

IMITACIÓN Y AUTOPARODIA EN EL ROMANCIERO MORISCO DE GÓNGORA

RAFAEL BONILLA CEREZO
Universidad de Córdoba

A Rodrigo Cacho, visir de Anglia.

EN todo acto imitativo, ya sea literario, pictórico o simplemente amistoso, considerando como tal aquella «ilustre emulación a tus pasados» de la que hablaba Villamediana, la deuda de cualquier artista hacia su modelo raras veces supone un hecho neutro en el dominio de la genealogía creadora, donde la postura de un escritor respecto a sus patrones “no suele eludir el conflictivo debate que se genera entre la inclinación filial y el duelo edípico”.¹ Por ello, según puntualizó Robert F. Ball, la audacia de los textos gongorinos intenta eclipsar no sólo dichos prototipos en la tradición, sino las versiones de sus coetáneos sobre un mismo tema; hasta el punto de coronarse como aspirante superior – e indiscutido – al octosilábico laurel de la poesía en romance.²

Con los oportunos reparos que tanto Jammes como María Soledad Carrasco ofrecen ante la clasificación de Menéndez Pidal, seguida por Vega Carney, quien distinguía en la trayectoria del cordobés entre los romances moriscos y los de africanos y cautivos, a la zaga de ese pretendido realismo que domina el segundo grupo frente al primero, ninguno de los poetas antiguos disputó a don Luis la palma en nuestro género nacional, enriquecido por él con las galas del ingenio y la fantasía:³ «Góngora [...] empleaba aquí todas las fuerzas que tenía, y estas fuerzas

¹ ROBERT FRANCIS BALL, *Poetic Imitation in Góngora's "Romance de Angélica y Medoro"*, «Bulletin of Hispanic Studies», LVII, 1980, pp. 33-54 (p. 33); la traducción es mía. Agradezco al profesor Paolo Tanganelli sus valiosas observaciones.

² *Ibidem*, p. 34. El mismo autor sostiene en *Imitación y parodia en la poesía de Góngora* (en *Actas del VI Congreso Internacional de Hispanistas*, eds. A. M. Gordon y E. Rugg, Universidad de Toronto, 1980, pp. 90-93), cuyo título homenajeo, que «la imitación positiva postula un modelo deficiente que necesita el suplemento idealista del nuevo texto, y la imitación negativa, o parodia, apunta a un modelo falso o exagerado que necesita la reducción materialista del texto paródico. Tanto el procedimiento de “sobreconstrucción”, que mejora el modelo, como el de “desconstrucción”, que lo rebaja, presuponen el momento de análisis crítico de parte de Góngora-lector anterior a la síntesis poética de parte de Góngora-escritor» (p. 90).

³ ROBERT JAMMES, *El romancero morisco*, en *La obra poética de don Luis de Góngora y Argote*, Madrid, Castalia, 1987, pp. 315-334 (pp. 315-316); RAMÓN MENÉNDEZ PIDAL, *Romancero hispánico (hispánico-portugués, americano y sefardí)*. Teoría e historia, Madrid, Espasa-Calpe, 1953, 2 vols., II, pp. 60-202; CARMEN M. VEGA CARNEY, *Análisis estilístico de los romances moriscos de Góngora*, Doctoral Diss. Univ. of Iowa, 1974, n. 75-1189 de Xerox University Microfilms, Ann Arbor, Michigan; IDEM, *Los romances de cautivos y los romances moriscos gongorinos: semejanzas y diferencias*, «Romance Notes», XIX, 1977-1978, pp. 62-66. Véase también la síntesis de AMELIA GARCÍA VALDECASAS, *La aportación de Góngora al romancero morisco*, en *El género morisco en las fuentes del Romancero General*, Valencia, UNED Alzira, Diputación de Valencia, 1987, pp. 48-53 (p. 49).

eran grandes. [...] Con qué arrojo están pintadas las costumbres caballerescas y moriscas en los líricos; qué frescura y sazón domina en los pastoriles; cuánta gracia y soltura en los cortos y jocosos». ¹ De acuerdo con Carrasco, acaso represente «la cumbre más alta por su insuperable gracia verbal [...] y por el hábil juego de imágenes nuevas y audaces, aunque siempre patentes, alternando con tópicos coloristas y emblemáticos ya consagrados». ²

Pero el romancero gongorino no disfruta de una monografía – más allá de sus intrincadas variantes – y sólo treinta de ellos han merecido atención de la crítica. Resucitando las nociones de “obediencia” y “conjura filial”, me adentro en su laboratorio poético con otro deseo: examinar no tanto la manera en que imitaba, revolucionaba e incluso difuminaba el patrimonio español en octosílabo, cuanto, como si de un Jano bifronte se tratara, sus industrias para crearlo y autoparodiarlo – casi simultáneamente – en el díptico morisco que forman «Aquel rayo de la guerra» (1584) y «Triste pisa y afligido» (1586). ³

Podría decirse que Góngora, una vez ha batido sus armas con los ingenios petrarquistas de la centuria, abordaba el reto, considerablemente más laborioso, de sentar las bases de un género y deponerlas, aunque sólo en apariencia, tras sólo dos años; experimento creativo que repetirá cinco lustros después, con mayor riesgo si cabe, alternando los moldes estróficos de un texto a otro, así como los tonos (jocoso / serio), en otro par de poemas que giran sobre un argumento común: el soneto «De donde bueno, Juan, con pedorreras» (1608) y la *Canción a la toma de Larache* («En roscas de cristal serpiente breve», 1611). ⁴

Es un hecho tácito asumir que la tradición morisca en nuestro país comenzó con el romance «Sale la estrella de Venus» (1583), de Lope de Vega. La opulencia en el vestir, la admiración por el coraje de sus cruzados, la belleza de los jardines y formas de la vida oriental, ilumina estas obritas que – siguiendo la estela del Fénix – circularon por Europa metamorfoseadas en ficciones muy imaginativas. Como literatura se extienden en los siglos siguientes y cobran gran difusión, pero ya las crónicas medievales «realzaban con frecuencia el carácter caballeresco y la

¹ MANUEL JOSÉ QUINTANA, *Poesías selectas castellanas, desde el tiempo de Juan de Mena hasta nuestros días*, Madrid, M. de Burgos, 1830, III, p. 411.

² MARÍA SOLEDAD CARRASCO URGOTTI, *El moro de Granada en la literatura*, estudio preliminar de Juan Martínez Ruiz, Granada, Universidad de Granada, 1989, pp. 53-54.

³ ANTONIO PÉREZ LASHERAS (*Tradición y parodia en la “Fábula de Piramo y Tisbe” de Góngora*, en *Da Góngora a Góngora*, ed. Giulia Poggi, Pisa, Edizioni ETS, 1997, pp. 151-162), tras denunciar la falta de un estudio de conjunto, insiste en que “la poesía burlesca – en romance – es uno de los grandes logros de su obra. No es, evidentemente, que el cordobés inventara este tipo de creaciones, sino que fue quien se propuso, a lo largo de toda su vida, elevarla a categoría estética” (p. 155). MAURICE MOLHO (*Poética del romancero nuevo*, en *Le Romancero Ibérique. Genèse, architecture et fonctions*, eds. Claude Bremond y Sophie Fischer, Madrid, Casa de Velázquez, 1995, pp. 13-31) acuñó, teniendo en cuenta la precisión gongorina, el marbete «laboratorio poético» (p. 26).

⁴ Pienso que las fábulas mitológicas sobre Hero y Leandro («Arrojóse el mancebito», 1589; «Aunque entiendo poco griego», 1610) y Piramo y Tisbe («De Tisbe y Piramo quiero», 1604; «La ciudad de Babilonia», 1618) desarrollan una técnica distinta al tema que nos ocupa. Mientras los romances moriscos, primero, y el binomio soneto/canción, después, ejecutan una inversión del texto escrito “en veras” al texto escrito “en burlas”, o viceversa, sus epilios participan de ese gusto tan gongorino por fusionar lo grave y lo chocarrero.

bizarría de moros y cristianos, que rompen lanzas y atienden a justas y torneos, luciendo, en vistosos emblemas, el nombre de sus dueñas». ¹

Con una datación cercana al texto lopista, «en plenas *Guerras Civiles de Granada* de Pérez de Hita, si bien con diez años de adelanto», al decir de Robert Jammes, ² el primer romance sobre Abenzulema («Aquel rayo de la guerra», 1584), entre los de este molde compuestos por Góngora, es el mejor conservado, y pasa por «ca-beza de esa modalidad que se denomina ‘de salida’. Su forma está, en efecto, muy cuidada: el uso de la anáfora, los quiasmos, los balanceos sintácticos, destilan una elegancia que sirve de correlato a la del protagonista, joven gallardo perseguido por los celos del rey». ³ Detengámonos en su arranque, centrado en la fama que ostenta entre los lugareños:

Aquel rayo de la guerra,	
alférez mayor del reino,	
tan galán como valiente	
y tan noble como fiero,	
de los mozos envidiado,	5
admirado de los viejos,	
y de los niños y el vulgo	
señalado con el dedo;	
el querido de las damas	
por cortesano y discreto,	10
hijo hasta allí regalado	
de la fortuna y del tiempo;	
el que vistió las mezquitas	
de victoriosos trofeos,	
el que pobló las mazmorras	15
de cristianos caballeros;	
el que dos veces armado,	
más de valor que de acero,	
a su patria libértó	
de dos peligrosos cercos:	20

Don Luis subraya tanto la raíz tradicional cuanto su propósito de mejorar este género. El deíctico («aquel») no sólo clarifica la figura de Abenzulema sino que dota al relato de un espíritu legendario, habitual en las crónicas y las epopeyas caballerescas. Nótese que el moro irrumpe metaforizado como «rayo de la guerra» (v. 1), cultismo sintagmático procedente del latín (*belli fulmen*), según Lucrecio denominaba a Escipión el Africano (*De rerum natura*, III, v. 1304) o Virgilio a am-

¹ ANTONIO CARREÑO, *El romancero lírico de Lope de Vega*, Madrid, Gredos, 1979, p. 62.

