los carros, / y labriegos, y mulos que beben en la fuente», vv. 18-20), o en la letrilla de don Luis contra las damas de la Corte [Góngora, 2000a: 62-63] («*que yo soy nacido en el Potro*»); las iglesias de la Córdoba gongorina cuyas nostálgicas campanas resuenan en el recuerdo de Sandua («Todo era igual. Diríase que no ha cambiado nada. / En San Francisco tocan las campanas a misa», vv. 16-17); el Molino y el Bejarano se unen en el Guadiato como los poetas de Cántico y Góngora en ese error perpetuado que es el invento de Santa María de Trassierra que, como indica Molina erróneamente y sin ningún apoyo documental, el vate frecuenta mucho por su vinculación con el cabildo. Se trata de un espacio: «Me preparo para pasar unos días en paz, de soledad, de libertad, en Trassierra (Sierra de Córdoba) (...) Solo en plena naturaleza. Estos son los días más felices del año» [Rendón, 2015, II: 134]. El propio García Baena ya había hablado de la «tranquilidad virgiliana» del campo cordobés [1995a: 124].

Termina Molina en esta obra recurriendo al admirado soneto de Don Luis a Córdoba. Y es que en este libro, quizás no está impresa la huella de su estética o de sus

versos, rastreada profundamente a lo largo del presente capítulo, pero sí consigue Ricardo Molina algo más importante: reflejar ese espíritu del Góngora que callejeaba y respiraba cada rincón de su amada ciudad. Nos recuerda Molina a ese generoso amigo que pasea junto a Dámaso Alonso por las calles de Córdoba. Nos enseña las callejuelas de la poética de «Cántico» y también, junto a nosotros, descubrimos la presencia de Góngora en las plazas insospechadas.

II

LUIS DE GÓNGORA Y PABLO GARCÍA BAENA:

AFÁN DE PERFECCIÓN

1. Pablo García Baena, fulgor en la poesía española de posguerra.

La figura de Pablo García Baena es, en opinión unánime de la crítica, una de las más valiosas y singulares de la poesía española desde la posguerra hasta la actualidad. Su autenticidad, su influencia en generaciones posteriores y su luz nos hablan de una poesía esplendorosa pero sobre todo culta, cuyas principales metas siempre fueron el sentimiento y la belleza. Don Pablo es el poeta del grupo más frecuentemente vinculado con la huella de Luis de Góngora, quizás por su valiente aportación en la defensa del lenguaje, cuyo prodigioso y brillante dominio le convierten en historia de la literatura en lengua española. Pablo García Baena, luz, mármol y guirnalda de la poesía cordobesa, es una llama viva y fulgurante en el panorama de la poesía cordobesa, a pesar de su reciente fallecimiento en enero de este mismo año.

En el presente capítulo trataremos de dilucidar si, efectivamente, el manido vínculo entre don Pablo y don Luis es un hecho comprobable a través de los versos de ambos o si, por el contrario, forma parte de una cómoda narración local construida para sostener la estela de Góngora en el tópico y no en la literatura misma. Para ello partiremos de los versos del poeta de «Cántico» además de apoyarnos en otros valiosos documentos en los que el propio García Baena reflexiona acerca de su poesía, la figura del vate cordobés o la propia huella de Góngora en «Cántico». Así, será fundamental la entrevista realizada al propio autor para el presente trabajo, el 25 de enero de 2015, a partir de la cual sus palabras se erigieron en un testimonio privilegiado para nuestra propuesta y, sobre todo, en un impulso con que alcanzar el rigor que exige una cuestión tan gratuitamente tratada por la crítica: el gongorismo del poeta y del grupo «Cántico».

Aunque García Baena no ejerce una labor crítica tan prolífica como la de su querido compañero de grupo, Ricardo Molina, nos serán de mucha utilidad, junto al mencionado testimonio, artículos de prensa, ponencias o incluso otras entrevistas realizadas al propio autor hasta fecha muy reciente. De hecho, si lo comparamos por ejemplo con el pontanés y todo ese despliegue teórico del que este hace gala en sus textos en prosa, señala Teresa García Galán que quizás don Pablo «no es tan proclive a la explicación teórica de su concepción poética» [2003: 14]. En cualquier caso, esto no dificultará el objetivo de nuestro trabajo, ya que el mejor camino para reflexionar sobre su poesía y, más específicamente, sobre la tan traída influencia gongorina, será acudir a sus versos.

1.1. Primeras lecturas de «aquel niño con el cuello sujeto de bufandas».

Son muchas las ocasiones en que hemos podido deleitarnos con la voz de don Pablo, rememorando vivencias y recuerdos de su infancia. En todas ellas nos cuenta el poeta su temprana afición por la lectura. Un García Baena niño que leía todo aquello que le llegaba a las manos en casa, impulsado por su hermano Antonio o, posiblemente, por la gran afición de su padre por la lectura. Señala Juan Manuel Molina Damiani que fue quizás un hábito «que la familia heredó del abuelo paterno, republicano federal» [27]. En cualquier caso, como sabemos, el niño Pablo lee a Salgari, Defoe, Dumas o Julio Verne:

y en torno de mi lecho, Sandokán con la perla roja en su turbante
y Aramis perfumado de unción episcopal,
y Robinson bajo el verde loro balanceante de los bambúes.

[García Baena, 2008: 120]

Más adelante, otras lecturas domésticas, los descubrimientos en la biblioteca Séneca de los Jardines de la Agricultura o en la Biblioteca de la Diputación Provincial donde encontrará a Baroja, Valle Inclán, Manuel Machado, Lorca, Rubén Darío, Bécquer, al propio Góngora, y especialmente a Juan Ramón Jiménez; lecturas de narrativa europea como Proust, Dickens, Chejov, Dostoievski, Stendhal y su *Rojo y negro*; la generación del 27 en las antologías de Diego, de Ory, de Onís [León, 1984: 256]. Salinas y Guillén, y la compra de sus primeros libros: *Soledades, galerías y otros poemas*, de Antonio Machado, y *La hechizada* de Barbey d'Aurevelly, en la colección Universal [256] o los libros prohibidos que, tanto a él como a Juan Bernier, les procuraba la bibliotecaria Carmen Guerra [Ruiz Noguera, 2010: 118].

Como vemos, el apego de Pablo García Baena a la lectura va configurando, desde sus primeros años, una cómplice y prodigiosa relación con la palabra que se confirmará con la escritura de sus primeros versos.

1.2. *El rapto de la palabra.*

Después de trazar ese mapa de sus primeras lecturas debemos preguntarnos, en primer lugar, de dónde procede realmente ese «rapto» que es en García Baena la escritura. Quizás, como ha apuntado la crítica, la muerte de su hermano, en 1938, le conduce irremediabilmente a esa dulce herida que es en su vida la poesía. Así, parece que comienza a escribir con diecisiete años. Cuenta al respecto Arturo del Villar:

La poesía le alcanzó de repente, sin esperarlo; en cierta ocasión que el profesor de Literatura propuso a los alumnos como ejercicio la composición de un poema, Pablo lo copió de un libro, alterándolo a su modo, y obtuvo una buena calificación [Clementson, 1979: 765].

Tras escribir sus primeros versos, el joven poeta irá madurando a partir de sus lecturas, pero también con la compañía, la amistad o el magisterio de tres personas que marcarán su trayectoria vital y literaria. Comencemos con la figura de Ginés Liébana, compañero en la Escuela de Arte y Oficios, situada en el Palacio de los Marqueses de Benamejí, escenario barojiano en *La feria de los discretos*. Traemos aquí su figura porque, si bien no ejerce sobre él un magisterio como tal, el estímulo que supone la compañía y la inquietud de ambos amigos les empujará a dar sus primeros pasos juntos en el mundo del arte y la literatura. Es con Liébana con quien confecciona esos deliciosos cuadernillos donde aparecen por primera vez sus versos. Además le acompañará en aquellos años, ilustrando, por ejemplo, los poemas de su primer libro, *Rumor oculto*, cuando se publica en el número 38 de la revista madrileña *Fantasia*, en enero de 1946. Ginés Liébana, un trazo alegre que aún pinta hoy en nuestro siglo a «Cántico», y el estímulo y el aliento que les dará la hermana del pintor, Josefina Liébana, serán sin duda un resorte decisivo en los comienzos de Pablo García Baena.

En segundo lugar, hemos de destacar el papel que en su juventud juega la aparición de Juan Bernier, al que conoce, como bien es sabido, en la Biblioteca de la Diputación Provincial. Bernier comparte con él sus textos y orienta sus lecturas, como nos ilustran al respecto las palabras de Rafael León: «le muestra a Proust, le confía *La realidad y el deseo* y le hace el regalo de la *Segunda antología poética* de Juan Ramón» [1984: 256]. El poeta de la Carlota es para Pablo García Baena un «puro deslumbramiento». Alguien dijo, comenta María Victoria Atencia, que Juan Bernier era la «madre de “Cántico”» [2010: 32] Aunque, como hemos visto, Ricardo Molina será la

clave del grupo, no hemos de perder de vista el papel de Juan Bernier, como bien suele apuntar la crítica. Coincide con el testimonio del propio Luis Antonio de Villena, que considera a Bernier el «catalizador» y el «ideólogo del grupo» [García Baena, 1982: 10], una figura decisiva en la configuración de «Cántico» con la del propio Pablo García Baena: «Y es ese Juan Bernier, ya entonces casi tan mítico como ahora, el que va uniendo las manos que luego han de levantar el arco esbelto de “Cántico”» [1983: 101-102]. El propio Juan Bernier escribe en su *Diario* un enigmático y revelador comentario, unos meses antes de que comience su andadura la revista: «Él [Ricardo Molina], García Baena y yo queremos hacer algo que renazca en el ambiente de Córdoba» [2011: 506].

Bernier, poeta-narrador, periodista, crítico de arte, profesor, investigador, historiador y arqueólogo... incluso integrante durante la Guerra Civil de un pelotón de castigo y vigía en el frente de batalla en el 36, es considerado, en palabras de María Victoria Atencia, «el aglutinante del grupo». Sus versos y más recientemente su *Diario*⁴⁰, además de los distintos números de *Cántico*, nos permiten conocer a ese Bernier intelectual y sensitivo, que busca en el deleite y la belleza la sublimación de una identidad atormentada a la vez que lúcida, con la que trata de comprender el mundo.

La relevancia de Juan Bernier para la creación de la revista y la formación del grupo es evidente. En primer lugar, estamos ante la figura decisiva en el nacimiento de esos lazos que unen las trayectorias vitales y las personalidades de los poetas del grupo. Asimismo, Bernier tiene un papel muy influyente en la configuración de la voz poética de sus compañeros. El de La Carlota comparte sus textos con otros jóvenes poetas, al reunirse en tertulias, tabernas, bodegas o cafés; pero además escucha los primeros balbuceos de sus colegas, contribuye firmemente a reflexionar sobre ellos y a construir la identidad poética de sus compañeros y, como consecuencia, de la revista. Comenta Ricardo Molina en su *Diario*: «Leo a Bernier mis “Versículos y poemas”. Crítica satisfactoria en conjunto. Encuentra en algunos poemas abuso de ideas. Oscuridad en otros; a esos les llama filosóficos; no veo en parte alguna filosofía» [1990: 33].

⁴⁰El recientemente publicado *Diario* de Juan Bernier (2011) supone un impulso definitivo en la recuperación del poeta para la ciudad de Córdoba y para la literatura. Para ello la labor de su sobrino nieto, el también poeta Juan Antonio Bernier, ha sido decisiva. Este retrato íntimo del poeta de La Carlota puede ayudar sin duda a indagar en la génesis del grupo ya que en él se refiere a las vivencias comprendidas entre 1918 y 1947, precisamente el año de creación de *Cántico*.

Por último, no podemos olvidar la importancia de uno de los protagonistas de este trabajo. El joven Pablo irá creciendo también con las incitaciones del culto magisterio de Ricardo Molina, al que conocerá a través de Bernier en la «Academia de la gramola» y con el que, con el paso de los años, tejerá una cómplice y profunda amistad. Destaca Carlos Clementson cómo Ricardo Molina intuye pronto las tremendas posibilidades de la poesía de Pablo: «El penetrante y alertado instinto crítico y estético de Molina ya había adivinado en el casi adolescente Pablo García Baena las inmensas posibilidades líricas que latían en su rica sensibilidad y su apasionada vocación por el género» [1979: 767].

Para Molina, Pablo García Baena es «el mayor poeta cordobés después de Góngora» [Clementson, 2009: 75]. Obviando su admiración por el joven Pablo y las mutuas alabanzas de los dos amigos, cabe reconocer que existe entre ellos una estrecha afinidad espiritual pero también estética, «hasta tal punto que sus personales estilos llegan a hacerse, en determinadas épocas, significativamente paralelos o idénticos» [1979: 767].

Por supuesto, la repercusión que tendrá la amistad de Pablo con estos dos últimos es definitiva ya que, junto al resto de miembros del grupo, serán los artífices de la revista. García Baena encuentra en Bernier y en Molina dos almas apasionadas cuyo entusiasmo por la poesía impulsará a los tres amigos a la creación de la revista: «*Cántico* fue el resultado de la capacidad organización y relaciones públicas de Ricardo Molina, de la discreción equilibrada de Pablo y de la disidencia magnífica de Juan Bernier» [León, 1984: 258].

Además de Carlos López de Rozas, ya mencionado y reconocido por este trabajo, indudablemente las figuras de Ginés Liébana, Juan Bernier y Ricardo Molina, su amistad, magisterio y complicidad, consolidarán en el joven García Baena la mirada de un poeta cuyos versos aspirarán inexorablemente a la perfección y la belleza.

1.3. Don Luis, desde la cuna.

Pero si nos preguntamos por la relación con la palabra del poeta de «*Cántico*», prestando atención a sus primeras lecturas, encontraremos una mágica presencia en su vida, una sombra que poco a poco pudo ejercer cierta influencia. No hablamos de fray Luis o de Cernuda, cuya admiración repercute sin duda en los primeros pasos de Pablo García Baena y otros poetas del grupo. Nos referimos, en cambio, a una figura más

cercana y que aparece muy pronto en su vida: Luis de Góngora. Llama la atención la naturalidad con que el niño Pablo conoce a Góngora, que se cruza en su camino con una fuerza definitiva. Así, utilizando un testimonio reciente, las palabras de don Pablo en el ciclo «Góngora vivo», el poeta describe el momento en el que «conoció» a Góngora cuando, en unos de esos días señalados del calendario litúrgico en que solía acudir con su padre y su tío a escuchar el coro de algún oficio religioso en la Catedral, el primero le llevó a la capilla de San Bartolomé, donde se encuentran las cenizas de don Luis. Rememora las palabras de su padre: «solo era un gran poeta». Desde entonces la presencia de Góngora en su vida se convierte en algo natural:

Para mí Góngora... lo tengo casi desde la cuna. Para mí, no es una cosa que yo haya aprendido a través de estudios. No. Era una cosa viva, era como si lo conociéramos. Un señor que entierran aquí en esta capilla. No sabía ni qué siglo, ni qué nada...Era un poeta, un poeta grande, según mi padre [Roses, 2014a: 0.30.26-0.30.53]⁴¹.

Si en el caso de Ricardo Molina, el pontanés mencionaba en su *Diario* a sus maestros, algunos de ellos decisivos en su admiración por Góngora, García Baena identifica también a un personaje que le acerca algo más a ese áureo y ardiente sol que es don Luis. Se trata del cronista de la ciudad, don José María Rey. Pablo García Baena estudia en el colegio público López Diéguez. Con motivo del tercer centenario de la muerte de Góngora el Ayuntamiento edita un cuadernillo que llega a sus manos pocos años después. Especula el poeta con que el cronista visitara de cuando en cuando a los niños en el colegio, ya que vivía muy cerca, precisamente en la calle Hermanos López Diéguez, o quizás por su amistad con algunos profesores («iba y nos hablaba a los niños»). Posiblemente, en una de estas visitas, les entregó folletos o les recitó alguna de las letrillas de don Luis. Pablo García Baena recuerda aún de memoria las palabras con que empezaba el cuadernillo: «Detén, niño tus pasos ante una casa de aspecto antiguo en la alegre plaza de la Trinidad» [Roses, 2014a: 0.33.21-0.33.36]. Sin duda, el niño Pablo detuvo desde entonces sus pasos en dicha plaza, en las calles de la Córdoba gongorina que nos ayuda a recorrer Ricardo Molina, pero sobre todo, en la lectura del verso perfecto y luminoso de don Luis.

⁴¹ El 31 de octubre de 2014, el director de la Cátedra Góngora, Joaquín Roses Lozano, entrevista a Pablo García Baena en la inauguración del ciclo «Góngora Vivo: cómo leen a Góngora los creadores de hoy», organizado por la misma Cátedra. En adelante transcribiremos algunas de las aportaciones del poeta en dicha entrevista.

Precisamente, respecto a su lectura, son varias las ediciones que confiesa manejar. Así, lo lee por primera vez, según precisa, en una edición realizada por la Real Academia también con motivo del tercer centenario, que recogía una selección variada de poemas de Góngora (sonetos, letrillas, romances, etc.). Además, había en casa otro libro editado por José María Cossío y la revista de Occidente, con motivo del mismo aniversario, dedicado a los romances del vate. El contacto con dichas ediciones no es sino una muestra de que la conmemoración del centenario gongorino influye directa e indirectamente en el acercamiento de Pablo a don Luis, ya sea con publicaciones y conmemoraciones locales o a través del decisivo impulso de los poetas del 27. Y es que, como confiesa él mismo, «yo crezco con Góngora».

Apunta Carlos Clementson, a propósito de García Baena, cómo posteriormente, en los primeros años de la década de los cuarenta, se acerca a la lectura de los poetas victorianos, Juan Ramón, Cernuda (*La realidad y el deseo*), de la *Biblia*, de Ortega, de Gabriel Miró y también, cómo no, de don Luis de Góngora.

Todo ello contribuiría a alimentar y enriquecer, con las aportaciones y connotaciones de la plástica, su exuberante y espléndido lenguaje culterano, el barroco y brillante caudal de sus imágenes y metáforas, de su pletórico estilo personalísimo, tornasolado de luces y matices, en el que las alusiones y referencias culturalistas a los diferentes campos del arte y la liturgia se engarzan y atesoran en una continuada sucesión de maravillas verbales, en una policroma y jaspeante pirotecnia de hallazgos y suntuosidades, de imágenes en las que las impresiones sensoriales juegan un papel primordial [1979: 770].

Varios elementos nos interesan de esta certera y magistral descripción de Carlos Clementson. En primer lugar que, como él mismo apuntará, Molina y Bernier despiertan el interés de García Baena por la arquitectura y el arte, que se suma a la ya sabida inquietud musical que todos ellos cultivan, sobre todo a partir de la generosa hospitalidad y dirección de don Carlos López de Rozas. Asimismo, hay que añadir la afición de García Baena por el cine, que ocupa un lugar privilegiado en algunas de sus producciones, y que contribuirá a generar ese singular culturalismo, que tendrá su estela décadas más tarde. Y es que, en definitiva, no solo debemos pensar en sus lecturas: encontramos en don Pablo una erudita y sólida formación que contribuyen de manera contundente al lustre y la grandeza de su poesía, a esculpir el mármol de su «exuberante y espléndido lenguaje».

Pero, por otro lado, alude ya Clementson al culteranismo de su lenguaje, a esa trabazón barroca de imágenes —Molina ya se había mostrado admirado en sus prosas a

partir de la lectura de los versículos de Claudel o del Góngora que Lorca dibuja en «La imagen poética de Góngora»—, a la policromía, la suntuosidad, la sensorialidad... No sabemos si todo ello, que está inconfundiblemente en Góngora, procede directamente de él. Será la misión de este trabajo acercarnos a dichos elementos para tratar de descubrir, si es que existe, la huella gongorina en el poeta de «Cántico». ¿Se va construyendo en García Baena una poética decididamente gongorina o sus lecturas delatan otros caminos? ¿Está Góngora presente en la poética de don Pablo? Trataremos de reconstruir una poética garciabaeniana para precisar con rigor si dicha huella es o no real.

2. Poética del sentimiento y la belleza.

Como ya valorábamos líneas atrás, no existe una gran cantidad de textos a partir de los cuales podamos revelar una poética propia explicitada por el propio Pablo García Baena, dentro de la cual especular acerca de si una poética gongorina tendría verdadera cabida en su poesía. No obstante, el autor escribe varias obras en prosa, la primera de ellas *Lectivo* (1983) o más adelante *Los libros, los poetas, las celebraciones* (1995), hasta la más reciente que lleva por título *Córdoba* (2009). Ya decía Juana Castro de su prosa que es «pura matemática, de tan exacta» [2009: 19], acertada descripción sobre la que, al escuchar a don Pablo en sus apariciones públicas, nos da la sensación de que sería incluso algo prudente. García Baena construye con sus textos en prosa —desde los mencionados libros hasta cualquier conferencia— una ensoñación esteticista que va recorriendo la realidad, a veces a modo de evocación sensorial, a través de una íntima, limpia y luminosa voz, donde la palabra es siempre la protagonista. Recurre también a veces a la anécdota, popular y culta, pero en cualquier caso, la prosa del de «Cántico» sobresaldrá siempre por su belleza. La describe así Francisco Díaz de Castro: «García Baena recupera sus pasos, los revive, además, con una prosa disfrutada, sorprendente en guiños y en insinuaciones, recortada con precisión cuando le importa y, otras veces, sugerente e impresionista con la seducción del ensueño esteticista» [87].

En esa misma línea José María de la Rosa apunta que sus prosas no son críticas, «sino anecdóticas y casi literarias» [1984: 27]. Y es que en este tipo de textos también brilla ese lenguaje esplendoroso que caracteriza su verso, que demuestra el privilegiado lugar que Pablo García Baena reserva en su vida a la palabra. Utiliza Manuel Alvar para describir la prosa de García Baena dos adjetivos muy precisos, «plástica y enamorada», vinculando Alvar al poeta con el protagonista de este trabajo: Góngora. El lector se sumerge en esa «agua transparente» que es su palabra, para la comprensión del texto. Es inevitable recordar el texto de Ricardo Molina en «Uriel» acerca de esa realidad oculta en la poesía, una realidad que el lector debe desentrañar. Señala Alvar:

Gracias, Pablo, porque leer no es solo deleite inmediato, sino el gozo de desentrañar los prodigios ocultos, ¿No era esto lo que hacía que Góngora cuando nos daba el texto, pero, subyacente, dejaba las interpretaciones que fuéramos capaces de interpretar? Leer es también interpretar al aclarar lo que de sí nos cuenta y al desentrañar el misterio. [89].

Sin embargo, además de estos y otros testimonios que nos ayudarán a diseccionar la obra del poeta de «Cántico», entendemos que es prioritario acudir a un texto de García Baena no muy extenso, también de carácter literario, a ratos más bien poético, y cuya lectura nos permitirá extraer varias claves relevantes sobre su poesía. El texto lo escribe con motivo de su nombramiento como Académico de honor de la Real Academia de Córdoba. En él, tan pulcro y bello como todos los de su prosa, Pablo García Baena observa a un poeta, que es él mismo, iluminado por una solitaria luz en la noche, en pleno proceso creador. La metáfora que construye en esta prosa, titulada «Poética de la creación», es toda una declaración de intenciones. Se trata, en nuestra opinión, del testimonio más cercano a una poética—quizás sin pretenderlo— escrito por García Baena: «Una luz vigila en la noche. Acerquémonos al poeta en el momento de la creación. Sí, lo veo, está solo...» [1994: 34].

Utilizaremos esa luz durante nuestro recorrido. Prosas, entrevistas, conferencias y la coherencia y la singularidad de sus versos, nos permitirán acceder a la mirada del más grande de los poetas cordobeses desde don Luis, el poeta que lucha contra el ángel, como Jacob [37], con el único objetivo de elevar su cántico.

2.1. Neoplatonismo: íntimo diálogo «garcibaeniano».

Comenzaremos aquí a reflexionar sobre todos aquellos elementos concretos que nos permitan realizar la reconstrucción de una poética en Pablo García Baena. Si partimos del proceso creador, hemos de decir que el poeta no participa de esa experiencia estética que es la creación del poema de manera inocente y superficial. García Baena tiene una natural—también en sentido panteístico— relación con la poesía. Se trata de un vínculo existencial, quizás no nos atreveríamos a llegar al extremo existencialista que se ha llegado a plantear sobre su poética, pero sí, al menos, desde una pulsión extraordinaria, por intensa e íntima. El propio autor describe con lucidez su poesía acudiendo a palabras de dos de sus referentes más sólidos: «siguiendo a Juan Ramón Jiménez, “es la vida misma”, o recordando al *Orfeo* de Rilke, “el canto es la existencia”»[2010: 13].

La belleza no es un fin caprichoso sino el resultado de una auténtica búsqueda dialogante que va del amor al conocimiento. En ese sentido, por ejemplo, Ruiz Noguera sitúa la edificación de una hipotética poética de García Baena en la línea del

neoplatonismo [1986a: 23]. Acertadamente acude a las palabras de Luis Antonio de Villena que describen el proceso creador en el cordobés como un «raptó», como una auténtica «exaltación».

Ámame, Primavera, en esta tarde
en que el sol es un pájaro cautivo
que revuela en la jaula azul del cielo.

[García Baena: 2008: 94]

La poesía de García Baena podría situarse, en un primer nivel, en la línea del neoplatonismo renacentista de Herrera o Garcilaso, o del de algunos de nuestros poetas románticos en el siglo XIX —de cuya obra conserva resonancias el propio García Baena— como es el caso de Bécquer, por no hablar de la figura del duque de Rivas. Otros autores, como Julio Calviño, también sitúan el proceso creador garciabaeniano dentro de una tradición de concepción platónica [Ruiz Noguera, 2004: 15]. Ese furor, ese gozo que se adueña del poeta, sumergiéndole para el proceso creador en una especie de delectación entre sensual y mística que le permite acceder a la belleza, es la única vía para culminar su comprensión del mundo. El poeta busca la pureza para describir una realidad donde el deseo es un seísmo que le conmueve, un hallazgo que le ha hecho perder definitivamente la inocencia. La voluptuosidad no es sino el camino para descubrir la vida y la naturaleza. De tal modo, el poeta se mueve gracias a un latido sensual que es necesario para descubrir la verdad:

Lo puro de tus senos me mordía en el pecho
con la fragancia tímida de dos lirios silvestres,
de dos lirios mecidos por la inocente brisa
cuando el verano extiende su ardor por las colinas.

[García Baena, 2008: 74]

Antonio Rodríguez Jiménez percibe con claridad en el poema esa única solución con que el poeta busca comprender su propia existencia: «el poema es quizás lo único que permite al poeta salir de su propio laberinto, de su destierro interior, desentrañar el enigma del amor» [2004: 76].

No podemos resistir la tentación de traer a este análisis una posibilidad sobre la cual ha debatido la crítica y que, sin duda, podría resultar de utilidad para comprender la obra del poeta de «Cántico». Nos referimos al neoplatonismo de Góngora en las

Soledades. R. O. Jones, en un artículo titulado «Neoplatonism and the *Soledades*» vincula al vate cordobés con dicha corriente estética cuando, reflexionando sobre la dificultad en Ovidio, escribe acerca de la oscuridad en su propia poesía, aludiendo a esa corteza que debe traspasar el entendimiento para alcanzar la verdad. Opina Jones al respecto: «Góngora seems to be claiming that the mind, puzzling over the multitudinous images, allusions and tropes of the *Soledades*, is led to an understanding of the source of all truth» [1963: 2].

Jones incide en uno de los temas axiales en las *Soledades* como es la armonía de la naturaleza, y ahonda en esa continuidad cósmica que relaciona la fertilidad de la naturaleza con la destrucción, la vida y la muerte en un continuo, un armónico y natural proceso. Para Jones, Góngora no mira hacia otro lado en su afán de belleza y armonía, sino que asume, sin escapar por ello, la inevitable violencia destructora del mundo, tan latente en algunos pasajes e imágenes de la obra, especialmente en la *Soledad segunda*. Sin embargo, volviendo al núcleo de la construcción del poema, nos llama la atención que a pesar de que se produce esa especie de conflicto cósmico, ese aparente choque entre los elementos que conforman la existencia y el universo, no solo ve necesaria la armonía sino que Jones considera que en ella hay cabida para una visión optimista en las *Soledades*: «For the Neoplatonist the universe, with all its incidental evils, is essentially good; just as Góngora despite the violence, death and decay that the individual aspects of the world present, sounds (it seems to me) an essentially optimistic note of the *Soledades*»[12].

Quizás el García Baena más elegíaco no podría participar de este optimismo, pero sí aquel que celebra la plenitud amorosa en *Junio*, el que adopta en sus poemas «una concepción hedonista del amor y la existencia» [Clementson, 1983b: 4], una pausa dionisiaca y sobre todo vitalista, en la que se puede detectar la estela de Gide o Whitman.

Tras la reacción que produce su trabajo, Jones escribe en 1966 «Góngora and Neoplatonism again», donde reafirma y matiza algunas de sus aseveraciones. En dicho artículo manifiesta que no solo considera posible la compatibilidad del animismo con el neoplatonismo, en un mundo que no solo rebosa de flora y fauna sino donde es un hecho la presencia decisiva de una fuerza espiritual superior, precisando que la sensualidad no es un obstáculo para alcanzar esa armonía espiritual. Es decir, también se puede alcanzar el amor a través de la posesión de la belleza o de la procreación y la carnalidad. Así, podemos hablar de una especie de atracción por la belleza eterna que

nos lleva a las ideas eternas de la mencionada concepción filosófica. Evidentemente no es nuestra misión revisar todo el aparato crítico gongorino para apoyar o no el neoplatonismo de Góngora. De hecho Jones deja claro que en su tesis no subyace la idea de que Góngora siga, en las *Soledades* o incluso en el *Polifemo*, las tesis de Plotino, o que pretenda ofrecer un tratado puro de filosofía a través de su gran poema de la naturaleza. Así, hay otras ocasiones, en cambio, en que se percibe incluso una concepción más cerca de la neoaristotélica, como propone, por ejemplo, Jesús Ponce Cárdenas para la *Fábula del Polifemo y Galatea* [Góngora, 2010: 56].

Sin embargo, sin tratar de establecer una senda artificial entre Góngora y García Baena a través de esta vinculación estético-filosófica, consideramos que acierta Ruiz Noguera al señalar esta vía neoplatónica en el de «Cántico». Gran parte de la producción del poeta García Baena está orientada hacia esa melancolía que desemboca en el amor y la sensualidad, a veces a través de una máscara como puede ser un correlato pagano y culturalista u otras en un diálogo donde el yo lírico está abierto a lo trascendente. Ese conflicto entre la voluptuosidad satisfecha y el pecado, resuelto no siempre de manera armoniosa, supone una reafirmación sensual en el mundo del poeta. García Baena comprende que para alcanzar la verdad es necesario ese conflicto. No podemos afirmar que en toda su poesía el yo lírico protagonice una búsqueda de la armonía cósmica —que ni siquiera se da rigurosamente en el Molina de las *Elegías*— o que su relación con el mundo albergue exactamente esa continuidad a la vez alumbradora y destructora en las *Soledades*. Sin embargo, sí es posible que ese raptó que para el poeta es la escritura, esa locura, esa fuerza del *ingenium*, ese «furor poético» [Gahete, 2009: 132] entre sagrado y místico (como el del mejor San Juan en el *Cántico espiritual*) tenga lugar a través de un proceso creador donde la belleza y la sensualidad sean un pretexto para alcanzar el conocimiento. Precisa Ruiz Noguera: «la teoría del “furor poético”, del poeta inspirado —en el que predomina el “ingenium”, que lo hace partícipe de la divinidad— es, según se sabe platónica» [2004: 14]. Se detiene en dicha cuestión e identifica la «soledad como instrumento imprescindible para la búsqueda del propio yo» [1986a: 23].

Describe muy bien ese proceso García Baena en «Poética de la creación», texto en el que vincula «mirada» y «poesía»: «la mirada es un ala», una idea que nos recuerda a las palabras de Aleixandre referidas a los poetas del grupo: «el joven poeta con voluntad de ala» [AA.VV. 2007: 35]. Continúa el de «Cántico»: «Ya vuela libre. Ya esa embriaguez de mirada y palabra sostienen firmes lo real absoluto: la poesía con la honda

raíz de lo plástico, de lo terrestre» [García Baena, 1994: 3]. Esa embriaguez que es furor del poeta —no «el pálido Moriles o el Montilla fragante» que García Baena consideraba también «fundador de Cántico» [2013: 9], acompañando a sus poetas en tertulias y reuniones— es una llamada mística que eleva al poeta a esa exaltación que procede de la inspiración. José Infante considera al de «Cántico» «“un poeta inspirado”, poseedor como pocos del don deslumbrante de la palabra» [2004: 56]. Y es que siempre ha sentido don Pablo la poesía como un don.

Pero retrocedamos de nuevo. García Baena pone el ejemplo del verso de Lamartine sobre la hoja en blanco: «Musa, contempla a tu víctima». Estamos ante ese raptó donde las musas prenden al poeta que no puede sino dejarse llevar por su furor creativo. Es en ese conflicto donde se funden lo vital y lo estético, en esa búsqueda de la inteligencia más sensitiva, donde podríamos afirmar la existencia de una poética neoplatónica en Pablo García Baena. Y es que ya Alexander Parker en sus estudios sobre el *Polifemo*, al que nos referiremos más adelante, sitúa el origen del culteranismo en el desarrollo de la poética platónica en las *Anotaciones* de Herrera o los poemas de Garcilaso, «“la locura divina” de la imaginación poética» [Góngora, 2000b: 28]. Se trata del ingenio del poeta, frente a la rigurosa propuesta de Aristóteles. Si bien Platón eleva la belleza a un nivel metafísico, considerándola un Bien Supremo relacionado con la inteligencia y la comprensión de la realidad, el neoplatonismo de García Baena o de Góngora incidirá en esa extrema vinculación estética y sensitiva con la realidad⁴².

2.2. *El neorromanticismo de García Baena elegíaco.*

Tras acudir a ese neoplatonismo de base renacentista conviene que nos detengamos en la presencia del romanticismo en la obra de Pablo García Baena. De manera unánime la crítica ha detectado en su obra una poética «inconfundiblemente romántica» [Molina Damiani: 29-30]. Fernando Ortiz en su trabajo *La estirpe de Bécquer, Una corriente central en la poesía andaluza contemporánea*, dedica un capítulo a García Baena titulado «Pablo García Baena: los tapices del tiempo». En él apunta con lucidez la mirada de García Baena hacia ese desnudo romanticismo de Bécquer, o del también sevillano Gabriel García Tassara, más abierto a la religiosidad y la naturaleza [1985:

⁴² Joaquín Roses dedica un capítulo a dicha cuestión [2007a: 157-185].

218]. De hecho, conecta Fernando Ortiz el romanticismo de García Baena, a veces turbulento, en su concepción del afecto y desafecto, con el del autor de *Don Álvaro o la fuerza del sino*, el cordobés Ángel de Saavedra, duque de Rivas [1995: 45]. Por su parte, justifica Fernando Quiñones una hipotética influencia en la presencia en la «poesía cordobesa histórica» de la figura del cordobés Duque de Rivas [Ortiz, 1995: 45]. En concreto, el estudioso identifica la singularidad de la poesía de García Baena en la confluencia de dos líneas: «la colorista, plástica, lujosa y de gran retórica (que podemos personificar en el duque de Rivas); de otro, la honda, sobria y recatada (que podemos personificar en Bécquer)» [1980: 14].

Juan Antonio González Iglesias considera a García Baena un poeta de «estirpe y sensibilidad declaradamente románticas» [2010: 92-93], insistiendo en el carácter anticlásico, incluso superior al Barroco, que supone el Romanticismo. La disidencia del García Baena de «Cántico»⁴³ es al mismo tiempo la rebeldía del García Baena neorromántico, que «atiende, —según Manuel Gahete— a los supuestos cristianos de exaltación del espíritu» [2009: 133] lo cual nos lleva de nuevo a la figura de San Juan de la Cruz —que abordaremos en este mismo apartado— y a la naturaleza. El propio García Baena, al describir el proceso creador en la prosa «Poética de la creación», en relación con ese espíritu anteriormente mencionado, había dibujado una conexión muy estrecha entre el poeta con el mundo natural: «El poeta parece tener la llave de un universo donde lunas rojas, músicas increadas, labios fríos al frío, lucen, suenan, rozan, en una naturaleza enriquecida, pero de todos» [1994: 34].

El neoplatonismo encuentra un aliado en el deseo del poeta que, desde sus comienzos, está teñido de un evidente color neorromántico y cernudiano. Precisamente en el segundo número de la segunda época de la revista (junio-julio, 1954), aparece el texto de José Luis Cano titulado «La pasión por la belleza en Keats y en Cernuda» en el que está presente ese anhelo neoplatónico de belleza y verdad. Percibe José Luis Rey en el primer libro de García Baena, en el poema de *Rumor oculto* «Elegía para un amigo», las maneras del poema «Adonais» que escribe Shelley a la muerte de Keats [155], acudiendo también el primero a esa especie de platonismo romántico. Según José Luis

⁴³ Señala García Baena en una entrevista: «Nosotros intentamos hacer poesía cuando se estaba haciendo otra cosa. Nuestros maestros fueron Juan Ramón, los del 27, Mallarmé, los simbolistas y parnasianos. En realidad, fue la poesía oficial la que se desvió, y nosotros nos mantuvimos en la que era verdaderamente la poesía» [Vivas, 1986: 49].

Rey el sujeto lírico se desdobra: está muerto en el poema y vivo en el mundo.
Recordemos el final del poema de Shelley:

I am borne darkly, fearfully, afar;
Whilst, burning through the inmost veil of Heaven,
The soul of Adonais, like a star,
Beacons from the abode where the Eternal are.

[1994: 499]

Precisamente con esa alusión a la eternidad hemos de volver a «Uriel». Comienza José Luis Cano su acercamiento a la figura de Keats partiendo de un verso del poeta inglés que dice así: «A thing of beauty is a joy for ever» («una cosa bella es un goce eterno»). Este verso de su poema «Endymion» —también título de un poema de *El río de los ángeles* de Ricardo Molina [2007: 45]: «Es muy temprano, Hay luna todavía. / Los ángeles del alba cantan en los vientos, tímidos.» (vv. 1- 2) — nos muestra el papel que Keats confiere a la belleza en su relación con la poesía. Se trata de esa melancolía moderna también presente en García Baena y que, como apunta Francisca Noguero Jiméñez, está «relacionada cada vez más estrechamente con la idea del ineluctable paso del tiempo y, sobre todo, reivindicadora del *carpe diem*» [59]. Cano sostiene que «el poeta sentía todo su ser preso en un éxtasis delicioso, en un mágico desvanecimiento. El alma de Keats estaba maravillosamente dotada para percibir cada matiz, cada forma de la belleza» [AA.VV. 2007: 181]. Nos recuerda a la embriaguez creadora a la que aludíamos páginas atrás. Según el crítico ese amor por la belleza procede del contacto con la naturaleza, señalando que «la pasión por la belleza es lo único que rescata al hombre de su mísera condición humana» [181], comparando esa pasión con la experimentada por San Juan de la Cruz. Pero José Luis Cano nos aporta una línea que vas más allá, llegando al ángulo que nos interesa de este rasgo en la poética de García Baena. Para ello recurre a un famoso verso de Keats: «Belleza es verdad, verdad es belleza». Estamos, por tanto, ante una vía neoplatónica idéntica a la que señalábamos en García Baena, donde la creación poética es algo más que un ejercicio de vacío esteticismo. La actitud del poeta ante el mundo y la belleza es, por encima de todo, un visceral y apasionado anhelo de conocimiento.

José Luis Cano considera que el único poeta que alberga tan intensidad en su pasión es Luis Cernuda, señalando el libro *Ocnos*, cuyas páginas están traspasadas por

la belleza. Su proclamada admiración por el sevillano y la influencia que ejercen sobre García Baena sus lecturas de Cernuda van mucho más allá. Detalla Manuel Gahete:

A través de Cernuda aprehende Pablo alguna de las claves que conmueven su obra: el tándem pasión y pensamiento de los poetas metafísicos ingleses, el paganismo clásico de los románticos alemanes y la ironía crítica de los simbolistas Tristán Corbière y Jules Laforgue, tamizadas por la voz personal del poeta sevillano [2009: 146].

Para ello, Cano destaca un recurso que permite a Keats acceder a esa belleza en sus versos. Se trata de la mitología griega. Nos recuerda esta vía a la sensual elección del culturalismo religioso, a veces mitológico, de la poesía de Pablo García Baena, que se ha vinculado con poco rigor a un hipotético gongorismo, y que analizaremos en el próximo apartado. Del mismo modo que Pablo acude, para expresar esa inocencia perdida, a ese pasado mítico evocado con nostalgia, Keats o Cernuda exaltan la belleza de un tiempo en que, en palabras de Cernuda, «los hombres fueron tan felices como para adorar, en plenitud trágica, la hermosura» [AA.V. 2007: 181]. La exaltación sensual y elegíaca de la poesía de Pablo García Baena observa con la misma nostalgia un mundo donde la pureza de antaño y la voluptuosidad vivida exigen una relación muy especial del yo lírico con el verso. También en García Baena la poesía es belleza y verdad.

En este raptó —volvemos a recurrir a las palabras de Luis Antonio de Villena— el yo lírico se sumerge a través de la evocación del pasado o la exaltación de la realidad en un estado de soledad absoluta. José Luis Rey ya había percibido en algún poema de *Mientras cantan los pájaros* cómo «la relación texto-mundo se encamina en García Baena a una fusión superadora del aislamiento del yo lírico y de la autonomía del texto poético» [158]. Así lo vemos en el yo lírico de «Pinar de piedra» [2008: 110-111] o en el poeta que vaga por las calles en «A solas con tu lámpara» [112-114]. Otro poeta cordobés, Manuel Gahete, también apunta que García Baena considera la soledad el camino imprescindible del propio yo. En cualquier caso, en un sentido o en otro es la soledad una constante y una llave en la pulsión creadora del poeta. Molina Damiani describe con acierto esa soledad intrínseca a la figura de García Baena, «la soledad gustosa en que ha andado preso, el apartamiento donde muy pronto quiso refugiarse, melancólico y tímido, apacible y nada ambicioso» [28]. Precisamente en la misma obra Francisca Noguerol Jiménez apunta cómo, desde el principio, García Baena opta por

este apartamiento, esta intimidad, esta soledad, vinculada a la filosofía neoplatónica, aludiendo a la *Theologia platónica de animarum immortalitate* de Marsilio Ficino [55].

Pero continuemos con la interpretación de esa soledad garciabaeniana. Acude Gahete a una entrevista realizada por Julián Sesmero a Pablo García Baena donde este señala: «de la soledad nace la luz y, de ella, la verdad» [Gahete, 2009: 130] Continúa Sesmero: «aquel que quiera conocerse dentro tiene que mirarse dentro, buscarse, autenticarse en el silencio» [Ruiz Noguera, 2004: 18]. Sea cual sea el proceso, superar el aislamiento o encontrar la luz en él, se trata precisamente de una actitud que ha elegido el propio Pablo García Baena para su vida misma, el poeta que es luz o que vemos iluminado por una luz en la noche, en soledad, como nos pinta en el escenario de su «Poética de la creación».

Nos detendremos en el silencio en el apartado dedicado a la sensualidad, pero tenemos que acudir en este punto a la magistral obra de Karl Vossler, *La soledad en la poesía española*, para tratar de situar ese aislamiento del yo lírico garciabaeniano. Nos recuerda Carnero: «Los sabios siguen los consejos del soneto de Pushkin que recomienda al poeta vivir en soledad, sin más recompensa que la perfección misma» [2010: 74]. Y es que desde un primer momento da la impresión de que la soledad del yo lírico alberga una sensibilidad y una pasión que, además de remitirnos al romanticismo, conjuga con la del fervoroso y exaltado misticismo de San Juan de la Cruz.

2.2.1. *La soledad de un yo lírico elegíaco.*

Para abordar la soledad del yo garciabaeniano es necesario partir de la especial devoción que García Baena muestra por San Juan de la Cruz desde sus inicios, al que lee ya con catorce años. Una de las primeras contribuciones literarias de García Baena al panorama cultural cordobés de la época llega precisamente de la mano de san Juan. Ya mencionábamos en el capítulo dedicado a Ricardo Molina el estreno el 23 de diciembre de 1942 en el Gran Teatro de la adaptación escénica del *Cántico espiritual*, lo que ya es suficientemente ilustrativo de la devoción sanjuanescade García Baena. Junto a Ginés Liébana articula dicha escenificación con motivo del centenario de San Juan de la Cruz, llegando incluso a participar los dos como actores. García Baena se encarga de la adaptación, Liébana de cuestiones más técnicas (decorado, vestuario) y García Gill del montaje de la obra. San Juan de la Cruz influye profundamente en García Baena y

en el grupo, cuya identidad, como ya hemos visto, guarda una extrema relación con ese *Cántico* del abulense. Rafael León nos recuerda los versos de un soneto que le dedica Pablo García Baena a san Juan de la Cruz en una de las primeras colaboraciones que realiza en el diario *Córdoba*: «Flor en el alba que el sutil rocío / llenara con angélicos cristales. / Llama de blancas plumas celestiales / que en fuego convirtiera el yelo frío...» [1984: 257].

Evidentemente, aborda Vossler todos los matices de la soledad sanjuanescadesde la experiencia mística del poeta. Como ya aclara el alemán, no es riguroso considerar que la poesía mística tiene como único pretexto la relación con Dios. Habría que cambiar la dirección de nuestra mirada y fijarse, además del hecho trascendente, en la motivación del yo lírico en «el cantor suplicante, temeroso, amante y en la voz sentimental de su *Cántico*» [2000: 204]. En nuestra opinión, no comparte García Baena con San Juan de la Cruz esa enajenación, esa desmemoria, incluso esa especie de distracción febril que, según Vossler, le hace en cierto modo alterar la realidad. Ciertamente, en ambos la poesía es contemplativa pero san Juan tiende más a la abstracción y García Baena, aún exaltado, desarrolla una especie de precisión sensitiva de lo terrenal, que a pesar de lo carnal es algo más racional.

Las tres vías de la mística llevan al alma de poeta a buscar a Dios; en García Baena, la belleza. No obstante, en ambos esa soledad interior es un camino para conseguir la libertad. Sostiene Ricardo San Martín Arce cómo el poema «opera como una potente pregunta» [263]. Como los místicos, García Baena se acerca al misterio desde el lenguaje. En cualquier caso el poeta, en ese conflicto entre su dimensión trascendente y la voluptuosidad, se recrea en una sensualidad siempre cercana al pecado, mientras que en el santo, «consciente de los peligros y posibles abusos de la soledad» [Vossler: 206], tenemos un mayor dominio de su espíritu, una actitud algo más precavida. Para los dos poetas la palabra es un reflejo apasionado de la soledad del yo lírico. García Baena cede, sobre todo, en esa primeriza y recién descubierta voluptuosidad, no digamos ya en *Junio*. La soledad interior es en ambos suficiente, aunque San Juan de la Cruz «interioriza» también la soledad exterior —no la necesita— recurriendo a símbolos y elementos espirituales. García Baena acompaña frecuentemente su soledad interior de la exterior, de ahí el recurso del monólogo dramático como en «Llanto de la hija de Jephthé» [2008: 87-93], según Ruiz Noguera, influenciado por Browning o Cernuda. En ese sentido, hay un elemento que une a san Juan de la Cruz y García Baena, y en el que este último y Góngora siempre brillarán

distantes. Recordemos la comparación realizada por Ricardo Molina en *Función social de la poesía*, entre la figura precisamente de dos de los poetas que iluminan con más intensidad a García Baena: Góngora y San Juan de la Cruz. Mientras don Luis es poeta de lo externo, donde el mundo exterior sirve para enmascarar la subjetividad de su yo, en su poesía Juan de la Cruz tiene una relación con lo íntimo [Molina, 1971: 260], más cercana a la postura que adopta García Baena ante la realidad.

2.2.1.1. El solitario peregrino gongorino.

Algunos matices de la soledad de García Baena nos dirigen a ciertas huellas del solitario peregrino gongorino, una soledad también analizada por Vossler. Y es que la soledad del yo lírico de García Baena coincide con el nostálgico vagar del héroe gongorino. Nos interesa reflexionar sobre el capítulo que el estudioso dedica a las *Soledades* de Góngora, donde comienza ya aludiendo a la inexactitud del término, recordando la opinión de Juan de Jauregui: «[u]sted introduce legiones de serranas y pastores...» [6]. Vossler acude a Spitzer, que percibe en la soledad del poeta una especie de «apartamento espiritual» en el que, a pesar de la aparición de un gran número de personajes, el yo lírico experimenta esos «sentimientos de nostalgia y soledad» [128]. Para Vossler el peregrino es un «fugitivo desengañado de la vida diaria [...] un alma solitaria», donde los sentimientos, por ejemplo la nostalgia que le produce observar la hermosura de la aldeana, le sirven para eternizar el dolor. El propio García Baena menciona en su prosa *Lectivo* al peregrino de amor de las leyendas árabes, «como todo viajero en éxodo hacia países de luz y de pereza, buscaban una “salvaje libertad”, la “realización de un sueño presentido”» [1983: 50], cuya búsqueda es la de la felicidad. Recordamos la melancolía de Victor Hugo, «le bonheur d’être triste». Así, llegamos a una afirmación definitiva del alemán, tras detenerse en la única verdadera continuadora, en su opinión, de la soledad de Góngora: sor Juana Inés de la Cruz. Sostiene Vossler: «Lo que dormita en Góngora y yace oculto es una añoranza sin finalidad, insatisfecha, de belleza y de naturaleza íntegra, de placer sensual y de candor que nace, despierta y labora como espíritu filosófico» [Vossler: 131].

Esta visión vossleriana de la soledad gongorina conecta a la perfección con la insatisfacción y la sensualidad de la poesía de García Baena, pero no se trata ya de una visión práctica de la soledad, sino «un estímulo, un enriquecimiento teórico del ánimo,

una idea espiritualmente elevada de la vida». Habla Vossler de «divertimento y curiosidad intelectual», que tiene que ver con ese concepto tan místico como epistemológico que en García Baena es la belleza. La soledad en García Baena es un paisaje para la nostalgia. La huida del yo lírico, el poeta que vaga por las laberínticas calles de Córdoba, la evocación, la elegía —omnipresente Molina—, la melancolía... como el vagar del nostálgico peregrino.

En definitiva, encontramos en García Baena una exaltación casi mística propia de la pasión sanjuanescas⁴⁴, pero también percibimos una nostalgia del yo lírico —muy juanramoniana— que presenta similitudes con la experimentada por el peregrino en su soledad. Aún siendo García Baena un poeta vitalista, predomina la nostalgia, no tan presente en San Juan de la Cruz. Los campos o las riberas que recorre el peregrino de las *Soledades* no son muy distintos a los melancólicos paisajes frecuentados por los poetas de Cántico, también —cómo no— por Pablo García Baena.

2.3. *El rumor de la melancolía y la suntuosidad cromática.*

Si continuamos pintando ese paisaje que es la poesía de García Baena, la incursión neoplatónica confirma algo de lo que no cabe duda: su poética es una poética del amor, pero un amor melancólico, casi elegíaco. Esa melancolía está estrechamente vinculada con el pilar central sobre el que alza su verso en los primeros libros: Juan Ramón Jiménez. Ya lo había calificado García Baena como «el más grande de los poetas contemporáneos desde Bécquer» [1983: 75]. Su influencia es decisiva en los comienzos de la poesía del joven Pablo, desde los cuadernillos que edita con Ginés Liébana. No obstante, la presencia juanramoniana, la sombra de su belleza y su sensualidad, se materializan en el primerizo *Rumor oculto* (1946). La lectura del libro delata nítidamente ese magisterio del de Moguer. La crítica percibe esa huella, en poemas como «Eclipse» [2008: 56] («Jarrones decadentes / en un parque neoclásico, / el acanto acaricia / estatuas mutiladas. / Tritones coronadas / con una espuma de estrellas / en la verdina quieta / de un estanque sin agua», vv. 2-9) o «Jardín» [68] («Mis manos que no saben, moldean asombradas / el mármol desmayado de tu cintura esquiva, / donde

⁴⁴ Utilizaremos el término «sanjuanescas» en lugar de «sanjuanina», quizás más extendido, por ser el adjetivo utilizado por Ricardo Molina en su *Diario* para referirse a la «Égloga de Belisa» de Pablo García Baena.

naufraga el lirio, y las suaves plumas / tiemblan estremecidas a la amante caricia», vv. 9-12) entre otros. En el primer ejemplo, un escenario de una belleza macabra y eterna, ese dominio del recuerdo en una atmósfera de irremediable tristeza. El propio García Baena sostiene que escribir es «contemplar, es rememorar y recordar»; José Luis Rey percibe un tono parecido al de los *libros amarillos* de Juan Ramón [153]. Junto a él, ecos de las *Prosas Profanas* de Rubén Darío y su «jardinería». Las estatuas o el motivo del jardín, que recuerda al tópico del jardín abandonado o del viejo parque, que Juan Ramón pudo tomar de Verlaine. En el segundo poema, un amor exaltado, el despertar del deseo, también resuelto de manera incontenida, donde se intuye esa pincelada romántica y becqueriana de la que hablábamos. Por último, habría que recordar un poema, «Otoño en los castaños» [2008: 72-73], estrechamente ligado a esa línea neoplatónica, el Eros y el Tanathos en una especie de misticismo erótico: «Quiero morir de amor esta tarde en el campo», (v. 1). Se trata de un poema de un corte más neorromántico, con un tono desplegado también por el poeta en otros poemas, así como por sus compañeros de grupo, como es el caso del propio Ricardo Molina.

El tono general de la obra nos muestra la nueva mirada apasionada y voluptuosa de un joven poeta que despliega su sensibilidad en la belleza de un paisaje tanto rural como urbano, ambos escenarios «en tentación recíproca» [García Baena, 2005: 5]. Esa mirada tímida se materializa en poemas donde aparece ya, por ejemplo, uno de los temas más importantes de la producción de García Baena, el de la inocencia o la juventud, que se resuelve en el descubrimiento de la sensualidad y el erotismo, la culpa, la hipersensibilidad o la escenografía de una naturaleza que es violencia y dolor pero también un espacio para el intimismo y la liberación. Ya lo dice el propio García Baena, «la vejez es el exilio. La juventud es el país natal» [García Jambrina: 12]. La mirada hacia Juan Ramón y Rubén Darío podría ayudarle, sin saberlo, a volver los ojos al magisterio de su viejo paisano.

2.3.1. Rubén Darío y Dámaso Alonso: la deuda gongorina.

No cabe duda de que el deslumbramiento de Juan Ramón, sus lecturas de Rubén Darío y el Modernismo, acompañarán a Pablo García Baena durante mucho tiempo. De hecho, será este un camino que nunca abandone: esa tendencia a la ornamentación, desde la pureza al exotismo y la desmesura, estará presente incluso en sus últimos libros, en la

manera en que se reafirma en la plasticidad y autenticidad de sus imágenes. Teresa García Galán apunta esta tendencia: «No sólo le interesa lo clásico barroco en la decoración, o la ambientación mezclada con lo arábigo andaluz, también lo modernista y el *art nouveau* que se mezclan con lo *kitsch* años cincuenta» [2010: 171-172]. Así, no solo en poemas del libro que cierra esta primera etapa, como por ejemplo «Alma feliz» [2008: 117-118] en *Antiguo muchacho*, cuyo léxico modernista se detiene en analizar García Galán [160] sino que también la sombra (o la luz) modernista estará presente en los libros de su última etapa.

El propio García Baena reconoce su admiración y conocimiento del nicaragüense: «Yo recojo a Rubén Darío a través de Juan Ramón Jiménez, filtrado y, por lo tanto, moderado, porque Darío es una fuerza de la naturaleza» [Vivas: 49]. Y es que poco podemos decir ya sobre la huella en García Baena de Rubén Darío y, sobre todo, de la significativa admiración de este último por Góngora, que encuentra un reflejo en su obra, como la luz irremediable que se abre paso a partir del contacto con los simbolistas. Ya había dedicado Dámaso Alonso un apartado a esta cuestión en su memorable obra *Estudios y ensayos gongorinos*, donde sitúa el hito del descubrimiento de Góngora por parte de Rubén Darío en su visita a París y en la veneración que poetas como Moréas o Verlaine profesaban hacia Góngora: «la admiración de Verlaine por Góngora tuvo que causar en el discípulo nicaragüense un profundo asombro» [Alonso, 1970: 537]. Sabemos que cuando realiza su segunda visita a España, 1899, decide «epatar» a los españoles enarbolando desde el olvido la figura de un poeta denostado durante el siglo que acababa⁴⁵.

No obstante, la honestidad de Dámaso Alonso debe ser un ejemplo para un trabajo como este. El del 27 afirma que no hay huella de la técnica gongorina en la poesía de Rubén Darío—lo cual no quiere decir que cuestionemos su extraordinaria influencia en la recuperación de Góngora—, a pesar de que, como Antonio Machado le cuenta a Dámaso Alonso, Rubén Darío recitaba octavas del *Polifemo* de memoria. No olvidando las ideas de Dámaso Alonso, que denuncia la superficialidad y en *snobismo* del gongorismo rubeniano, nos interesa quedarnos con Rubén Darío como transmisor de la fiebre gongorina y valorar ese contagio a partir de Verlaine, por encima de que él mismo asuma o no los postulados de la poesía gongorina. No pensaremos ahora en las

⁴⁵ Más recientemente, Joaquín Roses Lozano aborda la huella gongorina en Rubén Darío [2007a: 273-284]. Así, destaca Roses el «nuevo canon de lecturas de la literatura española» que actualiza y proyecta el nicaragüense a través de «una revisión del pasado, mediante sus incursiones en la tradición literaria» [273]. En ese proceso, ocupará Luis de Góngora un lugar privilegiado.

lecturas que García Baena o los poetas de «Cántico» realizan de los simbolistas o de Rubén, o en la tajante separación que Alonso traza entre la literatura de la época y Góngora. En todo caso, aunque solo fuera por soportar los saludos de Jean Moréas cuando el nicaragüense visita París en 1893 («¡Viva don Luis de Góngora y Argote!»), o la fijación por Góngora de su maestro Verlaine —recordemos su lema gongorino: «A batallas de amor, campo de plumas»— su vínculo con los simbolistas le une irremediabilmente a Don Luis, sea mayor o menor la presencia de Góngora en su obra.

La mayor huella en Rubén Darío del «bravo Góngora» es el conjunto «Trébol» [Darío, 2011: 442-444], donde dedica tres sonetos a Góngora y Velázquez. En el primer soneto Rubén Darío pone voz a Góngora que se dirige a Velázquez anunciando los fastos de su homenaje —en dicho año, 1899, se celebra el tercer centenario del nacimiento del pintor— realizando algún mínimo ejercicio, o más bien intento, gongorino. En el tercero [443], un soneto en alejandrinos de corte más modernista, el nicaragüense realiza algún guiño gongorino; así el primer verso («En tanto pace estrellas el Pegaso divino», v. 1), que nos recuerda al verso seis de la *Soledad primera* «en campos de zafiro pace estrellas» [Góngora, 1994: 197] o al comienzo de varios poemas o versos de Góngora, que a su vez nos remiten a Garcilaso: «En tanto que de rosa y azucena», (v. 1); o la asociación de Angélica, protagonista del romance de Angélica y Medoro (1602) [2000a: 204-208], con las Meninas («y mientras pasa Angélica sonriendo a las Meninas», v.13).

Sin embargo, nos interesa ir especialmente al segundo soneto: la respuesta de Velázquez a Góngora. Hay algo que advierte Dámaso Alonso y que resulta cuando menos curioso. Nos divierte descubrir el augurio que Rubén Darío realiza en el primer cuarteto del poema. Parece que Darío nos anuncie ya la vuelta del fénix gongorino, revitalización a la que, sin duda, contribuye nuestro azul poeta:

Ya empieza el noble coro de las liras
a preludiar el himno a tu decoro

[Cruz Casado, 1992: 228]

El propio García Baena valoraba muy mucho, ya desde los años en que emerge su poesía, la recuperación gongorina, sintiéndose incluso en deuda con todos aquellos que contribuyeron a los fastos dedicados a don Luis, y aún más desde una Córdoba

cuyos poetas no habían contribuido activamente en dicho homenaje. Así, en una visita de Gerardo Diego, señala el poeta:

Él había sido el ángel despertador de los poetas españoles para la conmemoración del centenario de Góngora [...] No tuvo Córdoba en aquellos días del centenario un poeta que se uniera al “dulce alterno canto” glorioso para quien en frase de Gracián “fue cisne, fue águila, fue fénix en lo sonoro, en lo agudo y en lo extremado: monstruo en todo” [...] Pero yo quería demostrarle nuestro agradecimiento a Gerardo Diego. [García Baena, 1983: 34-35]

Realizamos aquí un breve receso en nuestro viaje por el Modernismo con parada en el Simbolismo, para señalar que, junto a la presencia de Rubén Darío, el poeta cordobés José Luis Rey atisba en algunas de las composiciones de García Baena una belleza mallarmeana en lo que él llama una «poética del interior» [150]. Así, se refiere al poema «Ágatha» [2008: 41-43], incluido suelto al principio de su *Poesía completa*. En opinión de Rey, «García Baena ha comprendido la mayor lección de la poesía simbolista: convertir el poema en un refugio ante las insidias del tiempo y la realidad» [150]. Pero quizás la mayor lección que aprende el poeta de «Cántico» de los simbolistas es la de la belleza. Sostiene sobre dicha relación Manuel Gahete: «Pablo García Baena sabía que la propuesta de Cántico enlazaba bien con la estética del lujo y de la muerte postulada por el simbolismo de Mallarmé y Rimbaud y todos los que alimentaron el culto a la belleza, la palabra, la melancolía, la pasión por la muerte» [2009: 137].

En cualquier caso, el papel del modernismo en la configuración de la poesía de García Baena, especialmente en «la formación técnica de Baena» [Ortiz 1985: 220], es decisivo. En sus versos se apreciará desde el inicio el nacimiento de una voz singular a partir de dicha influencia. Según Teresa Galán es la línea modernista, junto con el romanticismo, el punto de partida de Pablo García Baena, a partir de sus lecturas de Rubén Darío, Villaespesa, Manuel Machado y, sobre todo ellos, de Juan Ramón Jiménez, del que asume García Baena la melancolía, el anhelo de belleza pura y esa hipersensibilidad de su poesía.

2.3.1.1. Presencia de don Luis en el referente modernista.

Recoge García Galán el testimonio de Javier Sánchez Menéndez, quien considera que hay «un modernismo evidente a través de la armonía perfecta, elegancia, suntuosidad,

intimidad y propiamente lo cotidiano» [2010, 160-161]. En el camino de la sensorialidad uno de los sentidos será privilegiado por encima de otros en García Baena. Nos referimos a la vista. La gama de colores y el sinestésico deleite de los sentidos nos lleva directamente a la fuente. Es el Pablo García Baena pintor el que nos desvela ese modernismo, como nos desveló en nuestra entrevista:

Yo no sé si todos, pero yo siempre he dicho que yo soy un poeta con ojos de pintor. Yo lo que digo es porque lo veo, que es lo que hace el pintor: expresar en el lienzo, en el papel, en la materia que sea, lo que está viendo, lo que imagina. Y eso tenemos en el duque de Rivas, que fue también pintor en su época de juventud, lo tenemos tantos poetas que han intentado... el mismo Lorca que hacía los figurines tan divertidos tan graciosos, tan infantiles, y a la vez tan de su momento, tan emparentados con lo más atrevido del Modernismo, con Picasso, esos dibujos que hace Lorca, el mismo Alberti que ha estado pintando hasta su muerte [Prieto: 0.25.05-0.26.14]

García Baena escribe en varios de sus textos en prosa sobre esa «nueva rebeldía de la belleza» que es el Modernismo. Así, dedica un texto en prosa a la figura de Manuel Reina. Detalla la apuesta del poeta por «el nuevo lenguaje, el culto al lujo de la palabra, el arte inútil y largo» [1995a: 124], camino anunciado con la fundación de la revista *La Diana*, dirigida por Manuel Reina. Pero nos llaman la atención las palabras en ese texto sobre el lenguaje en la poesía del poeta de Puente Genil: «Don Juan Valera atribuyó a Rubén Darío “un galicismo mental y un buen castellano”; ese buen castellano puede sonar en Reina con el poderío luciente de Góngora» [125]. Pablo García Baena apunta también en Reina la presencia de Garcilaso y Bécquer, pero nos incumbe más esa alusión a don Luis, omnipresente en casi todos los poetas admirados o seguidos por García Baena. Ese buen castellano del modernista es precisamente lo que el poeta y sus compañeros de «Cántico» encuentran en Góngora. Rememora Reina en *El jardín de los poetas* (1899) las figuras de varios poetas clásicos, entre ellos la de Luis de Góngora en un poema dedicado al escritor y erudito egabrense Vicente Toscano Quesada:

Góngora el insigne vate
de los campos y del sol,
viejo, pobre, y enclavado
sobre la cruz del dolor.

[Reina, 2005: 815]

En esa misma línea, recoge García Baena las palabras de Juan Ramón a la muerte de Manuel Reina donde comenta que «dobló dos o tres romances con una

galanura digna de Góngora» [García Baena, 1995a: 125]. De hecho, si indagamos algo más, el propio Blanco Belmonte señala en el *Diario de Córdoba* del 21 de Junio de 1896: «¡Salud, salud a Manuel Reina! Córdoba: que tus hijos aprendan a leer en los romances de Góngora y de Saavedra y en los Poemas paganos, que acaba de publicar Manuel Reina» [Aguilar, 1897: 43].

Dedica también García Baena dos textos en prosa a la figura de Salvador Rueda: «La gran cadencia» y «La luz y la sombra». Ya García Baena había recordado la influencia que ejerce Rueda sobre Juan Ramón Jiménez, que le llama «el colorista español» [Vivas: 49]. En el primer texto, ensalza ese «volcán de imágenes» que es su lenguaje. En él menciona a una figura en la que nos detendremos al abordar el debate sobre el Barroco: Eugenio D'Ors. Sostiene el poeta: «Como Eugenio D'Ors ve en el barroco el estallido de flores y faunas exóticas, la voz poderosa de América —se refiere a Rubén Darío—, también lleva a Rueda» [García Baena, 1995a: 128]. García Baena percibe un paralelismo claro entre dos explosiones de belleza del lenguaje en estos dos hitos de la historia de la Literatura: Barroco y Modernismo, la heterodoxia y la rebeldía de una bella revolución del lenguaje, lo que les hace coincidir en ese mismo afán constructivo y lingüístico que propone «Cántico». Incluso, el propio Orozco apunta el paralelismo entre la estética de místicos y la del Barroco [1975: 74].

Las lecturas de Manuel Machado desde su juventud, Manuel Reina, Salvador Rueda... Llegamos casi a un punto de inflexión de este apartado. En relación con el Modernismo debemos detenernos en una figura que ya hemos mencionado y en la que quizás la crítica aún no se ha detenido de manera concienzuda, a pesar de que posiblemente sea la influencia más sólida y silenciosa en el lenguaje del poeta de «Cántico». Carlos Clementson⁴⁶ ha insistido tenazmente en esta vía como el origen de la opulencia y suntuosidad del lenguaje de Pablo García Baena. Clementson sostiene que la imaginería metafórica de García Baena está «muy vinculada a la estilística modernista más distintiva y peculiar» de Gabriel Miró [1979: 798-799]. Recuerda Dámaso Alonso en *La lengua poética de Góngora* el desvelo y el entusiasmo por Góngora de Gabriel Miró, gracias a cuya mediación, reconoce Alonso, el Ministerio de Instrucción Pública le dedica a Góngora los concursos nacionales de 1927 [Alonso, 1961: 7].

⁴⁶ Hemos de agradecer a Carlos Clementson su generosidad y su testimonio en el proceso de elaboración de este trabajo, poniendo a nuestra disposición su tesis doctoral, aún inédita.

Ian R. Macdonald, en su obra *Gabriel Miró: su biblioteca personal y su circunstancia literaria*, nos recuerda el entusiasmo de Miró por Góngora. Así, alude a una conferencia del escritor alicantino en la que afirma «es más de nosotros que de antaño la lírica de Góngora» [2010: 46]. El crítico establece un paralelismo entre ambos basándose para ello en la manera de entender a Góngora⁴⁷ en la época, ahondando en las críticas del 98 hacia el poeta modernista, recordando que aquellos que atacaban al Modernismo solían hacerlo dirigiendo sus dardos hacia Góngora. Recoge cómo Maeztu le achaca a Miró «la insuficiencia del bello estilo» [46]. Valle alaba, por el contrario, a Miró, destacando en él «la renovación del léxico» o «la capacidad sensible que tienen algunos de sus personajes para el sentimiento de la naturaleza» [47].

No obstante, Macdonald considera fascinante el paralelismo que se puede establecer entre Góngora y Miró. Se le achaca a este último «lo decorativo», elemento que, de manera infundada y poco rigurosa, se la ha echado en cara a García Baena. Parece, al igual que Darío nos conduce a Góngora, que Gabriel Miró, de entre los modernistas españoles, es uno de los referentes que acerca al vate cordobés, por lo que la influencia de Miró en García Baena podría ser una pieza decisiva y coherente de nuestro puzzle de conexiones gongorinas —al igual que sucede con el propio Miguel Hernández—. Este vínculo entre Miró y Góngora es un nexo más de las conexiones entre los dos ilustres cordobeses, o una nueva solución al enigma sobre el excelso lenguaje de García Baena. Señala Carlos Clementson, tras referirse a Miró en la caracterización de la poesía de García Baena: «un lenguaje rico, preciosista, succulento y barroco, lleno de color, entremezclado o yuxtapuesto a otro plano de lenguaje coloquial y cotidiano» [1979: 799]. Se refiere, además, a ejemplos de obras posteriores, al poema de *Rumor oculto* «Elegía a Chopin en un atardecer de octubre» [2008: 80-81], ejemplo de una poesía de «nobles calidades y suntuosidades litúrgicas». Clementson apela a un fragmento del poema:

La sombra nos envuelve. No hay luz. Sólo la luz del alma
vigila allá en el fondo entre la niebla,
como lámpara eucarística en la soledad de un sagrario.
Pero suena la música...

[80]

⁴⁷ Cabe precisar un detalle quizás elocuente: Ian Macdonald acude para su «fascinante estudio» sobre Miró a la obra de Elsa Dehennin *La Résurgence de Góngora et la génération poétique de 1927*.

Esa influencia de Miró la vemos en un lenguaje culto, de índole religiosa y litúrgica, que ocasionalmente en los versos de García Baena se manifiesta en un exuberante esteticismo. Afirma el propio García Baena: «Gabriel Miró nos aficionó al paladeo sensual y goloso de las sílabas, y las palabras no perdieron su añeja belleza ni la prosa su modernidad» [1994: 37].

Veamos otros ejemplos. En el poema «Verónica» [2008: 107-109], del libro *Mientras cantan los pájaros*, aprecia Clementson que su «esplendoroso lenguaje sensorial, suntuoso y colorista parece extraído de las más bellas páginas mironianas». Pero no solo advierte Clementson ese esplendor. Adivina la presencia del oriolano en ese «atroz realismo casi naturalista de algunas situaciones en contraste violento y audacísimo con ambiente o paisajes de idílica transparencia y belleza [1979: 823]. Según el crítico y poeta es una naturaleza plena desensualidades a la manera de Miró:

Ahora soy complacido todo tierra,
sólo un montón de tierra donde crecen florecillas salvajes
como desnudas piernas deseadas
y hay un himno en mis labios,
un himno que levanta su corola
como la púrpura de la diana en un alba con lluvia.

[García Baena, 2008: 110]

En suma, esa variable barroca que se le atribuye a García Baena desde la influencia de la obra del alicantino, tiene que ver con el lenguaje culto y litúrgico, suntuoso y sensitivo de sus versos, incluso con su visión de la naturaleza. Encontramos la influencia mironiana en ese barroquismo exótico y orfebre de muchos de los poemas del de «Cántico». Por ello, no podemos para nada obviar este vínculo, ya que matiza y quizás esclarece la etiqueta barroca de la poesía de Pablo García Baena, que de manera amplia su sitúa superficialmente en el cómodo recurso y, siempre al alcance de la mano, del gongorismo. Comprobaremos que gran parte de la crítica coincide en etiquetar de barroco precisamente aquello que consideramos parte de la exuberancia modernista y quizás, como veremos, es ahí donde surge la confusión. Si bien no podemos hablar de gongorismo en Rubén Darío, sí podemos hablar de modernismo en García Baena, pero ese juego tiene unas consecuencias. Los elementos de suntuosidad garciabaeniana, que nos hacen a la vez pensar en el barroco o en Miró, son precisamente los elementos que acaso, en nuestra opinión, podrían unir las poéticas de Góngora y Darío: la sensorialidad

y la extrema, exótica y culta belleza que vincula a ambos eternamente. Existe realmente un paralelismo entre la suntuosidad barroca y el exotismo modernista. Además de la influencia de Juan Ramón Jiménez, Rubén Darío o Miró ¿qué más queda del modernismo en Pablo García Baena? Para comprender este elemento y contribuir a la definición de los límites de la poética de García Baena, debemos abordar otro elemento decisivo de la poesía del cordobés en el que residen el exotismo y la sensorialidad de la influencia modernista.

2.4. El hecho religioso y la sensualidad.

En el anterior apartado esbozábamos ya esa coexistencia en la obra de Pablo García Baena de lo sensorial y la religiosidad, a través de lo litúrgico. La influencia, por ejemplo, de un San Juan de la Cruz, del romanticismo y, especialmente, de Gabriel Miró da como resultado una fórmula poética donde el yo lírico encuentra en la pasión y la belleza un cauce idóneo de expresión. En lo que se refiere a la religiosidad, acudiremos a poemas donde se evidencia un claro referente bíblico, con temas o motivos que nos podrían hacer pensar en una poesía «religiosa» en la obra de García Baena. Analicemos algunas de las claves de este rasgo particular en su poesía.

La suntuosidad en el lenguaje, señalada al detenernos en Miró, se suele manifestar especialmente en poemas no sólo litúrgicos, sino donde aparecen sucesos o personajes bíblicos. El elemento religioso, en concreto la presencia de la *Biblia* en su obra, es una de las características que más contribuyen a cimentar dos rasgos básicos de la poesía de Pablo García Baena: culturalismo y esteticismo. Fernando Ortiz considera que es la «principal fuente nutricia de su obra» [1986d: 22], lo cual guarda coherencia con algunos de sus autores predilectos: ya hemos nombrado a san Juan de la Cruz, Fray Luis de León, Santa Teresa de Jesús y los clásicos del Siglo de Oro, o más tarde, Gabriel Miró. Sobre el alicantino, el propio Gerardo Diego señala al respecto, con motivo de la aparición del segundo libro del poeta, *Mientras cantan los pájaros* (1948): «En sus estampas suntuosas de color, de perezoso ritmo y verbal opulencia, Pablo acumula los más densos aromas orientales y esmalta su verso o versículo como un Gabriel Miró su prosa» [*Apud* Clementson, 1979: 803]. Precisamente, percibe Clementson entre las posibles influencias «el esplendoroso y sensualista lenguaje de

Gabriel Miró o de la Biblia, la honda nostalgia elegíaca, de estirpe neorromántica, de un Luis Cernuda» [1979: 803]. De nuevo, la clave sensualista y bíblica.

2.4.1. *Lo divino y lo pagano.*

La opulencia de esos «versos esmaltados» es un escenario ideal para la combinación de lo divino y lo pagano en poemas con un extraordinario manejo del versículo. En ese sentido, ya veíamos en Ricardo Molina la presencia de un versículo mitad bíblico, mitad claudeliano. El carácter sálmico de algunos de los versos de García Baena puede provenir del modernismo oriental y exótico (Rubén Darío, Miró...) [Gahete, 2009: 138] o incluso de la Generación del 27 pero también de la lectura directa de la *Biblia* o de la obra de Paul Claudel, muy leído por los de «Cántico» a partir de la admiración que profesa Ricardo Molina hacia la obra del francés⁴⁸. De hecho recoge Fernando Ortiz un testimonio de Luis Cernuda en el que el sevillano, en su *Historial de un libro*, cuenta una acción que convierte en cotidiana durante su estancia en Glasgow: «Entre mis lecturas de esos años quisiera mencionar cómo, ya en Glasgow, había comenzado todas las noches a leer, por costumbre, una vez acostado, algunos versículos de la Biblia en traducción inglesa» [1986d: 22]. La *Biblia* está presente también en proyectos que no llegan a llevarse a cabo. Nos referimos, por ejemplo, a la obra dramática que planeaban escribir en colaboración Ricardo Molina y García Baena, pero que no se realiza finalmente, sobre el episodio bíblico de la reina de Saba⁴⁹.

De cualquier modo, la constante religiosa se hace patente desde el primer libro de García Baena. Recordemos la declaración de intenciones del comienzo de «Otoño en los castaños»: «Quiero morir de amor esta tarde en el campo. / Estoy echado solo, con Dios y mi poesía» [2008: 72]. Para Fernando Ortiz ese poema, donde aparece ese amor

⁴⁸ García Baena comparte la admiración del pontanés por Claudel, aunque comprobamos que la poesía del francés su preferida. Apunta don Pablo en una entrevista a Antonio Rodríguez Jiménez publicada en el *Diario Córdoba*, el 26 de febrero de 1988, cuando este le pregunta por los gustos de los más veteranos y los más jóvenes de «Cántico»: «A Ginés y a mí nos parecía que todo aquel mundo de Ricardo, con ese paganismo entre una Grecia del siglo XIX y Puente Genil, era un poco cateto y nos reíamos [...] Estábamos al día en otras cosas que ellos —se refiere a Ricardo Molina y a Juan Bernier— [...] Ellos eran avanzados para aquel tiempo, pero te podían hablar de Claudel, que era un tostonazo...».

⁴⁹ Se trata obviamente de un proyecto que, al acudir a la fuente de las Sagradas Escrituras, ya apunta a su posterior culturalismo religioso. Pensemos en el personaje de la reina de Saba, que aparece más tarde en su texto «Cita andaluza», escrito con motivo de un encuentro poético, y en la que la interpelación final se refiere a la poesía como un misterio: «la poesía en fin, calla y sigue proponiéndonos nuevos enigmas como Saba» [García Baena, 1987: 3].

voluptuoso tan frecuente en la poesía de Pablo García Baena y el posterior arrepentimiento después del triunfo de la carne, es toda una invocación a la muerte:

ven ahora callada, ven ahora, callada
por el sendero, ahora que el corazón me tiembla
de amor, que todavía puedo darlo sangrante
y destrozado pero como una fuente puro.

[vv. 6-9]

Como decíamos, el elemento religioso —que no la religiosidad— en García Baena y en otros poetas de «Cántico» —pienso especialmente en Bernier y Molina— se va a plasmar de una manera muy singular. Esta aparición en su poesía tendrá generalmente connotaciones paganas, no porque algunos de ellos no experimenten en una apertura convencional e íntima hacia lo trascendente, sino porque se hará presente a través del conflicto constante entre la pureza y el pecado, arrepentimiento y satisfacción, entre represión y deseo. Lo sensual, lo pagano, nos conduce al hecho espiritual más que a la propia elección de personajes y acontecimientos bíblicos, que son un correlato útil del que se sirve el autor, de modo que el elemento erótico va de la mano del litúrgico. No debemos pues confundirnos: si analizamos la lujosa presencia de las *Sagradas Escrituras* comprobamos que —como veremos— se trata simplemente de un vehículo para la expresión más que de un recurso relacionado con la fe o la devoción. Quizás, de los tres, es Juan Bernier el que experimenta este conflicto más alejado de la religiosidad, mientras que Molina y García Baena, a pesar de puntuales crisis y vaivenes, tienen siempre presente, en una dirección u otra, una vivida religiosidad y el diálogo con lo trascendente.