² ROBERT JAMMES, *op. cit.*, p. 324. Véase asimismo EMILIO OROZCO DÍAZ, «El “Romancero nuevo” y el surgir de la rivalidad entre Lope y Góngora», en *Lope y Góngora frente a frente*, Madrid, Gredos, 1973, pp. 13-26, y «El enfrentamiento entre Lope y Góngora se mantiene en el campo romanceril», en *ibidem*, pp. 40-60.

³ ANTONIO CARREIRA, *La maurofilia en el romancero de Góngora*, en *Gongoremas*, Barcelona, Península, 1998, pp. 345-359 (p. 352). Cito siempre por LUIS DE GÓNGORA, *Romances*, ed. de Antonio Carreira, Barcelona, Quaderns Crema, 1998, I, pp. 306-313; intervengo en la puntuación de algunos versos.

bos Escipiones (*Eneida*, VI, v. 842).¹ La metáfora, índice de bravura y actividad, viene duplicada por la isotopía de alveolares vibrantes /r/: «rayo», «guerra», «reino». ² Asimismo, la graduación militar («alférez mayor») y el paralelismo sobre la cortesanía y el valor, sus atributos más propios («tan galán como valiente / y tan noble como fiero», vv. 3-4), no hacen sino confirmar la instrucción castrense, al tiempo que privilegian las prendas de Abenzulema frente a las batallas que – en apariencia – se dispone a narrar.

El racionero confiesa la hegemonía del lirismo sobre la heroicidad ya en su obertura; aunque matiza este dominio, desde un punto de vista fónico, gracias a la citada aliteración de alveolares. Sin embargo, los epítetos soldadescos («valiente», «fiero»), demorados hasta la posición versal, nos llevan a concluir que 'pinta' un poema en tres fases: 1) exilio sarraceno; 2) aventuras; 3) amoríos de Abenzulema y Balaja.

Un tono panegírico, previo a la prosopografía del moro, adorna el segundo cuartete, donde toda la sociedad jiennense, es decir, tanto los mozos como los viejos, pasando por los niños y el vulgo, se rinde ante su grandeza (vv. 5-8). Crédito, no obstante, que participa de las hazañas bélicas en la misma medida que de sus triunfos en las lides amoratorias: «el querido de las damas / por cortésano y discreto, / hijo hasta allí regalado / de la fortuna y del tiempo» (vv. 9-12). De ahí que don Luis, en el umbral lírico, no precise si la envidia que despertaba entre sus compatriotas responde a una u otra faceta.

Parece evidente que la primera aposición de Abenzulema («el querido de las damas»), todavía innominado, celebra sus cualidades como festejante a lo largo de cuatro cláusulas copulativas. Construcción muy sencilla, si bien matizada con algún cultismo semántico («invidiado»), correlaciones y perífrasis de los cantares de gesta («el que vistió las mezquitas»; «el que dos veces armado») que dilatan la efigie morisca. El paréntesis sobre sus habilidades marciales nos sumerge en un balanceo que oscila de lo amoroso a una escena de retirada – típica de los romances fronterizos – sin decantarse hasta el final por una u otra modalidad. Vislumbramos la mezcla de escuelas, tonos y estilos, seriedad e ironía, que domina tanto el segundo texto de este ciclo («Triste pisa y afligido») como sus epilios mitológicos.³

¹ Véase LUIS DE GÓNGORA, *ibidem*, p. 306.

² ROBERT FRANCIS BALL «Góngora and the Romance Morisco», en *Gongora's Parodies of Literary Convention*, Yale University, 1976 [Michigan Ann Arbor, UMI, 1977, edición en microfichas], pp. 256-386) apunta que «in spite of its utter conventionality, calling to the reader's mind countless examples from the poetic assemblyline of Lope and his imitators, its elegant diction and witty plays on words mark it unmistakably as the product of Góngora's painstaking formal construction. The opening use of the epic-ballad demonstrative "aque!" [...] and the episodic character of the narrative indicate that this was probably conceived as the beginning of a ballad-cycle of Abenzulema in imitation of and competition with Lope's popular tales of Gazul, Adulce, Azarque, and so forth. It may even contain a veiled allusion to a biographical anecdote from within the poet's circle of friends linking it to the autobiographical fictions common to the type. However, in spite of the ballad's undoubted success, as evidenced in its printing history and in allusive imitations such as "Aquel rayo de Marte acelerado", neither Góngora nor any of his contemporaries chose to take a hand in its continuation» (p. 264).

³ DÁMASO ALONSO («El cultismo en la llamada primera época», en *La lengua poética de Góngora*, en *Obras completas. Góngora y el Gongorismo*, Madrid, Gredos, 1978, v. pp. 83-92) indica

Insisto, pues no ha sido observado, en el bastidor latinizante de un romance popular, al menos en principio, que retarda los verbos principales («vistió», «pobló», «libertó», vv. 13, 15, 19) y encarece las oraciones de participio absoluto («hijo hasta allí regalado / de la fortuna y el tiempo»; «dos veces armado, / más de valor que de acero», vv. 11-12 y 17-18). El andaluz dilata la sintaxis con series apositivas (vv. 9-20); vueltas y revueltas, meandros gramaticales que, durante la juventud, cuando las *Soledades* (1613-1614) apenas si latían en su hechicera pluma, presagian los textos mayores y diseñan una figura estática, casi un lienzo, de este gallardo Abenzulema.

Voy a detenerme en dos conceptos significativos: el participio «armado» (v. 17) y la metonimia «más de valor que de acero» (v. 18). El quinto cuartete gira en torno a una dupla de paralelismos: la valentía del moro le ha permitido tomar las fortalezas católicas, de ahí su nutrida cuota de rehenes («pobló las mazmorras de cristianos caballeros», vv. 15-16), e incluso lo facultaba para liberar a su patria de dos peligrosos cercos (v. 20). Frente a la descripción inicial, don Luis indica ahora que su sola imagen, libre de parafernalia castrense, doblegaría a los enemigos.¹ La propia retórica se hace eco de esta condición y traza una metonimia desnuda, esquemática («acero»), distinta, en suma, de la reificación perifrástica que ya hemos desbrozado: «rayo de la guerra» (v. 1). Luego, a falta de estudio minucioso, Góngora tiende en sus romances moriscos, así como en los de cautivos, a metaforizar los rasgos épicos, a fin de rodear sus historias de un halo que subraye los ingredientes líricos. Por otra parte, con arreglo a esta fluctuación épico-lírica, no podemos olvidar que el exilio de Abenzulema vino determinado por una cuestión de celos.

Publicando esa lectura sexual que vertebra buena parte de su obra, el cordobés razona con una dilogía la antítesis entre el soldado, triunfador en cuantos combates ha intervenido, y la sencillez de su panoplia. Hay que reparar en el participio «armado» (v. 17), pues también sugiere las 'habilidades' del galán durante la *militia amoris*. Esta interpretación se corrobora en otros romances, como el que comienza «Desde Sansueña a París» (1588), donde la lujuriosa doña Alda, a guisa de moderna Lucrecia, buscaba a otro Tarquino que «le rasque la conciencia» (vv. 89-92) cuando Tristán se va a la guerra. O, con la misma protagonista, «Diez años vivió Belerma» (1582), donde la mujer – no muy distinta de la Balaja de «Triste

sobre la composición de 1580 que abre la edición de Foulché (1, 1), «cuando el poeta sólo tenía diecinueve años, que en 52 versos escritos en 1580, encontramos 30 cultismos – entre ellos "invidia" –, todos clarísimos, evidentes, mientras que en los 1098 versos de la *Primera Soledad*, escritos hacia 1612, tan sólo unos 400 vocablos han podido aparecer como evidentemente cultos» (pp. 86-87). Los guiones son míos. La presentación de Abenzulema es muy semejante a la del protagonista de «Criábase el Albanés», romance de 1586: «mancebo de altos principios, / y de pensamientos graves, / de esperanzas vinculadas / con su generosa sangre; / gran capitán en las guerras, / gran cortésano en las paces, / de los soldados escudo, / espejo de los galanes; / recién venido era entonces / de vencer y de ganalles / al húngaro dos banderas, / y al Sofí cuatro estandartes» (vv. 9-20). Cfr. LUIS DE GÓNGORA, *Romances*, I, cit., pp. 341-344 (pp. 342).

¹ LUIS DE GÓNGORA (*Romances*, I, cit., pp. 412-417) recupera la imagen en «Servía en Orán al rey» (1587): «Bien podéis salir desnudo, / pues mi llanto no os ablanda, / que tenéis de acero el pecho / y no habéis menester armas» (vv. 37-40, p. 416).

pisa y afligido» (1586), ya que en «Aquel rayo de la guerra» (1584) poco sabemos de ella – reflexiona sobre las virtudes de los paladines de Carlomagno: «De todos los Doces Pares / y sus nones, abrenuncio, / que calzan bragas de malla / y de acero los pantuflos. / ¿De qué nos sirven, amiga, / petos fuertes, yelmos lucios? / Armados hombres queremos, / armados pero desnudos» (vv. 113-120).¹ El adjetivo «armados» confirma que a esta dueña las únicas armas que le divierten son las viriles y prolonga un equívoco que, «aprovechando el doble sentido obsceno del verbo «armar» ('tener una erección'), da pie a una clara referencia erótica».²

La segunda parte (vv. 21-24), muy breve, limitada a un cuartete de transición, evoluciona del pretérito indefinido al presente histórico («sale») mientras descubrimos la identidad del héroe:³

el gallardo Abenzulema
sale a cumplir el destierro
a que lo condena el rey,
o el amor, que es lo más cierto.