Así, para expresar ese conflicto íntimo, García Baena —también lo hará, en parte Molina— recurrirá a dos vías. Se detectan ya en *Rumor oculto* lo que Carlos Clementson califica de «evocaciones neopaganizantes» [1979: 791], una vía posible para dar respuesta a ese despertar voluptuoso, cuyo escenario suele ser, en los poetas de «Cántico», la naturaleza. Luis García Jambrina apunta la «coexistencia de la tradición clásica grecolatina o pagana y la tradición cristiana» [12]. Efectivamente, la primera vía que contribuye a la expresión de ese conflicto es la utilización de la mitología clásica. Pone Clementson el ejemplo de la imagen del «fauno joven» en Ricardo Molina, que aparece en García Baena en «Tentación en aire» [2008: 64-66], quizás el poema más representativo del conjunto, donde también destaca el crítico la evocación al paganismo

del mundo clásico en la figura de Apolo. Además, el poema «Narciso» de *Junio* (1957), de evidente adscripción mitológica:

De nuevo a tu lado.
Tu carne... Esa es mi plegaria.
Nacido de mí mismo, tu amor, como puñal en el estuche,
acecha para libertar mi soledad.

[García Baena, 2008: 176].

Ya había reflexionado José Luis Cano en *Cántico* sobre el paganismo romántico de Keats y Cernuda a través de sus lecturas y la presencia de la mitología en sus versos, un rasgo decisivo en esa especie de neoplatonismo ansioso de belleza y de verdad. En cualquier caso, vemos ese efecto espejo del intimismo de García Baena a partir del recurso culturalista.

2.4.2. *El culturalismo religioso.*

Con su segunda obra, *Mientras cantan los pájaros*, que goza de mayor éxito y repercusión que la primera, el joven García Baena irrumpe con fuerza, ya definitivamente, en el panorama literario de la época. Como decíamos, no estamos ni mucho menos —tampoco lo estábamos en algunos poemas de *Rumor oculto*— ante una poesía de carácter religioso. En dicha obra la poesía de García Baena ha alcanzado una madurez de juventud, y el poeta continuará desplegando una exquisita sensibilidad que se manifestará en un dominio exquisito del lenguaje y la imagen para plasmar esa tensión entre la serenidad y la exaltación, en relación con el deseo y la idea del pecado.

Guillermo Carnero ha analizado en profundidad este rasgo de la poesía de García Baena, adoptando el término «culturalismo religioso», una actitud con la que el poeta genera un universo simbólico en el que se proyecta en personajes y escenas de la religiosidad, muchas veces popular. Este recurso le sirve de correlato para poder expresar sus pasiones y sus vivencias, en relación con el mundo y la naturaleza. Tras generar un debate acerca de la intención de este recurso, e incluso sobre la existencia o no de poesía religiosa en la obra del «Cántico», ha apuntado Carnero recientemente que quizás la intención del poeta es «soslayar los peligros del romanticismo» [2010: 84]. En nuestra opinión, al tratarse de una íntima objetivación que equilibra la desatada subjetividad de la pasión romántica, quizás Carnero no se equivoca. No sabemos si el

crítico está en lo cierto pero, efectivamente, se produce un movimiento armonizador, no sabemos si voluntario, en esta vía escogida por el yo lírico. No obstante, no creemos que lo haga con la intensidad suficiente como para acabar con la exaltación natural que experimenta.

Precisamente otro poeta, Antonio Colinas, ofrece una interesante visión acerca de la presencia en García Baena de este elemento religioso. Señala el poeta leonés:

Los poemas de García Baena [...] están en esta dirección de sacralidad universalizada, en ese afán de querer ir con la palabra más allá, en ese deseo de plenitud del ser; es decir, de plenitud de sentir y de vivir libérrimamente. Lo sagrado: una presencia que no tiene absolutamente nada que ver con ortodoxias ni incluso los restringidos cánones religiosos, y que acompaña a los seres humanos y a la poesía desde sus orígenes [2010: 64].

Es evidente, pues, la presencia de un elemento religioso. Sin embargo, como sostiene el crítico, no estamos ante un uso ortodoxo y sacralizado sino que lo trascendente se universaliza para poder humanizarse y emplearse como cauce de las pasiones terrenales, concretamente carnales, del yo lírico. Para ello, Colinas hace un breve repaso de unas fuentes en las que está presente este elemento trascendente, que no sagrado, aunque no se ciñan a los cánones de la religiosidad oficial: «desde los “Libros Sapienciales” de la *Biblia* y los primeros cantos sumerios y egipcios, al *Cántico* de San Juan de la Cruz, de la poesía náhuatl a la de Hölderlin o Rilke» [2010: 64].

La represión que impone la ortodoxia de su vivida y honda religiosidad desemboca en esa heterodoxia, una tensión cuyo desenlace es, en ocasiones, la satisfacción de ese deseo carnal. El poeta adopta una especie de hedonismo erótico fruto de su hipersensibilidad. Pero, como decíamos, si hay una mitología a la que van a recurrir es la de origen bíblico. Los personajes religiosos que vemos en *Mientras cantan los pájaros* nos permiten presenciar en su poesía esa oscilación del yo poético entre la religiosidad y lo pagano. Se trata de proyectar la experiencia emotiva del yo lírico con el fin de objetivarla, estableciendo un elegante correlato con el protagonista de dicha historia o pasaje bíblico. El elemento religioso en poesía suele esconder una mirada devota y piadosa, pero en «Cántico» su misión es otra. Le sirve al poeta para encontrar la belleza y expresar las emociones, con el objetivo de tratar de comprender la realidad. De hecho, al no ser una poesía religiosa, señala Carnero, podría prescindirse y optar por otra vía. Señala: «En los poemas en que existe un correlato de carácter religioso, éste es totalmente prescindible: sirve para expresar y poner de manifiesto sentimientos e ideas

que no son de índole religiosa» [2009: 69]. El propio Carnero matiza su análisis de 1976 para esclarecer qué significa ese carácter «prescindible». Pensamos que el poeta novísimo no quiere decir que, en lugar de dicho motivo, podría utilizar García Baena cualquier otro elemento culturalista. Evidentemente, el culturalismo religioso es una elección coherente. Quizás se refiere Guillermo Carnero a que lo religioso, en la poesía de García Baena, no es un fin sino un medio para sublimar dicha conflictividad existencial en el yo poético.

Esta estética de referente religioso genera un universo simbólico en el ámbito de las emociones, las actitudes y los valores humanos, independientemente de la creencia, la doctrina o la ética religiosa, aunque no contraria a ellas, Es decir, no supone negarla pero sí impide entender tales textos como poesía intrínseca y confesionalmente religiosa [2009: 69]

Vayamos a un par ejemplos paradigmáticos: «Llanto de la hija de Jephthé» [2008: 87-93], historia que procede de los capítulos I y XII del *Libro de los Jueces*, y otro ejemplo como es el poema «Verónica» [107-109]. Nos detendremos en este último ante la infinidad de líneas que ha generado la reflexión sobre el primero. Recurre de nuevo a una objetivación, en este caso evangélica, para tratar la cuestión del amor imposible, el enamoramiento de Verónica, la tensión de ese intimismo voluptuoso de un personaje femenino cuyo deseo torna sufrimiento por la muerte de Jesús:

Entre las hojas verdes, coronada de pájaros, reía primavera
y la sangre cuajaba su joyel palpitante
y el sudor y las lágrimas y la saliva,
como un mar que se seca en témpanos de sal

[vv. 69-72]

De nuevo, es importante en el poema la presencia de la memoria. Veamos:

De madrugada cantó un gallo.
Unos sollozos largos y la noche cedía ante la pisada tímida
de un corazón fugitivo por las callejas
y los braseros enfriaban su cobre en el mármol de las galerías
y las ascuas se apagaban en la ceniza como miradas agonizantes.

[vv. 20-23]

Atribuye Clementson el uso de este procedimiento a ese Luis Cernuda que vive en Inglaterra y descubre a los poetas victorianos, leyendo por ejemplo a Browning. Así,

el poema «Lázaro» [1993: 289-293]. No hay en esta elección manierismo o intención arcaizante alguna, sino que se trata, más bien, de un recurso coherente y sensual para dar cauce a la expresión de la intimidad del poeta:

Sentado a su derecha me veía
Como aquel que festejan al retorno.
La mano suya descansaba cerca
Y recliné la frente sobre ella
Con asco de mi cuerpo y de mi alma.

[vv. 98-102]

En el culturalismo religioso el poeta utiliza personajes y escenas de la religiosidad popular andaluza pero, como decía Carnero, se sitúa al margen de la devoción, esta religiosidad no tiene que ver con la fe del poeta. Comparte Clementson esa «absoluta ausencia del sentimiento religioso en esta bella y plástica evocación bíblica» [1979: 823]. No obstante, es decisiva, en nuestra opinión, la elección del elemento bíblico para ese culturalismo, ya que la presencia de escenas o personajes de la tradición de las *Sagradas Escrituras*, incrementa la tensión sensual del yo lírico, convirtiéndose pues «lo sagrado», por litúrgico y sensual, en el correlato perfecto de un yo lírico azotado por la voluptuosidad. De tal modo, parece que es este el único fin por el que la poesía de García Baena es capaz de visitar ese elemento pagano, que en realidad guarda coherencia con la piadosa, a veces arrepentida a veces satisfecha, mirada del yo lírico.

Vayamos al delirio de *Junio* (1957), ese «fervor pagano y terrestre», en palabras de Luis Antonio de Villena [García Baena, 1982: 22]. Lo primero que llama la atención es la cita que encabeza el libro:

Es la felicidad la que tiene su olor,
olor de mes de Junio.

Se trata de un fragmento de la obra de Gabriel Miró *Nuestro Padre San Daniel: novelas de capellanes y devotos*, obra que tendrá una segunda parte titulada *El obispo leproso*. El libro es una recreación de la Orihuela de la infancia del escritor alicantino, a través de una prosa que rezuma sensualidad y anticlericalismo. Si bien Pablo García Baena no reduce al absurdo en su culturalismo religioso la devoción popular, como sí lo hace Miró en esta obra a través de la descripción y la ironía, sí percibimos un vínculo en

el mundo sacro de ambos con su suntuosidad léxica, el ritmo, el despliegue del lenguaje y el paganismo.

Manuel Gahete detecta ciertas semejanzas entre la felicidad sensitiva de *Junio* y el Gide de *Les Nourritures Terrestres*, cuya importancia para algunos autores de «Cántico», especialmente en los tres directores, pudimos comprobar en nuestro análisis de Ricardo Molina. Señala Gahete: «La sensualidad domina la palabra que fulgura incendiando la oscuridad de la noche como una incandescente luminaria» [135].

Pero ya en este libro se atisba el comienzo del desencanto, que para Manuel Gahete tiene un poso de «Séneca, ecléctico y estoico, resignado sin resignación a las argucias de Eros y Tánatos, unidos en un oscuro rito de destinos aciagos» [118]. *Junio* es la cúspide de la pasión garciabaeniana. Se trata, según Villena de toda «una celebración, un himno a los dioses paganos —ya veíamos los versos de «Narciso»— un cántico de la plenitud del goce, a la sensual satisfacción de sentirse vivos» [García Baena, 1982: 20]. Un ejemplo es el poema «Casida» [2008: 157-160].

Los sentidos buscan la fiesta de lo frío:
cristal, collares, cálices, para las manos tibias;
el surtidor deslíe la plata de los peces en el reseco oído;
para el olfato abre la magnolia la nieve de sus pétalos,
y en los ojos el mármol de las estatuas vivas
ofrece su desnudo fresco como un venero
al quebrarse en la boca un chorro de agua helada que
resbala en gotillas por el rostro.

[vv. 53-59]

Volverá de nuevo don Pablo a esa poesía de contenido bíblico o religioso en *Óleo* (1958), tras una breve etapa más vitalista y apasionada con la publicación de *Junio*. Tras el júbilo llegarán el arrepentimiento y la penitencia que sí nos transmiten una religiosidad vivida. Recordemos el comienzo de «Ceniza» [2008: 187-188]: «Otra vez tu ceniza, Señor, sobre mi frente...» (v. 1). Poemas como «Santa María de Trassierra» [181-182] o «Cántico de los Santos en Honor de Nuestra Señora» [199-202] representan, quizás, esa otra vía a la que aludía García Baena, la religiosidad sentida y el gusto por la suntuosidad —añadimos «sensualidad»— litúrgica, esta vez sí, piadosa. Así, percibe en este último poema Carlos Clementson un «bello ejercicio retórico no exento de devoción filiar y la religiosidad» o en el romancillo «Pasó entre los hombres» [196-198] una «mironiana y plástica evocación de Jesucristo» [1979: 903-904]. Se

produce una crisis, según Villena, que, después del fervor estival del libro anterior da paso a un tono mucho menos encendido. Veamos un fragmento del primer poema del libro, «Sueño de Adán» [179-180]:

Germinada en mi espalda, como un ala
pesas y yo te llevo. Lumbre angélica,
embellece el laurel desnudo y joven,
incendia, árbol de ascuas, el violado
jardín que alza su oración del humo.

[vv. 51-55]

Tras este recorrido nos preguntamos por la visión que el propio poeta tiene de la religiosidad, en «Cántico» y en su poesía. ¿La encontramos en algún momento como un apego a la tradición o es mero elemento de orfebrería poética? En nuestra entrevista, Pablo García Baena nos explicó las dos maneras de entender lo religioso en Cántico.

Tenemos que entenderla de dos maneras. Primero, verdaderamente, como esa religiosidad sentida, o sea, que no es impuesta por la religiosidad que imperaba en ese momento en todo el país. No es eso. Sentida, cada uno según su hondo pensar y sus problemas, que siempre se ponen a los pies de la debilidad. Pero qué duda cabe de que lo teatral de la liturgia, la exuberancia de todas esas cosas que hablan a los sentidos, desde el incienso hasta la música, todo lo que es sentido, todo lo que es humano está en la representación de lo religioso, y de eso hay mucho en Cántico. Interviene también en «Cántico» el saber porque, a la vez de «Cántico», Juan Bernier y yo trabajábamos en el catálogo monumental de la provincia que hacía la Diputación, y eso nos permitía conocer una serie de objetos religiosos que a lo mejor la platería, al hacer las fotos, que las hacía Pepe Jiménez Poyato, nos hacía conocer una serie de objetos, a lo mejor de nombres un poco extraños, como «acetres» o «píxides», cosas de esas que se encuentran en los poemas mío. Y eso viene de esa cultura que podemos llamar artística de alguno de los poetas de «Cántico»: el conocer de la platería cordobesa, algo que, por otra parte, yo creo que también don Luis dominaba a la perfección [Prieto: 0.38.28-0.41.06].

Volvamos de nuevo a la polémica de Carnero que, con su propuesta, niega posibilidad alguna de experiencia de fe en el yo lírico. Efectivamente, podemos decir que el culturalismo religioso no da lugar a una poesía religiosa. Sin embargo, subyace en sus versos, aunque sea desde la represión, la devoción de Pablo García Baena, que conjuga una actitud puramente esteticista con una especie de intimismo espiritualista. Clementson habla de una poesía sagrada y otra simbólica, profana o arreligiosa [1979, 834]. De hecho, considera que la valoración de la tradición y la religiosidad popular andaluza por parte de García Baena nos debe llevar a valorar que el elemento religioso no está exclusivamente al servicio de lo profano [835]. Julio Calviño detecta en los

versos del cordobés el «drama de la existencia problemática dilacerada entre paganismo sensualista y ortodoxia católica» [1991: 11].

En cualquier caso, es cierto que en un gran número de ocasiones se produce una llamada a los sentidos con un culturalismo religioso lleno de sensualidad. Dicha tendencia no puede hacer creer que estamos ante una poesía simplemente pagana. Del mismo modo que la poesía es religiosa, la sensualidad del poema no tiene un carácter aconfesional sino que contempla el hecho religioso como un elemento que problematiza su existencia voluptuosa atenta al deseo y al pecado. Recordemos en ese «Llanto por la hija de Jephthé» [2008: 87-93]:

Quiero liberarme de la sofocante red de los deseos.
Apagar toda lumbre, como el centinela apaga en el arroyo su antorcha escarlata
cuando la aurora despliega el livor de su clámide entre los árboles más lejanos.

[vv. 125-127]

Destaca Luis Antonio de Villena la «sensualidad teatralizada» de este poema, elementos religiosos decorativos, barroco de raíz simbolista y modernista [1982: 17]. Incluso García Baena crea un imaginario recurrente donde algunos símbolos estarán asociados a ese sensual conflicto. Así, apunta por ejemplo Clementson, el «mármol»⁵⁰, que se relaciona con la realización del amor físico:

Yo era también de luna, casi mármol
mi cuerpo era una brasa que se apaga entre las manos del relente.

[vv. 65-66]

Y es que el hecho religioso en García Baena implica la utilización de un pretexto con fines bien distintos a los aparentes. El culturalismo no es sino una vía para el deleite del poeta de «mármol» en la consecución poética de la belleza.

⁵⁰ Al «mármol» dedica un apartado Juan Antonio González Iglesias [2009: 78-80].

2.4.3. *Lo religioso y la vía gongorina: paganización y anticlericalismo.*

Volviendo a la sensualidad y al paganismo, acudimos en este punto a un fragmento de nuestra entrevista en la que Pablo García Baena, conversando sobre el legado de Góngora en «Cántico», afirma:

Ninguno de los dos tiene sonetos verdaderamente religiosos [...]. Pero Góngora es un poeta casi pagano en el momento en que Lope, con las rimas sacras, o Quevedo, con tantos sonetos religiosos y tanta obra... En ese momento, don Luis es, acaso, el único que se acuerda de los dioses clásicos. Hay un soneto muy particular de don Luis pidiendo por la salud de un obispo, de don Antonio de Pazos, que fue obispo de Córdoba, en un momento en que él está enfermo. Don Luis, que era muy amigo suyo — los dos eran muy cultos y muy latinizantes—, hace un soneto pidiendo la salud de Don Antonio de Pazos, pero lo hace a través de los dioses, de los dioses del Olimpo. Es curioso el soneto por esa amplitud de dioses distintos con distintos nombres. Seguro que él no estaba muy seguro de que Apolo o Júpiter le pudieran dar la salud, pero él los invoca como si todavía pudiera alcanzarle esa gracia para el obispo. Es curioso ese soneto: es espléndido [Prieto: 0.07.38-0.09.31].

Con todo este extenso recorrido por la pagana religiosidad de García Baena no pretendíamos sino desembocar en el reflejo de la luz gongorina. En este y otros testimonios, Pablo García Baena valora la presencia del elemento religioso —o del pagano— en la poesía de Góngora. Así, se refiere en dicha entrevista a un soneto de Góngora de 1586, con el título «En una enfermedad de don Antonio de Pazos, Obispo de Córdoba». El soneto dice así:

Deste más que la nieve blanco toro,
robusto honor de la vacada mía,
y destas aves dos, que al nuevo día
saludaban ayer con dulce lloro,

a ti, el más rubio dios del alto coro,
de sus entrañas hago ofrenda pía
sobre este fuego, que vencido envía
su humo al ámbar y su llama al oro,

porque a tanta salud sea reducido
el nuestro sacro y docto pastor rico,
que aun los que por nacer están le vean,

ya que de tres coronas no ceñido,
al menos mayoral del Tajo, y sean
grana el gabán, armiños el pellico.

[Góngora, 2000a: 74]

Ya había advertido Biruté Ciplijauskaitė esa mezcla de paganismo y cristianismo en este soneto [Góngora, 1969: 49]. Pues bien, Pablo García Baena señala las virtudes del poema de don Luis, afirmando que estamos ante un «soneto especialísimo de Góngora, donde se invoca más a Apolo y los dioses mitológicos, más que al mismo crucificado» [Roses, 2014a: 0.22.38-0.22.50]. Aunque este soneto, dirigido a un obispo, no contiene ese elemento sensual a veces presente en Góngora —pensemos que se trata en este caso de un poema para pedir por la salud del obispo— en don Luis el elemento sagrado (en este caso mitológico) no nos conduce a la poesía religiosa, al igual que sucede en García Baena.

Luis de Góngora escribe, según Jammes, 34 poemas de tema religioso⁵¹: letrillas con motivo del Corpus, un conjunto con ocasión de la Navidad, composiciones destinadas a ser cantadas en la capilla real, otras vinculadas a «justas poéticas», letrillas de tema mariano y cuatro sonetos de temas variados [191-195]. Algunos de estos poemas se caracterizan más por su carácter burlesco o semi-burlesco («Mañana sa Corpus Christa» [282-283], «¿A que tangem em Castella?» [459-461], «De la semilla caída» [440-443]) que por su carácter piadoso. A pesar de escribir poemas relacionados con los sacramentos, con determinadas celebraciones del año litúrgico, o con la Virgen, ¿es Góngora un poeta religioso? Si atendemos al escaso número de composiciones y al tono de algunos de ellas podemos decir que indudablemente no lo es. Asimismo, Robert Jammes nos recuerda que «prácticamente todas estas poesías sagradas son obras de circunstancias o incluso de encargo» [1987: 195]. Estamos, por tanto, ante composiciones de carácter «poco personal» [198], por lo que no es posible que nos encontremos ante un Góngora «místico», como algunos se han atrevido a defender, sino a un poeta que, para la mayoría de estos poemas, pone su ingenio al servicio de las propuestas, encargos o compromisos que se le van presentando, vinculadas a sus circunstancias vitales.

Volvamos al poema dedicado al obispo Pazos. En este caso —como adelantábamos—nos resultará de utilidad la llamativa elección de la alternativa mitológica en un poema dirigido a un religioso. Estamos quizás ante una especie de reelaboración, de paganización de lo sagrado o bien —utilizando las palabras de

⁵¹ Robert Jammes dedica un capítulo en *La obra poética de Luis de Góngora y Argote*, titulado «La poesía sagrada» a identificar y caracterizar la poesía de tema religioso en Góngora, además de analizar «los fines reales que incitaron a don Luis a escribirlas» [1987: 195].

Colinas— ante un proceso de universalización de lo sagrado, en el que el poeta prefiere acudir a la mitología griega en lugar de a las Sagradas escrituras.

En este proceso habría que añadir otros ejemplos de la obra de Góngora en los que nos llama la atención la presencia del elemento burlesco, recurso al que ya aludíamos. Encuentra García Baena divertida esa picardía y esa burla de don Luis cuando se refiere precisamente en sus versos a distintas figuras del clero (curas, frailes, monjas, etc.). De hecho, en otros poemas, Góngora no solo se sitúa en el ámbito del paganismo sino que con sus versos adopta un tono que podríamos calificar incluso de anticlerical. Así, recoge Robert Jammes las palabras del padre Pineda que censura dicha actitud en Góngora y sostiene que el vate pone «en todos nota de vicios y pecados generalmente» [1987: 78]. Estamos ante romances, décimas o letrillas de circunstancias, por todos conocidos, de atribución dudosa o no, que, efectivamente, evidencian esa línea. Para Jammes, el origen de esta poesía burlesca que apunta hacia lo religioso, están el refranero y en la tradición popular. Así, se evidencia especialmente en algunas letrillas de circunstancias, décimas y romances, cuya intención no es otra que divertir al público, al lector. Pone el ilustre gongorista varios ejemplos de tono parecido, apreciando en todos ellos una «desconfianza instintiva hacia cualquier devoción» [1987:83].

Hallarás a Flordelís
haciendo, cuando la veas,
de las hermosas de Francia
lo que el sol de las estrellas.

Bonetes la solicitan,
caballeros la pasean,
y ella dice que da a un paje
lo que a tantos amos niega.

[Góngora, 2000a: 106]

Ese culturalismo religioso de García Baena encuentra su origen en la religiosidad popular, combinando el lenguaje suntuoso con el realista, pero se trata de una catarsis de sensualidad, más que de un pícaro e ingenioso guiño erótico o lascivo. Sea como fuere, nos profundizaremos más en esta cuestión por tratarse de uno de los elementos centrales que articularán el tercer capítulo de este trabajo.

Evidentemente, estamos ante composiciones de un tono totalmente distinto al mencionado soneto al obispo de Pazos. No sustituye Góngora los referentes de la fe

cristiana para recurrir a la mitología, más bien opta por un léxico popular y claro, aunque abierto a la disemia. Lejos está el erotismo del poeta de «Cántico» de lo popular, sino que más bien se sitúa en un ámbito metafísico, en una actitud menos física y más introspectiva que se relaciona con la búsqueda del poeta. Será Julio Aumente —como veremos— el que sí acuda con profusión a este recurso con intención jocosa, especialmente en la segunda etapa de su producción.

No obstante, resulta cuando menos ilustrativo cómo Góngora asume en su poesía el hecho religioso. Señala Jammes: «Este escepticismo un poco socarrón que amortigua su catolicismo, y lo neutraliza hasta el punto de no sentir jamás la necesidad de manifestarlo en su obra espontáneamente» [93]. Estamos ante un anticlericalismo tradicional y popular con un fin fundamentalmente burlesco pero que no niega el carácter católico y eclesiástico de la figura de Góngora, como tampoco la sensualidad pagana del culturalismo religioso niega la fe vivida de García Baena. Estamos ante dos conceptos alejados de lo pagano. Como decíamos, no es la poesía en «Cántico», en este caso de García Baena, precisamente anticlerical sino que ese conflicto, esa sensualidad pagana, es una característica de un culturalismo religioso que no niega la sentida religiosidad del poeta, aunque es verdad que su atmósfera pagana lo rodea y a veces inunda un espacio, el paisaje urbano (recoge Clementson de «Himno a los Santos Niños Acisclo y Victoria» [2008: 121-122]: «Córdoba esta roja de pecados ardientes. / [...] / Córdoba se dormía en sus pecados gratos», (vv. 37 y 53).

La diferencia estriba, pues, en que Góngora participa de una «vena anticlerical» mientras que en García Baena el matiz pagano es un intento voluptuoso de liberación que no tiene un carácter burlesco. Recoge Gahete el testimonio de González Iglesias referido a esa vertiente pagana y católica en García Baena [Gahete, 2009: 116] La Antigüedad es, según Juan Antonio González Iglesias, paganidad. Concretamente en el poema «Tentación en el aire», que es sin duda paradigmático, «el eros se identifica con la paganidad y el cristianismo con la percepción del pecado» [González Iglesias, 2009: 73], Precisa el crítico cómo el lenguaje, «latinizante y helenizante», trae la paganidad grecolatina. En Góngora también lo pagano, tiene que ver con lo carnal pero se mezcla con lo jocoso. Así, en las letrillas o décimas dedicadas a monjas, en las que Góngora se atreve a vincular la lascivia con la religiosidad. Véase, por ejemplo, la décima de 1611 «No me pidáis más, hermanas» [2000a: 325]:

No me pidáis más, hermanas,
castañas con este frío,
que enjertas os las envió
y las volvéis regoldanas;
fruta que por las mañanas,
habiendo batallas bellas,
hace parir las doncellas,
milagros de monjas son,
que, sin obra de varón,
paren hijos para ellas.

[vv. 1-10]

Sea como fuere, ni Góngora por recurrir a la sátira o a la burla pierde de vista su catolicismo, ni el poeta de «Cántico» pierde su religiosidad vivida, dada su atroz conciencia del pecado, producto de su honda fe. Es más, Juan Antonio González Iglesias ve en el paganismo otras implicaciones que no tienen que ver con la ausencia de religión y propone el término «paganidad literaria», una suerte de heterodoxia que supone acudir al elemento religioso acudiendo desde valores no religiosos de la cultura grecolatina [González Iglesias, 2009]. Sobre ese peculiar paganismo del de «Cántico», considera Manuel Gahete que «Pablo se encuentra en esa categoría de poetas que, sin renunciar a su educación cristiana, no dudan en mostrar las disidencias entre lo vivido y lo predicado» [2009: 121]. Nos encontramos quizás con un «poeta de lo divino y de lo humano», como señala Ortiz refiriéndose a Lope de Vega [2010: 39]. De manera contradictoria, parece que es el vate el que se abstrae más de la religiosidad, mientras que García Baena se dejar llevar por el deseo, a partir de un conflicto provocado por el anhelo de plenitud amorosa: la pureza frente la idea del pecado. Si «Cántico» no participa de ese «desapego irónico libertino» de Góngora, ¿de dónde procede entonces este elemento en García Baena? Pues, podría encontrar, obviamente, su origen en la amorosa pasión de los místicos o, como nos recuerda Carlos Clementson, en la figura de Gabriel Miró, omnipresente en este trabajo.

Llegados a este punto, cabe recordar que no se centra toda su poesía en ese culturalismo religioso. Es este un elemento importante pero aparecen en su poesía otros motivos más. De hecho, serán variadas las fuentes que conforman ese culturalismo: la religión, la publicidad, temas orientales, las ciudades, la mitología, la historia, el cine... Podemos percibir en el uso de estos motivos la misma intención que con el culturalismo religioso: se trata de un cauce esteticista para dar rienda a las necesidades expresivas que surgen de los sentimientos del yo lírico. Todo ello produce, según García Galán

[2010: 180], un dinamismo que, en nuestra opinión, es coherente con el vitalismo de su obra pero sobre todo con su manierismo.

La atmósfera de *Rumor oculto* y de *Mientras canten los pájaros* la sigue dominando la influencia modernista, esa melancolía juanramoniana y cierto matiz neorromántico. Por tanto, aunque seguimos sin advertir una clara huella de Góngora en estas primeras obras, de nuevo encontramos elementos coincidentes entre el quehacer de don Luis y don Pablo. Veremos más adelante la presencia de cierta sombra gongorina en varios ejercicios de estilo de su primer libro, pero el comienzo de una poesía más esteticista, a veces calificada de barroca, solo encuentra a Góngora en el cultismo y el afán de belleza, ya que el lenguaje suntuoso, litúrgico y exuberante o pagano de García Baena es tan barroco como modernista.

2.4.4. *El desengaño barroco.*

Con la evolución de la obra *garciabaeniana* son otros los matices que van a emerger en su poética. García Baena retoma en *Óleo* (1958) la atmósfera de la poesía anterior a *Junio*. Esta nueva obra trae consigo la intensificación de un sentimiento que ya había experimentado el poeta como consecuencia de la voluptuosidad presente en libros anteriores: el sentimiento de culpa. Lo encuentra Carnero en la «insatisfacción amorosa», aunque percibe en él una «ortodoxia católica postiza, con las diatribas contra la sociedad y contra Dios de Juan Bernier» [Carnero, 2009: 74]. Es la primera vez que en este trabajo, y quizás la última, establecemos una analogía entre la poesía de Bernier y la de García Baena, aunque el propio don Pablo sí alude a un vínculo entre Bernier y Góngora:

La influencia humana es en Juan Bernier, porque dentro de toda esa hermosura del lenguaje, de esa vestidura espléndida, el Góngora humano tiene ciertos reflejos que se pueden ver también en la obra de Juan Bernier: esa humanidad que une cielo y tierra en hermosos versos, como hace Juan, o anteriormente también en los sonetos de Góngora [Prieto: 0.06.57-0.07.35].

Nuestra visión es la de Carnero, pero tampoco estamos ante el culturalismo religioso de la primera etapa. De hecho, hay poemas excepcionales, en los dos sentidos, que nos hacen atisbar un culturalismo diverso y casi inaugural. Así, nos sirve el ejemplo de un poema como «Palacio del cinematógrafo», donde el recurso del séptimo arte sigue

la estela de algún poeta del 27, por ejemplo el Alberti de *Yo era un tonto y lo que he visto me ha hecho dos tontos*(1929),y que retomarán definitivamente los Novísimos, entre otros Pere Gimferrer con *Arde el mar* o *La muerte en Beverly Hills*. La crítica advierte esa progresiva presencia culturalista, en la que también incluimos un matiz gongorino. Señala Ortiz:

Los elementos que se entrelazan en el versículo de Pablo son múltiples, y proceden con frecuencia del mundo cultural (mitología clásica —griega y romana—, neologismos usados ya por Góngora en su poesía, mundo onírico del autor, cine; otras veces hace alusión a su vida privada [García Baena, 2000: 25].

Este libro, aunque desde la frustración y el fracaso, es el reflejo de una reapertura de Pablo García Baena a lo trascendente, que asume en algunos poemas «una línea de un cierto signo espiritualista de renunciación y ascetismo» [Clementson, 1979: 897]. Es el primer conjunto de poemas donde la espiritualidad y la liturgia van a derrotar al pecado y al amor. Sostiene Carlos Clementson que estamos ante un «intento de superación de una conciencia de culpa o de pecado, fruto de su anterior entrega apasionada a las gracias del mundo y al goce de los sentidos» [886]. Para el poeta y crítico sí hay un auténtica motivación religiosa en este libro, de hecho detectamos una especie de intimismo confesional que, si en poemarios anteriores correspondía a una mera máscara con que reflejar las pasiones, ahora es una sincera voz que comunica su vivida experiencia religiosa. Veamos el final del poema «Día de la ira» [2008: 191].

Inerme sobre el mármol escucho el viento tuyo
de las trompas alzadas a la luna postrera,
cuando el ángel apaga la lucerna del tiempo
y remueve las vendas,
el sombrío aposento de las urnas,
el agujero oscuro, el cenotafio...
Porque desnudo estoy ante ti y te temo.

[vv. 22-28]

El yo lírico se muestra vulnerable tras el fracaso. Sobre el mármol, que antes representaba ese triunfo sensual, la carnalidad, se encuentra abandonado y solo tras la decepción. Es significativa la presencia del ángel, no del demonio. El desnudo muestra su fragilidad, casi incluso su arrepentimiento, pasando de la sensualidad al ascetismo. El tono confesional y penitencial es evidente en este y otros poemas del libro. Así, para

Clementson en el poema «Nocturno» «se adopta una patética óptica religiosa y cristiana, de filiación barroca, del desengaño» [1979: 903]. La carnalidad y el deseo dan paso a la piedad y la vivencia espiritual del yo lírico en el «El monje en la ventana» [2008: 192]: «Pero mi pan es este pan partido / y la alcuza pequeña como oliva / rezumante de óleo, mi alimento» (vv. 16-18). *Óleo* es el único libro en que el culturalismo religioso deja espacio para la espiritualidad religiosa sentida de la que habla el propio García Baena, aunque conservando motivos que tienen que ver con esa conflictividad sensual presente en poemas de *Rumor oculto*, *Antes que el tiempo acabe* e incluso *Antiguo muchacho*.

Frente a esa pasión reflejada de manera estacional por el yo lírico en el verano, aunque se conservan poemas más en la línea del libro anterior, en *Óleo* es más frecuente un contexto diverso. En poemas como «Sueño de Adán» o «Santa María de Trassierra» la atmósfera es más íntima, y menos exaltada, no es la alegría de *Junio* sino la melancolía —volvemos al Juan Ramón Jiménez de la primera etapa— de un yo desengañado que vuelve a la religiosidad, adoptando una actitud incluso «penitencial». Advierte Carlos Clementson ese cambio en una «doliente y melancólica escenografía otoñal, su íntimo y quejumbroso sentimiento de la naturaleza [...] frente a ese intenso sensualismo erotizante ante el paisaje estival anterior [1979: 892]. Para el poeta y crítico este nuevo paisaje «cobra una especial significación espiritualista, religiosa y casi mística». Es aquí donde Clementson percibe esa afinidad estética entre Molina y García Baena, con aquella actitud neorromántica ante la naturaleza que, como veremos, nos hará reflexionar más adelante sobre la vía gongorina. En cualquier caso, de lo que no cabe duda es de ese «refinado barroquismo de signo culturalista» [Clementson, 2009: 42]. *Óleo*, como la religión católica en sí misma, es sensualidad y recreación de los sentidos.

Sin embargo, hay una obra en esta primera etapa que hemos dejado para el final de este apartado y que nos dará la clave del siguiente elemento que abordaremos: la sensualidad. *Antiguo muchacho* (1950) es el libro que cierra la primera etapa de su producción y, señala Carlos Clementson, «marca la cota más alta de su poesía» [1979: 774]. Efectivamente, gran parte de la crítica lo considera su primer gran libro. Finalista del Premio Adonáis el año que se le concede a Ricardo Molina por *Corimbo*, *Antiguo muchacho* supone la consolidación de un genuino lenguaje poético que le alza como uno de los mejores poetas jóvenes del momento. De los tres primeros libros es que el tiene un tono más elegíaco y melancólico y ya desde esa obra se observa el poso que

dejan las lecturas de Gide, Claudel, Milosz o Rilke —identifica José Luis Rey esa huella concreta en poemas como «La calle de Armas» [123-125] o «Bajo la dulce lámpara» [160-161], aunque se detecta ya por el tono general de la su obra— que aportan un aire nuevo a los versos de García Baena. La experiencia de «Cántico» resulta enriquecedora y definitiva para el Pablo García Baena lector. Supone esta obra quizás la culminación de un proceso personal.

Percibe García Montero en este libro «la descripción de un proceso donde la desilusión, la incomodidad de un desencanto personal, va alejándose de alusiones moralistas y religiosas, para convertirse en una reflexión ética en torno a la experiencia de la sensualidad agredida» [2004: 61]. Nos cuenta Guillermo Carnero cómo este poemario remite a un mundo más imaginario o fantástico, una especie de ensoñación amorosa y nostálgica en la que el poeta evoca su infancia y su pubertad. De hecho, combina— según explica el *novísimo* «doctor en “Cántico”»—, términos del mundo literario y caballeresco, el mundo imaginario. Ese mundo procede, entre otros focos, de sus lecturas de la infancia, de elementos de la vida doméstica, humilde y cotidiana. Se va diluyendo el rastro juanramoniano, aunque está presente en la melancolía, o el rastro inicial de Góngora —que ya estamos cerca de analizar— conforme su poesía va alcanzando mayor singularidad. Estamos ante una gran evocación donde García Baena se centra en uno de los motivos más presentes en las dos obras anteriores: la añoranza de la infancia, el tiempo mítico, idealizado y eternizado por la memoria, la nostalgia. El poeta abandona la pasión y se entrega de nuevo a la melancolía (para volver definitivamente a la pasión en *Junio*). Se trata de toda una elegía a la pureza, a la inocencia perdida, a la felicidad... Tras esa convulsa etapa del deseo y la sensualidad tenemos un poeta más asentado en la reflexión.

En *Antiguo muchacho* está muy presente esa litúrgica religiosidad, tan plástica y mironiana, que recorre sus obras anteriores. Alcanza en ella su máximo esplendor esa influencia, entre católica y barroca, procedente según Carlos Clementson de obras como *Nuestro Padre San Daniel*, *Del vivir corpus y otros cuentos* o *El obispo leproso*, en poemas como «La calle de Armas»:

sus prodigiosas manos,
con tibias tenacillas y el ámbar de sus uñas,
rizaban los manteles albos de los altares,
los amitos, roquetes, los finos pañizuelos eucarísticos,
y los mismos repliegues, idénticas cenefas
que bordaban de crema los pasteles de hojaldre,

cándidas margaritas, abullonadas nubes,
rodeaban el sacro pelícano sangrante
y el vellón inocente del Agnus Dei.

[vv. 45-53]

O «El Corpus» [2008: 126-128]:

Las sandalias bordadas de las vírgenes pisan las blancas clavellinas
que levantan su olor como una tentación,
y en la seda grosella celeste, color fresa, de angélicas dalmáticas,
bordonea la siesta igual que una moscarda de berilos azules.

[vv. 36-38]

La plenitud léxica y expresiva de una de las obras más importantes de Pablo García Baena reserva un lugar primordial a la influencia de los sentidos en la experiencia íntima del yo lírico. La relación del poeta con la realidad es un vínculo puro y sensitivo que, de paso, nos permite indagar en algunas de las principales características de su poesía.

2.4.5. El léxico litúrgico y cultista: sensorialidad como clave barroca y modernista.

Además de los correlatos religiosos empieza a aparecer en su poesía un léxico propio de la liturgia religiosa, que no procede exclusivamente de la influencia de Gabriel Miró. Este «engranaje y decorado de la liturgia católica» [García Galán, 2010: 162] es un constante presente, como hemos visto, en gran parte de su producción inicial. Encontramos otro foco del que procede la erudición litúrgica de García Baena. De hecho, se trata de elementos que vienen a reforzar ese aparato cultista que caracteriza el lenguaje de «Cántico». Ya adelantábamos a lo largo de este capítulo, en palabras del propio Pablo García Baena, la razón por la cual el poeta maneja ese léxico litúrgico-religioso, propio de la cultura artística: su trabajo en la elaboración del catálogo monumental de la provincia.

El lenguaje de la cotidianeidad da paso a la belleza deslumbrante y espléndida del cultismo, que podría ser tan orfebrenamente barroco como suntuosamente modernista o simplemente culterano. No obstante, no encontramos ninguna huella exclusiva de barroquismo o gongorismo. Solamente podríamos percibir cierto matiz cultista en parte del léxico con que recrea en los poemas ese tiempo mítico que es la infancia, idealizado

como veíamos por la memoria. Así lo percibe Clementson, por ejemplo, en poemas como el que da nombre al libro «Antiguo muchacho» [García Baena, 2008: 119], donde, además de lenguaje cotidiano, la realidad se presenta magnificada a través del léxico: «Erraba en las almenas un vago suspirar de abandonados velos, / de cabelleras lánguidas flotando en los estanques / y un ajimez quedaba solo frente a la luna / adormecida por el laúd de los besos (vv.5-8). Pero no podemos atribuir el uso del cultismo a un léxico exclusivamente gongorino sino a una manifestación más de ese lenguaje suntuoso y espléndido que ya había desarrollado García Baena en esta primera etapa creadora. Nos interesa incidir precisamente en este elemento porque, si bien el uso del cultismo podría ser —en parte— genéticamente gongorino, la estela léxica cultista que sigue García Baena no procede de don Luis, sino más bien del modernismo y de Gabriel Miró al que Clementson considera «su maestro de estilo y de sensibilidad». Abordaremos el cultismo léxico y el culteranismo en capítulos posteriores.

La suntuosidad pagana de García Baena es extremadamente sensorial. Sobre ello apunta Clementson: «todos los sentidos son impresionados vivamente por ese deslumbramiento barroco del cortejo, de la parada religiosa que refleja el exotismo asiático, una pompa oriental y lujuriente» [1979: 843]. Se refiere el poeta y crítico al poema «El Corpus». Esta exaltación litúrgica conlleva en su verso un despertar de los sentidos, especialmente la vista y el olfato:

Los juncos perfumando las varas de los lábaros.
El altar, con las velas ardiendo al sol,
donde los Santos Mártires destiñen la sangre lívida de su cuello
bajo la espada calada de la tarde.
Un viento entre las calles perdido
apaga en silencio los cirios de los fieles.

[vv. 26-31]

Este poema nos sitúa en el epicentro de la sensualidad en la poesía de Pablo García Baena. Como sabemos, su poesía es indiscutiblemente sensorial. Esta exaltación sensitiva nos conduce a un elemento decisivo en García Baena, cuyas implicaciones nos llevan de nuevo a poner la mirada en Góngora. La manera en que el yo lírico describe ese mundo que evoca, el modo en que recrea, por ejemplo, el ambiente de su inocencia perdida es de una extrema sensorialidad. Comencemos a analizar este rasgo a partir del espacio en que entran en juegos esos sentidos.

2.4.6. *La sensualidad en el espacio garciabaeniano: el silencio y el grito. Los silentes amantes polifémicos.*

A lo largo de toda su obra, los poetas de «Cántico» muestran una gran «fidelidad literaria» [Clementson, 2009: 62] por su tierra, siendo cómplices de ese bello misterio y ese latido de una honda y silenciosa intimidad. Sus laberínticas calles, sus rincones, sus monumentos, sus tabernas... serán el contexto idóneo para vivir y generar un bello caudal lírico. Para Antonio Rodríguez Jiménez la imagen de la ciudad se difumina transformándose en un *locus amoenus* idílico e irrecuperable [Gahete, 2009: 14]. Pero esa relación alcanza una armonía definitiva en la naturaleza, conocida y frecuentada por los poetas pero, a la vez, idílica, ya que es vivida en un diálogo intimista con el paisaje que la convierte a su vez en un espacio para la sensualidad.

Ya había definido Liébana a Córdoba como patrimonio de la sensualidad [Martínez Cenzano: 24]. Podemos pensar en Sanduao, como nos recuerda Carlos Clementson, en los referentes ya mencionados de Miró o el Cernuda de *Ocnos* [1979: 847]. Los sentidos se activan en el recuerdo, siendo la sensorialidad el resorte de la memoria, cuya ensoñación permite al poeta recrear, revivir, esa atmósfera ya pasada. La imposibilidad de retornar a esa felicidad arcádica incrementa más si cabe la nostalgia, con lo que la exaltación amorosa adquiere un tono, por exaltado, casi neorromántico que se incrementará en su máxima expresión en *Junio*. Así, nos interesa precisamente pasar de esa sensorialidad culturalista y erótica a abordar la sensualidad explícita que compararemos con el referente gongorino.

La sensibilidad juanramoniana permanecerá mucho tiempo en los versos de García Baena. Pero en el cordobés esa llamada a los sentidos irá mucho más allá. Como hemos visto al analizar la presencia modernista, la voluptuosidad y el afán de belleza generan una oscilación entre la idea de pureza y el inevitable sentimiento de culpa de un yo lírico que experimenta de manera intensa en el hecho religioso. Todo ello remite en un estudio como este a la combinación que se da en la poesía de García Baena entre lo litúrgico y lo erótico. Pensemos en la liturgia andaluza, señala Álvaro Salvador al respecto: «Es indudable que el ritual religioso en Andalucía deja entrever, en la mayoría de las ocasiones, todo el paganismo que subyace en las creencias y, por lo tanto, todo el sentido hedonista de las mismas» [Salvador: 66]. Molina Damiani analiza «la salida

vitalista y barroca que el paganismo cristiano de Pablo García Baena encuentra» en el poema «Viernes Santo» [2008: 64-66]. O pensemos en sus fuentes literarias. Pensemos en ese san Juan de la Cruz que aúna pasión divina con amor, aunque, en la sensualidad de García Baena, el yo lírico, que ha perdido su inocencia, se deja vencer las más de las veces por ese demonio que es la pasión:

Sabía que vendrías a hablarme
y no te huía,
demonio, ángel mío, tentación en el aire.

[vv. 1-3]

El yo lírico afronta esa diatriba hablando a la vez a un ángel que es demonio y viceversa. Sin embargo, la balanza se decanta del lado del deseo y triunfa Venus:

Robaste de mi cielo las piadosas estrellas,
aquellas que eran tenue revuelo de cristales
caído del regazo virginal de la tarde,
y sólo me dejaste a la impúdica Venus,
brillante de lujuria, y al ciego Amor

[vv. 36-40]

¿Cómo es la sensualidad en el referente gongorino? Debemos acudir a ese elemento en Góngora, el erotismo, para descubrir que se trata de un «instrumento de libertad poética» [Roses, 2006: 14]. Efectivamente, la sensorialidad en García Baena nos remite a un mundo tan litúrgico como sensual. Cuando hablamos de Góngora, incluso del polémico término «barroco», todo nos lleva a lo sensitivo, al exacerbado despliegue de los sentidos en el verso y la imagen gongorinos.

Analicemos, en primer lugar, los espacios para los sentidos. Jesús Ponce Cárdenas, al abordar la cronografía y la topografía del *Polifemo*, frente a la bucólica *Arcadia* que representa un paisaje espiritual, presenta la Sicilia gongorina como un paisaje sensual, «devastada por el calor y el deseo». La estación del amor será el verano y el medio, el rural. Recuerda Ponce Cárdenas cómo los sucesos de la *Fábula de Polifemo y Galatea* suceden en «un caluroso día del mes de julio», sugiriendo que Góngora asocia el deseo a dicho contexto estacional. [Góngora, 2010: 101]. Pensemos en el García Baena de *Junio* y su visión de la época estival como el tiempo de la plenitud amorosa. Señala al respecto Guillermo Carnero: «El libro da testimonio de una

vitalidad resuelta y casi violenta, asociada a ese mundo rural cuarteado por el calor estival, en el cual sintiera antaño el adolescente la llamada de su demonio» [2009: 73]. Así, podría considerarse que la voluptuosidad amorosa del verso garciabaeniano se manifiesta en ocasiones como una respuesta a la llamada demoníaca al deleite sensual durante la época estival.

Frente a la tradición polifémica anterior, una de las novedades del *Polifemo de Góngora* es, según Ponce Cárdenas, «el llamativo desarrollo de un relato amoroso y sensual que pone en primerísimo plano a Galatea y Acis» [Góngora, 2010: 46]. Góngora nos narra el enamoramiento del pastor y la nereida. De hecho, Jammes concibe la fábula como un «himno al triunfo del Amor, del Amor pagano con todo lo que eso implica de sensualidad y libertad» [460]. Pero ¿cómo es esa sensualidad? Jesús Ponce Cárdenas nos habla de la coexistencia de varios géneros en el tono del *Polifemo*: epopeya, égloga, epitalamio y elegíaco. Nos interesarán estos dos últimos, sin olvidar, por ejemplo el carácter eglógico de la «Égloga de Belisa» [2008: 57-62], que contiene, como veremos, todas las convenciones propias del subgénero...también las eróticas. Así, destaca Ponce la inclinación por la literatura epitalámica que está presente en la *Fábula de Polifemo y Galatea*. Nos acordamos del pasaje de la boda en las *Soledades* o de la canción de 1600, «¡Qué de invidiosos montes levantados...!», analizada también por Ponce Cárdenas en su obra *Evaporar contempla un fuego helado* (2006). Señala el crítico que Góngora en este poema pretende reflejar «la plenitud sensual de una pareja en su noche de bodas». En el romance de Angélica y Medoro, añade Ponce, «Góngora iba a recurrir a determinados códigos de la poesía epitalámica para exaltar la belleza de la unión amorosa» [Góngora, 2010: 51], y enumera varios elementos de la literatura epitalámica gongorina en el *Polifemo*, lo cual nos puede hacer pensar en la suntuosa y sensual poesía de García Baena: «la suntuosa y policroma lluvia floral», «el simbolismo lascivo de las ofrendas que Acis deposita ante Galatea» o «el perfil de los amantes bajo los contornos clásicos de la novia remisa y el novio ardiente» [52]. En cualquier caso, las refinadas y estilizadas imágenes que Góngora propone en dichos pasajes son la mejor concreción de la sensualidad gongorina. Destaca el crítico un verso donde se deduce que Acis y Galatea están culminando su amor, «cumpliendo con todos los ritos de Venus» [57]. Se trata del último endecasílabo de la octava XLII: «tálamo de Acis ya y de Galatea» [305].

El gongorista percibe en este intimismo un triunfo del silencio. Es a través del silencio como Acis consigue el amor de la Nereida, su «silente cortejo» frente al fracaso

del canto polifémico y su zampoña. Señala Ponce Cárdenas tres momentos concretos: «la ofrenda de los dones rústicos, respeto a la ninfa dormida, fingido sueño del joven héroe» [58]. Así, la vigilia de los enamorados en la octava XXII, o más tarde en la sugerente escena de la estrofa XXXIII cuando Galatea contempla la belleza de un Acis que finge estar dormido hasta que se acerca a él. ¿Qué nos interesa de estos pasajes? El silencio de estas escenas sugiere un erotismo que media entre la culminación de la pasión de los enamorados y la contemplación litúrgica, enigmática y lujosa del deseo.

En Góngora, como sucede en Soto de Rojas, el paisaje muestra un evidente predominio de lo visual y de lo auditivo, relacionado estrechamente con la sensualidad. Señala Emilio Orozco:

El ser objeto de poema la descripción de un conjunto de extrema belleza visual de arte y Naturaleza, con abundancia de agua, pájaros, flores y frutas —todo recogido y confundido por el más complicado artificio— era ya un impulso para dar expresión al más sutil, excitante y hasta morboso halago sensorial. Junto al recreo de los ojos, junto a los aromas y fragancias, insiste el poeta en el recreo de los oídos que forman la música de las aguas y el canto de los pájaros [2010: 209-210].

La abundancia en el paisaje de elementos visuales es una evidencia. Sin embargo, a nivel auditivo, por encima de la música y el canto de la naturaleza, observamos que el paisaje del *Polifemo* establece una cómplice y sensual relación con los enamorados, a través de la ausencia de lo sonoro, es decir, a través del silencio.

Por su parte, en «Cántico» la naturaleza, como un espacio para la plenitud amorosa, es sin duda un espacio para la intimidad. También la abundancia, especialmente en la flora, contribuye a crear esa atmósfera de aislamiento y soledad. Recordemos la soledad del canto de los pastores «Andaban allá lejos» [2008: 67]: «Andaban allá lejos los pastores cantando. / Cantando entre los pinos cuando la tarde era / una llama gigante que la tierra incendiaba» (vv. 1-3). Pero es el recuerdo de la naturaleza el que introduce el elemento amoroso en el poema, casi un recuerdo soñado, dado el cansancio de los poetas, que vuelven a casa. El amor tiene que ver con el silencio y la intimidad:

Pantaleón clavó su navaja en el tronco
de aquel árbol caído,
y Liébana pensaba quizás en Dulcinea
o en aquella campánula que encontró azul un día
sobre las piedras fúnebres de la calla Pompeyo.
Faustino iba callado. Escuchaba las voces

lejanas del pastor, o acaso, melodiosas
flautas sonaban para él tan sólo
cerca de los madroños
y un pájaro paróse en su bastón de campo.

[vv. 5-14]

Sin embargo, en García Baena el silencio es más un estado activo que contemplativo, esto es, frente la contemplación de la nereida, podríamos pensar en el «silencio participativo», que aprecia Gahete en el romanticismo garciabaeniano, que ocasiona una «comunidad mutable entre naturaleza, tiempo y hombre» [2009: 131], por no hablar ya de la desatada voluptuosidad que calla el yo lírico. La confesión a la naturaleza por parte del enamorado Pantaleón es un nombre tallado en un árbol ya muerto. Ginés —acaso Ginés Liébana— tampoco utiliza la palabra, solamente piensa. Faustino camina en silencio, escucha las voces. Y continúa:

Yo llevaba en las manos el olor de la jara,
y con un alfiler sobre una verde hoja
de encina dibujé la inicial de tu nombre.

[vv. 15-17]

El yo lírico solo podrá encontrar la pasión amorosa en la contemplación y el silencio, que a veces residirán en el recuerdo. El canto de los pastores es una llamada a la sensualidad, al amor pleno y la lujuria. La naturaleza es un espacio para culminar el amor o para que el yo lírico se encuentre a sí mismo. Señala García Baena en nuestra entrevista respecto al papel de la Naturaleza en «Cántico»:

Lo primero, la soledad: el encontrarse con uno mismo. Los poetas de Cántico eran amantes del campo, lo mismo que lo son los ermitaños de las cuevas de la Albaida. Ellos buscaban en los arroyos de Trassierra, en las fuentes del Arco o del Elefante, en todos los lagares que hay en la sierra de Córdoba, primeramente el encontrarse con ellos mismos. Eso les daba una forma de encontrarse en esa soledad, ellos mismos, y también encontrar la palabra [Prieto: 0.27.35-0.28.35].

Imaginamos a los poetas de «Cántico» en los mencionados escenarios de la naturaleza cordobesa, como en la vuelta a casa del arcádico poema «Andaban allá lejos». Pero es que incluso en espacios naturales artificiales, más cerca de la civilización y por tanto, del mundanal ruido, como el «Jardín», solo hay rumor y balbuceo, los enamorados no utilizan los labios para articular palabras, sino para mordérselos: «Un mundo entre

labios que se aprietan en lucha» (v. 2) o «Balbuceo palabras y rozo con mis labios / el caracol marino de tu pequeño oído» (vv. 14-15). Pensando en esta soledad o en el jardín modernista recreado en García Baena, llegamos a Soto de Rojas⁵² y su *Paraíso cerrado para muchos, jardines abiertos para pocos*, donde a partir de esa soledad, contemplamos el valor del jardín o la naturaleza como guía espiritual, como objeto de contemplación; no sólo en el sentido visual, sino también en el espiritual.

Recoge Ponce Cárdenas varias ideas más. De un lado la que defiende el mexicano Alfonso Reyes, que sostiene una revolución estética a través de las «armas de la sensualidad» en Góngora [Góngora, 2010: 60]; por otro lado, la certera mirada de Lara Garrido, que precisa que esa exaltación amorosa silente de la pasión de los enamorados, se hace patente a través de símbolos y de indicios textuales, caracterizados por acoger al mismo tiempo la lascivia y el refinamiento. Todo ello remite en un estudio como esa combinación que se da en la poesía de García Baena entre lo litúrgico y lo erótico-sensual. Pensemos por ejemplo en el «Himno a los santos niños Acisclo y Victoria» [2008: 121-122], de *Antiguo muchacho*, donde vemos, en otro correlato de la tradición popular religiosa, que un poeta quiere alzar su canto, casi como un grito:

quiero cantar sin tregua a vosotros, los puros,
a vosotros, los santos,
hasta que mi voz sea como flor de granado
enrojecida por la sangre de mi garganta

[vv. 7-10]

Sin embargo, el grito no es la llave para la plenitud. Todo es frío, noche y sombra. La ciudad que no es capaz de escuchar. El amor está en el silencio, como en el poema «Palacio del cinematógrafo» [2008: 189-190]: «No se escucharon gritos; y cuando desde el cielo / descendía un eterno abrazo perdurable, / Córdoba se dormía en sus pecados gratos» (vv. 51-53). La noche, la sombra, el verano son el espacio y el tiempo para el amor... Pero el poema nos habla de una ciudad que no es capaz de escuchar, una Córdoba adormecida, rumorosa, que llora en silencio. Es el silencio un

⁵²El granadino Pedro Soto de Rojas está presente en el número V de la segunda etapa de *Cántico*, a través de un poema «mariano» titulado «A la coronación de la Reina de los cielos, la Virgen Santísima» [2007: 254]. Luis Antonio Villena señala sobre el granadino y el de «Cántico»: «El aire recoleto de un Pedro Soto de Rojas, o el sabio y refinado de un Francisco de Rioja —poetas amantes del lujo del verbo— me parecen acordes, adelfos de honda vena hoy, con Pablo García Baena» [2004: 342].

estado para la culminación del amor en la poesía de Pablo García Baena. Aquellos gritos se pierden en las miradas, el rumor de unas calles de Córdoba que guardan «pecados ardientes»:

Vendrás. Alguna vez estarás a mi lado
en la tenue penumbra de la noche ya eterna.

[vv. 38-39]

Así pues, percibimos coincidencias entre la sensualidad gongorina y la garciabaeniana. La silenciosa intimidad de los sentidos en el poeta de «Cántico» nos remite a la sensualidad gongorina de aquellos pasajes donde la contemplación, la ensoñación y el silencio dan paso al erotismo de los amantes en la obra de Don Luis, por ejemplo *Polifemo y Galatea*, o quizás al solitario vagar del peregrino. Estamos en un escenario erótico muy similar a las evocaciones casi carnales de la melancólica y silente sensorialidad de los versos de García Baena.

3. «Abarrocar, un verbo horroroso»: «barroquismo» en García Baena.

En este apartado abordamos por fin el adjetivo «barroco», con el que la crítica ha tratado de etiquetar los versos de García Baena y, como consecuencia, en una conformista y reduccionista inexactitud exegética, de acercar la obra del poeta de «Cántico» a la estela de la obra de Luis de Góngora. Encontramos dicho calificativo de manera constante, referido prácticamente a toda su producción, pero también al grupo de poetas cordobeses. Para la crítica se trata de una de las características que comparten. Así, el propio Villena lo incluye entre los rasgos comunes:

el más notable de los cuáles era el esteticismo sensualista, amalgamado con elementos religiosos (en buena medida ornamentales), classicistas barrocos (tradicción de Góngora, aunque parezcan también en san Juan de la Cruz) y una propensión —inicialmente tamizada— hacia la poesía de la experiencia, lógica en poetas que se querían fundamentalmente vitalistas [García Baena, 1982: 8].

La lucidez de Villena en sus artículos y estudios sobre «Cántico» nos lleva a encontrar juntos los adjetivos «clasicista» y «barroco». Realmente no es difícil deducir que la dificultad de dicha identificación estriba en que la poesía de todos los poetas del grupo no puede asumir dicha etiqueta, quizás tampoco otras. Pensemos concretamente en la producción de Mario López o Juan Bernier. Asimismo, ninguna tentativa ha conseguido fijar las implicaciones de dicho término, utilizándose incluso en la actualidad como una palabra de un contenido vago e impreciso, más bien atemporal. Por tanto, debemos precisar qué significado inapelable contiene dicho significante, justificar e identificar la aplicación del término barroco a la poesía de García Baena, y, fijadas más o menos las implicaciones del adjetivo, identificar en qué sentido o sentidos acudimos a él.

Sea como fuere, en la actualidad son muchas las propuestas que cuestionan el barroquismo de Góngora, incluso el propio término en sí, por lo que ya adelantamos que, en nuestra opinión, aplicar la correspondencia de barroco a García Baena y, como consecuencia, situarle incluso en la línea del gongorismo es todo un atrevimiento. Para profundizar en dicho tema, imbuidos en la suntuosidad y la sensorialidad del lenguaje de García Baena, podemos comenzar acudiendo a algunos de los estudiosos de Góngora y el Barroco que han tratado de aclarar dicho término.

3.1. *El adjetivo barroco en la crítica gongorina.*

Comenzaremos por uno de los más ilustres gongoristas de mediados del siglo XX, Emilio Orozco, que en su libro *Manierismo y Barroco*, tratando de superar las tesis de Arnold Hauser, se detiene en la definición y distinción de ambos términos. Orozco destaca las consideraciones de los estudios barroquistas que definen el Barroco «una transformación y término del estilo renacentista» [1975: 33], optando por una línea más ornamental y sensorial. El espíritu barroco trae consigo, frente a la armonía y el equilibrio renacentista un impulso violento, una «irrupción desbordante de la vida» [35]. Orozco remite a los teóricos del gongorismo y al cordobés de las *Soledades* para explicar ese impulso. Comenta el propio Orozco: «El Barroco nace a impulsos de necesidades vitales y anímicas, por exigencias expresivas de la realidad y de la vida, de la inquietud y lucha interior» [71]. Se trata de un impulso más sensorial e irracional, frente al racionalismo y el orden renacentista.

Pero, ¿cómo se gestará esa transformación? ¿En qué consistirá dicho impulso en literatura? ¿A través de qué elementos lo percibimos? Alexander Parker ha reflexionado acerca de algunos de los estilos que se pueden considerar barrocos fuera de España, en concreto en la literatura francesa e inglesa. Así, recoge el crítico la propuesta de Odette de Mourgues en su obra *Metaphysical, Baroque and Précieux Poetry* (Oxford, 1953). En primer lugar el estilo «“precioso”, estilo marcadamente erudito, de clase alta»; por otro lado el «“barroco” estilo sensitivo, lleno de ornato» [Góngora, 2000b: 25], Poniendo en cuarenta toda propuesta que trate de dar luz a un complejo término, es verdad que dichas vías están en la poética de García Baena. A su vez, en la obra citada por Parker aparece un tercer estilo, el «metafísico», asociado al conceptismo, estilo que inevitablemente también nos hace pensar en el autor del *Polifemo* o las *Soledades*. No obstante, no es nuestra intención llegar tan rápidamente a Góngora ni identificar ese impulso. Abstraigámonos de la obra del vate y de ese espíritu. Vayamos a la forma en que se manifiesta. Nos recuerda Parker cómo la literatura barroca nos remite en España precisamente a los términos «conceptismo» y «culteranismo». El propio Carlos Clementson utiliza en innumerables ocasiones a lo largo de su magistral tesis el término «culteranismo» para referirse a la poesía de García Baena. ¿En qué consiste este «culteranismo»? Parker nos habla de un «ennoblecimiento intencionado del lenguaje poético, por aproximación del español al latín en vocabulario y sintaxis» [27]. Esta

aspiración culterana es la que crea el debate acerca de la dificultad y el hermetismo de la poesía, cuestión que ya aborda Ricardo Molina en sus prosas y que no vamos a solucionar aquí. Cabe recordar que el propio Molina retoma la cuestión gongorina del deleite que supone la superación de esa corteza que nos impide en un primer momento acceder al poema. Pues bien, en esa aspiración deleitosa, Alexander Parker percibe una coincidencia entre el estilo culterano y el conceptista: la «sutileza conceptual» y la «erudición poética. Estamos seguros, como ya afirmamos en el capítulo dedicado a Ricardo Molina, de que García Baena y el resto de poetas de «Cántico» no construyen una poesía conceptista. Sin embargo, su evidente culteranismo nos hace pensar en esa erudición y esa sutileza.

Según Parker, si seguimos la propuesta de Luis Carrillo y Sotomayor en el *Libro de la erudición poética* (1611), la poesía de Góngora se construye en una estética tanto culterana como conceptista, de la unidad y la perfección de su poesía. Dadas esas dos primeras características, que en nadie coexisten como en Góngora, ¿cabe cuestionar el barroquismo de la poesía de «Cántico» o, más específicamente, de García Baena? No por poseer menos agudeza o dificultad conceptual debemos poner en duda la erudición y la sensorialidad de la poesía de García Baena. La grandeza de Góngora le hace elevarse, en ese sentido, a la altura de su inmenso «Polifemo». Pero obviamente, como hemos visto, si algo pudiera convertir en barroca la poesía de García Baena —que no de todo el grupo— sería esa erudición cultista o culterana que encontramos en su verso, desarrollada fundamentalmente en la elección del léxico. Recordemos ese léxico propio de la liturgia religiosa, que comprendemos desde la erudición léxica alcanzada por García Baena en su trabajo junto a Juan Bernier en el catálogo monumental de la provincia, que le hace conocer muchos objetos religiosos. No obstante, no se trata solamente de un léxico orfebre y cofrade. El poeta despliega todo un catálogo léxico modernista y gongorino. De hecho, la suntuosidad en el léxico podría encontrar su origen, más allá de las fuentes literarias. En ese sentido, señala García Galán que podría tener raíces en el vínculo con el arte y la cultura de la ciudad de Córdoba:

El arte le hace detenerse en el legado artístico de Córdoba, la arquitectura de la ciudad, la tradición de los orfebres, la artesanía en general, los tapices y reposteros que observaba en los conventos, las pinturas de Julio Romero de Torres, todo ello atendido con una mirada ligeramente decadentista, de tono finisecular [2010: 165].

Debemos aludir en este punto al artículo que escribe García Baena sobre el arte de la platería, oficio en el que García Baena ve un trasunto del oficio poético. García Galán destaca cómo el autor ve en el poeta, como en el orfebre, a «un delicado artesano». Percibe la autora que dicha concepción del poema como construcción la encontramos también en autores como Guillén, Valéry o... Góngora [175]. No se trata en cualquier caso de una mera concepción del poema, sino que también percibimos ese espíritu en el léxico. Concretaremos estas similitudes léxicas al final de este capítulo.

¿Es todo eso barroquismo? José Manuel Caballero Bonald considera que en la obra de Pablo García Baena «el barroco se alía con un nuevo culturalismo estético» [20]. En esa alianza detecta una especie de clasicismo en el que García Baena mira hacia tradiciones anteriores: «toma de cierto poetas latinos algunos aparejos discursivos, de ciertos barrocos la opulencia verbal y se enriquece con una nueva elegancia modernista de la dicción» [24]. El poeta jerezano identifica, por tanto, el barroquismo en la poesía de García Baena pero mezclado con una clara presencia modernista, como ya hemos analizado páginas atrás. Por su parte, el poeta Jesús Aguado también matiza el barroquismo de Góngora: «De García Baena se afirma que es barroco, pero yo más bien creo que es intenso, y que su relación con las palabras es degustadora [...] antes que taxidermista» [189-190]. Aguado, por tanto, no considera adecuado el término barroco para limitar la relación de García Baena con el lenguaje. Así, justifica además la intensidad de la poesía del cordobés en la sensorialidad, la plasticidad, la exaltación amorosa, etc. Efectivamente esa intensidad podría proceder igualmente del modernismo exuberante y esteticista. En ese sentido, por último, debemos aludir a un testimonio en nuestra opinión alumbrador como es el recogido por Teresa García Galán. Sostiene Díaz Plaja que percibe en García Baena «un barroco atípico con palabra exuberante y regostada en el placer de la producción misma y de la imagen acumulada, pero no a la manera gongorina ya que carece de una apariencia arquitectónica y emana con un ímpetu más vital y apasionado» [García Galán, 2010: 179-180]. Sea o no el de García Baena un barroco gongorino, sabemos que su sombra en torno a la obra del de «Cántico» se convierte en inevitable.

3.2. *La aportación de Góngora: palabra de Pablo García Baena.*

Como sabemos García Baena considera la aportación de Góngora decisiva. Responde precisamente García Baena a la pregunta sobre qué le interesaba de Góngora a los poetas de «Cántico»:

Góngora es un incendio enorme para la lengua española, incendio en el sentido de luz maravillosa que se enciende cuando el lenguaje se estaba forjando después de Garcilaso y Boscán, y todo ese italianismo, buscando quizás la entraña más honda del castellano. Y Góngora casi inventa el lenguaje, porque un montón de palabras latinizantes, que vienen del latín o del griego, y que se nos han hecho usuales a los que hablamos este hermoso idioma, pero que sin Góngora a lo mejor no tendrían ese fulgor verdaderamente excitante que tiene toda la poesía de Góngora [Prieto: 0.03.45-0.04.48].

Fernando de Herrera o Juan de Mena ya habían acudido a ese léxico culto. En el caso de Góngora, Alexander Parker analiza una serie de cultismos, que pasan a formar parte del vocabulario español, algunos cultos y raros aún hoy, pero otros relacionados con una variante estándar e incluso coloquial de nuestra lengua («nocturno», «joven», «admirar»...). Sin embargo, apunta la crítica que, frente a los anteriormente mencionados, se suele destacar a Góngora quizás por la gran profusión de cultismos presente en su obra. Resulta llamativo el paralelismo que arrastra el grupo cordobés. Nos explica en nuestra entrevista don Pablo:

No creo yo que nosotros nos propusiéramos hacer un lenguaje barroco. En absoluto intentamos eso. Era precisamente buscar la palabra exacta, aunque fuera desusada en ese momento. Por eso a veces dicen: «no entendemos nada», «qué palabras», «qué cosas». Vaya usted al diccionario y verá que se ajusta perfectamente la palabra. Entre la riqueza del castellano con toda palabra para designar a lo mejor un objeto, una cosa, el poeta debe tener la intuición de encontrar la palabra más justa, la que puede llegar con más claridad y con más perfección al lector [Prieto: 0.12-00-0.12.51].

Percibimos, por tanto, que, si el término barroco, en su sentido culterano, se aplica a García Baena, por el uso de un lenguaje cultista, efectivamente la obra del cordobés podría tener un matiz barroco culterano, aunque no exclusivo, compartiendo ese anhelo de Góngora y esa luz que supone su lenguaje. Sin embargo, como sabemos, el culteranismo en Góngora no remite solamente al despliegue léxico. Alexander Parker nos habla del «acusativo griego», de la oración de relativo entre el artículo o el

demostrativo que califica tanto al antecedente como al nombre mismo, desplazamientos del adjetivo... y en definitiva un hipérbaton gongorino cuyo fin último es la expresividad y la belleza [Góngora, 2000b: 128-129]. Es en estos recursos donde García Baena no sigue fielmente la estela cultista gongorina. La dificultad estriba en que se suele aplicar el adjetivo «barroco» por la complejidad y la dificultad y García Baena, que asume dicha falacia generalizada, se niega a considerarse barroco:

«Cántico» no intentó de ningún modo abarrocar —un verbo horroroso—, llevar un lenguaje barroco, ni mucho menos. Solamente la precisión y la belleza: eso es lo único que guió a «Cántico» a hacer un lenguaje distinto del que se usaba en aquellos momentos [Prieto: 0.14.24-0.14.51].

Señala Alfredo Valenzuela al respecto: «Por este motivo, aunque no se reconozca deudor de la tradición barroca, García Baena afirma que “junto a ese barroquismo que se me ha colgado puedo dar una nota coloquial o del lenguaje de ahora, porque lo que no hago es una poesía arcaica”» [65]. Comprobamos que el propio García Baena se niega a asumir en parte la herencia del barroquismo, al menos desde una concepción arcaizante, pero no del todo la herencia gongorina.

3.3. Lugares para el «barroquismo» en la obra de García Baena.

Además de en el léxico, ¿dónde encontramos el barroquismo que se le atribuye a Pablo García Baena? Evidentemente las lecturas del joven Pablo van configurando una cosmovisión primera del joven poeta. Entre ellas, san Juan de la Cruz, Lorca, Cernuda y especialmente el poeta que ejerce su primer magisterio sobre García Baena, Juan Ramón Jiménez. Sin embargo, en su relación con ese lenguaje «barroco», la crítica nos redirige a Gabriel Miró y su prosa litúrgica y sensual, o a poetas andaluces como Rodrigo Caro, Fernández de Andrada, Tassara o Adriano del Valle, en los que también pudo encontrar García Baena ese fulgor barroco. Señala Pérez Estrada:

El barroco es el gran laberinto de la razón. A ella llegamos tras distinguir el reflejo del cristal que lo provoca. García Baena es un barroco de raíz andaluza [...]. Significaría especialmente la transgresión en nuestro poeta por la utilización de una muy rica liturgia, acompañada de una heráldica eclesial, al servicio del fulgor del cuerpo [2004: 81].

3.3.1. Los cinco «cuadernos de poesía»

Trazaremos desde aquí un sencillo recorrido por el «barroquismo» de su obra. Comenzaremos con los cinco «cuadernos de poesía» que Pablo y Ginés escriben desde 1939. En el primer cuadernillo, que consta de doce poemas breves, las citas o incluso la huella en los versos de García Baena nos remiten a los autores anteriormente mencionados: Bécquer, García Lorca, Rubén, santa Teresa de Jesús, etc. Fernando Ortiz señala cómo se percibe en el tono, ya en estas primeras composiciones, la influencia de Juan Ramón: «es de una tristeza neorromántica que recuerda al J.R.J. modernista» [1986a: 19]. El vínculo juanramoniano se evidencia en las citas que encabezan tres poemas del cuadernillo: «Novia», «Álamo blanco» y «Otoño». Además, de las cuatro citas iniciales del libro, una es también del poeta de Moguer: «¿Cómo era, Dios mío, cómo era?». En el quinto cuadernillo, *Por el mar de mi llanto*, que se publica dos años después, se constata la evolución del joven poeta a lo largo de ese tiempo. La crítica coincide en señalar un crecimiento a nivel métrico y global. El cuaderno consta de veintiún poemas, de los cuáles diecinueve son de García Baena. Un par de poemas estarán presentes en *Rumor oculto*, aunque modificados. Uno de ellos constituye las estrofas finales de «Tentación del aire» [2008: 66]:

¿Qué sabes tú de esto, ángel mío,
demonio, tentación en el aire? Del helado placer
de sentir el desprecio, y del llorar alegre,
¿Qué sabes tú, qué sabes?

[vv. 68-71]

Pero ¿existe algún tipo de huella barroca en estos primeros textos? En el quinto cuaderno, titulado «Por el mar de mi llanto», percibe Víctor García de la Concha un cambio en la poesía del joven Pablo, «el deslizamiento desde una poesía sencilla y adolescente hacia una complejidad formal, cimentada fundamentalmente sobre dos núcleos: el modernista, más tópico y, también, más musical [...] y la emblemática barroca» [1987: 796-797]. No sabemos si se referirá también con ello al título escogido del quinto cuadernillo, *Por el mar de mi llanto*, que procede muy probablemente de Lope de Vega. Podría encontrar su origen en el acto tercero de la comedia de Lope *El valor de las mujeres*. Allí aparece en boca de la Duquesa, de nombre Lisarda, en un

diálogo con el criado Tristán. Sin embargo, todo parece indicar que es una cita de la *Canción a la muerte de Carlos Felix*, de Lope de Vega:

Gobernaba la nave
de mi vida aquel viento
de vuestro auxilio santo
por el mar de mi llanto
al puerto del eterno salvamento,
y cosa indigna, navegando, fuera
que rémora tan vil me detuviera.

[Vega, 1983: 485]

Además, entre los diecinueve poemas de este cuadernillo, siete son sonetos y forman parte de un capítulo aparte cuyo título es «Homenaje a Lope de Vega». En él se encuentran citas y alusiones que remiten a la obra de Lope, especialmente a las *Rimas sacras*, a la égloga *Amarilis* y a los sonetos. Ricardo Molina también había dirigido la mirada al modelo del soneto de Lope, por lo que podría tratarse de otro referente formal para García Baena. Además, se detectan ciertas similitudes en el léxico y en las imágenes («fugitiva», «alada», «laurel», «suave», «deleitosa», «céfiro», etc.), y también en el tono. Por otro lado, tenemos en el poema «Pastoral», del quinto cuadernillo, un adelanto de lo que será la «Égloga de Belisa», aunque con un aire más garcilasiano que gongorino. Sirva de ejemplo el verso del quinto cuadernillo: «no sea que el viento airado se lo lleve» que nos podría remitir al «[...]antes que el tiempo airado / cubra de nieve la hermosa cumbre» (vv. 10-11) del soneto «En tanto que de rosa y azucena» [2011:193-194], además de a «los soplos del viento airado» (v. 31) del romance de Góngora «Aquí entre la verde juncia» [Góngora, 2000a: 52].

Y es que quizás la presencia barroca en estos cuadernos sea un reflejo nítido de esa poética primera que explicitará más adelante Ricardo Molina en «Uriel», o de la propia experiencia que trasluce en el *Diario*. De las palabras de García de la Concha, podemos afirmar que García Baena se apoya quizás en el barroco para la ejecución, quizás por primera vez, de un ejercicio poético más sólido, trabajando «con las posibilidades fónicas de la palabra o con la intensidad rítmica del hipérbaton» [1987: 797]. Así, lo que en cualquier otro poeta sería el primer juego con que alzar el vuelo, en García Baena será un impulso que se enraizará en su poesía, fijándola, no simplemente un mero recurso arcaizante con que imitar a sus fuentes.

3.3.2. Óleo, retablo barroco.

La estela barroca continúa pero será ya en su segundo libro, *Mientras cantan los pájaros* (1948), cuando abre una vía clara en su poesía, caracterizada, según Clementson, por «la plenitud y dominio de su exuberante sensualista y sugestivo, peculiar lenguaje poético, de tan suntuosas y barrocas opulencias» [1979: 773]. Como vemos, seguimos el mismo camino para aplicar el término «barroco», pero no vinculado necesariamente el barroco gongorino sino más bien a ese carácter intemporal de un término que se aplica por la suntuosidad y el esteticismo, también procedente del exotismo modernista y el lenguaje de Gabriel Miró. No olvidemos, pues, la amplitud del término, que en García Baena podría llevarnos a hablar de la opulencia modernista o de la sensual imaginación meridional. Ya insitía Clementson al respecto al precisar que la imaginería metafórica de García Baena está «muy vinculada a la estilística modernista más distintiva y peculiar un lenguaje rico, preciosista, succulento y barroco, lleno de color, entremezclado o yuxtapuesto a otro plano del lenguaje coloquial y cotidiano» de Gabriel Miro [798-799].

Se atenuará dicho barroquismo, de manera voluntaria o no, con la llegada de *Junio* (1957), su libro más vitalista y pasional, pero rápidamente volverá a él. Y es que, como señala Felipe Muriel, «como buen barroco, tras el paganismo de *Junio*, *Óleo* (1958) supone un retorno a la religiosidad» [2011: 14]. Quizás *Óleo*, tras ese matiz barroco presente en sus tres primeros libros, se ha vinculado al barroquismo por ser un libro del desengaño. Se vuelve en este libro al elemento religioso pero no como espacio para la belleza y la sensibilidad sino, como decimos, para el desengaño. No sabemos si triunfa en García Baena ese espíritu barroco sombrío del desengaño, ese movimiento violento entre la religiosidad y el paganismo, pero desde luego no considera barroco su lenguaje y el del grupo.

¿Qué encontramos en *Óleo*? ¿En qué consiste su barroquismo según la crítica? Como comprobamos, el quinto libro de García Baena supone una vuelta a la poesía de signo religioso. La crítica percibe en la obra uno de sus libros de mayor unidad, ya que se percibe un mismo tono en todos sus poemas —abandonado ya el influjo modernista—, aun cuando combina algunos textos de la época y otros más antiguos.