A pesar de su laconismo, dos detalles no carecen de interés: el destierro es secuela de un triángulo amoroso y fruto de la envidia del monarca, que sanciona una orden de expatriación; o quizá, en una disyunción muy característica de Góngora, que legitima el romance como drama de pasiones, el verdadero culpable del exilio sea el propio amor (v. 24). La única cláusula disyuntiva, casi una pincelada a vuelo de pluma, resume la historia y presenta a dos seres en conflicto. Identificando tiránicamente al rey y al amor por medio de un paralelismo (vv. 23-24), don Luis sugiere un apunte básico: la diversa consideración textual y amorosa que – a los ojos de Balaja y del propio poeta – el soberano tiene respecto al moro, evidenciada por la mínima adjetivación que recibe el primero. Con otras palabras: la antinomia del soldado y el rey se perfila también en la estilística, pues, según veremos, si algo distingue a Abenzulema es la riqueza de sus atavíos cortesanos.¹⁸

¹ *Ibidem*, pp. 454-464 y 257-267.

² RODRIGO CACHO CASAL, *Los consejos de doña Alda: registros paródicos en un romance gongorino, en Góngora hoy IX. Ángel fieramente humano. Góngora y la mujer*, ed. Joaquín Roses, Córdoba, Diputación Provincial, Colección de Estudios Gongorinos, n. 7, 2007, pp. 117-156 (pp. 144-145).

³ RAMÓN MORILLO-VELARDE PÉREZ (*Técnicas y estructuras narrativas en los romances de Góngora*, en *El Barroco en Andalucía*, Córdoba, Universidad de Córdoba-Diputación Provincial de Córdoba, 1984, pp. 81-93) concluye que «la segunda secuencia, plenamente narrativa, es todo un prodigio de condensación y cumple la función de motivar enteramente el relato: narra de manera resumida el hecho de que el rey y Abenzulema sirvieran a la misma dama que dio unas flores a éste provocando los consiguientes celos de aquél, quien determinó el exilio del moro so pretexto de deslealtad. Es decir, como se ve, nos encontramos con una historia incrustada, paralela en el modo de inclusión en el cuerpo del romance a la historia del árabe que aparecía en «Entre los sueltos caballos» (1585)» (p. 91).

⁴ Según ANTONIO PÉREZ LASHERAS (*La disyunción en Góngora [aproximación a su estudio a partir de la "Fábula de Piramo y Tisbe"]*), «Cuadernos de Investigación Filológica», x, 1984, n. 1-2, pp. 77-98) «la disyunción es una de las fórmulas sintácticas utilizadas por el poeta para la expresión de la ambigüedad, manifestando con mucha frecuencia la duda del narrador, su miedo a la cuantificación exacta o a la definición concreta. De esta manera, nos ofrece unas meta-realidades complejas, cuyas mixturas, a veces, componen metáforas o imágenes de difícil asimilación por

Otro salto narrativo, asentado en el cambio del presente histórico a pretérito imperfecto («servía a una mora», v. 25), marca la tercera sección: el idilio con Balaja. Epopeya férvida, drama reducido, novelita sentimental, pero histórica, según la tipología de Fradejas Lebrero, Góngora fija en una analepsis las causas de la expulsión, obviamente pasionales.¹ Lo que no impide el doble itinerario textual y los vericuetos cronológicos (pasado/presente narrativo autorial/presente histórico/pretérito imperfecto que señala las etapas hasta el destierro) de un romance que mantiene su estructura circular en torno al eje del exilio. Dicho de otro modo: el poeta nos muestra un retrato de Abenzulema, siempre en idéntica posición, congelado en su «cuadro», a pesar del movimiento, desde el verso 21 hasta el 100. Son los personajes secundarios – el pueblo, los alcaides, Balaja, las mujeres – quienes evolucionan alrededor con un dinamismo convulso, admirando a este moro que se diría una estatua, casi un condottiero islámico sobre su plinto inmóvil; vencedor de los límites que rigen los códigos de la historia, e incluso de la literatura, orgullosamente enclavado en el mudable reino de la leyenda colectiva.

Antes de perfilar al soldado, don Luis, con dichos vaivenes temporales, en apenas seis cuartetos, exhibe su talento para flexibilizar el orden de los acontecimientos, técnica que sublimará en los poemas gentílicos. Como sostiene Antonio Pérez Lasheras, a propósito de la *Fábula de Piramo y Tisbe* (1618), cuya lección rige sobre los romances moriscos (1584-1586), «por un lado, tenemos un tiempo y un espacio mítico (mítico por su tema y también por estar ubicado en la memoria de los receptores) que está expresado mediante las formas verbales del perfecto simple. Y, por otro lado, tenemos el aquí y ahora en el que se halla el poeta-narrador. Y, en medio, los lectores, que se encuentran en un presente continuo e inacabado»:²

Servía a una mora el moro,	25
por quien el rey anda muerto,	
en todo extremo hermosa	
y discreta en todo extremo.	
Diole unas flores la dama,	
que para él flores fueron,	30
y para el celoso rey	
hierbas de mortal veneno;	
pues, de la hierba tocado,	
lo manda desterrar luego,	
culpando su lealtad	35
para disculpar sus celos.	

parte del lector. [...] En Góngora [...] nunca se produce una exclusión total de los miembros coordinados en la disyunción, siempre existe una asimilación – cercana o distante – entre ambos» (pp. 79 y 89).

¹ JOSÉ FRADEJAS LEBRERO, *El romancero morisco*, «Cuadernos de la Biblioteca Española de Teatín», 1964, n. 2, pp. 39-73 (p. 39).

² ANTONIO PÉREZ LASHERAS, *Rima y cultismo en la "Fábula de Piramo y Tisbe"*, «Notas y estudios filológicos», 1989, n. 4, pp. 221-246 (pp. 225-226).

La semblanza del noviazgo entre Abenzulema y Balaja podría parecer vulgar; más aún cuando sus tratos – y sus nombres – se reducen a un giro tan simple como «servía a una mora el moro» (v. 25). Pero Góngora, vinculándolos en el octosílabo, consigue abrazar sus sombras; porque nuestra lectura, para que no resulte anisosilábico, exige una triple sinalefa. La llegada de la joven tampoco será trivial. Así, el quiasmo de los versos 27-28 («en todo extremo hermosa / y discreta en todo extremo»), aun cuando suene fácil, o redundante, estrecha el nudo amoroso y presenta a Balaja con el mismo adjetivo («discreta») que había asumido el galán en el verso 10.

Unas flores son la ofrenda de esta doncella (vv. 29-30), primer elemento decorativo en un texto que recupera el pretérito perfecto simple («diole»), aunque incluido en la progresión – condicionada por el pretérito imperfecto – que nos guía hasta el presente del lector, del autor y de los personajes; hasta esa figura estática de Abenzulema que vengo acentuando desde el principio. Este cuartete tiene gran trascendencia: el soberano, de manera excepcional, se connota como «celoso» (v. 31), único adjetivo que lo singulariza. Por otra parte, y será un hallazgo para el futuro, la braquilogía organiza la copla en dos semiestrofas (vv. 29-32) que confirman el gusto gongorino por narrar según el punto de vista alterno, bifocal, de los personajes en litigio. Esta sucesión de perspectivas – positiva y negativa – implica que las «flores» sean vistas como tales por el caballero y juzgadas «hierbas de mortal veneno» por el ofendido rey (v. 32). Subordina al receptor cada presente, si es que podemos hablar de regalo en el caso del monarca, y, en mi opinión, funda, aunque en ciernes, pues las burlas se hallan todavía lejanas, el esquema complementario, antitético, mixto de jocoso y serio, que dominará la relación de Abenzulema y Balaja en «Triste pisa y afligido» (1586) y los desastrosos amores de su ciclo mitológico.¹

Nótese que, encendido de amargura (vv. 33-36), el soberano expulsa al héroe, según otro contraste versal: lealtad vs celos (vv. 35-36). Su correctivo obedece a motivos gratuitos, alevosos, que transforman el romance en una intriga detectivesca al revés; en una joya morisca donde los actores remedan el destierro de Rodrigo Díaz de Vivar por el tornadizo capricho de Alfonso VI. Ahora bien, el ingenio gongorino descansa en su talento para ubicar la salida en un escenario oriental, normalmente presidido por el lujo, que apenas si conocemos cuando hemos superado la mitad del poema.²

¹ El nivel metafórico del cuartete viene condicionado por los versos de un soneto de 1582: «¡Oh niebla del estado más sereno, / furia infernal, serpiente mal nacida! / ¡Oh ponzoñosa víbora escondida / de verde prado en oloroso seno! / ¡Oh entre el néctar de Amor mortal veneno, / que en vaso de cristal quitas la vida!» (vv. 1-6). Cfr. Luis DE GÓNGORA, *Obras completas*, ed. de Antonio Carreira, Madrid, Biblioteca Castro, 2000, I, p. 26; la cursiva es mía.

² ANTONIO CARREIRA (*La maurofilia en el romancero de Góngora*, cit., p. 352) anota que «desde el primer “sale” (v. 22) hasta el “pasó” (v. 97) hay todo un recorrido urbano por la ciudad de Jaén, que permite, en 75 versos, evocación, pintura y emocionada despedida, como si el romance fuese reuniendo los comentarios tácitos o expresos de quienes asisten al lastimoso espectáculo: un Cid musulmán que parte a un destierro no menos arbitrario que el del Cid cristiano». Según Antonio Carreño, en su edición de Luis DE GÓNGORA, *Romances* (Madrid, Cátedra, 2000, 5ª ed. revisada), «la salida hacia el destierro, ocasionado por el rey celoso, es uno de los motivos rein-

Encontramos varias cualidades que mejoran el *contrafactum* de 1586, como la reducción del ornato que rodeaba a este tipo de obras. Don Luis opta por el esquematismo de los trazos exteriores, jardines, salones y balconadas. Gracias a la simplicidad de sus cuadros, con frecuencia esbozados, dota al romancero de nuevos poderes, no necesariamente cromáticos ni sensoriales.

La cuarta sección precisa datos que antes había soslayado: la ruta hacia el destierro y el retrato equino-soldadesco:

Sale, pues, el fuerte moro
sobre un caballo overo,
que a Guadalquivir el agua
le bebió y le pació el heno, 40
con un hermoso jaez,
rica labor de Marruecos,
las piezas de filigrana,
la mochila de oro y negro;
tan gallardo iba el caballo, 45
que en grave y airoso huella
con ambas manos medía
lo que hay de la cincha al suelo.
Sobre una marlota negra
un blanco albornoz se ha puesto, 50
por vestirse las colores
de su inocencia y su duelo.
Bordó mil hierros de lanzas
por el capellar, y en medio,
en arábigo una letra 55
que dice: *Estos son mis yerros*.
Bonete lleva, turquí,
derribado al lado izquierdo,
y sobre él tres plumas presas
de un precioso camafeo: 60
no quiso salir sin plumas,
por que vuelen sus deseos,
si quien le quita la tierra
también no le quita el viento.
No lleva más de un alfanje, 65
que le dio el rey de Toledo,
porque para un enemigo
él le basta, y su derecho.

Desde «La mañana de San Juan», célebre composición glosada por Lope, la presencia femenina marca un importante paso en la metamorfosis del romance fronterizo – fragmentado, verídico, realista, noticioso – al morisco, justificando las características del primero: «la vistosidad y el atuendo del caballero, el lucimiento de los emblemas que descodificaban los móviles íntimos de sus actos, la bravura

cidentes en el ciclo de romances moriscos: “Azarque vive en Ocaña”, “Desterró al moro Muza”, “El rey de Marruecos un día” (*Romancero General*, I, 47, 280), entre otros» (p. 205).

física y, sobre todo, la expectación ante la salida, visualizan dramáticamente la partida del héroe; no bélica sino sentimental».¹

En este sentido, quizá la mejor aportación gongorina, corolario de su embeleso por los caballos andaluces, sea la cuidada descripción de los jaeces que engalanan la montura de Abenzulema. Así, copiando el verbo «sale» (v. 37), por segunda vez, como si de una *resumptio* se tratara – arbitrio común en la lírica tradicional, pues facilita la memorización y ratifica su espíritu formular –, el corcel overo (vv. 38-48), cuya capa tiene pelos mezclados de tonos rojizos y blancos, muy estimados por su color y delicada naturaleza, es capaz de abreviar, en una hipérbolo grotesca pero lisonjera, el caudal del Betis: «que a Guadalquivir el agua / le bebió, y le pació el heno» (vv. 39-40). Imagen que sirve como trampolín para la burla escatológica de su soneto «Duélete de esa puente, Manzanares» (1588), escrito cuatro años después.²

Góngora caracteriza el porte del moro y su cabalgadura como una especie de centauro arábigo, indisolublemente unidos, caballo y caballero, por medio del adjetivo «gallardo» (vv. 21 y 45) que los identifica a ambos. El plano del overo destaca por la espléndida ornamentación y el alarde de los guadamecés o brocados; corcel sabino, pues, cuyas bridas, madroñeras y demás arreos están sobrepujados por las filaterías en catafalco y oro de la mochila (v. 44).³ Pero si algo nos cautiva es su valor metafórico. Símbolo del nervio sexual, logra elevarse sobre las posteriores, aire de alta escuela que deviene en corveta, primero, y en un piafé de lo más académico: «en grave y airoso huello / con ambas manos media / lo que hay de la cincha al suelo» (vv. 46-48). El cordobés parece evocar los ijares velazqueños y – me atrevo a sugerir – la disposición de los grabados que salieron de los tórculos de la familia Cromberger.

Todo ello sin rehuir el galanteo y los festejos, esto es, la donosa condición del Cid morisco. Alférez, en definitiva, que adorna su montura con las mejores galas

¹ ANTONIO CARREÑO, *De potros y asnos rucios: ludismo y parodia en Luis de Góngora*, en *Góngora hoy vi. Góngora y sus contemporáneos: de Cervantes a Quevedo*, ed. Joaquín Roses, Córdoba, Diputación Provincial, Colección de Estudios Gongorinos, n. 4, 2004, pp. 59-77 (p. 64). Véase del mismo autor *El romancero lírico de Lope de Vega*, cit., p. 63, y «El romancero morisco», en la *Introducción* a su edición de LUIS DE GÓNGORA, *Romances*, cit., pp. 56-58.

² Los versos de 1588 rezan del siguiente modo: «Por el alma aquel que ha pretendido / con cuatro onzas de agua de chicoria / purgar la villa y darte lo purgado, / me di, ¿cómo has menguado y has crecido, / cómo ayer te vi en pena, y hoy en gloria? / – Bebióme un asno ayer, y hoy me ha meado», en LUIS DE GÓNGORA, *Obras completas*, I, cit., pp. 96-97. Véase al respecto de estas diatribas pucelanas GIULIA POGGI, *Modalità e connessioni satiriche nei sonetti gongorini contro la corte*, en *Représentation, écriture et pouvoir en Espagne à l'époque de Philippe III (1598-1621)*, eds. Maria Grazia Profeti y Augustin Redondo, Publications de la Sorbonne, Université di Firenze, 1999, pp. 27-48, y el estudio de VALERIO NARDONI sobre «Duélete de esa puente, Manzanares» en *El elemento del agua y la fisiología del mundaço en los sonetos satíricos y burlescos de Luis de Góngora*, en *Góngora hoy VIII. Góngora y lo prohibido. Erotismo y escatología*, ed. Joaquín Roses, Córdoba, Diputación Provincial de Córdoba, n. 6, 2006, pp. 59-84 (pp. 67-70).

³ Nótese el contraste con «Entre los sueltos caballos» (1585), donde la pintura del animal es mucho más esquemática: «aquel español de Orán / un suelto caballo prende, / por sus relinchos lozano, / y por sus cernejas fuerte, / para que lo lleve a él, / y a un moro captivo lleve, / un moro que ha captivado, / capitán de cien jinetes» (vv. 6-12), en LUIS DE GÓNGORA, *Romances*, I, cit., pp. 323-334 (pp. 325-327).

para seducir a Balaja. Detalle nada casual, ya que su prestigio como guerrero adelantaba que los triunfos en el campo de batalla se distinguen por «vestir» – concepto textil y noble – las mezquitas de «victoriosos trofeos» (vv. 13-14).

La imagen de Abenzulema se inscribe en un lienzo barroco. El claroscuro está duplicado por el quiasmo entre la «marlota negra» y el «blanco albornoz» (vv. 49-50), esto es, la prenda cerrada, exterior y corta, con mangas anchas y capilla de lujo, que lucían los moros en la ciudad – signo revelador, ya que el uniforme del exilio no es tanto el de un soldado cuanto el de un galán, insinuando la naturaleza de este romance –, distinta del albornoz o capellar que se le sobreponía, recamado por «mil hierros de lanzas» (v. 53) y un mote: «Estos son mis yerros» (vv. 54-56).¹

Don Luis ha aplicado un contexto textil encima del lienzo en octosílabo. Impera un estatismo muy acusado, volumétrico, casi escultórico, que reproduce la posición del caballo – el piafé implica movimiento pero no desplazamiento – en el camino hacia el destierro. He aquí la gran originalidad: la mirada del cordobés y, por extensión, de sus lectores, visualiza y congela la salida como si firmara un cuadro lírico o tallara los rasgos de este militar. Cada verso puede ser interpretado como palabra, trazo y, en última instancia, como hilo sobre el pliego, dibujo o gobelino métrico.