En *Óleo* encontramos la policromía del retablo barroco, tan del gusto de Pablo, una pluralidad cromática que encuentra el espacio ideal en esa representación

religiosa de la realidad que se reproduce en sus poemas. La policromía pictórica podría guardar coherencia con la postiza y decorativa expresión que le achaca Guillermo Carnero a este libro. Pero en nuestra opinión ambas suponen una muestra de la excepcional riqueza manierista de García Baena, que en su libro más sombrío consigue una estética que guarda coherencia con el contenido. El poeta despliega su potencial decorativo cuando, verdaderamente, un yo lírico vacío y desengañado solo debería dar rienda a las sombras de un Caravaggio. Incluso la presencia áurea nos lleva la decoración dorada del retablo, incluso en el contexto de un cine de verano [2008: 189-190]:

Vence con tu áureo nombre, oh Rey Midas; conviérteme
en monedas de oro para pagar tus besos,
en el vino de oro que quema entre tus labios,
en los guantes de oro con los cuales tonsuras
el capuz abacial de rojos tulipanes.

[vv. 33-37]

De hecho hay referencias áureas en un gran número de poemas del libro: «agua de oro», «cabras de oro», «gubia de oro», «vino de oro», «guantes de oro», «áureo tirso», «tigres de oro», «doradas palmas»; referencias más comunes que remiten a dicho color («cereal», «moneda», «rubia heroína», «espiga») e incluso palabras cuya etimología es áurea («oropéndola») o que contienen disemias que remiten al dorado elemento («se olean»). El dorado y la presencia apabullante de color sobresalen respecto a otras obras del poeta, donde la realidad se revela en una atmósfera más nebulosa, construyendo verdaderamente un colorido retablo. Pongamos, de nuevo el ejemplo del poema «Nocturno», dedicado a Juan Bernier. El catálogo de colores que aparecen es elocuente: «nieve en un lago de sangre», «verdor», «malvas», «azules», «morado», «púrpura», «mate», «de oro», «blanca», «la negrura», etc. Ya Orozco se detiene en la función que desempeña el color en el arte y la literatura barroca. Refiriéndose a los primeros versos del poema «Los que un día os llevasteis» [183-184], afirma Carlos Clementson, «despliegan una colorista y barroca escenografía al uso de la religiosidad más iconográfica, figurativa y tradicional, una estampa, quizás un tanto ingenua, elementalista y popular, del paraíso católico de los bienaventurados» [1979: 909]. Son muchas las veces en que se ha apuntado la relación entre poesía y pintura en la poesía del cordobés —el propio García Baena ha reconocido ese carácter «ecfrástico»

de su mirada, atenta además a la realidad cotidiana y recreadora de escenas de la religiosidad popular—. Este vínculo, presente en toda su poesía, se explicita ya de manera definitiva en el apartado «Cuadros de una exposición», en donde, según Clementson, «podemos valorar la gran finura interpretativa del poeta en torno al mundo mágico del arte y la pintura» [Clementson, 2009: 49]. Esa especial sensibilidad está presente especialmente en *Óleo*. Fijémonos en las palabras del propio García Baena en la entrevista realizada con motivo de la elaboración de este trabajo:

Yo no sé los demás, creo que también tienen algo, pero desde luego yo siempre lo he dicho, siempre que me han hecho una pregunta, más o menos la misma o semejante, siempre he dicho que yo soy un poeta pintor y que yo, si estoy hablando de la becerra que pasa en el carro hacia el matadero o algo así, no estoy hablando de una figura bíblica ni mucho menos, es que la he visto por la ribera pasar, en el carro atada. Y como eso muchas cosas que pueden parecer imaginativas o que vienen a través de otras literaturas y de las muchas lecturas que tenemos en la cabeza... No. Yo si no lo veo no sé decirlo [Prieto: 0.26.15-0.27-16].

Esa mirada, esa plasticidad evidencia el vínculo entre poesía y pintura. Para Fernando Ortiz, Pablo García Baena es un poeta pictórico, afín a Adriano del Valle y, sobre todo, a Góngora [2010: 40]. Comenta el propio García Baena: «Mi poesía es de la visuales, pictórica; todo lo que expreso lo he vivido o lo he visto» [Ruiz Noguera 2004: 12]. De hecho ya aludíamos a ese García Baena que identifica el oficio poético, con el de los artesanos de otras disciplinas. En esa línea forma García Galán: «trabajar el poema como si se tratara de una obra plástica. Engarza versos como un orfebre, como el que realiza el entramado de un tapiz» [2010: 175]. Molina Damiani va más allá, percibiendo en García Baena una mirada *baudelairiana*. Precisa el crítico: «Sí, es una mirada que oye, huele, palpa y gusta con inocencia, que crea imágenes sintéticas y gongorinas» [36].

Es *Óleo* quizás el libro que alberga de manera más global ese espíritu barroco y, aunque aparentemente se trata de un libro de menor suntuosidad y exceso que obras anteriores, de mayor contención y austeridad en la expresión. En las estampas bíblicas, el lenguaje se vuelve a apropiarse de un yo lírico débil y cansado y, de nuevo, eleva un verso que va configurando una especie de iconografía del desengaño. En ese punto, podemos acudir a una idea aportada por Juan Antonio González Iglesias. Aludiendo a Séneca y a Lucano, sostiene la idea de que «el barroco de Pablo es más moral que formal» [2004: 98], apuntando que el poeta, en una poesía llena de melancolía, utiliza el

lenguaje a una altura incomparable. «Aunar lo contrario es el verdadero ritmo». Y en esa línea afirma González Iglesias que «hasta el desengaño ha de decirse bellamente» [99]. Precisamente el crítico remite a la visión de Teresa García Galán, que recuerda cómo en los poetas áureos hispánicos se produce esa unión de contrarios, por ejemplo en esa mezcla de lo pagano y lo cristiano. Así, entre ellos Garcilaso y Góngora. Esa mezcla también se produce en Pablo García Baena, según González Iglesias, lo que nos demuestra que cuando leemos los versos de García Baena estamos ante otro de los poetas áureos hispánicos. Luis García Jambrina también destaca la capacidad de García Baena «para integrar o armonizar contrarios» [12]. Como vemos, la figura de Góngora está unida irremediabilmente al adjetivo barroco. Así, encuentra Fernando Quiñones, además del rigor y el romanticismo en la obra del de «Cántico», un barroco de procedencia local: el gongorino [Quiñones, 1995: 53].

En realidad podríamos estar no tanto ante una suma de contrarios sino ante una armonía: «El poeta ha mantenido ese equilibrio, esa armonía que es también complejidad, la defensa de la belleza en sus múltiples facetas existenciales» [García Galán, 2010: 157]. De hecho, hay un elemento que nos habla de esa tensión barroca pero también nos puede remitir a Góngora, como es la presencia en su obra de lo culto y de lo popular:

Existe en su obra una perfecta simetría, niveles estéticos que se entrecruzan: el primero la belleza más elitista que viene del arte, de la imaginería barroca, de los mármoles y dioses de los poeta, clásicos, y el segundo, como una ruptura y equilibrio, una belleza más cercana, cotidiana, tanto de las fiestas populares como del campo andaluz [158].

Carlos Clementson también señala el predominio de «un lenguaje coloquial y directo, casi prosaico a veces, el preciosista, culto y enjoyado en el que Baena explaya su lujurante y sensualista imaginación meridional» [1979: 822].

En definitiva, no podemos considerar que el eco barroco constituya un pilar más sólido que el resto de elementos que contribuyen a impulsar su verso en esta época, de hecho estaría en un segundo plano, ya que si lo hiciéramos acabaríamos cayendo en la trampa de considerar acríticamente lo barroco gongorino. Son muchas las fuentes que aúnan ambos términos, no siempre de manera totalmente desacertada, para tratar de situar a Pablo García Baena. Decantar la comprensión de su poesía de manera reduccionista a un lado u otro de la balanza hace un flaco favor a la ya consolidada recuperación del grupo Cántico y de la poesía de Pablo.

Molina aporta una sorprendente y única visión de Góngora cuya vida «fue un continuo desencanto, sentimental soledad» [1971: 254] ¿No es García Baena el poeta de la melancolía? La luz y la sombra que apunta Molina en Góngora, ese «violento claroscuro» que vemos en don Luis, «la actitud del poeta frente a los hombres, la vida y el mundo» [254], está también en el poeta de «Cántico». Señala el propio García Baena en la entrevista a la pregunta sobre la tópica luz u oscuridad de Góngora:

Lo oscuro es también la belleza. Lo oscuro no es una cámara oscura siempre, porque entonces no veríamos nada: sería ciega. La tiniebla tiene su hermosura y de eso, indudablemente, hay mucho en Góngora. Pero hay mucho en Góngora porque le presta más brillo a cuando enciende con una palabra la claridad en esa tiniebla que él mismo ha concitado en torno al poema. Yo creo que en Góngora vale tanto lo oscuro como lo más claro. Incluso, si de una manera vulgar dividimos la obra en clara y oscura, a mí eso me parece una vulgaridad total. Cada cosa tiene su gracia y su belleza. Esa cosa popular de los romances o de la «Hermana Marica», donde también puede haber palabras o hechos, como la toma de Larache. Todo eso se une y lo que no se puede decir es «esto es lo claro y esto es lo oscuro». Cuando dice: «Era del año la estación florida / en que el mentido robador de Europa», el principio de las *Soledades*, ya empieza con el... hay que saber mitología, hay que saber de esto, hay que saber de aquello para poderlo entender y eso os hace pensar que es tiniebla. Pero no lo es porque él va alumbrando con la palabra todo lo que va diciendo y, aún cuando a veces no lo entienda, para eso tenemos los textos de Dámaso al lado, para aclararnos lo que quiere decir. Pero ya te agarrota el corazón la hermosura de lo que estás oyendo o leyendo [Prieto: 0.41.24-0.43.59].

3.3.3. *La coincidencia de dos anhelos trasgresores.*

El adjetivo barroco se ha empleado con frecuencia no solo para aludir a aquella cosmovisión cultural y artística sino, por ejemplo en poesía, para señalar la dificultad y la oscuridad de una creación literaria —arriesgándonos a simplificar demasiado— a partir de la elección de un léxico particularmente suntuoso o del empleo de complejas estructuras sintácticas. Esta vía se ha atribuido a algunos autores de «Cántico», en concreto al propio García Baena. Sin embargo, como es bien sabido, esta significación no es nueva, y procede de la valoración que ya en su tiempo recibe la poesía de Góngora. En ese sentido afirma Molina: «Góngora fue calificado de poeta ininteligible y raro. ¡Tacha doblemente absurda! Un artista raro lo es porque el público lo enrarece con su actitud. Lo raro es muchas veces una forma de comprender insuficiente» [1971: 259]. Pero en esta objetividad que es la belleza, en esta supuesta oscuridad, hay en los dos poetas una profunda humanidad que queda en un segundo plano por un objetivo mayor: la búsqueda de la perfección.

Juan Manuel Molina Damiani sitúa lo barroco en García Baena en su vitalismo y su sensibilidad, esta última «jamás preciosista a posta, ni menos aún rococó, sino radicalmente barroca» [34]. Según el crítico encontramos el mundo angustiado del barroco en la melancolía de García Baena. Por su parte, la propia Teresa García Galán afirma: «la tendencia al barroquismo [...] se basa sobre todo en una actitud ante la creación poética, en la obra que se pretende compendio de reclamos estéticos para mostrar una visión del mundo» [2010: 179]. De las afirmaciones de Teresa García Galán deducimos que el vínculo de García Baena con la tradición áurea, o más concretamente con Góngora, se puede comparar con otras afinidades: «Hay una afinidad espiritual que emparenta a autores como Góngora y Mallarmé o hace que autores de la modernidad como Eliot o los poetas de la generación del 27 se identifiquen con los metafísicos y con Góngora respectivamente» [179]. Pensar en Góngora es pensar en la generación del 27, pero también en «Cántico» y más específicamente en García Baena. De manera parecida opina González Iglesias que se refiere a una especie de conexión genética entre los autores a través de los textos: «Se establecen relaciones intertextuales: se hacen juegos de textualidad, fruto del placer de la repetición. Hay en estos vínculos relación de un poeta con otro (a veces con una deliberada voluntad de imitar o emular: Dante a Virgilio, Virgilio a Homero, García a Góngora)» [González Iglesias, 2010: 95].

En definitiva, además del uso del cultismo y de un lenguaje suntuario, de la plasticidad y de la sensorialidad... si existe un elemento barroco en García Baena estaríamos hablando más bien de una actitud, de un espíritu, transgresor y lingüísticamente disidente, mal entendido por la crítica del grupo cordobés que lo ha relacionado con un desmesurado esteticismo pero que tiene más que ver con una poética de la creación. Ese dinamismo, esa dualidad de elementos contrapuestos que se integran, el culturalismo de García Baena... nos hace pensar en una actitud puramente dinámica y desengañada. Esa presencia de un barroco heterogéneo en su obra nos conduce a otro adjetivo que puede representar mejor ese espíritu de Pablo García Baena: manierista.

3.3.3.1. La hipótesis manierista.

Parte de la crítica ha tratado de precisar con más rigor el vínculo barroco entre García Baena y Góngora acudiendo a otro adjetivo: manierista. Son varios los autores responsables de difundir este término en el ámbito hispánico. Así, Hauser, a partir de la

expresión de las artes figurativas, pero, sobre todo, Emilio Carilla o el propio Emilio Orozco⁵³. En la mayoría de los casos se ha utilizado dicho término para aludir al puente entre el Renacimiento y el Barroco. Existen aparentes coincidencias con el Barroco en las formas, movimientos y composiciones, por ejemplo, del ámbito de la pintura. Sin embargo, como señala Orozco, hay algunos elementos que les separan. Aunque los dos parten de una «alteración de las formas clasicistas⁵⁴» [1975: 43], cuando hablamos de manierismo dicha alteración en las composiciones es algo más racional, frente al irracionalismo de la agitación barroca. Pone el ejemplo Orozco de dos lienzos:

En los dos, es verdad, vemos una alteración de las formas clasicistas, tanto en lo literario como en la plástica, pero esa alteración se produce en el cuadro manierista como algo que le sobreviene a los cuerpos y formas desde fuera, como algo racional, previo e impuesto [...] La figura barroca, en cambio, es la figura sorprendida en un momento de su transitorio y agitado moverse, algo pasajero, imposible de mantenerse [43].

Si bien se ha vinculado el irracionalismo vanguardista con Góngora, sabemos que la poesía del cordobés es puro racionalismo, un constructo lógico y equilibrado donde cada pieza adquiere coherencia en las demás para alcanzar ese fin que es la perfección. De la dialéctica entre clasicismo y Barroco es de donde surge, según Molina Damiani, ese manierismo en García Baena, o también de «una propuesta estética tan radicalmente moderna como distante de los postulados vanguardistas» [36-37]. Así, se refiere a la estética manierista de *Junio*, por ejemplo, en la descripción natural con florituras manieristas del poema «Río de Córdoba» [2008: 165-166]:

Pasas y estás como una pisada antigua sobre mármol,
y hay en tu fondo un velo de argenterías fenicias,
y en la noche de la Albolafia
surgen de oscuro labio enamorado
las suras como negras palomas implorantes.

[vv. 1-5]

⁵³ En el caso de Emilio Carilla serán decisivas sus obras *El Barroco literario hispánico* (1969) y *Manierismo y Barroco en las literaturas hispánicas* (1983). Por su parte, Emilio Orozco con sus obras *Manierismo y Barroco* (1960), *Introducción al barroco* (1988) y sus numerosos estudios de autores como San Juan de la Cruz, Lope de Vega, Cervantes o el propio Luis de Góngora.

⁵⁴ Existe un anticlasicismo en el Barroco y en el Manierismo. Recoge Orozco el testimonio de otro ilustre estudioso de la cuestión, Ernst Robert Curtius, que habla de «una constante en la literatura europea, es el fenómeno complementario del clasicismo en todas las épocas» [Orozco, 1975: 158].

Por su parte, Juan José Lanz encuentra el manierismo en el clasicismo vitalista con un elemento esteticista: «Es esa tensión entre una voluntad clasicista (clasicizante) y una actitud manierista lo que define la razón elegíaca de la poesía última de García Baena y de *Los campos Eliseos* en particular, como un modo de resolver un conflicto estético entre una tendencia vitalista y otra culturalista» [101]. Para Orozco el Manierismo es una postura «que arranca de lo puramente artístico y literario [...] como una búsqueda de novedad y complicación que impulsa esencialmente la inteligencia» [1975: 70]. Acude Orozco a Hauser para explicar ese vínculo: «la relación entre la tradición y la innovación es tema que ha de resolverse por medio de la inteligencia» [71]. Vemos Manierismo en Herrera, en Góngora o en el Greco. Considera Orozco que el Manierismo impone unos límites a la libertad de creación, partiendo de los preceptos clásicos, para concebir la obra de arte como «fruto del saber y de la idea y no del impulso natural y de la práctica» [161]. Se trata de un camino muy cercano al del ejercicio poético que ejemplifican los poetas de «Cántico», y más específicamente García Baena, motivado principalmente por su anhelo de perfección. Ricardo Molina ya le dedica un capítulo al poeta manierista en su libro *Función social de la poesía* en el que el principal protagonista es quien, según él, es el «poeta perfecto»: Luis de Góngora. La grandeza de la poesía de don Luis, según Ricardo Molina, va desde «la luminosidad de su verbo al esplendor inigualado de sus metáforas, a las deslumbradoras imágenes, a la soberbia orquestación de su musicalidad» [1971: 254].

Profundiza Orozco sobre lo expuesto anteriormente: «El Manierismo se produce por un exceso de intelectualismo o individualismo, es decir, por una búsqueda de nuevas y extrañas formas de belleza» [1975: 161]. Abordemos los dos elementos mencionados. Respecto al individualismo, nos situamos obviamente del lado de «Cántico», de su intimismo y subjetividad. Si bien en «Cántico» hemos de tener muy presente ese intimismo —elemento que brilla por su ausencia en Góngora o en el parnasianismo—, aunque en don Luis la metáfora y el concepto sea más complejo que en los poetas del grupo, García Baena y Góngora sí coinciden, en cambio, en la manera de acercarse al mundo. Frente a la subjetividad del yo el poeta recurre a una realidad cuya objetividad más exacta es la observación del individuo, cuya mirada concreta y fija se dirige a la belleza, de ahí que Molina lo considere como una especie de parnasiano del siglo XVII. Recordemos que el parnasianismo, —línea admirada inicialmente por los poetas de la peña «Nómada» y especialmente por Molina— privilegia «el arte por el arte», frente a la mirada social. Señala Ricardo Molina sobre Góngora:

La presencia del mundo exterior enmascara la subjetividad del poeta que, manierista consumado, continúa desintegrando géneros y temas renacentistas. Un ejemplo elocuente es el aspecto bucólico de su poesía [1971: 255].

Recordemos precisamente un ejemplo bucólico de García Baena, la «Égloga de Belisa» [2008: 57-62]. Apunta Francisco Ruiz Noguera que en este poema «su manierismo expresivo lo coloca más cerca del barroco que de lo renacentista [2004: 23]. Peronos interesa esa alusión a la desintegración renacentista, que ya apunta el propio Orozco en el espíritu manierista. Percibe Antonio Rey Hazas una última huella gongorina en el poema «El concierto» de su libro *Los campos Eliseos*, que supone para el crítico «una definición de su poesía que la abarca toda, completa y entera desde sus inicios» [141]. En dicho poema, una palabra suelta, «ecbatana», nos remite por su multirreferencialidad, a la estética «del Góngora más actual, a la del Góngora visto por Lezama Lima o Severo Sarduy» [143]. Nos recuerda ese juego al «sentido de desintegrador y de fragmentación del Manierismo» que, como consecuencia, señala Orozco, se plasma en el «pluritematismo y desplazamiento o preterición del tema o asunto central» [1975: 176]. En cualquier caso el estudioso gongorista percibe ese «sentido compositivo manierista» en algunos de los sonetos de su primera época, cuya raíz está en parte en el petrarquismo, para más tarde separarse de este manierismo en el sensorial e irracional barroquismo, por ejemplo en las *Soledades*.

Volvamos al «intelectualismo» y «las nuevas formas de belleza». Ya Orozco destaca en el poeta manierista que, aún ateniéndose a los preceptos clásicos, «los combina y enlaza en rebuscada innovación personal». ¿Existe esa actitud en García Baena? Sí, en nuestra opinión se refleja en el culturalismo. Pensemos ahora en la originalidad del García Baena culturalista, en la modernidad e innovación de su esteticismo, aun partiendo también del clasicismo (literatura grecolatina, renacimiento, etc.), capaz de enmascarar la realidad, en este caso su intimidad, en un personaje bíblico, en escenarios y héroes fantásticos de sus lecturas de la infancia, en el género cinematográfico, o asumir un lenguaje que no es solo el cultista, sino la jerga. García Galán insiste en que el culturalismo entendido como investigación o indagación de las posibilidades léxicas sea lo más característico de la obra de García Baena [2003:183].

Frente a la visión de Hauser, que propugna un arte manierista exclusivo, Manuel Gahete, que comparte el incuestionable «manierismo de Góngora y el de García Baena», acude a la visión de Villena que, en relación con la belleza y el manierismo,

encuentra en ambos «exquisitez, delineación, belleza afanosa y firmemente buscada, joyel, lacería, trazo que pretende afligir, para que la sensibilidad se reduzca entre lo bello con un paladar de muerte» [Góngora, 1998a: 29]. Además, el propio Villena, se refiere a películas y novelas clásicas, que forman parte del bagaje intelectual de don Pablo, y se puede considerar manierista. Continúa diciendo:

En muchos momentos Pablo García Baena ha sido manierista, pero nunca tanto (y con tesón igual y resultados espléndidos) como en *Fieles guirnaldas fugitivas* [...]. *Fieles guirnaldas fugitivas* (último verso del último poema) es elegía adornada, rosas otoñales, palacios con *putti* heráldicos al borde de un suntuoso acabamiento... [García Baena, 1998a: 29].

Analiza Manuel Gahete cómo ese eterno vínculo entre Góngora y García Baena no nos debe despistar al identificarlo con un estética artificial sino en «la magia del misterio, el deslumbramiento del lenguaje y un barroquismo estético que trasvina lo conceptual con lo expresivo»⁵⁵ [2009:126].

El propio Villena apunta cómo en *Antiguo muchacho* y en *Junio* «nostalgia y pasión se mezclaban en manierista equilibrio» [García Baena, 1982: 25]⁵⁶. Pero gran parte de la crítica considera que si hay un libro que representa ese espíritu manierista en *Antes que el tiempo acabe*. Villena percibe en la obra «un libro de similar perfección y acabado [...] el equilibrio es real madurez y la añoranza ya no proviene de un mítico edén perdido, sino de la vida verdaderamente pasada». Nos detendremos convenientemente en esta obra en el próximo apartado.

Del manierismo de Góngora recoge Molina el testimonio de Guillén: «Gongora representa la exaltación máxima de tipo opuesto, para quien el lenguaje es —junto al tesoro de las propias intuiciones— la meta maravillosa...» [1971: 260]. Ese espíritu, esa exaltación es el que mueve a don Luis y a don Pablo, un lenguaje dinámico cuyo anhelo es el triunfo de la palabra. Ya lo definió el de «Cántico»: «Góngora poeta perfecto. En su obra consume de manera acabada el triunfo de la técnica» (262). Si existe Manierismo en ambos poetas, en García Baena, como en Góngora, estamos en un viaje hacia los límites del lenguaje y la belleza.

⁵⁵Nos parece acertada la vía que recorre Gahete pero no estamos tan seguros de que en el mejor García Baena estén presente el Góngora conceptista y el culterano, —o como recoge con el testimonio de Juan Lamillar incluso Quevedo y Góngora «con una consciencia quevediana [...] a la que reviste con damascos».

⁵⁶ Me refiero en este caso a la edición de 1982 de su *Poesía completa* y no a la de 2008, utilizada para la gran mayoría de citas referidas a la obra de García Baena.

4. Júpiter se convierte en águila: Góngora en Pablo García Baena.

Con este retablo barroco, con ese espíritu manierista, llegamos a una de las grandes etiquetas que han marcado, de manera quizás insistente, el estudio sobre la poesía de Pablo García Baena: el gongorismo. Recuerda Molina el testimonio de José María Cossío, que consideraba al gongorismo: «el culteranismo “más” Góngora» [1971: 253]. Creemos indispensable reflexionar acerca de una posible huella gongorina ya que, en nuestra opinión, se han tomado con mucha ligereza dichos adjetivos, atribuyéndole a la poesía de García Baena unos matices que, hasta la fecha, nadie se ha detenido a confirmar. La dificultad para deshacernos de los tópicos interesados y localistas, o la necesidad de encasillar el arte con cómodos clichés, populares y útiles para periodistas y libros de texto, no nos han dejado mirar más allá. En absoluto estamos negando que en la poética de García Baena esté presente la influencia de Góngora o haya un elemento barroco real, teniendo claro, por supuesto, que barroquismo y gongorismo no son siempre la misma cosa y que el barroquismo no solo nos remite al Siglo de Oro. Sin embargo, no consideramos que se haya realizado ningún estudio monográfico que haya pretendido constatar dicha etiqueta, sino que hemos presenciado cómo se han amontonado palabras vacías con el objetivo de satisfacer a auditorios y hacer una pedagogía sin contenido. Para recordar las implicaciones del término ya remitimos a la aproximación al gongorismo realizada con la ayuda de Sánchez Robayna, Antonio Carreira y Joaquín Roses, en el capítulo dedicado a Ricardo Molina.

Comenzaremos ahora dirigiendo la mirada al testimonio del propio poeta. Y es que si en algo no se equivocan los titulares de prensa es, efectivamente, en la admiración extrema de García Baena por Góngora [Valenzuela, 1998: 65]. También insiste la poeta cordobesa Juana Castro en esta admiración por don Luis:

Don Pablo es un profundo admirador, lector y estudioso de la obra de don Luis. Y Góngora. Otra de las devociones o la gran devoción de Pablo es Góngora, a quién él llama familiarmente «don Luis». Siente admiración y lo siente suyo, patrimonio asumido como lo fue para los poetas de la Generación del 27. Pablo estará en todo lo que tenga que ver con don Luis, patrono laico de la Real Academia y patrono laico de Córdoba [2009: 30].

Sin embargo, una cosa es la admiración y otra cosa es la imitación o, al menos, seguir las huellas del poeta:

De su admiración por Góngora dice que no se trata de imitar al clásico cordobés, «entre otras cosas porque es inimitable, y además porque resultaría ridículo a estas alturas» [Valenzuela: 65].

García Baena afirma tajantemente no haber seguido a don Luis. Es más, en realidad no podemos situarlo en la senda de los imitadores de Góngora, del Miguel Hernández de *Perito en lunas* o los artificios de los poetas del 27 en los fastos de su homenaje durante aquellos decisivos años de su recuperación. De hecho, él mismo, comenta al respecto, que no considera gongorina su poesía. Así, lo señala en la entrevista realizada con motivo desde este trabajo:

No me siento poeta gongorino, en el sentido que quieren darle de oscuridad y de no entenderme. Yo intento ser un poeta claro, «por el arroyo claro va la hermosura eterna», dijo Jorge Guillén hace muchos años y la verdad es que no... En algún poema, en algún soneto quizás, he intentado imitar el lenguaje de Góngora porque se presta más el alejandrino, el mismo ritmo de los versos te hace pensar en Góngora. Pero yo como tal no creo que sea... Soy un admirador y esa sombra pues, posiblemente, esté en mi poesía. Pero no he querido yo ser un seguidor de Góngora a no ser en el asombro que me produce siempre [Prieto: 0.20.04-0.21.15].

Son varios los elementos en los que nos detendremos de este testimonio. A pesar de todo, de su prudencia y humildad, no podemos afirmar que Pablo García Baena rehúya del todo de la influencia de Góngora en su obra. No obstante, García Baena considera poco rigurosa la atribución de gongorismo al grupo en el sentido clásico atribuido al término. Sostiene Pablo García Baena, en la entrevista realizada por Joaquín Roses, que el elemento de la poesía de Góngora que más influye en la suya ha sido el ansia de superación artística, «[m]ás que las palabras y todo eso —que también se nos ha achacado de gongorinos a todos los poetas de “Cántico”, porque usamos palabras un poco desusadas, pero claro eso es una cosa muy banal. Eso no es nada. Eso no quiere decir que sea una influencia—» [Roses, 2014a: 0.52.56-0.53.18]. Por todo ello, comencemos a problematizar la coherencia de dicha afirmación tan extendida, para confirmar los aciertos de aquellos que dan por hecho el gongorismo de Pablo García Baena o desmentirlo cuando sea necesario. Analicemos sobre sus textos los testimonios e indicios acerca de dicha hipótesis.

4.1 Rumor oculto.

En *Rumor oculto* la crítica percibe, y es lógico por otra parte, evidentes deudas clásicas de Garcilaso, fray Luis de León, san Juan de la Cruz, o del primer Juan Ramón Jiménez. Guillermo Carnero considera, y efectivamente es innegable, que nos encontramos «ante unos textos primerizos, ejercicios de virtuosismo, ensayos de metros y estrofas» [2009: 65]. Es importante dicha visión de la obra para comprenderla ya que, entre esos ejercicios, son varios los poemas que contienen elementos que nos conducen también a Luis de Góngora.

4.1.1. «Égloga de Belisa».

El propio Ricardo Molina nos da pistas al describir en su *Diario* una velada de la peña «Nómada» en la que García Baena lee varios poemas. Se refiere en estos términos a la «Égloga de Belisa» [2008: 57-62]: «Recital de G. Baena: magnífica Égloga, muy sanjuanésca al principio y gongorina al final; puede competir con las mejores de nuestros clásicos del Siglo de Oro» [1990: 57]. Veamos el comienzo del poema:

En la selva sombría
que el manso viento arrulla y enamora,
la clara luz del día
rompe la engañadora
niebla y la noche cae ante la aurora.

[vv. 1-5]

Advierten algunos autores en este poema la presencia inequívoca de san Juan de la Cruz, fray Luis o Garcilaso. Recordemos que se trata de un pasaje cinegético en el que el amante, al intentar batir con su flecha una corza, hiere mortalmente a su amada. Se trata de una atmósfera y un tono que podríamos encajar dentro de la literatura pastoril. Pensemos, por ejemplo, en el tono de las églogas garcilasianas, y el llanto de Nemoroso lamentando la muerte de Elisa —por cierto, un nombre casi idéntico al de la malograda Belisa, protagonista de la «Égloga» de García Baena—. También perciben

similitudes Francisco Ruiz Noguera, que aprecia en la égloga ese modelo compositivo garcilasista [2010: 132], o José Manuel Trabado Cabado, que precisa sobre el poema:

Subyace el mito de Céfalo y Procris y en el que el tema venatorio lo conecta con «Égloga venatoria» que Herrera incluye en sus *Algunas obras* de 1582 y en cierta medida con poemas de Jáuregui y el propio Góngora [445].

Si buscamos un paralelismo con respecto al contenido podemos continuar la senda que nos marca Trabado Cabado. El poema de Góngora con el que el crítico encuentra concomitancias es la canción de 1582 «Corcilla temerosa» [Góngora, 2000a: 27-29]:

Corcilla temerosa,
cuando sacudir siente
al soberbio aquilón con fuerza fiera
la verde selva umbrosa,
o murmurar corriente
entre la hierba, corre tan ligera
que al viento desafía
su voladora planta.

[vv. 1-8]

La carrera de la «corcilla temerosa» se asemeja a la del «tímido corcillo» al que, en el poema de García Baena, trata de dar caza el pastor y que sale corriendo al notar su presencia:

Un tímido corcillo
que en los juncos pacía su blancura,
entre el verde tomillo
huyó por la espesura,
rompiendo en los cristales su figura.

[vv. 81-85]

Estamos, obviamente, ante un contexto y una naturaleza muy similares. La «verde selva umbrosa» (v. 4) de Góngora, es la «selva sombría» a la que los laureles «prestan su verdura» (o las «silvestres rosas de la umbría») en el poema de García Baena; aunque el viento de la primera «desafía», mientras que en el poema de García Baena «arrulla y enamora».

La mención de García Baena al laurel tiene cierta conexión con la mención al pastor de Anfriso, en el poema de Góngora. Se refiere el racionero a Apolo (y, por tanto,

a Dafne). Anfriso, que representa al arroyo, según Ovidio, acude a consolar a Peneo, su hermano, cuando Dafne, hija de este, se convierte en laurel al escapar de Apolo. El «pastor de Anfriso» es Apolo, que trabaja al servicio de Admeto tras ser condenado por matar a los cíclopes. La «caza y sus ardores» del poema de García Baena son similares a la «carrera ardiente» de Apolo tras Dafne. Se trata también de una escena cinegética, ya que Apolo trata de apresarla y ella huye por la selva como un corzo. La analogía es evidente. El pastor caza a Belisa por accidente y esta muere; Apolo, que es en este caso quien es alcanzado por la flecha dorada de Eros, persigue a Dafne que se convierte en laurel. Apolo se burla de la habilidad de Eros y este le alcanza... El pastor dispara accidentalmente a su amada. En los dos casos el arco y la flecha son un símbolo de la tragedia o del *pathos*.

Rafael Bonilla Cerezo, en un extenso y minucioso trabajo, realiza un intento de «cartografiar la mujer en Góngora como una montería de ciervas, cazadoras y corcillas» [159]. El estudioso trata de analizar, entre otros elementos, aquellos lugares comunes, como por ejemplo el de la «corza fugitiva», en el contexto de ese tratamiento pastoril o cinegético que desemboca en Góngora partiendo de sus fuentes (Ovidio, Virgilio, Ariosto, Garcilaso, etc.)⁵⁷. Son varios los elementos del poema de García Baena que coinciden con los requisitos del modelo cinegético gongorino. Así, del ambiente bucólico, destaca Bonilla «la irrupción de la pastoral» [163] en el Renacimiento, con sus correspondientes variaciones. Pensemos no solo en *La Diana*, también en Sannazaro o Herrera —por ejemplo— a través los cuáles Góngora acude a dicha temática: «Los mundos de la caza y de la pesca, fusionados en los romances y sonetos, vienen a configurar nuevos espacios [...] donde Góngora desarrolla la casuística de los galanes desdeñados» [163]. No es, por tanto, una sorpresa descubrir que Góngora y, más tarde, García Baena, se dejan llevar por los tópicos de la tradición pastoril.

Vayamos por partes. El nombre de Belisa está muy presente en Góngora —Elisa ya lo estuvo en Garcilaso—. Como bien señala Biruté Ciplijauskaitė «sigue fielmente la tradición pastoril, con nombres típicos, aunque Belisa a la vez representa un anagrama e Isabel» [Góngora, 1969: 151]. Y decimos «nombre» porque, en su obra *Las firmezas de Isabela*, se trata de un personaje ficticio que se inventa el personaje de Lelio para poner a prueba a Isabela. Aparece en la poesía del vate dicho nombre en siete poemas. Así, tenemos la campesina Belisa de *Las firmezas de Isabela*, pero también un

⁵⁷ Cabe recordar el magistral estudio de Antonio Vilanova *Las fuentes y temas del Polifemo de Góngora*.

personaje del poema de 1620, «Dulce arroyuelo de la nieve fría» [Góngora, 2000a: 529-530] (Del rey y reina, nuestros señores, en el Pardo, antes de reinar), cuyo tono nos recuerda a una égloga:

Con sus floridos márgenes partía
si no su amor, Fileno, su cuidado:
no ha visto a su Belisa, y ha dorado
el sol casi los términos del día.

[vv. 5-8]

Además, dicho nombre está presente en Góngora en un soneto de 1620, titulado «De los mismos» [Góngora, 2000a: 530]:

Peinaba al sol Belisa sus cabellos
con peine de marfil, con mano bella,
mas no se parecía el peine en ella
como se escurecía en sol en ellos

[vv. 1-4]

Se detienen ambos autores en la descripción del cabello de la amada, convención propia de los motivos y tópicos del género y del petrarquismo. También, en ambos poemas está presente el atardecer, reflejado en el caso de Góngora en el cabello de la amada, y después la llegada de la noche, que traerá consigo, en el poema de García Baena, la tragedia. Este último construye una imagen similar a la del soneto gongorino. Así, en la «Égloga» el corzo huye por el bosque y se rompe en el agua el reflejo de su figura: «huyó por la espesura, / rompiendo en los cristales su figura» (vv. 84-85). En Góngora el cristal es el agua en que se reflejan no un animal, sino las estrellas y la figura de la Belisa peinándose:

En cuanto, pues, estuvo sin cogellos,
el cristal solo, cuyo margen huella
bebía de una y otra dulce estrella
en tinieblas de oro rayos bellos.

[vv. 4-8]

Son muchas las ocasiones en que Góngora acude a elementos de la «tópica pastoral» [2007: 165] para realizar su despliegue de imágenes y metáforas, por ejemplo, como hemos visto, en los sonetos. Así, en relación con lo acuático, menciona Rafael

Bonilla el «tópico de la mujer reflejada y la dificultad de su amor» [169], efecto que también se percibe, en nuestra opinión, en el poema de García Baena, por la acción de la luna sobre el agua y las figuras que corren en la noche y se reflejan a su paso. El cabello de Belisa, iluminado por la luz de la luna, se refleja en esa agua cristalina y planeada, quizás una fuente, según Biruté Ciplijauskaitė. También en García Baena el pelo de Belisa se refleja en el agua cuando sale a correr detrás del ciervo que escapa: «Belisa, voladora / corrió tras él por juncias y zarzales. / Su pelo, que atesora / el oro en los banales / lazos, rompió, ahogando litorales» (vv. 86-90). Se deduce de esta última imagen el dinamismo del cabello en la carrera de la cazadora, sensación idéntica, como señala Rafael Bonilla, a la que tenemos en el tratamiento gongorino de dicho efecto.

En Góngora, como se presupone en los tópicos del género —ya los tenemos en Garcilaso o Herrera —, el agua del arroyo se convierte en espejo. También, recurre a otros tópicos como el cuerpo de la corza del color de la nieve. Así, tenemos a la protagonista del mencionado poema «Corcilla temerosa». En ese sentido, el poema de García Baena nos presenta la herida de la flecha en el pecho de la amada, que tiñe el color de nieve de su pecho: «Allí estaba clavada, / derritiendo la nieve de su seno / la saeta lanzada» [vv. 56-58].

Asimismo, la invocación del pastor a Venus, en la última estrofa gongorina «Ociosa, Amor, será la dicha mía / si lo que debo a plumas de tu aljaba / no lo fomentan plumas de tu vuelo» (vv. 12-14), con la que se dirige Fileno a la diosa para que proteja su amor, nos recuerda al lamento y el llanto del pastor en la «Égloga» de García Baena, en cuyo poema el pastor emite un grito dolorido y amargo.

¡Ay noche despiadada,
deshoja las estrellas de tu cielo!
Detente, madrugada
bajo tu yerto velo,
que tu luz no verá mi desconsuelo.

[vv. 136-140]

Fileno y Belisa, en el poema de 1620, «Dulce arroyuelo de la nieve fría» [2000a: 529-530] (Del Rey y Reina en el Pardo, antes de reinar) son un trasunto de los reyes, a los que va dedicado el poema, Felipe IV e Isabel de Borbón. En este caso, Fileno se lamenta ante la ausencia de la amada, que finalmente aparece.

Llegó en esto Belisa,
la alba en los blancos lilijs de su frente,
y en sus divinos ojos los amores,
que de un casto veneno,
la esperanza alimentan de Fileno.

[vv. 12- 16]

En el romance de 1620, «Las esmeraldas en hierba»[Góngora, 2000a: 540-542] (Del rey y reina, nuestros señores, en Aranjuez, antes de reinar) también están presentes los amores de ambos pastores, con la misma correspondencia real. En el soneto de 1621, «Aljófares risueños de Albiela» [Góngora, 2000a: 558-559](De la muerte de una dama portuguesa en Santarén), sí tenemos el duelo del pastor que ha perdido a la amada. La muerte de Belisa se da en el poema de Góngora y en el de García Baena

pastor os duela amante que, si triste
la perdió su deseo en vuestra arena,
su memoria en cualquier región la asiste

[vv. 9-11]

Cabe señalar, por tanto, la coincidencia de García Baena con el desarrollo gongorino de esta escena cinegética (especialmente respecto al *Polifemo*). En Góngora la cazadora, en este caso la pastora Belisa —pero podría tratarse de Clori, o de cualquier otra pastora, o nereida—, se convierte finalmente en la presa, como sucede en cierto modo en el poema de García Baena, aunque sea debido a un trágico accidente. No es ningún corzo el que ha recibido el impacto de la flecha, sino la propia pastora que yace ya « [...] despojada de su vida» (v. 110). Nos recuerda Rafael Bonilla que en el *Cántico espiritual* [2002: 7] de san Juan de la Cruz también la amada es herida, en este caso por el propio ciervo.

¿Adónde te escondiste,
Amado, y me dejaste con gemido?
Como el ciervo huiste,
habiéndome herido;
salí tras ti clamando, y eras ido.

[vv. 1-5]

Asimismo, señala Bonilla cómo Góngora transforma a la presa en cazadora y al cazador en presa. Este segundo movimiento también se produce respecto al cazador

quejumbroso del poema de García Baena: la tragedia de la «micro-égloga» condena al portador de la ballesta como si la saeta le alcanzara a él mismo. En algunos de los ejemplos gongorinos que analiza Bonilla, por tanto, como en la «Égloga de Belisa» de García Baena, las mujeres se «trasfiguran en ciervas a la menor ocasión» [199].

Para el crítico son dos los textos de Góngora que desarrollan mejor el tema cinegético: la mencionada canción de 1582, «Corcilla temerosa», y las décimas de 1603 «De un monte en los senos donde». En estos poemas sucede algo parecido a lo que encontramos en la «Égloga de Belisa», «no se reduce al tema venatorio, aunque la imagen de la mujer, huyendo a través de un bosque, proceda del universo de la caza» [169]. En el caso de Pablo García Baena el poeta no sigue a la doncella sino que corre detrás del corzo (Belisa, voladora / corrió tras él por juncias y zarzales [vv. 86-87]); por el contrario, en el poema de Góngora, la ninfa sí que huye:

entre la hierba, corre tan ligera
que al viento desafía
su voladora planta:
con ligereza tanta,
huyendo va de mí la ninfa mía

[Góngora, 2000a: 27]

De hecho, señala el propio Rafael Bonilla cómo «al propio Góngora de las pequeñas monterías le seduce la velocidad femenina», la imagen en fuga y no tanto su retrato. Sostiene, por otro lado, que Góngora, «acostumbra a mezclar dos historias gentílicas en este tipo de escenas: la cacería sentimental, el tapiz de las Dianas o las pastorcillas y, en esta oportunidad [se refiere Bonilla a la canción «Corcilla temerosa»], el idilio de Apolo y Dafne» [179]. También, en García Baena percibimos esa mezcla, en la figura femenina, entre Diana y Dafne: el laurel, la huida, la caza, las flechas... Advierte, por último, una serie de tópicos que se dan en esta «red cinegética» gongorina, por ejemplo los vinculados a los trazos coloristas del contexto donde se produce la persecución. Estos trazos de color se dan en el poema de García Baena, especialmente los ligados al verde, el blanco y al rojo: la «Égloga» de los laureles o de la propia luz, el blanco de los cuerpos y el rojo de la sangre.

Tenemos, por otro lado, tras la tragedia, la aparición del motivo de la vida como un hilo y las parcas decidiendo con su rueca sobre el destino humano. En García Baena «Muerte, que no me espanto: /corta el hilo grosero de mi canto» (vv. 114-115) y en la

égloga I de Garcilaso «¡Oh tela delicada, / antes de tiempo dada / a los agudos filos de la muerte!» (vv. 260-262). En esa misma égloga la presencia de la rima «río» y «sombrió» («busquemos otros montes y otros ríos, / otros valles floridos y sombríos») y la coincidente aparición en el poema de *Rumor oculto*: «Y tú, profundo río, / ahoga entre tus olas ya mi vida, / que tu fondo sombrío / sea la tumba perdida / donde duerma ni sien enloquecida» (vv. 141-145). Estemos o no ante coincidencias, el poema de García Baena nos remite a la obra de Garcilaso, pero sobre todo, como veremos a continuación, directamente al referente gongorino.

Si atendemos a la temática de las escenas de cacería, podríamos pensar en la *Soledad primera*, en el cabrero que acompaña al peregrino y le abandona para unirse a la caza de un lobo; o en la *Soledad segunda*, cuando los pescadores y el peregrino presencian una partida cetrera. Pero el contenido de la historia no ofrece similitud alguna y ni siquiera coincide el contexto de la caza, pues en el caso de la «Égloga de Belisa» se trata de un ciervo.

Sin embargo, hay un elemento de las *Soledades*, al que no hemos aludido aún, que confirma las palabras de Molina y se erige quizás en el vínculo definitivo entre las «Égloga» y el modelo de Góngora. Nos referimos a las similitudes entre el llanto del pastor en el poema de García Baena y el «métrico llanto» de la *Soledad segunda*. Veamos el lamento del pastor ante la trágica muerte de Belisa:

¡Ay noche despiadada,
deshoja las estrellas de tu cielo!
Détente, madrugada
bajo tu yerto velo,
que tu luz no verá mi desconsuelo.

Y tú, profundo río,
ahoga entre tus olas ya mi vida,
que tu fondo sombrío
sea la tumba perdida
donde duerma ni sien enloquecida.

[vv. 136-145]

El pastor del poema de Pablo García Baena observa el cuerpo inerte de su amada y, desconsolado, ofrece su vida al río, deseando la muerte —que también es el olvido— entre sus olas. La culpa del trágico acontecimiento intensifica el dolor del cazador garciabaeniano. En las *Soledades*, el peregrino entona un canto al mar ofreciéndole su

destino: «¡Oh mar, oh tú, supremo / moderador piadoso de mis daños!, / tuyos serán mis años» (vv. 123-125). El naufrago canta sus penas y ofrece también su vida, entre sufriente y agradecido, a ese mar que lo salvó en el naufragio. El vínculo entre el peregrino y el mar es, obviamente, más fuerte que el que existe entre el pastor y el río, dado el largo viaje que ha realizado. De hecho, como explica Jammes, el peregrino llega a decir en su lamento que «sus cadenas dejaron más rastro en las ondas que en las arenas» [Góngora, 1994: 438].

Sea como fuere, está clara la misión del peregrino: «buscar la muerte para encontrar el olvido, caminando y navegando temerariamente» [Roses, 2017: 261]. Si bien el pastor termina buscando la muerte por el dolor que siente ante el desenlace accidental de la persecución al corcillo, en el caso del peregrino esta, como vemos, será buscada con más intensidad. No obstante, como señala Joaquín Roses «al no conseguirlo, en el “métrico llanto”, le ofrece su vida al mar, un elemento natural que veremos relacionado frecuentemente con el olvido y la nada» [261].

Joaquín Roses ya había estudiado en profundidad las implicaciones de este pasaje y de las *Soledades* como arte del olvido⁵⁸ y los vínculos de este tópico con otros referentes que le precedieron, como por ejemplo el «Idilio XIII» de Teócrito o los *Remedia amoris* de Ovidio. Así, nos recuerda Roses cómo, a partir de Vilanova, queda claro que el peregrino «tiene asignada ya, desde el comienzo, una misión narrativa: el olvido del amor» [254]. El peregrino escoge en este pasaje la más radical para alcanzar su objetivo el suicidio. Afirma al respecto Joaquín Roses:

El suicidio, que tiene tanta relación con el ofrecimiento de su vida al mar que hace el peregrino en el «métrico llanto», es un radical agente de olvido, pero es a la vez tanto una coronación del objetivo como una constatación de que la empresa ha desembocado en fracaso [255].

Surge en este punto un sentimiento decisivo: la conciencia del fracaso. En un caso, el peregrino que huye para olvidar y no consigue su objetivo; en otro, el pastor que comete un error definitivo que no solo implicará fracasar en su empresa de atrapar

⁵⁸ Además del citado trabajo de Joaquín Roses (2017), ya había abordado dicho elemento anteriormente en «Las *Soledades* de Góngora: sueño y olvido» (2009) y en «El arte del olvido en las *Soledades* de Góngora» (2010 y 2016).

al corcillo, sino que acabará trágicamente con la vida de su amada. Es importante cómo se adivina en este planto el sentimiento de culpa tras la intrépida y peligrosa navegación que emprendió años atrás y que le ha llevado al estado en que se encuentra, anhelando entre el dolor y la melancolía, la llegada del fin:

Muere, enemiga amada,
muera mi culpa, y tu desdén le guarde,
arrepentido tarde,
suspiro que mi muerte haga leda,
cuando no le suceda,
o por breve, o por tibia, o por cansada,
lágrimas antes enjuta que llorada.

[vv. 123-125]

Tan intenso es el lamento del náufrago que llega a fabular con la posibilidad de un segundo naufragio, pensando en el océano como sarcófago de su cuerpo, «tan generosa fe, no fácil onda / no poca tierra esconda: / urna suya el Océano profundo, / y obeliscos los montes sean del mundo» [vv. 161- 164]. También el pastor de la «Égloga» desea que el océano le arrastre a las profundidades de su «fondo sombrío»: «ahoga ya entre tus olas mi vida» [vv. 142]. Es tan grande el amor del peregrino que el mar, ante este dolor, es el único que puede proporcionarle alivio, esa muerte que tan angustiado solicita:

Túmulo tanto debe
agradecido Amor a mi pie errante;
líquido pues diamante
calle mis huesos, y elevada cima
selle sí, mas no oprima
esta que le fiaré ceniza breve,
si hay ondas mudas y si ha tierra leve.

[vv. 165-171]

Los huesos callarán y las ondas serán mudas, apunta Jammes, porque no habrá epitafio alguno que se pueda grabar sobre el mar: la losa de la tumba suele hablar del muerte, pero el Océano callará, porque no se puede grabar ningún epitafio sobre su «líquido diamante» [Góngora, 1994: 442]. También en García Baena el pastor desea un silencio definitivo cuando dice «sea la tumba perdida» (v. 144).

De tal modo, podemos sostener que García Baena parece reinterpretar en este poema, de un lado, ese modelo gongorino recuperado de la tradición virgiliana, el del «poeta pastor/balletero que ofrece sus penas al viento» [Bonilla: 191], que nos hace percibir conexiones puntuales, sin perder de vista a Garcilaso de la Vega. Pero es que, si tenemos en cuenta el referente gongorino y analizamos detalladamente el contenido y la forma detectamos que existen conexiones obvias entre la «Égloga de Belisa» y el «métrico llanto» de la *Soledad segunda*, las cuales nos pueden llevar a sostener el diálogo que Pablo García Baena establece con la obra de Luis de Góngora, confirmando así la afirmación moliniana acerca del gongorino final de la égloga.

4.1.1.1. La lira.

Nos interesaremos en este punto por el molde estrófico, concretamente por la lira, en lo que Clementson llama los «retóricos y bellos ejercicios virtuosistas sobre métrica clásica» [1979: 782]:

La primera serie de poemas mencionados⁵⁹ evidencia en el joven García Baena una sabia y penetrante lectura y asimilación de métrica y el estilo de nuestros clásicos, en especial de Góngora, fray Luis y san Juan de la Cruz, que nos recuerda, en cierto modo, el dominio arcaizante, métrico y formal, de la poesía más precoz y noblemente mimética del joven Miguel Hernández⁶⁰ [783].

En esa égloga «muy sanjuanesca al principio y gongorina al final» si nos detenemos en la métrica puede ser significativo el uso de la mencionada estrofa. Ya señala José Luis Rey que se trata de «un sonoro poema compuesto en liras, la estrofa de fray Luis y san Juan» [153]. Pero también Góngora utiliza dicho molde estrófico en algunas de sus canciones, más concretamente una especie de sexteto lira con un esquema distinto en este caso «aBaBcC», aunque Góngora suele utilizar variantes diversas—. Así, el ejemplo de una canción de 1608[Góngora, 2000a: 263-264]:

⁵⁹ Se refiere Carlos Clementson a «Cantigas a las manos de nuestra señora», «Égloga de Belisa» y el «Soneto a la luna».

⁶⁰No puedo dejar de referirme a mi trabajo «Lunas gongorinas en Miguel Hernández», aún inédito, presentado en el congreso internacional *El universo de Góngora: orígenes, textos y representaciones*, en noviembre de 2011, y que estudiaba los versos del joven «perito en Góngora».

De la florida falda
que hoy de perlas bordó la Alba luciente,
tejidos en guirnalda
traslado estos jazmines a tu frente,
que pide, con ser flores,
blanco a tus sienes y a tu boca, olores.

[vv. 1-6]

Existen otras canciones en que Góngora utiliza esta estrofa: «Abra dorada llave» (¿1603?), «Verde el cabello undoso» (1606), «Del mar, y no de Huelva» (1608), «A la pendiente cuna» (1614) y, por último, una relacionada precisamente con uno de los referentes de García Baena, «En el sepulcro de Garcilaso de la Vega» (1616): «Piadoso hoy celo, culto / sin cel hecho de artífice elegante» (vv. 1-2). Sin embargo, por encima del manejo del heptasílabo y el endecasílabo, cuyo ritmo y disposición sintáctica asimila García Baena de fuentes muy diversas —también de Góngora— no existe ningún texto significativo de referencia en el vate, ni rastro alguno que nos pueda llevar a sustentar una influencia en García Baena a partir de dicha estrofa. Obviamente, se detectan coincidencias en cuanto a los efectos sonoros que produce la disposición de la palabra en los versos, especialmente en los endecasílabos, donde combina don Pablo, el heroico y el melódico, siempre desde una armonía y un equilibrio que denotan la búsqueda de perfección en ambos autores. Recordemos la «Égloga de Belisa»:

La cinta que a su pelo
recogía, celeste y volandera,
destrenzaba su anhelo
entre la zarza fiera
flotando de la muerte la bandera.

[vv. 126-130]

Debemos, sin duda, mirar hacia otros grandes referentes del poeta de «Cántico» para encontrar similitudes en el uso del mencionado molde estrófico. Así, García Baena conoce sin duda la «Oda a la vida retirada» de Fray Luis, y, especialmente, el «Cántico espiritual» de san Juan de la Cruz o las canciones de Garcilaso de la Vega, que introduce dicha estrofa a partir de su mirada hacia la poesía italiana. Pensemos en su canción V, la «Oda a la flor de Gnido» [Vega, 2011: 174]:

Si de mi baja lira
tanto pudiese el son, que en un momento
aplacase la ira
del animoso viento
y la furia del mar y el movimiento.

[vv. 1-5]

Precisa Clementson al respecto que «el pastor va evocando, siguiendo esquemas métricos paralelos al *Cántico espiritual* de San Juan» [1979: 784]. Indudablemente existe ese paralelismo, consecuencia clara de su conocimiento y admiración por los místicos. No obstante, no olvidamos la propuesta realizada por parte de la crítica: la combinación en este poema de los referentes gongorino y sanjuanescos. El propio Ricardo Molina, uno de los mayores conocedores de la poesía del joven Pablo, — también de sus lecturas e influencias— sostiene el carácter gongorino de alguna estrofa del poema:

La nieve que al cordero
despojó de la lana su vestido,
en el espino fiero
deja un copo prendido,
lirio de yelo en nácar florecido.

[García Baena, 2008: 60].

Coincidimos con Trabado Cabado en el magisterio gongorino de la imaginaria de la estrofa anterior. En nuestra opinión, cabe confirmar pues la visión de Ricardo Molina en cuanto al carácter gongorino de las últimas estrofas de este poema. Advierte José Luis Rey la existencia de un clima que «nos recuerda el paso del peregrino por tierras desconocidas de las *Soledades* de Góngora», con un canto al amanecer que «se aproxima a las aventuras por lugares desconocidos del héroe de las *Soledades*» [153].

4.1.2. «Cantigas a las manos de nuestra señora».

Quizás la más clara presencia de don Luis en *Rumor oculto* la encontremos en las «Cantigas a las manos de nuestra señora» [2008: 54-55], poema que presenta en 1942 al concurso poético que convocó el diario *Córdoba*. Frente a la «Égloga», utiliza un verso rimado, de arte menor, dotado de un preciosismo orfebre y sensorial que se intensificará en libros posteriores. Recordemos el precoz conocimiento que tiene García Baena de las

letrillas gongorinas, ya que entra en contacto con la poesía más popular y divertida de don Luis siendo un párvulo, cuando escucha recitadas algunas letrillas de Góngora. La forma y el tono de esta composición se acercan a las de aquellas creaciones gongorinas, pudiendo detectarse en este poema la huella del Góngora más popular. De tal modo, delata Clementson la presencia del «Góngora sabiamente popular de los villancicos, letrillas y canciones» en el estribillo:

Huerto cerrado, laurel,
palma rizada el viento,
paloma, brisa, sustento,
lirio entre zarzas, marfil.

[vv. 9-12]

Y el uso de una cantinela.

¿Qué sollozo de violín,
qué rosa, qué luna llena,
te dio la blancura a Ti?

[vv. 6-8]

No obstante, no podemos asimilar este poema aislado, obviamente, a la imitación directa de las canciones o las letrillas de Luis de Góngora. Sin embargo, el testimonio del propio Pablo García Baena ya nos revelaba el conocimiento que tiene de estas composiciones de la producción gongorina desde su infancia.

Si bien la estructura que presentan las «Cantigas a las manos de Nuestra Señora» tiene un aire similar a la de dichos textos las letrillas, su versificación no es idéntica. Coinciden, por supuesto, además de en el desarrollo del verso octosílabo, en el contenido, «“ligero o satírico” según Navarro Tomás, “amoroso, festivo o satírico” según la Real Academia española» [Góngora, 1981: 8-9], mientras que, en Julio Aumente, estamos ante un poema popular, en este caso mariano, también de carácter festivo. Según Robert Jammes, en la ediciones de la época de «*Poesías varias*», a este tipo de composiciones, identificadas por el propio Góngora con el nombre de letrillas, «se las llama frecuentemente villancicos» [9-10]. Me gustaría detenerme aquí, porque precisamente el primer texto de Luis Góngora que los poetas de *Cántico incluyen en la revista* será un villancico. Así, vemos en el número 2:

Ya las retamas se ven
Del Portal entre esos tejos.
Miroos desde lejos
Portal de Belén,
Miroos desde lejos
parecísme bien.

[AA.VV., 2007: 33]

Considera de hecho, Robert Jammes, que «en efecto, no existe ningún motivo para distinguir, desde el punto de vista métrico, la letrilla del villancico», ya que estamos ante dos composiciones que poseen «un molde lírico totalmente idéntico» [10].

En cualquier caso se trata quizás de un poema, como su propio nombre indica, más similar a las cantigas de la tradición popular, con ciertas matizaciones métricas. Si en las cantigas tenemos ocho versos con una disposición —por ejemplo— del tipo *abbacbb*, en este texto de García Baena la rima se distribuye de una manera parecida aunque no idéntica: *abbccdc*. No obstante, comparte con las cantigas el verso de vuelta («Callad: que suena el rabel...») de este tipo de composiciones, además del estribillo («¿Qué sollozo de violín, / qué rosa, qué luna llena, / te dio la blancura a Ti?»).

4.1.3. «Soneto a la luna».

El tercero de los tres poemas que contiene esa huella que andamos rastreando es el «Soneto a la luna» [2008: 207], que aparece en la primera edición de *Rumor oculto* pero no está incluido en dicha obra en su *Poesía completa* (1940-2008). El soneto aparece en el apartado dedicado a *Almoneda* (1971):

Suspiro de la noche, perla fría
que el estival ardor cambias en nieve.
Fuente donde la alondra trinos bebe,
azor de la nocturna cetrería.

[vv. 1-4]

Comenta de este soneto Carlos Clementson: «Suma pericia, destreza formalista y virtuosismo culterano en el empleo del endecasílabo, la imagen, la sintaxis y la metáfora trasluce, por ejemplo, el “Soneto a la luna”, escrito tras la estela de su paisano Luis de Góngora» [1979: 783]. Efectivamente, son muchos los elementos del soneto que nos

confirman la estela gongorina. En la entrevista realizada a Pablo García Baena, al responder a la pregunta concerniente a lo que hay en él de gongorino, se refirió a aquellas ocasiones en que trató de imitar a Góngora. Reconoce, pues, tener presente el ejercicio poético de don Luis en su juventud, por ejemplo, en sus sonetos. Confiesa García Baena respecto al modelo del verso del vate cordobés:

A veces sí. Alguna vez, sobre todo en la juventud y, sobre todo, cuando ya tienes que ajustarte a unas reglas, como son los sonetos. Entonces, quizás haya no un resplandor, una cosa fugaz, una ascuita pequeña de Góngora en todo eso [Roses, 2014a: 0.50.07-05.50.32].

No obstante, analizaremos dicho poema y dicho molde estrófico más adelante, al detenernos en los «12 viejos sonetos de ocasión».

Desde este primer libro, a pesar de haber realizado ejercicios en sus primeros años con estrofas más clásicas, muestra —al igual que veíamos en Ricardo Molina— un extraordinario manejo del versículo, que por otra parte se erigirá en uno de los estandartes de la revista y del grupo. No olvidemos que el uso del versículo remite también al ritmo. Lo vemos en poemas como «Tentación en el aire» [2008: 64-66] —cernudiano en su invocación al *daimón*, según José Luis Rey [14]—, «Ginés Liébana. Ibiza, 35» [77-79] («Te busqué, casi triste, / en las hojas caídas, en los árboles viejos que recorta el crepúsculo, / en los, azahares húmedos / y junto a las columnas paganas de Santa Victoria / que el coro de colegialas cristianiza en la mañana del Jueves Santo.», vv. 58-62) o «Elegía a Chopin en un atardecer de octubre» [80-84].

Por tanto, podemos decir que la huella de Góngora en *Rumor oculto* se centra en una presencia muy particular y localizada. El resto de poemas, por encima de la analizada deuda clásica, define la obra por su lirismo y su impregnación juanramoniana y modernista.

4.2. Antiguo muchacho.

Si nos detenemos en la tercera de sus obras, *Antiguo muchacho* (1950), no encontraremos ese matiz gongorino que sí acierta a encontrar un pequeño espacio en sus dos obras anteriores. No obstante, Antonio Colinas atisba ese matiz en un elemento de la obra que podríamos extender al resto de la producción de Pablo García Baena.

Cuando hablamos de los paisajes de «Cántico» solemos referirnos a la naturaleza: el Bejarano, el Arroyo Pedroche... Pero también hemos hablado de ese silencioso y cómplice espacio urbano de la ciudad de Córdoba. Antonio Colinas afirma al respecto:

En *Antiguo muchacho* la ciudad de Córdoba vuelve a ser epicentro en la poesía de García Baena. La ciudad, pero con esa gran presencia de dos influyentes símbolos que ya Góngora había fijado en mármol en su soneto: la Córdoba del río y la de la Sierra. [2010: 66].

El poeta leonés detecta un claro paralelismo en lo que se refiere al significado de la ciudad en la obra de Pablo García Baena y Góngora. Podríamos, en nuestra opinión, trazar este vínculo con todos los poetas del grupo. En ese sentido, Colinas sostiene que «tampoco sabríamos nada de lo esencial de la poesía de Góngora si no reparáramos en las raíces telúricas de su tierra cordobesa» [53]. De tal modo, Pablo García Baena, al igual que lo sería Góngora, es una poeta con raíces y, en ese sentido, Córdoba es un símbolo que ocupa un lugar privilegiado:

Como siglos antes su paisano Góngora, García Baena elige al azar un lugar o un instante, y gracias al poder transmutador de la palabra inspirada, logra el don de universalizarlos [56].

En cualquier caso, además de tan obvia consideración, no existe en la obra aparentemente, ni la crítica se ha referido a ello, ningún elemento más que nos descubra la sombra de don Luis.

4.3. *Óleo.*

Acudamos al retablo garciabaeniano por excelencia. Se trata, obviamente, de *Óleo*. Carlos Clementson advierte una pincelada de Góngora dentro del retablo: «La lección gongorina, revitalizada por la lírica del 27, se actualiza y decanta con bella y total vigencia en este poeta heredero en su barroquismo del cantor de las *Soledades*, de inequívoca estirpe andaluza y cordobesa» [1979: 890]. El profesor se refiere al poema «Sueño de Adán» [2008: 179-180] donde, según nos dice, se adivina un eco gongorino evidente:

Criatura cereal, tronco de frutas
recientes, algo torpe vive, enreda
su verde llama fría como escama
por sus hombros de flor, entre las hojas
mojadas de sus ojos y profundas...
Así te pienso y surges en mis manos.

[vv. 41-46]

Presumiblemente, tras la pausa de *Antiguo muchacho*, Pablo García Baena acude de nuevo a la vía gongorina. Lo comprobamos a partir de la elección sintáctica que se detecta en algunos poemas de esta obra (hipérbaton, versos bimembres, etc.). No obstante, no estamos tampoco ante una obra con una presencia significativa y palpable del Góngora. A propósito de *Óleo*, tras utilizar unos versos del poema «Pasó entre los hombres» [196-198], escribe M. Fernández Almagro un artículo en *ABC* con motivo de su aparición. En él dedica estas ilustradoras palabras a la poesía de García Baena: «el poeta gusta de alardes léxicos, prefiriendo como un gongorino o un parnasiano, el vocablo que nos lleve a pensar en cosas delicadas, suntuosas, exquisitas, sutiles» [8]. En ese sentido, nos llama la atención de estas palabras la referencia del adjetivo gongorino, por no hablar del paralelismo parnasiano. Seguramente, el Ricardo Molina de la peña «Nómada» estaría muy orgulloso. Pero es que efectivamente ya desde la primera etapa el logro de un lenguaje tan lleno de virtudes no puede sino llevarnos inevitablemente a Góngora como uno de los posibles referentes. Carlos Clementson valora el dominio que alcanza la palabra en *Antiguo muchacho*, *Junio* y *Óleo*:

El rico y pletórico lenguaje sensorial parte de la fecunda tradición árabe andaluza y el exotismo oriental, pasa por Góngora y los poetas culteranos de la escuela antequerana y granadina, se acrecienta verbalmente en las lujosas orquestaciones modernistas de un Rubén, Villaespesa o Salvador Rueda, y decanta bajo el magisterio amigo y tutelar de los poetas del 27 [1979: 804].

El profesor se detiene en un tema al que ya acudimos en el capítulo de Ricardo Molina. La vinculación entre la los paisajes de la naturaleza gongorina y los evocados por los de «Cántico». Así, por ejemplo, a partir de poemas como «Santa María de Trassierra», se percibe un nexo en la vivencia del paisaje rural cordobés:

Sta. María de Trassierra para Baena Molina, Bernier, Aumente... ofrecía, junto a la arcádica belleza de su entorno serrano, el prestigio culturalista y literario de las

venatorias vivencias rurales, gongorinas, que tan honda huella dejaran en el paisaje de *Polifemo* y las *Soledades* del gran poeta cordobés, que fuera vicario de esta iglesia [896].

Respecto a este último dato al que se refiere Carlos Clementson cabe precisar, como ya sabemos, que se trata de un bulo que tradicionalmente ha corrido a partir de que el propio Góngora firmara un romance con el pseudónimo de «Vicario de Trassierra» [Jammes, 1987: 194], con motivo de su participación en unas justas en las que él mismo era miembro del jurado⁶¹. Por otro lado, efectivamente hay un nexo común innegable, no solo en algunos poemas de esta obra sino en su producción y en la de otros poetas del grupo: Góngora y García Baena comparten un mismo paisaje, una misma naturaleza cordobesa habitada y vivida por ambos.

4.4. Almoneda.

Llegamos a una obra que nos permitirá analizar el empleo que Pablo García Baena hace del soneto. Se trata de un molde estrófico empleado por el poeta a lo largo de toda su vida. Lo vemos ya en *Por el mar de mi llanto* y varias décadas después en esos «12 viejos sonetos de ocasión» de *Almoneda* (1971), descritos por Guillermo Carnero como un «ejercicio arcaizante y ligero». No obstante, cabe recordar que estamos ante una serie de composiciones que el poeta escribe en la época de publicación de *Óleo* y hasta aproximadamente 1961, aunque serán publicados diez años después.

Como decíamos, si hay un libro que podría contener más decididamente esa pretendida senda culterana es *Almoneda*. Aún siendo innegable su gran dominio del versículo, las lecturas e influencias del poeta de «Cántico» —recordemos las consideraciones de Molina en «Uriel», en las que destaca a Gerardo Diego y a Góngora— lo convierten también en un gran sonetista, aunque no se mostrará muy ufano ante sus propios sonetos. Destaca Clementson la «definitiva y culterana arquitectura estilística y métrica de los doce sonetos [...] de inequívoca filiación gongorina» [1979: 906].

Como vemos, la crítica vuelve a insinuar la presencia de ciertas maneras no clásicas sino, más específicamente, gongorinas en los poemas de este conjunto.

⁶¹ El mencionado romance es el dedicado a la beatificación de Santa Teresa de Jesús, «De la semilla caída» [2000a: 440-443].

Considera, por ejemplo, Manuel Gahete que «el preciosismo del poeta emerge cristalino en estos doce sonetos de ocasión, que son trece para aviso de supersticiosos, y a nadie escapa que deben mucho a Góngora en ideas, sintaxis y estructura» [2009: 127]. También Trabado Cabado considera evidente la sombra gongorina en esta obra, cuyos sonetos «recrean el ejercicio barroco mediante el cual se abandona el versículo de espléndidas resonancias para someterse al claustro lírico de los catorce endecasílabos del soneto» [445]. Sea como fuere, efectivamente, desde los primeros versos del conjunto se advierte cierta presencia gongorina tanto en la sintaxis como en el léxico.

4.4.1. Coincidencias léxicas.

Concretemos detenidamente la probable huella gongorina a nivel léxico. Podemos comenzar, como ya adelantábamos, aludiendo al uso de cultismos. Trabado Cabado apunta a la utilización de palabras esdrújulas en estos sonetos. Para ello, se refiere al poema «Claudia» [2008: 213], concretamente a los elocuentes versos «Vierte el ánfora líquido cintillo» (v. 8) y «Tórtolas en las cúpulas carmines» (v. 13). En esa línea podemos encontrar otros ejemplos a lo largo de la obra también significativos. Por ejemplo, en el soneto «El terrible» [2008: 206], dedicado al Jesús Nazareno de Puente Genil y del que José Luis Rey destaca su luz y su sensorialidad, contamos con la presencia, especialmente en las estrofas centrales, de términos como «látigo», «púrpuras», «pontífice» y «lábaros».

Ante esta profusión cultista, cabe añadir la elección de determinadas palabras llanas, eufónicas e intensas, que contribuye a la consecución de la armonía acentual de los versos: «arcángel» (o «ángel»), «cáliz», «fértil», «grácil», o «mármol». En cualquier caso, estamos ante un léxico suntuoso, exuberante y litúrgico, por lo que, sabiendo que muchos de estos poemas proceden de su etapa creativa anterior, se puede sostener —de nuevo acudimos a la propuesta de Carlos Clementson— que junto a la vía gongorina estemos ante la pervivencia en la obra de cierta huella de Modernismo y de Gabriel Miró.

Esa exuberancia colorista y lujosa se manifiesta en otros elementos presentes en los sonetos de la obra. Así, volviendo otra vez al soneto «El terrible», identificamos el colorido y la constante «púrpura» gongorina («borda tu espalda en púrpuras secretas», v. 8). Más adelante, se abre el octavo soneto, «Rocío Moragas», con dicha palabra («La

púrpura, el clavel, el vino ardiente» v. 1). Como decíamos, su presencia nos remite a la obra gongorina —baste con mencionar las distintas formas en que aparece: «púrpura», «purpúrea», «purpureaba», «purpurear», «purpureara», «purpúreas», «purpúreo», «purpureó» y «purpúreos»—. En esa misma línea, en el séptimo soneto, «Crucificado de San Álvaro», los adjetivos y sustantivos escogidos son de una plasticidad y un brillo ya conocidos, tan mironianos como barrocos: el «rubí», el verbo «argentar» —que nos conduce, aunque en otro contexto, a célebres versos gongorinos: por ejemplo, «el pie argenta de plata al Lilybeo» en la *Fábula de Polifemo y Galatea*— y, sobre todo, una imagen que nos recuerda al excelso soneto gongorino. En los versos nueve y diez: «Abriendo el alba incierta por el monte / que marzo dora [...]» (vv. 9- 10). La imagen del monte dorado por el sol de marzo, nos recuerda al memorable paisaje cordobés del poema de Góngora [2000a:60]:

¡Oh fértil llano, oh sierras levantadas,
que privilegia el cielo y dora el día!
¡Oh siempre gloriosa patria mía,
tanto por plumas cuanto por espadas!

[vv. 5-9]

Asimismo, son varias las imágenes y términos que nos llevan a especular con un posible diálogo con la obra de Góngora. Por ejemplo, el comienzo del soneto «Claudia» [2008: 213], «Si es corona del sueño breve anillo / que al dedo del Pretor ciñe la gema» (vv. 1-2), contiene varias palabras («corona» y «ceñir», o «anillo» y «dedo») que se relacionan en quiasmo y son utilizadas de un modo similar en Góngora. Así, si el anillo ciñe el dedo del pretor en García Baena, en el soneto de 1584, «Del color noble que a la piel vellosa», será la corona la que, de manera similar, ciña la cabeza del noble («que de corona ciñe su cabeza», v. 3). Aparecerá otro elemento ceñido a la cabeza en la *Soledad primera*. Se trata del fragmento en que los hombres llegan cargados de regalos para los novios en la comitiva nupcial. En este caso será simplemente la cresta del gallo («cuyo lascivo esposo vigilante / doméstico es del Sol nuncio canoro, / y, de coral barbado, no de oro / ciñe, sino de púrpura, turbante», vv. 293-296). De hecho, en el mismo soneto encontramos el verso «púrpura fulge en la cruel diadema» (v. 3), en la que es dicha corona, y no la cresta, la que luce con semejante color.

Todavía en el soneto «Claudia» aparecen términos muy específicos y poco comunes, también presentes en Góngora: «estofar», «cintillo», «lauros», etc. A partir de la aparición de esos términos nos detenemos brevemente en la última estrofa del soneto:

Tórtolas en las cúpulas carmines
huyen del ronco funeral conjuro
de las tubas sonantes de agonía.

[vv. 12-14].

Las tórtolas del poema del terceto de García Baena huyen del «ronco» sonido de las tubas, allá en las cúpulas. En el romance de *Ángelica y Medoro* (1602) [2000a: 204-208] no son tubas, sino tambores los que emiten ese ronco estruendo frente a las palomas. Además, cabe añadir la aparente coincidencia, en el tercer verso de ambas estrofas, de un participio activo, «sonantes» y «volantes»:

tórtolas enamoradas
son sus roncós atambores,
y los volantes de Venus,
sus bien seguidos pendones.

[vv. 97-100]

Del primer soneto destaca Trabado Cabado el uso de referencias astrales, recurso como sabemos omnipresente en multitud de imágenes a lo largo toda la producción de Góngora. Pensemos en uno de los pasajes más significativos, el comienzo de la *Soledad primera*: «Del verde margen otra las mejores / rosas traslada y liliós al cabello, / o por lo matizado o por lo bello, / si Aurora no con rayos, Sol con Flores, vv. 247-250»⁶².

En este primer poema, en los versos diez y catorce, nos interesan dos sencillas palabras: «leve» y «nieve». Lejos está de nuestra intención confirmar el nexo gongorino a través de un mero recorrido cuantitativo por el léxico de final de verso en las obras de Góngora y García Baena. Sin embargo, no debe resultar extraño sostener que el poeta de «Cántico» pudiera haber asimilado algunos términos útiles para dicho ejercicio tras acudir al catálogo de las «consonantes» posibilidades del verso gongorino y también —

⁶²Explica Jammes, cómo el peregrino se detiene en mitad del monte al escuchar a una serrana tocar un «canoro instrumento». En dicho pasaje, otra «zagala» acompaña a la serrana. Góngora utiliza una hipálage para describir a esa otra mujer, con cuya belleza identifica a la aurora.

no lo olvidemos— petrarquista. Ambas palabras están muy presentes en Góngora. En el caso del adjetivo, su aparición no delata paralelismo alguno respecto a ninguna estructura ni verso de García Baena. Respecto a la palabra, «nieve», de todos es sabida su frecuencia en Góngora, tanto por su plasticidad como por la amplia gama de imágenes que genera en sus versos—ya acudimos a García Baena para encontrar dicho elemento, por ejemplo en la «Égloga de Belisa»—. Pues bien, en la obra de Góngora aparece igualmente dicho elemento en multitud de ocasiones a final de verso. Las dos palabras a las que nos referíamos conviven solamente en dichas circunstancias —rimando entre ellas— en dos ocasiones: en la Soledad *segunda* («aun el copo más leve / de su volante nieve», vv. 835-836) y en el romance «Ojos eran fugitivos» («entre la nieve y la nieve, / corcillo, no de las selvas / sino del viento más leve», vv. 44-46). Si volvemos al soneto «A la luna» [2008: 207], una de las composiciones más representativas del conjunto —quizás por suscitar en nosotros un eco tan petrarquista como gongorino— la rima central de los dos cuartetos es similar a la del soneto de Góngora «No entre las flores, no, señor don Diego» (A don Diego Páez de Castillejo) de 1615 [2000a: 449]:

No entre las flores, no, señor don Diego,
de vuestros años, áspid duerma breve
el ocio, salamandria más de nieve
que el vigilante estudio lo es de fuego:

de cuantas os clavó flechas el ciego,
a la que dulce más la sangre os bebe
hurtadle un rato alguna pluma leve,
que el aire vago solicite luego.

[vv. 1-8]

En Góngora tenemos «bebe-nieve», «breve nieve» y en García Baena tendremos «nieve-bebe», «leve-llueve». También en Góngora en el poema «Suspiros tristes, lágrimas cansadas», aparecen las rimas centrales de los cuartetos: «llueven-mueven», «remueven-beben».

El comienzo del poema «A la luna» está marcado por las imágenes del primer verso («Suspiro de la noche, perla fría», v. 1). La presencia de los suspiros y de las lágrimas, términos pertenecientes a un imaginario muy amplio que traspasa la historia de la literatura, podrían dirigirnos, entre otras vías, a determinados versos del amplio catálogo de Góngora. Así, podemos pensar en los «Suspiros tristes, lágrimas cansadas»

(v. 1) del también bimembre inicio del soneto de 1582 de Góngora [2000a: 24]. Pero no se produce solo dicha coincidencia ya que identificamos esta coexistencia de «suspiros» y «lágrimas» en otros poemas de don Luis. Las «lágrimas y suspiros son de ausencia» (v. 14) cuando, en el soneto de 1596, «Cuantas al Duero le he negado ausente» [2000a: 169], las hermanas de Faetón lloran la muerte del hijo del dios-Sol tras la intervención de Zeus, que provoca la caída del carro, conducido por tan temerario y divino conductor, al río Erídano—ni siquiera es el Po: en este caso al Duero—.

El soneto de Pablo García Baena y el de 1582 presentan otro tipo de coincidencias. El verso segundo, en ambos poemas, comienza por el pronombre relativo «que» y acaba en idénticas asonancias, conformándose dos versos de una musicalidad muy similar —recordemos, ya en los cimientos de «Cántico», la importancia que Ricardo Molina otorga a la musicalidad—. En el primer poema, se describe el efecto de la época estival sobre las lágrimas («que el estival ardor cambias en nieve», v. 2); en el segundo, el ardor y la pasión no originan, en este caso, la nieve sino más bien la lluvia («que lanza el corazón los ojos llueven», v. 2). Por tanto, en ese segundo verso del poema de García Baena, el «ardor» se convierte en «nieve»; pero también en Góngora se temple esa fiebre del corazón. En la décima dialogada: «Al hermoso dueño mío», de 1622 [2000a: 574-575], responde Carillejo a Blas en su intervención: «Bras, el Apenino frío, / tanto ardor templará luego» (vv. 5-6). No es, en este caso, la fría noche la que temple el ardor sino el frío de los Apeninos (recordemos el subtítulo del poema: «De un caballero que había de hacer una jornada a Italia»).

En el cuarto verso del soneto garciabaeniano un «azor de la nocturna cetrería» (v. 4), ave rapaz ya mencionada en la *Soledad* segunda («examinando con el pico adunco / sus pardas plumas, el Azor britano», vv. 785-786), acude a beber a esa fuente que mana del deshielo. Analizaremos más adelante dicho pasaje de Góngora en el que, como veremos, la «tiria púrpura» (v. 790) nos conducirá a la «Última soledad» de *Antes que el tiempo acabe*. En cualquier caso, tenga sentido o no aquella sospechosa coincidencia léxica, veremos que todo parece indicar que García Baena conoce profundamente este pasaje de las *Soledades*.

Con el comienzo del segundo cuarteto de Pablo García Baena («Alas que navegáis la helada ría», v. 5), el poeta pone su mirada en la bóveda celeste —se refiere presumiblemente a las alas de las aves anteriormente mencionadas—. Nos encontramos en Góngora en dos ocasiones la palabra «alas» al comienzo de verso, finalizando casualmente los versos con la misma asonancia: la primera en la *Soledad segunda*, en la

que un errante peregrino realiza todo un lamento de amor («Las alas sepultar de mi osadía», v. 149); la segunda, en *Las firmezas de Isabela* [2000a II: 45]. Camilo, al finalizar al primer acto de la comedia, pone en marcha un plan para conquistar el amor de Isabela. En su intervención final señala:

Dales el norte en todas sus regiones,
alas de viento y garras de harpía
para cebarse. ¡Oh, diligencia mía,
poco vuelas y a mucho te dispones!

[vv. 1030-1033]

La «[...] noche serenada» (v. 9) de la tercera estrofa es el mejor escenario para el encuentro de los amantes bajo esa luna a la que va dirigida el poema de Pablo García Baena. Otros protagonistas, esta vez gongorinos, son los gitanos del romance «Trepan los gitanos» [2000a: 229-233]. Si en el soneto los amantes empañan «[...] los cristales de la luna» (v. 10) a causa de la pasión de su encuentro amoroso, en el romance de Góngora, en cambio, los protagonistas se duermen con el canto del ruiseñor —no hablemos ya de las significaciones de la *Noche serena* de fray Luis de León—. El encuentro de los amantes garciabaenianos culmina «con el suspiro que os destroza el seno» (v. 11). También en Góngora en el soneto «Cual parece al romper de la mañana» [2000a: 23], de 1582, hay «un ardiente suspiro de su pecho» en la misma estrofa del poema, la tercera, aunque en este caso es un suspiro de tristeza; o en el romance «Sin Leda y sin esperanza» [2000a: 167-168], «suspiros lanza su pecho» —el del pescador— que no teme tanto a la mar como al amor.

En ambos poemas —de nuevo— están presentes «suspiros» y «lágrimas». Pero como al inicio del soneto, estamos quizás ante escenarios que nos dirigen a los tópicos petrarquistas, de donde beben tanto García Baena como Góngora. No tenemos sino que acudir al soneto XXXVIII de poeta toledano, donde el yo poético confiesa: «Estoy continuo en lágrimas bañado, / rompiendo el aire siempre con suspiros» (vv. 1-2). Garcilaso ronda estos párrafos —aquellos versos— y lo comprobamos de manera definitiva en el último terceto del soneto «A la luna»:

Besad, que ya la aurora viene alada,
antes que Febo salte de su cuna
y que el olvido vierta su veneno.

[vv. 12-14]

La aurora amenaza ya a los amantes y, con ella, la noche y su luna será historia: después del último beso llegará el olvido.

Se produce un proceso semejante en la *Soledad primera*. Las nupcias de los pastores hacen que el peregrino recuerde a su amada en esa naturaleza en la que no sabemos si, definitivamente, con la llegada del amanecer, el peregrino recuerda u olvida («Este pues Sol que a olvido le condena», v. 737). En el soneto de García Baena ese «veneno» que verte «el olvido» es también final de soneto en varias composiciones gongorinas. En el final del soneto de 1584, «La dulce boca que a gustar convida» [2000a: 48], «y sólo del Amor queda el veneno» (v. 14), será el veneno de amor lo único que quede, frente al poema de García Baena, en que la mañana verterá sobre los amantes, de manera definitiva, el olvido.

Pero obviando cualquier otra concomitancia el final del soneto vuelve a resonar Garcilaso de la Vega [194]:

coged de vuestra alegre primavera
el dulce fruto, antes que el tiempo airado
cubra de nieve la hermosa cumbre.

[vv. 9-11]

Percibimos, pues, similitudes en el comienzo en imperativo del último terceto, en la importancia del adverbio en el penúltimo verso o en el olvido que vierte su veneno, antes que la nieve del invierno —en el poema de Garcilaso— haga olvidar la alegre primavera. También por su relación con el soneto XXIII del toledano, llegamos al final del soneto «Ilustre y hermosísima María» de Góngora [2000a: 41-42]:

antes que de la edad Febo eclipsado,
y el claro día vuelto en noche obscura,
huya la Aurora del mortal nublado.

[vv. 9-11]

4.4.2. Coincidencias estructurales.

Una lectura de los sonetos de *Almoneda* nos hace percibir desde el primer momento ciertas similitudes estructurales con la propuesta gongorina. Hagamos un recorrido por los poemas para exponer dichas similitudes.

Comenzamos por una estructura sencilla, la formada por la preposición «en» seguida del mencionado color (el púrpura, pero también de otros diversos) más el correspondiente participio o sustantivo. En el poema «El terrible» encontramos «y un látigo de gules en el viento / borda tu espada en púrpuras secretas» (vv. 7 y 8). Se trata de una estructura frecuente en Góngora. Así, algunos ejemplos en la canción «Hoy es el sacro y venturoso día» [Góngora 2000a: 113-116] («Hoy cada corazón deja su pecho / cuál en purpura envuelto, cuál en oro», vv. 21-22), en el Panegírico el Duque de Lerma [479-497] («Dulce un día después la hizo esposa / flamante el Castro en púrpura romana», vv. 317-318); además de otros muchos sintagmas del mismo estilo, por ejemplo en un soneto de 1608 dedicado al conde de Lemos [269-270] («de mejor púrpura vestido», v. 10); en *Las firmezas de Isabela*, en una estancia en que se describe a Violante («tan de azul, tan de púrpura teñida», v. 10).

Asimismo, encontramos algunas estructuras barroquizantes o gongorinas en varios sonetos. Así, en el cuarto soneto, «El Greco. Oración del huerto» [García Baena, 2008: 208], identificamos el gongorino hipérbaton «Almohadas de nubes son las peñas» (v. 9); o en el soneto «Epitalamio» [210], como ya delata Trabado Cabado, la imagen del segundo verso, «en sortija nupcial, prisión suave» (v. 2), que plantea filiaciones con Quevedo y con Góngora. En el caso de Góngora se trata del poema de 1620 «De una dama que, quitándose una sortija, se picó con un alfiler», que comienza «Prisión del nácar era articulado» (v.1). Se advierte también una «sintaxis gongorina» en el soneto «Crucificado de San Álvaro» [211], que contiene alguna estructura barroquizante, y más concretamente gongorina, del tipo «A, no B». [Trabado Cabado, 1998-1999: 446]. Así, veamos el primer cuarteto, en concreto los dos primeros versos:

Con bárbaro rubí fijo al madero,
no credo de Israel en sacra cumbre,
fulges, antorcha de sangrienta lumbre,
incendiando al olivo tu lucero.

[vv. 1-4]

El comienzo trimembre del soneto «Rocío Moragas» [2008: 212], «La púrpura, el clavel, el vino ardiente» (v. 1), nos recuerda estructural y fónicamente a un verso gongorino: «oro, lilio, clavel, cristal luciente» (v. 11), el verso once del soneto «Mientras por competir con tu cabello» [2000a: 27], dada la posición central de la palabra «clavel» y la forma del adjetivo final en ambos endecasílabos. Otro hipébaton muy gongorino sería el del verso tercero: «La adelfa que el arroyo en sangre inflama».

En el poema «Claudia» [2008: 213], nos habla Trabado Cabado de la fórmula «Si A, B»: o «Si es corona del sueño breve anillo/ [...] / púrpura fulge en la cruel diadema» (vv. 1 y 3). La estrofa donde antes nos referíamos a las esdrújulas tiene un evidente aire gongorino:

Vierte el ánfora líquido cintillo:
lustral bandeja de ablución suprema
y el águila, los lauros y el emblema
nublan su oro turbio y amarillo.

[vv. 5-8]

Otras estructuras gongorinas aparecen en los sonetos doce y trece. En el primero de ellos, «Maya S. Altolaguirre» [2008: 216], el poeta describirá la claridad y la dulzura de los ojos de la protagonista del poema, Maya Smerdou Altolaguirre —sobrina del poeta Manuel Altolaguirre—. Sus ojos no son tan inocentes como parecen («Dulces no, porque oculto entre la grana / de vuestro nombre, floreal diana, / lanza el Amor sus bélicos disparos», vv. 6-8), sino que reside en ellos una «bélica» y valiente expresión de amor. García Baena expresa esa idea a través de una propuesta sintáctica del tipo «A no, porque B» o «Si A, B» que pudiera recordarnos a una sintaxis de estilo gongorizante:

Si claros, ¡qué sonámbula ceguera
la del mundo anterior a vuestra lumbre!
¡Qué pálido el estío y su luz gaya!

[vv. 9 -11]

En el soneto «Homenaje a Rafael Laffón, en el atrio de la primavera» [García Baena, 2008: 217], García Baena utiliza de nuevo varios versos bimembres: «Tazas de justa, tiestos de Rufina...» (v. 1) o «Adviento de la angustia, clara espina» (v. 4).

Sea como fuere —insistimos— el paralelismo establecido entre ambos autores, Góngora y García Baena, además de al conocimiento que este último maneja del primero, podría remitirnos, igualmente, no solo al vínculo o a la coincidencia entre determinados lugares de sus obras, sino a la vigencia de la poética garcilasiana y petrarquista tanto en las lecturas del poeta barroco como en las del propio Pablo García Baena.

4.5. *Antes que el tiempo acabe.*

La sombra de Góngora estará de nuevo presente, de una u otra manera, en *Antes que el tiempo acabe* (1978). Para Carlos Clementson, en esta obra Pablo García Baena renunciará en gran parte a ese «lujo opulento y barroco de su expresión lírica más definitoria y distintiva en aras de un más íntimo desnudamiento de la palabra y el verso, al servicio de una más honda y desencantada amargura en la visión del mundo y de las cosas» [Clementson, 1979: 783]. En efecto, el propio autor, en una entrevista a *ABC*, en junio de 1979, afirma sobre *Antes que el tiempo acabe*: «En este libro nuevo mío el verso se hace más conciso, manteniendo la claridad deslumbrante de las palabras y las ideas, pero sin demasiados alardes barrocos, que hasta ahora me caracterizaban».

Juan José Lanz advierte en la obra esa actitud manierista que despierta el interés de los Novísimos. Y es que, precisamente, en nuestra opinión, si hay un hecho que reafirma y confirma la comunión del verso de García Baena (o de «Cántico») y don Luis es la mirada afectuosa y admirada de ese grupo de jóvenes poetas hacia los cordobeses. Por encima del esteticismo de este grupo de poetas llamados «culturalistas», nos interesa otra de sus grandes banderas: la importancia del lenguaje. En relación con la mencionada actitud apunta Juan José Lanz, refiriéndose al poema «Delfos»:

Es esa lectura elegíaca, desde un clasicismo vitalista, pero con un elemento esteticista, manierista o alejandrino, la que interesa a los novísimos de la poesía de García Baena; una visión de un decadentismo elegíaco, donde la palabra bella, la memoria sensorial, la percepción sensitiva, la capacidad imaginativa y el referente culto, se convierten en modos específicos de objetivar el sentimiento, de intentar testimoniar una vida entregada a la pasión del arte, de la belleza [100].

Ese excelso empleo de la lengua se muestra, en la primera de las cuatro partes de la obra, en un poema que supondrá uno de los cómplices guiños de Pablo García Baena a Luis de Góngora.

4.5.1. «*Infame turba*».

Vayamos a la anunciada presencia gongorina que encontramos en tres elementos muy concretos de la obra. El primero, en el título del soneto, «*Infame turba*» [2008: 231-232], incluido en el apartado «El amor», que alude al verso de la *Fábula de Polifemo y Galatea* [2000: 156]: «*Infame turba de nocturnas aves*» (v. 39). Ricardo Molina ya había ensalzado dicho verso en uno de sus textos en prosa de *Cántico*. En nuestra opinión, el poema no presenta influencia gongorina alguna, salvo en la elección del título y en la estructura de algún verso —concretamente, la bimembración en un endecasílabo—, que incluso García Baena podría haber construido casi de manera inconsciente («*tremulas patas sobre llamas yertas*», v. 34). Consideramos el guiño del título una especie de alusión culturalista y erudita al verso de Góngora por el significado del verso. De hecho, existe una fórmula, para hacer alusión a la oscuridad de la noche y la dificultad de identificar en el contexto amoroso el tipo de ave que canta, «*Nunca supimos que pájaro fue aquel / que cantaba al besarnos*» (vv. 1-2), que se diluye en una *gradatio* que reduce el poema al mínimo: «*Nunca... / Sí, nunca nos besamos*» (vv. 45-46). Esa reducción gradual de elementos en el contenido de la imagen nos recuerda al efecto del verso 14 del soneto de 1582: «*Mientras por competir por tu cabello*»: «*En tierra, en humo, en polvo, en sombra, en nada*».

Trabado Cabado, por su parte, percibe mayor influencia en este poema. Para él, «[e]l procedimiento metafórico mostrado en este poema resalta una vez más resabios gongorinos que despliegan el poder cromático al que la poesía de García Baena nos tiene acostumbrados» [447]. Asimismo, percibe una actitud semejante en ambos en el tratamiento de lo cotidiano —según Trabado «Góngora supo embellecer lo minúsculo, lo intrascendente»—. Recoge Trabado el testimonio de García Baena en una entrevista:

Lo cotidiano tiene una poesía enorme. A veces he aprovechado las cosas de tono más prosaico para elevarlas o para ponerlas en su justo punto, al lado de otras demasiado suntuosas, demasiados tristes o melancólicas, y dar la pequeña nota diaria que te vuelve al mundo real [448].

4.5.2. «Córdoba».

El segundo elemento lo encontramos en la segunda parte del libro, la titulada «Las ciudades», en la que aparece un poema titulado «Córdoba» [2008: 239-240], dedicado a Carlos Castilla, con el que García Baena y el entorno del grupo compartían tertulia, en la casa-estudio de Miguel del Moral, en la calle de la Hoguera, en el corazón de la Judería. Se trata de un poema de tema clásico, donde el poeta lamenta el paso del tiempo y la decadencia de la ciudad, en una especie de *ubi sunt* culturalista. Esta vez el yo lírico no canta a la nostalgia de un amor pasado, o de la infancia perdida... Es su ciudad la que ya no es la misma. Aparecen también el duque de Rivas y Lucano. Pero nos interesa especialmente porque don Luis es uno de los protagonistas del poema. Aparece en el primer verso de la tercera estrofa: «Don Luis se alejó por la calleja» (v. 41). Nos recuerda esta imagen a la descripción que hace Cernuda en su ensayo de 1937 «Góngora y el gongorismo» [Cernuda, 2002: 137-147] en el que crítica el desprecio y la ignorancia de los españoles frente a la tradición y defiende la belleza y el esplendor de la palabra gongorina («Si se me preguntara quién es para mí el primer escritor español, yo respondería: Góngora», p. 138). Veamos esa descripción de don Luis:

Pobre Góngora. Siempre me aparece, a pesar mío, huyendo en su vieja carroza, al trote de unas famélicas mulas, sus hábitos cuidados y sueltos, pero tan viejos ya, entre dos luces, al atardecer madrileño, triste ruidoso y aporreado, fija la mirada de sus ojos imperiosos en la hermosura que adivina como posible entre tanta miseria y mezquindad. Huye y desaparece su carromato tras una nube de ceniciento polvo, dejando un eco de lamentos ahogados, de pretensiones deshechas, de resignación aburrida [140].

Es alumbrador el final del poema de García Baena en el que alude al emblemático soneto de Góngora que ha pasado a la historia por la descripción que hace el vate de su ciudad. Además, asume el tono de la alabanza y el vituperio de las ciudades, desarrollándolo en el poema con el rigor, la armonía y la simetría que le caracteriza. Sin embargo, en ese caso hay una experiencia, hay sentimiento. De hecho, apunta Biruté Ciplijauskaitė que en este soneto de 1585 es cuando por primera vez se trasluce con tanta fuerza su sentimiento personal. Utiliza anteriormente un verso que reproduce las palabras de la leyenda que aparece en el escudo de la ciudad: *Corduva domus militae inclita fonsque sophie* o «Córdoba casa de guerrera gente y de sabiduría clara fuente». Aparece en un verso del poema el final del lema:

la heredad repartieron destruyéndola,
dividieron tu duelo,
echaron suertes
sobre el solar patricio,
fonsque sophiae,
mientras te disfrazaban percalinas
para un siniestro carnaval turístico,
oh inmortal, eterna, augusta siempre,
oh flor pisoteada de España.

[vv. 48-56]

En el soneto gongorino dicho lema lo encontramos en el significado de los versos «¡Oh siempre gloriosa patria mía, / tanto por plumas cuanto por espadas!» (vv. 7-8). La presencia de dicha alusión en García Baena es coherente con el tono de sus versos. Mientras Góngora canta emocionado a la gloria de la ciudad que añora, imposible de olvidar, el de «Cántico» se lamenta por la decadencia y el abandono de su ciudad, en la que hace mella el paso del tiempo pero, sobre todo, la especulación urbanística. La clara fuente de sabiduría (*fonsque sophiae*) no es suficiente frente a la usura y la avaricia, que han deshumanizado la ciudad. El propio Carlos Castillo escribe un artículo dedicado a analizar la decadencia y la destrucción progresiva de la ciudad de Córdoba, debido fundamentalmente a la incuria y el desprecio de la cultura y el patrimonio. Frente a dicho objetivo, presenta otro tipo de necesidades para las urbes actuales: la preservación del patrimonio, el concepto de ciudad habitable, el silencio y el bienestar de unos conciudadanos cuya ciudad está «hecha por y para los hombres» [Castilla del Pino, 1973: 20]. No es de extrañar el fenómeno de la emigración, abordado tanto por el artículo de Castillo del Pino como por el poema de García Baena:

Don Luis se alejó por la calleja,
el Duque miró el ángel dorado del ocaso,
volvió al baño Lucano y tus hijos
de la campiña fueron a trabajar a Düsseldorf.

[vv. 41-44]

Por cierto, la alusión a Lucano forma parte de esa mirada nostálgica del fracaso de una ciudad que ya no goza de la misma gloria ni el lustre de antaño. La sabiduría abandona la ciudad, mira hacia otro lado ante la ignorancia y la barbarie de un progreso que la abocan a una progresiva destrucción. Estamos ante ese tono adoptado por los

poetas de «Cántico» en el que, en ocasiones, dirigen su cántico a denunciar la degeneración de la urbe, que parece perder por momentos ese espíritu y esa esencia, arrebatada por los nuevos tiempos en que intereses fundamentalmente económicos hacen que se desvanezcan su alma y su identidad. El mensaje es de una tremenda modernidad y coherencia. Señala Carlos Clementson:

Así entre ellos también aparece una Córdoba mancillada y sacada a pública subasta en aras de una falta idea de progreso, saqueada, destruida, enmascarada y vendida por metros por sus propios hijos como una hermosa túnica desgarrada a cambio de un puñado de monedas [2009: 69].

El soneto de Góngora [2000a: 60] es un canto a la nostalgia y el recuerdo. El encabalgamiento entre el verso once y doce construyen una radical y sentida afirmación por parte de don Luis:

si entre aquellas ruinas y despojos
que enrique Genil y Dauro baña
tu memoria no fue alimento mío,

nunca merezcan mis ausentes ojos
ver tu muro, tus torres y tu río,
tu llano y sierra, ¡oh patria, oh flor de España!

[vv. 9-14]

La memoria es alimento en Góngora. A pesar del paso del tiempo y la distancia es imposible olvidarla. Incluso el yo lírico contempla la belleza del paso del tiempo en ella, y su eternidad para mayor gloria de su patria. La exaltación admirativa a sus monumentos, edificios y figuras ilustres de la ciudad construyen un encomio perfecto. En el poema de García Baena la decadencia es una suerte de olvido. Solo en el yo lírico también el recuerdo es alimento. «Una Córdoba que ya tan sólo existen en el amor, en el recuerdo coagulado de sus claros rincones perdidos y sus plazas, en esa plaza íntima e invulnerable del corazón y del recuerdo» [Clementson, 2009: 70]. García Baena parece presentarnos una ciudad casi arrasada por la acción del ser humano:

Porque las piedras que amabas a la tarde han sido derribadas,
talados los cipreses y su claustro de salmos silencioso,
destruidos los arcos,
el capitel rodó sobre la ortiga
y los artesonados aplastaron blasones,
soberbia, yelmos, gules...

[vv. 2-7]

Nos recuerda a la «Elegía XXXII» de Ricardo Molina: «¿Es ésta aquella Córdoba que amamos?» [Molina, 2007: 202]. Frente a una ciudad donde todo se derrumba o se desvanece, el muro y las torres del poema gongorino se alzan en la grandeza de la ciudad, resisten ajenos al paso del tiempo. En la segunda parte del poema de García Baena, rememora esa gloria y esa belleza pasada («No había más belleza en este mundo», v. 18). El poeta recorre calles y rincones emblemáticos de la ciudad cuya vida ahora forma parte de un tiempo lejano que el poeta solo puede recuperar a través de los sentidos:

Fuentes cegadas, oigo vuestros caños por la memoria,
vivas gargantas sollozantes.
Palpo el mármol, los fustes, las verdinas
sobre bronces ecuestres. Aromas como anillos
ciñen nupcias, suben por galerías desvaídas:
jazmín morisco, lilas, ajedrea.

[vv. 33-38]

Asistimos a un melancólico despliegue sensorial en estos versos: «cegadas» (la vista), «oigo» (oído), «palpo» (tacto), «aromas» (olfato). El nostálgico recuerdo de esa gloria perdida, como la juventud, se produce gracias a los sentidos. Mientras que Góngora asegura que no puede olvidar, el yo lírico del poema de García Baena implora para poder hacerlo.

Edén siempre perdido,
concédeme el recuerdo y su llave de niebla

[240].

Si bien en la forma apenas hay rasgos de gongorismo, la omnipresencia de Góngora en la concepción de este poema es absoluta, ya que Pablo García Baena, además de remitirnos al vate en varios versos, recrea un célebre motivo gongorino en nuestro tiempo. En cualquier caso, ya lo decíamos, sí advertimos una clara presencia gongorina en el guiño del último verso. La alusión del verso final, «oh flor pisoteada de España» (vv. 56) nos remite también al último verso del soneto «A Córdoba» [2000a:60]: «tu llano y sierra, ¡oh patria, oh flor de España!» (v. 14). No obstante, frente a la decadencia, García Baena incide en la inmortalidad y la eternidad de su

ciudad «(oh inmortal, eterna, augusta siempre» (vv. 55). Incluso la ausencia de signos de exclamación nos conduce al pesimista e irónico tono de García Baena. Se produce una evolución a lo largo del poema que va desde una Córdoba decadente, pasando por el recuerdo de la gloriosa belleza del pasado, a la destrucción de la ciudad que, por eterna, siempre será majestuosa y excelsa.

4.5.3. «Última soledad»

Finalmente, analizamos un último elemento: el apartado titulado «Los poetas». Está compuesto por nueve poemas dedicados a nueve poetas distintos: Ibn Hazm («Rubí de España»), san Juan de la Cruz («Noche oscura»), Juan Ramón Jiménez («Jardín galante»), Jorge Guillén («Las aguas sin sosiego»), Gerardo Diego («Ángel de lluvia»), Emilio Prados («Memoria del olvido»), Luis Cernuda («Albanio») y Ricardo Molina («Sandua»). Nos dejamos voluntariamente atrás uno de ellos: el tercer poema, titulado «Última soledad» [García Baena, 2008: 243-245], dedicado a Luis de Góngora. Para Ruiz Noguera, obviando el homenaje, en alguno de estos poemas encontramos una meditación simbólica sobre su propia obra, por ejemplo en el dedicado a Cernuda [Ruiz Noguera, 2004: 59].

Nos centraremos en el poema «Última soledad» [2008: 243-245], donde se percibe una vez más esa presencia gongorina en Pablo García Baena. De nuevo el poema aborda el tema del tiempo, aunque en este caso no es la inocencia perdida el *leitmotiv* sino la muerte el núcleo de «Última soledad». Apunta Francisca Noguero Jiménez cómo este poema es un testimonio excepcional de melancolía barroca:

Desagarrador retrato de Luis de Góngora en el que su paisano es presentado como un perfecto melancólico —solitario e incomprendido quizás por herencia del «Góngora» cernudiano—, fracasado vitalmente pero triunfante gracias a la imaginación [58].

Considera Trabado que aunque la presencia de Góngora en el poema pudiera parecer anecdótica, percibimos una huella en el aliento vital que impregna todo el homenaje [449]. García Baena lleva a cabo una reflexión sobre la fugacidad de la vida y las miserias de la soledad. Para José Luis Rey «la soledad del creador y su altiva dignidad están presentes en el homenaje a Góngora» [169], reivindicación también presente en el poema «Albanio» [García Baena, 2008: 249-251], dedicado a Cernuda.

Comienza el poema «Última soledad» con una interpelación al poeta, recurriendo al argumento de la anécdota biográfica de Góngora.

¿Les dejas todo?
Apenas si supieron que vivías,
que vertías tu sangre,
entre el ramaje intonso de las fábulas,
vistiendo la tristeza de metales leonados,
de áspides volantes el hastío
y la melancolía,
de blancos cisnes o de lilios bellos.

[vv. 1-9]

Considera Ponce Cárdenas que «la primera sección del poema, la más extensa, adopta el tono de una interpelación dubitante y resignada al viejo racionero, cuyo triunfo lírico corre parejas con su fracaso vital» [2000: 301]. Esa interpelación aborda la cuestión de la herencia de Góngora. Se centra, por tanto, García Baena, en la relación de Góngora con su familia, marcada como sabemos por cuestiones económicas, una vía que surge de manera explícita a partir de la pregunta «¿Les dejas todo?» (v. 1).

Además del título, se trata de un comienzo repleto de alusiones gongorinas. Algunos de los cultismos del inicio, otros más adelante, nos llaman más la atención por «gongorismos» que por «cultismos». Así, los «áspides» («de áspides volantes el hastío», v. 6) o los «lilios» («de blancos cisnes o de lilios bellos», v. 8) de la descripción inicial nos remiten al bello exotismo animal y vegetal del príncipe de los poetas. Góngora vierte su sangre «entre el ramaje intonso de las fábulas» (v. 4). El término «intonso» aparece en Góngora en varias ocasiones. En una de ellas, en la octava XXXVI del *Polifemo* [2010: 166], el verso nos depara la aparición de una de las palabras indicadas anteriormente, «áspid»: «En la rústica greña yace oculto / el áspid, del intonso prado ameno» (vv. 281-282). En ambos pasajes, aparecen las víboras escondidas entre la maleza; en el caso de García Baena, un áspid marcado por el hastío. De tal modo, podríamos intuir que los versos del poema de García Baena están conectados con el mencionado pasaje de la *Fábula de Polifemo y Galatea*.

En el poema, la atmósfera esteticista «de blancos cisnes o de lilios bellos» (v. 8) se podría corresponder perfectamente con la creada en algunas de las bimembres estructuras sintácticas gongorinas. De hecho, cabe realizar una lectura en quiasmo de las dos imágenes, en la que el intercambio de posición de los adjetivos nos dirigiría con

naturalidad al referente gongorino. Los «cisnes» de García Baena nos podrían trasladar de igual modo a un estanque rubeniano que a un ameno paisaje rústico gongorino. Si acudimos a este último referente, tras advertir el contenido de la dedicatoria del soneto (un enigmático «Luis de Góngora») —por si el título del poema no fuera suficientemente significativo— no es de extrañar un posible diálogo entre algunas imágenes de ambos poetas, dada la enorme presencia de los «cisnes» en la poesía de Góngora. Dicho animal está presente en sus versos, por alusión directa, en más de una veintena de ocasiones. De hecho, si indagamos, a partir de la recurrente y lógica combinación del «blanco» con el «cisne», podrían ser varios los posibles referentes de dicho verso. No acudiremos al *Polifemo* [2010: 159] y al «pavón de Venus es, cisne de Juno» (v. 104), quizás la más famosa y bella aparición de dicha ave, sino a otras ocasiones en las que por su estructura sintáctica y la medida del verso la similitud será mayor.

En la canción «De la toma de Larache» [2000a: 301-303], cuya datación sitúa el manuscrito Chacón en 1612 —1610 ó 1611 según Micó— en el verso «De sacros cisnes, cánticos suaves» (v. 37) los «cisnes» de Góngora son tan «sacros» como «suaves», del mismo modo que eran «bellos» y «blancos» en el poema de García Baena. Por supuesto, a su vez, los «cánticos» del solemne panegírico gongorino son tan «suaves» como «sacros», por ir dirigidos a Dios. Se trata de una de las cinco composiciones que, a través de tonos y estrofas diversas (dos sonetos, dos décimas, una canción y la mencionada canción: «En roscas de cristal serpiente breve») dedica Góngora a este acontecimiento.

Nos llama además la atención la posible analogía, eufónica y acentual, entre «sacros cisnes» y «blancos cisnes». Este último sintagma aparecerá en su obra en cuatro ocasiones más. Así, en la *Soledad segunda*, en el pasaje donde el peregrino conoce a las seis hijas del pescador («Ponderador saluda afectuoso / del esplendor que admira el extranjero / al Sol en seis luceros dividido», vv. 239-241), encontramos idéntico comienzo al poema garciabaeniano, entre los carrizales «De blancos cisnes, de la misma suerte» (v. 252), para acompañar más tarde al pescador a un paraje donde encuentra, según la «traducción» de Jammes, «un gran número de canoros cisnes blancos que acuden a la voz del anciano como gallinas caseras al grano» [Góngora, 1994: 459].

En el poema «Generoso mancebo» [Góngora, 2000a: 609-611], silva escrita a principios de 1626 con motivo de la concesión del cardenalato a don Enrique de Guzmán y Haro, sobrino del privado de Felipe IV, los «lilios bellos» son libados por las

abejas, que endulzarán los paladares («Libarán tres abejas liliros bellos», v. 37).

Comienza así el poema:

Generoso mancebo,
purpúreo en la edad más que en el vestido,
en rosicler menos luciente Febo
a invidiarte ha salido.

[vv. 1-4]

Pero no podemos olvidar la conexión con la imagen recogida en un célebre verso gongorino. También aparece dicho sintagma en el soneto «Mientras por competir con tu cabello» [Góngora, 2000a:27], en el que un endecasílabo muy similar cierra la estrofa:

Mientras por competir con tu cabello,
oro bruñido al sol relumbra en vano;
mientras con menosprecio en medio el llano
mira tu blanca frente el lilio bello

[vv. 1-4]

Comprobamos que el imaginario estético de ambos endecasílabos es muy parecido. En el poema de García Baena tenemos los «blancos cisnes» y los «liliros bellos», sintagmas ambos que podrían relacionarse en un quiástico juego («blancos liliros» y «bellos cisnes»). Por otro lado, la alusión en Góngora a la frente de la mujer, tan «blanca» como «bella», que también posibilita dicha figura. De un lado el poeta de «Cántico» recurre al endecasílabo heroico pleno—con acento también en segunda sílaba— mientras que Góngora utiliza el sáfico largo: hablamos de dos endecasílabos rítmicamente muy parecidos. En cualquier caso el endecasílabo heroico con refuerzo en el octavo verso es muy frecuente en Góngora («en campos de zafiro pace estrellas», v. 6). Sin embargo, lo que culmina la perfección de la *emulatio* es el primer acento de los dos endecasílabos, situado en la «a» de la palabra «blanca» (o «blancos»). A propósito de la métrica, Trabado Cabado confirma la posibilidad de que «la fluctuación métrica del pentasílabo, heptasílabo y endecasílabo siga las directrices formales marcadas por la silva barroca» aunque sin la rima, como ya señalábamos al detenernos en la «Égloga» de *Rumor oculto*.

Destaca Ponce, en estas primeras imágenes, las «estructuras contrapesadas que evocan esquemas compositivos barrocos» [2000: 302]. Así, propone de un lado «la

tristeza», «el hastío» y «la melancolía», y de otro «metales leonados», «áspides volantes» y «de blancos cisnes o de lilios bellos». Precisamente de este último verso afirma Ponce: «El cierre bimembre en disposición quiástica y la *variatio* lograda por el cambio en el orden de elementos del segundo miembro enriquecen esta pintura de evocaciones aureoseculares (subrayada, si cabe, por el inusual y eufónico latinismo: lilio)» [302].

En la segunda parte del poema, Pablo García Baena se refiere a la decadencia de la ciudad y del poeta, «que oscura vida fue, hostil, limando / almenas, torres albarranas, muros» (vv. 11-12), en las que el gerundio «limando» se utiliza para articular en esos versos el paso del tiempo y sus efectos. En Góngora, dicho verbo se asocia la mayoría de sus apariciones a los presentes, a los metales, a la belleza o al oro, como por ejemplo en el soneto de 1615 «Hojas de inciertos chopos el nevado» («mucho oro de sus piedras mal limado», v. 4). Pero es que precisamente aparece ese verbo en gerundio en uno de los grandes poemas de Góngora, el soneto «Menos solicitó veloz saeta» (titulado «De la brevedad engañosa de la vida») [2000a: 584], a nuestro entender uno de los grandes sonetos del vate cordobés. En la última estrofa, que sintetiza a la perfección el contenido general del poema, el poeta se refiere al paso del tiempo y a la banalidad de las posesiones. Detengámonos en ese magistral y memorable final del soneto:

Mal te perdonarán a ti las horas,
las horas que limando están los días,
los días que royendo están los años.

[vv. 12-14]

Volviendo a «Última soledad», nos detendremos en las referencias arquitectónicas que aparecen junto al mencionado gerundio. No es extraña la aparición de las «almenas», dada la omnipresencia de la cultura y léxico árabe andaluz tanto en el poeta de «Cántico» como en Góngora. Además, no es sorprendente que las «torres» y los «muros» aparezcan en varias ocasiones juntas en García Baena, ya que son dos términos que pertenecen al mismo campo de la experiencia. En el primer terceto del soneto de Góngora «Si ya la vista, de llorar cansada» [2000a: 157-158], escrito en 1594, el yo poético se dirige en una construcción arquitectónica —y utilizo este giro porque a lo largo del soneto la edificación es, al mismo tiempo, «fortaleza», «palacio» e incluso «templo»— aludiendo, tras mencionar las «torres» y el «muro», a las «almenas»

(«almenas que a las torres sois corona», v. 11). Pensamos inevitablemente al leer dichos versos en las «torres coronadas» no solo «de honor, de majestad, de gallardía» sino por «almenas». Veamos el primer terceto:

Muro que sojuzgáis el verde llano,
torres que defendéis el noble muro,
almenas que a las torres sois corona

[vv. 9-11]

También las «almenas» nos hablan del paso del tiempo, a través de esa oscura vida que hace mella en ellas, tanto en el verso de García Baena, como a través de otra imagen en el poema de Góngora, de 1591, «Castillo de San Cervantes» [2000a: 136-138], en el que encontramos «almenas que, como dientes, / dicen la edad de los viejos» (vv. 27-28).

Relaciona Ponce el verso «irrespirable el aire como plaza» (v. 13) con las miserias, la deuda y la enfermedad de los últimos años de Góngora, aludiendo el crítico a numerosos testimonios del epistolario de Don Luis al respecto de dicha situación. A continuación, García Baena se refiere a los «oros de Arabia» a la «púrpura tiria». Podemos acudir de nuevo al soneto «Ilustre y hermosísima María» [Góngora, 2000a: 41-42], donde el cabello de oro nos remite a la relación de esa materia y el mencionado enclave histórico geográfico. Lo vemos en el segundo cuarteto:

y mientras con gentil descortesía
mueve el viento la hebra voladora
que la Arabia en sus venas atesora
y el rico Tajo en sus arenas cría

[vv. 5-8]

Dicha imagen de García Baena, no obstante, no es una metáfora referida al cabello —también muy presente, como es bien sabido, en la imaginería renacentista y petrarquista, muy bien conocida por el de «Cántico»—. Obviamente, estamos ante una alusión áurea gongorina referida muy concretamente a este soneto. Es más, se reitera la relación entre estos dos términos, «oro» y «Arabia», como referente gongorino, con la canción de 1603 «En los pinares de Júcar» [2000a: 224-25]:

El cabello en crespos nudos
luz da al sol, oro a la Arabia,
cuál de flores impedido,
cuál, de cordones de plata.

[vv. 19-22]

Si avanzamos comprobamos que el primer referente del otro sintagma, «púrpura tiria», podríamos encontrarlo en un poema que ya hemos abordado, «En la creación del Cardenal don Enrique de Guzman» [2000a: 609-611], con el verso «si bien toda la purpura de Tiro» (v. 21) No obstante, el sintagma nos remite sobre todo a los dos grandes poemas gongorinos. El verso «A ti que disponías de los oros de Arabia, / de la púrpura tiria» (vv. 15) está en la línea de la opulencia y la extrema belleza y suntuosidad, tanto modernista como culturalista y, aquí, más que nunca, gongorina. Así, en la *Soledad primera* [1994: 231] cuando, después de la cena de la primera jornada, el peregrino se acuesta en un cómodo aunque humilde escenario. Luis de Góngora utiliza dicho sintagma, una comparación, exagerada según el *Antídoto*:

Sobre corchos después, más regalado
sueño le solicitan pieles blandas
que al Príncipe entre holandas
púrpura tiria o milanés brocado.

[vv.164- 166]

Hay una segunda referencia que se encuentra en la *Soledad segunda* [1994: 541-543], en la pagana ceremonia nupcial de los serranos. El fragmento dice así:

De un mancebo serrano
el duro brazo débil hace junco,
examinando con el pico adunco
sus pardas plumas, el Azor britano,
tardo mas generoso
terror de tu sobrino ingenioso,
ya invidia tuya, Dédalo, ave ahora,
cuyo pie tiria púrpura colora.

[vv. 783-790]

Trabado Cabado se detiene en los versos «el rey mezquino y el valido inútil / vanaglorias, insidias y abandonos» (vv. 30-31). Observa en ellos una clara referencia al «fracaso cortesano que experimenta Góngora y que alentaré la escritura de las

Soledades», con lo que García Baena «sitúa a Góngora en una soledad de tipo existencial que ronda el nihilismo» [449]. Algún crítico ha advertido esta misma actitud en Pablo García Baena, aunque, en nuestra opinión, hay un matiz vitalista en su obra que nos permite sostener dicha vía. No obstante, quizás en el tono de este poema subyace cierta empatía que solo un poeta melancólico puede experimentar, asumiendo con coherencia una mirada no hacia Góngora, sino desde Góngora.

La segunda parte y el cierre del poema dedicado a Góngora, no dan cabida a ese armonioso catálogo inicial de referencias intertextuales gongorinas, pero el contenido de sus versos mantiene esa omnipresencia de don Luis. Parece que volvemos a una concepción pagana de la sensualidad, no marcada en este caso por el pecado y el erotismo sino por la decepción existencial. Ponce Cárdenas considera que el segundo apartado «está presidido por una negación visceral de la concepción cristiana de lo ultraterreno» [2000: 303]. Realiza García Baena una especie de variación de un tema que ya había aparecido en poemas de libros anteriores a través de la voluptuosidad.

Tras la alusión en la primera parte a los padecimientos del vate, aparecen de nuevos dichas vivencias en versos como «esa rodante bola de suplicios, / de injurias, soledad, desvalimiento», vv. 44- 45). La «interminable bola» que Sísifo arrastra colina montaña arriba, es la ineludible metáfora de la vulnerabilidad del ser humano, solo solucionada por la muerte. Así, algunos críticos han percibido también aire existencialista algunos pasajes de la producción de García Baena. El propio Ponce Cárdenas advierte dicho matiz. El cierre del poema es significativo:

¡Qué larga noche!
Esa la desdichada recompensa:
el desdén silencioso de los dioses.
Vamos, pues se hace tarde,
libertadora la moneda fulva.

[vv. 48- 52]

No obstante, como adelantábamos, Pablo García Baena reconoce la influencia de ese vitalismo y esa valentía que identifica en los poetas que siguen su estela: «Lo que ocurre es que nosotros encauzamos la poesía del 27 y pasamos esa antorcha a las generaciones más jóvenes que entonces era la que buscaban: Una poesía vital, valiente, con muy pocos falsos rubores, con un realismo mágico embellecido, pero siempre real» [Berasategui, 1979: 40].

Por último, advierte Trabado Cabado la posible presencia de Góngora en otro poema del mismo apartado de *Antes que el tiempo acabe*, «Memoria del olvido» [2008: 248- 249], en cuyo comienzo, efectivamente, se detecta la «excelencia metafórica y sintáctica» a la que se refiere el crítico, tanto en la sucesión de imágenes como en su distribución:

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

[vv. 1-7]

4.6. Gozos para la Navidad de Vicente Núñez.

Gozos para la Navidad de Vicente Núñez, publicado en 1993, es un libro que recoge villancicos escritos por García Baena en distintas épocas, dirigidos al poeta de Aguilar de la Frontera. Son varias las fuentes que podrían haber contribuido a configurar estas composiciones. Manuel Gahete precisa los detalles de la posible contribución gongorina a estas singulares creaciones:

Gongorinos son los nombres a los que alude Pablo en «Cautelas de José y paciencias de Nuestra Señora»: Blas, Mingo; y gongorina la glosa del verso del racionero: «Cibelinas son los henos / si duerme en la paja Él». Y muy especialmente el rozagante poema «Espiritual negro», heredero directo de las albricias morunas del ínclito Luis de Góngora: «Negra, vente pa Belena» [2009: 129].

Señala precisamente Fernando Ortiz acerca de los villancicos de este singular libro que «se encuentran entre los mejores que se han escrito desde nuestro siglo de Oro». De hecho, realiza el crítico una llamativa comparación al respecto:

Pero se trata de poesía menor, voluntariamente arcaizante y de género. Poema menor es, también, en comparación a otros de su autor, Hermana Marica, de Góngora, Y aunque nadie dude de su altísima calidad, y lo paladeemos como uno de lo más deliciosos de nuestra lírica, sabemos que los rasgos que caracterizan a Góngora como gran poeta se encuentran mejor ejemplificados en sus *Soledades*, en su *Polifemo*, en algunos de sus sonetos [García Baena, 2000: 24].

4.7. *Los Campos Elíseos.*

Sobre *Los Campos Elíseos* (2006) afirma Carnero: «Todo es magistral en este libro: la precisión de la palabra, la acuidad de la percepción sensorial, el horizonte ilimitado de la imaginación» [2009: 77]. En este último libro de Pablo García Baena, en el apartado «Contrapunto», aparece un poema, «El coche de punto», en el que José Luis Rey percibe concomitancias con el soneto «Descaminado, enfermo, peregrino» de Luis de Góngora:

Descaminado, enfermo, peregrino,
en tenebrosa noche, con pie incierto,
la confusión pisando del 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 armiños 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.

[2000a: 158]

Se trata de un ejercicio metapoético pues García Baena establece un correlato entre el peregrino y la poesía. Así, señala Rey «el viajero halla posada pero ese albergue le costará la vida: pagará con el hospedaje de la vida»:

La espera se hizo larga. Ya me conoces, entra
al frágil hospedaje que me diste: la muerte,
la poesía.

[García Baena, 2008: 377]

Y es que, en definitiva, precisamente aquello que Pablo García Baena destaca de don Luis es aquello que constituye el ser de «Cántico», en el panorama de la poesía de la época y en la historia de la literatura española. Opina García Baena: «donde él esté

está la belleza, está la grandeza de la manera de inventar un lenguaje. De un lenguaje tan pobre...estaríamos entre Berceo y Villaespesa todavía» [Roses, 2014a: 0.49.23-0.49.43]. Sea o no gongorino, el objetivo que «Cántico» anhela es precisamente idéntico a lo que supone la poesía de Góngora en su época y su arma, la palabra, se usa, como mínimo en el caso de García Baena, con una intención cultista.

En esa línea Garrido Moraga ensalza precisamente la grandeza del uso del lenguaje en García Baena, palabras que podrían remitirnos igualmente a una descripción de la lengua poética gongorina:

Posiblemente ningún poeta español ha llegado en nuestro tiempo a un dominio tan absoluto del léxico, en su doble capacidad: de construcción significativa y de evocación de la propia magia eufónica y singularizadora de la palabra empleada [2004: 78]

Así como ya adelantábamos al hablar de ese singular espíritu manierista de García Baena, aclara Garrido Moraga cómo el lenguaje en Pablo se desdobra en dos niveles, uno de «riqueza verbal culta» y otro de «ruptura», de nivel más coloquial. Afirmar Garrido: «la elaboración del lenguaje, la dificultad de ciertas imágenes, el léxico deslumbrante y al mismo tiempo sugestivo en su propia riqueza, construye un universo coherente de sentido» [77]. Si hay precisamente algo evidente en «Cántico» y, más en concreto, en la poesía de Pablo García Baena, es la coherencia, un elemento primordial en su identidad. Pero junto a este predominio del cultismo también en García Baena vemos una poesía donde se abre camino lo cotidiano a través de un lenguaje más coloquial. Encuentra García Baena en la poesía espacio para toda aquella palabra que quiera ser poética.

No se piense, en este advenimiento de la palabra, que hay específicos vocablos poéticos. Toda palabra engastada en el concepto necesario puede ser afortunadamente poética. De hecho, lo es todo el lenguaje. Con el modernismo, en los años finales del siglo XIX, caricaturas en los periódicos de la época mostraban algunos de los nuevos poetas emergiendo de un saco donde iban escritas las palabras más usuales de su léxico y que solía ser la gama joyante de ópalos, zafiros, rubíes, madre-perla [García Baena, 1994: 36].

Pero ya señalaba Luis Cernuda la existencia de un único Góngora, línea que se ha retomado hoy en día. Existe también un único García Baena: el de la perfección y el esplendor en el lenguaje. Como señala Ortiz, García Baena «bebe el riguroso y adamantino esplendor de Góngora» [2010: 37]. En el texto «Poética de la creación», esa alusión a la palabra «engastada en el concepto» se refiere a la elección del léxico y a su

relevancia en el proceso creador. El oficio poético tiene que ver con la búsqueda de la palabra exacta, de la palabra precisa, de la perfección. Encontramos esa llamada a la artesanía del lenguaje en un texto absolutamente esclarecedor de la labor orfebre del poeta. Al final, todos los caminos acaban desembocando en don Luis:

Siempre la más justa, la más iluminadora, sin tener miedo, pero sí cuidado, en el uso de palabras arcaizantes, porque lo que puede ser un acierto resulta a veces «pastiche» risible [...] Al fin y al cabo esta era la lección que había dado Góngora volviendo a las aguas estancadas del manantial latino [García Baena, 1994: 37].

José Manuel Caballero Bonald reflexiona también acerca de la elección del léxico en el poeta de «Cántico»: «Esos adjetivos justos, irremplazables, de tan gustosa savia gongorina, elaboran ciertamente todo un paradigma de delicadeza descriptiva» [2010: 24-25]. La cuestión estriba en que, en ocasiones, la elección de un léxico más culto conllevaría una dificultad de comprensión por parte de lector, que pretende traspasar esa corteza que es el lenguaje para acceder el núcleo del significado. Se justifica García Baena en su prosa «Música de otras olas» acudiendo al referente de la imagen de Góngora. La dificultad en el léxico no es sino síntoma de fidelidad a la realidad descrita y, por tanto, del anhelo de perfección:

¿Es que Góngora cuando enjoya a la naturaleza en las Soledades no está dando cuenta con la fidelidad de un notario de un paisaje a la vez reducido y cósmico, donde no escapa nada a su ojo de ciclope y de lupa, no el pez guloso, ni la yedra lasciva, ni el monte abrupto?» [García Baena, 1995: 34].

Es García Baena un poeta de culto, de voz brillante y verdadera [Ruiz Noguera, 2004: 12], preocupado quizás más que cualquier otro poeta del último medio siglo, «por la palabra ajustada y exacta (que se traduce en una gran riqueza léxica), el más exigente en el cincelado del verso y, desde luego, el ritmo poemático» [J. Calviño en AA.VV, 1987: 13]. Bástenos el testimonio de Juan Bernier, allá por el 10 de marzo del año 1943 —García Baena ni siquiera había publicado su primer libro—, en que describe el oficio poético gongorino con este esplendor:

Rubíes, encajes, diademas, joyas, flores, céfiro y perlas tienen vida genial en los mejores versos de Baena. El cristal puro de la perla es tan vivo en ellos que no nos produce ese cansancio de la enumeración multicolor de Manuel Reina o de Zorrilla, por ejemplo. García Baena convierte los rubíes en amor, la plata y la seda en oraciones [Molina, 1990: 48].

Sin embargo, García Baena es también capaz de censurar el abuso de la línea cultista y culturalista en poesía. Así, se refiere a un poema incluido en la obra *El País del Sol* (1901) de Salvador Rueda: «Y no importa que en el procesional “Friso del Partenón” el mármol pentélico suene a hueco, que los arcontes y los citaristas y las canéforas nos enfaden con el engreído cultismo de la ficción helénica» [García Baena, 1995:130]. Pero si, como ya analizamos, Ricardo Molina insistía en los textos en prosa de «Uriel» en una serie de claves poéticas de «Cántico», especialmente en determinadas constantes (perfección, pureza, etc.), encontramos, efectivamente, en García Baena una coherente y auténtica solidez de su quehacer poético, invariable a lo largo de los años desde que conformara su singular voz. La mejor manera que ha tenido de reivindicar su «poética» ha sido la grandeza de su propia poesía.

Quizás habría que retomar para la construcción de una poética *garciabaeniana*, la idea de la pureza en su poesía. De hecho, nos recuerda Manuel Gahete que ya Baudelaire cuando acuña este término experimenta «una pungente pasión por devolver a su natural estado el objetivo propio de la poesía». ¿No es esa la intención de «Cántico» cuando plantea su alternativa al garcilasismo? Ya hemos atisbado este elemento en García Baena al detenernos en la poética de *Cántico* construida en los textos de Ricardo Molina, que nos hacía notar que la elección de los poetas del grupo iba estrechamente emparentada con este camino esencial, decisivo en los simbolistas o en Juan Ramón. Luis Antonio de Villena se detiene, en su introducción a las obras completas, en el García Baena puro:

He aquí un poeta puro. Un poeta entregado intelectualmente tan solo a su misión. Un poeta que concibe clásicamente la poesía como un raptó. Como exaltación. Un poeta mago que transmuta en metal precioso cuanto toca. [García Baena, 2008: 7].

Manuel Gahete, aún consciente de la dificultad de encontrar un sentido único para este término, o precisamente por ello, analiza el uso que del término hace Villena e interpreta la pureza de García Baena en la línea en que la poesía del grupo Cántico se erige frente a la poesía dominante en la época. «Puro en el sentido de no tocado por otros cuestionamientos semióticos. Puro por ajeno a injerencias ideológicas. Puro por no afectado de convenciones morales. Puro por no inflamado de influencias inductoras» [109]. De hecho, García Baena, refiriéndose a las líneas que se han escrito sobre su obra, se reconoce en la desnudez de su poesía.

El propio Caballero Bonald ahonda en esa pureza en el congreso internacional celebrado en Córdoba en el año 2009, dedicado a la figura de Pablo García Baena. Así, se refiere el jerezano a su poesía como «un canto celebratorio de la vida, un tributo emocionante a la belleza como exclusión de los asedios impuros de la realidad» [2010: 19].

Y es en ocasiones, al hablar don Pablo de su propia poesía, situación que, sin duda, le incomodaba por su exquisita discreción y su piadosa y senequista humildad, cuando nos convencemos de que el omnipresente barroquismo con el que lo etiquetamos no es nada frente al abrumador torrente de pureza que se desliza en su verso. Ya Manuel Gahete había sostenido cómo en su universo lo sencillo ennoblece y se adelgaza lo barroco [2009: 113-114].

Sea como fuere, volviendo a la belleza y al lenguaje, existe un texto en prosa donde tenemos un ejemplo de su defensa cultista, quizás la más encendida defensa del lenguaje cultista que le recordamos al poeta—no recordamos un texto más visceral en García Baena—. Se refiere en el texto a una frase de Octavio Paz, «dar ojos al lenguaje», para realizar más tarde una alusión cultista al *Polifemo*, vinculándola belleza y la perfección del lenguaje con la poesía de Góngora: «Nos imaginamos la cola de un inmenso pavón de Juno, en el despliegue de miradas prensiles, erráticas, insomnes, vueltas al tacto, al color a la muerte». [García Baena, 1995a: 119]. El poeta de «Cántico» apuesta decididamente por el lenguaje culto, que de una u otra manera, combinado con otras propuestas estéticas, le lleva al barroco:

Viene a dar luz, con su ramaje de fina taracea de sombra, el cedro esbelto de la poesía culta, de la escrita, donde la azulejería de lo arábigo se entrama con las oscuras gemas del barroco [118].

5. Don Luis y su más fiel admirador: la búsqueda de la perfección.

Tras haber recorrido varios caminos para reflexionar sobre la presencia de Góngora en García Baena, llegamos a una clave ya insinuada por este último y que, indudablemente, une a don Pablo y don Luis. Nos referimos al afán de perfección. Se trata de un anhelo encontrado también en algunos de los autores y lecturas contemporáneas del autor. Preguntado por la aportación de Luis de Góngora a la poesía del siglo XX, alude García Baena, como no podía ser de otra manera, al 27. Entre los nombres que saca a la palestra es significativo que acuda a Gerardo Diego. El poeta santanderino ya había estado muy presente en los textos en prosa de Molina en la revista, en los que analiza la perfección de sus sonetos, desembocando, al igual que García Baena, en los sonetos de Góngora: «Ese majestuoso deslizar de Gerardo Diego, que también hace unos sonetos espléndidos. Es Góngora» [Roses, 2014c: 0.43.13-0.43-24]. Ya había alabado Ricardo Molina la ejemplaridad y perfección del verso de Gerardo Diego, cuya fuente más clara procede del brillante manantial gongorino. Ya lo dice el propio García Baena en «Poética de la creación»: «Entre los nuestros, Góngora podría ser el poeta de la perfección, el frío fuego del diamante» [García Baena, 1994: 35].

A esta perfección se refiere Fernando Ortiz, que identifica el puente decisivo de este trabajo en la poesía de ambos, en la «complicada y precisa perfección técnica procedente, en buena parte, de la notoria admiración del poeta por Góngora» [Ortiz, 1995: 46-47] De hecho, señala el propio Ortiz que «[l]os vínculos esdrújulos de Córdoba, Góngora y Cántico se acendran con los años [...]. Córdoba, Góngora y Cristo quizás sean los correlatos con los que más se identifica el poeta [García Baena, 2000: 35].

5.1. *Fieles guirnaldas fugitivas.*

Llegamos a una obra que marca, sin duda, la trayectoria más reciente de Pablo García Baena. Su título, *Fieles guirnaldas fugitivas* (1990), ya había sido utilizado años antes por el poeta en un cuaderno de la colección malagueña Jarazmín [Ruiz Noguera, 2004: 38]. Hemos dejado esta obra para el último apartado porque, en nuestra opinión, tiene un especial significado en la producción de don Pablo ya que aglutina gran parte de los

elementos que han configurado su poesía. Además, siguiendo la vía propuesta por Luis Antonio de Villena, es en ella donde se consagra y se confirma el manierismo de Pablo García Baena, el adjetivo que creemos le define mejor.

En primer lugar, si nos fijamos en el título entran en juegos dos elementos: la belleza y el tiempo. Se nos viene a la cabeza, en relación con este último factor, el lema de la contraportada de «Cántico», procedente de un emblema barroco: *Dum luceo, in cinerem labor* [García Baena, 1982: 12]. La mirada hacia el pasado implica esa búsqueda deleitosa de la palabra bella y exacta. En ese sentido nos recuerda Villena el símbolo de la perfección en «Cántico», un símbolo fundacional del grupo: «el ángel [...] es la culminación de toda realidad, la cifra pura de cada cosa, su arquetipo. Y es, además, símbolo particular de la belleza, de la perfección, de un ideal lejano y estético, religioso también, y aún, de la beldad moceril y ambigua» [13]⁶³.

Según Villena, el título, *Fieles guirnaldas fugitivas*, «reitera su mundo, en belleza, clasicismo y elegía» [García Baena, 2008: 28]. Se trata de un libro vitalista pero a la vez conserva cierto desengaño ya no visceral o casi existencial, sino más sabio y sereno, que García Baena expresa a través de un deleite esteticista en la palabra. Continúa Villena:

La palabra quiere decir, como es debido, exquisitez, delineación, belleza afanosa y firmeza buscada, joyel, lacería, trazo que pretende afiligranar, para que la sensibilidad se reduzca entre lo bello con un paladar de muerte [29].

Ese «paladar de muerte» es el sabor que han dejado el paso de los años, la melancolía de una ciudad lejana ya solo existe en el recuerdo, la amistad, la poesía y la vida y ahora también la muerte, ya que la mirada al pasado ahora mira serena hacia el futuro. Señala Juan Lamillar:

Las *Fieles guirnaldas fugitivas* trenzan coronas de celebración, de meditativo homenaje, pero contienen un fondo de desengaño, una lenta mirada hacia la muerte desde el recuerdo de unos nombres y de unas obras, de unas mismas vivencias compartidas: brasas de la amistad que se convierten en elegía [2004: 96].

Aunque se detectan algunos poemas cuyo lenguaje e imágenes nos hacen viajar a la primera etapa de su producción, nos interesa, no obstante, otro rastro presente en esta monumental obra. Se intuye a ese poeta eternamente melancólico y elegíaco, pero

⁶³ De nuevo acudo a la edición de 1982 de las *Poesías completas*.

hay refinamiento y esteticismo. Nos parece que, ya en la madurez, el poeta parece reafirmarse radicalmente en la palabra, llevando la apuesta de «Cántico» al extremo. Así, considera Carnero que Pablo García Baena «recorre con morosidad su imaginario y sus mitos, en extremados ejercicios de orfebrería lingüística con incrustación de léxico insólito y, en ocasiones, complejos esquemas rítmicos, como el Mallarmé parnasiano» [Carnero, 2009: 76]. En ese sentido se van a repetir temas y obsesiones del poeta, pero siempre equilibrados con su singular suntuosidad y belleza, en esta obra llevadas a un extremo manierismo que, observada su trayectoria, convierte a *Fieles guirnaldas fugitivas* en una de sus obras más logradas.

Sin embargo, puede ser considerada gongorina no sería por el despliegue de recursos considerados gongorinos sino por la coincidencia en un mismo espíritu. Se trata de la búsqueda de la perfección. Ya lo afirmó Gerardo Diego sobre Góngora en su *Nuevo escorzo*:

Y ¿qué vemos sino el triunfo soberano de la técnica, la ambición de calidad más extremada, necesaria para conseguir los metales, los plásticos, las explosiones, las farmacopeas, viajes, cohetes, que hoy nos tienen en vilo, y, por otro lado, la capacidad y tenacidad de esfuerzo para probar las experimentaciones incontables hasta dar con la clave? Góngora nos da el ejemplo y se nos muestra tan actual, tan maestro y audaz en lo suyo, como el biólogo, el físico, el matemático o el economista de nuestros días en sus respectivas disciplinas. Y digamos con Juan Ramón que por qué al poeta se le va a recriminar que sea exacto y limpio mientras se le exige al geógrafo, al artillero, al químico o al arqueólogo. ¿Acaso no son valores humanos ansia de perfección, audacia imaginativa, ambición de vuelo y esmero musical? [2000: 809-810]

Precisamente, hemos de acudir a la importante revelación de don Pablo, que afirma que en es este libro donde se puede detectar mayor influencia de Góngora en su poesía:

Góngora está en algunos de mis libros [...] [e]n *Fieles guirnaldas fugitivas* hay un tríptico gongorino [...]. Yo creo que, quizás, *Fieles guirnaldas fugitivas* porque es un libro un poquito artificioso, muy estudiado de cómo está hecho en partes de tres poemas, todo él, con un título, entre ellos está el tríptico de Góngora que está dedicado a Dámaso Alonso. Quizás el libro mío que tenga más huella de don Luis, pero es por la estructura tan estudiada para hacer ese libro [...]. Quizás por eso: ese intento de llegar a la perfección, que don Luis llega y la sobrepasa [Roses, 2014a, 0.50.56- 0.52.42].

El propio Carlos Castilla del Pino afirma: «cuando escribe las palabras, la frase, son cuidadas hasta la perfección que a sí mismo se impone. En ese orden de cosas desconoció la precipitación y la prisa. La obra había de ser perfecta o no ser. Siempre fiel a sí mismo, desde su primer hasta su último libro» [García Baena, 2000: 20-21]. No

apunta don Pablo hacia ese espíritu desengañado y barroco en el que insiste la crítica, sino al afán de perfección, en el que precisamente nos deteníamos junto a Ricardo Molina en el anterior capítulo y que, como comprobamos, es un horizonte decisivo en Pablo García Baena. Se trata de un espíritu sobre el que hemos especulado, que nos permite dirigir nuestra mirada no a la melancolía del poeta sino al dinamismo y la riqueza de su verso. Juan José Lanz destacaba la pervivencia de «vitalismo manierista» en la obra, y parte de la crítica también lo percibe así. Precisa Juana Castro que Pablo García Baena «sabe del dolor propio y del ajeno, pero es un vitalista» [2009: 18]. En esta etapa, que Carlos Clementson llama el ciclo «De senectute», a la que pertenecerían *Fieles guirnaldas fugitivas* y *Los Campos Elíseos*, la poesía de García Baena se caracteriza por esa «indeclinable dimensión estética» [Clementson, 2009: 47], cuya frescura y belleza le hacen pensar al crítico en la poesía de los últimos años del anciano Lope de Vega.

Pasemos a concretar esa presencia de Góngora en *Fieles guirnaldas fugitivas*. Si reparamos en la estructura de la obra, que se divide en once partes con tres poemas cada una de ellas, detectamos a simple vista la armonía y equilibrio del libro. Si acudimos directamente el tríptico gongorino, percibimos, al igual que en el caso del modernista, la huella del léxico gongorino, estructuras asimiladas que brillan en algún verso suelto y, como veremos especialmente en ese tercer tríptico, un evidente hipotexto en la obra de don Luis.

5.1.1. *Algunas calles del «retablo».*

Desde el primer tríptico hay un léxico bien asimilado que va conformando, casi de manera instintiva, un catálogo aparentemente gongorino. En el primer conjunto, «Señales en los mármoles», ya advertimos la presencia de ese léxico cultista de la pedrería y el color, asimilado del posible referente gongorino. Sin embargo, hay otros términos más específicos y con presencia puntual en ambos autores que, cuando menos, llaman nuestra atención. En el refinado y exótico poema «Suite inglesa» [García Baena, 2008: 287], «Ante un retrato de María Victoria Atencia», las avispas del enjambre, «damasquinas», y su zumbido bicolor, sirven para crear una lujosa metáfora con el movimiento de las hojas, los arbustos y los «cequíes», produciéndose —en nuestra opinión— una genial confusión entre término real y figurado. Encontramos el mencionado adjetivo en Góngora en la décima de 1613 «A un letrado llamado por mal

nombre el licenciado Mojón, habiéndole hurtado una ropa de Damasco», utilizado también para aportar un matiz lujoso a la imagen, en este caso la vestimenta del protagonista («vuestra ropa damasquina», v. 6), aunque en este caso dicho término contribuye a desarrollar sobre todo la intención burlesca del poema. Los «cequíes», de García Baena («entre las hojas de los groselleros tintinean sus cequíes de oro», v.8), que contribuyen a crear esa pomposa atmósfera del poema, encuentran de nuevo un uso burlesco en Góngora. Así, las monedas que encontramos en la letrilla burlesca de 1616 «Doña Menga, ¿de qué te ríes?» [2000a: 612- 613] («Quisiera mas de cien cequíes», v. 16) aparecerán, más bien, para contribuir a la rima del estribillo principal: «Doña Menga, ¿de qué te ríes / Don Pascual de que porfíes» (vv. 1-2). Por último, las «silvanas flautas» nos remiten al contexto pastoril por ese espíritu tutelar que vigila los campos y los bosques, y que Góngora menciona en el «Panegírico al Duque de Lerma» [2000a: 479-497] «Salió al fin, y hurtando con vergüenza / sus bellos miembros a Silvano astuto» (v.86).

En el poema «Los libros» [2008: 289], primero de «Sala de lecturas», nos llama la atención el «albor primero» del bimembre al comienzo del poema («albor primero, lumbre contenida», v. 2). Esa primera luz, ese principio, que García Baena relaciona en su poema con la lectura, se podría vincular también —como otros muchos ejemplos— a nivel fónico a alguna imagen gongorina. Así, el «candor primero» de la naturaleza eglógica gongorina («del mejor mundo, del candor primero», v. 88), que aparece en la famosa octava XI del *Polifemo* («Erizo es el zurrón de la castaña»), está vinculado a la pureza de la creación. Por su parte, precisamente la descripción del poema de García Baena describe la lectura también como un acto puro en el que el lector desata esa «lumbre contenida» al abrir el libro («Llegan todos los días libros. ¿Nuevos? / Albor primero, lumbre contenida», v. 1-2) («del mejor mundo, del candor primero», v. 88). Aparecerá de nuevo dicho sintagma en la *Soledad primera*, para expresar, según Robert Jammes, cómo la gente que hospeda a la serrana lo hace con el mismo candor que el de aquella Edad de Oro [Góngora, 1994:227]. Así, «con pecho igual de aquel Candor primero» (v. 140), acogen los generosos hombres a la serrana, con una pureza casi edénica en sus actos y en su forma de vida. Además, en el poema «Los libros», la sala de lectura es un lugar para la noche; mientras que en la oscuridad es «[t]urba la madre selva y estás solo» (v. 15) y, si bien no encontramos la misma reiteración fónica de la octava V del *Polifemo* [2010: 156] «infame turba de nocturnas aves» (v. 39), dicho

término nos hace pensar irremediabilmente en la eufónica y célebre aliteración de la cueva polifémica.

Tras el tríptico gongorino, que analizaremos más adelante, hay otros muchos poemas en que encontramos de nuevo algunas de esas coincidencias léxicas coloristas y esdrújulas. De nuevo, en algunos casos, el poeta utiliza términos muy específicos, incluso en ocasiones muy poco frecuentes.

Además de los poemas explícitamente gongorinos del apartado «Excelso muro», estamos comprobando determinadas coincidencias o posibles nexos. En ese sentido, Trabado Cabado advierte la presencia de Góngora en el título de la octava parte del libro, «Tres violas sobre el cielo», que procede de un verso del racionero, en concreto del primer verso de un madrigal escrito en 1616 con motivo de la muerte de las hijas del duque de Feria:

Tres violas del cielo
tres de las flores ya breves estrellas,
fragante mármol, sellas.
que aljofaró, la muerte, de su hielo,
si las trenzas no están ciñendo ahora
de un alba que crepúsculos ignora.

[2000a: 452]

En el siguiente tríptico, «Ciudad no en la tierra», la palabra «turquí», en el poema del noveno tríptico, «Jardín de la pintura» [2008: 396], no es sino una muestra de ese amplio catálogo léxico vinculado al color que Pablo García Baena despliega a lo largo de toda su producción. En este caso, se trata de un mar y su oleaje que le hace viajar al ondulado perfil de la bella campiña cordobesa («el mar verde, en sosiego, grisáceo, turquí, lene. / A veces te parece la campiña de Córdoba», vv. 29-30). Sin embargo, ese término tiene también ciertas reminiscencias gongorinas. Sin embargo, no creemos que tenga ninguna implicación dicha coincidencia. En el romance de 1584 «Aquel rayo de la guerra» («Bonete lleva, turquí», v. 57), el adjetivo hace referencia no al color sino al origen de dicha prenda. Sí presenta, en cambio, dicho término el mismo uso que en García Baena en la comedia *Las firmezas de Isabela* («hallé de un azul turquí», v. 2295), aunque dudamos que se produzca realmente este último intertexto ya que se confiesa poco admirador del teatro de Góngora, más bien por desconocimiento:

Yo no he leído las dos comedias, *El doctor Carlino* y *Las firmezas de Isabela*. Yo he leído fragmentos solo: no la he leído entera. Pero quizás lo que menos me interese de él sea el teatro. Claro, es que también el teatro en esa época tiene la frescura de Lope o la pompa, llevada ya al retablo verbal, de Calderón [Roses, 2014a: 0.55.39- 0.56.16].

Cabe por último añadir que, en este retablo, se produce de manera explícita esa mezcla entre lo culto y lo coloquial. Así, frente a poemas llenos de cultismos y arcaísmos, hay otros que registran un código léxico más cotidiano, por ejemplo el poema «Bobby», en el tríptico «Tres voces del verano». Señala García Galán: «En imágenes concretas y contemporáneas, en un escenario urbano, desaparece el preciosismo y el vocabulario se centra en lo cotidiano y hasta vulgar» [García Galán, 2010: 177].

En cualquier caso, si bien alguno de los elementos señalados en este recorrido nos remite claramente a un hipotexto gongorino, dada la lectura y conocimiento que, sabemos, García Baena tiene de Góngora, podríamos estar ante un léxico asimilado casi de manera inconsciente en esa búsqueda de un lenguaje cultista y bello; igualmente, otras muchas podrían ser meras pervivencias arcaicas en las que el poeta podría coincidir con alguna palabra presente en Góngora, pero no por ello estaríamos ante gongorismos. De lo que no cabe duda es de que, como justificaremos a continuación, la huella de Góngora en *Fieles guirnaldas fugitivas* es innegable.

Para Trabado Cabado, «en cierta manera el libro supone una fragmentación temática de la materia lírica» [450]. El título gongorino de la tercera parte del libro, el tríptico «Excelso muro», va seguido precisamente del nombre «D. Luis de Góngora y Argote» y está dedicado a Dámaso Alonso. Está compuesto por tres poemas entre los que destaca, quizás por encima de los otros dos, el poema «Rincón nativo». Las palabras de Guillermo Carnero nos alumbran en esta descripción sobre la obra. A continuación analizaremos cada uno de los sillares de este muro gongorino elevado por Pablo García Baena.

5.1.2. «Excelso muro».

Jesús Ponce Cárdenas analiza esa mirada de García Baena a Góngora en el tríptico «Excelso muro». Al igual que en hipotéticas manifestaciones gongorinas que hemos analizado anteriormente, no está presente en exclusiva y de manera única la sombra de don Luis. Así, percibe el crítico gongorino, a partir de los estudios de Trabado Cabado,

la *contaminatio* de los versos de Góngora y Cernuda [Ponce Cárdenas, 2000: 299] que evidencian los poemas de Pablo García Baena. Entre otras características señala Ponce: «los ecos entremezclados de Góngora y Cernuda, la pulcra *dispositio*, la utilización del monólogo dramático o la presencia de elementos modernistas [305].

Tan importante es esa explícita presencia de Góngora, de la mano del poeta del 27, como la segunda característica que menciona Ponce Cárdenas, esa «pulcra *dispositio*», ya que el propio García Baena reconoce la importancia de la concepción de *Fieles guirnaldas fugitivas* en la búsqueda de la perfección y aprecia el diseño de la equilibrada y armoniosa estructura de este libro, en su opinión la mayor presencia gongorina en toda su producción. Así, en este tríptico, García Baena encuentra el correlato de su voz y sus sentimientos en la figura y las experiencias del racionero cordobés: «En tres breves monólogos dramáticos el autor poner ahora sus palabras en labios de Góngora » [García Baena, 2000: 35].

Los títulos de los dos primeros poemas, estrechamente ligados dentro de tríptico, remiten al tópico del «menosprecio de corte y alabanza de aldea», uno de los ejes vertebradores precisamente del gran poema gongorino de la naturaleza, las *Soledades*. Así lo indica Trabado Cabado: «constituye uno de los ejes axiales dentro de la escritura de las *Soledades*» [451]. Apoya Trabado dicha elección no solo en el modelo clásico sino en Browning o Cernuda, en un proceso que ya habíamos advertido en el culturalismo de García Baena, que consistía en el equilibrio entre la objetividad y la subjetividad: el poeta se apoya en un personaje de la tradición bíblica para dar cauce a la expresión de su intimidad. Recurriría en ese caso el yo lírico al tópico áureo y a la biografía de su admirado don Luis (ámbito objetivo) para expresar su visión horaciana de la vida, justificada por el desengaño ante la decadencia de su amada Córdoba.

El crítico se refiere también a los tercetos gongorinos de 1609 «¡Mal haya el que en señores idolatra...!» [2000a: 274-278] cuya disposición, sostiene, influye en la distribución de la oposición campo-corte que vemos en los dos primeros poemas de García Baena («El campo» y «La corte»). Comencemos a analizar los poemas del tríptico.

5.1.2.1. «El campo».

En el poema «El campo» advertimos un torrente de imágenes entrelazadas que nos recuerdan a ese «un vaste ébranlement d'images et d'idées» claudeliano, pero que enlazan sobre todo con la admiración de «Cántico» por la disposición de la imagen gongorina, conocida además a nivel teórico por la más que posible lectura de la célebre conferencia lorquiana. No es necesario enumerar la cantidad de imágenes que van sucediéndose en estos versos porque se revelan con un intrépido y eufónico dinamismo:

¿Viví aquel día? Los frutales senos
de aldeana Pomona colorada
—la mies de oro, del oriente aljófara—
trofeos desciiendo la cenefa
en sáxea fuente baña y arde casta
la nieve llameante por la líquida
y tórrida bandeja, invita al goce,
a las carnales gulas... Yo el vicario,
Silenio de sotana en las aulagas.

[García Baena, 2008: 293]

De nuevo el poeta se refleja en la figura de don Luis. Difícilmente podríamos superar el análisis que Ponce Cárdenas realiza de estos versos por lo que nos limitaremos a acercar al lector de este trabajo su interpretación. El crítico disecciona con detenimiento esa gran metáfora que es el poema. Tenemos dos elementos sobre los que centrar la atención: la figura de Pomona que emerge del agua, y a la que García Baena representa como una aldeana; y una especie de «bodegón barroco» con los «frutos» que aparecen sobre el agua («la líquida y tórrida bandeja»), que no son sino los atributos y los frutos de la diosa, a través de los cuáles el poeta pretende ensalzar la belleza de Pomona, añadiendo la sensualidad a través de un huerto. Ya veíamos el arroyo y la huerta en los tercetos de 1609 [2000a: 274]:

Arroyos de mi huerta lisonjeros
(¿lisonjeros? Mal dije, que sois claros):
Dios me saque de aquí y me deje veros.

[vv. 4-6]

Los frutos de la diosa se presentan con un lujo inusitado en García Baena, «—la mies de oro, del oriente aljófara—» (v. 8), como ya lo había hecho Góngora:

El margen de la fuente cristalina
sobre el verde mantel que da a su mesa,
platos le ofrece de esmeralda fina.

[vv. 112-114]

También aparecerá en los tercetos el término «aljófara», en el caso del poema de García Baena referido a la fisonomía de la diosa, y en el de Góngora al paisaje:

sobre el aljófara que en las hierbas luce,
o se reclina, o toma residencia,
a cada vara, de lo que produce.

[vv. 94-96]

Por tanto, estamos de nuevo, como en la primera etapa, ante «los planos de la visión real y su exaltación metafórica» [Ponce, 2000: 306]. Ponce enumera una serie de recursos estilísticos que el de «Cántico» utiliza en el poema, que tienen que ver con la coherencia del texto, su eufonía, la sensualidad... Son varios los versos que muestran esa vía, («la nieve llameante por la líquida / y tórrida bandeja, invita al goce, / a las carnales gulas [...]», v.11-13). Ya Trabado Cabado advierte la presencia sensual de Pomona en un pasaje del *Polifemo* [2010: 160], el poema más sensual del Góngora, en la octava XVIII:

Sicilia, en cuanto oculta, en cuanto ofrece,
copa es de Baco, huerto de Pomona:
tanto de frutas ésta la enriquece,
cuanto aquel de racimos la corona.

[vv. 137-140]

Ponce Cárdenas explica cómo Góngora nos describe una Sicilia donde «la feracidad de la isla hace que ésta se identifique ante los ojos del narrador como un lugar donde los dioses vieran prodigios sus dones» dándose, según el gongorista, «las condiciones aptas para el amor» [233]. Muy importante recordar, y así lo hace Trabado Cabado, cómo se nos remite al jardín, el espacio modernista para la culminación amorosa. En realidad, estamos hablando de la naturaleza de Cántico.

Según Trabado este poema representa el intento de «recuperar un pasado que y no volverá» [455], lo que nos remite a los tercetos de 1609 y al recurrente tema de García Baena, desde una primera etapa, de la pérdida del paraíso. Hay una clave que nos podría conducir al texto gongorino. Identifica el crítico el posible hipotexto en el pasaje de las *Soledad primera* en que las serranas llegan al arroyo, mientras el peregrino, escondido, las observa. En último verso del poema de García Baena («Sileno de sotana en las aulagas», v 14), el protagonista, que se convierte el sátiro ebrio entre la espesura, podría remitir a las *Soledad primera* [1994: 253]:

El Sileno buscaba
de aquellas que la sierra dio Bacantes,
ya que Ninfas las niega ser, errantes,
el hombro sin aljaba

[vv. 271- 274]

5.1.2.2. «La Corte».

El segundo poema del tríptico, «La Corte» [2008: 294], se refiere al retrato que Velázquez pinta del rey Felipe IV, una de las obras más representativas del pintor, y que se conserva en el Museo del Prado. Antes siquiera de ahondar en el poema, hemos de decir que dicha alusión efrástica nos hace desplazarnos al «Trébol» de Rubén Darío, un homenaje en el que dialogaban Góngora y Velázquez y que supone la mayor manifestación gongorina en la obra del nicaragüense.

Para José Manuel Trabado Cabado, «La Corte» «recrea la situación anímica de los sonetos que Góngora escribe entre 1621 y 1623», el cansancio y la decepción de la vida en la Corte. La representación del rey al principio del poema es, sin duda, desalentadora:

Exangüe el Austria apenas si sostiene
el católico orbe como un guante.
Desdén y luto de la ceremonia
donde grifaña mano de privado
reparte la carnaz de privilegios.

[vv. 1-5]

Será aquí donde Trabado identifique la figura mediadora de Luis Cernuda en la presencia gongorina, ya que el poeta sevillano también escribe un poema titulado «Góngora» [1993: 330-332], incluido en su libro *Como quien espera el alba*, en el que

representa a un Luis de Góngora desengañado e incomprendido y una atmósfera parecida a la que dibuja García Baena en estos dos poemas. Veamos los versos de Cernuda:

Viva pues Góngora, puesto que así los otros
Con desdén le ignoraron, menosprecio
Tras del cual aparece su palabra encendida
Como estrella perdida en lo hondo de la noche,
Como metal insomne en las entrañas de la tierra.

[vv. 40-44].

Y es que, como sabemos, Luis Cernuda tiene muy presente a don Luis, del mismo modo que Pablo García Baena y los autores de «Cántico». Estos ya habían mostrado de manera explícita su admiración por el sevillano —recordemos el número homenaje de la revista—. Pero, a su vez, el propio Luis Cernuda confiesa en su texto en prosa «Góngora y el gongorismo»: «Tradición... No conozco una palabra tan hermosa como ésta» [2002: 137]. En dicho, texto el poeta defiende la necesidad de dirigir una mirada a la tradición, dentro de la cual Cernuda considera a Góngora «tradición gloriosa» y afirma: «Si se me preguntara quién es para mí el primer escritor español, yo respondería: Góngora. Y no hablo ahora del poeta, sino sólo del hombre que a tal punto de perfección inmarcesible y de gusto exquisito supo llevar nuestra diaria palabra» [138]. De hecho, Góngora es para Cernuda «claro como un diamante, como él natural y hermoso» [139].

Volvamos de nuevo a los versos. Jesús Ponce Cardenas percibe similitudes entre el mencionado poema de García Baena y otro titulado «Felipe IV» de Manuel Machado. Los dos poemas establecen de manera conjunta una especie de menosprecio de corte y alabanza de aldea ya que, si bien en el primero de los poemas del tríptico [2008: 293], la naturaleza es un espacio para la sensualidad y el goce («y tórrida bandeja, invita al goce, / a las carnales gulas... Yo el vicario», vv. 12-13), percibe en el segundo de García Baena, Ponce Cárdenas, una atmósfera más lúgubre viciada:

Arma parlante el hambre en el torneo,
la vileza y la envidia cuartelando
los gineos losanges del linaje
esperan el favor del carmesí
lagarto, la venera, la encomienda
tal mendicantes en portón jerónimo.