Tampoco parece desdeñable el mote, tomado de los libros de caballería. El sustantivo «yerros» (v. 56) da lugar a una paronomasia, juego conceptista – el hierro de las armas / los yerros del amor – que muestra el precio de la agudeza en un poema más descriptivo que narrativo, más sencillo que puramente artificioso, pero, eso sí, cosido sobre un capellar que será la cumbre del barroquismo textil.²

¹ Según DIEGO CATALÁN (*Cercada está Santa Fe*, en *Siete siglos de Romancero (Historia y Poesía)*, Madrid, Gredos, 1969, pp. 100-132) «el vocabulario empleado en la descripción del vestido y armas del moro desentona con el usual en el romancero fronterizo; en cambio es corriente en la prosa de Pérez de Hita (1595)» (pp. 115-116). La estampa será reproducida por Góngora sin apenas modificaciones en «Famosos son en las armas» (1590): «Mirábalo el más galán / de cuantos África ve / en servicio de las damas / vestir morisco alquicel, / sobre una yegua morcilla / (tan extremo en el correr / que no logran las arenas / las estampas de sus pies), / admirablemente ornada / de un bien labrado jaez, / (obra, al fin, en todo digna / de artífice cordobés), / solicitar los balcones / donde se anida su bien, / comenzando en armonía / y feneciendo en tropel» (vv. 37-52), en LUIS DE GÓNGORA, *Romances*, I, cit., pp. 494-498 (pp. 496-497). Lo mismo sucede, aunque de forma jocosa y con la rima aumentativa «-ote», en «Despuntado he mil agujas» (1596), cuya existencia apenas podría justificarse sin el precedente de «Triste pisa y afigido»: «Despuntado he mil agujas / en vestir a moriscote, / ya de puro terciopelo, / ya de aguado chamelote. / No más capellar con cifra, / ni más adarga con mote, / que ni yo soy boticario / ni Albayaldos era bote» (vv. 1-8), en *ibidem*, II, pp. 21-22. Es posible que toda esta iconología, la presencia de caballo y jinete, así como los diversos adornos, proceda de su primera obra maestra: el romancillo «Hermana Marica» (1580): «Y yo, de papel, / haré una librea, / teñida con moras / por que bien parezca, / y una caperuzo / con muchas almenas; / pondré por penacho / las dos plumas negras / del rabo del gallo / que acullá en la huerta / anaranjamos / las carnestolendas; / y en la caña larga / pondré una bandera / con dos borlas blancas / en sus tranzaderas; / y en mi caballito / pondré una cabeza / de guadamecí, / dos hilos por riendas, / y entraré en la calle / haciendo corvetas» (vv. 45-66), en *ibidem*, I, pp. 214-217.

² Sobre la asunción y el desarrollo del conceptismo en su poesía, véase MERCEDES BLANCO, *Góngora y el concepto*, en *Góngora hoy I-II-III*, ed. Joaquín Roses, Córdoba, Diputación Provincial, Colección de Estudios Gongorinos, 2002, n. 2, pp. 319-346.

Opina Carreño que en esta clase de obras las representaciones emblemáticas relacionan las artes literarias (el lema) con las pictóricas (el grabado): «el bordado se transforma en narración muda (*ut pictura poesis*), y su iconología aludía a situaciones concretas. El lema (*ars poetica*) descodificaba el símbolo pictórico (*ars pictórica*) y revelaba la analogía entre el dibujo y su significación concreta, a veces arbitraria, otras convencional. Era comentario y exégesis. Establecía con el conjunto una común estructura, semántica y pictórica: espacial y mimética».¹

El retrato prosigue en ascenso con pinceladas sobre el turquismo («bonete turquí», v. 57), las alhajas («camafeo») y las plumas que lucía en el copete (vv. 59-60). Penacho subrayado por paralelismos, a partir de una imagen que vincula el viento con su libertad: «no quiso salir sin plumas / por que vuelen sus deseos, / si quien le quita la tierra / también no le quita el viento» (vv. 61-64). La perifrasis para no citar al rey se apoya en anáforas que, en lugar de negarlos, otro hallazgo de Góngora adoptado en «Triste pisa y afligido» (1586), simplifica los sustantivos («deseos», «tierra», «viento»), la esencia de su pintura – las plumas, el alfanje del monarca toledano (v. 65) –, así como la sobriedad con la que Abenzulema parte hacia Andújar, concertando con la desnudez de las armas (vv. 17-18).

La tercera mención del verbo «salir» fija el tránsito de la cuarta a la quinta parte y autoriza la paradoja que recorre todo el poema: es cierto que el moro «sale de esta suerte» (v. 69), pero frenado en su propio camino, inmóvil, a pesar de su marcha, pensando en un eterno retorno, que es también huida; preso de unos metros que lo aquietan e impulsan simultáneamente. Aunque esta «congelación dinámica» se equilibre por la gracia descriptiva del cordobés:

De esta suerte sale el moro	
con animoso denuedo,	70
en medio de dos alcaides,	
de Arjona y del Marmolejo.	
Caballeros lo acompañan	
y lo sigue todo el pueblo,	
y las damas, por do pasan,	75
se asoman llorando a verlo;	
lágrimas vierten ahora	
de sus tristes ojos bellos	
las que desde sus balcones	
aguas de olor le vertieron.	80

Es ahora cuando las notas locales y el tipismo andaluz se adueñan del texto, según el paisaje de los romances de frontera, compendiado esta vez por los «alcaides» de Arjona y Marmolejo (vv. 71-72), pueblos jienenses muy próximos a Córdoba. El séquito que lo acompaña (vv. 73-76), cuyo número duplica el polisíndeton («y lo sigue todo el pueblo, / y las damas, por do pasan»), sirve como síntesis o *geminatio* de los cuartetos en los que apuraba las primeras notas sobre el héroe (vv. 5-12). Los lectores adoptamos en ese instante un enfoque alterno, casi teatral, profundizando en las distintas secciones del poema-cuadro que nos ocupa. Así, las

mujeres contemplan la inmigración de Abenzulema, mientras que nosotros, como público secundario, reparamos tanto en la mirada de estas jóvenes, en primer término, cuanto en la propia escena del destierro. Doble mirada que debemos a una de las escasas alusiones geográficas – junto a las mezquitas y mazmorras de los versos 13-16 – de un lienzo que, principalmente, es descriptivo pero siempre exterior, porque el ámbito de la intimidad, los martelos del soldado y Balaja, se reduce a leves trazos ornamentales, más simbólicos o gráficos que verbales; a pesar del diálogo de la última fase que, según aclararemos, culmina en un noviazgo *ex visu* y no *ex auditu*: «y enmudecida le dijo, / dando voces con silencio» (v. 87); «Él con el mirar responde» (v. 93).

La retórica de las lágrimas, clásico motivo petrarquista, define a estas damas mientras se despiden de su paladín vertiendo «aguas de olor» (v. 80), perfumes y sahumeros. Góngora confiesa que irrumpen en su texto como espectadoras, más que como co-protagonistas – situación muy diferente a «Triste pisa y afligido» –, y que el ritual erótico, imitación del utilizado por Amadís de Gaula, preside con frecuencia sus acciones y gestos: «al contrario de lo que pasa en el romancero fronterizo, en el cual la noticia surgía del mismo campo de batalla y se expandía, el morisco nace de la corte, pero no como expresión de acciones heroicas, sino como proyección de un mundo lleno de intrigas amorosas».¹ Dominio, por otra parte, de muy fácil asimilación, pues casaba con el clima moral implícito en la poesía fronteriza.

A propósito de esta función femenina, convendrá examinar los cuartetos que clausuran la sexta y última parte: la comunión visual entre Abenzulema y Balaja:

La bellísima Balaja,	
que llorosa en su aposento	
las sinrazones del rey	
le pagaban sus cabellos,	
como tanto estruendo oyó	85
a un balcón salió corriendo	
y, enmudecida, le dijo	
dando voces con silencio:	
“Vete en paz, que no vas solo,	
y en tu ausencia ten consuelo,	90
que quien te echa de Jaén	
no te echará de mi pecho”.	
Él con el mirar responde:	
“Yo me voy, y no te dejo;	
de los agravios del rey	95
para tu firmeza apelo”.	
Con esto pasó la calle,	
los ojos atrás volviendo	
cien mil veces, y de Andújar	
tomó el camino derecho.	100

¹ ANTONIO CARREÑO, *El romancero lírico de Lope de Vega*, cit., pp. 102-103.

¹ ANTONIO CARREÑO, *El romancero lírico de Lope de Vega*, cit., p. 82; MARÍA SOLEDAD CARRASCO URGOITI, *op. cit.*, p. 49.

Balaja llega escoltada por una saturación de la visualidad: «llorosa en su aposento» (v. 82), «con el mirar responde» (v. 93), «los ojos atrás volviendo cien mil veces» (vv. 98-99). Pero la elipsis de la *descriptio puellae* que los poetas solían ofrecer a las dueñas, y más exactamente don Luis en su políptico de sonetos petrarquistas (1582-1584), confirma el objetivo de este romance: glorificar la figura del moro.¹ Por otra parte, la aparición – y la gestualidad – de la dama, exteriorizando su dolor por el exilio de Abenzulema, dinamiza ligeramente los hechos («como tanto estruendo oyó, / a un balcón salió corriendo», vv. 85-86); aunque esto sucede entre el público, ya que así hemos de considerarla, no en el centro del lienzo estático presidido por el apuesto soldado.

Sostiene Carreño que «los ojos como fuente de comunicación entre enamorados, al igual que los cabellos – lazos que anudan espiritualmente al amante – son parte de la retórica poética del Renacimiento enriquecida vía Ovidio y Catulo, Petrarca y Pierre Ronsard en *Les Amoureux*, y el mismo Garcilaso».² Este coloquio visual se caracteriza por ser «enmudecido», «silencioso» (vv. 87-88), si bien glorificado por un canto, que nunca se produjo, y expande la querencia de Balaja más allá del destierro: «quien te echa de Jaén / no te echará de mi pecho» (vv. 91-92). Luego el primado de la seducción descansa antes en una lectura erótica *ex visu*, o sea, ocular y propia de la modernidad, que *ex auditu*, sonora y medieval, aunque la última gozaba de más prestigio en el Siglo de Oro.³ Góngora – bastaría

¹ Los más significativos son: «Al tramontar del sol la ninfa mía» (1582), «Ya besando unas manos cristalinas» (1582), «Mientras por competir con tu cabello» (1582), «Ilustre y hermosísima María» (1583) y «La dulce boca que a gustar convida» (1584), en LUIS DE GÓNGORA, *Obras completas*, I, cit., pp. 22, 24, 27, 41 y 48. El cierre de «Aquel rayo de la guerra» no difiere mucho del arranque de uno de sus mejores romances de cautivos: «La desgracia del forzado» (1583): «Vuelve, pues, los ojos tristes, / a ver cómo el mar le hurta / las torres y le da nubes, / las velas y le da espumas; / y viendo más aplacada / en el cómitre la furia, / vertiendo lágrimas, dice, / tan amargas como muchas: / ¿De quién me quejo con tan grande extremo, / si ayudo yo a mi daño con mi remo?» (vv. 13-22), en LUIS DE GÓNGORA, *Romances*, I, cit., pp. 278-279.

² ANTONIO CARREÑO, *El romancero lírico de Lope de Vega*, cit., p. 85.

³ DOMINGO YNDURÁIN (*Enamorarse de oídas*, en *Serta Philologica F. Lázaro Carreter*, Madrid, Cátedra, 1983, II, pp. 589-603) declara que «el oído se coloca por encima de cualquier otro sentido y se convierte en medio óptimo para la penetración de la fe y el amor» (p. 601). Se trata, no obstante, de una convención cuyo origen puede rastrearse desde la poesía provenzal hasta los libros de caballerías más próximos al *Quijote*. Véase en este sentido JUAN DIEGO VILA, *Lectura e imaginario de la femineidad en las "Novelas a Marcia Leonarda"*, de Lope de Vega», en Silva. *Studia Philologica in honorem Isaias Lerner*, eds. Isabel Lozano-Renieblas y Juan Carlos Mercado, Madrid, Castalia, 2001, pp. 697-708, y RAFAEL BONILLA CEREZO, *Máscaras de seducción en las "Novelas a Marcia Leonarda"*, «Edad de Oro», XXVI, 2007, pp. 91-145. Esta opción será una constante en Góngora, cultivándola en romances tardíos, como «En lágrimas salgan mudos» (1621): «En lágrimas salgan mudos / afectos que hasta hoy / ni aun en suspiros el alma / al aire se los fió. / Afectos que, el pie en un grillo, / andan con el corazón, / y se fueran por los ojos / a no revocarlos yo. / Salgan por los ojos, pues, centellas sin esplendor, / entre ondas, sin ruido, / desmintiendo lo que son, / que el recato aun al silencio / señas teme, si no voz; / tanta a la divina causa / se debe veneración» (vv. 1-16), en LUIS DE GÓNGORA, *Romances*, II, cit., pp. 502-503. Estos poemas admiten las coordenadas de la *pulsione scopica*, o deseo de la vista, que ha sugerido ENRICA CANCELLIERE (*Góngora. Percorsi della visione*, Roma, Flaccovio Editore, 1990, pp. 7-21) para la *Fábula de Polifemo y Galatea* (1612). El libro tiene ahora su versión en castellano,

recordar a la hermosa Galatea, que no toma la palabra en ningún momento – acostumbra a que sus damas, de cabello rubio, con bocas que a gustar convidan, de busto no muy grande, pero muy bien cincelado, resulten elocuentes sin necesidad de fonemas. Quizá porque estas nereidas, dotadas de ojos que relampaguean, son mujeres que tienen algo que decir.

Los parlamentos ilusorios de ambos, sólo bosquejados, se limitan a un cuartete. Previo a la hipérbole que deja el final abierto, como las caballerías y los cuentos moriscos, justificando posibles secuelas, ya fueran graves o paródicas: «con esto pasó la calle, / los ojos atrás volviendo / cien mil veces, y de Andújar / tomó el camino derecho» (vv. 97-100). Versos, además, que sirven como proyección verbal, aunque sintética, del mote que Abenzulema había bordado en su capellar, de acuerdo con el esquematismo conceptual – de ahí la antítesis – que domina el final: «Yo me voy y no te dejo; / de los agravios del rey / para tu firmeza apelo» (vv. 94-96).

El romance «Triste pisa y afligido» (1586) mereció valiosos trabajos de Robert Jammes, Robert Ball, Antonio Carreira, Soledad Carrasco y Antonio Carreño. Esta relectura vendrá influida por el negativo de la fotografía que Góngora autoparodiaba, «Aquel rayo de la guerra», para iluminar varias notas poco – o nada – subrayadas por la crítica. Leamos antes el parecer de Carrasco Urgoiti:

«Triste pisa y afligido» nace como un curioso monstruo, comparable a las pinturas de El Bosco o de Arcimboldo. El tema de la ausencia, vertido en el molde del romancero morisco e impregnado de influencia pastoril, configura una situación que se describe con plumas alternas, una «de veras» – pudiéramos decir en los términos de Chacón – y otra «de burlas». Así logra un tipo de parodia autónoma en que falsifica, por así decirlo, el texto ajeno que normalmente sirve de soporte a la deformación polémica. Si aislamos el semi-poema de las veras, al omitir en la lectura las entreveradas cuartetas cómicas, nos encontramos con un texto mediocre que hubiera podido pasar desapercibido en el *Romancero general*. [...] Pero en su peculiar contexto, estos versos sólo se perciben como la faz arlequinada de una creación bifronte, ya que los términos jocosamente degradantes que contienen las estrofilas «de burlas», aunque remitan de modo más directo a lo que precede, también se proyectan anticipadamente sobre lo que sigue, obligando a una lectura irónica del conjunto.¹

Góngora. *Itinerarios de la visión*, trad. de Rafael Bonilla y Linda Garosi, Córdoba, Diputación Provincial, Colección de Estudios Gongorinos, n. 8, 2007.

¹ MARÍA SOLEDAD CARRASCO URGOITI, *Vituperio y parodia del romance morisco en el romancero nuevo*, en *Culturas populares. Diferencias, Divergencias, Conflictos. Actas del Coloquio celebrado en la Casa de Velázquez, 30 de noviembre y 1-2 de diciembre de 1983*, eds. Yves-René Fonquerne y Alfonso Esteban, Madrid, Casa de Velázquez, Universidad Complutense, Madrid, 1986, pp. 115-138 (p. 119). Véase, en este sentido, ANTONIO CARREIRA (*Los romances de Góngora. Transmisión y recepción*, en *Gongoremas*, cit., pp. 361-371) para quien «la taxonomía más precisa de la obra gongorina – y aun en ella surgirían dificultades – debería comenzar diferenciando lo serio de lo jocos y repitiendo los demás conceptos dentro de cada apartado» (p. 363). Sobre la parodia literaria, véanse especialmente: LINDA HUTCHESON, *Ironie, satire, parodie. Une approche pragmatique de l'ironie*, «Poétique», 1981, n. 46, pp. 140-155; GUGLIELMO GORNI y SILVIA LONGHI, *La parodia*, en *Letteratura italiana*, dir. A. Asor Rosa, Turín, Einaudi, 1986, pp. 459-487; GERARD GENETTE, *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, trad. de Celia Fernández Prieto, Madrid, Taurus, 1989, pp. 20-170; MARGARET A. ROSE, *Parody: Ancient, Modern, and Post-Modern*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993; ANTONIO PÉREZ LASHERAS, *Parodia, burla y sátira en el primer Góngora*, en *Actas del IX Simposio de la Sociedad Española de Literatura General y Compa-*

Pienso que, en lugar de una parodia autónoma, afirmada y revocada por los cuartetos pares e impares, habría que destacar la creación de una parodia subordinada a los trazos del romance de 1584. El ingenio de un doble *ritornello* autoparódico donde «Aquel rayo de la guerra» sirve como falsilla sería que Góngora copió y desautorizó en «Triste pisa y afligido» (1586), romance que por sí mismo se levanta y se hunde a cada instante, vaticinando la fusión heroicómica de la *Fábula de Píramo y Tisbe*. Luego no podemos concluir que en sólo dos años hizo pública su aversión por un género que había cultivado con tiento: «tal paradoja destaca la gran inquietud individualista, innovadora, que desde los primeros textos lo diferencian. Y el intento continuo de superar y trascender los límites literarios, en muchos casos por él mismo establecidos».¹

Recapitulo mi tesis sobre los textos que citaba al comienzo. El soneto «De donde bueno, Juan, con pedorreras» (1608) y la canción «En roscas de cristal serpiente breve» (1611), cuya deuda con los romances moriscos nunca ha sido insinuada, favorecen la explicación de la técnica del cordobés en varias etapas de su producción. Los poemas sobre la toma de Larache nos permiten deducir que Góngora, en el plazo de un trienio, se ha enfrentado al mismo episodio con un buril jocoso y otro serio, respectivamente, y en dos moldes estróficos distintos. Empero, cuando el objeto de análisis es su corpus mitológico, «Arrojose el mancebito» (1589), «De Tisbe y Píramo quiero» (1604) y «Aunque entiendo poco griego» (1610), la evolución del tono, sin cambiar de estrofa, que culminará en «La ciudad de Babilonia» (1618), y a pesar de la distancia temporal que media entre los cuatro romances, casi inexistente en el par antedicho, no se define por el paso del humor a la gravedad, sino por la mutación de la pura chocarrería en un estilo nuevo: el heroicómico. Por último, en la dupla morisca, el paréntesis entre «Aquel rayo de la guerra» (1584) y «Triste pisa y afligido» (1586), sin alterar tampoco la forma métrica, es decir, el romance, opera de modo diferente. La mínima cronología de un texto a otro implicaba el respeto de esa horma y un desfile idéntico de personajes, como sucede en los dedicados a Larache, por una parte, y en los gentilicos, por otra. Ahora bien, la pluma de don Luis, aunque evoluciona de la versión sería de un tema a la burlesca, si tomamos «Aquel rayo de la guerra» como término comparativo y modelo para el texto de 1586, logra que «Triste pisa y afligido» se