[vv. 6-11]

José Manuel Trabado Cabado advierte otro posible rastro gongorino en «grifaña» (v. 4). Se trata de un término que no aparece en el diccionario, seguramente en desuso, y que con toda probabilidad proceda del italiano *grifagno* («siniestro, malicioso»). En García Baena la mano del privado del rey es maliciosa al asignar privilegios de manera dudosa en el viciado y fingido ambiente de la Corte («Desdén y luto de la ceremonia / donde grifaña mano de privado / reparte la carnaz de privilegios», vv. 3-5). Esta palabra aparece en un soneto burlesco de Góngora de 1619 «Tonante monseñor, ¿de cuándo acá...» [2000a: 516]: «Ministro, no grifaño, duro sí / que en Líparos Estéropes forjó, / piedra, digo, bezahar de otro Pirú» (vv. 9-11). En ese poema, un soneto fúnebre dedicado a la muerte del hijo del duque de Medina Sidonia, don Luis utiliza dicho término este caso no para un ministerio político, sino para referirse al águila de Júpiter. En ambos casos de utiliza en un contexto satírico, si bien el matiz del soneto gongorino es más bien burlesco:

Tonante monseñor, ¿de cuándo acá
fulminas juvenetos? Yo no sé
cuánta pluma ensillaste para el que
sirviéndote la copa aun hoy está.

[vv. 1-4]

Además del léxico empleado por García Baena, más gongorino que modernista, Ponce Cárdenas detecta cómo García Baena acude al Góngora burlesco de algunos sonetos en la pregunta final. Será un tema al que le dedicaremos especial atención en el capítulo 3 de esta Tesis dedicado a Julio Aumente.

Dado el conocido interés y admiración de García Baena por los sonetos de Góngora, no nos extraña que algunos préstamos léxicos gongorinos muy precisos, no solo cultismos sino también extranjerismos, encuentren cabida en su poesía. No obstante, ya había aparecido dicho adjetivo en la *Soledad segunda* [1994: 571-572], en el fragmento cetrero en el que una cuerva desciende fulminada desde el cielo: «que del inferior peligro al sumo / apela, entre los trópicos grifaños / que su eclíptica incluye» [vv. 918-920]. Como nos confirma Jammes, «grifaño» es «una voz deducida de la toscana *grifagno* que significa arrebatador o de rapiña». El sintagma «trópicos grifaños» se refiere a la trayectoria de la caída del ave. En cualquier caso, constatamos un uso

figurado en el poema de García Baena, en donde el significado del ave de rapiña aporta las connotaciones satíricas precisas para recrear la atmósfera de la Corte.

Por otro lado, encuentra el crítico una conexión intertextual entre el «carmesí lagarto» que concede favores en «La Corte» («los gineos losanges del linaje / esperan el favor del carmesí / lagarto, la venera, la encomienda / tal mendicantes en portón jerónimo», vv. 8- 11) y «el lagarto carmesí» de Góngora en un romance de 1597, «¿Quién es aquel caballero...?» [2000a: 174-176] («gentilhombres hice a muchos / sin ser rey, a muchos di / espaldarazos, sin darles / el lagarto carmesí», vv. 45-48). Trabado sostiene que existe, a partir de éste último, una influencia en la concepción del poema de García Baena. Aunque no comparten el mismo tono —el poema de Góngora es burlesco y da cabida a lo patético; el de García Baena, más sobrio y contenido— el romance burlesco y el poema «La Corte» coinciden en su mirada crítica hacia los privilegios y las influencias cortesanas:

Sangre, más que una morcilla,
honra, más que un paladín,
doña Blanca está en Sidonia,
y en mi bolsa, ni un ceutí.

[vv. 21-24]

Como vemos, el mismo tema es abordado en el poema de Góngora, pero no desde el punto de vista de la decepción del yo lírico sino con un tono humorístico. Como decíamos, el tono en algunos versos del romance es elocuente:

Toda la tierra he corrido,
el mar he visto en latín:
mare vidi muchas veces,
pero no maravedí.

[vv. 25-28]

5.1.2.3. «Rincón nativo».

Llegamos al tercer poema del tríptico, «Rincón nativo» [2008: 294-295]. José Manuel Trabado Cabado identifica en este último poema «la figura del poeta exiliado que canta a su tierra» [452]. Coincide la actitud del protagonista del «Rincón nativo», con la adoptada en la realidad con los poetas de «Cántico» que abandonan Córdoba y la

observan desde la lejanía, con una mezcla de añoranza y odio, de ternura y crueldad. Pero, ¿cuál es el origen del título? El crítico encuentra dicho sintagma en el poema anteriormente mencionado de *Como quien espera el alba*, dedicado Luis de Góngora: «Vuelve al rincón nativo para morir tranquilo y silencioso» (v. 13). De hecho, se encuentra también en ese fragmento del poema otro sintagma gongorino que da nombre al tríptico de García Baena, por lo que la lectura del poema de Cernuda [1993: 330-332] no es casualidad:

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

[vv. 11-13]

En él, a través de un monólogo interior —de nuevo pensamos en Browning y Cernuda, otro poeta exiliado, en su caso literalmente—, Góngora actúa de correlato del yo poético. Para Ponce Cárdenas el poema representa «el canto final a Córdoba, el homenaje a una ciudad personificada como amada infiel» [308]. Así, es interesante ya el comienzo mismo del poema: «Hermosa sí lo eras, pero ruin y turbia» (v. 1). Precisamente José Luis Rey considera que García Baena muestra «cernudianamente» la relación de amor odio con su ciudad [2009: 171]. En ese sentido, Ponce Cárdenas considera que las imágenes que se refieren a esta tormentosa relación proceden de la Soledad *segunda* [1994: 529-531].

el neblí, que relámpago su pluma
rayo de garra, su ignorado nido
o lo esconde el Olimpo, o densa es nube
que pisa, cuando sube
tras la garza, argentada el pie de espuma.

[vv. 745-749]

Pero ya a principios de los años noventa, con su trabajo «Códigos, poética y ética en "Góngora" de Luis Cernuda», ya había analizado Joaquín Roses ese subtexto de Luis Cernuda que remite a la voz de Góngora⁶⁴. Más tarde, Trabado Cabado detecta el mismo proceso en el poema de García Baena. Sin embargo a este subtexto se une un segundo: la voz de Cernuda. Así, encontramos en el poema, refiriéndose de nuevo a la ciudad, una pista en la palabra diamante:

⁶⁴ Dicho trabajo aparecerá más tarde recogido en un capítulo de *Góngora: Soledades habitadas* (2007).

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

[vv. 8-10]

Trabado considera que esa imagen nos conduce a «El poeta cuya palabra lúcida es como diamante» (v. 2). del poema de Cernuda.

Aparece en el poema de García Baena también una metáfora cetrera, relacionada con el amor del yo poético y hacia esa «amanda infiel» que ahora no conoce:

llorándote perdida y te rogué, sumiso
amante que ya teme leteos en la noche,
y espera el abandono y es el ascua del celo
como garra de cólera, adunco sacre torvo
que el corazón rasgara goteante en balajes.

[vv. 3-7]

Así, hace acto de presencia el sacre, incluido en un eufónico y gongorino verso («como garra de cólera, adunco sacre torvo», v. 6). Se trata de una escena de cetrería, donde se describe el vuelo y la posterior acción de la garra del ave de rapiña sobre el corazón del amante, una escena que según Trabado dista de la éfrasis realizada por Góngora en las *Soledad segunda*. No obstante, por las coincidencias léxicas de ambos pasajes, Pablo García Baena debió acudir a las *Soledades*. En el texto de Góngora tenemos la misma variedad de neblí («el Sacre, las del Noto alas vestido, / sangriento chipriota, aunque nacido / con las palomas, Venus, de tu carro», vv. 750-752), otro sacre, una especie con pintas amarillentas en el plumaje, y que el vate califica de «sangriento».

El sacre de «Rincón nativo» es «fiero» («torvo») y «adunco» («de cuerpo arqueado»). Llama la atención la similitud fónica entre «torvo» y «corvo», precisamente este último sinónimo de «adunco», para aportar en su lugar una lograda sonoridad en ese intenso verso tan gongorino del poema de García Baena. El fiero halcón arqueado es similar al rapaz gongorino, de pies arqueados de acero. La aparición «adunco» en un fragmento y de «corvo» en otro, hacen que prácticamente la imagen sea idéntica. Precisamente aparece más adelante, en el mencionado paisaje de las *Soledades*, el término «adunco», pero esta vez no referido a la fisonomía del ave, o a sus garras, sino

al pico: «examinando con el pico adunco» (v. 785). Además el sintagma gongorino «rayo de garra» (v. 746) de Góngora es también similar a la comparación «como garra de cólera» (v. 6) en García Baena. Afirma Ponce Cárdenas que García Baena «hace de los celos una terrible ave de presa que se ceba en el corazón del amante» [2000: 309], acudiendo a la metáfora cetrera que, como señala, también nos podría remitir a otros poetas de la tradición como Gil Vicente o Alonso de Proeza.

Recuerda además Ponce Cárdenas cómo Córdoba, a pesar de su fiereza ante al sumiso yo lírico, es la mujer fatal de la tópica renacentista («duro jaspe», «urnas caducas de soberbia») aunque, a pesar de todo lo que les distancia, en la muerte quedarán inevitablemente unidos:

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

[vv. 13-16]

Finalmente, la voz de Góngora en el tercer poema del tríptico, aunque sola y traicionada, se sabe unida a esa amante infiel por la acción del tiempo y la belleza, a pesar de la frialdad de esta ciudad y de ese muro que, aunque excelso, se ha elevado demasiadas veces —demasiados años— entre Córdoba y su poeta, también entre Córdoba y los poetas de «Cántico».

Trabado Cabado, en su trabajo «Pablo García Baena y la tradición áurea. Intertextos gongorinos y la mediación de Cernuda en Tres poemas de *Fieles guirnaldas fugitivas*», aborda la cuestión de la *imitatio* en los teóricos áureos para, más adelante, acudir a la noción de intertextualidad. Podríamos en este punto, con la ayuda del post-estructuralismo, matizar el término «influencia», que hemos venido utilizando hasta ahora, para proponer la existencia de una relación, de un vínculo, entre una tesela cualquiera de un mosaicotan bello como heterogéneo —la obra de Pablo García Baena— con el intertexto gongorino. Como sabemos, Julia Kristeva ya sostuvo que «todo texto se construye como un mosaico de citas, todo texto es absorción y transformación de otro texto» [190]. No obstante, Trabado Cabado concreta dicha noción identificando con precisión el alcance de la noción de intertextualidad en la obra de García Baena:

Por mi parte asumo los presupuestos de Claudio Guillén a la hora de delimitar el concepto de intertextualidad a las citas y las alusiones y lo amplío en ocasiones hasta un nivel sintáctico como por ejemplo puede ser el hipérbaton en algún poema de García Baena que muestra la evidente impronta gongorina [1998-1999:441]

Como hemos comprobado en el recorrido por las distintas obras de la producción de Pablo García Baena, más que un diálogo o de la asunción íntegra de la poéticagongorina, se van produciendo apariciones puntuales que, si bien nos muestran la presencia de don Luis como una constante, no nos permiten sostener una influencia directa y significativa, por encima de otras propuestas estéticas. En cambio, como decimos, subyace su voz discreta y persistente a lo largo de toda la producción de Pablo García Baena que nos habla de dos espíritus que coinciden. Y no resulta extraño, ya que, si el fin principal del grupo era la dignificación del lenguaje, como ya hemos afirmado desde nuestra incursión moliniana, lo normal era que acudieran «al período áureo, al Modernismo y a la Generación del 27» [441]. Por ello, cabe sostener que el poeta del grupo en el que más hemos delatado esa presencia, García Baena, construye una poética en la que la perfección y la bellezas gongorinas son una pieza más de ese mosaico en el que también podríamos encontrar a San Juan de la Cruz, a Juan Ramón Jiménez o a Luis Cernuda. Las teselas, siendo distintas, tienen la misma belleza y el mismo brillo, por lo que la composición no puede sino estar dotada de una gran armonía, aunque también de una extraordinaria singularidad. Buscan el grupo y nuestro poeta la belleza, y la encuentran en la sonoridad, la plasticidad, la armonía sintáctica, mirando tanto a la tradición como a la literatura europea contemporánea. En ese sentido, Trabado Cabado nombra una figura por encima de las demás. «En lo concerniente a la tradición, una figura que estará presente en la mente de los componentes de “Cántico” va a ser, cómo no, Góngora» [442]. El crítico alude a alguna de esas claves que aparecen en los textos en prosa de la revista, resumidas en un término: «perfección».

Para el autor el sincretismo de la revista se traduce especialmente en la figura y en la obra de Pablo García Baena. Señala Trabado que «se observa una doble veta en la tradición lírica que reivindica Cántico y que tendrán, a mi juicio, su importancia en el homenaje gongorino que realiza García Baena en *Fieles guirnaldas fugitivas*» [444]. Todo ello, nos remite directamente al oficio poético y la búsqueda de la perfección en el racionero cordobés:

Si la huella gongorina se observa en la *dispositio*, estado anímico recreado, intertextos y relación ciudad, poeta, también se deja sentir en el tratamiento del lenguaje [...]. Con

ello García Baena actualiza la poesía de Góngora mediante el recurso de la cita textual o del remedo formal [457].

5.2. *El García Baena gongorino.*

Nos detenemos en este punto en trazar una serie de líneas que enmarquen el análisis realizado a lo largo de este capítulo. Tras habernos adentrado en profundidad en los versos de Pablo García Baena, especialmente en aquellas obras que, por una razón u otra, han sido vinculadas a una posible filiación gongorina, estamos en condiciones de sostener varias ideas al respecto. En primer lugar, debemos decir que, efectivamente, por encima de la humildad de nuestro poeta, podemos considerar la opción de que exista un García Baena gongorino. Sin embargo, dicha vía podría sostenerse no solo porque el poeta haya seguido fielmente la estela de la poesía de Góngora en alguna de sus líneas más representativas, sino también porque a través de otros caminos, —la formación clásica, Garcilaso de la Vega, el modernismo de Miró, Juan Ramón Jiménez, Cernuda, etc— García Baena encuentra inevitablemente a don Luis a partir de sus dos grandes objetivos: la belleza y la perfección.

Asimismo, no debemos ignorar que nuestro poeta no está de acuerdo con las implicaciones de que está dotado el adjetivo gongorino, atribuido indiscriminadamente a aquellos poetas cuya poesía no era considerada clara o al menos tenía por bandera la complejidad y la oscuridad. En una entrevista con José Lupiáñez el propio García Baena cuestiona la manera en que se ha analizado y aplicado la presencia barroca y gongorina a su obra, llamándole la atención, por ejemplo: «cuando un neoclásico te llama barroco te está diciendo que es una poesía abigarrada, andaluza, llena de recovecos, de curvas y de palabras raras» [en Gahete, 2009: 126]. La debatida *obscuritas* del vate cordobés, cuestión sobre la que veíamos reflexionar a Ricardo Molina en sus prosas de *Cántico*, aleja a don Pablo de una pretendida senda gongorina. Comprobamos que la gran dificultad quizás resida aún en comprender las implicaciones que tiene el uso del adjetivo gongorino. ¿A quién se le puede atribuir la etiqueta de gongorino? ¿A un poeta oscuro? ¿A un poeta que imita a Góngora? ¿A un poeta que admira a Góngora? Quizás, si tuviéramos que colocar dicha etiqueta a Pablo García Baena, no acertaríamos a hacerlo por ninguna de las razones anteriores, como mucho por la última, motivo quizás sin duda insuficiente para trazar la estela de cualquier clásico. Consideramos que la principal característica de la poesía de García Baena, la coherencia y la perfección de su

obra poética, es la que más le acerca a la estela de don Luis, quizás, efectivamente, más que a ningún otro autor.

Comencemos por la primera cuestión: la *obscuritas*. Cuando Pablo García Baena reflexiona sobre la oscuridad que se le ha achacado a los autores de «Cántico», especialmente por el uso del cultismo y en algún caso —especialmente en el suyo propio— de una sintaxis algo compleja, cabe pensar que lo que algunos consideran una pretendida dificultad, no es sino uno de los recursos que los poetas del grupo desarrollan de manera decidida en esa búsqueda de la palabra exacta, para desarrollar su afán de perfección y, especialmente, de ennoblecer y dignificar el lenguaje en un contexto que propone un lenguaje poético menos al servicio de otros menesteres, principal razón de ser de la revista y de la poesía de los cordobeses. De hecho, señala Pablo García Baena en la entrevista:

Yo creo que eso es lo que más aúna a Góngora y a «Cántico». Nosotros empezamos a escribir en un momento en que el lenguaje, como todo el país y como todo lo que nos rodeaba, era de una torpeza y de una pobreza increíble. Los poetas de entonces apenas tenían otros miras, si era el amor era el amor conyugal y no existía otro; era más el Dios terrible que el Dios misericordioso. Una poesía bastante pobre y, sobre todo, en el lenguaje más vulgar, la que no rodeaba en aquellos momentos. Siempre hay excepciones y, en este caso, yo creo que también las hay. Pero lo que intentó «Cántico» fue precisamente devolverle la dignidad al lenguaje, cosa que se había perdido [Prieto: 0.09.49-0.11.02].

Vayamos ahora a la cuestión de la *imitatio*. Aunque a veces las pistas de Pablo García Baena son algo confusas, y lo mismo niega el gongorismo que reconoce en su obra la influencia de don Luis («El barroco hondo, profundo, que tú dices Quevedo, puede ser Góngora» [Ruiz Noguera, 1995: 55]), García Baena confiesa seguir el modelo de Góngora, de manera general y también en algún poema. Sin embargo, no por ello podemos sostener a ciegas el gongorismo de su poesía, ya que, si este existe, no procede en absoluto de la imitación sino de una presencia inevitable, a veces buscada y otras encontrada a través de conexiones y mediadores coherentes, u otras simplemente desarrollada a través de un guiño cómplice a la obra o a la vida de su paisano. El vínculo que une irremediamente la poesía de don Luis, de don Pablo y de «Cántico» es otro. Se trata precisamente del principal objetivo que vincula la poesía del grupo cordobés. Don Pablo identifica nítidamente la presencia de Góngora en su poesía. De hecho, en una entrevista a Alfredo Valenzuela para el diario *Córdoba* «sí reconoce

haber heredado “el gusto no por la palabra más bella, sino por la más exacta”» [Valenzuela, 1998: 65].

En ese sentido, tenemos que recordar las aportaciones de Ricardo Molina ya que, con este debate, estamos apuntando al afán de perfección de Góngora sobre el que el pontanés reflexionaba en sus textos en prosa en «Uriel». Así, es importante destacar que para García Baena el principal vínculo entre el grupo y Luis de Góngora es el anhelo de superación artística. Como consecuencia, esta cuestión nos acaba remitiendo a la utilización de otro término con el que se ha etiquetado a «Cántico», el «barroquismo», y que, si pensamos en la hipotética sombra gongorina, no sólo es en rigor impreciso sino que no es siquiera coherente con la verdadera intención del propio grupo. De hecho, Pablo García Baena lo tiene claro en la pregunta acerca del barroquismo o afán de perfección poética:

No creo yo que nosotros nos propusiéramos hacer un lenguaje barroco. En absoluto intentamos eso. Era precisamente buscar la palabra exacta, aunque fuera desusada en ese momento. Por eso a veces dicen: «no entendemos nada», «qué palabras», «qué cosas». Vaya usted al diccionario y verá que se ajusta perfectamente la palabra. Entre la riqueza del castellano con toda palabra para designar a lo mejor un objeto, una cosa, el poeta debe tener la intuición de encontrar la palabra más justa, la que puede llegar con más claridad y con más perfección al lector [Prieto: 0.12-00-0.12.51].

Deberíamos quizás asumir los consejos de Pere Gimferrer, que nos interpela señalando que «[t]odos somos secuaces de Góngora» [Gimferrer, 2009:14]. Sostiene el novísimo amante de «Cántico» y de don Luis, que este último está omnipresente en el panorama de la poesía del XX y, por tanto, es evidente que su huella está impresa en la poesía de Pablo García Baena. Don Pablo compara el oficio de poeta con el de alfarero —las connotaciones bíblicas son evidentes, en las que *Yavé* es definido como «Alfarero del hombre, mano trabajadora»—. Pero en relación con una disciplina artesanal, mejor acudir al bellissimo texto «Arte de la Platería», en el que García Baena reflexiona sobre la importancia del oficio, si cometemos la relativa infidelidad de sustituir el término «plata» por el de «palabra»: «Ahora la plata se riza en un sueño de exaltación de formas, se adorna un delirio de encajes y de espumas, y entre las opulentas volutas de guirnaldas florales arde la pasión humana del artista» [García Baena, 1983: 95]. Esos impecables y artesanos tapices que resultan de su poesía no son sino una muestra de su amor por el oficio poético, el más perfecto vínculo de Pablo García Baena con Luis de Góngora.

III

JULIO AUMENTE: ESTETICISMO Y MODERNIDAD

1. Julio Aumente, el esteta de «Cántico».

«Julio tiene mucha influencia de Góngora. Quizás a mi gusto es el que más...» [Prieto, 0.08.52-0.08.58]. Las palabras del decano de los poetas cordobeses, Pablo García Baena, en el diálogo que tuvo lugar con motivo de la realización de esta tesis, son, sin duda, una cálida luz que trae del olvido un vínculo casi inadvertido. Este capítulo permitirá culminar nuestra propuesta señalando un elemento menos conocido de la influencia de don Luis en «Cántico», a través de una de las figuras menos reconocidas y estudiadas del grupo hasta la actualidad: Julio Aumente. Solo la erudita tesis de Carlos Clementson y alguna aproximación superficial por parte de Luis Antonio de Villena, estudioso y amigo de Aumente, han señalado el fructífero diálogo que el de «Cántico» establece en alguna de sus obras con la poesía de Luis de Góngora.

Este capítulo no podrá centrar su análisis, como ya hicimos con Ricardo Molina, en las aportaciones críticas de Julio Aumente en la revista *Cántico*, que tienen un carácter puntual, o en los estudios realizados acerca de su figura o su obra, aún muy escasos, ya que es quizás Aumente uno de los grandes olvidados del grupo, a la sombra del centelleo garciabaeniano o la arrolladora personalidad de Bernier y Molina. En cambio, trataremos de hacer justicia a su figura a través de su poesía misma, deteniéndonos en aquellos elementos que la definen o que nos ayuden a valorar en su justa medida la figura del poeta en el grupo y en la historia reciente de la poesía cordobesa. Como consecuencia, reflexionaremos sobre la huella de Góngora en Aumente, especialmente en dos momentos de su obra: en una primera etapa, los sonetos de *El aire que no vuelve* y en una segunda etapa, sus creaciones de carácter satírico o burlesco.

Julio Aumente Martínez-Rücker (1921-2006) es uno de los protagonistas decisivos en la génesis del grupo y la revista, formando parte del núcleo de «Cántico» desde el comienzo. El joven Aumente conoce a Pablo García Baena, un año menor que él, en el instituto; por otro lado, a Juan Bernier, que le lee su diario y con el que establece complicidad personal y literaria⁶⁵. A través de ellos, conoce también a Ricardo Molina, Ginés Liébana, Miguel del Moral y Mario López⁶⁶. Pronto, como sabemos, ese

⁶⁵ Como sabemos, Juan Bernier reúne a sus jóvenes amigos, en palabras de Pablo García Baena «colegiales asombrados», para leerles páginas de su *Diario* o de su novela *El rapto de la Gardenia* [AA.VV., 2007: XVII].

⁶⁶ Comenta Julio Aumente sobre Mario López en una entrevista: «Mario llegó a *Cántico* no se sabe cómo, porque los otros cuatro [se refiere obviamente a Ricardo Molina, Juan Bernier, Pablo García Baena y a él

grupo de amigos, comenzará a frecuentar la casa de López de Rozas para compartir poemas, afinidades o confidencias. Narra Julio Aumente, en una entrevista a Rosa Luque, el modo en que conoce al resto de poetas y cómo, en el libro dedicado al mencionado profesor, publica uno de sus primeros textos:

A Pablo le había conocido en el instituto, pero éramos de cursos diferentes. Él iba a la biblioteca de la Diputación a leer, y allí conoció a Bernier, quien a su vez conocía ya a Ricardo de cuando la guerra. Y un día alguien me presentó a Bernier en el Paseo de la Victoria, me empezó a leer su diario y comenzamos a intimar. A todo esto Pablo y Ginés eran amigos de la infancia. Total, que vimos que teníamos gustos en común, y así empezó nuestra amistad. Íbamos a oír música a casa de Don Carlos López de Rozas, a quien dedicamos un libro con dibujos y poemas [81].

Si analizamos la presencia de Julio Aumente en *Cántico* comprobaremos que, lógicamente, su rol en el nacimiento y el recorrido de la revista es algo secundario frente al de los tres directores. Sin embargo, podemos afirmar sin miedo a equivocarnos que la poesía de Aumente es quizás, junto a la de García Baena, la más representativa de esa estética propia del grupo que perdura en la memoria colectiva hasta la actualidad. Luis Antonio de Villena comenta que, antes de que apareciera la publicación, la poesía de Aumente albergaba ya ese «espíritu de *Cántico*» [Aumente, 2004: 9]. De hecho, aunque en un plano distinto, Julio Aumente es una figura muy presente en ese primer impulso que marcará la andadura de los cordobeses. El propio Villena lo define como «amigo y cómplice vital» [9] de Molina, Bernier y García Baena. León Portillo, por su parte, también destaca el impulso de Julio Aumente, unido en todo a la ética y a la estética de la revista [1984: 258].

Hay un documento que nos ayuda a situar la figura de Julio Aumente respecto al grupo, y más concretamente en relación con Pablo García Baena. Este, en su texto en prosa titulado «Felizmente versátil», recogido en su obra *Los libros, los poetas, las celebraciones, el olvido* (1995), realiza un retrato de Aumente que nos permite confirmar la entrañable amistad que les une, además de la admiración de Pablo García Baena por el otro joven poeta de «*Cántico*»:

Una amistad ya inmemorial me une con Julio, en el confluir de la amistad que fue *Cántico*. Amistad predilecta en el horizonte no siempre sereno de aquellos poetas cordobeses; y tuve para él una admiración con algo de envidia soterrada de su poesía, de

mismo] teníamos en común que oíamos música juntos, que nos gustaba la belleza humana, que nos gustaba pasear juntos, ir al río... Pero Mario no, Mario cayó de repente como gallina en corral ajeno, y por su gran bondad corriendo le abrimos las puertas» [Luque: 81].

sus turbulentos amores, de su vida que fluctuaba invariablemente entre el éxtasis y la desesperación [García Baena, 1995a: 101].

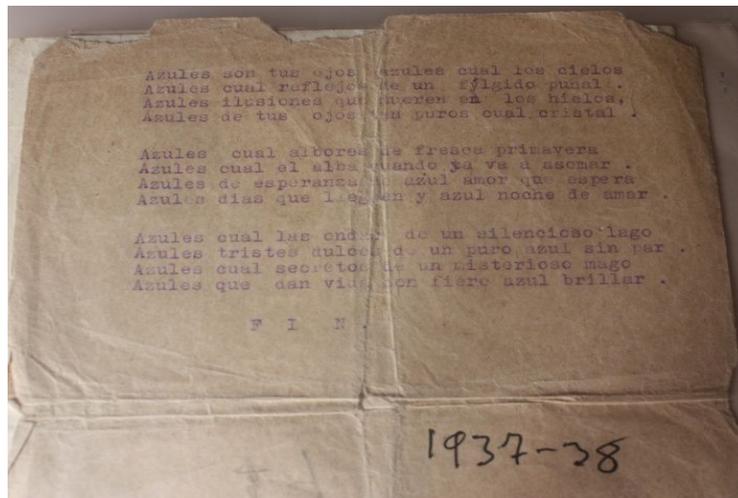
Las palabras de Pablo García Baena deben, sin duda, suscitar ese interés por descubrir una figura tan genial como necesaria, pero sobre todo, por conocer a un poeta todavía sorprendentemente ignorado en el imaginario colectivo de la poesía cordobesa contemporánea.

1.1. El primer Julio Aumente.

Julio Aumente escribe sus primeros versos siendo un adolescente. Rafael Inglada⁶⁷ aporta a este trabajo el que, hasta el momento, pudiera considerarse el primer poema de Julio Aumente —al menos conservado—, un inédito que presumiblemente, según se puede leer en un manuscrito encontrado entre los textos del propio poeta, dataría de «1937-38». Compartimos, gracias a la generosidad de Rafael Inglada, un fragmento del poema:

Azules son tus ojos azules cual los cielos
Azul cual reflejos de un fúlgido puñal.
Azules ilusiones que mueren en los hielos,
Azules de tus ojos tan puros cual cristal.

[vv. 1-4]



Primer poema conservado de Julio Aumente.

⁶⁷ Para la realización de este capítulo Rafael Inglada ha facilitado el acceso a su archivo privado, en el que conserva documentos inéditos que pertenecían al propio Julio Aumente. El poeta e investigador malagueño ha ido realizando, desde la muerte de Julio Aumente, un trabajo de organización y preservación de dicho material, por otro parte muy mal conservado por el propio poeta de «Cántico» durante su vida. De tal modo, el malagueño custodia dichos materiales (textos, correspondencia, fotografías y objetos personales) hasta la hipotética creación de la «Fundación 'Cántico'», acontecimiento a partir de cual —afirma— realizará una donación de dichos fondos.

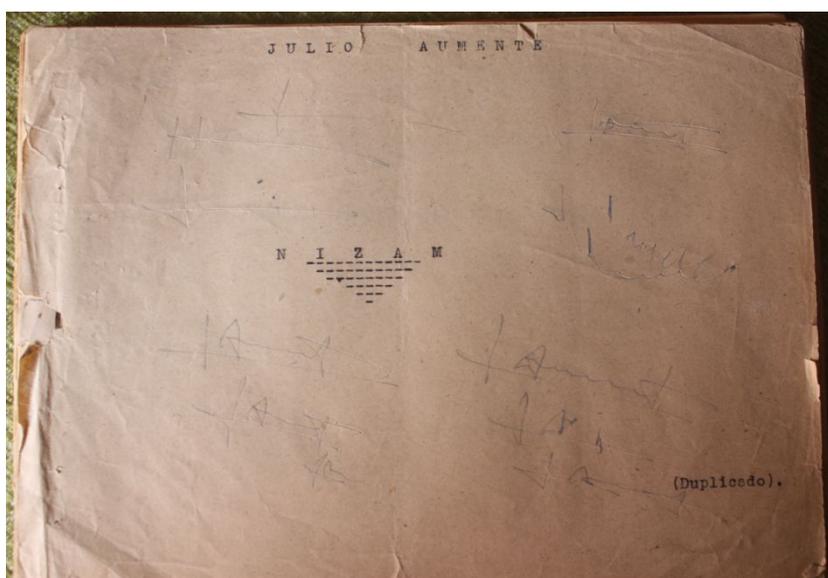
Asimismo, existe otro documento que contiene un fragmento de un poema parecido. En él también se puede leer en la parte inferior de dicha hoja, bajo el poema, el texto manuscrito «1937-38». Se trata, en este caso de cuatro estrofas, pero escritas en versos de arte menor: «Azul cielo, azul grandioso / Azul fijo, azul sin mar / Azul frío, azul hermoso / Azul triste, azul del mar» (vv. 1-4). No sabemos a ciencia cierta cuál de los dos poemas fue anterior, ni siquiera si son dos partes de un mismo poema — aparentemente no, por la métrica y porque el color del papel de ambos documentos dista bastante de ser parecido; por el contrario, el tono y el tema de ambos poemas, además de la azulada anáfora podrían indicarnos lo contrario— aunque, en dicho caso, quedaría claro que el documento de los versos en arte mayor sería la última parte ya que, tras sus tres estrofas, contiene mecanografiada la palabra «FIN». Sea como fuere, en ambos documentos aparecen el mismo año en el que presumiblemente fueron escritos, siendo la fecha más antigua de la que encontramos textos mecanografiados o escritos entre los documentos que custodia Rafael Inglada.

De lo que no cabe duda es de que, si realmente esos textos fueron creados en la fecha que aparece en el papel, Julio Aumente tendría 16 o 17 años cuando los escribe. Cuenta Julio Aumente: «hacía composiciones literarias en el instituto, pero ahora me horrorizo de lo que escribía». De hecho, el de «Cántico» confiesa cómo se produce su llegada al verso: «Yo entré en la poesía impulsado por mi esfera familiar: Blanco Belmonte que era pariente mío; mi abuelo, el compositor Martínez Rücker» [Luque: 81]. Más tarde, la opción por la escritura se consolida a principio de la década de los 40, en torno a su veintena. Es indudable que la amistad y las inquietudes compartidas con el resto de jóvenes hicieron que su poesía discurriera de manera paralela a la vida y la razón de ser de *Cántico*.

Como es sabido, y ya lo hemos mencionado en este trabajo, los poetas del grupo se presentan al premio «Adonais» en 1947, acontecimiento cuyo desenlace derivará en la creación de la revista. Julio Aumente lo hará con un poemario titulado *Nízam*⁶⁸.

⁶⁸Según Abelardo Linares dicho poemario se titula *Nisán*, aunque aparecerá con el título *Uizaur* debido a un error de transcripción [AA.VV., 2007: XXIII]. Sin embargo, entre los documentos de Julio Aumente a los que hemos podido acceder con motivo de la realización de este trabajo, hemos manejado varios cuadernillos grapados endisposición apaisada, en una de cuyas portadas, que aparece suelta, se puede leer el título: «Nízam». Dicha palabra podría aludir al título de los soberanos de la región India de Hyderabad. Luis Antonio de Villena sostiene que el título tendría su razón de ser en las casidas árabes. Estamos, en nuestra opinión, más que ante una verdadera coincidencia formal con dicha forma poética, ante la presencia de una constante omnipresente en la poesía de Aumente desde los poemas de la primera época: la nostalgia.

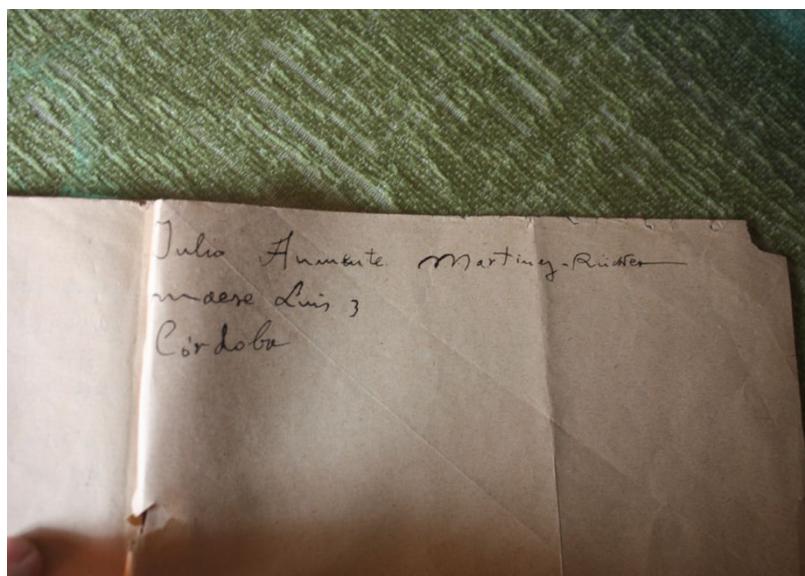
Felizmente hemos podido acceder, en el mencionado archivo personal de Inglada, a un documento de especial relevancia: entre los textos que hemos manejado existe un cuadernillo con dicho título, *Nízam*, obra aún inédita. En parte central de la cuartilla — con orientación horizontal— aparece la palabra «Nízam», rodeada de varias firmas e incisiones garabateadas sobre el papel. Sobre el título, en margen superior de la cuartilla se puede leer el nombre del autor, en mayúsculas y, en la parte inferior derecha de la misma, se puede leer entre paréntesis: «Duplicado». Dicha hoja aparece separada de los poemas por lo que, siendo prudentes, no podemos confirmar con certeza si dicho conjunto pertenece a la obra presentada al premio «Adonais». No obstante, el hecho de que dicha hoja se conserve junto a las hojas del cuadernillo, junto a varios detalles del documento, nos hace sospechar que, efectivamente, dicho texto y la portada podrían pertenecer al mencionado libro.



Portada de *Nízam*

Por un lado, se puede observar la marca de un pequeño trozo de papel ausente en la parte central derecha de la primera hoja del libro, que parece estar unido a la primera hoja de la portada —al menos es lo que se puede inferir por la forma del corte—. Por otro, la esquina superior derecha presenta idéntico doblez en diagonal, tanto en la portada como en el resto de páginas. Por último, cabe añadir que en la última hoja grapada del cuadernillo, el autor escribe su nombre, seguido por la que fue su dirección en Córdoba: «Julio Aumente Martínez Rücker Maese Luis 3 Córdoba». De tal modo,

podemos especular con que dicho hallazgo podría tratarse, al menos, de un esbozo o copia del libro enviado en 1947.



Última página del cuadernillo

El libro aparecería encabezado por una cita de Vicente Aleixandre: («Como la hermosura, que nó puede durar... /...y que nó se termina»⁶⁹). No nos extraña la presencia del poeta del 27 en la cita inicial. El primer Aumente desarrolla igualmente en sus poemas la sensualidad y el hedonismo del poeta sevillano —lo comprobaremos en algunos de sus primeros poemas publicados—, pero también ese deleite efímero que reside en su romanticismo inicial, y que además alberga cierta luz de esa recreación en la belleza del modernismo. Sin embargo, el tema del primer poema del conjunto, con una dedicatoria tachada a Gerardo Diego, no es representativo del tono que nos adelanta esta cita. Se trata de un poema al ángel custodio de Córdoba, titulado «Poema al Arcángel San Rafael»

Rey de la nube, frágil pié de pluma,
sobre Córdoba vives, Rafael.
Báculo, clave, vínculo, divisa,
alba de Diós⁷⁰, estrella, luz fulmínea.

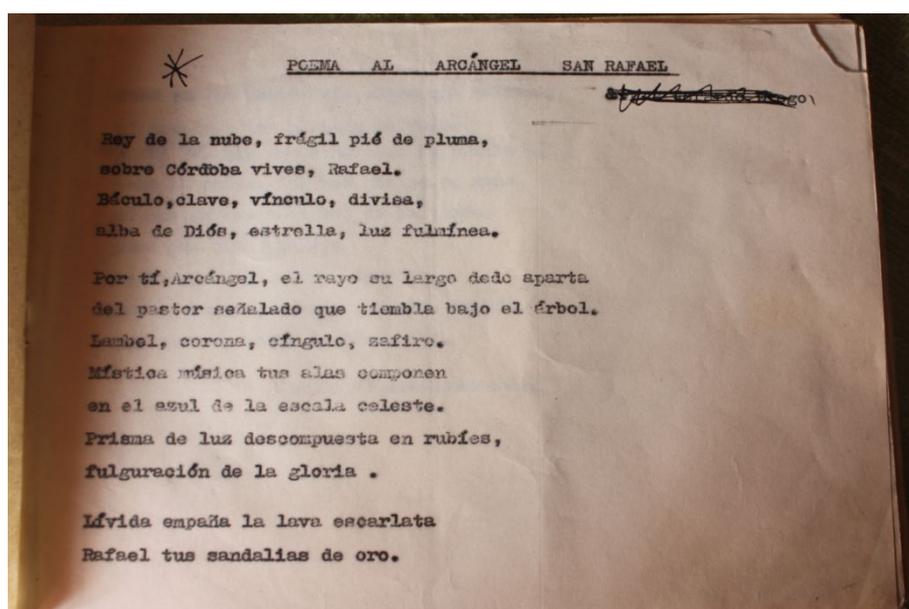
⁶⁹ Las tildes acentos de las dos negaciones («nó») son anotaciones manuscritas del propio autor.

⁷⁰ Al igual que las tildes anteriormente indicadas, las palabras «pié» y «Diós», «tí» y «dá». Observaremos que en casos sucesivos se produce el mismo fenómeno ortográfico.

Por tí, Arcángel, el rayo su largo dedo aparta
del pastor señalado que tiembla bajo el árbol.
Lembel, corona, cingulo, zafiro.
Mística música tus alas componen
en el azul de la escala celeste.
Prisma de luz descompuesta en rubíes,
fulguración de la gloria.

Lívida empaña la lava escarlata
Rafael tus sandalias de oro.

Pero en las torres más altas que habitas,
el pecado a tus plantas se funde
—plata que hirviente derrama su brillo—,
como la escama del pez que en tu mano
dá sus reflejos al sol de la tarde,
para que ciña violeta
tu cabeza y tu cuerpos dorados;
¡Labio, doncel, espada, vuelo, herida,
Arcángel custodio de Córdoba!



Primer poema incluido en *Nizam*.

El tono del texto y algunas de sus imágenes ya adelantan una probable sombra gongorina en los comienzos del joven poeta. Si nos fijamos en el endecasílabo bimembre con que comienza el poema, su estructura nos recuerda a la del soneto de 1582 «Rey de los otros, río caudaloso» [2000a: 25-26], aunque el poema de Góngora se refiere al Guadalquivir, mientras que el de Aumente va dirigido a su custodio. En ese primer verso el final nos remite a las decenas de versos gongorinos que finalizan con

dicho término, «pluma», alguno de los cuales proponen imágenes muy similares. Por ejemplo, en la canción de 1603 «Sobre trastes de guijas» [216-217], dice el pastor a la orilla de otro río —en este caso el Pisuerga—: «si la enemiga mía / pasos por aquí pierde, / calzada el fugitivo pie de plumas, / porque no vuela tanto / deténganla tu música y mi llanto» [vv. 12-16]. Es indudable, pues, que la imagen con la que comienza el poema de Aumente presenta cierta similitud con la del verso catorce de Góngora («calzada el fugitivo pie de plumas»).

Por otro lado, como recoge Biruté Cipliauskaitė en su edición a los sonetos de Góngora, Salcedo Coronel indica cómo los ríos se pintan siempre coronados según el color de la tierra y la vegetación [1969: 120]. En el caso de Góngora, dice el poeta refiriéndose al río Betis: «tosca guirnalda de robusto pino / ciñe tu frente, tu cabello undoso» [2000a: 25]; mientras que escribe Aumente dibujando el paisaje del río y dirigiéndose al Arcángel: «el pecado a tus plantas se funde / [...] para que ciña violeta / tu cabeza y tus cuerpos dorados» (vv. 15, 19 y 20), refiriéndose no a la corona del río sino a la del arcángel. En cualquier caso, la primera y segunda estrofas del poema serán las que ahonden en ese léxico esteticista y lujoso («báculo», «fulmínea», «lembel», «cíngulo», «zafiro», etc.), muy similar al frecuentado por don Luis.

El léxico y el tema escogidos para dicho poema, posiblemente el que encabezara su libro *Nízam*, son un claro adelanto, aunque con una métrica distinta, de los sonetos gongorinos presentes en su primera obra, *El aire que no vuelve*. Ese léxico suntuoso, esdrújulo y escarlata será una constante en los sonetos y en algunos versos del debut literario de Julio Aumente. No obstante, como decíamos, percibimos que este poema es solo un destello aislado dentro de un libro inédito de juventud que desarrolla un tono general diverso.

Será ya en el siguiente poema, titulado «Con tus doradas manos», cuando se percibe esa conjunción entre el lujo del lenguaje y el anhelo sensual del poeta que, por otra parte, también vemos en Pablo García Baena: «Vén ya mi último amor, con tus doradas manos» (v. 1). Los dos siguientes poemas, «Deshecha la hermosura» y otro cuyo título no aparece, nos presentan de manera temprana esa constante omnipresente en los poetas de «Cántico»: la tensión entre el «pecado» y el «deseo»:

El bronce del verano tu color encadena
en un mortal pecado continuo.

Los sentidos se agotan, pero el alma no siente
cansancio ante el pecado, ante el deseo de amarte⁷¹.

[vv. 4-7]

En el poema «Julio de azules ríos», la «llama ardiente» del primer verso contiene idéntico sintagma al que aparece en la intervención inicial de Cupido en la *Comedia venatoria* [Góngora 2000a II: 277] («cuya dorada flecha y llama ardiente / ha quitado mil veces de la mano / el duro rayo al dios omnipotente», vv. 5-7) Pero es evidente que no estamos en absoluto ante un poema con claves de índole gongorina.

En realidad, la principal dificultad encontrada a la hora de analizar este cuadernillo es el hecho de que el documento que hemos manejado no se conserva íntegro⁷², pues presenta, por ejemplo, varias páginas centrales arrancadas sin el contenido de los poemas titulados «Dulce es tu mundo» y «La aurora se detiene ante sus muros». A continuación sí aparece el contenido del poema «Tú me dijiste amigo...», aunque, el que le sigue, el titulado «Cuando el rastrojo arda», tampoco se conserva.

Seguidamente el poeta parece introducir una segunda parte del libro con el título «Era esta misma luz...», primer verso del poema «Ágatha» de Pablo García Baena [2008: 41] e idéntico comienzo para el primer poema de esa parte del conjunto («Era esta misma luz.../ tu tostado color lo mismo era / y la sal de las lágrimas, en tu labio había puesto / como una leve floración de blanco.», vv.1-4). El tono intimista de este poema, al igual que el del último del cuadernillo, «Cuándo volveré a ver los blancos álamos..!», no deja como decíamos espacio para sombra gongorina alguna, recuperándose de nuevo, en esta última parte, el contenido religioso con el que comienza el cuadernillo: «Señor, hoy vengo a Ti / En este sexto día de tu Cuaresma» (vv. 1-2).

En definitiva, el primer libro de Julio Aumente —aunque inédito— nos permite adivinar el camino que el joven poeta escogerá para encauzar su trayectoria. El intimismo y la sensualidad de la gran mayoría de poemas conocidos de este documento nos hacen deducir esa deuda cernudiana y romántica que comparten algunos de los

⁷¹ Tal es la tensión entre pecado y deseo, que en el segundo verso, sobre la palabra «pecado», mecanografiada como el resto poema, Julio Aumente anota la palabra «deseo». Asimismo, en el poema, sobre la preposición «ante», el poeta escribe «del».

⁷² Según confiesa el propio Rafael Inglada, Julio Aumente «se comía literalmente sus poemas», hecho que no nos sorprende al comprobar el pésimo estado de algunos de estos documentos, en algunos de los cuáles se observan cortes irregulares en las hojas de papel. Luis Antonio de Villena es la única persona que conserva una copia íntegra de este cuadernillo, presumiblemente en mejor estado, regalada por el propio Julio Aumente.

autores del grupo, y que se manifiesta desde los inicios de la obra de un autor que, ya en sus comienzos, privilegia en su poesía la búsqueda de la belleza a través de un deleite tan sensorial y emotivo como lingüístico.

1.2. El poeta unido a la belleza.

En 1955, algo después que el resto de poetas del grupo, Julio Aumente publica su primer libro, *El aire que no vuelve*, precisamente en la colección madrileña «Adonais». Como señaló Luis Antonio de Villena se trata de un libro de poemas «muy cercano a todos los postulados del «“Cántico” inicial (lo religioso, lo neopagano, lo barroco, el clasicismo melancolizante)» [Aumente, 2004: 9]:

Violenta adelfa roja, en palio elevan
escarlata sombrío, amarga púrpura
para el amor que del silencio nace.

[40]

Precisamente la melancolía nos hace volver a una constante recurrente en su producción. Y es que, en opinión de Guillermo Carnero y de gran parte de la crítica, además del amor, será la tristeza, quizás desde su primera obra, el eje alrededor del cual gire la poesía de Julio Aumente, «ante la bajeza y tosquedad de la naturaleza humana, ante el paso del tiempo, ante la futilidad del amor; tristeza desde la cual el mundo y la belleza se vuelven un espectáculo doloroso porque en ellos no tiene el poeta lugar ni papel que representar» [Carnero, 2009: 98].

Con su segunda obra, *Los silencios* (1958), publicada también en «Adonais», un libro donde su verso adquiere ya voz propia, Julio Aumente acentúa, según Villena, «ese lado de caída, de final, de pérdida» [Aumente, 2004: 10]. De hecho, será su última obra antes de que el desencanto experimentado por nuestro poeta le lleve a alejarse de la escritura, como también se alejarían el resto de componentes del grupo. El exilio voluntario de Julio Aumente a Madrid marca una inflexión decisiva en su trayectoria. Su poesía, luminosa, especialmente en la primera etapa, se apaga para dar paso al silencio y, más tarde, con el paso de los años, a un destello más lejano y esporádico que emergerá en una poesía sorprendente y llena de modernidad. Según Rosa Luque serán el «adocenamiento y la hipocresía provinciana» [84], entre otros motivos, las razones que le empujen a buscar un nuevo horizonte. Explica el propio Aumente:

Me marché en 1971, después de haber ejercido la abogacía durante doce años. Fue porque me harté [...] Se había ido Pablo, Ricardo estaba por morirse y a mí la vida se me hacía insoportable. Porque yo no me he privado de hacer lo que me ha dado la gana toda la vida, y tenía amigos que me criticaban por otras compañías. Así que dije ¡A tomar por saco! [84-85].

El poeta confiesa el desencanto, la frustración y el hastío que, en cierto modo, le causa la atmósfera literaria cordobesa; sus convenciones e intereses, que no comparte y generan en él un rechazo que, en cierto modo, le lleve a sentirse ignorado por su ciudad:

Sí, me ignora [...]. El que está en Córdoba mueve las cosas, habla con unos y otros. Alguien me dijo un vez que como yo pasaba de cultivar a la gente, ésta me respondía de igual manera; y tenía razón. Pero es que no me compensa, yo paso de todo eso [82].

Guillermo Carnero o Luis Antonio de Villena se han detenido en alguna ocasión en los motivos que llevan a los poetas de «Cántico» a ese largo silencio. Este último se refiere a una causa fundamental: el «aparente fracaso literario» [2004: 10] de su propuesta estética. Carnero, por su parte, atribuye esta pausa creativa a razones parecidas, aludiendo concretamente al «desencanto ante la falta de respuesta que “Cántico” hubo de sufrir en aquella España de la primera posguerra en la que su disidencia no podía ser admitida ni entendida» [2009: 99]. Sea como fuere, si pensamos en la persona que nos ocupa, no es de extrañar que en dicho contexto social la figura de Julio Aumente, quizás una de las más peculiares del grupo⁷³, se alejará tanto tiempo de la poesía. Es más, si de alguno de los poetas del grupo no debe sorprendernos esa decisión es de él ya que, como ha señalado Villena, «lo cierto es que Julio Aumente — salvo quizás en su primera juventud— nunca se ha querido escritor o literato» [Aumente, 2004: 10]. Quizás, Julio Aumente demuestra desde muy pronto algo que, en nuestra opinión, le define por encima de otros rasgos: Aumente está más íntimamente unido a la belleza que a la propia poesía.

Tras una pausa de más de quince años, el poeta no reaparecerá hasta 1982, algo más tarde que sus compañeros de grupo, con su obra *Por la pendiente oscura*, en la que recogerá poemas inéditos escritos en la primera etapa. Tanto esta obra como *De los*

⁷³«Culto, snob, divertido, vividor Aumente aparece ya en ese momento como, un tanto insólito para una España, aquella, tan desolada» [Aumente, 2004: 9].

príncipes recogen poemas escritos entre 1946 y 1965 en los que Julio Aumente muestra «un tono de cálida confidencia y hasta de exaltación sentimental» [Carnero, 2009: 100]. De hecho, nos interesa la primera de las obras mencionadas porque se perciben muy claramente las circunstancias de ese hastío aumentiano, a través de poemas que «deploran la falta de respuesta amorosa, la sordidez del amor mercenario, las barreras que imponen las clases y los valores establecidos, o el rechazo de las urgencias y miserias inherentes de la vida» [100]. Todos esos motivos son elocuentes acerca del desencanto experimentado por el poeta, pero nos interesa sobre todo destacar ese nuevo interés por cuestiones sociales, por los valores, preocupación que Julio Aumente abordará de manera decidida una vez publique su siguiente obra.

En *La antesala* (1983), libro que resultó finalista del Premio Nacional de la Crítica, vuelve esa oscilación desencantada de Aumente donde entran en juego de nuevo tiempo y belleza, ejes decisivos de su preocupación existencial. Los versos nos remiten a un pasado mítico donde el esteticismo y el arte serán los elementos a través de los cuales el poeta sublimará su desencanto vital. Se trata quizás, si no del último libro de la primera etapa, sí del último libro del primer Julio Aumente. Conserva aún la suntuosidad y la melancolía del poeta que había guardado silencio, pero anunciando, como el propio nombre indica y casi sin saberlo, que un nuevo poeta estaba a punto de surgir.

Será ya a mediados de los ochenta, impulsado por su trayectoria vital — especialmente por la amorosa— cuando el poeta inicie una nueva senda. Pero en ese nuevo Aumente, más que nunca lleno de vitalismo, persiste siempre de manera inevitable el principal objeto de su poesía: la belleza. *Verde Laurel para Michele*, *De los príncipes* y *De las cabras (O Amor y Psiqui)* son un ejemplo de ello.

Sí, es bello ver caer la lluvia,
y más aún filtrarse el sol entre esta lluvia
que ahora cae incesantemente,
que da a las hojas su verde más intenso,
y al amarillo muro de amarantos y mirtos
cruelmente con el crótalo de su cristal corona.

[Aumente, 2004: 253]

Sin embargo, estamos ante un cambio de registro, una poesía más irónica, sensual —podríamos afirmar que más explícitamente sexual— y rebosante de un

renovado culturalismo, más adaptada a los tiempos, pero sobre todo una poesía de un marcado carácter humorístico:

El pelos de Leganés
tiene finos pectorales
—para obispo poco es,
yo los haría cardenales—.

Culo respingón saliente,
a las gentes deja mudas.
Delante, el incandescente
triángulo de sus bermudas.

[314].

Comenta el propio Julio Aumente reconociendo esa nueva faceta de su poesía:

Bueno, nos reíamos todos de todos; yo he hecho poemas en broma de los poemas de Pablo, que es una cosa completamente inédita porque son muy personales como tengo otro de las *Soledades* de Góngora [Luque: 80-81].

Abordaremos más adelante esta última pero significativa afirmación que, como veremos, será representativa de una etapa de su producción. Sea como fuere, los títulos anteriormente mencionados contendrán poemas viejos y nuevos que, en su conjunto, pondrán de manifiesto la evidente evolución de su poesía. Será definitivamente con *El canto de las arpias* (1993) cuando se consolide esta línea y su verso fluya, siempre bello, aunque con una nueva libertad y descaro. Señala Villena al respecto:

Ahí está ese Julio juvenil, que no teme a la marginalidad ni el oro diferente de una vida distinta, un Aumente elegante y descocado, que —eso sí— sigue teniendo a la Juventud y a la Belleza como pilares y sentires del mundo [Aumente, 2004: 12- 13].

En este nuevo Julio Aumente, además de una vía distinta con que alzar su propuesta esteticista, hay una modernidad coherente. De nuevo, los libros que culminan su andadura creativa, *Rodolfo el patinador o El ocaso de los dioses*, *Las criaturas de la noche* y *Rollers* ponen sobre la mesa la aumentiana obsesión por la belleza y la juventud [13]. De hecho, hay quizás en este Aumente una trayectoria no por atrevida menos perfecta ya que, a su modo, a poco que nos detengamos, podríamos detectar una peculiar simetría en su obra, una conexión entre su primera y su última poesía. Nos referimos a la búsqueda inusitada de la belleza que, si en *El aire que no vuelve* mira hacia el pasado, en *Rollers* se fija en el futuro. En ambas obras, la estética desemboca en la búsqueda de nuevas vías y lenguajes: por un lado, la belleza suntuosa y barroquizante

(no por antigua menos actual); por otro, la jerga, los patinadores y la transgresión, no por moderna menos adecuada para el cauce de la poesía.

Javier pidió a su troncolita
permiso para ir a cenar
a la discoteca de Archy,
con don Julio —quizá un rival—.

*No. Le dijo la troncolita.
Con ése, de eso ni hablar.
Seguro te comerá el coco,
contigo se querrá enrollar.*

[Aumente, 2004: 437]

En definitiva, en este capítulo el acercamiento a la poesía de Julio Aumente nos ofrecerá la posibilidad de indagar con detenimiento en las posibilidades de una poesía, tan clásica y esteticista como innovadora. Quizás comprobar esa sombra (o esa luz) gongorina en determinadas producciones de su trayectoria nos sea de utilidad no solo para interpretar dicha presencia en su obra, sino para comprender y apreciar la poesía de uno de los poetas más relevantes y, a la vez, menos valorados de la poesía cordobesa de la segunda mitad del siglo pasado.

2. Primera etapa: entre el clasicismo y la melancolía.

Julio Aumente participa de manera activa en todas las propuestas que, desde sus inicios, van realizando el grupo de jóvenes poetas. Las tertulias literarias que recorren diversos lugares, tabernas y bodegas de la ciudad —desde la realizada en la casa de don Carlos López de Rozas hasta las ya mencionadas peñas *Nómada* y *Junio*— forjarán una amistad donde poesía, música, pintura y vino van generando la complicidad estética y personal de los cordobeses que derivará, por razones que ya hemos abordado, en la publicación de la revista.

Precisamente antes de reparar en la revista, nos detendremos en la tertulia de la «Academia de la Gramola», quizás la más auténtica y pura de todas las tertulias desarrolladas por los jóvenes poetas del grupo. Julio Aumente participará en ella, aunque, como aclara Abelardo Linares, procede de otra tertulia que los de la «gramola» llamaban la de la «pianola». Además de otras colaboraciones y del activismo cultural del grupo, sobresale por encima de todos la primera obra conjunta que desarrollan los cordobeses. Hablamos de esa joya estética que es *El libro de don Carlos*, un homenaje que realizan en 1940. Julio Aumente colabora con un solo texto: «Ahí publiqué yo uno de mis más horribles poemas primeros, *La valquiria*» [Luque: 81]. Finaliza así el mencionado poema:

Yo soy descendiente de aquellas salvajes y bellas walkyrias
yo soy descendiente de aquellos germanos grandiosos soberbios
y como ellos saltando gozoso el abismo me río
y contemplo soñando mis bellas quimeras también como ellos⁷⁴.

[vv. 21-24]

En él, Julio Aumente se refiere obviamente a sus antepasados germanos, delatados por su apellido, «Rücker». Así, cabe mencionar la figura de su abuelo, el famoso compositor cordobés Cipriano Martínez Rücker. Entre los trabajos de Martínez Rücker, además de sus composiciones propiamente musicales, figura precisamente un par de ensayos sobre Wagner: «La herencia de Wagner» y «La música de Wagner».

⁷⁴ El texto aparece en *El libro de don Carlos*, que no se edita con paginación.

Aumente, en su poema, dice oír: «las cadencias suaves tan jóvenes de mi alma germana / en lenguaje aún⁷⁵ ignoto y armónico escucho contento».

El otro lugar donde vemos sus primeros poemas, incluso antes de la publicación de su primer libro en 1955, es en la propia revista *Cántico*. Si rastreamos las colaboraciones del poeta podemos decir que son frecuentes, pero sin alcanzar ni mucho menos la omnipresencia y el protagonismo de los tres codirectores. De tal modo, en el primer número colabora Aumente con un texto en prosa y una traducción. Solo volverá a colaborar de manera parecida, con otro texto en prosa, en el número 3 de la misma etapa: ni en la primera ni en la segunda etapa encontramos más textos en prosa o traducciones. Sin embargo, frecuentemente aparecerán poemas suyos en la revista, en concreto tres poemas en la primera etapa (números 2, 4 y 7) y ocho poemas en la segunda (números 1, 5, 8, 9-10, 11-12 y 13).

Como adelantábamos, Julio Aumente está presente ya en el número 1 de la revista. Su primera colaboración será la traducción de O.W. de Lubics Milosz [AA.VV., 2007: XVIII], al que dedicará también un texto en las «Notas». En él, además de ensalzar la figura del poeta lituano, reflexiona, en cierto modo, sobre la experiencia que supone la escritura en la propia vida del poeta de «Cántico», una soledad patente en Milosz en la religiosidad y la desolación; en Aumente, en ese esplendor y ese refinamiento entre el esteticismo y la amargura vital. El propio Aumente traducirá su famosa «Sinfonía de septiembre», que encontramos en el mismo número de la revista.

Será en el número 2 donde aparezca por vez primera un poema de Aumente en la revista, con el título de «Cántico sin nombre» [21]:

...No, no quiero nombrarla
aunque su nombre sea para mí como un aliento amado
aunque sean amor sus sílabas, sus letras.
No quiero volver a la memoria otra vez el recuerdo
que enterré hace unas horas —no demasiado hondo, como a un cadáver bello—.

[vv. 1-5]

Estos versos, al igual que otros muchos de dicha época, sirven para describirnos a ese primer Julio Aumente que aún busca una voz y vuelve su mirada más íntima hacia una tradición idónea para canalizar dicha necesidad expresiva, en este caso el

⁷⁵ Transcribimos «aún» pero, dada la peculiar tipografía de *El libro de don Carlos*, tenemos dificultades para identificar con precisión la palabra que aparece en dicho verso.

romanticismo. Él mismo confiesa seguir en esos años el «estilo desesperado» [Luque: 81] de Espronceda. Así, considera Martínez Ruiz que «la filosofía de Julio Aumente comporta un grado de decepción pero se encauza dentro de un sombrío romanticismo, más cerca del toque existencialista de nuestra época que del paganismo de algunos de sus compañeros» [1983: 47]. Por su parte, José Infante sostiene que Julio Aumente «se singulariza entre sus compañeros radicalmente por el romanticismo de su poesía y por su postura vital y humana, siempre dada al exceso, a la pasión, y por tanto al desengaño y al pesimismo» [1990: 36].

En el número 3 de la revista Julio Aumente vuelve de nuevo a aportar un texto en prosa, en este caso más breve, dedicado al poeta chileno Roque Esteban Scarpa, del que aparecen ocho poemas en páginas centrales de *Cántico*. En el siguiente número, el 4 de la revista, lo vemos con su célebre «Paisaje con campanas» [AA.VV., 2007: 58]. Pablo García Baena considera este poema representativo de la Córdoba de Julio Aumente: «Es fundamental el escenario, esa Córdoba de posguerra, de queridas y “reinaré en España”, donde asombrosamente surgen sus primeros poemas nutriéndose de una melancolía que la ciudad muerta clava con daga de herida imborrable». Para García Baena la Córdoba de este poema es una ciudad «pura, en el ocaso» [García Baena, 1995a: 102]. Cuenta don Pablo en nuestra entrevista:

Cuando Julio, desde una de la terrazas del Círculo de la Amistad, hace un panorama de Córdoba, oyendo las campanas de los conventos de la ciudad, es una tarde completamente gongorina, parece que estamos en el siglo XVI, hasta hay una monja que está tendiendo [Prieto, 0.08.24-0.08.51].

Se refiere Don Pablo a estos versos:

En la blanca azotea de un convento apartado
del mundo por ligeras celosías de madera,
una monja recoge las ropas ya secadas.

[vv. 22-24]

Son varios los poemas en que Julio Aumente recrea la atmósfera cordobesa de su época. Conviene mencionar esta otra faceta de la poesía de Julio Aumente, ya no esteticista y lujosa, sino más costumbrista o popular. Así, esa actitud se puede localizar en algunos rincones muy concretos de su obra. Por ejemplo, en la obra *De los príncipes*, tenemos una estampa cordobesa en el poema «En su palacio» [2004: 253-254]

¡Oh, qué dulce la lluvia de esta Córdoba!
Su tenaz chapoteo nos abre otra ciudad.
Santa Marina de Aguas Santas,
su gótica armadura anclada como un molino silencioso,
y, junto a ella, el patio del convento
de Santa Isabel de los Ángeles

[vv. 7-12]

La misma mirada la encontramos en el poema «Por la Corredera» [512], en el que aparece Miguel del Moral como personaje, y que se encuentra en la sección «Otros poemas» de su *Poesía completa*:

Por la Corredera baja Del Moral;
vejez, id tranquila; juventud, temblad.

Por los arcos bajos su sombra siniestra
destaca el relámpago bajo la tormenta.

[vv. 1-4]

En cualquier caso, con su alusión al poema «Paisaje con campanas», García Baena nos pone en la pista de otro posible punto de encuentro que estrecha el vínculo entre Julio Aumente y Góngora y que, aunque aparentemente es una concomitancia meramente temática —seguramente anecdótica— que inaugura una línea no abierta aún —creemos— hasta este trabajo: el vínculo popular entre Góngora y «Cántico». Ahondaremos más adelante en esta vía movidos más que por la coincidencia entre la atmósfera urbana cordobesa propuesta en los versos de ambos poetas —por otra parte, más bien escasa o puntual y también recurrente en otros poetas del grupo—, por la utilización de un recurso que acaso une aún más a Luis de Góngora y Julio Aumente: el humor.

En «Paisaje con campanas» aparece, por tanto, uno de los vínculos percibidos por esa pequeña parte de la crítica que se ha detenido como merece en la obra de Julio Aumente. Acudamos a la última estrofa del poema:

Los jardines ocultos van despertando al frío
y de un balcón oscuro surge un rumor de música.
La noche viene lenta casi como la muerte
que se espera, no llega y de pronto ha llegado.

[vv. 31-33]

En nuestra opinión, estamos ante esa mencionada pervivencia romántica del primer Aumente, que lo vincula a Bécquer, a Cernuda o al propio Juan Ramón. Pilar Lorenzo alude precisamente al artículo de Luis Cernuda «Divagación sobre la Andalucía romántica», en el que habla de esos «rincones de recogimiento ancestral» que se generan en la atmósfera de los patios y jardines andaluces. Así, la autora menciona al propio Cernuda, a Juan Ramón Jiménez y a Julio Aumente [1981: 209]. A este último se refiere, poniendo como ejemplo el poema «Cántico sin nombre», primer poema publicado por Aumente en *Cántico*, en el que encuentra una «identificación íntima de aire de la naturaleza y aliento del poeta». En este poema, como en el mencionado «Paisaje con campanas», el poeta observa admirado la atmósfera de esa ciudad mágica, de sus «espacios ceñidos mágicamente por el sol, la soledad y el silencio» [215]:

Desde este mirador veo Córdoba: Sus torres
y sus casa bañadas en el sol de la tarde,
con un silencio apenas roto por unos pájaros
o por llantos de niños en las casas cercanas.
[...]
Un rumor de caballos sube desde la calle.
Las campanas repiten su llamada insistente
y los pájaros huyen de las torres. El Angelus
se extiende en toda Córdoba entre el sol y el silencio.

[AA.VV., 2007: 58, vv. 4-7, 18-21]

Ausente en los números 5 y 6, vuelve a aparecer Julio Aumente en el número 7 de la revista. Lo hace con su «Himno al arcángel San Rafael» [99] que ya aparecía un año antes como primer poema del conjunto presentado al «Adonais», según sostenemos tras manejar el presumible cuadernillo inédito de *Nizam*. Si bien no adopta la forma estrófica del soneto que utilizará en su primera obra, tanto el comienzo como el final del poema tienen resonancias clásicas, con un verso más tradicional y domesticado que los de gran parte de su producción inicial.

En la segunda etapa de la revista, serán más frecuentes las colaboraciones de nuestro poeta. Así, en el número 1 de la misma (abril de 1954) dedicado a la poesía inglesa, Julio Aumente colabora con la «Elegía a Moratalla» [135], que aparecerá más tarde en su obra *El aire que no vuelve* (1955).

Oh tú Otoño estallante en oros y en morados
que en Moratalla tienes tu reino y tu dominio,

jardines como lámparas extinguidas de plata
escalonados bajo la lluvia como vírgenes en sueño.

[vv. 1-4]

Y es que Pablo García Baena ya lo había dicho en su texto en prosa, *Los libros, los poetas, las celebraciones, el olvido*: «[e]l romanticismo tiñe de otoño amor y tiempo» [García Baena: 1995a: 103], dibujando un espacio perfecto para el recuerdo y la melancolía.

Tras no estar presente en los siguientes números, vuelve a aparecer el poeta de nuevo en el 5 (diciembre de 1954-enero de 1955), dedicado a la Virgen, en el que encontramos tres sonetos suyos [251-252], dos de ellos presentes en *Los silencios*: «Soneto a la Santísima Virgen María» (en la obra, «Soneto a María Inmaculada») [251], «Soneto a la Asunción de María» («A la Asunción y Coronación de María») [251] y «Resurrección de María» [252]. Veamos el comienzo del primero:

Un rayo sólo se posó en María
quebrando el Sol su ley por un momento,
por cuánto luz de Dios era instrumento,
Ángel, Nueva, Dorado Mediodía.

[vv. 1-4]

Aunque tendremos tiempo de profundizar en el apartado dedicado a *El aire que no vuelve*, estos sonetos de tema mariano nos hacen pensar en el propio Góngora ya que, entre sus escasas obras de contenido religioso, encontramos un soneto dedicado «A la Inmaculada Concepción de Nuestra Señora» [2000a: 422]:

Si ociosa no, asistió naturaleza
incapaz a la tuya, oh gran señora,
Concepción limpia, donde ciega ignora
lo que muda admiró de tu pureza.

[vv. 1-4].

Aparece en el número 8 el poema «Mira el vidrio del mundo...» [AA.VV., 2007: 319-320], en el que Julio Aumente deja a un lado su radical intimismo para optar por un verso más descriptivo y comunicativo que mira fijamente a la exterioridad. No

obstante, la temática del poema le hace adoptar, en todo caso, un tono de introspección y de crítica:

Mira el vidrio del mundo tú que tienes la llave,
poeta que en el mundo desenvuelves tu llanto;
dueño de las palabras y sus oscuros símbolos
como invisibles cetros de ignorado gobierno.

[vv. 1-4]

Por su parte, para el número homenaje dedicado a Luis Cernuda (9-10), Julio Aumente escribe el poema titulado «Homenaje a Luis Cernuda»: «Luis sobre las nubes / águila sin Olimpo / alas de un viento frío / verso tu sangre llega» [352]. Posteriormente, *Cántico* dedica el número 11-12 a la poesía cordobesa, en un homenaje al alcalde de la ciudad Antonio Cruz Conde. Para dicha ocasión aporta Julio Aumente el poema «Quien de amor...» [407], recogido en *Los silencios*. Comenta Carnero acerca de ese poema: «el intento de amar y ser amado, aunque no pueda lograrse, es lo único que puede justificar una existencia» [2009: 99].

La vida está vacía. Quien de amor no la llena
quiere así ganarla siembra polvo de oro,
labrador de los aires,
en surcos tan estériles que un día le darán simientes
vanas de humo, espinos o serpientes como agujas,
dorados cardos lacerantes
donde en días de nubes reposar su cabeza.

[vv. 1-7]

Julio Aumente también estará presente en el último número de la revista, en el que aparece su poema «Las nubes de febrero» [448], cuyos versos van en la línea de «Mira el vidrio del mundo...» [319-320]:

Dulce cortina tibia, decolorados vidrios,
vano telar de seda húmeda que no acaba,
hilos que tejen grises invariables nubes
con las que el cielo nutre nuestra melancolía.

[vv. 1-4]

El comienzo con la palabra «dulce» nos recuerda a las varias decenas de ocasiones en que Góngora escoge dicho adjetivo para iniciar poema, algunas de ellas con tan clásica y bimembre sintaxis. La «dulce cortina tibia [...]» (v.1) que es la lluvia de febrero, es tibia como lo son esas lágrimas que el peregrino de las *Soledades* trata de arrancar a la amada desdeñosa («o por breve, o por tibia, o por cansada / lágrima antes enjuta que llorada», v. 156-157). En este poema de Aumente, se advierte un colorismo lujoso y dorado, la solemnidad de un grito melancólico que nos habla del paso del tiempo: «Bajo la lluvia fina, bajo la lluvia mira / pasar la arena rápida de tus contados días» (vv. 35-36).

En cualquier caso, si nos detenemos en el contenido de alguno de esos poemas, coincidiremos con una idea que el propio Mario López había sostenido en su trabajo «El paisaje de Córdoba en el grupo “Cántico”». Nos referimos a ese «sentimiento de la naturaleza» vinculado al intimismo de los poetas cordobeses, un sentimiento que, ya lo veíamos a través de Pilar Lorenzo, procede del romanticismo y que, citando el de «Cántico» a García la Concha, «es una forma de conocimiento y reconocimiento del propio yo, por referencia al cual cobra sentido la naturaleza» [López, 1989: 145]. En Julio Aumente ese sentimiento es la melancolía y la tristeza, que alcanzan un pesimismo palpable también en muchos poemas del autor. Julio Aumente es otro poeta de la soledad:

Solo estamos otra vez. Irremediable. Siempre. Solos. Siempre,
con el alma desnuda ante el frío de un «¿quién?»

[Aumente, 2004: 88]

En definitiva, cabe identificar los pilares sobre lo que Julio Aumente eleva su poesía, ya desde sus aportaciones a *Cántico*. Hablamos de la preocupación por la belleza, de la suntuosidad o de su intimismo melancólico y desencantado, características todas ellas muy representativas de la trayectoria misma del grupo y muy presentes en sus primeras apariciones poéticas en la revista.

2.1. *Un modelo estético común: El aire que no vuelve.*

Veíamos que una de las personas que mejor conoce a Julio Aumente es Luis Antonio de Villena⁷⁶. Resulta muy interesante la narración que realiza en el prólogo a la edición de *La antesala*, donde cuenta cómo se interesa por la poesía de Aumente y le conoce, así como el retrato que traza del poeta de «Cántico»:

Julio es de esos hombres que ha vivido la vida con pasión, con furia, y que ha puesto siempre el ideal en un escalón alto. Y su gusto por la belleza, por el lujo, por la perfección humana, hacen de él —en su verdad— un ser singular y poderosamente atractivo [Aumente, 1983: 7].

Julio Aumente es, en palabras de Luis Antonio de Villena, «uno de los poetas más felizmente versátiles de “Cántico”»: octavas reales, eneasílabos, sonetos de un suntuoso barroquismo, verso libre de asombrosa musicalidad» [Aumente, 1982]. Y es que, efectivamente, dicha característica esté presente desde su primera obra y se va acentuando a lo largo de sus distintas fases creativas, hasta llegar al extremo alcanzado con su obra *Rollers*. Esa versatilidad y ese clasicismo van a aunarse en la primera obra de Aumente, *El aire que no vuelve*, publicada por la colección Adonais en 1955, de especial interés en este capítulo por representar la posible vocación —o filiación— gongorinadel poeta. Como bien apunta Guillermo Carnero, el título del poema procede de uno de los grandes referentes del autor de «Cántico», presente también, como ya vimos, en la cosmovisión poética del *Antiguo muchacho* cordobés. Hablamos de Luis Cernuda y a su poema «Dans ma peniche», perteneciente a su soberbio libro *Invocaciones a las gracias del mundo* [1993: 234-236]:

Los atardeceres de manos furtivas,
El trémulo palpitar, los labios que suspiran,
La adoración rendida a un leve sexo vanidoso,
Los ay mi vida y los ay muerte mía,
Todo, todo,
Amarillea y cae y huye con el aire que no vuelve.

[vv. 32-37]

⁷⁶ Luis Antonio de Villena no solo ha resultado de importancia para la realización de este trabajo por su inigualable aportación crítica a la historia del grupo «Cántico», sino que ha tenido a bien conversar con nosotros por teléfono sobre la figura y la obra de Julio Aumente de cara a la elaboración de este último capítulo.

Emilio Miró ya se había detenido en señalar el peso de Luis Cernuda en el primer Julio Aumente. Así, además del título del libro, utiliza Aumente otro título igualmente cernudiano para un soneto de su segundo poemario, «Un río, un amor» [2004: 107], además del mencionado poema que escribe en el homenaje que la revista le tributa al sevillano. De hecho, ya sostiene Luis Antonio de Villena que Julio Aumente es «el poeta de «Cántico» que más ha sabido aprender en cuanto a registros expresivos y técnicos del autor sevillano» [Aumente, 1982].

El aire que no vuelve es quizás, junto a *La antesala*, una de las cimas de la poesía de Julio Aumente, a pesar de tratarse de su primera obra. Para Rafael Laffón «[e]s un libro que ya nos dice desde el mismo título, el trascender de la caducidad universal y la fuga de cuanto es hermoso y amable y nos es querido» [1955: 32]. Vemos por tanto que uno de los temas que marca la trayectoria del poeta se hace presente desde su primera publicación: la nostalgia. Afirma Laffón: «Por los cristales de una nostalgia difusa, muy personal mira el poeta su paisaje cordobés, que es tanto como si se mirara por dentro la vida» [32]. El autor encuentra en las forma clásicas el molde perfecto para ese hallazgo precoz que supone la sensorialidad y el estético goce en la nostalgia de su verso. Carlos Clementson ya había distinguido en su tesis doctoral dos tipos de poesía en Aumente, ambas presentes en esta obra del de «Cántico»:

[U]n primer tipo de poemas expresados bajos fórmulas clásicas, casi exclusivamente sonetos y algunas silvas, de factura academizante y gran belleza plástica, dentro de nuestra mejor tradición soneteril, de un tono objetivo y parnasiano, de estricta corrección y rigor métrico, bellos ejercicios de retórica literaria; y un segundo tipo de poesía, de índole intensamente lírica y personal, esencialmente elegíaca, vertida en verso libre, de entonación y estirpe cernudianas en cuanto a la expresión y sensibilidad se refiere, que es la más abundante y definatoria [Clementson, 1979: 995].

De las palabras de Clementson ya se deduce algo que la lectura de la obra confirma: la variedad y la riqueza formal y estética del debut literario de Julio Aumente. Entre los temas tratados por Julio Aumente encontramos «el paso del tiempo, el amor, la tristeza» [Carnero, 2009: 97-98]. Desde el inicio aparece el amor, una de las claves poéticas cernudianas, unido a la tristeza que, según García Baena, «es la de la inteligencia» [García Baena: 1995a: 103]. Emilio Miró habla de una «factura entre clásica y modernista» [1983b: 6] en *El aire que no vuelve*, con todo lo que implican ambos adjetivos para el presente trabajo. Precisamente, en un documento cuya fecha

exacta no hemos podido datar, la *Hoja oficial del lunes de Córdoba*⁷⁷, formato editado por diferentes ciudades españolas de la época, se afirma que el autor posee una agudeza intelectual y una maestría lírica «entre lo gongorino y el aire moderno de expresión — más de Góngora que de Paul Claudel— Cernuda y Aleixandre». Además de estos autores, que como hemos visto tienen una relevancia significativa en la concepción de su obra *Nízam*, aparece esa mezcla entre Góngora y el modernismo, ya abordada, y, de nuevo, como ya vimos en Molina, la figura de Paul Claudel, claro referente de los autores de «Cántico»

Comencemos por el final. La suntuosidad y el molde estrófico en el que Aumente concibe la «Octava del corpus» [2004: 21-22], que encontramos junto a seis sonetos en la primera parte del libro, nos conducen a ese nuevo modernismo de incienso y plata que presenciamos en algunos poetas de «Cántico». El elemento religioso y la sensorialidad marcan una vía que, en cierto modo, siguen juntos Aumente y García Baena, remitiéndonos, como ya advertimos en el segundo núcleo de este trabajo, al modernismo del alicantino Gabriel Miró:

La plata en los altares en la calle, erigidos,
sin brillo, y apagada sobre los rasos yergue
San Sebastianes, cálices, portapaces oscuros,
candelabros de brazos con yedras oxidadas.

Huele a incienso y a cera, las casullas de oro
marchan acompañando a la lenta Custodia,
con sus torres labradas de santos y de flores.

[vv. 5-11]

Antes de abordar el molde de los sonetos, las octavas, o la lograda perfección y solidez de su edificio poético, cabe valorar esta atmósfera religiosa, pero sobre todo la plenitud sensorial que predomina en *El aire que no vuelve* y en otros ejemplos de la obra de Julio Aumente. Comenta, al respecto, Carlos Clementson:

La rica escenografía y aparato estético de las grandes solemnidades litúrgicas, junto a los sugerentes y exóticos asuntos bíblicos, dan ocasión al poeta, como a su gran maestro y modelo en estos temas, Gabriel Miró, para lucir su dominio, entre gongorino y parnasiano, del metro clásico y la imagen culterana y sensorial, especialmente por lo que a las percepciones olfativas y cromáticas se refiere [1979: 995-996].

⁷⁷ Se trata de un recorte de prensa —con un artículo titulado «Nueva glosa marginal a *El aire que no vuelve*»— al que no habíamos tenido acceso previamente, conservado por el propio Julio Aumente y actualmente por Rafael Inglada.

De nuevo la crítica utiliza adjetivos como gongorino o culterano. Ya hemos abordado dichos calificativos en los dos capítulos anteriores pero iremos identificando los lugares de la obra de Julio Aumente a los que se les podrían atribuir semejantes adjetivos y las implicaciones de dichas características en su obra.

En ese tercer poema de *El aire que no vuelve*, «Octava del Corpus», ve Carlos Clementson un «frío ejemplo de poesía impersonalista y objetiva, en las coordenadas estéticas del más desapasionado e imperturbable parnasismo» [1000]. Confirma Clementson que Julio Aumente acude a los mismos motivos piadosos que veíamos en Pablo García Baena. De hecho, como advierte el profesor, «Octava del Corpus» está relacionado con un poema que aparece en *Antiguo muchacho* (1950), «El Corpus» [2008: 126], aunque este último «se expresa con un más sensualista y deslumbrante barroquismo» [Clementson, 1979: 841].

Como ya analizamos en el capítulo dedicado a Ricardo Molina, la objetividad y el parnasianismo nos hacen pensar en Góngora, en su racionalidad⁷⁸ o en su manierismo. No obstante, si bien, tanto por su forma como por algunos otros elementos, esta obra nos conduce a Góngora, Clementson sitúa en ella el grueso de lo que él llamará la poesía «“neoclásica” o academizante» de Julio Aumente y que, por lo general, será una poesía «sacra o religiosa»⁷⁹ [995]. Sea como fuere, nos interesan más, con el pretexto del elemento religioso, la belleza del color, las luces y las sombras [999], y, en definitiva, una liturgia marcadamente sensorial que, como ya avanzamos, además de en el barroco puede tener en Miró y el modernismo a sus principales referentes.

Como apuntábamos, no se puede pasar por alto que—como ya nos sucedía con Pablo García Baena— estamos de nuevo ante un poeta culturalista en «Cántico» —«profundamente culturalista» en su libro *Por la pendiente oscura*, según Martínez Ruiz—, ya que encontramos en los versos de Julio Aumente que el clasicismo o el intimismo de su poesía se funden con una visión muy particular del elemento religioso.

⁷⁸ Me gustaría recordar unas palabras de Juan Collantes de Terán acerca de la impresión que le produjo el descubrimiento de la poesía de Julio Aumente. Nos da la impresión de que, desde esta admiración, describe la poesía del de «Cántico» reconociendo ese vínculo invisible y racional entre belleza e idea (o concepto) y su fluir en el poema: «Aún recuerdo la cargazón y la densidad del lujo en la frase; desde entonces no he olvidado ese verso recamado y brillante, pura elegancia formal, para cubrir el esquema conceptual del poema» [1984: 41]. Y continúa el crítico: «[l]a primera impresión que me llegó de la poesía de Julio Aumente fue la de una suntuosa vestidura que envolvía con solemnidad, si me permitís, a lo Góngora» [41].

⁷⁹En cualquier caso, en cuanto al calificativo de «religiosa» nos sucederá lo mismo que al leer al García Baena del «culturalismo religioso»: no estamos ante una poesía devota sino que el componente religioso será un mero pretexto para la expresión de la voz del yo lírico.

Considera al respecto Luis García Montero que en Julio Aumente «una apuesta por el amor y el deseo punzante frente a la erudición académica contagiaba de irreverencia el culturalismo de su poesía» [2006]. De hecho, para Martínez Ruiz, en algunos de esos poemas «escritos desde un culturalismo integral [...] el neogongorismo refuerza la tradición de la poesía cordobesa» [1983: 47].

En cualquier caso, no será el tema religioso sino otros elementos los que nos remitan al impulso culterano y barroco que se le atribuye a esta obra. Otra vez, al igual que García Baena, un poeta de «Cántico» evita asumir directamente dicho calificativo⁸⁰. Sin embargo, es innegable buscar otra respuesta a lo que será, según Rosa Luque, «ese gusto barroco por el refinamiento y la suntuosidad, hasta la doméstica, que por otro lado es común en muchos miembros de “Cántico”» [80].

Esa atmósfera religiosa, de tema cordobés o andaluz, con motivos modernistas evidentes (los pavos reales, el jardín, el mármol...), unida a una parecida propuesta métrica —en ocasiones tendente al versolibrismo, en otras ocasiones más regular— la encontraremos también en otros poemas de la segunda parte, como «En este aire del Sur» [2004: 49-50] o «Eneasílabos» [51]:

Junio despliega ya su cielo
como una antorcha entre los montes,
y en la alameda canta grave,
dorada y roja, la oropéndola.

[vv. 13-16]

Apunta Pablo García Baena en «Felizmente versátil» que«[j]unto a impecables sonetos lujosos con gemas pero circunstanciales, la poesía de Julio Aumente comienza a oírse con su íntima voz desengañada» [1995a: 103]. Y es que una de las constantes que predominan en los versos de Aumente —no tanto en los sonetos, en los que todo gira en torno al motivo religioso—es precisamente, junto al refinamiento, el desengaño vital. Respecto a este desengaño, Pablo García Baena percibe en la poesía de Julio Aumente posibilidades ígneas que proyectan su valor más allá de la decadencia del yo lírico: «[L]a poesía de Julio Aumente no es otra cosa, como toda poesía verdadera, que el espejo fiel de su vida y ésta arde en inacabable llama que recuerda la cita latina, a la que

⁸⁰Comenta al respecto Julio Aumente: «Bueno, lo del barroco en Pablo García Baena sí, porque Pablo es muy capillita, le encanta vestir santos y vírgenes...» [Luque, 80].

él alude en algunos de sus poemas: *Mientras me consumo doy luz*» [101]. Sin embargo, nuestro principal objetivo al abordar esta obra será la forma y, en ese sentido, la crítica coincide en valorar el logro del Julio Aumente al construir los sonetos, vinculados al barroquismo o incluso al mencionado referente gongorino.

Será Guillermo Carnero el que ponga en valor precisamente esa labor casi de orfebre que desarrolla Aumente en su primera obra, como en el artesanal y metafórico texto en prosa de García Baena. Se refiere así el novísimo poeta a los sonetos: «Estos sonetos están configurados como piezas de orfebrería, de las que se exhala un consciente deleite ante las percepciones de los sentidos, y la voluntad de reflejarlo en un lenguaje extremado en su preciosismo barroco» [2009: 97]. Y es que, la belleza y el preciosismo (por ejemplo en el *El aire que no vuelve*) no solo sedujo a los poetas del grupo sino, como ya vio el propio Ricardo Molina, al propio don Luis:

Piedras y telas preciosas, aves exóticas, plumas, metales, pieles, flores, riquezas inéditas de la tierra y del mar sedujeron poderosamente a Don Luis [...]. La Custodia de Arfe puede muy bien ser la cifra expresiva del ansia de perfección, de belleza absoluta, de infalibilidad verbal que el poeta, no menos orfebre en su arte que el auto de la Custodia en el suyo [Molina, 1962b: 33].

La segunda parte del conjunto es claramente distinta a la primera, exceptuando los seis sonetos mencionados y algún poema suelto. Desde el poema «La juventud no vuelve y pasa...» [2004: 29-30], que recrea de manera nítida el motivo del *tempus fugit* también presente a partir del petrarquismo en la poesía de don Luis, se detecta, a simple vista, esa otra faceta en la poesía de Aumente: la melancolía, el intimismo que ya auguraba con sus poemas de *Nizam*. Sin embargo, encontramos las pervivencias léxicas puntuales de carácter «gongorino» que sí desarrolla de manera clara en los sonetos. No obstante, nos interesa destacar cómo la forma de los poemas delata otra línea diversa en la segunda parte del libro, cambio que no solo se produce con la estrofa ya que, salvo en versos contados, desaparece también la complicación sintáctica y la voluntad arcaizante.

Entre los poemas sueltos de corte gongorino, hallamos el titulado «Soneto» [31]. El léxico, las imágenes y las estructuras sintácticas —entre ellas, de nuevo, la bimembración— constituyen huellas sueltas de ese camino que nos lleva a don Luis:

Plumajes de oro, ángeles turquíes
pasan surcando el aire serenado
trayendo noches, violas tristeciendo.

[vv. 9-11]

El adjetivo «verde», en el primer verso, está omnipresente en la poesía de don Luis, de una forma tan oportuna como lógica, acompañando a elementos del mundo vegetal («verde prado», «yerba verde», «verde laurel», «verde selva»...). En cuatro de esas casi innumerables ocasiones aparecerá una «verde rama», para ser más rigurosos en una de ellas veremos «rama verde». Encontramos dicho sintagma en la comedia *Las Firmezas de Isabela* [Góngora, 2000a II: 73-74]. Comenta el personaje de Violante, en un pasaje del acto II:

Hay una flor, que con el alba nace,
caduca al sol y con la sombra pierde.
La verde rama, que es su cuna verde,
la tumba es ya, donde marchita nace.

[vv. 1530-1533]

Las imágenes no son idénticas pero si comparten ciertos matices: en Aumente, el efecto del frío invernal en la mañana («La verde rama y el cristal vestidos / de fría escarcha o de rosado hielo», vv.1-2); en Góngora, también el paso del tiempo en la naturaleza, tras el alba que inaugura cada nuevo día. También la imagen del segundo cuarteto, donde aparece el vuelo de los pájaros, tan leve como turbador (v.8), nos remite a la «infame turba de nocturnas aves» (v. 39) del *Polifemo* o a la «turba canora» de las aves en la primera parte de las *Soledades*, «cual de aves se caló turba canora / a robusto nogal que acequia lava / en cercado vecino» (v. 633-635). Por último, las «violas tristeciendo», son las violetas que, vulnerables al frío de la mañana, se marchitan. En la *Soledad segunda* [Góngora, 1994: 429-430] encontramos una imagen parecida situada en el mismo contexto temporal: el amanecer.

Lágrimas no enjugó más de la Aurora
sobre violas negras de la mañana,
que arrolló su espolón en pompa vana
caduco aljófár, pero aljófár bello.

[vv. 69-72]

De un corte similar encontramos también en la obra el «Soneto a Antonio Ordóñez» [2004: 37]. En cualquier caso, no observamos tal pervivencia en otros

poemas, aunque se adivina la deuda gongorina en otros escritos en verso libre, a partir de versos concretos que nos hacen pensar en la mencionada huella de Góngora. Así, en el poema «El mar» [33-34] («El líquido coral, joyel de muerte» v. 16, «ídolos si del hombre derribados» v. 23, o al final del poema «de tan alto poder, tiempo tan breve», v. 27); o en el poema «Alba» [38] en cuyos versos en arte menor persisten los hipérbatos gongorinos:

Coronas tejen lirios,
arcángeles de trébol,
espadas son de aguas
los ríos en sus manos.

[vv. 19-22]

Más ejemplos de poemas con métrica irregular, aunque no muy alejados de las posibilidades y la perfección del soneto, los tenemos en «Una belleza nace con el viento...» [45] y «Homenaje a Vicente Aleixandre» [40], cuyos versos siguen dando cabida a la sombra de don Luis: «escarlata sombrío, amarga púrpura» (v. 2) o «frágil el canto si el sonido puro» (v. 7). Incluso en estos poemas pervive el cromatismo y la sensorialidad del primer poema del libro. Una muestra la tenemos en el poema «El jardín» [47]:

Su belleza presentan
el dorado narciso y su indolente
olor, adolescente
jacinto que, amatista, su agonía
prolonga con el día.

[vv. 11-15]

Por último, cabe mencionar la cita que escoge Julio Aumente en el poema «Si los cuerpos se cansan» [52-53]: «La chair est triste hélas...». Se trata de un verso del poema «Brise marine» de Stéphane Mallarmé, al que ya acudimos para hablar de la manida vinculación que la crítica ha llegado a establecer entre el poeta francés y Luis de Góngora.

La conocida intención gongorizante que el poeta de «Cántico» lleva a cabo en gran parte de los poemas de *El aire que no vuelve* —especialmente de los sonetos que

veremos a continuación— contagia discretamente al resto de poemas del conjunto, pudiéndose decir que este presumible intento de emular a los sonetos de Góngora cala verdaderamente en el ejercicio poético de Julio Aumente.

2.1.1. *Piezas de orfebrería: los sonetos gongorinos.*

¿Cuáles son los elementos de *El aire que no vuelve* a partir de los que presentimos la sombra de Góngora? Fundamentalmente nos centramos en tres objetivos: la estrofa, la sensorialidad y, de su mano, belleza y perfección.

Rafael Laffon escribe en prensa el mismo año de la publicación del libro las siguientes palabras sobre los sonetos de Aumente: «son refulgentes como la ráfaga de plata de su Santo Arcángel» [1955: 32].

Esa percepción felizmente sensitiva y lujosa de la realidad la presenciamos desde los primeros versos de libro. El «Soneto al Arcángel San Rafael» [2004: 19]⁸¹ ya inaugura ese catálogo léxico, modernista pero también muy gongorino, a partir de un mundo de minerales, piedras y gemas, y cuyo tema nos remite al primer poema del probable primer libro de Julio Aumente que hemos manejado. Observamos en el soneto el abundante peso de la «pedrería»: el «rubí», la «esmeralda», el «oro», la «plata», etc. Continúa Clementson:

[S]e muestra todo un completo y variado registro, en la que [*sic*]la naturaleza mineral se destaca lujosamente por el fulgor de materiales suntuarios, como en Góngora, piedras y metales preciosos, ya con valor real, ya metafórico, expresión de una refinada y potente capacidad de observación y de un sensual e irrefrenable gusto visual [1979: 997].

Su cromatismo vertebrado con fuerza el poema, al mismo tiempo que la adjetivación visual y táctil proyecta la sensorialidad de las imágenes que aparecen en los catorce versos: «amarga pedrería», «rubí ardiente», «esmeralda fría», «pompa carmesí», «escarlata su manto», «candelas rojas», «pez de plata» o «fulgente espuela». Son el color y el calor —o el frío— los que alzan al arcángel sobre las casas y entre las torres que trazan en perfil de la ciudad de la Mezquita.

⁸¹ Recordemos que, presumiblemente, este primer poema del libro *El aire que no vuelve* comparte la temática y algunas claves léxicas del primer poema que abre el documento inédito del que pudo ser el primer libro de Julio Aumente, *Nizam*.

Ante este catálogo son muchas las pistas que dicho despliegue cromático nos puede dar acerca de los posibles intertextos o huellas gongorinas. Una de las primeras ideas la aportan «el rubí ardiente y la esmeralda fría» (v. 4). Son quizás dos los minerales preciosos más empleados en la poesía de don Luis. El sintagma «rubí ardiente» aparece en Góngora en varias ocasiones. Así, en el soneto de 1583 «¿Cuál del Ganges marfil, o cuál de Paro...?» [2000a:40], encontraremos «cuál tan menudo aljófara, cuál tan caro / oriental safir, cuál rubí ardiente» (vv. 5-6). En la hiperbólica enumeración del cuerpo de la amada, aparece la referencia a sus labios, al igual que «el labio enamorado» del soneto de Julio Aumente es «rubí ardiente». Asimismo, en el segundo de los sonetos de 1611⁸² —1612 según Chacón— con el título «En la misma ocasión» [2000a:321], referido al túmulo dedicado a la Reina Doña Margarita, comienza el poema: «No de fino diamante, o rubí ardiente» (v.1). También aparecerán rubíes y diamantes en el romance de 1586 dedicado a Granada «Ilustre ciudad famosa» [76-82]: «y al ver su real portada / labrada de piedras tales / que fuera menos costosa / de rubíes y diamantes (vv. 76-80). Incluso, como precisó Jammes, en la descripción de las formas y colores de los caracoles de mar que encontramos en la *Soledad segunda* [1994: 561-563]: «purpúreo caracol, émulo bruto / del rubí más ardiente» (vv. 879-880).

En el mismo verso del poema de Aumente, aparece otra piedra preciosa, la esmeralda, también recurrente en Góngora. Así, recordamos inevitablemente los famosos tercetos de 1609, «Mal haya el que en señores idolatra» [2000a: 274-278], en uno de los cuales Góngora, para desarrollar esa oposición corte/aldea, recrea la belleza del ámbito natural: «El margen de la fuente cristalina / sobre el verde mantel que da a su mesa, / platos le ofrece de esmeralda fina» (v. 112-114). También, el peregrino en la *Soledad segunda* [1994: 473], agasajado por la hospitalidad del pescador, dice «Pisad dichoso esta esmeralda bruta / en mármol engastada siempre undoso» (v. 367-368), identificando la isla verde con la propia esmeralda. Por último, cabe señalar la presencia de los dos elementos, «rubí» y «esmeralda», en la descripción que Góngora efectúa de Tisbe en el romance de la «Fábula de los amores y muerte de Píramo y Tisbe. Que no acabó» [2000a: 235- 236]: «Era Tisbe una pintura / hecha en lámina de plata, / un brinco de oro y cristal, / de un rubí y dos esmeraldas» (v. 9-12).

⁸²Según Biruté Ciplijauskaitė, este soneto forma parte de una serie de poemas que escribió Góngora tras la muerte de la Reina en el año 1611. Así, para dicha ocasión escribe tres sonetos, una octava fúnebre y dos décimas.

Otros elementos de este soneto nos hacen intuir a Góngora. En el primer verso del segundo cuarteto («Su pompa carmesí, despliega el día», v. 5), el sintagma «pompa carmesí», contiene dos términos omnipresentes en Góngora —especialmente el primero—, y el final «despliega el día», tiene una evidente similitud con el final de verso del soneto «A Córdoba» [2000a: 60]: «que privilegia el cielo y dora el día!» (v. 6). El «escarlata su manto delicado» (v. 6) del poema de Aumente nos recuerda a una imagen del soneto de 1615, «A Don Fray Diego de Mardones, Obispo de Córdoba, dedicándole el maestro Rico un libro de Música» [2000a: 447-448]: «Tú, pues, que el pastoral cayado sabes / con mano administrar al cielo grata, / de vestir, digno, manto de escarlata, / y de heredar a Pedro en las dos llaves» (vv. 5-8). Se refiere Góngora, según apunta Biruté Ciplijauskaitė, a la dignidad del religioso al que va dirigido el poema, para ser elevado a Cardenal o ser elegido Papa, del mismo modo que el manto del arcángel representa su lustre y su poder: «en el río y sus ondas, sujetado / a tan fugaz imperio y monarquía» (vv.7-8).

Unos de esos versos, «en el río y sus ondas, sujetado» (v. 7), nos remite a múltiples imágenes gongorinas que se sirven del sustantivo «ondas», algunas de ellas en el *Polifemo* («entre las ondas y la fruta, imita», v. 325), en la *Soledad primera* [1994: 247] («mudo sus ondas, cuando no enfrenado», v.242) o en la *Soledad segunda* [557] («que al Betis las primeras ondas fuentes», v. 857). Respecto al verso de la *Soledad primera*, si el manto del arcángel en el poema de Aumente, es un manto sujetado frente a las ondas del Guadalquivir, el peregrino de Góngora apenas escucha ya el torrente del arroyo («mudo sus ondas») cuando llega al llano y advierte la presencia de una serrana a partir del sonido de su música. En el último verso del cuarteto («a tan fugaz imperio y monarquía», v. 8) cabe apuntar que la última palabra del verso es recurrente para la rima, muchas veces en los cuartetos de sus sonetos.

Pero vayamos al comienzo del primer terceto. El sintagma que configura dicho verso, las «torres de oro coronadas» (v. 9) es un claro intertexto gongorino, de nuevo, del soneto «A Córdoba»: « [...] oh torres coronadas» (v. 2). Parece que el edificio poético de los sonetos de Aumente tiene en cuenta —como poco— el referente del soneto gongorino. Asimismo, en la última estrofa el paralelismo con el modelo gongorino es evidente, tanto léxica como fónicamente, en dos de sus versos. Así, «claro tú por la luna y sus espadas (v. 12) nos conduce, al menos aparentemente, al «tanto por plumas cuanto por espadas!» (v. 8) del mencionado soneto de Góngora; y en los versos «arcángel con nostalgia de sus vuelos / el pez de plata y la fulgente espuela» (v. 13-14)

podemos encontrar alguna similitud con un verso del episodio piscatorio de la *Soledad segunda* [1994: 487], «de las ondas al pez con vuelo mudo» (v. 484): el pez, las ondas, el vuelo...

Pero si hay un elemento que culmina esta serie de coincidencias, es el tema compartido con el poema «San Rafael» de Federico García Lorca, cuyo verso final será una de las banderas de la revista *Cántico*, «Celeste Córdoba enjuta»:

Un solo pez en el agua.
Dos Córdoba de hermosura.
Córdoba quebrada en chorros.
Celeste Córdoba enjuta.

[Lorca, 1980, 413]

Volviendo al primer soneto del libro, cabe señalar su vínculo con el primero de los «Seis sonetos a Córdoba» de la segunda parte del libro, «Alas de Arcángel, Córdoba, coronan» [2004: 54] e incluso con el resto de sonetos del mencionado conjunto. De ellos habla precisamente el propio autor refiriéndose a las posibles influencias en sus sonetos: «También de Góngora, en los sonetos, que son seis y uno de ellos me lo premiaron en Córdoba con el Carrillo Sotomayor; ahí, sí, ahí está la riqueza de la palabra» [Luque: 84].

En ese soneto I las imágenes que se van sucediendo verso tras verso nos ofrecen un panorama muy parecido al del primer soneto del libro: «los carmines», «las luces del alba fría», «palmas de oro», «pálidos jazmines», «berilos de verdor», «dorada campiña», «cinto de plata refulgente», entre las que de nuevo emergen imágenes con una evidente huella de don Luis.

En esa misma línea encontraremos el resto de sonetos de la primera parte, por ejemplo el comienzo de soneto II⁸³ [55] que consolida esa sensorialidad:

Amarillo el limón, la palma ardiente,
la granada de sangre, la dorada
naranja en el vergel, la perfumada
higuera, traen su aroma del Oriente.

[vv. 1-4]

⁸³ En un texto mecanografiado de Julio Aumente en el que aparece este soneto se puede leer en la parte inferior de la hoja: «LEMA: “Bolero”». Algunos de los documentos mecanografiados que mencionaremos durante este apartado contienen poemas que, presumiblemente, fueron presentados —o al menos el autor tuvo dicha intención— a diversos concursos literarios de la época. Recordemos que Julio Aumente recibe en premio «Luis Carrillo Sotomayor» en 1949 y la «Flor Natural de los Juegos Florales» de Córdoba en 1953.

Aunque no podemos afirmar la existencia de referencias concretas, de nuevo percibimos el cromatismo, la sensorialidad y un léxico similar al utilizado por Góngora. Lo visual y lo olfativo se despliegan desmesuradamente en ese «vergel» que es el primer cuarteto. El «aroma del Oriente», por ejemplo, está también presente en Góngora en dos sonetos funerarios: el primero, de 1603, «En el sepulcro de la Duquesa de Lerma» [2000a: 209], en el que se refiere a los restos mortales de la noble («a no estar entre aromas orientales», v. 6); y en el soneto de 1621 con el título «En el túmulo de las honras de Señor Rey Don Felipe III», también referido al incienso de honras fúnebres del rey: «Este funeral trono, que luciente / a pesar de esplendores tantos, piensa / fragante luto hacer la nube densa / de los aromas que lloró el Oriente» (vv.1 -4). Aunque en ambos casos el origen es Oriente, en el poema de Aumente es «la perfumada higuera» la que trae el aroma, mientras que en Góngora será, por ejemplo, «la nube densa» del incienso, en el funeral de Felipe III.

Vayamos a otro elemento del segundo de los sonetos: las alas del arcángel. Son muchas las ocasiones en las que Góngora utiliza el adjetivo «alado» en sus distintas formas morfológicas en género y número, para referirse a una deidad, ya sea pagana o divina. San Rafael junto al puente romano, en el poema de Aumente («un arcángel destella luz alada», v. 6), podría ser Cupido, Adonis o Mercurio en cualquier poema del vate. Véase por ejemplo en la *Soledad primera* [1994: 419], cuando los recién casados vuelven a casa y Venus les introduce en el lecho: «que, siendo Amor una deidad alada / bien previno la hija de la espuma / a batallas de amor campo de pluma» (vv.1089-1091).

Además, aparece de nuevo en un soneto la pedrería, «esmeraldas de fuego», que remite a la frecuente presencia de dicha gema preciosa de la que hablábamos con anterioridad. En esa estrofa, primer terceto del poema, podríamos advertir la presencia de un hipérbaton típicamente gongorino:

Esmeraldas de fuego, en tus jardines
bajo el sol que calcina en el estío,
esbeltas torres a la brisa elevas.

[vv. 9-11].

Asimismo las «esbeltas torres» del poema de Aumente no están «coronadas» como en el célebre soneto gongorino, pero nos remiten al perfil de la ciudad trazado por el vate. De hecho, en la última estrofa del soneto II son varios los términos que nos

dirigen —otra vez más— al poema «A Córdoba» de don Luis. Hablamos de «tu sierra cantan, tu glorioso río» (v. 55). En el soneto de Góngora, en el segundo cuarteto encontramos precisamente tanto dicha particularidad orográfica como la grandeza y la gloria: las «sierras levantadas» y la «gloriosa patria mía». Por último, los «lauros de plata que en tu frente llevas» (v. 14), se asemejan claramente a una imagen del soneto «A Juan Rufo, de su *Austriada*» [2000a: 47], «ciñe de lauro a cada cual la frente» (v. 8), coronando, en una escena muy similar, el uno a San Rafael, el otro a César y al propio Juan Rufo. Como bien recuerda Biruté Ciplijauskaitė, se corona con laurel tanto a los héroes como a los poetas.

Continúa presente el Arcángel San Rafael en el soneto III [2004: 56] del mencionado conjunto. La primera estrofa es muy parecida a del primer poema del libro:

Arcángel en la torre esbelta y leve
 detiene el rojo carro de la Aurora
 —alas de blanda pluma vencedora
 grana su labio y la mejilla nieve—.

[vv. 1-4]

Así, de nuevo el «labio», la presencia del calor y el frío, en este caso tenemos el color «grana» y la «nieve» (en el primer poema el «rubí ardiente» y la «esmeralda fría»). Si nos detenemos en el segundo verso («detiene el rojo paso de la blanca Aurora», v.2) no es extraño que pensemos en don Luis ya que este recurre en decenas de ocasiones a dicha luz, la luz de principio. La imagen aparece vinculada a adjetivos como «bermeja», «rosada», entre otros. Sin embargo, en el soneto de 1582 «Raya, dorado Sol, orna y colora» [2000a: 23], aparece en dos ocasiones una imagen casi idéntica a la que utiliza Aumente, en la primera y en la última estrofa: «el rojo paso de la blanca Aurora» (v. 4) y «ni sigas de la Aurora el rojo paso» (v. 13), siendo además, en la descripción del arcángel «grana su labio y la mejilla nieve»⁸⁴, una imagen de marcado carácter gongorino, aunque —en el caso de la mejilla— también garcilasianoy petrarquista. En cualquier caso, hallamos en la descripción de Tisbe, «sus labios»⁸⁵, la grana fina» (v. 21).

⁸⁴ Ya analizábamos en el capítulo dedicado a Pablo García Baena el sugestivo final de los endecasílabos en «-eve». Se produce en este soneto de Aumente idéntico fenómeno, en nuestra opinión tan petrarquista como gongorino: «leve» y «nieve», «breve» y «mueve».

⁸⁵ Aportamos otro detalle muy significativo: en el documento mecanografiado de este poema al que hemos tenido acceso, el lema que aparece en la parte inferior de la hoja es «Amantes, no toqueis [*sic*] si quereis [*sic*] vida», prácticamente idéntico al verso cinco del poema «La dulce boca que a gustar convida» [2000a: 48]: «amantes, no toqueis, si queréis vida». En otro documento mecanografiado del mismo poema el poeta tacha el mencionado lema y escribe en su lugar otro en mayúscula: «LUIIS».

Por lo demás el soneto conserva versos de corte gongorino del tipo: «De helada el olivar colora» (v. 7) o «—flores de sangre en campos de rocío—» (v. 14), este último claramente similar al famoso verso del *Polifemo* [2010: 159] «en carro de cristal, campos de plata» (v. 120), también final de estrofa y en el que, esta vez sí, aparece el carro de la Aurora.

El soneto IV [2004: 57] proyecta en los dos primeros cuartetos un itinerario parecido al que traza Góngora en su soneto a la ciudad de la Mezquita —de nuevo el mismo soneto—. Las torres iluminadas por el sol, nos permiten iniciar un auténtico recorrido por Córdoba (la sierra, las ermitas, los «potros»), donde la sensorialidad va del carmín de los mártires al blanco de la cal entre los jazmines. En ese sentido la primera estrofa del poema de Julio Aumente es significativa:

Esas torres al sol y ese molino
ese puente y la palma en tus jardines,
ese río que en mártires carmines
besa el pie de tu arcángel peregrino.

[vv. 1-4]

Este paisaje, entre el silencio y el sonido de la lira o el sabor del vino, nos presenta a un «arcángel peregrino» en otro soneto marcadamente perceptivo. «Torres», «molino», «puente», «palma» (las palmeras) y «río»; en la segunda estrofa vendrán la «sierra», las «ermitas», etc. Pero de la primera estrofa nos llama la atención la imagen del río que besa el pie del arcángel. En Góngora también el río besa un pie santo, en este caso en la letrilla de 1615 «Niño si por lo que tienes» [2000a: 463-465]: «No pise las zonas antes / que bese el Tíber su pie / con esplendor tanto, que / nieguen carbunclos sus sienas» (vv. 34-37). Del mismo modo que la corriente del Betis besa el pie del Arcángel, el Tíber, río de Roma, besa el pie del obispo de Córdoba en unas letrillas a él dirigidas. Recordemos su título «En la misma festividad. Por la vida y ascensos de Don Fray Diego de Mardones, Obispo de Córdoba».

En el primer terceto, el sintagma «mármol grave» nos podría recordar a idéntico sintagma gongorino en el soneto de 1614 «Esta en forma elegante, oh peregrino» [2000a: 425]. Se refiere Góngora al sepulcro de El Greco: «el campo ilustra de ese mármol grave / venéralo, y prosigue tu camino» (vv. 7-8). Si continuamos, en el segundo terceto, podríamos seguir la pista de la palabra «valor» muy frecuente en la producción de Góngora, aunque en ninguna ocasión acompañada de la lira. Sin

embargo, sí aparece dicho instrumento con el verbo «valer» en el estribillo del romance de 1624, «Al nacimiento de Cristo Nuestro Señor» [2000a: 600-601]: «tañen en coro, tañen / salterios pastorales / que por tiorbas y por liras valen»; la forma «ostentas» («y ostentas como cetro, real llave», v. 13) aparece en Góngora como verbo y también como sustantivo, «ostentación». Por ejemplo, en el soneto de 1609 «Los blancos lilios que de ciento en ciento» [271]:

a vuestro hermoso pie cada cual debe
su beldad toda; ¿qué hará la mano,
si tanto puede el pie, que ostenta flores,

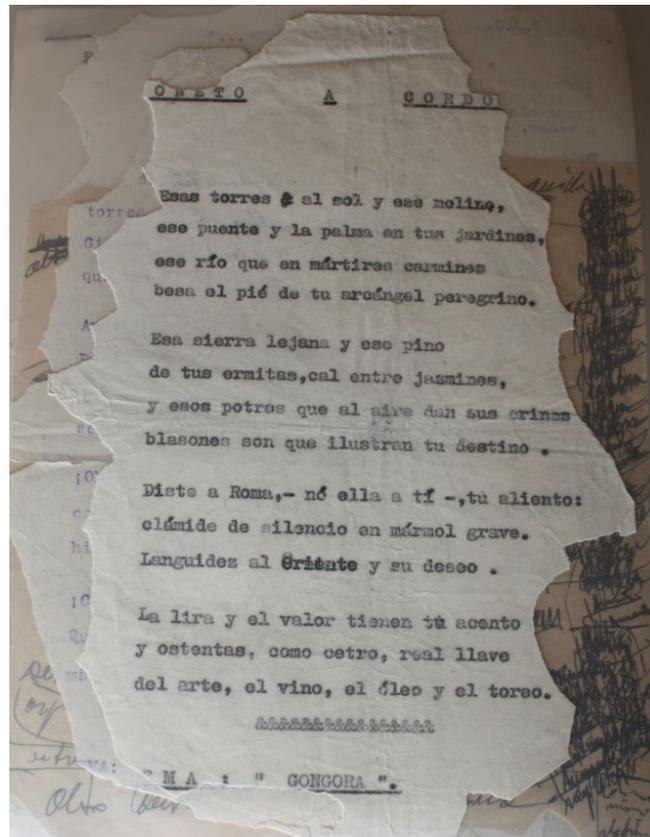
por que vuestro esplendor venza la nieve,
venza su rosicler, y por que en vano,
hablando vos, espiren sus olores?

[vv. 9-14]

No nos interesa el término en sí, cuya coincidencia podría ser tan casual como motivada, sino algo que hemos advertido a partir de la utilización de dicho término en los poemas de Aumente y Góngora. Se trata de la imagen de las flores junto a los pies de sendos protagonistas. Del mismo modo que, como recuerda Biruté Ciplijauskaitė, el tópico petrarquista nos sugiere esas flores que crecen por donde pisa la amada [Góngora, 1969: 150], en el caso de Aumente el río besa los pies del San Rafael o, como ya vimos en el primer poema de *Nizam*, las plantas crecen junto a las sandalias del arcángel. Se trataría por tanto de una imagen que, por su estilo podría remitirnos aparentemente al referente principal de estos sonetos, pero que, en realidad, delata esas otras huellas encontradas que también encontrábamos en García Baena: petrarquismo, Gabriel Miró, parnasianismo, etc.

Por último, nos recuerda a la fuerza del célebre final de «Mientras por competir con tu cabello» [2000a: 27], la contundencia de la enumeración final del soneto: «La lira y el valor tienen tu acento, / y ostentas como cetro real llave / del arte, el vino, el óleo y el toreo» (vv. 12-14). Sin embargo, hay un elemento que nos hace constatar esta vía de manera irrefutable. Entre los documentos consultados del propio Julio Aumente, encontramos este poema mecanografiado con un texto debajo. Entre comillas aparece la clave del diálogo establecido en este poema: «GÓNGORA». Se trata de un documento mal conservado, al que le faltan trozos en los cuatro lados de la hoja de papel sobre la

que fue escrito. En esa parte inferior, a pesar de varios cortes en la hoja, se puede apreciar: «...EMA: “GÓNGORA”», por lo que intuimos que este recorrido gongorino del poema de Aumente pudo tener por lema el mismo apellido del poeta que presumiblemente lo inspiró: Luis de Góngora.



Soneto a Córdoba

En el soneto V [2004: 58], de nuevo, tenemos esa constante lujosa y sensitiva a través de la pedrería («rubíes», «flores enjoadas», «platerías», «filigranas», «arras»...) y el deleite de los sentidos, especialmente lo visual (el verdor de la sierra, la aurora...). La huella gongorina es verdaderamente explícita en el poema:

Dulce amor, dulce sangre, dulce río,
atravesan tus venas carmesíes,
oh Córdoba callada, que deslíes
el alma del Oriente en mármol frío.

[vv. 1-4]

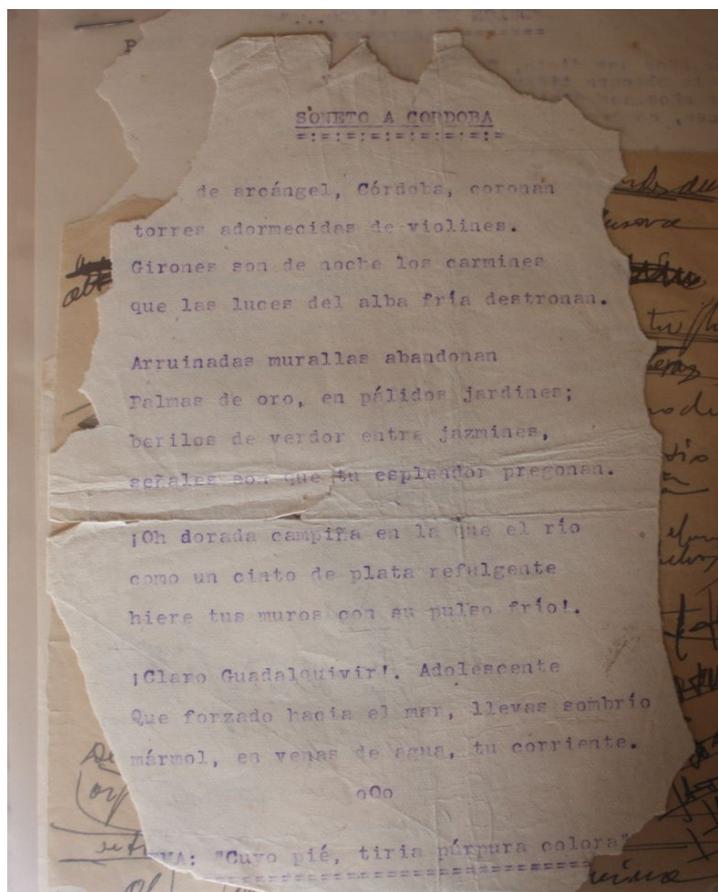
Volvamos, en cualquier caso, al comienzo del poema. Ya hemos abordado en este capítulo la omnipresencia del término «dulce» en Góngora. Así, el «dulce arroyuelo de corriente plata» (v. 2) en el soneto «Oh claro honor del líquido elemento» [2000a: 22] avanza como el «dulce río» de Aumente, atravesando la ciudad de Córdoba. De hecho, el «dulce arroyuelo» aparecerá en más poemas de don Luis, por ejemplo, en el soneto «Dulce arroyuelo de la nieve fría» [2000a: 529-530]. En cualquier caso, dicha presencia no es significativa. Sí pueden serlo las «venas carmesíes», que nos recuerdan a las venas de una de las hijas del pescador, en la *Soledad segunda* [1994: 481]: «De la púrpura viendo de sus venas» (v. 429). En esa misma estrofa la imagen tópica del «mármol frío» nos redirige, por ejemplo, a la *Soledad primera* [1994: 403]: «La admiración, vestida un mármol frío» (v. 999), en la escena de la lucha entre los dos campesinos, además de a la constante petrarquista.

Varios elementos presentes en las *Soledades* persisten en la posible huella gongorina en el soneto. Así, por ejemplo, de la *Soledad segunda* recordamos una de las aves rapaces en el pasaje de la cetrería, «El Neblí, que relámpago su pluma» (v. 745) o «Del Neblí, a cuyo vuelo» (v. 803), además de la «sierra» cordobesa, representada en la cosmovisión gongorina de la naturaleza. En ese sentido, aunque en los elementos analizados hasta el momento predomina un presumible diálogo con los sonetos del vate, estos detalles nos harían intuir que Julio Aumente mira también hacia el gran poema gongorino. Afirma Clementson acerca de estos seis sonetos:

Estos seis esculturales sonetos de tema cordobés, de muy clásica y acabada arquitectura, se esmaltan de una lujosa y culterana imaginería verbal, de una deslumbrante pirotecnia de metáforas en las que la nota cromática es fundamental, como en la poesía del autor de las *Soledades* [1979: 1005-1006].

Confirmamos la hipótesis de Clementson no solo con los ejemplos anteriormente expuestos o con sus propias palabras sino, por ejemplo, con un detalle de uno de los documentos que hemos encontrado en el archivo personal de Rafael Inglada. Para ello hemos de retroceder al soneto II. Y es que, hemos manejado un documento mecanografiado de dicho soneto en el que Julio Aumente, bajo el poema, alude precisamente a las *Soledades*. Se puede leer en la parte inferior de la hoja: «...EMA: “Cuyo pié, tiria púrpura colora”». Así, podríamos afirmar que quizás el propio Aumente baraja esta cita de la *Soledad segunda*, concretamente del verso 790, como lema del texto para un concurso literario. Más adelante, encontramos un documento con un texto

idéntico, aunque mejor conservado en el que sí se puede leer el texto completo:
«LEMA: “Cuyo pié, tiria púrpura colora”».



Soneto a Córdoba

Volviendo al soneto V, cabe, por último, aludir a un par de versos de las dos últimas estrofas. El último verso del primer terceto, «que oscuras manos de temblor coronan» (v. 11); o el que cierra el soneto «que mártires y vírgenes blasonan» (v. v. 14) que podrían considerarse de corte gongorino.

De nuevo, en el soneto VI [2004: 59], Julio Aumente realiza un recorrido por Córdoba: las torres, las murallas, el puente, el molino, las palmeras, el río, la campiña. Indudablemente, el soneto nos deja también pinceladas de don Luis. El verso inaugural («Alto laurel, incólume ruina», v.1) nos remite al abundante laurel gongorino, árbol también presente —cómo no— en versos bimembres, por ejemplo en otro soneto dedicado a Juan Rufo [2000a: 41] en el que Góngora ensalza las cualidades de su admirable paisano («y ornarte ha, en premio de tu dulce canto, / no de verde laurel caduca rama, / sino de estrellas inmortal corona», v. 7-9). Por otro lado, el detalle del adjetivo «angélicos» («angélicos arqueros sin ballestas», v.2), también presente en

Góngora («con modelos angélicos pinceles», v. 29) en la canción de 1590 «En una fiesta que se hizo en Sevilla a S. Hermenegildo» [113-116], coincidencia no sabemos si significativa pero cuando menos llamativa por lo poco común del término.

Por su parte, en el final del cuarteto, «—bárbaro esclavo el sol— dora e inclina» (v. 4), el primero de los dos verbos, «dora», está presente en los emblemáticos versos gongorinos del omnipresente soneto «A Córdoba». Finaliza el poema con otros versos igualmente gongorinos «Áspid azul de líquidos anillos» (v. 14), no solo llamativo por el término «áspid», sino también por la similitud del final con «líquido elemento» del soneto «Oh claro honor del líquido elemento» [22].

Por último cabe señalar que, de entre los documentos del poeta que hemos manejado, encontramos varios borradores, uno mecanografiado y otro completamente manuscrito en el que el propio poeta va realizando un esbozo de los versos que más tarde compondrían —otros serían descartados⁸⁶— este soneto VI.

Tras este recorrido por los sonetos dedicados al arcángel San Rafael, que hemos relacionado obviamente con el primer soneto del libro y que nos han servido para confirmar la huella de Góngora, volvamos a los otros sonetos de la primera parte de *El aire que no vuelve*. Tras el «Soneto al arcángel San Rafael», aparece el «Soneto a David Rey» [2004: 20]. Su comienzo («En las reales cuerdas resonantes», v. 20) presenta de nuevo similitud con ciertas fórmulas gongorinas. De un lado, a nivel estructural, el comienzo de verso a través de la preposición «en»; de otro, la utilización de un participio activo: «resonantes». Podría estar en Góngora, por ejemplo, en un soneto dedicado a la Virgen para pedirle por la recuperación del rey Felipe III [2000a: 513-514], en cuyo primer verso tenemos el participio «luciente»: «En vez, Señora, del cristal luciente» (v. 1). Ya había aparecido la palabra «resonantes» en el *Polifemo* [2010: 161], formando parte de un segmento de versos que, según Ponce Cárdenas, se caracteriza por su armonía fónica: «Sin pastor que los silbe, los ganados / los crujidos ignoran resonantes / de las hondas [...]» (v. 165- 167). Es significativo que también el primer verso de Aumente contiene una evidente aliteración de sibilantes, y otra de vibrantes en el siguiente verso «el arpa rota rojas cintas tiende» (v. 2). Por otra parte nos interesa del

⁸⁶ En un documento manuscrito Julio Aumente escribe varias veces un verso, casi de manera compulsiva: «Detiene el rojo carro de la Aurora». Por su situación, junto al verso que sí llega al poema definitivo, «Áspid azul de líquidos anillos» (v. 12), parece querer introducirlo en el segundo terceto, aunque también aparece al final del documento el verso «Alto laurel, incólume ruina» (v. 1). Por tanto, se trata quizás de un borrador muy inicial del poema donde aún Julio Aumente no ha concebido el plan definitivo del soneto. Como se puede deducir, el mencionado verso hace referencia al mito de Faetón, sobre el que ya especulábamos en el soneto III de este conjunto acerca de un posible diálogo con la fuente gongorina.

poema de Aumente la última palabra del verso, que junto a otras del poema, contribuye a la rima central de las cuartetos: «tiende» con «enciende» y «vende» con «desciende». De hecho, en la sexta de las octavas de 1616, «Al favor que San Ildefonso recibió de Nuestra Señora» [2000a: 475-477], aparecen, como en el soneto, «tiende» y «enciende», además de «pende»:

Póstrase humilde en el que tanta esfera
majestüoso rosicler le tiende,
y absorto en la de luz región primera
se libra tremolante, inmóvil pende;
de lo que ilustre luego reverbera,
se remonta a lo fúlgido que enciende

[vv. 41-46]

Otra referencia léxica la tenemos en el verso «el áspid quebrantara y su tributo» (v. 11) en la palabra «áspid», o en el adjetivo turquí del último y bímembre verso, «la turquí seda y pompa de los cielos» (v. 20).

Pero como hemos adelantado en algunos momentos, por ejemplo en el comienzo del poema, no solo vemos coincidencias léxicas y morfológicas. Apunta Carlos Clementson la apuesta por una serie de estructuras sintácticas y estilísticas —ya hemos especulado acerca de la aparición de dichas estructuras en los seis sonetos de la segunda parte— que nos dirigen a Góngora, advirtiendo una intención arcaizante. Así, el endecasílabo de Aumente da cabida a diversas propuestas de huella gongorina — tengamos presente el análisis que Ricardo Molina realiza del endecasílabo gongorino—. Podríamos hablar, efectivamente, del hipérbaton («y labio el precio vende un paraíso», v. 2); de estructuras gongorinas como «Si A B» («Si bridas cetros rigen gobernantes», v. 5; o «Si dulce fue la mano más que el fruto», v. 9); además de la mencionado profusión de bímembres («Amor en tu costado, Dios descende, / flecha su fuego y el carcaj diamantes», vv.7-8). Comenta, al respecto de esta apuesta sintáctica en Aumente, Carlos Clementson, refiriéndose al «Soneto David Rey»: «el brusco hipérbaton y audaces construcciones estilísticas, típicamente gongorinos, acentúan, a veces el carácter de ejercicio arcaizante y noblemente retórico de esta poesía» [1979: 998].

Continuamos con el cuarto poema del libro, «Soneto a San Juan Evangelista» [2004: 23], con un primer endecasílabo entre los que Clementson ya señaló en su tesis su «marcado cuño barroco y gongorino» [998]. Sostiene sobre los endecasílabos que encuentra en este y otros poemas:

Confieren a esta poesía un rancio y arqueológico sabor, un aire, a pesar de su perfección formal, de anacrónico y deliberado ejercicio, que no invalida su evidente belleza y fiel lección de los clásicos, aún cuando posiblemente cuestione su originalidad y vigencia actual [999].

Entre estos versos, por ejemplo, «el dulce labio del suspiro llave» (v. 2), nos recuerda estructural y rítmicamente, al primer verso del soneto de 1584 «La dulce boca que a gustar convida» [2000a: 48], poema que con seguridad, como ya comprobamos al analizar el soneto III de la segunda parte del libro, Julio Aumente conocía; o el último verso del soneto de Aumente, «agonal paraíso a los mortales» (v. 14) nos remite igualmente al «agonal carro por la arena muda» (v. 3), del magistral soneto de 1623 «Menos solícito veloz saeta» [2000a: 584].

También el «Soneto a la entrada en Jerusalén» [2004: 24] alberga coincidencias con el léxico de don Luis: «escarlata» —ya presente en el primer soneto—, «azucenas» o el omnipresente gongorino «purpúreas». El comienzo, «En escarlatas pétalos maduros» (v. 1), nos deja ya entrever la presencia de Góngora en algunos versos del soneto, y aunque «en tanto que en las torres los arqueros» (v. 13), nos remite más a Garcilaso que al propio Góngora, algunos endecasílabos delatan la indudable presencia del vate cordobés, como por ejemplo «rompe el Jacinto sus purpúreas venas» (v. 2) o «flautas de plata, pífanos guerreros» (v. 10).

En el «Soneto al descendimiento» [25], abundan de nuevo el cromatismo de piedras preciosas y el estilo gongorino. Precisamente Carlos Clementson alude a este soneto utilizando las siguientes palabras: «se trata de una poesía de auténtica y deslumbrante orfebrería, que destella con los mismos fulgores rutilantes que la custodia de Arfe, de su ciudad natal» [1979: 996]. La imagen propuesta por el profesor nos recuerda directamente a una de las paradas que Ricardo Molina realiza durante el trayecto de su *Córdoba gongorina*:

Sabemos que el poeta amaba el lujo y la fastuosidad, que él mismo derrochó más que nadie en sus versos el tesoro del léxico suntuario español [...]. Piedras y telas preciosas, aves exóticas, plumas, metales, pieles, flores, riquezas inéditas de la tierra y del mar sedujeron poderosamente a don Luis [1962a: 33]

Como decíamos al principio del capítulo, será Carlos Clementson uno de los primeros críticos en detectar la vía gongorina que transitará Julio Aumente:

A la manera de Góngora, y trasladando a la poesía la rica tradición de los orfebres y orífices de su tierra cordobesa, Julio Aumente labra con minuciosidad y maestría de auténtico artesano, el dúctil cuerpo del soneto y su áureo endecasílabo, lo pule y lo engasta de toda una completa gama de pedrerías y gemas preciosas, de un fulgor enjoyado e iridiscente, de tornasoladas e intensas calidades cromáticas [996].

Sostiene el profesor que estamos ante una «metáfora construida mediante elementos léxicos e imaginísticos pertenecientes al mundo de los minerales nobles, de las gemas y piedras preciosas [996-997]. Veamos el primer cuarteto:

Dura amatista, claros cuarzos fríos,
topacios como tigres sosegados,
muerto rubí de rayos apagados
que turbia luz desata en rojos ríos.

[vv. 1-4].

De nuevo un auténtico catálogo de piedras y minerales preciosos en los cuartetos: «amatista», «cuarzo», «topacios», «rubí», «berilos», «ópalos»... que ya veíamos en el primer poema de *El aire que no vuelve*. El catálogo mineral de Julio Aumente alcanzará años después la desmesura en un poema de su libro *La antesala*, titulado «Mundo mineral» [2004: 200]:

Ágatha nodular, xilópalo, epidota,
prehnita aglomerada, esmeralda dioptasa;
negra, espesa, escarlata, turmalina ligera;
mesolita peinada —desflecada medusa—.

[vv. 9-12]

Ese exceso esteticista y sensorial que se completa con el final del soneto, nos habla al mismo tiempo de un exacerbado modernismo, combinado con términos más específicos que contribuirían a sostener un empleo más claramente gongorino. Por ejemplo, el término «aprestar», que abre el primer terceto del soneto de Aumente («Apresten para ungir su puro aliento», v. 9). Dicho verbo aparece en el famoso romance de Góngora de 1585 «Ensíllenme el asno rucio» [2000a: 70-72]:

En esto, llegó Bandurrio
diciéndole que se apreste,

que para sesenta leguas
le faltan tres veces veinte.

[vv. 77-80]

Encontramos bimembres como «ánforas griegas, vasos de alabastro» (v. 10) o el que cierra el poema «manos de amor y sábanas de hielo» (v. 14) En la misma línea, el último soneto de la primera parte del *El aire que no vuelve*, «Soneto a la Resurrección» [2004: 26], en el que se mezcla de nuevo la religiosidad con la belleza del lenguaje gongorino en Aumente. Palabras como «argentería», «ámbar» o «áspid» o versos como «la mañana turquí, la tarde de oro» (v. 6) o «príncipe sin diadema, voz celeste» (v. 10) nos hacen pisar la huella del vate. El estilo de su modelo es inconfundible:

Derrama el val su verde vena umbría
sobre el monte que oculta su tesoro.
Cubren la piedra espadas, en sonoro
cinturón de labrada argentería.

[vv. 1-4]

Todos estos elementos nos conducen inevitablemente a sostener la existencia de coincidencias de tipo léxico y estructural entre los sonetos de Aumente y la obra de Luis de Góngora. Si bien tanto en el caso de Aumente como en el García Baena se desvela una huella que es consecuencia inevitable su lectura y el conocimiento, en el caso de primer la voluntad de emular al referente nos llevan a afirmar con firmeza su gongorismo.

2.2. *El silencio antes del silencio.*

En la obra *Los silencios* adquiere presencia definitiva una de las grandes constantes en la obra de Julio Aumente: el amor. Pero no se trata de un libro ingenuo o marcado por la enajenación amorosa del yo lírico. *Los silencios* es ya un libro que nos habla del desengaño y la soledad, y en el que Aumente aborda frontalmente la cuestión del tiempo, a través de la melancolía y la angustia que le produce su fugacidad:

Quien mira atrás y ve su tiempo gastado,
su vida o sangre desparramada como un rastro en el camino,
arena que apagara fuegos o tal vez fuego devorador de arena,

agua, fuego o sangre dado a beber a los sedientos,
si es pozo en un camino que no miró quien bebe,
ya sembró lo que dará su fruto.
Peregrinos amantes sobre la vasta tierra.

[Aumente, 2004: 82]

Considera Emilio Miró que, en cierto modo, algunos poemas de *Los silencios* completan esa línea esbozada en *El aire que no vuelve*, quizás en poemas como «Una belleza nace con el viento» [45-46], «Si no fuese por el amor» [60-61], o «Memento» [62-63], «sobre todo en lo concerniente al amor y al deseo, a la indagación de la pasión carnal, al antagonismo alma-cuerpo [...] y al saldo inevitable de la soledad» [1983b: 6].

Sin embargo, nos interesa de *Los silencios* que, según Carnero, «decrecen el preciosismo y el barroquismo, y adquiere mayor presencia una mirada que ve el mundo en su desnuda realidad» [2009: 99]. Este cambio permitirá la aparición del que será uno de los temas más recurrentes en la producción de Julio Aumente. Nos referimos a la incomunicación. Luis García Montero advierte que, en esta obra, «bajo el esplendor de la cultura palpitaba la inquietud herida, el miedo a las palabras difíciles del sentimiento homosexual en una sociedad represiva» [2006].

Fuera cual fuera la razón de esta incomunicación, este motivo no nos acercará directamente a la poesía de don Luis, pero nos puede hacer visitar de manera periférica otra de las claves que conectan a Aumente con ese Góngora más crítico y desengañado. En realidad, en el poeta de «Cántico» encontramos la tristeza y la frustración del yo lírico ante el fracaso amoroso, una frustración que se ha tornado ya resignación. Sin embargo, también a un poeta que observa y se convierte —ya lo comentábamos— en «testigo de la bajeza y la tosquedad de la naturaleza humana» [Carnero, 2009: 98]. En Góngora el «ruido» y la artificiosidad de la Corte le producen ese hastío que desemboca en el «menosprecio», en Aumente el silencio será uno de los culpables de su desengaño: la incompreensión será la soledad en un mundo repleto de voces que callan. Así el comienzo de su poema «El silencio» [2004: 73-74]:

El silencio es un muro, denso muro que ahoga
cualquier grito o agonía de un alma. No contesta.

[vv. 1-2].

La soledad del yo lírico es significativa. No hay salida en un mundo donde el ruido es sinónimo de egoísmo e incomunicación, como veremos en el poema «Procesión sobre el río» [99-100]:

El alma entre las músicas desconcertada, como
el pájaro en las nieves, torpe gira y confunde;
atada como el dulce animal, su cadena
dorada, mira triste e indiferente aguarda.

[vv. 21-24]

No obstante, nada más lejos de nuestra intención señalar la presencia de Góngora en *Los silencios*, un libro donde encontramos al Aumente más desencantado y, quizás, pesimista, sentimiento no explicitado verdaderamente de manera significativa en la poesía de Góngora, sí en su correspondencia. Por otra parte, debemos destacar que con este libro se gesta un cambio en su trayectoria respecto a *El aire que no vuelve*: el paso al cauce definitivo del verso libre, a excepción de varios sonetos, que le sirven para desarrollar una línea más lírica y propia. Comenta Carlos Clementson sobre *Los silencios*:

A medida que Aumente va intentado penetrar en la raíz original de su conflicto interior, su inspiración poética se va liberando de los estrictos moldes de la preceptiva clásica, explayándose en el verso libre o en el alejandrino blanco, y su palabra lírica va despojándose de todo esteticismo parnasiano y afán deliberado de búsqueda de la imagen barroca, deslumbradora y opulenta de sus sonetos, de su preocupación por la metáfora artificiosa, bella pero también, a veces, puramente artesanal y gratuita. [1979: 1042].

No es este un libro, pues, para el parnasianismo o para el gongorismo. Las imágenes de los poemas pierden el esteticismo y la artificiosidad que le acercaban a la poesía de don Luis. Julio Aumente opta por una expresión más íntima y menos compleja, donde se imponen la belleza y el amor en un tono evidentemente cernudiano. El propio Julio Aumente confiesa: «Tuve un momento de influencia de Cernuda, como todos; quizás en *Los silencios*» [Luque: 84]⁸⁷. Nos recuerda Miró ese signo cernudiano

⁸⁷ El vínculo de Julio Aumente con Luis Cernuda más va allá de la admiración del poeta de «Cántico» por el poeta del 27. Ya hemos mencionado la gran influencia que la poesía de Luis Cernuda ejerce sobre algunos poetas del grupo, especialmente García Baena y Julio Aumente. Este, mantiene además correspondencia con el poeta sevillano, algunas de cuyas cartas hemos podido leer en el archivo privado de Rafael Inglada.

que ya había apuntado Carnero: «Tan grande es la decepción de comprobar que la realidad no se adapta al deseo como la de sufrir la fugacidad de la felicidad imperfecta a que el hombre puede acceder» [Miró, 1983b: 6].

Solamente podría atisbarse si acaso cierto barroquismo, según Clementson, en el motivo de la vida como prisión o cárcel, —también, por ejemplo, en Quevedo [1979: 1067]—, vinculado a la trágica desolación y a la soledad del poeta. Esta decepción será también la decepción con la literatura, que —como sabemos— le llevará a apartarse del verso durante algún tiempo: «*Los silencios* vaticinan un largo tiempo de abandono, de decepción ante la trampa literaria» [Aumente, 1994]. Solo se pueden ver restos del gongorismo inicial en el léxico, en algún verso suelto o en la sensorialidad, especialmente en el campo de lo visual. Así, aparece el púrpura en el poema «Ola como un incendio» [2004: 81], el ámbar o el incienso en «Por una fotografía» [78-79], además del dorado o la espuma. Asimismo, encontramos alguna huella sintáctica en forma de hipérbaton en los poemas «Pájaros oscilan» [84] («Sobre las nubes, pájaros oscuros oscilan», v. 3), «Arcas de Agua» [85-86] («[...] Dora / con sus rayos el tiempo», vv. 10-11) o «Procesión sobre el río» [99] («atada como dulce animal, su cadena / dorada, mira triste e indiferente aguarda», vv. 23-24).

No obstante, serán los dos sonetos a la Virgen los que delaten en mayor medida esa pervivencia del primer libro, dos poemas que, como mencionábamos, habían aparecido varios años antes en el número 5 de la segunda etapa de *Cántico*, junto a otro soneto, todos ellos dedicados a la Virgen. Me refiero a «Soneto a la Asunción de María» y «Soneto a la santísima Virgen María», que aparecerán en *Los silencios* con los títulos «A la Asunción y Coronación de María» y «Soneto a María Inmaculada» respectivamente. En el mencionado número de la revista aparece también, entre otros autores —concretamente Pedro Soto de Rojas, Calderón de la Barca, Francisco de Rioja, Juan de Tassis y Pedro Espinosa— el propio Luis de Góngora, con un poema, precisamente un soneto, titulado «A la Inmaculada Concepción de Nuestra Señora».

Si bien, los dos poemas no presentan paralelismo alguno con dicho soneto de don Luis sí conservan esos restos gongorinos de la primera etapa. Así, nos llaman la atención el comienzo del soneto «A la Asunción y Coronación de María» [105], «De fino sol el transparente velo» (v. 1) o el primer verso del primer terceto del mismo poema, «Si el verde anillo y su fulgor cuajado» (v. 9). Góngora utiliza con frecuencia el adjetivo «fino» acompañado de elementos de pedrería, como por ejemplo el oro. Así, en el soneto «Al tramontar del sol la ninfa mía» [2000a: 22], «el oro fino con error galano»

(v. 4). Dicho astro, omnipresente en Góngora, luce en numerosas y variadas imágenes en toda su obra, pero especialmente en el *Polifemo* y las *Soledades*. Una imagen de la *Soledad primera* [1994: 391] nos recuerda al comienzo del mencionado soneto:

la novia sale de villanas ciento
a la verde florida palizada
cual nueva Fénix en flamantes plumas
matutinos del Sol rayos vestida

[vv. 946- 949]

Como bien explica Robert Jammes, la novia de este paisaje está «vestida de plumas nuevas y purpúreas, parecidas a los rayos del sol matutino» [391]. En este caso, no son las plumas, es el velo el que con la luz del sol nos sugiere una imagen parecida, y que fónicamente presenta similitudes con el verso «a Juno el dulce transparente seno» (v. 98), de la octava XIII del Panegírico al Duque de Lerma [2000a: 479-497]. La «plata pura» o el «monte» tienen connotaciones que nos remiten a los grandes poemas de don Luis. En esa misma línea de presencias léxicas y sintácticas, tenemos el ejemplo de esta estrofa del «Soneto a María Inmaculada» [106]:

Esmeralda sin dueño parecía,
pájaro sin alado valimiento,
gloria suprema, sacrificio cruento,
astro brillante, púrpura agonía.

[vv. 5-8]

En este momento es pertinente mencionar otro soneto mariano que no está en *Los silencios* pero que hemos manejado en los textos mecanografiados y manuscritos de Julio Aumente. Nos referimos al poema «A la Virgen del Campo». Se trata de un poema en la tónica de los anteriormente aludidos y que, de manera obvia, alberga también estructuras e imágenes parecidas a las analizadas anteriormente:

Virgen del campo sobre el mar de oro,
soberana en la tierra, nos mantienes.
Corona ciñe espigas en tus sienes,
Señora de la miés⁸⁸ y su tesoro.

[vv. 1-4]

⁸⁸ El autor corrige sobre el texto mecanografiado añadiendo dicha tilde.

No obstante, nos interesa señalar ya cómo Julio Aumente inaugura con esta obra el que es, en nuestra opinión, ese otro gran elemento gongorino de su poesía: la sátira y la burla. Así, encontramos «la entonación de una punzante sátira social, de los poderosos y prepotentes, velada por una fina ironía» [Clementson, 1979: 1048] y que, como veremos, podríamos considerar una especie de menosprecio de corte y alabanza de aldea del Aumente que abandona la provincia y llega a Madrid. Clementson adivina ese tono en el poema «Mira el vidrio del mundo» [AA.VV., 2007: 319-320], que aparece en el número 8 de la segunda época de *Cántico*. También Aumente plantea otra alternativa frente a esa sociedad corrompida y descorazonadora: la naturaleza.

Mira la caridad del bien vestido avaro
juzga nobles los hechos si rico es quien los tiene,
donde Dios condenara displicente dispensa
pues que no son ahora los pecados los mismos.

[vv. 13-16]

Guillermo Carnero percibe dicho sentimiento también en este poema, destacando el aislamiento del poeta y su situación en un mundo que no merece la pena: «se nos presenta un Julio Aumente como un hombre marginado por su condición de poeta, testigo de la sordidez del mundo ante el que no le cabe más actitud que el desprecio» [Carnero, 2009: 98]. El poeta solo encuentra refugio en la palabra, pero, como plantea el profesor Clementson, Julio Aumente encuentra en la naturaleza un lugar propicio para huir de esa sociedad que le repugna. Esta será la alternativa a la mediocridad y la pobreza de espíritu de la sociedad: «al poeta quédale el íntimo consuelo del ensueño de otra existencia más alta y feliz, que transfiere a las viejas mitologías arcádicas, en el marco de una naturaleza consoladora y tutelar» [1979: 2004]. En ese sentido nos recuerda Clementson cómo Aumente genera un sentimiento similar —quizás no tan radical— al que Molina profesa hacia la naturaleza:

Nada es tuyo, si acaso el aire que te envuelve
y que en iguales sorbos compartes con los pájaros,
el cristal de las aguas o la roja granada
de la vida, que puedes arrojar porque es tuya.

[vv. 33-36]

Carlos Clementson pone como ejemplo la elegía XXVII [Molina, 2007: 189]:

pero el poeta es siempre
un hombre silencioso y vestido de negro,
y los bosques que canta no son suyos
y si guarda una rosa delicada en su pecho,
ay, no es suya tampoco, es una flor robada
a los que tienen parques y rosales,
pues el poeta es siempre
un caminante triste y polvoriento.

[vv. 11-18]

Podemos concluir que en esa nueva actitud que se atisba en algunos poemas de *Los silencios* está la semilla de esa poesía atrevida y satírica que Julio Aumente desarrollará en gran parte de la producción de su segunda etapa creativa. Pero, antes de que esa voz emerja con obstinación y descaro, el poeta vivirá varios años de pausa creativa en los que su única palabra será el silencio.

2.3. *La vuelta al verso.*

Después de muchos años sin publicar, Julio Aumente abandona su silencio en el año 1982. Será el propio Luis Antonio de Villena, que conoce la obra del cordobés a mediados de los 70 y entabla amistad con él en Madrid, quien nos desvele algunas de las claves de este largo silencio:

Julio me fue revelando la causa de su no escribir: *¿Para qué? ¿Y qué más da?* —me decía, cuando yo (con insistencia) retornaba al tema. Su silencio tenía que ver con el silencio de muchos de los poetas de *Cántico*, en esas fechas y en algunos casos ya roto. Habían callado porque su apuesta *estética* parecía fracasada y habían perdido respuesta. Habían callado, asimismo, porque preferían *vivir*, antes que una vaga y opaca *literatura*. En particular, Julio Aumente se sentía cansado (me parecía) de su propia y alta apuesta vital; cansado de intentar siempre la búsqueda de un mundo, de un reino estético, perfecto e imposible [Aumente, 1983: 8].

El poeta madrileño, además de inaugurar el escaso repertorio crítico sobre el autor cordobés, juega un papel decisivo en la trayectoria del poeta de «Cántico»,

animándole a volver a la poesía, hasta que por fin Julio Aumente decide retornar al verso:

Le animé (y también Pablo García Baena) a que publicase una selección de su antigua poesía inédita, y al cabo de algún tiempo, otorgó. Ese tomo que vi formarse, y que amablemente Julio tituló con la última frase de un cuento mío, *Por la pendiente oscura* (1982), era su primer publicación en muchos años, aunque no fuesen textos nuevos. Claro que, para cuando el libro se editó, ya un día Julio me había telefoneado, y en medio de la charla, con cierta timidez, como sin querer, me había dicho: *Sabes, he vuelto a escribir, Tengo dos o tres poemas nuevos* [8-9].

En su tercer libro, *Por la pendiente oscura* (Renacimiento, 1982) recogerá poemas inéditos escritos entre 1947 y 1965. Advierte de nuevo en la obra Guillermo Carnero el papel del amor como eje vertebrador —algo que no es de extrañar pues son poemas escritos en la misma época que los de las obras anteriores donde ya está presente ese tema— con la Córdoba de la época como escenario, en este caso, como adelantábamos, en «un tono de cálida confianza y hasta de exaltación sentimental» [2009: 100].

Huella no hay de caricia en los cuerpos, ni rojos
labios queman la blanca pared de la garganta.

[Aumente, 2004: 127]

De hecho, Florencio Martínez Ruiz intuye acaso en Aumente «un punto de contención de la tradición cordobesa» [1983: 47]. Sea como fuere en relación con ese escenario amoroso, precisa García Montero que en esta etapa «el poeta se sintió libre para unir la belleza de las tradiciones y de la calle, la mitología clásica y los amores nocturnos de una ciudad sin límites» [2006]. Esa fusión culturalista la veremos en algunos poemas de *Por la pendiente oscura*, como «Narciso» (I y II) [2004: 129 y 145-146], «El taranto» [142-144] y «Lugar del paraíso» [156-157].

En cualquier caso, si nos centramos en los poemas escogidos para este libro, lo que nos interesa es la clara inflexión formal que se produce. Si bien al ser poemas inéditos de la etapa anterior no podemos sostener que exista una evolución a nivel creativo, podríamos intuir una mirada distinta por parte del poeta a la hora de seleccionar los inéditos⁸⁹ que conforman el conjunto resultante. Nos referimos al

⁸⁹ Desconocemos el tipo de selección realizada por Julio Aumente para la composición de *Por la pendiente oscura*. No obstante, podemos intuir que, dados el desorden y el descuido con que—nos consta—conservaba sus textos inéditos, no debió desear un proceso especialmente riguroso y concienzudo.

evidente abandono de las formas clásicas, cultivadas en sus dos primeras obras. Se percibe especialmente dicho cambio a nivel estrófico. El propio Emilio Miró ya advierte el abandono de la rima consonante o de los grupos estróficos empleados con anterioridad. Pasamos de los catorce sonetos o de la octava, que aparecen en *El aire que no vuelve*, a la ausencia de dichos cauces en *Por la pendiente oscura*. Si bien en algunos de sus poemas hay una aparente regularidad, Aumente opta por otra línea más variada y menos clásica:

Formalmente, siguen abundando alejandrinos y endecasílabos, composiciones en verso blanco —mayoritarias— y —aunque menos— en verso libre. La rima —consonante y asonante— ha desaparecido prácticamente, y, por tanto, las estrofas o grupos estróficos clásicos [1983b: 6].

No obstante, el propio Miró nos habla de la inmersión de Julio Aumente en «la poesía clásica y barroca pasada por el modernismo» [6]. Podría no ir desencaminado el crítico ya que se atisba una sombra áurea, acaso un destello gongorino, en las falsas octavas reales de «A la muerte del rey Don Sebastián» [2004: 119-122], primer poema de su obra *Por la pendiente oscura*. Considera que «título, lenguaje y retórica expresiva lo convierten en una de las últimas muestras de la oda clásica» [1983b: 6]. De hecho, por su parte, Pablo García Baena se refiere a ellas como «clásicas, áureas, marmóreas octavas reales» [1995a: 103]. Veamos el comienzo del poema:

Ala negra extendida sobre mar de fría plata,
cóndores de desdicha ensombreciendo soles;
en barcas como azúcar empavesadas velas
el Atlántico extiende sus sombríos zafiros.

[vv. 1-4]

Recordemos dos grandes poemas de don Luis que están escritos en octavas, la *Fábula de Polifemo y Galatea* y el *Panegírico al Duque de Lerma*. La gran obra gongorina dedicada al Conde de Niebla o las octavas laudatorias dirigidas al valido de Felipe III adoptan el molde estrófico más coherente con dicho contexto. El poema de Aumente está dirigido a Sebastián I, el que fuera rey de Portugal, que muriera en el campo de batalla en el desierto de Marruecos, en contienda con las tropas del sultán

Puede que el autor recopilara sin criterio algunos de aquellos poemas anteriores aún inéditos o, por el contrario, seleccionara, dentro de una lista más amplia, aquellos que finalmente aparecieron en el libro. En cualquier caso, como decíamos, todos los poemas tendrán en común el abandono de las formas clásicas.

saadí de Marruecos, Muley Abd al Malik. Cabe recordar que ya Fernando de Herrera había abordado dicho acontecimiento en su oda «Por la pérdida del rey don Sebastián» [Herrera, 1985: 376-379]:

Voz de dolor i canto de gemido,
i espíritu de miedo embuelto en ira,
hagan principio acerbo a la memoria
d'aquel día fatal, aborrecido,
que Lusitania mísera suspira,
desnuda de valor, falta de gloria;

[vv. 1-6]

Las características de la octava permiten a Julio Aumente optar por un desarrollo más bien descriptivo, dados los evidentes vínculos de este tipo de moldes estróficos, ya desde la literatura latina, con el género épico o heroico. En este caso los versos tienen una extensión mayor al endecasílabo —son alejandrinos—, y no presentan rima alguna. El catálogo léxico de dicho poema recurre en ocasiones a la misma fuente de Góngora, especialmente —de nuevo— en las imágenes y metáforas construidas con alusiones a la pedrería («plata», «zafiros», «esmeraldas» o «diamantes»). Encontramos en la segunda octava una imagen muy similar al modelo gongorino: «Lánguida, el agua, abre sus oscuros jardines / donde el ámbar florece en conchas de diamantes» (vv. 15-16). Ese «ámbar» que «florece» lo tenemos también en Góngora, en la letrilla de 1621 «Aprended, Flores, en mí» [2000a: 566-567]:

Flor es el jazmín, si bella,
no de las más vividoras,
pues dura pocas más horas
que rayos tiene de estrella;
si el ámbar florece, es ella
la flor que él retiene en sí.

[vv. 25-30]

Respecto a otros elementos, los «soles», la «espuma», la palabra «funeral» como adjetivo («funeral pedrería», v. 29), etc. son vocablos puntuales que transmiten cierta estela, si bien no serían suficientes para sostener una influencia directa. La presencia en la penúltima octava de «coronas» y «mantos» («Portugal sobre el campo árido del desierto, / sin coronas ni mantos, sin plumas ni corazas» vv. 89-90) se produce también

en Góngora cuando aparecen juntos ambos elementos en los tercetos de 1609: «Sea piedras la corona, si oro el manto / del monarca supremo, que el prudente / con tanta obligación no aspira a tanto» (vv. 88-90). Como vemos, son diversas las huellas que nos dejan una sutil impresión gongorina.

El poema destaca, según Emilio Miró, por ser «un derroche de hermosura verbal», pero sobre todo llama nuestra atención el tema y la desolación con que el poeta aborda la cuestión del tiempo y el desengaño. Para Miró estamos ante una «meditación sobre la vida deshecha por el destino, un existir que sólo fue un suspiro» [Mir, 1983b: 6]. Nos interesa comprender la elección de dicho acontecimiento, de la muerte del rey, de esa derrota histórica de las tropas portuguesas —en agosto de 1578—, la utilización de dicho tema para reflejar el fracaso, coherente con el espíritu desengañado del barroco. Para Carnero, esta elección culturalista de Aumente nos sirve para extraer algunas lecciones: «la inutilidad de los proyectos humanos indefensos ante la adversa fortuna, la inocencia de los ideales adolescentes no ensombrecidos todavía por su contraste con la realidad» [Carnero, 2009: 100].

Vayamos a otro poema. Julio Aumente reinterpreta también el mito de Narciso, en el poema «Narciso (I)», no desde una óptica culta sino más bien a través de una reelaboración, si bien no burlesca o popular como en algunas letrillas y romances de Góngora, al menos sí patética. En Luis de Góngora aparece también dicho personaje mitológico abordado desde un punto de vista humorístico. Precisamente, aparece en varios romances y letrillas, por ejemplo en la de 1581 «Que pida a un galán Minguilla» [2000: 10-14], «Que se pasee Narciso / con un cuello en paraíso, / bien puede ser» (vv. 121-123).

García Baena percibe en Julio Aumente a un poeta que, tras el desengaño, es capaz de renacer de las cenizas y alzar de nuevo el vuelo: «Julio renacía brillante y seguro, llevando en triunfo junto al maltrecho corazón, el lema en esmaltes de su escudo: “Aumente yo mis victorias”. Y era el amor —otra de las claves de su existir y de su poética— lo que siempre le salvaba». [1985a: 102].

En el poema «De la copa Borgia, Veneno cruel» [2004: 130-131] García Baena percibe al mismo tiempo ironía y amenaza. La aliteración en el cuarto verso, «turbio turquesa» tiene mucho de la «la turbación de la turbio» (v. 218) de Góngora en la *Fábula de Píramo y Tisbe* [2000a: 500-513], por no hablar —acaso sería una obviedad— de la polifémica «Infame turba de nocturnas aves». Además, en el mismo poema de Aumente, el verso «atravesando blancos, cristalinos diamantes» (v. 12), o el

verbo «colorar» («de nuevo un fuego interno fue colorando el líquido, v. 34) presente por ejemplo en el verso «cuyo pie Tiria purpura colora» (v. 790) de la *Soledad segunda* [1994: 543] que, como vimos, Aumente conoce perfectamente, nos puede remitir al mismo referente.

En el «Canto a Puente Genil» [2004: 134-136], también en octavas, el modelo compositivo del verso «aguas espejan, mármoles refulgen» (v. 4) es similar al del «informa bronce, mármoles anima» (v. 8) en el soneto de 1616 «Esta, que admiras, fábrica, esta prima» [2000a: 471]. Además, en dicha estrofa, también aparece el adjetivo «agonal» («aves habitan tu agonal paraíso», v. 8), presente en el famoso soneto gongorino «Menos solicitó veloz saeta» [2000a: 584]. Por otro lado, la combinación de «carmesí» y «teñir», en Aumente («Carmesíes terciopelos tiñen graves», v. 35) sirve para el atardecer del viernes Santo, y en Góngora («las tiñe de carmesí») para la acción de las flechas en el amoroso romance «Apeóse el caballero» de 1610, en la víspera de otra fiesta, San Juan. Ambos nos remiten de nuevo a esta constante que en ambos será el color.

En «Bucólica» [2004: 139-140], la atmósfera virgiliana que ya nos adelanta el título, junto a la lectura de algún verso («su ardiente palma y su granada oscura», v. 18), nos conduce a la misma vía. De nuevo la sombra de Góngora, por ejemplo, en el comienzo de la «Elegía de la granja» [147-149], donde el verso «Era septiembre el mes...» (v. 1) nos hace pensar en las *Soledades* [1994:195]: «Era del año la estación florida / en que el mentido robador de Europa» (v. 1-2), además de trasladarnos al entorno natural y elegíaco de la «Sandua» de Ricardo Molina. Hablamos del poeta que, según Martínez Ruiz, de entre todos los del grupo «Cántico» «aporta la nota más desesperanzada». Así, continúa, «su desolación, su desengaño, tienen una raíz ontológica, propia de un ser para la muerte» [1983: 47].

Sin embargo, cabe fijarse también en el tono de varios poemas con los que creemos que se anuncia precisamente esa otra línea que mencionábamos a partir de algunos poemas de *Los silencios* y que dará sentido a los poemas de su siguiente obra: *La antesala*. La sátira que dirige su mirada a la atmósfera de la gran ciudad puede adivinarse en «El rincón cordobés» [2004: 150-151], donde la convención social, superficial y fingida, de los salones perfumados y tintineantes, sirve al poeta, alejado de Córdoba y ya entonces en Madrid, para dar testimonio de esas estampas decadentes y patéticas que le sumen en el hastío y el desengaño:

Labios contraídos, cansadas bocas,
ojos bellos de fastidio o desgana,
miradas como aceite, como cera, de los tobillos a los cabellos,
su brillo metálico lucen bajo la luz de neón.

[vv. 21-24]

En la misma línea, «Lugar del paraíso» [2004: 155-156]:

Ciudad sabida en todo el mundo, pretenciosa
hez consagrada de exquisitas flores, tal se creen.
Sobre inocentes perros asesinados, doradas torres
elevan almas envenenadas por misterioso dardo.

[vv. 9-12]

Transmite el poeta, por ejemplo en el poema «Agonistes» [185], esa decadencia realizando un presumible dibujo de esa Córdoba que no conoce, en la que el paso del tiempo le sirve para reflexionar acerca de la juventud perdida:

Así mi vida en la ciudad que ahora recuerdo
—aun cuando vuelvo a ella, ya no existe—;
errante, vago buscando dónde asir su sombra,
sombra de lo que fui, triste y delicado muchacho.

[vv. 17-20]

Esa decadencia que rodea al poeta, el desengaño madrileño, el desamor, la incomunicación, la superficialidad e incluso el dolor de la memoria ante su desarraigo provinciano⁹⁰, van a posibilitar que la reflexión llevada a cabo por Julio Aumente lo empuje a dar un salto a nivel creativo. En su primer libro tras el silencio, un libro «raro» [Aumente, 1983: 9], el poeta —a pesar de su desengaño— ama, vive y quiere buscar un consuelo... por lo que sigue apostando por el esteticismo, en este caso concretamente por el arte. Según Luis Antonio de Villena, adopta una actitud atrevida y apuesta por lo imposible. En este proceso, la belleza y el humor serán las dos facetas más lucidas. Se encuentra ya, Julio Aumente, en la antesala de su nueva poesía.