rada, II. *La parodia. El viaje imaginado*, Zaragoza, 1994, pp. 209-215; ANTONIO PÉREZ LASHERAS, *Más a lo moderno (sátira, burla y poesía en la época de Góngora)*, Zaragoza, Anexos de Tropelías, 1995, pp. 47-80; SIMON DENTITH, *Parody*, Londres-Nueva York, Routledge, 2000. LUIS BELTRÁN ALMERÍA (Notas para una teoría de la parodia, en *Actas del IX Simposio de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, cit., pp. 49-56) presenta un itinerario sobre la fortuna de este concepto. Para el binomio "burlas / veras" son valiosos los trabajos de MONIQUE JOLY, *Casística y novela: de las malas burlas a las burlas buenas*, «Crítico», 1981, n. 16, pp. 7-45, y *La bourle & son interpretation Espagne 16/17 Siècles*, Éditeur Atelier National de Reproduction des thèses, France-Ibérie, Recherche, 1982, pp. 77-83, así como el epígrafe que le dedica ANTONIO PÉREZ LASHERAS, *Burlas y veras. La risa en los Siglos de Oro: la literatura burlesca*, en *Fustigat mores. Hacia el concepto de la sátira en el siglo XVII*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 1994, pp. 137-183, y *Acercamiento a los romances gongorinos*, en *Estudios sobre Góngora*, Córdoba, Ayuntamiento de Córdoba y Real Academia de Córdoba, 1996, pp. 133-154 (pp. 148-154).

¹ ANTONIO CARREÑO, *De potros y asnos rucios...*, cit., pp. 63-64.

disponga también como un fruto heroicómico, intrínseco, por sí mismo, basado en la antítesis de los cuartetos graves y los festivos.

Lo sugerente es que inaugura un experimento original pero mestizo, burlón, sobre el que profundizó a lo largo de toda su vida. Mientras fundaba el primer romance paródico de la estirpe morisca, como un señor de las letras a la manera antigua que frecuente y desmenuza su contexto cultural, mientras se ejercita en gran variedad de géneros renacentistas – romances bucólicos, de cautivos, sonetos amorosos –, acuñó los pilares de una revolución barroca, como sería la *Fábula de Píramo y Tisbe*, cuyas pautas mitológicas, caballerescas o fronterizas le obsesionaron durante dos décadas hasta reglarlas – autoparodiándolas – en 1618.

Si leemos los metros de 1586, podría pensarse que son un epítome bromista de «Aquel rayo de la guerra». El romance empieza allí donde terminaba el otro, en el destierro, o más precisamente, en un segundo exilio que conduce a Zulema no ya de Jaén a Andújar sino de Córdoba a Valladolid.¹ La primera sección, a pesar de su bivalencia (veras / burlas), tiene un cuartete menos que el original:

Triste pisa y afligido	
las arenas de Pisuerga	
el ausente de su dama,	
el desdichado Zulema,	
moro alcaide y no vellido,	5
amador con ajaqueca,	
arrocinado de cara	
y carigordo de piernas.	
No lleva por la marlota	
bordada cifra ni empresa,	10
en el campo de la adarga,	
ni en la banderilla letra,	
porque es el moro idiota,	
y no ha tenido poeta	
de los sastres de este tiempo,	15
cuyas plumas son tiseras.	

¹ Según ROBERT JAMMES (*op. cit.*, p. 323), «el romance de 1586 se presta a una exégesis de tipo autobiográfico, precisamente por ser burlesco y por relacionarse con otra serie de romances en los que Góngora se divirtió a expensas de sus amigos y de sus amoríos más o menos confesables: es fácil admitir que Zulema es un amigo suyo obligado a abandonar Córdoba – y su querida – para ir a Valladolid y que se queja de esta separación con la que Balaja, al contrario, se conforma muy bien. ¿Pero podemos suponer que se trataba de los mismos personajes en el romance de 1584? Esta hipótesis resiste difícilmente la comparación de los dos textos. A falta de datos precisos, me parece más probable que don Luis, después de haber creado una ficción novelesca en 1584, se haya divertido en trasponerla al modo burlesco dos años después, para aplicarla a las desventuras sentimentales de uno de sus amigos». ROBERT FRANCIS BALL (*Góngora and the Romance Morisco*, cit., pp. 323-324) precisa que «the alternating procedure devised for "Triste pisa y afligido" asserts the parodist's total control over the intertextuality of his text by assuming creative responsibility for both the model and its deconstruction. Intertextuality becomes intratextuality, as the imitative aspect inherent in paradigmatic substitution yields to a syntagmatic deformation in which the positive creation given in odd-numbered quatrains is immediately deconstructed by means of burlesque qualification in the even-numbered ones».

El adjetivo «triste», en un verso formulario, tributo a otro romance de 1580, con motivo de la muerte de doña Ana en Badajoz al entrar Felipe II en Portugal («Triste estaba y afligido / todo el reino de Castilla»), no sólo recupera la imagen final de Abenzulema en «Aquel rayo de la guerra», sino que confirma el lapso cronológico y el cambio de escenario: «las arenas de Pisuerga» (v. 2).¹ Nótese que, como en 1584, invalida la popularidad de todo romance adoptando otro cultismo («afligido»), esta vez semántico y no sintagmático. Habida cuenta de las imágenes y el contexto piscatorio, Góngora prelude algunas claves de sus piezas mayores (1612-1614).

Porque «afligido» tiene el sentido de ‘pesaroso’ y ‘condolido’ pero también los que cubría el *affligere* latino: ‘apresado’, ‘tensado’, ‘atirantado’. Valores que utiliza en sonetos como «No destrozada nave en roca dura» (1584) (“bella ninfa la planta mal segura, / no tan alborotada ni afligida / hurtó de verde prado, que escondida / víbora regalaba en su verdura», vv. 5-8) y en la octava xxx del *Poli-femo*: «No al cíclope atribuye, no, la ofrenda, / no a sátiro lascivo, ni a otro feo / morador de las selvas, cuya rienda / el sueño aflija que aflojó el deseo» (1612, vv. 233-236). Fábula mitológico-pastoril que también late en otros giros de este romance morisco, como, por ejemplo, «pisa las arenas» (vv. 1-2), que el cíclope heredaba para apelar a su cristalina ninfa: «Pisa la arena, que en la arena adoro / cuantas el blanco pie conchas platea, / cuyo bello contacto puede hacerlas, / sin concebir rocío, parir perlas» (1612, XLVII, vv. 374-376).²

La presentación del moro («el ausente de su dama / el desdichado Zulema», vv. 3-4) publica otra isotopía adjetival (“triste”, “ausente”, “desdichado”) que es génesis para un soneto como «Descaminado, enfermo, peregrino» (1594), sin olvidar «Aquel rayo de la guerra», donde el soldado tomaba el calificativo de «ausente»: «y en tu ausencia ten consuelo» (1584, v. 90). En tercer lugar, la pintura descubre su aroma cancioneril. Zulema es un «moro alcaide y no vellido» (1586, 5), octosílabo que, según los editores, remeda el «viejo alcaide y no vellido» (v. 23) del romance «Desde un alto mirador» (*Romancero General*). Góngora firma su primer quiebro carnavalesco, si bien de modo elíptico, ya que el sintagma copulativo negativo («y no») deroga la gallardía y la virilidad implícitas en «vellido». Pero el adjetivo oculta una paronomasia («vellido-velludo»): Zulema es

¹ LUIS DE GÓNGORA, *Romances*, I, cit., p. 397, nota 1. Cfr. ROBERT FRANCIS BALL, «Góngora and the Romance Morisco», cit., pp. 327-238, sobre textos con un inicio similar. Aunque no se ha señalado, el modelo inmediato procede de un romance del propio Góngora («Entre los sueltos caballos») (1585), si bien no encabeza el poema en cuestión: «Triste camina el alarbe, / y lo más bajo que puede, / ardientes suspiros lanza / y amargas lágrimas vierte. / Admirado el español / de ver, cada vez que vuelve, / que tan tiernamente llora / quien tan duramente hiera, / con razones le pregunta, / comedidas y corteses, / de sus suspiros la causa, / si la causa lo consiente» (vv. 17-28), en LUIS DE GÓNGORA, *Romances*, I, cit., pp. 327-239.

² Véase JOSÉ MARÍA MICÓ, *Una rienda afligida*, en *De Góngora*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2001, pp. 149-151, y *El Polifemo de Luis de Góngora*, Barcelona, Península, 2001, pp. 55-57, así como RAFAEL BONILLA CEREZO, *Sus rubias trenzas, mi cansado acento: ciervas, cazadoras y corcillas en la poesía de Góngora*, en *Góngora hoy IX. Ángel fieramente humano: Góngora y la mujer*, ed. Joaquín Roses, Córdoba, Diputación Provincial, Colección de Estudios Gongorinos, n. 7, 2007, en prensa.

lampiño, un poco afeminado y modelo más que probable para el infausto Píramo de 1618: «Narciso no, el de las flores / pompa, que vocal sepulcro / construyó a su boboncilla / en el valle más profundo, / sino un Adonis caldeo, / ni jarifo ni membrudo, / que traía las orejas / en las jaulas de dos tufos; / su copetazo, pelusa, / si tafetán su testuzo, / sus mejillas, mucho raso, / su bozo poco velludo» (vv. 105-116).¹

Esta burla sobre la hombría se duplica cuando, sin apenas respiro, el locutor satírico bajo el que se disfraza don Luis lo tilda de ser «amador con ajaqueca, / arrocinado de cara / y carigordo de piernas» (vv. 6-8). La masculinidad y los triunfos sexuales de Zulema quedan en entredicho. Se trata de un amante con «ajaqueca», concepto que, además de crear otra paronimia chistosa con el sustantivo «jaca», transforma el diseño en una caricatura donde este último término, animalizado por el juego de palabras, concuerda a la perfección con el epíteto del verso 7 («arrocinado»). Toda la *ekphrasis* reposa en imágenes grotescas, alcanzando su cumbre paródica en esa «animalización caballuna».