⁹⁰«En Madrid me encuentro muy a gusto. Cuando vengo a Andalucía también lo estoy, pero me siento un poco desarraigado. La Córdoba que yo recuerdo por ejemplo era una ciudad recoleta, mientras que ahora es ruidosa y sucia» [Nieto, 1991].

3. La antesala del nuevo Julio Aumente.

La antesala (1983), que fuera finalista del premio Nacional de la Crítica, es considerado por muchos el mejor libro de Julio Aumente. Accedemos quizás definitivamente con esta obra a ese esteticismo del poeta donde encuentran su sitio la sensualidad e incluso el culturalismo, y del que nos interesan, además, el tono y la atmósfera decadente —el propio Aumente habla de los *topoi* de la decadencia [1983: 9]—. Hay una mezcla de la belleza más sublime, casi veneciana, y una felicidad cotidiana:

[C]on *La antesala* la obra de Julio encuentra su coronación y la cúpula se eleva armoniosa y acorde como un firmamento pintado. Bajo esas luces astrales y filmicas, columnatas interminables verán pasar historias en mascarada de ficción como en carnaval veneciano: damas canonesas, cortesanas del Pisanello, licántropos, gonfaliros, poetas petulantes y casposos, entrañables brujas y primas conocidas entran y salen por las batientes puertas de la sala de «jazz» en actuales vivencias; más allá de los textos el poeta nos traslada en tiempo y en espacio. Y la sensualidad y la muerte en dudosa lucha de entrega y caricia, bajo densos perfumes como cortinajes, en un bosque de enrarecida atmósfera donde «un muriente dorado se oscurece en las hojas» y la poesía alcanza su cumbre más alta. Pero no todo es sublime. La felicidad puede estar en los transportes públicos [García Baena, 1995a: 104].

Nos interesan dos elementos de esta etapa por encima de otros. De un lado, la búsqueda de la perfección, elemento que atraviesa de manera axial este trabajo; por otro, el consuelo que el poeta encuentra en el arte y en la belleza. En este último aspecto, afirma Guillermo Carnero que «[p]ersisten [...] la pulsión hacia el pasado mítico y el sueño de belleza en que se evoca el arte, las costumbres y las pasiones extremadas del Renacimiento, y se mantienen los poemas de personaje histórico con los que el autor se identifica y en los que se ve prefigurado» [2009: 100]. Efectivamente, desde el primer poema del conjunto, «Bergamasque» [2004: 171-172], percibimos esa mirada en el tiempo:

Nunca creía que existieses, belleza tal,
ciudad no imaginada al remontar de una colina,
hallada de súbito como en espacios distintos
donde llegaras, vuelta atrás, por el túnel del tiempo.

[vv. 1-4]

Se trata, en opinión de Florencio Martínez Ruiz, de una «renovada y tensa belleza». De hecho, continúa el autor, «rescata el vigor descriptivo de Valle-Inclán, el andar paganismo de Rubén Darío y el perverso erotismo de Cafavis» [1984a: 51]. Sin embargo, con esta mirada hacia el pasado el poeta asume la derrota y «la textura barroca nada oculta de la desazón íntima» [51]. Apunta al respecto el propio Carnero la existencia de una «conciencia de la quiebra de unas aspiraciones constantemente defraudadas al ir el tiempo agotándose en su persecución hasta desembocar en el umbral o la antesala de la muerte a que se refiere el título de ese libro (“In pace”))» [2009: 100-101]. Por tanto, además del esteticismo y la decadencia —el propio Pablo García Baena considera a Julio Aumente «un raro poeta —excelso— a extinguir, un fin de raza con todo el decadentismo morboso que exige tal destino» [1995a: 102]— será este sin duda su gran libro del desengaño. Comenta Villena «Naturalmente el tal protagonista (que rememora en muchos textos sus anhelos y sus vivencias) es un desengañado. Se ha consumido en el fuego del deseo, pero no ha salvado el infranqueable abismo entre realidad e idea» [Aumente, 2004: 167]. Queda ya atrás la inocencia de la juventud y llega una mirada hacia el pasado más reciente en el que las expectativas amorosas, y por qué no decirlo literarias, reafirman el desengaño. Sin embargo, con la vuelta a la poesía Aumente confirma que la única vía para superar ese desengaño será la de la belleza.

En cualquier caso, nos interesa indagar en las características formales de esta obra, antesala de esa gran inflexión que se produce en la obra del poeta de «Cántico». Luis Antonio de Villena, en la edición de 1983, nos habla de «un verso rico y lujoso, con un ritmo clásico y sincopado a un tiempo, y una clara vocación por el hipérbaton. Barroquismo que está siempre al servicio de la propia intensidad, en textos teñidos de sensualidad y de añoranza» [Aumente, 1983: 9]. Tanto el uso del hipérbaton como el recurrente uso del adjetivo barroco —sea o no significativo— nos ponen de nuevo en la pista gongorina. Pero será el propio Luis Antonio de Villena el que nos dirija a ese otro Julio Aumente gongorino. Comenta en la edición a las obras completas del autor de «Cántico»: «Pero Julio (desde 1965) no escribía nada. ¿Nada? *Nada absolutamente* (me dijo él), *todo lo más algún poema satírico gongorino para reírnos los amigos. Nada, repetía*» [Aumente, 2004: 167]. ¿Cuáles son esos poemas satíricos gongorinos? ¿Se refiere Aumente a la presencia de la ironía en algunos de los poemas recogidos en *La antesala*? En nuestra opinión, esa vía inaugurada por Julio Aumente se percibe ya, efectivamente, en esta obra. Analicémosla a través de algunos de sus poemas.

3.1. *Segunda etapa: el otro «Cántico» gongorino.*

En una primera lectura de *La antesala*, podríamos pensar que de algunos poemas, por gongorinos, nos interesan el lujo y el esteticismo. Se trata de un error ya que, como adelantábamos en el capítulo dedicado a Pablo García Baena, esa atmósfera recargada y opulenta tiene tanto de modernista⁹¹ como de barroca. De hecho, como ya habíamos sugerido, el propio Guillermo Carnero defiende que en Julio Aumente se trata de una vía muy personal a través de la cual el poeta encuentra refugio en el arte. Este hecho no nos resulta nada extraño si nos situamos en la mirada del anticuario y pensamos en «su gusto por la belleza, por el lujo, por la perfección humana» [Aumente, 2004: 165]. La seda y el mármol en poemas como «Bergamasque» [171-172] o «Dama del Camafeo» [173]; la sensorialidad y el incienso —de nuevo— en «El salmista» [174], no son solo un intento formal barroquizante sino más bien un intento de sublimación esteticista.

¿Dónde podemos encontrar el rastro de esos poemas satíricos gongorinos? Para situarlos podríamos comenzar encontrando el origen de esta reacción. En nuestra opinión, la ironía y el humorismo son una vía a través de la cual el poeta elige comprender y convivir con el desengaño y la tristeza. Esta actitud se puede detectar en muchos poemas de *La antesala*. Dos versos del poema «Sarcófago de Córdoba» [175] podrían ser suficientes:

Sarcófago de Córdoba que en ti mismo devoras
cruel ciudad desdichada a la vulgaridad entregada con desidia.

[vv. 20-21]

La decepción y la incompreensión de su ciudad le hacen describirla desde una perspectiva negativa, donde su decepción y su escepticismo estarán vinculados a la crueldad y la falta de libertad de la urbe. No obstante, no está presente aquí aún ese matiz humorístico, ni siquiera esa concesión a la sensualidad que le sirve a Julio Aumente para dar cabida a la burla. Identifiquemos algunos de esos primeros poemas donde sí lo está.

Mencionábamos antes «El salmista». Se trata de un poema donde a la sensorialidad propia de la liturgia religiosa se le une la sensualidad del sugerente y humorístico final: «Sin detenerse pasa, y al rozar al salmista / toca leve su muslo con

⁹¹ Comenta Florencio Martínez Ruiz que «es un libro a la mayor gloria de un neomodernismo que se resiste a retorcerle el cuello al cisne de la belleza» [1984a: 51]

unción amatista» (v. 15-16). Hay un componente sensual en este gesto que desmitifica la liturgia y la religiosidad para dejar caer una crítica al estamento eclesial, o más bien a la presencia de la hipocresía incluso en el mencionado estamento. Nos recuerda al Góngora más burlesco y travieso, censurado por Jáuregui, por ejemplo, entre otras muchas razones precisamente por sus viles y vulgares «alusiones burlescas» al ámbito religioso, tema abordado por Robert Jammes en un apartado de *La obra poética de Don Luis de Góngora y Argote* que dedica a «la vena anticlerical» de don Luis.

En nuestra opinión, la intención satírica de Julio Aumente se asemeja mucho en estos poemas a la de ese Góngora ácido de las letrillas que «se burla de la incontinencia del clero» [Jammes, 1987: 80]. Por ejemplo, en «A toda ley, madre mía» [2000a: 149-151], en la que un monje procura el placer de una joven algo disoluta:

Solo a estoy doy mi amor
y mis contentos aplico,
madre; al uno porque es rico,
al otro porque es un hechor.
Llévame el fraile el humor,
el marqués me lleva en coche;
démosle al uno la noche
y al otro démosle el día.

[vv. 77-84]

En la letrilla «Cura que en la vecindad» [2000a: 200-201], Góngora realiza una sátira a un párroco débil ante los encantos de sus vecinas. El estribillo es significativo:

*Cura que en la vecindad
vive con desenvoltura,
¿para qué le llaman cura,
si es la misma enfermedad?*

Como veremos en el tono adoptado, da la impresión de que Julio, como Góngora, se deja influir por «la tradición del refranero y la poesía lírica de inspiración popular». Y no es de extrañar ya que, para Robert Jammes, con esta segunda letrilla Góngora «bajo su apariencia moralizadora, pretende ante todo divertir al público» [1987: 80]. Nos imaginamos a Julio Aumente leyendo «El salmista» a sus amigos —de hecho existe un documento de audio en el que, tras la lectura de dicho poema, se escuchan las carcajadas de los presentes— escena que encajaría perfectamente en ese

contexto jocoso y divertido creado por esa segunda letrilla de Góngora. Recordamos las palabras textuales de Aumente reconociendo la escritura de « [...] algún poema satírico gongorino para reírnos los amigos».

Continuamos con otros poemas cuyo objetivo también será divertir — en nuestra opinión a través de un esteticismo más *kitsch*— pero que, en este caso, no fijan su mirada en el clero. El poema «Chiquilina» [2004: 177-178] no deja de ser una simpática aproximación al patetismo de un yo lírico enamorado que fracasa y centra su amor en la adoración y cuidado de un perro fox-terrier, ya fallecido:

Así te conocí, así te tuve
escasos años, sonriente alma;
tras mí venías acompañándome,
secuente de mi paso y mi presencia,
mirada immaculada,
bello animal, canela y blanca «Chiquilina».

[vv. 13-18]

Poemas como «Coágulo» [181], con su gongorino cierre («brillan opacos, frío palor, los rubíes», v. 14), «Paulina» [183] o «La dama escarlata» [186] albergan aún cierta deuda clásica con un nuevo enfoque esteticista entre suntuoso y decadente.

Por otra parte, el poema «Redde mihi laetitia» [190] contiene un par de elementos que podrían todavía esconder signos de una posible lectura de la obra de Góngora. El comienzo de dicho poema, «Esa piel que se estira en el pómulo limpio, / en tu cremoso, suave, tibio color cerúleo» (vv. 1-2), nos permite encontrar una imagen que podría guardar conexión con alguna clave léxica gongorina, concretamente de las *Soledades*. Así, en la *Soledad segunda* [1994:547] hallamos: « [...] su cerúlea piel al día» (v. 819), donde el adjetivo caracteriza la piel en la descripción del caballo. Por su parte, Julio Aumente utiliza ese adjetivo, junto a otros tres más, para un objetivo bien distinto: describir la piel del amor inalcanzable. Además, vuelve a aparecer el gongorino adjetivo, «agonal» («Vive tú feliz vida lejos de mí, hermosura / agonal [...]») (vv.13-14), término que nos traslada de nuevo al «Menos solicitó veloz saeta» [2000a: 584] de don Luis.

No obstante, retornemos a la ironía. Nos interesa lo que hay de irónico y de satírico en poemas como «La pobre idiota» [2004: 195] ya que nos introduce de nuevo a esa atmósfera superficial contra la que Aumente desarrolla su vertiente más ácida:

Llegaron los poetas, los broncos visionarios,
llegaron los fatuos pintores, los músicos, los farsantes, los cínicos,
llegaron los predicadores untuosos prometiendo cielos al mejor postor,
llegaron los profesionales de la mentira, los políticos, los gobernantes.

[vv. 1-4]

Son evidentes los gremios que Julio Aumente enumera y descalifica en esos versos. El mismo hastío del poeta ante el lujo y la hipocresía de las protagonistas de «Cortesanas del Pisanello» [214-215]:

Ahora, como entonces, en Amsterdam, Hamburgo o Córdoba,
el surtidor puro de vuestra alegría me conmueve;
a treinta años de largo refrescáis mi tedio,
cortesanas corteses, melancólicas damas pulidas...

[vv. 25-28]

La sátira del religioso que roza el muslo del joven en «El salmista», desemboca en el poema «Vórtice» [198-199] en la figura de un capellán convertido en hombre-lobo:

El capellán posa su mano en el hombro del adolescente;
sentados en ribazos sobre las raíces de las hayas,
la mano es ahora fuerte garra que sujeta el cuerpo tierno,
mientras una lágrima le desciende por las espesas cerdas;

boca ansiosa u hocico torpe, transmutado,
sus colmillos voraces hunde, muerden, desgarran
muslo caliente y suave abierto del Delfín.

Capellán-licántropo bajo la luna llena.

[vv. 25-32]

En Góngora, la incontinenencia y la lascivia del estamento religioso no se centra en jóvenes y adolescentes sino en la figura femenina. Así, en la letrilla «Allá darás, rayo» [2000a: 191-192] en la que el capellán, encargado de la educación de niños, pone su mirada en una «afligida viuda» [Jammes, 1987: 81]:

De muy grave la viudita
llama padre al capellán
con quien sus hijos están,
y Amor, que la solicita,
hace que por parte admita
al que recibió por ayo.

[vv. 11-18]

A la hora de desplegar ese tono jocoso, Julio Aumente no centra su objetivo en la mujer, quizás marcado por su visión homoerótica de la realidad, mientras que Góngora despliega en sus letrillas o romances ese tono burlesco y anticlerical poniendo su objetivo en diversas mujeres. Así, la «viuda hipócrita» o la joven Flordelís [Jammes, 1987: 80] en el romance «Desde Sansueña a París» [2000a: 103-106]. Sin embargo, no será la mujer el objeto de su sátira, sino el instrumento a través del cual la desarrolla. Señala Robert Jammes que «muy a menudo, como podemos observar, Góngora se burla del clero empleando la sátira femenina» [1987: 81], como en la letrilla «Ya de mi dulce instrumento» [2000a: 164-167], en que la figura femenina mantiene «relaciones interesadas con la nobleza y el clero» [1987: 81]; o en el soneto «No sois, aunque en edad, de cuatro sietes» [2000a: 647] en el que el personaje de María de Vergara muestra su voracidad y atracción hacia el mencionado estamento. En Julio Aumente, la mujer será el instrumento para expresar su hastío ante el ambiente aristocrático, a veces desde una visión más sobria y esteticista, a veces irónica, («Dama del camafeo», «Dame à la licorne» [179] o «Paulina») y otras desde una visión satírica más explícita («La dama escarlata», «Scaligeras» [196] o «Cortesanías de Pisanello»). En cualquier caso, junto a la sátira continúa en el ambiente el esteticismo y el lujo que caracterizan por encima de todo esta obra: «[c]iudades y lugares que relumbrar con el oro de un orfebre lenguaje» [Martínez Ruiz, 1984a: 51]

Sin embargo, a pesar de esta vía satírica, defiende Jammes que aquellos poemas no son «exactamente anticlericales», sino que muestran «una desconfianza instintiva hacia cualquier devoción excesiva» [1987: 83]. Sea cual sea la razón, este motivo constituye el centro de lo se identifica como el anticlericalismo gongorino, «el tema del cura y del monje libertinos, con su complemento femenino» [88], —un elemento heredado de la Edad Media y sin ninguna intención moralizante, sino más bien jocosa— que ya está tan presente, según Jammes, en el *Refranero* popular como abordado en poesía. Sostiene, de hecho, que muchas de esas letrillas de Góngora debieron de gozar

de cierta popularidad, dada su presencia en numerosos manuscritos de la época, algunas de ellas igualmente populares y exitosas pero atribuidas erróneamente.

Más adelante, incluye en el libro poemas que ya desde el título son muy explícitos en la línea de ese libertinaje, como «Violación del Obispo de Fano» [2004: 223-224]: «Meses pocos después, de vergüenza —y de sífilis— / muere el joven obispo de edad de veinte años» (vv. 23-24). Julio Aumente efectúa con este tipo de poemas la combinación de esa arma de doble filo tan gongorina: la sátira que afecta por un lado a la Iglesia y, por otro lado, a esa superficial clase burguesa, noble o intelectual. En lo que se refiere a esta última faceta resulta esclarecedor el poema «Razón de no escribir» [201-202], relacionado con el silencio del poeta:

El coral fino o perlas arrojas al fango de los días,
caterva triste de harapientos fraternos;
para tal parlamento, pues no hay otro, me vuelvo
a mi reino y retiro con los labios sellados.

[vv. 22-25]

En el poema «Jasón» [2004: 225] la presencia de «Argos», que aparece en varias ocasiones en la obra gongorina, nos lleva a preguntarnos por posibles vínculos: «No cruza el mar aquel dorado Argos / ni sus jarcias de seda ni su velamen púrpura» (vv. 1-2). En la octava treinta y siete del *Polifemo* [2010: 167], «Argos es siempre atento a su semblante / lince penetrador de lo que piensa» (v. 292-293), como apunta en sus notas Jesús Ponce Cárdenas, se refiere Góngora al gigante Argos Panoptes, discípulo de Juno, que poseía cien ojos, encargado de vigilar a Ío [294]. Por su parte, parece que la alusión de Aumente está vinculada a Argo, la nave utilizada por Jasón, o a su creador, Argos, que junto a los Argonautas emprende la búsqueda del vellocino de Oro. Precisamente en la misma obra gongorina el adjetivo «proceloso», que vemos en la segunda estrofa del poema de Aumente («De aquel Jasón que surca proceloso», v. 5] nos reconduce de nuevo al magistral poema de Góngora [157]:

Negro el cabello, imitador undoso
de las obscuras aguas del Leteo,
al viento que lo peina proceloso
vuela sin orden, pende sin asco

[vv. 57-64]

En la misma línea, «el mar oscuro que el tritón habita» (v. 6) nos remite al *Polifemo* [158], en concreto a ese contexto natural en que «[l]a selva se confunde, el mar se altera / rompe Tritón su caracol torcido» (v. 93-94). En su edición, Ponce Cárdenas explica cómo Tritón hace sonar su caracol para confundir su sonido con el del instrumento de Polifemo (v. 220). En el texto de Aumente aparece también, como en el poema de Góngora ese «canto armonioso engañoso» del Dios de las profundidades marinas, del que además nos llama la atención la sintaxis del último verso de la estrofa: «donde el canto armonioso engañoso / de la sirte al olvido reino ofrece» [vv. 7-8]

Pero es en *La antesala*, a pesar de la aparente opulencia de muchos de sus poemas, donde el poeta adopta esa mirada satírica o burlesca para asuntos cuyo fin no es precisamente lujoso, sino que tiene que ver con la cotidianeidad del yo lírico, con sus miserias. Un ejemplo de ello es el poema «Mi prima Bruna» [2004: 221-222], donde pasamos de abordar con desencanto el convencionalismo aparente y vacío a desarrollar un tratamiento menos frontalmente crítico, sino más humorístico y jocoso:

Un día, la prima Bruna —que nunca quiso amores—
se enamoró de un joven, barman en la Costa del Sol.
Se pasaba en la barra horas y horas tediosas,
terca, mientras la mano movía exhibiendo costoso diamante.

El joven barman se hacía desear, prometía,
seguía la corriente con su sonrisa *standard*.
Al final de la noche, ebria, llevada por manos amigas,
Volvía desconsolada al hotel en lastimoso estado.

[vv. 13-20]

El poema que da título al libro «La antesala» [230-231], se refiere, según Guillermo Carnero a «el umbral o la antesala de la muerte» [Carnero, 2009: 101]. El yo lírico, también «peregrino», ha descubierto, decepcionado, que no le quedan certezas, ni sobre sus aspiraciones amorosas ni sobre las poéticas:

Dispuesto estoy y cansado; peregrino
sin bagajes me acerco, sin pajes que me anuncien,
sin preceder a mi llegada embajador alguno,
ni el concierto del pífano funeral, ni la tiria trompeta,
ni el atabal plañidero, ni la dulzaina de sepulcral perfume.

[vv. 9-13]

El yo lírico se entrega ya al desengaño y asume su destino: «Sin preferente trato o corteses maneras / tal uno más, rendido, reclinado / laso me entrego al fulgido remero» (vv.14-16). Sin olvidar nuestra indagación gongorina, nos interesa la imagen del agua como corriente plateada. Recordemos esa «corriente plata» que es el agua en el soneto de 1582, «Oh claro honor del líquido elemento» [2000a: 22]. El final del poema de Aumente, presenta concomitancias con esa tópica imagen utilizada en Góngora: «por la fría corriente de plata de la Estigia» (v. 27). El poeta que es también un peregrino preparado dispuesto para a la laguna Estigia sigue mirando hacia tópicos del imaginario natural petrarquista.

Creemos que el hallazgo fundamental de esta obra no es la utilización de la historia, de la geografía europea y, sobre todo, del arte para afrontar el desengaño vital del poeta, aunque, obviamente, con estos elementos Julio Aumente consigue configurar ese exacerbado esteticismo y aporta un original ejercicio culturalista. La sorprendente combinación que Aumente lleva a cabo, esteticismo y humor, es acaso, en nuestra opinión, el elemento más destacado de esta obra ya que nos permite especular acerca de la posibilidad de que el poeta no se tuviera solo como modelo las *Soledades* o en los sonetos de Góngora, sino en sus poemas satíricos o en esa faceta más popular, a veces burlesca, de sus romances y letrillas.

3.2. De los príncipes, De las cabras y El canto de las harpías.

Tras la novedad que supone *La antesala*, en 1990 Julio Aumente recogerá en la obra *De los príncipes* poemas de los años cincuenta y sesenta. Muchos de ellos estarán dedicados a personajes de su lujoso y aristocrático entorno madrileño. Una vez más, será el amor —en este caso el desamor del poeta— el eje vertebrador de los poemas:

Qué angustiosa sensación de cansancio
qué vago y momentáneo sentimiento de hastío,
el sentir tu mirada resbalar en mi frente.

[Aumente, 2004: 255]

Encontramos quizás, en la obra, el destello de la constante gongorina en poemas como el soneto «Dormición de María» [272], en el que el primer verso desarrolla ritmo, estructura y sonoridad claramente gongorinos («Aristas de cristal guardan diamante», v. 1). No es de extrañar que esta impresión se materialice de nuevo a partir del ejercicio

del mencionado grupo estrófico. Así, en dos sonetos de 1956 titulados ambos «Soneto» [279 y 280] («Sobre la nube, el pájaro y los días; / el ala rota, el sueño derribado / destronado el laurel y sus coronas», vv. 12-14) o en el poema «Puertas del Paraíso» [300], aparentemente un soneto pero con mayoría de alejandrinos. No obstante, ni las imágenes de dichos poemas, ni el léxico escogido para generarlas están tan logrados como en los sonetos decididamente gongorinos de *El aire que no vuelve*.

Plata la voz, cristal el óboe puro,
fluyendo el hilo de la flauta frío,
cantan del muerto amor al desvarío
desvaneciendo su floral conjuro.

[vv. 1-4]

En *De las cabras* (*O Amor y Psiqui*) y en *El canto de las arpías*, Aumente continúa con la vía temática iniciada en *La antesala* y marca distancia con el poder y la hipocresía burguesa. Señala Pablo García Baena: «Los nuevos poemas tendrán, desde el desdén hacia una burguesía agusanada y condenatoria, el descaró, la procacidad y la inocencia convenientes para ahuyentar a los moralistas» [García Baena, 1995a: 105]. Nos interesa especialmente esa primera parte del comentario de García Baena, ya que podemos pensar, de nuevo, en el menosprecio de Corte y alabanza de aldea gongorino. Así, en el poema que abre el libro, «De las cabras» [2004: 307]:

Las cabras académicas de calva o barba hirsuta;
Cabra pura del Opus, o, al contrario, muy puta.

No me fío de ninguna. Las temo y reverencio.
Astuta en la escalera, alevosa en silencio,
una a su madre le mató a Prudencio...

[vv. 13-17]

Como vemos, la vía escogida por Julio Aumente no es quizás tan satírica —sí lo fue en *La antesala*— como burlesca, censurando, reduciendo al absurdo y a lo soez, o ridiculizando en sus poemas los vicios y costumbres de los ambientes frecuentados por el poeta en Madrid (académicos, aristocráticos, artístico-literarios, políticos, etc.). Versos como los anteriormente citados consolidan un cambio definitivo en la poesía del autor de «Cántico». Luis García Montero comenta al respecto cómo, a partir de esta obra, y más tarde con *Rodolfo el patinador*, se incorporan la comicidad y el humor, combinados con el natural esteticismo de Julio Aumente: «La sátira, el desparpajo, la

desvergüenza se unieron al viejo culto por la belleza en libros como *El canto de las arpías* (Libertarias, 1993) o *Rodolfo el patinador o El ocaso de la noche* (Rafael Inglada Ediciones, 1995)».

Es aquí donde tenemos presente la mirada de Góngora y su «menosprecio de Corte» propiciado a partir de los numerosos viajes que tuvo que hacer «tanto por cuenta del cabildo cordobés como por sus propios asuntos o los de su familia» [Jammes, 1987: 95], que le llevan a Madrid o a Valladolid. Quizás descubrimos una de esas facetas que Jammes atribuye a Góngora, no ya la de «turista mordaz», pues Julio Aumente se instala en Madrid hasta prácticamente sus últimos días, sino la de «provinciano burlón», marcado por la decepción y el desengaño que le producen este ambiente superficial y fingido.

De hecho, podríamos decir que en Julio Aumente ese menosprecio de Corte se proyecta incluso a la provincia, ya que dirige su sátira no solo a elementos vinculados a su estancia en Madrid, sino que también, a través de su memoria, recuerda a esa Córdoba que le duele y de la que huye («La cabra cordobesa de rancia, mala leche», v. 9). Aumente, al igual que Góngora, debió también de sentirse «un forastero en la Corte [...] un provinciano, un andaluz burlón» [Jammes, 1987: 98]. Sin embargo, incluso en los momentos de dificultad en Madrid, emerge ese recuerdo de la Córdoba que lo ha decepcionado. Se trata de un sentimiento que Jammes analiza en el Góngora que se instala en Madrid en 1617 [101] y que, a pesar de criticar y censurar los vicios y costumbres de la Corte, no es capaz de abandonarla y volver a su tierra. El propio García Baena también se referirá a esa Córdoba decadente que perciben los poetas de «Cántico» en su época y, desde Madrid, su amigo Aumente, «[l]a misma ciudad que vemos degradarse en el tiempo, aplaudiendo ella misma su ignorante hundimiento y que el poeta señalará con dedo profético y condenatorio» [1995a: 103].

De tal modo, precisa Robert Jammes algunos de los elementos que están detrás de ese sentimiento de Góngora, realizando una «sátira moral contra la vida de la Corte: el amor venal, el interés, la adulación, la ingratitud de los grandes», etc. [1987: 102]. Se refiere el crítico a sonetos como «Valladolid, de lágrimas sois valle» [2000a: 215] («Pisado he vuestros muros calle a calle, / donde el engaño con la corte mora, / y cortesano sucio os hallo ahora, / siendo villano, un tiempo, de buen talle», vv. 4-8), o «Llegué a Valladolid, registré luego» [212], donde Góngora critica el vicio y el desorden de la Corte [1987:102]:

La lisonja hallé, y la ceremonia,
con luto, idolatrados los caciques,
amor sin fe interés con sus virotes.

Todo se halla en esta Babilonia,
como en botica, grandes alambiques,
y más en ella títulos que botes.

[vv. 9-14]

Así pues, los múltiples desengaños amorosos de la ajetreada vida sentimental madrileña de Julio Aumente también contribuirán, en nuestra opinión, a que el poeta de «Cántico» lleve a cabo en algunos poemas esa personalísima reelaboración moderna del clásico menosprecio de Corte gongorino. No solo la superficialidad y la impostura de la aristocracia y la nobleza o la lujuria y del clero van a ser el eje de sus poemas satíricos o burlescos. A partir de algunos referidos a su intensa vida social, a sus amantes, se va a gestar ese cambio de tono. Así, en esta obra, el poema «De todo ha habido en casa» [2004: 310]:

Sí, yo he tenido amantes exquisitos,
príncipes italianos de la nobleza negra o angioina.
[...]
Pero también otros no tan Reales,
pero tan ciertos y consistentes
como el macizo Andrés, repartidor de butano,
o el rubio camarero —que más tarde fue lord consorte—

[vv. 1-2, 6-9]

También en Góngora ese menosprecio de Corte se desarrollará a partir de motivos estrictamente personales. Señala Robert Jammes cómo, en ocasiones, dicho recurso es «una reacción profundamente personal, no sólo porque corresponde al provincial que era, y cuyos rasgos ha acentuado complacientemente para crear su personaje, sino también porque se inspira en la experiencia que en varias ocasiones él mismo hizo de la vida de Corte». Se refiere el ilustre gongorista a «las decepciones, las amarguras de un don Luis desanimado por los fracasos de sus gestiones, y asqueado por la hipocresía de ese mundo ficticio que se agita y prodiga en obsequiosidades estériles» [1987: 107].

Como hemos visto, ese tono emerge a partir de la propia decepción sentimental y personal, pero serán también importante en Julio Aumente la observación del

ambiente que frecuenta y que rodea, recreado —y quizás exagerado— en una atmósfera ridícula y previsible, como la del poema «Jugando a las marquesas» [2004: 312]:

En el jardín sombrío están las *ladies*,
sentadas, en banal conversación.
Las cabezas rizosas cubiertas con pamelas.
Volubles, ríen y fuman parlanchinas.

[vv. 1-4].

Este poema de Julio Aumente podría retratar perfectamente a las mismas damas cortesanas descritas por el propio Góngora

A esas damas que se hacen las melindrosas, a las que sólo se les puede ablandar con ricos presentes, que se vanaglorian, para venderse más caras, de tener muchos enamorados, y de la más alta condición, don Luis, cordobés que no se chupa los dedos, y que se da cuenta perfectamente de sus maniobras, les opone un desdén lleno de superioridad [Jammes, 1987: 103].

Por otro lado, ya no de tema amoroso, sino de nuevo burlesco hemos de referirnos al poema «La cabra hispánica» [311]: «Padres fueron cabrones y sus madres cabritas. / Algunas, por desgracia, salieron mariquitas» (vv.9-10); o el poema «Como una geisha» [313], con un tono más crudo y crítico:

Sí, sí, ya lo sabemos, *loca sua*,
bífida lengua en su industrial comercio,
corriendo lado a otro, tan frenética,
para perpetuar, exitosa, a la cabra de turno.

[vv. 1-4]

Sigue marcado este libro por el tono humorístico, como en «Jardín Botánico» [316] («Propicias los congresos, senados, convenciones.../ De aquellas mariconias nacen los maricones», vv. 13-14) o «El pelos de Leganés» [314-315]:

Si del miedo y la emoción
en el terror hallas gusto,
pásate por mi mansión,
que allí te reservo un susto.

[vv. 33-36]

Julio Aumente es capaz de pasar de una marquesa cortesana a un sospechoso personaje de extrarradio, como es «El pelos de Leganés». En esa coexistencia se está gestando en el poeta, efectivamente, un cambio a nivel lingüístico. Y es que en algunos poemas de *De las cabras* se adelanta ya el nuevo paradigma estético escogido por Julio Aumente. Escribe Luis Antonio de Villena en un artículo tras la muerte del poeta:

[D]io un fuerte giro a su escritura, no menos esteticista, en el fondo: poemas coloquiales, palabras de germanía juvenil, marginación, mundo urbano, inmensa sed de vida, ironía, sátira; el esteta había entrado como pocos en el orbe de los patinadores extrarradiales. Y detestó la moral y la rigidez del mundo viejo [2006].

Comenta Rosa Luque sobre dicha evolución en la última etapa de su producción:

El poeta de la perfección formal que alaba la crítica, el que gusta de paladear las palabras con la misma fruición que saborea una fuente de ostras con champán francés no tiene el menor inconveniente en aplebeyarlas y emplear cuando se le antoja un lenguaje *cheli* que últimamente asoma también a sus versos más satíricos. Es como si las influencias gongorinas de sus años mozos hubieran dado paso a un desgarro quevedesco, posiblemente para sobrevivir en el marasmo de los nuevos tiempos, que para él son corrosivos e intensos [82-83]

Se trata de un recurso que sirve para convivir con la decepción y edificar el verso, primero desde la distancia ante la hipocresía de una Córdoba que le dio la espalda, y más adelante por el hastío ante ese Madrid frívolo y superficial que le acoge. Esta nueva vía constituye, indudablemente, un cambio. Se trata de un arma sutil para afrontar el desengaño, combinando lo burlesco con la belleza. García Baena encuentra en esta suerte de patetismo una actitud en la que funciona «[e]l humor matizando el tenebrismo de la tragedia como si no fuera demasiado elegante el lamento» [1995a: 103].

José Manuel Trabado Cabado acude a las palabras del propio Robert Jammes [1998-1999: 447]. El ilustre gongorista, en *La obra poética de Don Luis de Góngora y Argote*, dedica a la mencionada cuestión un capítulo titulado «Promoción estética de lo burlesco» [1987: 172-179] en el que profundiza en esa conjunción entre lo burlesco y la intención esteticista del poeta. Precisamente, en nuestra opinión, se trata de una conjunción que Julio Aumente desarrolla sobre todo en esta segunda etapa de su producción. Al respecto, comenta Jammes acerca de la poesía de Góngora: «De manera general podemos decir que todas esas poesías burlescas están escritas con sumo cuidado, incluso con cierto preciosismo, lo que prueba que la preocupación estética no

está nunca ausente» [172]. Hay que recordar que, según el ilustre gongorista, el giro burlesco hacia lo artístico tiene lugar en torno a 1605 con el romance «A un tiempo dejaba el sol» [Góngora, 2000a: 239-242]: «A un tiempo dejaba el sol / los colchones de las ondas, / y el orinal de mi alma, / la vasera de su choza» (vv. 1-4). También ha de completarse lo dicho con el artículo del propio Jammes «Elementos burlescos en las *Soledades*», en el que se detiene a analizar «los elementos festivos, jocosos o francamente burlescos en un poema que por otra parte es en general elevado, sublime o, como se decía entonces, heroico» [1983: 99].

Como decíamos, se produce quizás una mezcla similar en esta etapa de la producción de Julio Aumente. El poeta desarrolla su anhelo esteticista al mismo tiempo que se apoya en otras vías más populares, incluso vulgares, en la búsqueda del ejercicio satírico y burlesco. Posiblemente el poeta llega algo más lejos que don Luis. Así, si las *Soledades* eran consideradas «poesía de argumento grave» [100], para la cual el poeta se sirve de un metro culto, Julio Aumente, salvo en algunos poemas como «El pelos de Leganés», no utiliza un metro corto para adoptar dicho tono, sino que acude sin problema al metro largo. Esta vía acentúa la intención burlesca, además de dotar al conjunto, a nivel léxico, de una gran modernidad y transgresión. En definitiva, ambos autores combinan quizás ese nivel elevado con un tono, con «detalles humildes, cotidianos, plebeyos» —podríamos añadir jocosos y humorísticos— que contribuye a llevar a cabo la intención burlesca.

3.3. Góngora en otros poemas

En la edición de la *Poesía completa* de Julio Aumente, aparecen, al final, varios poemas situados en una especie de «cajón de sastre» titulado «Otros poemas». Resulta obvio afirmar que no existe ningún tipo de unidad o uniformidad entre dichos textos, sino que estamos ante poemas sueltos publicados en revistas o incluso inéditos; eso sí, el conjunto aporta todas y cada unas de las características inequívocas de la obra de Julio Aumente. En esa serie de poemas también se puede sostener la presencia de la clave gongorina. Mencionamos, a continuación, por orden de aparición en la edición de su *Poesía completa*, algunos de los poemas en que hemos encontrado algún atisbo de diálogo con la obra gongorina.

En el poema «Rencontre dans l'univers» [473], de nuevo se hace presente el referente gongorino, en este caso el soneto «Menos solicitó veloz saeta», con la

comparación de la tercera estrofa «Dos recuerdos cruzados como veloz saeta / se encuentran sin saludo, pero se reconocen» (vv. 11-12). Por otro lado, en el poema «A Pablo García Baena» [490-491], encontramos esa huella de un léxico modernista y gongorino para realizar un lujoso retrato de su compañero de grupo: «jirones de púrpura», «amatistas», «berilos», «adormecido áspid».

Sin embargo, serán poemas, como el que aludiremos a continuación, los que aproximen a Julio Aumente a Góngora en esa otra faceta satírico-burlesca. El poema titulado, «En el jardín de un monasterio» [492-493], dedicado a una novicia sin vocación, es, sin duda, un ejemplo paradigmático. Veamos un fragmento de este poema en pareados:

De rodillas se arrastra en avaricia,
y entre sus labios, muerde la novicia

espeso surtidor, que brota hirviente,
y en la garganta casi ahogarla siente.

Y ansiosa bebe, y colman de su boca,
perlas de esperma por la negra toca.

[vv. 21-26]

También de carácter burlesco, aunque menos soez y sin contenido erótico, es el breve poema «Estampas Cordobesas» [494], donde la cojera de un personaje con urgencias por satisfacer sus necesidades fisiológicas provoca las risas de los transeúntes y de los lectores:

Con el hombro huidizo, izquierdo
—bigote o lo Espadón de Loja—,
la pata cada vez más coja,
gruñendo bajo, a paso lerdo
[...]
Repite el mismo itinerario.
(Camino va del urinario).

[vv. 1-4, 11-12...]

Vuelve Julio Aumente a poner el punto de mira en la riqueza y el poder en un poema satírico titulado «Hubertus» [497-498]:

No es por hambre que matan
el banquero opulento,

de craso abdomen y hocico porcino,
el político repugnante engañador de oficio,
el petulante magistrado banal e insensible,
el fatuo médico de pretensiones literarias,
el letrado frío e insidioso, el anticuario analfabeto,
el industrial, el militar de excelsa graduación —ebrio de su gloria—

[vv. 21-28]

Casi tan explícito como «En el jardín de un monasterio» es el poema «Fuera de juego» [499-500] «Como una perra va por las esquinas / anda caliente como perra en celo» (vv.1-2). A continuación encontramos el poema «El odio africano» [501], que ofrece una burla, esta vez más radical:

A la odiosa Patricia le deseo gonorrea,
sífilis, *grado tertio* y el sida más vehemente;
mil chancros en las nalgas y que se quede calva,
que pronto críe malvas, se le caigan los dientes...

[vv. 9-12]

De nuevo utiliza Julio Aumente la sátira, en este caso a los «politocastros» para denunciar una cuestión relativa a los poetas de «Cántico». Se dirige el poeta a Ricardo Molina en el poema «De injusta nominatione» [502], para denunciar en este caso la calle que se le dedica al pontanés en Córdoba:

con pasadizo inmundo esta ciudad te premia
—donde al borracho uréico su vomitar le apremia,

donde la prostituta —o el prostituto— orina,
do el cliente del travestí en su elegir no atina...—.

[vv. 14-17]

También en el poema «As chaperiadas» [508], elocuente ya desde el título, encontramos una burlesca referencia a la pasión de los encuentros sexuales de un «chapero». Veamos el final del poema:

Y cuando por tus muslos y espalda me derramo
pensando siempre en aquél, el que no está,
tú, resignada víctima, mi luso chaperito,
entregas al verdugo tu labio de archiduque...

[vv. 9-12]

En «Chico de muerte en Venecia» [510], presenciamos el desengaño y la ira del yo lírico ante el desdén de un joven y delicado efebo, menos inofensivo de lo esperado:

Piérdete, sí, por siempre, niño calienta-pollas,
tierno mariconcito, aprendiz bien precoz,
émulo del rubito, aquél, el de *Muerte en Venecia*.

[vv. 13-15]

También de tono humorístico y escrito en pareados, tenemos el poema «A Muslada, cabrita malagueña» [514] («Moslada era agraciada, del Emir favorita, / hurí muy entrenada, quizá algo putita», vv. 1-2); o esa burla dirigida al ámbito eclesiástico en «Nominatio ejus, interdicta est» [515] con ese explícito final: «*obsedé en la braguette del monaguillo*» (v. 14). Más adelante, también humorístico y burlesco el poema «[Murciélagos de ala sedosa]» [517]:

En la espelunca te besé,
bajo el ojo de la linterna;
discretamente me inicié
en la escalada de tu pierna...

[vv. 13-16]

Otro poema, con contenido erótico es el titulado «En Moratalla» [521]:

Cabe la fuente de Leonor,
venciendo tu actitud renuente
aquella tarde te hiqué el diente,
en la hora tonta del calor...

[vv. 1-4]

Hemos dejado para el final uno de los primeros poemas del apartado, el «Canto a Córdoba» [2004: 469-472] por estar repleto de posibles nexos con don Luis. De un lado, encontramos la descripción de la ciudad, presente ya en otras composiciones —algunas de ellas quizás escritas en torno al mismo año, 1952, por ejemplo los sonetos—; de otro, la referencia al arcángel San Rafael y, sobre todo, la alusión a Polifemo y Galatea:

Unir el verbo de oro
del severo cantor del laberinto
al raudal inextinto
y al espejo canoro
de Atis, Polifemo y Galatea

[vv. 1-5]

Son varias las huellas que nos hacen pensar que el «verbo de oro» —con seguridad el del «severo» don Luis— es admirado por la voz de Aumente en este poema. El poeta siente que solo a través de esa «clara luz febea [...]» (v. 6), que es la palabra gongorina, será capaz de comprender y cantar a esa ciudad que le es desdeñosa, su ciudad: Córdoba. Góngora es ese águila que surca el cielo y se refleja en el mar: «Por el cielo sublime del idioma / —águila sin rival—, Góngora impera» (vv. 59-60). Si volvemos al inicio del poema, en su segunda estrofa, encontramos dos elementos que presentan leves referencias al modelo gongorino. En primer lugar, en el fragmento del poema de Julio Aumente, el poeta se refiere a la belleza y al esplendor de la ciudad: «pues nunca nube alguna / empañó tu hermosura con su aliento / y plenitud ardiente / esparces del azul por la alta esfera» (vv.15-18). De un lado, tenemos la coexistencia en dicha descripción de dos elementos, el adjetivo «ardiente» y el sustantivo «esfera», que conviven igualmente en el gongorino verso («cuestas que llegan a la ardiente esfera», v. 9) del soneto «Pálido sol en cielo encapotado» [2000a: 632]. De otro, y casualmente en un soneto referido a Córdoba [2000a: 60], una estrofa introducida por el adverbio «nunca», al igual que en los versos arriba citados: «nunca merezcan mis ausentes ojos / ver tu muro, tus torres y tu río / tu llano y sierra, ¡oh patria, oh flor de España!» (vv. 12-14).

Culmina Aumente dicha estrofa refiriéndose de nuevo al esplendor de su ciudad: «así fulge en el oro, lucidera / la Perla del Oriente» (vv. 19-20). Son muchas las ocasiones en las que Góngora recurre a dicha imagen, por ejemplo «Apeóse el caballero» [306-310] («digo, una perla oriental», v. 18); «Cuando la rosada Aurora» [225-229] («de estas orientales perlas», v. 11) ; o por ejemplo en la comedia *El doctor Carlino* («No cuente piedra, no, este alegre día, / que a tanta dicha su blancura es poca; cuéntenle perlas, que el Oriente fia / de la purpúrea concha de tu boca», vv. 1258-1251). Precisamente algunas, si bien no serán «lucideras» en Góngora, sí son al menos «lucientes» —adjetivo muy frecuente en Góngora—. Así, en la décima de 1612, «¡Cuán venerables que son,» [354-355] («De un serafín quintañón / el menos hoy blanco diente,

/ si una perla no es luciente, / es un desnudo piñón», vv. 11-14) o en el romance de 1583 «Amarrado al duro banco» [44-45] («porque si es verdad que llora / mi captiverio en tu arena, / bien puedes al mar del Sur / vencer en lucientes perlas», vv. 21-24). En el poema son también frecuentes los endecasílabos bimembres («con tembloroso amor y abrazo tierno», v. 25; o «tu hondo silencio, tu serena calma» v. 36; además de un recurrente léxico gongorino.

Por último, debemos acudir a un par de alusiones que nos remiten a lugares concretos de la obra de Don Luis. De un lado, los versos «Mármol, bronce, blancura, poesía, / oh Córdoba de torres coronada» (vv. 27-28), son un evidente al mencionado soneto «A Córdoba». Asimismo, una de las estrofas finales nos remite igualmente a los sonetos de Góngora:

Pero pluma, pincel, lira y espada,
mármol, águila, bronce y media luna,
romana gloria y califal grandeza
son humo, sombra, nada.

[Aumente, 2004: 471]

La pluma y la espada podrían referirse, además de a la conocida y clásica oposición entre las armas y las letras, al «tanto por plumas cuanto por espadas» (v. 8) del soneto gongorino. De manera obvia, el último verso de esta estrofa nos recuerda al final del soneto «Mientras por competir con tu cabello», («en tierra, en humo, en polvo, en sombra, en nada» (v. 14). Incluso el «polvo», ausente en el verso de Aumente, aparecerá abriendo la última estrofa «Polvo que sigue a la veloz fortuna» (v. 82).

Con este recorrido por la obra de Julio Aumente hemos tratado de confirmar la huella inextinguible de don Luis en los sonetos de *El aire que no vuelve*, cuestión mencionada por la crítica, pero aún no abordada con detenimiento hasta hoy. Además, hemos aportado una nueva perspectiva sobre el gongorismo del grupo a partir de una faceta menos culta y grave, más burlesca y satírica.

Y es que, al fin y al cabo, la obra de Julio Aumente es la muestra inequívoca de una búsqueda incansable de belleza —ya lo dijo el propio poeta: «A mí lo que me gusta es la belleza» [Luque, 2011: 80]— llevada a cabo a través de un lenguaje tan sorprendente como moderno. El esteticismo y el humor en Julio Aumente se desatan en sus versos con una intensidad lingüística parecida a la del referente gongorino, con una autonomía y una libertad que les permiten aspirar a ese nuevo ideal de perfección. Es

parecida, por tanto, a nuestro juicio, la vía escogida por Aumente y el camino frecuentado por Góngora en el ejercicio de esa doble faceta de su producción, una poética en la que la voluntad de renovación y transgresión tienen tanta fuerza como el anhelo esteticista de su escritura.

APÉNDICE

Transcripción de la entrevista realizada a Pablo García Baena el 26 de enero de 2015 con motivo de la elaboración de esta Tesis (audio en archivo personal).

Juan María Prieto: Buenas tardes, Pablo García Baena, decano de los poetas cordobeses de la segunda mitad del siglo XX, luz, mármol, guirnalda y llama vida de la poesía cordobesa, que se deja iluminar en esta tarde gélida de un veintiséis de enero, por el recuerdo. En esta conversación, acogemos el reflejo de la luz de Góngora, que nos ayudará a precisar la huella gongorina en «Cántico» y en la vida y obra de don Pablo.

En primer lugar, don Pablo, darle las gracias, porque sabemos que está usted siempre muy ocupado, que tiene muchos eventos, por acogernos en esta tarde. La entrevista girará en torno precisamente a la figura de Góngora y a la fuerza, al poder de «Cántico» en la poesía cordobesa, para tratar de precisar esa huella.

[0.00.52]. Don Pablo, ¿comprendían los jóvenes poetas de «Cántico» la poesía de Góngora?

Pablo García Baena [0.00.57]: La admiración por Góngora la tenían todos los poetas de «Cántico», desde el mayor que era Juan Bernier hasta el más pequeño, digamos el más joven, que era, sin duda, Julio Aumente. Yo empecé a leer a Góngora —parecerá un poco presuntuoso, pero si no a leerlo a que me lo leyeran— en el año 27. Yo tenía 6 años. Iba al colegio y entonces, en una especie de graduada, o sea, de guardería —que decimos ahora colegio de párvulos— pues ya nos enseñaban las letrillas de Góngora, las cosas divertidas de Góngora, nos las leían. Y desde entonces, pues, la afición a Góngora. Por no decir ya cuando empezamos a comprender más, estoy hablando de un niño tan chico que cuando ya vamos cumpliendo años, el entusiasmo por Góngora no me ha abandonado nunca y por supuesto, también, a todos mis compañeros de «Cántico».

JMP [0.02.33]: En una entrevista a Rosa Luque, Juan Bernier, precisamente, hace alusión a ese amor del que usted nos habla y a la deuda pero, también, reconoce su dificultad ¿Qué le interesaba a los integrantes del grupo acerca de Góngora?

PGB [0.02.49]: Góngora es un deslumbramiento. Se habla mucho de la influencia de Góngora, indudablemente la tiene, pero yo creo que es el deslumbramiento de esas palabras tan brillantes, tan contrapuestas unas con otras (el fuego con el hielo). Ese

trabajo que hace Góngora de palabras a la vez sonoras y que dicen tanto y que, por otro lado, son casi contrarias. Habla del fuego y el hielo, pero se puede hablar también de la oscuridad y del oro. Al fin y al cabo, es una luz en las tinieblas o una tiniebla en la luz. Góngora es un incendio enorme para la lengua española, incendio en el sentido de luz maravillosa que se enciende cuando el lenguaje se estaba forjando después de Garcilaso y Boscán, y todo ese italianismo, buscando quizás la entraña más honda del castellano. Y Góngora casi inventa el lenguaje, porque hay un montón de palabras latinizantes, que vienen del latín o del griego, que se nos han hecho usuales a los que hablamos este hermoso idioma, pero que sin Góngora a lo mejor no tendrían ese fulgor verdaderamente excitante que tiene toda la poesía de Góngora.

JMP [0.04.49]. Objetivamente, ¿cuál es el legado más claro de Góngora a los poetas de Cántico? Ginés Liébana quería llevar una vida como la de Góngora; Julio Aumente reconoce, en su juventud, la influencia de Góngora; incluso Juan Bernier hace referencia a la influencia humana, pero, es verdad que, quizás, interesa apuntar con precisión y detectar de manera objetiva cuál es ese legado.

PGB [0.05.13]. Cada uno entiende a Góngora a su manera. Julio Aumente, que lo has nombrado, es casi un seguidor de Góngora, en esa serie espléndida de sonetos que tiene la huella de Góngora está palpable, no solo en la palabra sino en el sentido que le puede dar a palabras distintas; y, sobre todo, esa luz de Córdoba que es la luz de Góngora, cuando Julio desde una de la terrazas del Círculo de la Amistad, hace un panorama de la Córdoba, oyendo las campanas de los conventos: es una tarde completamente gongorina —parece que estamos en el siglo XVI—, hasta hay una monja que está tendiendo la ropa. Julio tiene mucha influencia de Góngora. Quizás, a mi gusto es el que más, no solamente en los sonetos, sino luego en otros poemas históricos que él hizo en sus distintos libros. Para mí, el menos gongorino, quizás, porque... ¿dijo que él quería imitarlo en la vida, Juan Bernier?

JMP [0.06.48]. No, Liébana decía que quería una vida como la de Góngora, Bernier hacía referencia a la influencia humana.

PGB [0.06.57]. Ya. Bueno, sí. La influencia humana es en Juan Bernier, porque dentro de toda esa hermosura del lenguaje, de esa vestidura espléndida, el Góngora humano tiene ciertos reflejos que se pueden ver también en la obra de Juan Bernier: esa humanidad que une cielo y tierra en hermosos versos, como hace Juan, o anteriormente

también en los sonetos de Góngora. Ciertamente, ninguno de los dos tiene poemas o sonetos verdaderamente religiosos: Juan no creo que tenga ningún soneto. Pero Góngora es un poeta casi pagano en el momento en que Lope, con las rimas sacras, o Quevedo, con tantos sonetos religiosos y tanta obra... En ese momento, don Luis es, acaso, el único que se acuerda de los dioses clásicos. Hay un soneto muy particular de don Luis pidiendo por la salud de un obispo, de don Antonio de Pazos, que fue obispo de Córdoba, en un momento en que él está enfermo. Don Luis, que era muy amigo suyo —los dos eran muy cultos y muy latinizantes—, hace un soneto pidiendo la salud de Don Antonio de Pazos, pero lo hace a través de los dioses, de los dioses del Olimpo. Es curioso el soneto por esa amplitud de dioses distintos con distintos nombres. Seguro que él no estaba muy seguro de que Apolo o Júpiter le pudieran dar la salud, pero él los invoca como si todavía pudiera alcanzarle esa gracia para el obispo. Es curioso ese soneto: es espléndido.

JMP [0.09.32]. Quería antes preguntarle, precisamente, por concomitancias entre Góngora y «Cántico» respecto a la importancia de la palabra. Es verdad que la función de lenguaje en «Cántico» en relación con su autonomía y su libertad, y la búsqueda de la belleza, puede que en cierto modo aúne a Góngora y a «Cántico».

PGB [0.09.49]. Yo creo que eso es lo que más aúna a Góngora y a «Cántico». Nosotros empezamos a escribir en un momento en que el lenguaje, como todo el país y como todo lo que nos rodeaba, era de una torpeza y de una pobreza increíble. Los poetas de entonces apenas tenían otros miras, si era el amor era el amor conyugal y no existía otro; era más el Dios terrible que el Dios misericordioso. Una poesía bastante pobre y, sobre todo, en el lenguaje más vulgar, la que nos rodeaba en aquellos momentos. Siempre hay excepciones y, en este caso, yo creo que también las hay. Pero lo que intentó «Cántico» fue precisamente devolverle la dignidad al lenguaje, cosa que se había perdido, dignidad que está presente en la mayoría de los libros de Ricardo, o de Mario López, que no lo hemos nombrado, y también, es uno de los grandes poetas de «Cántico». Un poco distinto porque, como Juan, es un poeta más a lo Rousseau, más campesino, más unido a su tierra, a su campiña de Córdoba —él era de Bujalance—, pero también con una hermosura en la palabra indiscutible.

JMP [0.11.46]. Don Pablo, si tuviera, entonces, que elegir entre un vínculo, ¿cuál sería?: ¿el barroquismo o el afán de perfección poética?

PGB [0.12.00]. No creo yo que nosotros nos propusiéramos hacer un lenguaje barroco. En absoluto intentamos eso. Era precisamente buscar la palabra exacta, aunque fuera desusada en ese momento. Por eso a veces dicen: «no entendemos nada», «qué palabras», «qué cosas». Vaya usted al diccionario y verá que se ajusta perfectamente la palabra. Entre la riqueza del castellano con toda palabra para designar a lo mejor un objeto, una cosa, el poeta debe tener la intuición de encontrar la palabra más justa, la que puede llegar con más claridad y con más perfección al lector.

JMP [0.12.53]. Don Pablo, ¿contribuye Cántico a la recuperación de Góngora? Y, si es así, ¿de qué manera? ¿Viven los autores de Cántico ese menosprecio de la crítica que se produce un siglo antes?

PGB [0.13.07]. Bueno, eso ya había pasado cuando Cántico, ya la generación del 27 se había encargado de devolverle a Góngora toda su fulgurante belleza y toda su importancia en el lenguaje. Si es que, si ni siquiera quieres considerarlo como poeta, como autor creador de palabras, él está vivo en el lenguaje, él está vivo y mucho de lo popular, del habla popular, tiene mucho de gongorino. Eso lo contaba Lorca, también, de un campesino que hablaba de, no sé, del haz del agua sobre la tierra, de un arroyo como un haz de agua. Esa cosa que puede ser barroquismo en realidad es simplemente una luz que nos lleva, indudablemente, a la belleza del lenguaje. «Cántico» no intentó de ningún modo «abarrocar» —un verbo horroroso—, llevar un lenguaje barroco, ni mucho menos. Solamente la precisión y la belleza: eso es lo único que guió a «Cántico» a hacer un lenguaje distinto del que se usaba en aquellos momentos.

JMP [0.14.52]. Esa «Intelijencia, dame el nombre exacto de las cosas» de Juan Ramón Jiménez.

PGB [0.14.56]. Claro. Juan Ramón, que no era muy gongorino que digamos, pero que, verdaderamente, no podía dejar de admirarlo como poeta y como la precisión en la palabra.

JMP [0.15.14]. En la conferencia, «El enigma de Góngora», apunta, usted, cómo Góngora sirve a la generación del 27. Dice literalmente que «se acercan a él como una mariposa a la luz», pero no era su poeta. ¿Quién era el poeta de Cántico?

PGB [0.15.30]. Los poetas de «Cántico» son diversos porque también hay que contar con las traducciones, con los poetas extranjeros... y hay que hablar de Peguy, o de los poetas que dimos en los números de «Cántico» y que, en ese momento, eran nuestros poetas extranjeros: hablar de Louis Aragón, de Paul Claudel, el francés, que se traduce en el primer número o la «Sinfonía de septiembre» del húngaro Milosz, que era casi un desconocido, un total desconocido en ese momento en el panorama español. Esa influencia, también, hay que estudiarla en «Cántico». Todo eso eran traducciones, indudablemente, aparte del francés que podíamos medio dominar —especialmente Ricardo y Juan, que incluso dieron clases de francés—. Me hace un poco de gracia eso porque estoy seguro que el francés de Ricardo tendría un acento de Puente Genil y el de Juan, de la Carlota, porque, cuando vivíamos en Torremolinos y estuvimos en una tienda de una señora francesa, intentó Juan hablar con ella en francés. La señora no entendió nada. Dije: «pero si ella habla perfectamente... No te preocupes, ¿qué quieres? ¿Unos guantes? ¿Qué es lo que quieres?» Qué duda cabe que también la poesía extranjera también tiene una influencia. No solo poetas... Shakespeare, por ejemplo. Esa grandeza del lenguaje: eso también nos deslumbraba a los poetas de «Cántico». El «Otelo» o «Romeo y Julieta». Toda la obra teatral que, afortunadamente, teníamos en aquellos tiempos muy bien traducida y la verdad es que ahí hay una influencia también. Me acuerdo con Vicente, como era tan aficionado a la paradoja», él repetía de la Ofelia de «Hamlet», cuando dice, ya un poco alocada, antes de que se la llevara la corriente del río: «la lechuza –decía Vicente- la lechuza es la hija del panadero». Todo eso, ese mundo tan fantástico de Shakespeare y de todo poeta, era lo que nos deslumbraba... y en eso hay mucho Góngora también, podría haber dicho exactamente igual.

JMP [0.19.25]. ¿Qué tiene Pablo García Baena de gongorino? ¿Cuál es su obra más gongorina? Se ha escrito mucho acerca de ello...

PGB [0.19.32]. Pues yo no me siento... En la última charla, este mismo año pasado —no me acuerdo ya qué celebrábamos⁹² porque hay que celebrar a Góngora, no solo anualmente sino a diario: gracias a él hablamos como hablamos—, yo dije que no me sentía... No me siento poeta gongorino, en el sentido que quieren darle de oscuridad y de no entenderme. Yo intento ser un poeta claro, «por el arroyo claro va la hermosura eterna», dijo Jorge Guillén hace muchos años y la verdad es que no... En algún poema,

⁹² Pablo García Baena se refiere, posiblemente, a su participación en el ciclo «Góngora Vivo», organizado por la Cátedra Luis de Góngora, el 30 de octubre de 2014.

en algún soneto quizás, he intentado imitar el lenguaje de Góngora porque se presta más el alejandrino, el mismo ritmo de los versos te hace pensar en Góngora. Pero yo como tal no creo que sea... Soy un admirador y esa sombra pues, posiblemente, esté en mi poesía. Pero no he querido yo ser un seguidor de Góngora a no ser en el asombro que me produce siempre.

JMP [0.21.16]. Reconociendo esa sombra de Góngora en su poesía, ¿quién es el autor de «Cántico» que, en su opinión, bebe más directamente de la fuente de Góngora? Antes hablábamos de Julio Aumente, quizás no, todavía, convenientemente estudiado con profundidad.

PGB [0.21.30]. No. Es verdad. Hay un libro de Luis Antonio de Villena, que es una antología de poemas de Julio, pero que no acaba de salir nunca en «Renacimiento». Y, ahí sí, Luis Antonio, yo creo que profundiza bastante en toda la poesía de Julio, que es el poeta que ha tenido menos suerte, o menos conocido de los de «Cántico». Y... ¿Cómo era la pregunta?

JMP [0.22.12]. ¿Quién es el autor de «Cántico» que en su opinión bebe más directamente de él?

PGB [0.22.17]. Yo pienso que quizás habrá que volver a Julio. Ricardo Molina yo no lo veo. Aparte de su dominio de la palabra, como la tenía Góngora, ese despliegue también de palabras y de luz que despide la obra de Ricardo, sobre todo con las palabras más sencillas, que nos hacen recordar a Francis Jammes con las *Elegías de Sandua*, o bien, en libros que no se han entendido, como los *Tres poemas*, que los publicó en la colección que hacía Gabriel Celaya en San Sebastián, la colección Norte. Son poemas muy difíciles. A lo mejor están esperando todavía su momento, no se han llegado a entender. Hay uno de ellos... —yo no recuerdo cómo le llama Ricardo... Es el primer de los *Tres poemas* del Norte, pero que nosotros, para saber cuál era, porque nos recordaba a la biografía de San Agustín (la cosa del arrepentimiento y del perdón, pero todo eso con una grandeza de palabras y de imágenes)— que verdaderamente nos recordaban al Santo, las *Confesiones*, y le llamábamos San Agustín. En el poema San Agustín... —en realidad, se llama de otra manera. No sé. No lo recuerdo ahora—. Pero hay mucho también en los poemas largos, en el libro de *Salmos* de Ricardo, hay mucho de esa grandeza que yo creo que no se ha estudiado todavía y, casi me atrevería a decir,

que no se ha entendido, porque he oído a poetas grandes y amigos de «Cántico» deplorar una serie de poemas de Ricardo que tiene una grandeza indudable.

JMP [0.24.55]. Estudios e investigaciones recientes abordan la importancia de lo pictórico en Góngora. ¿Cuál es el papel de la pintura en «Cántico»?

PGB [0.25.06]. Yo no sé si todos, pero yo siempre he dicho que yo soy un poeta con ojos de pintor. Yo lo que digo es porque lo veo, que es lo que hace el pintor: expresar en el lienzo, en el papel, en la materia que sea, lo que está viendo, lo que imagina. Y eso tenemos en el duque de Rivas, que fue también pintor en su época de juventud, lo tenemos tantos poetas que han intentado... el mismo Lorca que hacía los figurines tan divertidos, tan graciosos, tan infantiles y, a la vez, tan de su momento, tan emparentados con lo más atrevido del Modernismo, con Picasso, esos dibujos que hace Lorca, el mismo Alberti que ha estado pintando hasta su muerte. Yo no sé los demás, creo que también tienen algo, pero desde luego yo siempre lo he dicho, siempre que me han hecho una pregunta, más o menos la misma o semejante, siempre he dicho que yo soy un poeta pintor y que yo, si estoy hablando de la becerra que pasa en el carro hacia el matadero o algo así, no estoy hablando de una figura bíblica ni mucho menos, es que la he visto por la ribera pasar, en el carro atada. Y como eso muchas cosas que pueden parecer imaginativas o que vienen a través de otras literaturas y de las muchas lecturas que tenemos en la cabeza... No. Yo si no lo veo no sé decirlo.

JMP [0.27.17]. La representación de la naturaleza es muy importante en el *Polifemo*, en las *Soledades*. Hemos sabido que, recientemente, se ha inaugurado una exposición sobre los espacios frecuentados por los poetas de «Cántico». ¿Qué buscan y qué encuentran estos poetas de «Cántico» en la naturaleza cordobesa?

PGB [0.27.35]. Lo primero, la soledad: el encontrarse con uno mismo. Los poetas de Cántico eran amantes del campo, lo mismo que lo son los ermitaños de las cuevas de la Albaida. Ellos buscaban en los arroyos de Trassierra, en las fuentes del Arco o del Elefante, en todos los lagares que hay en la sierra de Córdoba, primeramente el encontrarse con ellos mismos. Eso les daba una forma de encontrarse en esa soledad, ellos mismos, y también encontrar la palabra que luego ellos volcarían en el papel. Ahí está el libro de las *Elegías de Sandua* que es el que más ha cantado —empleando un verbo un poco cursi, «cantar» para la poesía— a la sierra de Córdoba. Los demás, todos

tenemos algo de la sierra, o de cualquier rincón de Córdoba, pero menos que Ricardo. Ricardo sí, en las *Elegías de Sandua*, es un canto total a la naturaleza, virginal en aquellos momentos, ahora ya tan menospreciada intentando conservarla, pero lo que hace es... se va destruyendo poco a poco. Con esas caminatas que hacen en la noche por el Bejarano. A mí eso me da verdadero miedo porque un cigarro o una cosa cualquiera que caiga puede acabar con todo aquello.

JMP [0.29.46] A mí me ha llamado siempre, don Pablo, mucho la atención el viaje a Venecia —creo que fue alrededor de 1964—. Ese esteticismo de la ciudad y de ese ambiente veneciano, también incluso quizás la lectura de poetas italianos. ¿Qué importancia tiene en esa época para «Cántico»?

PGB [0.30.06]. Bueno, para «Cántico»... Íbamos dos poetas de «Cántico», iba Julio e iba yo. Íbamos dos poetas de «Cántico» en aquel viaje. Para «Cántico». La influencia de Venecia vendrá incluso después de ese viaje porque ese viaje se hace en el 64: el año pasado hizo 50 años del viaje. Un amigo, Antonio Portela, un poeta joven de Huelva que ha pasado mucho tiempo en Italia y que va con frecuencia, estuvo en la Academia Española de Roma, con una amiga suya italiana hicieron la traducción de mi poema Venecia y le pusieron un colofón diciendo: «A los 50 años del primer viaje a Venecia de Pablo». Venecia es una ciudad que hay que contar siempre, yo creo que en todas las literaturas, no solo en la europea. Volviendo a Shakespeare, *El mercader de Venecia*, *Otelo*... está ahí, y, modernamente, en el cine la *Muerte en Venecia*. Venecia es una ciudad literaria totalmente. Parece inventada por un poeta. Y además, una ciudad que no defrauda porque la mayoría de las ciudades turísticas al cabo de un tiempo, a lo mejor la primera vez no, pero luego acaban cansándote o defraudándote. Venecia se enmascara con el carnaval y es otra cosa. Ese carnaval silencioso, no ese carnaval bullanguero de los andaluces, que está muy bien, también (tampoco podemos despreciar ni mucho menos las comparsas gaditanas). Es otra manera de entender, pero esas máscaras tan hieráticas, ese silencio de las máscaras paseando por la plaza, junto al Duomo... es algo increíble. No era carnaval cuando nosotros fuimos, pero había muchas fotografías de todo aquello en nuestro viaje. Había una exposición en una sala con motivo del carnaval y, por eso, yo lo uno un poco a todo eso. Era verano claro, era verano y Venecia estaba llena de turistas. Pero es un turismo que no molesta quizás: es un turismo que se disemina. Como no se puede ir en turba por las calles porque hay que coger las góndolas y todo eso, pues, a lo mejor pueden pasar góndolas con cinco ó seis personas

...pero no esas colas. No. Venecia está abierta a todo el mundo, y como no sea que quieras ver el tesoro de la catedral, con la tabla de oro y todo eso, pues no vas a encontrar las colas. Y luego ese misterio, ese agua por las calles y la universalidad a la vez. Una ciudad especialmente única y la universalidad de gentes que te encuentras⁹³.

JMP [0.34.22]. La Mezquita es el lugar gongorino por excelencia, don Pablo, como señala el propio Ricardo Molina. ¿Cuáles son los lugares de «Cántico» en esta «celestes Córdoba enjuta»?

PGB [0.34.36]. Los lugares de «Cántico» son las tabernas. No podemos decir que sea la Mezquita porque no recuerdo haber estado nunca con ninguno de los poetas de «Cántico» en la catedral. No lo recuerdo. Pero sí con algún pintor de «Cántico», por ejemplo con Miguel del Moral sí, recuerdo haber estado paseando por entre las columnas; pero, indudablemente, las tabernas, las viejas tabernas con sus patios de columnas o sencillamente de paredes blancas de cal, o sus mesas de mármol en verano o la mesa camilla en invierno. Las tabernas son los lugares donde se reunían los poetas de «Cántico». Yo recuerdo, por ejemplo, un momento. Era un día de la Semana Santa y llovía y llovía. Ginés Liébana vivía ya en Madrid y vino. Ricardo iba a publicar el número⁹⁴, al día siguiente o a los dos días, con motivo de algo extraordinario del diario *Córdoba*, un poema. Ginés estuvo haciendo la ilustración de ese poema en la taberna, mientras Ricardo nos leía el poema que era inédito, para el *Córdoba*, y Ginés pintaba lo que más o menos estaba, lo que él interpretaba con su lápiz o su pluma en el papel. Hay muchos de esos momentos, pero ahora de pronto me he acordado de ese como lugar de reunión. Y luego las tertulias que hacíamos cuando nos reuníamos —no una especie de junta de «Cántico», no: de la manera más informal del mundo—. Los poetas de «Cántico» nunca se reunieron para hacer un número en la revista. Simplemente, pues, nos dejábamos llevar por la idea de cualquiera: «por qué no se hace un número a Luis Cernuda» o «se hace un numero de poesía china»... Y eso era suficiente para que los demás lo viéramos e hiciéramos nuestra colaboración. Nunca hubo esa junta directiva que parece que mueve todo ahora en revistas y en clubes más o menos literarios. Eso no lo tuvo «Cántico». Estábamos todos abiertos a cualquier idea de cualquiera de nosotros, de cualquier de ellos.

⁹³ Se produce en este punto un corte en el audio debido a una dificultad técnica en la grabación.

⁹⁴ En esta anécdota Pablo García Baena se refiere a la publicación de algún número de la revista *Cántico*.

JMP [0.38.03]. Quizás lo religioso no ocupa un lugar prominente en la poesía de Góngora. Sin embargo, al leer los poemas de «Cántico» sí encontramos un papel importante de la religiosidad, un lugar privilegiado para la liturgia, para la sensualidad, para el incienso. ¿Qué función tiene la religiosidad en «Cántico»? ¿La encontramos como un apego a la tradición o como un mero elemento de orfebrería poética?

JMP [0.38.26]. Tenemos que entenderla de dos maneras. Primero, verdaderamente, como esa religiosidad sentida, o sea, que no es impuesta por la religiosidad que imperaba en ese momento en todo el país. No es eso. Sentida, cada uno según su hondo pensar y sus problemas, que siempre se ponen a los pies de la debilidad. Pero qué duda cabe de que lo teatral de la liturgia, la exuberancia de todas esas cosas que hablan a los sentidos, desde el incienso hasta la música, todo lo que es sentido, todo lo que es humano está en la representación de lo religioso, y de eso hay mucho en «Cántico». Interviene también en «Cántico» el saber porque, a la vez de «Cántico», Juan Bernier y yo trabajábamos en el catálogo monumental de la provincia que hacía la Diputación, y eso nos permitía conocer una serie de objetos religiosos que a lo mejor la platería, al hacer las fotos, que las hacía Pepe Jiménez Poyato, nos hacía conocer una serie de objetos, a lo mejor de nombres un poco extraños, como «acetres» o «píxides», cosas de esas que se encuentran en los poemas míos. Y eso viene de esa cultura que podemos llamar artística de alguno de los poetas de «Cántico»: el conocer de la platería cordobesa, algo que, por otra parte, yo creo que también don Luis dominaba a la perfección.

JMP [0.41.06]. Después de tantos versos en el camino, don Pablo. ¿Hay en Góngora más luz o más oscuridad? ¿Y en usted? Antes hablaba del fulgor de Góngora...

PGB [0.41.25]. Lo oscuro es también la belleza. Lo oscuro no es una cámara oscura siempre, porque entonces no veríamos nada: sería ceguera. La tiniebla tiene su hermosura y de eso, indudablemente, hay mucho en Góngora. Pero hay mucho en Góngora porque le presta más brillo a cuando enciende con una palabra la claridad en esa tiniebla que él mismo ha concitado en torno al poema. Yo creo que en Góngora vale tanto lo oscuro como lo más claro. Incluso, si de una manera vulgar dividimos la obra en clara y oscura, a mí eso me parece una vulgaridad total. Cada cosa tiene su gracia y su belleza. Esa cosa popular de los romances o de la «Hermana Marica», donde también puede haber palabras o hechos, como la toma de Larache. Todo eso se une y lo que no

se puede decir es «esto es lo claro y esto es lo oscuro». Cuando dice: «Era del año la estación florida / en que el mentido robador de Europa», el principio de las *Soledades*, ya empieza con... hay que saber mitología, hay que saber de esto, hay que saber de aquello para poderlo entender y eso os hace pensar que es tiniebla. Pero no lo es porque él va alumbrando con la palabra todo lo que va diciendo y, aún cuando a veces no lo entienda, para eso tenemos los textos de Dámaso al lado, para aclararnos lo que quiere decir. Pero ya te agarrota el corazón la hermosura de lo que estás oyendo o leyendo.

JMP [0.44.02]. Ya, por último, don Pablo, me gustaría que valorara cuál es el lugar de Góngora en la poesía actual y en Córdoba.

PGB [0.44.11]. A mí me parece que los poetas de ahora tienen poco aprecio, pero no solo por Góngora. Yo creo que los poetas jóvenes no sienten aprecio nada más que por ellos mismos—y en todo caso por Pablo García Baena, porque verdaderamente a mí al menos los poetas cordobeses yo los quiero mucho, y los admiro mucho y lo digo siempre—. Pero también ellos, cuando quizás me apartan de todo lo demás. Lo digo porque hemos tenido ocasión de oír grandes poetas actuales y los jóvenes no van nunca a nada de eso. Parece como si no les interesara la poesía de ahora, y han venido a lo que organiza el Departamento de Cultura, el centro Andaluz de las Letras, bueno... infinidad de actos y de cosas... y es raro encontrar un poeta joven. Por eso, digo que nosotros sentíamos admiración no por los mismos de nuestra época, sino por todos los anteriores y además nuestro afán era olvidar aquel momento malo de la poesía española para, de alguna manera, que siguiera el cauce hermosísimo de la generación del 27 que inundó de poesía todo el país. Y eso se olvida y en un momento casi se entierra, se hace un canal subterráneo de esa poesía y se pierde. Y el brotar de nuevo de esa palabra hermosa, de esa belleza, de esa metáfora... de eso que pone la generación. Admirábamos al 27 plenamente. Pero estos poetas nuevos... —no hablo de los de Córdoba, porque ya he hablado... en general—, parece que no sienten. Luis Cernuda, Juan Ramón, Antonio Machado. ¡Qué poetas tan enormes!, ¡tan gigantescos! Siempre los sentimos así. Iba a decir que lo sentimos sintiendo... no sé ya si en la otra dimensión recordarán a Antonio Machado.

JMP [0.46.59]. Le damos las gracias, don Pablo, por esta interesantísima conversación, a través de la cual seguro que nos ha dado muchísima luz, acerca de ese vínculo, de esa huella entre Góngora y «Cántico». Muchas gracias.

PGB [0.47.59]. Encantado. Ha sido una tarde divertida porque las preguntas y todo eso me han hecho recordar una serie de días y de vida junto a los poetas de «Cántico». Los viejos solo somos... cuando no perdemos la memoria, que también la perdemos, somos pura memoria.

CONCLUSIONES

A lo largo de la presente Tesis hemos tratado de adoptar una perspectiva distanciada y objetiva acerca del recurrente gongorismo de «Cántico». Para ello hemos acudido a la obra de tres autores concretos (Ricardo Molina, Pablo García Baena y Julio Aumente) con el propósito de analizar la estela de don Luis en los versos del grupo poético cordobés. Son dos las claves con las que podemos resumir la huella real de Góngora a partir del mencionado análisis de la obra de los tres poetas de «Cántico»: belleza y perfección.

En el capítulo I, dedicado a Ricardo Molina, hemos podido constatar la profunda influencia y la fuerza de un personaje cuya intervención cambia, en cierto modo, la historia de la literatura cordobesa. Para ello, hemos estudiado con detenimiento sus textos en prosa, especialmente en *Cántico*, a partir de los cuales se revelan algunas de las características más significativas de este grupo de poetas. Dicho análisis nos ha llevado a confirmar que existen nexos concretos a través de los cuáles coinciden las poéticas de Luis de Góngora y del grupo «Cántico». En primer lugar, la importancia que los poetas del grupo dan, desde sus inicios, a la perfección y a la conformación de una solida arquitectura poética, reconociendo a Góngora como uno de los autores que marcan la concepción del andamiaje de ese primer impulso creativo. Por otro lado, el pontanés acude igualmente al referente formal gongorino a partir de un segundo elemento: la musicalidad. De hecho, a partir de esa característica Ricardo Molina no tarda en identificar la poesía de Góngora con «el perfecto canon». Por último, se refiere el poeta a la simetría y las posibilidades expresivas del endecasílabo de don Luis. Con estas tres alusiones comprobamos que, al mismo tiempo que va produciéndose un reconocimiento del referente gongorino, Ricardo Molina va construyendo una poética para «Cántico» en la que se advierte nítidamente, cuando menos, la presencia de Luis de Góngora

No cabe duda de que Ricardo Molina sitúa en un lugar primordial la influencia de don Luis, quizás debido a dos razones: la primera, la lectura de la obra de Góngora, por ejemplo de los sonetos, de los que, como otros poetas del grupo, demuestra ser un profundo conocedor; de otro, el conocimiento y estudio de interpretaciones críticas sobre la obra del vate. En este sentido, estas primeras aproximaciones nos han llevado descubrir que Molina y los autores del grupo parecen conocer bien un texto muy significativo que había sintetizado magistralmente las claves de la poética gongorina: la conferencia de Federico García Lorca «La imagen poética de Góngora». Este dato, a

nuestro entender, contribuye a darle coherencia real al vínculo entre Góngora y «Cántico».

Por otro lado, Molina y los autores del grupo debieron conocer otras aportaciones exegéticas, como las de su admirado Dámaso Alonso, figura que merece una mención especial ya que, en nuestra opinión, ocupa un lugar privilegiado en la existencia de esa clave gongorina en «Cántico», y no nos referimos precisamente al aspecto formal. Ha llamado nuestra atención un hecho que no se ha valorado suficientemente o que no ha trascendido de una manera real entre los estudiosos del grupo: la callada contribución de Ricardo Molina en la rehabilitación de Góngora en la segunda mitad del siglo pasado, a través de un trabajo y un impulso decisivos en la gestación de los estudios críticos de Dámaso Alonso (gestiones con el cabildo, con el Ayuntamiento, documentación, etc.) y en los homenajes realizados en la ciudad de Córdoba (artículos, conferencias, la instalación del busto en la plaza de la Trinidad, etc.). Entre esas actuaciones, no podemos dejar atrás por su significado la obra *Córdoba gongorina*, con la que el propio Molina traza un callejero sentimental y experiencial de la ciudad vivida por Luis de Góngora.

Frente a los testimonios directos hemos señalado que el vínculo entre los poetas de «Cántico» y Góngora también se produce en ocasiones de manera indirecta, por ejemplo a través de la intermediación, entre el grupo y el poeta barroco, de los autores del 27: de Jorge Guillén, la poderosa construcción de sus poemas y la búsqueda de la pureza; de Vicente Aleixandre, la importancia de la imagen, que privilegia el papel de la descripción en «Cántico»: la sensorialidad, la luz, el color —elementos presentes en lo que Dehennin llamó «el acto puro gongorino» [2004: 23]—; por último, de Gerardo Diego, la perfección y la capacidad de expresión a través de la belleza de sus sonetos, valores que reconoce precisamente el santanderino de manera explícita en los procedimientos que lleva a cabo el maestro Góngora. Igualmente, hemos descubierto a través de Ricardo Molina otros referentes e intermediaciones del grupo que, distando de la influencia de Góngora, proponen una poética que nos acerca, en un modo distinto, a la huella de don Luis. Así, lo vemos en la utilización, por ejemplo, del alejandrino modernista o en esa imaginativa trabazón de imágenes *claudelianas*. De hecho, consideramos que la influencia de Paul Claudel en «Cántico» no es accidental ya que, en nuestra opinión, su simbolismo católico tiene mucho que ver —aún siendo el verso del francés más íntimo y menos suntuoso— con ese modernismo mironiano del lujo y el

incienso que está detrás de la apariencia barroca de algunos de los poemas de Pablo García Baena y Julio Aumente.

En ese capítulo I, han estado presentes dos debates relevantes en las especulaciones sobre el «gongorismo» del grupo. De un lado, consideramos significativo que Ricardo Molina aborde el debate sobre la oscuridad y la dificultad de la poesía y su función en la sociedad, un cuestionamiento que, a partir del esteticismo de «Cántico» y de la atribución del adjetivo «barroco», está presente en la razón de ser del grupo y en la reflexión sobre su identidad hasta hoy —el propio García Baena lo ha abordado hasta la fecha en múltiples ocasiones, por ejemplo en nuestra entrevista—. Por otro lado, hemos abordado la cuestión que aún hasta hoy no ha sido definitivamente esclarecida por la crítica, la del término «gongorismo», apoyándonos en Andrés Sánchez Robayna, Antonio Carreira y el propio Joaquín Roses. Así, para realizar nuestro posterior análisis de los textos hemos sintetizado todas sus aportaciones en algunos límites no definitivos con que utilizar dicho adjetivo: la presencia de cultismos, la sensorialidad, la mirada a los clásicos, la belleza, la sensualidad, la presencia de lo popular y del humor, etc.

Finalmente, respecto a la influencia de Góngora en la obra de Molina, podemos admitir que no hemos encontrado huella alguna en su producción anterior a *Elegías de Sandua*, ni siquiera en algún soneto. Sin embargo, sí existe una mínima reminiscencia gongorina en dicha obra. Dos son los elementos a los que hemos apuntado en la búsqueda de esta huella. En primer lugar, propusimos la posibilidad de una estructura narrativa lineal en las elegías de Molina, a la manera de la narración que protagoniza el peregrino en el gran poema de la naturaleza de Góngora: las *Soledades*. Hemos descartado dicha opción ya que, a pesar de la coherencia de las elegías no hemos encontrado en esa vía posibilidad alguna, debido fundamentalmente a las circunstancias de la publicación de la obra⁹⁵. En segundo lugar, nos hemos fijado en la naturaleza, en la que se encuentran los espacios sentimentales de la Córdoba de Góngora y de «Cántico». Es evidente que algunos de los lugares frecuentados o recreados por ambas obras, entre Trassierra y el Guadiato, resultan muy familiares a ambos poetas. Dicha coincidencia introduce en el imaginario de «Cántico» un vínculo casi panteístico con la naturaleza, pero, sobre todo, un elogio a la vida retirada, en cuyo escenario nace un

⁹⁵ Recordemos que, como señalamos en el primer capítulo, en 1948 salen a la luz dos ediciones distintas de *Elegías de Sandua*: en la primera el libro está formado por un total de trece poemas; en la segunda encontramos ya los treinta y tres definitivos, produciéndose en algunos de los poemas originales algún tipo de variación respecto a su orden, y, por tanto, en la disposición general del conjunto.

espacio mítico para la nostalgia. Frente a una ciudad que, poco a poco, los poetas del grupo dejan de reconocer, se produce un íntimo encuentro con la naturaleza, en un paisaje para la introspección, el amor y el recuerdo. En esa línea, podemos concluir que el único elemento que une ambas propuestas es la soledad, cuya concepción ocupa un lugar similar, aunque no idéntico, en ambas obras. En Góngora la naturaleza es un espacio para el dolor y el abandono, mientras que en Molina predomina esa melancolía que provoca el paso del tiempo. De tal modo, en las *Soledades* la naturaleza es un espacio para el olvido y en las *Elegías de Sandua* se dibuja un paisaje para el recuerdo. Consideramos pues que, indudablemente, la naturaleza cordobesa es un espacio común y decisivo para comprender el vínculo que une a los poetas de «Cántico» con don Luis.

En el capítulo II de la Tesis hemos analizado la influencia real de Luis de Góngora en la obra de Pablo García Baena. Hablamos posiblemente del portador más prodigioso de ese fuego que sostuvo Góngora cinco siglos antes. Nos recuerda Carlos Clementson cómo Molina «lo reconocía explícitamente, y aún en plena juventud, como el mayor poeta cordobés después de Góngora» [2009: 75]. Sin embargo, esta aseveración no nos puede llevar a afirmar tajantemente que estamos ante el representante más claro de la estela gongorina en la poesía de la segunda mitad del siglo XX o en la literatura actual. Como hemos comprobado, y el propio García Baena ha reconocido, Góngora está presente en su vida desde su infancia. Pero ello no es suficiente. De tal modo, comenzamos el estudio de dicha influencia a partir del que, en nuestra opinión, es el elemento que vincula de manera más determinante la obra del poeta de «Cántico» con la influencia de Góngora: la fulgurante relación de Pablo García Baena con la palabra. A partir de ese «raptó» de juventud, hemos situado en nuestro trabajo la poesía del poeta de «Cántico» frente a dos caminos que nos permiten establecer las coordenadas de su poética respecto a la de don Luis. De un lado, un García Baena en la línea del neoplatonismo renacentista de autores como Garcilaso o Herrera, concepción filosófica igualmente importante, según R.O. Jones, para la cosmovisión de Góngora: ese furor entre la sensualidad y el misticismo que el poeta experimenta en la búsqueda de la pureza, que se encuentra esencialmente en la belleza de la naturaleza; de otro, el neo-romanticismo garciabaeniano —una característica en la que ha insistido gran parte de la crítica— cuyo intimismo, si bien no implica una relación directa con Góngora, procede de influencias decisivas en su obra (San Juan de la Cruz, Cernuda, el Modernismo...). En ese sentido, al igual que hicimos en el paisaje de Sandua, hemos abordado en el capítulo II la soledad del yo lírico en García Baena

para ir a parar al bosque de las *Soledades*. Efectivamente, hemos descubierto esa nostalgia, entre el rumor y el silencio, que en Pablo García presenta concomitancias con la de ese peregrino que quiere encontrar un camino en el olvido. No obstante, consideramos que ese anhelo íntimo y voluptuoso, casi místico, une más a don Pablo con San Juan de la Cruz.

Por otro lado, comprobamos a partir de sus primeros poemas y la pervivencia en libros como *Rumor oculto*, la presencia de la huella modernista, cuyo origen está fundamentalmente en la influencia de Juan Ramón Jiménez. De hecho, en relación con el Modernismo, hemos señalado una de las aportaciones más esclarecedoras acerca de la consabida etiqueta barroca en el grupo, un elemento solo abordado con anterioridad por Carlos Clementson: la existencia de un modernismo mironiano en los poetas de «Cántico», especialmente en Pablo García Baena. La ornamentación, el lujo y la elegancia de su poesía encuentran también su origen en la suntuosidad y la sensorialidad modernistas. Todo ello será consecuencia de esa renovación del lenguaje que quiere emprender el grupo, en lo que García Baena considerara una «nueva rebeldía de la belleza» [1995a: 121]. De hecho, el autor, que dedica un par de sus textos en prosa a Salvador Rueda y Manuel Reina, respectivamente, en el texto dedicado a este último vincula el esplendor del castellano de Reina con el vigor de la lengua del propio Luis de Góngora. En esa línea, hemos profundizado en dicho vínculo a partir de dos elementos: Dámaso Alonso advierte el entusiasmo por Góngora de Gabriel Miró, el cual, a su vez, ya había destacado la modernidad de la lírica de don Luis. Por otro lado, cabe señalar que a Miró se le achacan los mismos vicios que a Góngora, precisamente las características que se le atribuyen a García Baena para etiquetarle de barroco: la riqueza de su lenguaje, el preciosismo, etc. A partir de este lenguaje, de la coexistencia de lo divino y lo pagano en la poesía de García Baena, y descartando, en cualquier caso, la religiosidad en su obra —afirmando más bien la existencia de una especie de «culturalismo religioso»—, se puede constatar, en nuestra opinión, la profunda influencia del modernismo litúrgico y sensualista de Gabriel Miró.

En ese capítulo II nos hemos interesado, precisamente, por la sensualidad, advirtiendo en este trabajo que la visión del pecado y del placer en el yo lírico garciabaeniano se asemeja a la dualidad entre el silencio y el grito de los amantes del *Polifemo*. Asimismo, coinciden Góngora y García Baena en el papel de la naturaleza como el espacio para la plenitud amorosa, que se vive desde la intimidad y el silencio. El pastor y la nereida alcanzan el amor a partir de un «silente cortejo», frente a la

música del cíclope: el silencio será la culminación del deseo de los amantes. Frente al silencio polifémico, la naturaleza en «Cántico» es también un espacio para la confianza y para el encuentro amoroso. Mientras que el pecado y el dolor van unidos al ruido, el amor está vinculado a la intimidad y al silencio.

Pero quizás la cuestión vertebral sobre la que hemos reflexionado en el capítulo II es el uso del adjetivo barroco para definir la poesía de García Baena —y como consecuencia la del grupo, al ser este su autor más representativo— concluyendo que, si bien no es erróneo, ofrece una perspectiva inexacta acerca de su obra. De hecho, como hemos apuntado, lo que de manera recurrente se ha venido calificando como barroco tiene también mucho de modernista: sensorialidad, lujo, suntuosidad, etc. Por su parte, en lo que se refiere a «Cántico», queda claro que dicho adjetivo es ciertamente parcial y reduccionista, atendiendo a las singulares trayectorias de Juan Bernier y, sobre todo, de Mario López. Del mismo modo, consideramos bastante atrevido asimilar el barroquismo y el gongorismo, aunque, indudablemente, encontramos en el vate este estilo sensitivo, el ennoblecimiento del lenguaje a través del cultismo, la sutileza conceptista... De lo que no cabe duda es de que gran parte de estas características se desarrolla de manera evidente en la poesía de Pablo García Baena —quizás todas las mencionadas exceptuando el conceptismo— de modo que en el de «Cántico» confluyen los rumbos de ambas poéticas, en ocasiones casi idénticas: existe un García Baena barroco —nunca en el sentido despectivo de la palabra— a partir de la profusión de alguna de las características antes citadas, pero también un poeta voluntariamente gongorino, más que por un intento de imitación por el conocimiento de la obra de Góngora y su admiración hacia don Luis.

Comencemos por el García Baena barroco. Consideramos que el barroco en la producción de Pablo García Baena reside en esa reacción esteticista atemporal, a veces sobria, otras suntuosa, que coexiste con el exótico preciosismo modernista. Así, es evidente que el uso de abundantes cultismos se puede asimilar al barroquismo. No obstante, hay otras razones que pudieron motivar dicha elección en el poeta: su colaboración en el catálogo monumental de la Diputación, que le permite mostrar su conocida erudición léxica sobre el mundo de los objetos religiosos; y las lecturas de otros clásicos de tradiciones anteriores (Fernando de Herrera, Garcilaso, Fray Luis de León, San Juan de la Cruz o incluso Juan de Mena). Además, tenemos también presente esa preocupación en el imaginario modernista, hecho que delata la exuberancia, la

musicalidad o la delicadeza de este supuesto barroco, que bien pudiera ser la intensidad de un verso a lo Gabriel Miró.

Hemos concretado en nuestra Tesis las presumibles conexiones de García Baena con el barroco. Así, la exigencia formal —que no debe asimilarse directamente a un voluntario hermetismo—; algunos guiños al propio Lope ya desde sus primeros cinco cuadernos de poesía («Por el mar de mi llanto») —aunque es innegable la omnipresencia de Juan Ramón— en los que también encontramos algún posible hipotexto de Góngora; el uso en algunos poemas más clásicos de un imaginario y un léxico entre garcilasiano y gongorizante. Hay un matiz barroco en sus tres primeras obras que se confirma en la policromía, en la sensorialidad y el espíritu de ese retablo dorado, también sombrío, que es *Óleo*. Igualmente, hay un barroco no formal, sino moral, un claroscuro que, como ha indicado parte de la crítica, se observa en García Baena en esa unión de contrarios que nace del desengaño, en esa dualidad de elementos contrapuestos que oscila entre la melancolía y el esplendor del lenguaje, entre el claroscuro y el color. El barroquismo de Góngora y el de García Baena coinciden fundamentalmente en su anhelo de trasgresión, de perfección, en la mayor objetividad que les une: la belleza. En ese sentido, hay quizás un barroquismo que se torna gongorismo y que es una vía transitada por Pablo García Baena. Se trata de la hipótesis manierista, que, en nuestra opinión y la de parte de la crítica, tiene que ver con la modernidad y la alteración de las formas clásicas con la que los dos poetas se relacionan con la belleza. En García Baena encontramos un culturalismo de raíz barroca que se desarrolla en esa búsqueda por encontrar nuevas posibilidades expresivas al lenguaje, de exaltación de una nueva belleza.

En nuestra Tesis son varias las obras en que hemos encontrado bien similitudes formales, bien hipotextos. Así, en *Rumor oculto*, el gongorino final de la «Égloga de Belisa» a partir de la presencia de algunos tópicos cinegéticos y pastorales presentes en la obra de don Luis; o el tono y la forma de «Cantigas a las manos de nuestra señora», muy similar al de las letrillas de don Luis. No podemos tampoco olvidar los sonetos de *Almoneda*, en los que el grupo estrófico empleado, que García Baena y los autores de «Cántico» toman de la poesía de Góngora, y las coincidencias léxicas y estructurales evidencian una estrecha vinculación.

Por otro lado, constatamos la cercanía de García Baena con la vida y obra de Luis de Góngora en varios poemas de obras posteriores en los que mira directamente al referente gongorino. Así, cabe destacar en *Antes que el tiempo acabe* el poema «Infame

turba», por la elección del título y algún verso de sintaxis gongorina; y, sobre todo dos poemas: «Córdoba», que aborda el paso del tiempo en una especie de *ubi sunt* moderno, y en el que aparece Góngora como personaje, además de hipotextos de varios lugares concretos de la obra del vate; y «Última soledad», un poema esteticista en el que, junto a hipotextos y guiños a la obra de don Luis, el título ya es un adelanto del tema: la relación de Góngora con su ciudad y con su familia pero con un tono de profundo desengaño.

Igualmente, las últimas obras de la producción de Pablo García Baena contienen cierta sombra de Góngora. En *Los campos Eliseos*, vemos el mencionado manierismo en el uso del lenguaje lujoso y culto; en una elaboración culturalista de una belleza con el sello singular de su voz; y especialmente, como reconoce el propio García Baena, en la artificiosa y armónica concepción estructural de la obra, un ejemplo de ese anhelo de perfección tan de García Baena como de don Luis («Quizás el libro mío que tenga más huella de don Luis...»). En esta obra elegíaca el poeta apuesta de manera esencial por la palabra, en una muestra de la orfebrería lingüística que le caracteriza y sobre la que tan brillantemente nos habló en su obra *Los libros, los poetas, las celebraciones y el olvido*.

Dejamos para el final *Fieles guirnaldas fugitivas*. Además de las múltiples alusiones y guiños a la obra de don Luis, será decisivo para nuestras conclusiones el tríptico «Excelso muro» —de cuyo título nos ahorraremos, en este punto, señalar el origen— compuesto por los poemas «El campo», «La Corte» y «Rincón nativo». Los dos primeros recrean el tópico del menosprecio de Corte y alabanza de aldea, tan relevante en la obra de Góngora y, muy especialmente, en su gran poema de la naturaleza; el último, quizás también la última gran presencia de Góngora en la obra de García Baena hasta la actualidad, escuchamos la voz melancólica del poeta que mira su tierra desde la distancia, un poema en el que García Baena elige a Góngora como correlato de su yo poético.

Con el último capítulo de esta Tesis, dedicado a Julio Aumente, hemos tratado de profundizar en la obra del que, incógnitamente, es quizás el poeta de «Cántico» que más se deja influir por la obra de Luis de Góngora —ya lo reconoce Pablo García Baena: «Julio tiene mucha influencia de Góngora. Quizás a mi gusto es el que más...»—. A pesar de que su papel en el grupo es más discreto que el de los directores de las revistas, se trata del poeta, como hemos sostenido, que junto a Pablo García Baena representa mejor el espíritu y la estética de «Cántico».

Nuestro análisis tiene como punto de partida el manejo de una copia del libro inédito que Julio Aumente presenta al premio Adonais, *Nízam*. En ella pudimos encontrar, entre otros textos de un tono y un estilo diversos —más bien romántico o cernudiano—, un poema que nos confirma la presencia de Góngora en Aumente desde sus inicios y que supone un adelanto de los sonetos de *El aire que no vuelve*. El «Poema al Arcángel San Rafael» será la primera huella en su obra de esa mirada claramente influenciada por los sonetos y por la obra de Luis de Góngora. El léxico, alguna estructura sintáctica, el tema y el tono del poema inauguran nítidamente el gongorismo de la obra de Julio Aumente.

Ya en *El aire que no vuelve* hemos confirmado la que es, quizás, la huella más evidente de Góngora en el grupo «Cántico». El lujo y la pedrería de los sonetos del libro podrían hacernos pensar de nuevo en la vía modernista. No obstante, tanto el molde estrófico como los múltiples intertextos hallados en múltiples imágenes y versos de los sonetos de Julio Aumente —relacionados a su vez, especialmente, con sonetos, pero también con las canciones, los romances, los tercetos o las *Soledades* de don Luis— nos llevan a afirmar tajantemente que, en efecto, estamos ante sonetos de intención gongorina. Sin embargo, dichos rasgos no son los únicos testimonios que nos confirman ese vínculo. Algunos de los mencionados poemas, concretamente los sonetos 2, 3, 4, los encontramos entre los textos mecanografiados de Aumente. Dichos documentos son esbozos y borradores de aquellos sonetos, y en ellos hemos podido comprobar que algunos de los lemas que podemos leer en la parte inferior, posiblemente elegidos por tratarse de poemas con los que Julio Aumente se presentara a certámenes literarios, contienen por lo general clave gongorinas como «LUIS», «GÓNGORA» o versos del propio Góngora, de sus sonetos o de las *Soledades*.

De otro lado, hemos abordado en ese capítulo II de esta Tesis un segundo elemento de la producción de Julio Aumente que, en nuestra opinión, la crítica no había advertido o analizado con detenimiento. La soledad y la tristeza del poeta, junto a su desarraigo con la ciudad, van a generar un profundo desengaño que será el culpable de su silencio. Esa actitud tiene como consecuencia varias obras que, además de llevarle a distanciarse de la línea poética del grupo, especialmente a partir de su obra *La antesala*, suponen un nuevo culturalismo, revolucionario a nivel temático y sobre todo lingüístico. Como consecuencia esta Tesis propone, a partir del análisis de la huella de don Luis también en poemas de la mencionada etapa, que muchos de los poemas humorísticos

que escribe tras varios lustros de silencio creativo, esconden también una clara influencia de Luis de Góngora.

En nuestra opinión, el germen de esta actitud surgirá con el significado de su obra *El silencio*, en la que aborda el tema de la incomunicación y el aislamiento del ser humano a partir de la vivencia angustiada del propio fracaso, del desamor. No es un libro para la artificiosidad y la pedrería, sino que en el poeta adopta en él una actitud más íntima, lejos del referente de Góngora, más cerca de Cernuda. En cualquier caso, los tres sonetos que dedica a la Virgen en este libro delatan aún esa presencia del maestro.

Pero será en su vuelta al verso, con su obra *Por la pendiente oscura*, cuando se produzca una inflexión formal definitiva y comience a gestarse esta transformación hacia un nuevo y singular culturalismo en Julio Aumente. Percibimos esa decadencia que, con la supervivencia de algún intertexto gongorino, dará lugar a los temas de la siguiente etapa creativa. Entre dichas razones, además del omnipresente desamor y del desarraigo provinciano que experimenta al llegar a Madrid, encontramos su crítica a la superficialidad del ambiente que frecuenta en la capital. Será esa actitud la antesala del nuevo Julio Aumente en que también percibimos la presencia de Góngora.

En nuestra opinión, desde su obra *La antesala* encontramos algunas de las constantes del gongorismo en el anhelo de modernizar un nuevo lenguaje que no pierde de vista el horizonte esteticista del grupo. Julio Aumente trata de superar el desengaño a través de la belleza, pero introduce un elemento nuevo: el humor. El poeta vuelve a escribir poemas donde predomina el barroquismo y la artificiosidad, pero dando cabida a nuevas formas de comunicación. Junto a la belleza, el humorismo y la ironía le sirven para dar cauce a la decepción del yo lírico, abordando la crueldad y la superficialidad de la urbe, la soledad, la hipocresía, la injusticia... En muchos de estos poemas el objetivo de su burla serán los clérigos, además de los gobernantes, la aristocracia y la burguesía con la que tanto convive. Coincide quizás Aumente, en muchos de esos poemas, con lo que Jammes califica de «anticlericalismo» gongorino. Percibimos la huella del gongorismo en la sensualidad y en la sensorialidad de algunos de estos poemas que, en ocasiones, recurren a un lenguaje muy explícito y directo para llevar a cabo la sátira o la burla. En nuestra opinión, y amparo de Robert Jammes, son muchos los vínculos de esta etapa con el referente gongorino, no tanto en los intertextos o huellas directas del vate, que son más bien aisladas, sino en el tono y las concomitancias con la actitud del Góngora más popular, que ofrece también una obra ácida y divertida. Será esta una

constante que el poeta repita en *De los príncipes*, *De las cabras* y *El canto de las harpías*, además de en otros poemas sueltos, en algunos de los cuales censura los vicios y costumbres de los ambientes que frecuenta en Madrid. En nuestra opinión, Julio Aumente desarrolla un moderno y divertido menosprecio de Corte que le acerca de manera inevitable a Luis de Góngora.

A pesar de que el adjetivo gongorino continuará prevaleciendo, por desgracia, en una manida e interesada concepción localista del fenómeno, consideramos que queda demostrado que la presencia de Góngora en «Cántico» es una huella muy localizada y, fundamentalmente, centrada en la obra de dos de sus autores: García Baena y Aumente. No podemos, por tanto, generalizar ante un grupo cuyos poetas tienen una producción tan heterogénea: la belleza rural de la poesía de Mario López, la introspección y la intelectualidad de Juan Bernier, el Molina más popular... De tal modo, en nuestra opinión, urge redefinir con objetividad la poética del grupo, situando el Romanticismo o el Modernismo al mismo nivel que el Barroco, un adjetivo que, en nuestra opinión, ha perjudicado al grupo y ha reducido el alcance de su poética. En ese sentido, cabe recordar la cercanía entre los dos últimos movimientos: el anhelo de renovación del lenguaje, el dinamismo, la búsqueda del lujo y la opulencia en la imagen y en el verso, etc. La combinación de todos esos elementos confunde su razón de ser, que no tiene tanto que ver con un estilo barroco, sino con la búsqueda de la belleza a través de la precisión y la exactitud.

Es evidente que se produce una coincidencia trasgresora entre el lenguaje de «Cántico» y el gran renovador de la lengua española: Luis de Góngora. La perfección y el esteticismo a los que aspiran Pablo García Baena y Julio Aumente encuentran en don Luis el referente más idóneo. No obstante, la exégesis del grupo, cuyo gran compromiso no es con don Luis, sino con la palabra, tiene aún muchos paisajes por explorar. Cabe tener esperanza en el nacimiento de nuevos enfoques interpretativos, especialmente del olvidado poeta de *El aire que no vuelve*, cuyo conocimiento y divulgación tras su fallecimiento han sido casi inexistentes —el aniversario de su nacimiento puede ser un horizonte ineludible—. Igualmente, hay mucho futuro ligado a la obra y a la estela de don Pablo, ese nuevo príncipe de los poetas cordobeses que quiere, como Góngora, que no se apague «Cántico» en ese incendio estival que es la palabra: «El nuevo día vibra como un violín de luz / en el pulso de la arritmia. / Hasta para el que mira, encerrado en sus años, / el verano será el tiempo de la dicha» [García Baena, 2016: 123].

BIBLIOGRAFÍA

I. Obras de «Cántico»:

- AA.VV. [1987]. *Grupo Cántico. Antología poética*, ed. J. Calviño. Madrid: Alhambra.
- [1993]. *El libro de don Carlos*. Córdoba: Diputación Provincial de Córdoba.
- [2007]. *Cántico: hojas de poesía, 1947-1957*. Córdoba: Diputación Provincial de Córdoba.
- AUMENTE, Julio [1955]. *El aire que no vuelve*. Madrid: Rialp.
- [1957]. *Córdoba: noticia de la ciudad*. Córdoba: Ayuntamiento de Córdoba.
- [1958]. *Los silencios*. Madrid: Rialp.
- [1982]. *Por la pendiente oscura (1947-1965)*. Sevilla: Calle del Aire.
- [1983]. *La antesala (1981-1983)*. Madrid: Visor.
- [1992]. *De las cabras (o Amor y Psiqui)*. Málaga-Sevilla: Rafael Inglada-Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía.
- [1994]. *La entrevista y otros poemas*. Córdoba: Ayuntamiento de Córdoba.
- [1995]. *Rodolfo el patinador, o el ocaso de los dioses*. Málaga: Rafael Inglada ediciones.
- [1999]. *Las criaturas de la noche*. Málaga: Rafael Inglada ediciones.
- [2004]. *Poesía completa, 1955-1999*, ed. Rafael Inglada y pról. Luis Antonio de Villena. Madrid: Visor.
- BERNIER, Juan [1977]. *Poesía en seis tiempos*. Madrid: Editora Nacional.
- [2011]. *Diario (1918-1947)*, ed. Juan Antonio Bernier. Valencia: Pre-Textos.
- GARCÍA BAENA, Pablo [1978]. *Antes que el tiempo acabe*. Madrid: Ediciones Cultura Hispánica.
- [1982]. *Poesía completa (1940-1980)*. Madrid: Visor.
- [1983]. *Lectivo*. Jerez de la Frontera: Ayuntamiento de Jerez de la Frontera.
- [1986]. «El hijo pródigo, un auto sacramental en el recuerdo», *Diario Córdoba*, «Cuadernos del Sur», 18-IX, p. 20.
- [1987]. «Cita andaluza», *ABC*, 16 de mayo, p. 3.
- [1994]. «Poética de la creación», *Boletín de la Real Academia de Córdoba de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes*, 127, pp. 33-37.

- [1995a]. *Los libros, los poetas, las celebraciones, el olvido*, pról. Rafael Pérez Estrada. Madrid: Huerga y Fierro.
- [1995b]. *Excelso muro*. Córdoba: Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Córdoba.
- [1998a]. *Poesía completa (1940-1997)*. Madrid: Visor.
- [1998b]. *Como el agua en la yedra. Antología esencial*. Sevilla: FundaciónEl Monte.
- [2000]. *Recogimiento (poesía 1940-2000)*, estudio introductorio de Fernando Ortiz, bibliografía preparada por María Teresa García Galán. Málaga: Ayuntamiento.
- [2005]. *Excelso muro*. Córdoba: Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Córdoba.
- [2006]. *Los Campos Eliseos*. Valencia: Pretextos.
- (ed.) [2007]. *El misterioso amante*. Córdoba: Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Córdoba.
- [2008]. *Poesía completa (1940-2008)*, intr. Antonio de Villena. Madrid: Visor.
- [2009]. *Córdoba*. Córdoba: Almuzara.
- [2010]. «Palabras de agradecimiento», *Pablo García Baena: misterio y precisión*, ed. Celia Fernández Prieto. Sevilla: Renacimiento, pp. 12-15.
- [2011]. «“Cántico” en Córdoba», *Cántico 2010*. Córdoba: Fundación Provincial de Artes Plásticas Rafael Botí, p. 32.
- [2012]. «El enigma de Góngora», *Góngora: la estrella inextinguible: magnitud estética y universo contemporáneo*, coord. Joaquín Roses. Madrid: Sociedad Estatal de Acción Cultural, pp. 237-247.
- [2013]. *Tres discursos del vino Montilla-Moriles*. Córdoba: Diputación Provincial de Córdoba.
- [2014]. «Dos monstruos andaluces: Góngora y Picasso», *El universo de Góngora: orígenes, textos y representaciones*, coord. y ed. Joaquín Roses. Córdoba: Diputación Provincial de Córdoba, pp. 549-556.
- [2015]. *Mientras cantan los pájaros. Antología poética (1946-2006)*, ed. Felipe Muriel. Madrid: Cátedra.
- [2016]. *Antología (1943-2016)*, selección y estudio de José Infante. Málaga: Etclubros.
- LÓPEZ, Mario [1978]. «Panorama de la poesía cordobesa contemporánea», *Boletín de la Real Academia de Córdoba de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes*, 98, pp. 75-102.

- [1989]. «El paisaje de Córdoba en el Grupo “Cántico”», *Boletín de la Real Academia de Córdoba de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes*, 116, pp. 143-151.
- [1996]. *Tiempo detenido*. Córdoba: Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Córdoba.
- [1997]. *Poesía*. Córdoba: Diputación Provincial.
- MOLINA, Ricardo [1948]. *Elegías de Sandua*. Madrid: Adonais.
- [1949]. «Velintonia 3, hogar de la poesía», *Córdoba*, 22 de abril de 1949.
- [1962a]. *Córdoba gongorina: conmemoración del IV Centenario del nacimiento de Don Luis de Góngora y Argote*. Córdoba: Ayuntamiento de Córdoba.
- [1962b]. *Córdoba en sus plazas*. Córdoba: Ayuntamiento de Córdoba.
- [1971]. *Función social de la poesía*. Madrid: Fundación Juan March.
- [1975]. *Dos libros inéditos*, edición-homenaje. Madrid: [s.e.], pp. 7-8.
- [1982]. *Obra poética completa*, ed. Antonio Ubago. Granada: Excma. Diputación Provincial de Córdoba.
- [1988]. *Ricardo Molina, un poeta de "Cántico"*. Córdoba: Obra Cultural del Monte de Piedad Caja de Ahorros de Córdoba.
- [1990]. *Diario: (1937-1946)*, edición, introducción y notas de José María de la Torre. Córdoba: Fundación Cultura y Progreso.
- [1991]. *Elegías de Sandua*, estudio preliminar de Juan Ruano León. Córdoba: UNED.
- [1993]. *Elegía y otros poemas*. Córdoba: Ayuntamiento de Córdoba, p. 12.
- [2007]. *Obra poética*. 2 volúmenes. Madrid: Visor.

II. Estudios críticos sobre «Cántico»:

- AA.VV. [2001]. *Silva: studia philologica in honorem Isaías Lerner*. Madrid: Castalia.
- AGUADO, Jesús [2004]. «Pablo García Baena», *Casi un centenario: homenaje a Pablo García Baena*, ed. Eduardo García y Juvenal Soto. Córdoba: Consejería de Cultura, Centro Andaluz de las Letras, pp. 189-190.
- ALVAR, Manuel [2004]. «Ángeles cordobeses», *Casi un centenario: homenaje a Pablo García Baena*, ed. Eduardo García y Juvenal Soto. Córdoba: Consejería de Cultura, Centro Andaluz de las Letras, pp. 88-91.
- ATENCIA, María Victoria [1985]. «Cántico, Revista cordobesa de poesía», *Philologica Hispaniensa, In Honorem Manuel Alvar, IV Literatura Separata*. Madrid: Gredos, pp. 37-44.
- [1989]. «El álbum de don Carlos», *DiarioCórdoba*, «Cuadernos del Sur», 29 de junio, p. IV/26.
- [2008]. «Evocación de Ricardo Molina», *Ricardo Molina, conciencia de Cántico*, ed. Antonio Rodríguez Jiménez. Sevilla: Renacimiento, pp.109-112.
- [2010]. «Pablo García Baena: memoria revivida», *Pablo García Baena: misterio y precisión*, ed. Celia Fernández Prieto. Sevilla: Renacimiento, pp. 31-35.
- BENÍTEZ, REYES, F. [1986]. «Notas sobre un artífice y un mago suntuoso», *Cultura, Córdoba*, 3 de abril, p. 19.
- BERASATEGUI, Blanca [1979]. «García Baena, el último de “Cántico”», *ABC*, 3 de junio.
- BONILLA CEREZO, Rafael (ed.) [2011]. *En torno a «Cántico»: guía de lectura y antología poética*. Córdoba: Universidad de Córdoba.
- CABALLERO BONALD, José Manuel [2010]. «Recordatorio poético de un amigo», *Pablo García Baena: misterio y precisión*, ed. Celia Fernández Prieto, Sevilla: Renacimiento, pp. 16-27.
- [1991]. «Pablo García Baena y la dimensión dativa de la lengua», *Ínsula*, 534, pp. 11-12.
- CAMPO, Joaquín del [1996]. «Las puertas del paraíso», *Córdoba*, 6 de enero, p. 46.
- CANO, José Luis [1990]. «Diario íntimo de Ricardo Molina», *Ínsula*, 525, p. 8.
- CARNERO, Guillermo [1981]. «Junio en la trayectoria poética de Pablo García Baena», *Córdoba*, 12 de junio, p. 4.
- [2007]. «Ricardo Molina: una ocasión perdida», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 682, pp. 105-121.

- [2008]. «Ricardo Molina, motor y conciencia de Cántico», *Ricardo Molina, conciencia de Cántico*, ed. Antonio Rodríguez Jiménez. Sevilla: Renacimiento, pp.21-35.
- [2009]. *El grupo Cántico de Córdoba. Un episodio clave de la historia de la poesía española de posguerra*. Estudio y antología. Madrid: Editorial Nacional.
- [2010]. «“Nadar sabe mi llama el agua fría”: la poesía de Pablo García Baena», *Pablo García Baena: misterio y precisión*, ed. Celia Fernández Prieto. Sevilla: Renacimiento, pp. 73-87.
- CASTRO, Juana [1990]. «La honda tradición de la poesía cordobesa», *Diario Córdoba*, «Cuadernos del Sur», 27 de diciembre, pp. IV/24.
- [2009]. «No había más belleza en este mundo», *Pablo García Baena, liturgia de la palabra*, ed. Antonio Rodríguez Jiménez. Madrid: Visor, pp. 15-33.
- CLEMENTSON, Carlos [1979]. «La revista “Cántico” y sus poetas», Tesis doctoral, Universidad de Murcia (inédita).
- [1982]. *La poesía de Ricardo Molina*. Granada, ed. Antonio Ubago. Córdoba: Diputación Provincial de Córdoba.
- [1983a]. «Pablo García Baena, hijo predilecto de Córdoba», *Córdoba*, 3 de agosto, p. 4.
- [1983b]. «La poesía de Pablo García Baena: melancolía y fervor con Córdoba al fondo», *Córdoba*, 6 de agosto, p. 4.
- [1986a]. *Ricardo Molina: perfil de un poeta*. Córdoba: Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Córdoba.
- [1986b]. «El romanticismo elegíaco de Molina», *DiarioCórdoba*, «Cuadernos del sur», 18-IX, p. 21.
- [1986c]. «Ricardo Molina: Naturaleza y Cultura», *Diario Córdoba*, «Cuadernos del sur», 18-IX, p. 22.
- [2009]. «Excelso muro. Córdoba en la poesía y en el orbe de Pablo García Baena», *Pablo García Baena, liturgia de la palabra*, ed. Antonio Rodríguez Jiménez.Madrid: Visor, pp. 35-94.
- [2010].«Pablo García Baena, desde Córdoba en su ciclo *de senectute*», *Pablo García Baena: misterio y precisión*, ed. Celia Fernández Prieto. Sevilla: Renacimiento, pp. 232-244.
- COLINAS, Antonio [1984].«La palabra del Pablo García Baena», *Ínsula*, 455, p. 16.
- [2008]. «La voz esencial de Ricardo Molina» en *Ricardo Molina, conciencia de Cántico*, ed. Antonio Rodríguez Jiménez. Sevilla: Renacimiento, pp.93-97.

- [2010]. «Pablo García Baena: claves para una poética intensa», *Pablo García Baena: misterio y precisión*, ed. Celia Fernández Prieto. Sevilla: Renacimiento, pp. 51-72.
- COLLANTES DE TERÁN, Juan [1984]. «Jambas áureas para una antesala», *ABC*, pp. 41-42.
- [1986]. «Pablo García Baena», *ABC*, 15 de noviembre, V.
- DÍAZ DE CASTRO, Francisco [2004]. «Poesía de la prosa», *Casi un centenario: homenaje a Pablo García Baena*, ed. Eduardo García y Juvenal Soto. Córdoba: Consejería de Cultura, Centro Andaluz de las Letras, pp. 84 a 87.
- DÍAZ VARGAS, Manuel Y OLIVA LUCAS Luis Miguel (eds.) [2011]. *Cántico. Resistencia y Vanguardia de los poetas de Córdoba*. Sevilla: Alfar.
- DIEGO, Gerardo [1949]. «Un retrato y un libro», *ABC* (Madrid), 4 de agosto, p. 6.
- [1968a]. «Ricardo Molina en dos tiempos», *Ínsula*, 256, pp. 3-4.
- [1968b]. «Preguntas», *ABC* (Sevilla), 8 de febrero, p. 3.
- DORESTE, Ventura [1949]. «Ricardo Molina: Elegías de Sandua», *Ínsula*, 38, p. 5.
- [1950]. «Ricardo Molina: *Corimbo* (1945-1949)», *Ínsula*, 51, p. 5.
- ESTÉVEZ, Ángel [1987]. «Córdoba: visiones y vivencias de Ricardo Molina», *Diario Córdoba*, «Cuadernos del Sur» 19-XI, pp. III.
- FERNÁNDEZ ALMAGRO, M. [1958]. «Poesía de Pablo García Baena», *La Vanguardia española*, 13 de mayo, p. 8.
- FERNANDEZ PRIETO, Celia Y ROSES, Joaquín (eds.) [2003]. *Cincuenta años de «Cántico»: estudios críticos*, actas del seminario de literatura celebrado en la Diputación de Córdoba del 16 al 18 de octubre de 1997. Córdoba: Diputación Provincial.
- FERNANDEZ PRIETO(ed.) [2009]. *Vicente Núñez: oralista, poeta, sofista*, actas del Congreso Nacional Vicente Núñez. Sevilla: Renacimiento.
- (ed.) [2010]. *Pablo García Baena: misterio y precisión*, actas del congreso internacional celebrado en Córdoba del 18 al 20 de noviembre de 2009, María Victoria Atencia [et al.]. Sevilla: Renacimiento.
- GAHETE JURADO, Manuel [2009]. «Fuentes literarias en la obra poética de Pablo García Baena», *Pablo García Baena, liturgia de la palabra*; ed. Antonio Rodríguez Giménez. Madrid: Visor, pp. 109-147.
- GARCÍA, Eduardo Y SOTO, Juvenal (eds.) [2004]. *Casi un centenario: homenaje a Pablo García Baena*. Córdoba: Consejería de Cultura, Centro Andaluz de las Letras.

- GARCÍA DE LA CONCHA, Víctor [2004]. «Antiguo muchacho», *Casi un centenario: homenaje a Pablo García Baena*, ed. Eduardo García y Juvenal Soto. Córdoba: Consejería de Cultura, Centro Andaluz de las Letras, pp. 68-71.
- GARCÍA GALÁN, Teresa [2003]. *Esteticismo como rebeldía: la poética de Pablo García Baena*. Sevilla: Renacimiento.
- [2010]. «El esteticismo de Pablo García Baena», *Pablo García Baena: misterio y precisión*, ed. Celia Fernández Prieto. Sevilla: Renacimiento, pp. 157-193.
- GARCÍA JAMBRINA, Luis [2008]. «Pablo García Baena, genealogía poética», *ABC Cultural*, 877, 15 de noviembre, p. 12.
- GARCÍA MONTERO, Luis [2004]. «Un hueco para la diferencia», *Casi un centenario: homenaje a Pablo García Baena*, ed. Eduardo García y Juvenal Soto. Córdoba: Consejería de Cultura, Centro Andaluz de las Letras, pp. 60-62.
- [2006]. «Julio Aumente: la belleza y la calle». *El País*. Web. 26 dic. 2006. <elpais.com/diario/2006/07/31/agenda/1154296806_850215.html>.
- GARRIDO MORAGA, Antonio M. [1986]. «Naturaleza y amor en las Elegías de Sandua», *Cuadernos del Sur*, Diario Córdoba, 18-IX, p. 19.
- [1990]. «Permanecen las guirnaldas», *Córdoba*, «Cuadernos del sur», 20 de diciembre, p. III/ 27 - IV/28.
- [2004]. «Pablo García Baena: aproximación al registro léxico usual», *Casi un centenario: homenaje a Pablo García Baena*, ed. Eduardo García y Juvenal Soto. Córdoba: Consejería de Cultura, Centro Andaluz de las Letras, pp. 11-43, pp. 77-80.
- GARCÍA ULECIA, Alberto [1984]. «Prosas de García Baena», *ABC*, 4 de junio, p. 41.
- GIL, Antonio [1989]. «García Baena o la sonrisa poética», *Córdoba*, 24 de octubre, p. 2.
- GIMFERRER, Pedro [1968]. «En la muerte de Ricardo Molina», *Ínsula*, Madrid, 256, p. 3.
- [2009]. «Pórtico», *Pablo García Baena, liturgia de la palabra*; ed. Antonio Rodríguez Giménez. Madrid: Visor, pp. 13-14.
- GONZÁLEZ IGLESIAS, Juan Antonio [2004]. «Barroco moral», *Casi un centenario: homenaje a Pablo García Baena*, ed. Eduardo García y Juvenal Soto. Córdoba: Consejería de Cultura, Centro Andaluz de las Letras, pp. 98-99.
- [2009]. «La tradición romana en la poesía de Pablo García Baena», *Pablo García Baena. Leer y entender la poesía*, coord. Martín Muelas Herraiz y Ángel Luis Luján Atienza. Cuenca: Universidad de Castilla La Mancha, pp. 71-95.
- [2010]. «El universo clásico en Pablo García Baena», *Pablo García Baena: misterio y precisión*, ed. Celia Fernández Prieto. Sevilla: Renacimiento, pp. 88-112.

- INFANTE, José [1986]. «Una lectura de la obra R. Molina», *Diario Córdoba*, «Cuadernos del Sur», 18-IX, p. 24.
- [1990]«El romanticismo radical de Julio Aumente». *Diario Córdoba*, «Cuadernos del Sur», 21 de junio, p. VIII/36.
- [2004]. «Pablo García Baena: un poeta singular», *Casi un centenario : homenaje a Pablo García Baena*, ed. Eduardo García y Juvenal Soto. Córdoba: Consejería de Cultura, Centro Andaluz de las Letras, pp. 56-59.
- INGLADA, Rafael (ed.) [2011]. *Cántico 2010*. Córdoba: Fundación Provincial de Artes Plásticas «Rafael Botí».
- JIMÉNEZ, Marta [2015]. «Cántico, el sitio de mi recreo». *Cordopolis*. Web. 19 ene. 2015 <<http://cordopolis.es/2015/01/19/cantico-el-sitio-de-mi-recreo/>>.
- JIMÉNEZ MARTOS, Luis [1982]. «Ricardo Molina: Cántico, naturaleza, alma», *Nueva Estafeta*, 47, pp. 85-88.
- JIMÉNEZ MILLÁN, Antonio [1985]. Entrevista con Pablo García Baena. *Fin de siglo*, 11, pp.2-5.
- LAFFÓN, Rafael [1955]. «El aire que no vuelve», *ABC*, Sevilla, 17 noviembre, p. 32.
- LAMILLAR, Juan [1986]. «Notas sobre el culturalismo en la poesía de García Baena», *Cultura, Córdoba*, 3 de abril, p. 24.
- [2004]. «Pablo García Baena», *Casi un centenario: homenaje a Pablo García Baena*, ed. Eduardo García y Juvenal Soto. Córdoba: Consejería de Cultura, Centro Andaluz de las Letras, pp. 95-97.
- LANZ, Juan José [2009]. «Por una razón elegíaca: *Los Campos Elíseos* y la poesía de Pablo García Baena», *Pablo García Baena. Leer y entender la poesía*, coord. Martín Muelas Herraiz y Ángel Luis Luján Atienza. Cuenca: Universidad de Castilla La Mancha, pp. 97-118.
- LEÓN PORTILLO, Rafael[1981]. «Sobre *Cántico* y otras revistas cordobesas de poesía», *Córdoba*, 31 de marzo.
- [1984]. «Pablo García Baena en persona», *Boletín de la Real Academia de Córdoba de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes*, 107, pp. 255-261.
- LUIS, Leopoldo de [1958]. «La poesía en libros», *Ínsula*, 135, p. 8.
- LUPIÁÑEZ, José [2000]. «La poesía de Pablo García Baena», *República de las Letras*, 68, pp. 51-64.
- LUQUE REYES, Rosa [2011]. *Cántico. Resistencia y Vanguardia de los poetas de Córdoba*, Manuel Díaz Vargas y Luis Miguel Oliva Lucas (eds.). Sevilla: Alfar.

- MARTÍN PUYA, Ana Isabel [2013]. *Los años de «Cántico»: estética e ideología en la Córdoba de la posguerra*. Córdoba: Universidad de Córdoba, Ayuntamiento de Córdoba.
- MARTÍNEZ CENZANO, José Manuel [2009]. «En torno al Grupo Cántico», *Pablo García Baena. Leer y entender la poesía*, coord. Martín Muelas Herraiz y Ángel Luis Luján Atienza. Cuenca: Universidad de Castilla La Mancha, pp. 17-25.
- MARTÍNEZ FERNÁNDEZ, José Enrique [2005]. *Grupo «Cántico» de Córdoba. Comentario de poemas*. Madrid: Arco Libros.
- MARTÍNEZ RUIZ, Florencio [1983]. «Por la pendiente oscura», *ABC*, 14 de mayo, p. 47.
- [1984a]. «La antesala », *ABC*, Madrid, 25 de febrero, IX.
- [1984b]. «Celebración poética de la vida», *ABC*, Madrid, 16 de junio, p. 43.
- [1990]. «Fieles guirnaldas fugitivas», *ABC*, 20 de octubre, IV.
- MIRÓ, Emilio [1976]. «Los poetas de Cántico», *Ínsula*, 351, p. 6.
- [1983a]. «El esplendor y la ceniza en Vicente Núñez», *Ínsula: Revista de Letras y Ciencias Humanas*, 438-439, pp. 20-21.
- [1983b]. «Julio Aumente, entre el esplendor y la soledad», *Ínsula: Revista de Letras y Ciencias Humanas*, 442, p. 6.
- MOLINA DAMIANI, Juan Manuel [2009]. «El vitalismo barroco de Pablo García Baena», *Pablo García Baena. Leer y entender la poesía*, coord. Martín Muelas Herraiz y Ángel Luis Luján Atienza. Cuenca: Universidad de Castilla La Mancha, pp. 27-51.
- MOLINA HUETE, Belén [2009]. «Palabras maestras: algunas calas en versos recientes de Pablo García Baena», *Pablo García Baena. Leer y entender la poesía*, coord. Martín Muelas Herraiz y Ángel Luis Luján Atienza. Cuenca: Universidad de Castilla La Mancha, pp. 119-139.
- MUELAS HERRAIZ, Martín Y LUJAN ATIENZA, Ángel Luis (eds.) [2009]. *Pablo García Baena. Leer y entender la poesía*, ilustraciones Ginés Liébana. Cuenca: Universidad de Castilla La Mancha.
- MURIEL, Felipe [2011]. *Salamandra de oro: homenaje a Pablo García Baena*. Córdoba: I.E.S. Séneca, D.L.
- NAVARRO, Justo [2004]. «El poeta», *Casi un centenario: homenaje a Pablo García Baena*, ed. Eduardo García y Juvenal Soto. Córdoba: Consejería de Cultura, Centro Andaluz de las Letras, pp. 300-301.
- NOGUEROL JIMÉNEZ, Francisca [2009]. «Pablo y la melancolía», *Pablo García Baena. Leer y entender la poesía*, coord. Martín Muelas Herraiz y

- Ángel Luis Luján Atienza. Cuenca: Universidad de Castilla La Mancha, pp. 53-67.
- ORTIZ, Fernando [1980]. «Pablo García Baena: El don de la Elegía», *Ínsula*, 404-405, p. 14.
- [1984]. «Julio Aumente: el lujo de la inteligencia», *Ínsula*, 448, p. 18.
- [1986a]. «Los primeros cuadernos de un poeta», *Cultura, Córdoba*, 3 de abril, p. 19.
- [1986b]. «Primera poesía de madurez», *Cultura, Córdoba*, 3 de abril, p. 20.
- [1986c]. «El rumor oculto de Pablo García Baena», *Cultura, Córdoba*, 3 de abril, p.21.
- [1986d]. «Fuentes en el poeta de Cántico», *Cultura, Córdoba*, 3 de abril, p.22.
- [1995]. «Lectura de Pablo García Baena», *Renacimiento*, 9-10, pp.39-48.
- [2004]. «La sed de eternidad hace al poeta», *Casi un centenario: homenaje a Pablo García Baena*, ed. Eduardo García y Juvenal Soto. Córdoba: Consejería de Cultura, Centro Andaluz de las Letras, pp. 92-94.
- [2010]. «Pablo», *Pablo García Baena: misterio y precisión*, ed. Celia Fernández Prieto, Sevilla: Renacimiento, pp. 36-41.
- PALOMO, María del Pilar [2004]. «La oposición a la norma: el grupo Cántico», *Casi un centenario: homenaje a Pablo García Baena*, ed. Eduardo García y Juvenal Soto. Córdoba: Consejería de Cultura, Centro Andaluz de las Letras, pp. 72-73.
- PÉREZ ESTRADA, Rafael [2004]. «Pablo García Baena», *Casi un centenario: homenaje a Pablo García Baena*, ed. Eduardo García y Juvenal Soto. Córdoba: Consejería de Cultura, Centro Andaluz de las Letras, pp. 81-83.
- PÉREZ ZARCO, Juan José [1999]. «Tierra y espíritu: los artículos de Ricardo Molina en el periódico *Córdoba*», *Epos*, XV, pp. 465-479.
- PRIETO ROLDÁN, Juan María [2015]. Entrevista a Pablo García Baena (25 de enero). Documento privado.
- PONCE CÁRDENAS, Jesús [2000]. «Imagen de Góngora en cinco poetas contemporáneos», *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, 18, pp. 295-318.
- QUIÑONES, Fernando [1995]. «Ayer y hoy en la poesía de Pablo García Baena», *Renacimiento*, 9-10, pp. 52-53.
- RENDÓN INFANTE, Olga [2008]. «Los poetas de Cántico y la generación del 27», *Monteagudo: Revista de literatura española, hispanoamericana y teoría de la literatura*, 13, pp. 169-202.

- [2011]. «Cuatro cartas inéditas de Fernando Quiñones a Ricardo Molina», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 734, pp. 71-92.
- [2015]. *Los Poetas del 27 y el grupo Cántico de Córdoba*. 2 volúmenes. Sevilla: Alegoría.
- REY, José Luis [2009]. «Una lectura detenida de su poesía», *Pablo García Baena, liturgia de la palabra*, ed. Antonio Rodríguez Jiménez. Visor, pp. 149-183.
- REY HAZAS, Antonio [2009]. «Tiempo, misterio y precisión: la poesía de Pablo García Baena a la luz de “Los campos Elíseos”», *Pablo García Baena. Leer y entender la poesía*, coord. Martín Muelas Herraiz y Ángel Luis Luján Atienza. Cuenca: Universidad de Castilla La Mancha, pp. 141-176.
- RODRÍGUEZ JIMÉNEZ, Antonio [1986]. «Esbozo biográfico sobre el poeta Pablo García Baena», *Cultura, Córdoba*, 3 de abril, p. 18.
- [1988a]. «Ricardo Molina en el 20 aniversario de su muerte», *Ricardo Molina, un poeta de «Cántico» / óleos y dibujos de Ginés Liébana... [et al.]*, Córdoba : Obra Cultural del Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Córdoba.
- [1988b]. «Como un sueño», entrevista, *Diario Córdoba*, 26 de febrero, pp. 8-9.
- [1998]. «Un poeta en el 20 aniversario de su muerte», «Cuadernos del Sur», *Diario Córdoba*, 21-I-1998, pp. IV-V.
- [2004]. «Pablo García Baena», *Casi un centenario: homenaje a Pablo García Baena*. ed. Eduardo García y Juvenal Soto. Córdoba: Consejería de Cultura, Centro Andaluz de las Letras, pp. 74-76.
- (ed.) [2008]. *Ricardo Molina, conciencia de Cántico*, actas de las jornadas literarias en homenaje a Ricardo Molina organizadas por el Ayuntamiento de Córdoba y celebradas entre los días 6 y 8 de marzo de 2008 para celebrar el 90 aniversario del nacimiento del poeta cordobés. Sevilla: Renacimiento.
- (ed.) [2009]. *Pablo García, liturgia de la palabra*, prólogo de Père Gimferrer y epílogo de Guillermo Carnero. Madrid: Visor.
- ROSA, José María de la [1984]. «Pablo García Baena (1923)», *ABC*, p. 27.
- [2008]. «Ricardo Molina, traductor de poesía francesa en la revista Cántico», *Ricardo Molina, conciencia de Cántico*, ed. Antonio Rodríguez Jiménez. Sevilla: Renacimiento, pp. 136-160.
- ROSES, Joaquín [2014a]. Entrevista a Pablo García Baena (30 de octubre), «Góngora Vivo: cómo leen a Góngora los creadores de hoy» (Cátedra Luis de Góngora). Youtube. Web. 3 de nov. 2014. <<https://www.youtube.com/watch?v=fVXjjuGtpxc>>.

- RUIZ NOGUERA, Francisco [1986a]. «La poética de un gran poeta cordobés», *Cultura, Córdoba*, 3 de abril, p. 23.
- [1986b]. «Notas sobre la poética moliniana», *Diario Córdoba*, «Cuadernos del Sur», 18-IX, p. 23.
- [1995]. «La vida y las palabras», entrevista, *Renacimiento*, 9-10, pp.54-60.
- [2004]. «Paraíso entre muros (sobre la poesía de Pablo García)», *Casi un centenario: homenaje a Pablo García Baena*. ed. Eduardo García y Juvenal Soto. Córdoba: Consejería de Cultura, Centro Andaluz de las Letras, pp. 11-43.
- [2010]. «Hacia *Antiguo muchacho*: la formación de Pablo García Baena», *Pablo García Baena: misterio y precisión*, ed. Celia Fernández Prieto. Sevilla: Renacimiento, pp. 113-114.
- SALVADOR, Álvaro [2004]. «Mientras cantan los pájaros, mientras los dioses duermen», *Casi un centenario: homenaje a Pablo García Baena*, ed. Eduardo García y Juvenal Soto. Córdoba: Consejería de Cultura, Centro Andaluz de las Letras, pp. 63-67.
- SAN MARTÍN ARCE, RICARDO [2009] «Creación poética desde la negación y el olvido», *Pablo García Baena. Leer y entender la poesía*, coord. Martín Muelas Herraiz y Ángel Luis Luján Atienza. Cuenca: Universidad de Castilla La Mancha, pp. 259-279.
- SESMERO, Julián [1984] «Pablo García Baena, poeta de Soledades (entrevista)», diario *Sur*, Málaga, 15 de julio de 1984.
- TORRE, José María de la [1988]. «El hallazgo del “Diario” de Ricardo Molina», *Diario Córdoba*, «Cuadernos del Sur», 21-I, p. VIII.
- [1995]. *Ricardo Molina: biografía de un poeta*. Córdoba: Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Córdoba.
- [1997]. *La obra poética de Ricardo Molina*. Córdoba: Diputación de Córdoba.
- [2010]. Córdoba, *Salmo del ángel cautivo (Ricardo Molina y la crítica)*. Córdoba: Imprenta García de Rute, S. L.
- TRABADO CABADO, José Manuel [1998-1999]. «Pablo García Baena y la tradición áurea. Intertextos gongorinos y la mediación de Cernuda en tres poemas de *Fieles guirnaldas fugitivas*», *Tropelías: Revista de Teoría de la literatura y Literatura comparada*, 9-19, pp. 439-459.
- VALENZUELA, Alfredo [1998]. Entrevista, *Córdoba*, 4 de octubre, p. 65.
- VARO PINEDA, Antonio [1986]. «Memoria del poeta que regresó a Sandua», *Diario Córdoba*, «Cuadernos del Sur», 18-IX, p. 18.

- [1988]. «El poeta Ricardo Molina», *Diario Córdoba*, 23-I, p. 24.
- VILLENA, Luis Antonio de [1981]. «Sobre Antiguo muchacho de Pablo García Baena: Sensualidad, mocedad, imperios antiguos», *Cuadernos Hispanoamericanos: Revista Mensual de Cultura Hispánica*, 367-368, pp. 319-326.
- [2004]. «Pablo García Baena: paraíso cerrado, jardín abierto», *Casi un centenario: homenaje a Pablo García Baena*, ed. Eduardo García y Juvenal Soto. Córdoba: Consejería de Cultura, Centro Andaluz de las Letras, pp. 342-343.
- VILLENA, Luis Antonio de[2006]. «Julio Aumente, el poeta obsesionado con la belleza». El Mundo. Web. 15 ag. 2016. <elmundo.es/elmundo/2006/07/30/obituarios/1154236149.html>.
- (ed.) [2007]. *El fervor y la melancolía. Los poetas de «Cántico» y su trayectoria*. Sevilla: Fundación José Manuel Lara.
- [2010]. «Los mitos de la infancia y la adolescencia en Pablo García Baena», *Pablo García Baena: misterio y precisión*, ed. Celia Fernández Prieto. Sevilla: Renacimiento, pp. 141-156.
- VIVAS, Ángel [1986]. «García Baena: la potencia de Rubén, la perfección de Machado, la ternura de Rueda», *ABC*, 12 de abril, p. 49.

III. Otras obras de consulta:

- AGUILAR Y CANO, Antonio [1897]. *Manuel Reina. Estudio biográfico*. C. de la Real Academia de la Historia y de la de Buenas Letras de Sevilla, a través de Biblioteca virtual Junta de Andalucía. Web. 15. Jul. 2016 <bibliotecavirtualdeandalucia.es/catalogo/catalogo_imagenes/imagen.cmd?path=162361>.
- ALEIXANDRE Vicente [1989]. *Lo mejor de Vicente Aleixandre. Antología total*, selección, prólogo y comentarios de Pere Gimferrer. Barcelona: Seix Barral.
- ALEMANY BAY, Carmen [2010]. «Miguel Hernández tras las huellas del 27: octavas y décimas », *Un cósmico temblor de escalofríos. Estudios sobre Miguel Hernández*, ed. Francisco Javier Díez de Revenga y Mariano de Paco. Murcia: Fundación Caja de Murcia, pp. 11-28.
- ALONSO, Dámaso [1956]. «Lope, don Pedro de Cárdenas y los Cardenios», *Revista de Filología Española*, 40, pp. 67-90.
- [1961]. *La lengua poética de Góngora*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Patronato Menéndez y Pelayo [etc.].
- [1970]. *Estudios y ensayos gongorinos*. Madrid: Gredos.
- [1975]. «Góngora en las cartas del Abad de Rute», *Homenaje a la memoria de D. Antonio Rodríguez-Moñino 1910-1970*. Madrid, Castalia, pp. 27-58.
- [1990]. *Hijos de la ira*, ed. Fanny Rubio. Madrid: Espasa Calpe.
- [1993]. *Poesía española: ensayo de métodos y límites estilísticos: Garcilaso, Fray Luis de León, San Juan*. Madrid: Gredos.
- ARES MONTES, J. [1961]. «Del otoño del gongorismo: Agustín de Salazar y Torres», *Revista de Filología Española*. XLIV: 283-321.
- BLANCO, Mercedes [2012]. *Góngora o la invención de una lengua*. León: Universidad de León.
- BONILLA CEREZO, Rafael [2007]. «Sus rubias trenzas, mi cansado acento: ciervas, cazadoras y corcillas en la poesía de Góngora», *Góngora hoy IX: Ángel fieramente humano. Góngora y la mujer*; coordinación y edición de Joaquín Roses. Córdoba: Diputación de Córdoba, pp.157-263.
- BONILLA CEREZO, Rafael Y MAZZOCHI, Giuseppe (eds.) [2008]. *La hidra barroca. Varia Lección de Góngora*, catálogo de la exposición. Sevilla: Consejería de Cultura.
- BORRÁS DUNAND, Josette [1984]. *El tiempo en André Gide*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- BORGES, J.L. [1997]. *Textos recobrados (1919-1929)*. Buenos Aires: Emecé.

- CARILLA, Emilio [1969]. *El Barroco literario hispánico*. Buenos Aires: Nova.
- [1983]. *Manierismo y Barroco en las literaturas hispánicas*. Madrid: Gredos.
- CARREIRA, Antonio [1989]. *Gongoremas*. Barcelona: Península.
- [2014]. «Presencia de Góngora en la poesía de Quevedo», *El universo de Góngora: orígenes textos y representaciones*, ed. Joaquín Roses. Córdoba: Diputación Provincial de Córdoba, pp. 473-494.
- [2015]. «Reflexiones sobre la influencia gongorina en la poesía contemporánea, A propósito de Cisne andaluz de Carlos Clementson, (2011)». *Analecta malacitana*, 38, pp. 3-25.
- CASTILLA DEL PINO, Carlos [1973] «Apresurarse a ver Córdoba». *Triunfo*, 538, XXVII, pp. 20-23.
- CASTRO DÍAZ, Antonio(ed.) [2014]. *Actas del Congreso «Góngora y su estela en la poesía española e hispanoamericana. “El Polifemo” y las “Soledades” en su IV Centenario» (Córdoba, 17-20 de octubre de 2013)*. Sevilla, Asociación Andaluza de Profesores de Español «Elio Antonio de Nebrija»: Diputación de Córdoba.
- CERNUDA, Luis [1993], *Poesía completa*, volumen I. Madrid: Siruela.
- [2002]. *Prosa*, volumen I. Madrid: Siruela.
- CLAUDEL, Paul [1970a]. *Poésies*. París: Gallimard.
- [1970b]. *Cinq grandes odes; suivies d'un Processional pour saluer le siècle nouveau; La cantate à trois voix*, préface de Jean Grosjean. Paris: Gallimard.
- CLEMENTSON, Carlos[2011]. *Cisne andaluz. Nueva antología poética en honor de Góngora (de Rubén Darío a Pere Gimferrer)*, estudio y selección de Carlos Clementson. Madrid: Eneida.
- CRAWFORD, J.P.W. [1939]. «The setting of Gongora's *Las Soledades*», *Hispanic review*. VII, p. 347- 349.
- CRUZ, Juan de la [2002]. *Cántico espiritual y poesía completa*. Barcelona: Crítica.
- CRUZ CASADO, Antonio [1992]. «La evocación de Góngora en Rubén Darío», *Boletín de la Real Academia de Córdoba de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes*, 123. pp. 225- 228.
- DARÍO, Rubén [2011]. *Obra poética*. Madrid: Fundación José Antonio de Castro.
- DEHENNIN, Elsa [1962]. *La resurgence de Góngora et la génération poétique de 1927*. Paris: Didier.

- [2004]. «Góngora y Guillén a la luz de “Notas para una edición comentada de Góngora, 1925», *Góngora IV-V*, ed. Joaquín Roses. Córdoba: Diputación de Córdoba, pp. 13-53.
- DE MOURGUES, ODETTE [1953]. *Metaphysical, Baroque and Precieux Poetry*, Oxford: Clarendon Press.
- DIEGO, Gerardo [1979]. *Antología poética en honor de Góngora: desde Lope de Vega a Rubén Darío*, recogida por Gerardo Diego. Madrid: Alianza.
- [1996]. *Poesía*, tomo II. Madrid: Alfaguara.
- [2000]. *Prosa*, tomo VI (volumen I) Madrid: Alfaguara.
- [2003]. *La estela de Góngora*, estudio preliminar Julio Neira. Santander: Universidad de Cantabria.
- DÍEZ DE REVENGA, Francisco Javier Y DE PACO Mariano (eds.) [2010]. *Un cósmico temblor de escalofríos. Estudios sobre Miguel Hernández*. Murcia: Fundación Caja de Murcia.
- EDWARDS, Gwynne [1978]. «The theme of nature in Gongora’s Soledades», *Bulletin of Hispanic Studies*, 55, pp. 231-243.
- ELIOT, T.S. [1968]. *Función de la poesía y función de la crítica*. Barcelona: Seix Barral.
- ÉTIENVRE, Jean Pierre [2004]. «Más allá de Mallarmé: el paradigma gongorino en la Francia del siglo XX», *Góngora hoy IV-V*, ed. Joaquín Roses. Córdoba: Diputación de Córdoba, pp. 55-71.
- FREEDMAN, Ralph [1972]. *La novela lírica: Hermann Hesse, André Gide y Virginia Woolf*. Barcelona: Barral.
- GAHETE JURADO, Manuel [1998]. *La oscuridad luminosa. Góngora, Lorca, Alexandre*. Córdoba: Junta de Andalucía, Consejería de Educación y Ciencia.
- GARCÍA DE LA CONCHA, Víctor [1987]. *La poesía española de 1935 a 1975. II De la poesía existencial a la poesía social, 1944-1950*. Madrid: Cátedra.
- GARCÍA LORCA, Federico [1980]. *Obras completas*, V.I. Madrid: Aguilar.
- GIDE, André [1972]. *Les nouritures terrestres: suivi de les nouvelles nouritures*. Paris: Gallimard.
- GÓNGORA, Luis de [1969]. *Sonetos completos*. Madrid: Castalia.
- [1981]. *Letrillas*, edición, introducción y notas de Robert Jammes. Madrid: Castalia.
- [1994]. *Soledades*, ed. Robert Jammes. Madrid: Castalia.

- [1998]. *Romances*, ed. Antonio Carreira. Barcelona: Quaderns Crema.
- [2000a]. *Obras completas*, 2 volúmenes, edición y prólogo de Antonio Carreira. Madrid: Fundación José Antonio de Castro.
- [2000b]. *Fábula de Polifemo y Galatea*, ed. Alexander Parker. Madrid: Cátedra.
- [2000c]. *Epistolario completo*, ed. Antonio Carreira. Zaragoza: Hispanica Helvetica 11.
- [2010]. *Fábula de Polifemo y Galatea*, ed. Jesús Ponce Cárdenas. Madrid: Cátedra.
- GUILLÉN, Jorge[2002a]. *Notas para una edición comentada de Góngora*; edición, notas y acotaciones, Antonio Piedra y Juan Bravo; prólogo, José María Micó. Valladolid: Fundación Jorge Guillén; Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha.
- [2002b]. *Correspondencia*, ed. Julio Neira y Rafael Gómez. Valencia: Pretextos, pp. 80-81.
- HERRERA, Fernando de [1985]. *Poesía castellana original completa*. Madrid: Cátedra.
- JAMMES, Robert [1983]. «Elementos burlescos en las Soledades de Góngora». *Edad de Oro*, II, pp. 99-117.
- [1987]. *La obra poética de Don Luis de Góngora y Argote*. Madrid: Castalia.
- JÁUREGUI, Juan de [2002]. *Antídoto contra la pestilente poesía de las Soledades, por Juan de Jáuregui*, estudio y edición crítica de José Manuel Rico García. Sevilla: Universidad de Sevilla.
- JIMÉNEZ, Juan Ramón [1992]. *Cartas. Antología*, ed. Francisco Garfias. Madrid: Espasa-Calpe.
- KRISTEVA, Julia [1978]. *Semiótica*. 2 volúmenes. Madrid: Fundamentos.
- JONES, R.O. [1963]. «Neoplatonism and the Soledades», *BHS*, XL, pp. 1-16.
- [1966]. «Góngora and Neoplatonism again», *BHS*, XLIII, 2, pp. 117-120.
- LARA GARRIDO, José [2007]. «La estela de la revolución gongorina. Relieve para una cartografía incompleta del gongorismo», *Una densa polimorfía de belleza: Góngora y el grupo del 27*, ed. Andrés Soria Olmedo. Málaga: Consejería de Cultura.
- [2008]. «Adiós al Góngora del 27», *La hidra barroca. Varia Lección de Góngora*, catálogo de la exposición, ed. Rafael Bonilla Cerezo y Giuseppe Mazzochi. Sevilla: Consejería de Cultura, p.321-332.

- LÓPEZ BUENO, Begoña [2000]. *La poética cultista de Herrera a Góngora*. Sevilla: Alfar.
- (ed.) [2011]. *El poeta Soledad: Góngora 1609-1615*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza.
- LÓPEZ ESTRADA, Francisco [1974]. *Métrica española del siglo XX*. Madrid: Gredos.
- LÓPEZ GORGÉ, Jacinto (ed.) [1967]. *Poesía amorosa. Antología (1939-1966)*. Madrid-Barcelona: Alfaguara.
- LORENZO, Pilar [1981]. «Andalucía: un sueño romántico. (Algunas notas sobre la poesía andaluza de Bécquer al grupo “Cántico”)» *Hispanismen omkring Sven Skydsgaard: studier i spansk og portugisisk sprog, litteratur og kultur til minde om Sven Skydsgaard*. John Kuhlmann Madsen, Sven Skydsgaard. Copenhagen: Romansk Inst., Kobenhavns Univ. & Museum Tusulanums, pp. 199-218.
- LUJÁN ATIENZA, Ángel Luis [2006]. «Estrategias discursivas del *genus turpe* en la poesía de Góngora», *Góngora hoy VIII: Góngora y lo prohibido: erotismo y escatología*, coordinación y edición de Joaquín Roses, Córdoba: Diputación de Córdoba. pp.39-57.
- MANTERO, Manuel [1986]. *Poetas españoles de posguerra*. Madrid: Espasa Calpe.
- MACDONALD, Ian [2010]. *Gabriel Miró: su biblioteca personal y su circunstancia literaria*. Alicante: Universidad de Alicante.
- MORELLI, Gabrielle [2001]. *Gerardo Diego y el III Centenario de Góngora: correspondencia inédita*; edición, introducción y notas de Gabrielle Morelli. Valencia: Pre-textos.
- NADAL, Cèlia [2014]. «El fenómeno de la oscuridad poética: Góngora entre March y Montale», *El universo de Góngora: orígenes, textos y representaciones*, coordinación y edición Joaquín Roses. Córdoba: Diputación Provincial de Córdoba, pp. 81-100.
- NÚÑEZ CÁCERES, Javier [1994]. *Concordancias lexicográficas de la obra poética de don Luis de Góngora*, recopiladas de la edición de R. Foulché-Delbosc por Javier Núñez Cáceres. Nota introductoria y revisión de Herbert E. Craig. Madison: Hispanic Seminary of Medieval Studies.
- OROZCO DÍAZ, Emilio [1973]. *Lope y Góngora frente a frente*. Madrid: Gredos.
- [1975]. *Manierismo y barroco*. Madrid: Cátedra.
- [1984]. *Introducción a Góngora*. Barcelona: Crítica.
- [1988]. *Introducción al Barroco*. Granada: Universidad de Granada.

- [2002]. *Los sonetos de Góngora: (antología comentada)*. Córdoba: Diputación Provincial de Córdoba.
- [2010]. *Paisaje y sentimiento de la naturaleza en la poesía española*. Málaga: Universidad de Málaga.
- ORS, Eugenio d' [1964]. *Lo barroco*. Madrid: Aguilar.
- ORTIZ, Fernando [1985]. *La estirpe de Bécquer (una corriente central en la poesía andaluza contemporánea)*. Sevilla: Editoriales Andaluzas Reunidas.
- PARAÍSO, Isabel [1985]. *El verso libre hispánico: orígenes y corrientes*, prólogo Rafael Lapesa. Madrid: Gredos.
- PARIENTE, Ángel (ed.) [1987]. *En torno a Góngora*. Madrid, Júcar.
- PONCE CÁRDENAS, Jesús [2006]. *Evaporar contempla un fuego helado: género, enunciación lírica y erotismo en una canción gongorina*. Málaga: Universidad de Málaga.
- PRADAL-RODRÍGUEZ, Gabriel [1950]. «La técnica poética y el caso Góngora-Mallarmé», *Comparative Literature*. II, 3, pp. 269-280.
- REINA, Manuel [2005]. *Manuel Reina: Catalogación completa de su obra. Análisis de su poesía en el tránsito al Modernismo*, edición, catalogación y notas de Santiago Reina López. Córdoba: Diputación de Córdoba.
- RIVAS, Ángel de Saavedra, Duque de [2015]. *Teatro completo*, volumen II, edición y notas de Diego Martínez Torrón. Sevilla: Alfar.
- ROSES LOZANO, Joaquín [1991]. «Códigos, poética y ética en "Góngora" de Luis Cernuda». *Glosa*, 2, *In memoriam Ana Gil*, pp. 271-288.
- [1992]. «La Apología a favor de don Luis de Góngora de Francisco Martínez de Portichuelo (selección anotada e introducción)», *Criticón*, 55, pp. 91-130.
- [1994]. *Una poética de la oscuridad: la recepción crítica de las "Soledades" en el siglo XVII*, prefacio de Robert Jammes. Madrid, Támesis.
- [1999]. «Borges y el hechizo de Góngora», «Cuadernos del Sur», *Diario Córdoba*, 30 de septiembre, pp. 26-31.
- [2001]. «Borges hechizado por Góngora», *Silva. Studia philologica in honorem Isaías Lerner*, coord. Isabel Lozano-Renieblas y Juan Carlos Mercado. Madrid: Castalia, pp. 609-638.
- (ed.) [2004]. *Góngora IV-V*, actas del foro de debate Góngora Hoy, celebrado en la Diputación de Córdoba. Córdoba: Diputación de Córdoba, Delegación de Cultura.

- (ed.) [2006a]. *Góngora hoy VIII: Góngora y lo prohibido: erotismo y escatología*, actas del foro de debate Góngora Hoy, del 21 al 22 de abril de 2005, coordinación y edición de Joaquín Roses. Córdoba: Diputación de Córdoba, Delegación de Cultura.
- [2006b]. «Góngora prohibido», *Góngora hoy VIII: Góngora y lo prohibido: erotismo y escatología*. Córdoba: Diputación de Córdoba, Delegación de Cultura, pp.13-14.
- [2007a]. *Góngora: “Soledades” habitadas*. Universidad de Málaga.
- (ed.) [2007b]. *Góngora hoy IX: Ángel fieramente humano. Góngora y la mujer*; actas del foro de debate Góngora Hoy, celebrado en la Diputación de Córdoba, del 26 al 28 de abril de 2006, coordinación y edición de Joaquín Roses. Córdoba: Diputación de Córdoba, Delegación de Cultura.
- [2009a]. «Góngora, emblema de la variedad barroca», *Congreso Internacional Andalucía Barroca*, tomo III: Literatura, Música y Fiesta. Actas. Sevilla, Junta de Andalucía, pp. 221-230.
- [2009b] «Las Soledades de Góngora: sueño y olvido», *El Siglo de Oro Español. Críticas, reescrituras, debates*, compls. Nora González, Germán Prósperi, María del Rosario Keba. Santa Fe (Argentina): Universidad Nacional del Litoral, pp. 45-72.
- (ed.) [2010a]. *Góngora hoy X: «Soledades»*, actas del foro de debate Góngora Hoy, celebrado en la Diputación de Córdoba del 12 al 14 de abril de 2007, coordinación y edición de Joaquín Roses. Córdoba: Diputación de Córdoba, Delegación de Cultura.
- [2010b]. «El arte del olvido en las *Soledades* de Góngora», *Góngora hoy X: «Soledades»*, coordinación y edición de Joaquín Roses. Córdoba: Diputación de Córdoba, Delegación de Cultura, pp. 33-59.
- (ed.) [2012]. *Góngora: La estrella inextinguible: magnitud estética y universo contemporáneo*, exposición celebrada en la Biblioteca Nacional de España, del 30 de mayo al 19 de agosto de 2012, Sala Vimcorsa y Centro de Arte Pepe Espaliú, Córdoba, del 12 de septiembre al 11 de noviembre de 2012. Organiza Acción Cultural Española; dirección del catálogo Joaquín Roses Lozano; Madrid: Sociedad Estatal de Acción Cultural.
- (ed.) [2014b]. *El universo de Góngora: orígenes, textos y representaciones*, varios autores; coordinación y edición Joaquín Roses. Córdoba: Diputación Provincial de Córdoba.
- [2014c]. «La recepción creativa de Góngora en la poesía hispanoamericana», *Actas del Congreso «Góngora y su estela en la poesía española e hispanoamericana. “El Polifemo” y las “Soledades” en su IV Centenario»*, ed. Antonio Castro Díaz. Sevilla: Asociación Andaluza de Profesores de Español «Elio Antonio de Nebrija» / Diputación de Córdoba, pp. 181-209.

- [2016] «El arte del olvido en las *Soledades* de Góngora», *Anfora Nova. Revista Literaria, Don Luis de Góngora y Argote. Estudios críticos*, Rute (Córdoba): Editorial Anfora Nova, 107-108, pp. 59-68.
- (ed.) [2017]. «Del olvido imposible a la nada indudable en las *Soledades* de Góngora», *Criticón*, 129, pp. 239-264.
- ROYSTON, O. Jones [1954]. «The poetic unity of the *Soledades* of Góngora», *Bolletín of Hispanic Studies (BHS)*, XXXI/ 31, pp. 189-204.
- [1963]. «Neoplatonism ant the *Soledades*», *Bolletín of Hispanic Studies (BHS)*, XL/40, pp. 1-16.
- [1966]. «Góngora and Neoplatonism again», *Bolletín of Hispanic Studies (BHS)*, XLIII/ 43, pp. 117-120.
- RUBIO, Fany [1976]. *Las revistas poéticas españolas, 1939-1975*. Madrid: Turner.
- RUIZ PÉREZ, Pedro [2011]. «Un espejo de zafiro para Polifemo: de los ríos al mar en la nueva poesía», *El poeta Soledad: Góngora 1609-1615*, ed. Begoña López Bueno. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, pp.149-178.
- SÁNCHEZ ROBAYNA, Andrés [1983]. *Tres estudios sobre Góngora*. Barcelona: Edicions del Mall.
- [1993]. *Silva gongorina*. Madrid: Cátedra.
- [2011]. «Notas sobre el concepto de gongorismo», *Sincronie*, XIII, 25-26, gennaiodiciembre, 2009, pp. 119-131.
- SERÍS, Homero [1955]. «Don Pedro de Cárdenas, mecenas y editor de Góngora». *Nueva revista de Filología Hispánica*, 7, pp. 22-32.
- SHELLEY, Percy Bysshe [1994]. *The complete poems of Percy Bysshe Shelley*, with notes by Mary Shelley. New York: The Modern Library.
- SORIA OLMEDO, Andrés (ed.) [2007]. *Una densa polimorfía de belleza: Góngora y el grupo del 27*. Málaga: Consejería de Cultura.
- UNGARETTI, Giuseppe [2011]. *Vita d'un uomo. Tutte le poesie*. Milano: Mondadori.
- VALDÉS, Nicolas [2004]. «Barroco literario italiano». Madrid: Verbum.
- VEGA, Garcilaso de la [2011]. *Poesía castellana completa*. Madrid: Cátedra.
- VEGA, Lope de [1983]. *Obras poéticas*, edición, introducción y notas de José Manuel Bleca. Barcelona: Planeta.
- VILANOVA, Antonio [1952]. «El peregrino de amor en las *Soledades* de Góngora», *Estudios dedicados a Menéndez Pidal*, tomo III, Madrid: C.S.I.C., pp.421-460.

— [1992]. *Las fuentes y los temas del Polifemo de Góngora*. Barcelona: Promociones y Publicaciones Universitarias.

VOSSLER, Karl [2000]. *La soledad en la poesía española*. Madrid: Visor.

La recepción de Góngora en Ricardo Molina, Pablo García Baena y Julio Aumente.

Análisis e implicaciones críticas,

Tesis Doctoral de Juan María Prieto Roldán,

dirigida por Joaquín Roses,

fue depositada en la Universidad de Córdoba

el día 22 de febrero de 2018.