No carecen de interés los recursos para singularizarlo. El texto abunda en creaciones léxicas que Góngora rubrica en un neologismo por comparación condensada («carigordo») y en la derivación equina («arrocinado»).² Esta prosopografía limita a un cuartete la semblanza de «Aquel rayo de la guerra». El cordobés pretende ahora que sus versos parezcan impresionistas, nerviosos, subrayando y también deformando sólo algunas zonas; no es un retrato fisonómico sino, por el contrario, un esbozo caricaturesco, un bosquejo moruno en octosílabo.

En correspondencia con el otro poema, la liberalidad de sus vestiduras («No lleva por la marlota / bordada cifra ni empresa / en el campo de la adarga, / ni en la banderilla letra», vv. 9-12) se reduce notablemente; de ahí la desnudez adjetival. Los sustantivos son nucleares, frente a la pompa textil del modelo. Y en ocasiones, como sucede con «marlota» (v. 9), se desplazan hasta la posición versal para sublimar la rima burlesca «o-a». Procuraré explicarlo. Carreira opinaba que Góngora se muestra «como experto organista, con las manos ocupadas en el teclado de su instrumento, y que, aprovechando una *Luftpause* al fin de cada compás, mete el registro que venía sonando, saca otro, y prosigue la pieza con la misma alternancia tímbrica hasta terminar; [...] de acuerdo con un ritmo de barcarola que ninguna otra forma métrica presenta y que se debe a la asonancia».³ Entiendo, por el contrario, que ya en los cuartetos graves se afanaba – como tantas otras veces – por romper la frontera entre los versos «de veras» y los «de burlas». Así, «marlota», sustantivo incluido en una estrofa impar (v. 9), y por tanto sería, crea una isotopía burlesca – gracias a la sonoridad, aunque en

¹ LUIS DE GÓNGORA, *Romances*, II, cit., pp. 374-375; la cursiva es mía.

² Véase EMILIO ALARCOS GARCÍA, *Quevedo y la parodia idiomática*, en *Homenaje al Profesor Alarcos García. Selección antológica de sus escritos*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 1965, I, pp. 443-472. Góngora ya había mostrado su gusto por esta construcción derivativa en otro romance chancero: «Diez años vivió Belerma» (1582): «La iglesia de san Dionís / canónigos tiene muchos, / delgados, / cariaguileños, / carihartos y espaldudos» (vv. 101-104), en LUIS DE GÓNGORA, *Romances*, I, cit., p. 264.

³ ANTONIO CARREIRA, *Registros musicales en el romancero de Góngora*, en *Gongoremas*, cit., pp. 373-396 (pp. 380 y 386).

principio no rimen entre sí – con «idiota» (v. 13), adjetivo de un cuartete par, vinculado, pues, a lo festivo.

Luego no podemos disociar el tono de los pares y los impares, al menos no rítmicamente. El clérigo andaluz difumina la frontera entre los pasajes sobrios y su *contrafactum* burlesco hasta convertir este romance en un crisol heroicómico unitario.¹ Recuperando la metáfora musical de Carreira, pienso que la «alternancia tímbrica» existe, sin duda, aunque no contrapuntea siempre. Su objetivo es otro bajo la lente de «Aquel rayo de la guerra». Góngora compuso una barcarola, cierto, pero una barcarola que deviene – observado tanto el romance de 1584 como los cuartetos impares de 1586 – en un canto en falsete, o contracanto, en una rapsodia invertida, donde lo cómico no es sino lo trágico vuelto de espaldas. Gracias no sólo a la dualidad entre los cuartetos impares y los pares, ya que las rimas internas, superadoras del límite entre ambos, desvanecen la seriedad de los primeros y la hilaridad de los segundos. O por lo menos transforman ambas cualidades en algo más equívoco de lo que parecía.

Volviendo a la descripción, los atributos morunos se han constreñido en cuatro versos, libres de adjetivos: «marlota», «cifra», «adarga», «banderilla», «letra»... Ahora bien, conviene insistir en que reprodujo la estructura anafórica de la primera salida de Abenzulema, fundada sobre las negaciones de los versos 9 y 12, así como el verbo «bordar» (v. 10). Nos hallamos ante un texto que, si por algo se caracteriza, respecto al anterior, es por su querencia hacia la estilización narrativa y retórica. La estilización siempre habita cerca de la parodia. Las dos viven una vida pública y otra privada: «tras el plano de la obra – “Triste pisa y afligido” – se halla otro plano, afilado o parodiado. Pero en la parodia es obligatorio el desajuste entre ambos planos, su desplazamiento; [...] en la estilización no hay tal desajuste; en cambio, existe una correspondencia entre ambos planos: el estilizante y el estilizado, el cual se vislumbra a través del primero».²

La prosopografía termina con una anécdota: Zulema, que es un «idiota» (v. 13), no ha tenido «poeta / de los sastres de este tiempo, / cuya pluma son tiseras» (vv. 15-16). Góngora se refiere al famoso alfayate Agustín Castellanos, amigo de Lope y analfabeto, que concurrió a diversas justas y compuso siete comedias, aunque su actividad no venga acreditada hasta 1597. Desde una perspectiva textual, también ironiza la figura del moro, pues carece de un panegirista que le corte un traje y, por extensión, un tejido poético, un romance a su medida, como el que el propio don Luis había urdido en 1584. Fijémonos cómo, a diferencia de «Aquel rayo de la guerra», el sustantivo «plumas» (v. 16) cobra ahora un valor literario,

¹ ANTONIO PÉREZ LASHERAS (*Rima y cultismo en la “Fábula de Piramo y Tisbe”*, cit.) sostiene que «la parodia de toda una tradición poética supone la parodia de un tema y de la interpretación ideológico-moral inherente a ella, parodia de una forma poética como es el romance, y – cómo no – parodia de la rima asonante a que dicha forma estrófica está obligada»; «[...] La profusión de familias léxicas en sus romances produce una serie de asociaciones [...] que nos ayudan a configurar una nueva red de relaciones intratextuales que contribuyen a conformar un ritmo de carácter psicosemántico» (pp. 221 y 223).

² IURI TINIANOV, *Tesis sobre la parodia*, en *Antología del Formalismo ruso y el grupo de Bajtin. Polémica, historia y teoría literaria*, introducción y ed. de Emil Volek, Madrid, Fundamentos, 1992, pp. 169-170.

asociado a las tijeras del sastre pero también a los útiles del romancista que crea un texto sintético, un boceto, frente a las «plumas» que engalanaban el copete dos años antes.

Tras diseñar el uniforme del soldado, su compleción física, aunque animalizada, sus virtudes como amante, más que dudosas, y la onomástica («Zulema»), menguada respecto al texto base, aborda la segunda sección: el moro como amor en ausencias:

Los ojos tiene en el río,
cuyas ondas se lo llevan,
y él, envueltas en las ondas,
lleva sus lágrimas tiernas; 20
tanto llora el hideputa
que, si el año de la seca
llorara en dos hazas más,
acudiera a diez hanegas.
Los espacios que no llora, 25
de memorias se alimenta,
porque le dan las memorias
lo que los ojos le niegan:
piensos se da de memorias,
rumiando glorias y penas, 30
como rábanos mi mula,
y una mona, berenjenas.

Nótese el plano detalle de los ojos en el Pisuerga (v. 17), tipificando la escena como un romance de soledad, distinto de la multitud de puntos de vista que presidía «Aquel rayo de la guerra». El papel de Zulema, un plañidero («y él, envueltas en las ondas, / lleva sus lágrimas tiernas», vv. 19-20), lo vincula a otros malquistos gongorinos, especialmente los que desfilan por joyas como «En el caudaloso río» (1581), «Aquí entre la verde juncia» (1584), «Entre los sueltos caballos» (1585), «Las aguas de Carrión» (1599), «Sobre unas altas rocas» (1600) y «En tanto que mis vacas» (1601).¹ Pero los llantos, eje central de esta pieza sobre el recuerdo y

¹ 1) «En el caudaloso río / donde el muro de mi patria / se mira la gran corona / y el antiguo pie se lava, / desde su barca Alción / suspiros y redes lanza, / los suspiros por el cielo, / y las redes por el agua; / y sin tener mancilla, / miráballo su amor desde la orilla» (1581, vv. 1-10); 2) «Aquí entre la verde juncia / quiero (como el blanco cisne / que envuelto en dulce armonía / la dulce vida despide), / despedir mi vida amarga / envuelta en endechas tristes, / y querellarme de aquella / tan hermosa como libre» (1584, vv. 1-8); 3) «Triste camina el alarbe / y, lo más bajo que puede, / ardientes suspiros lanza, / y amargas lágrimas vierte» (1585, vv. 17-20); 4) «Las aguas de Carrión, / que a los muros de Palencia, / o son grillos de cristal, / o espejos de sus almenas, / un pescador extranjero / en un barquillo acrecienta, / llorando su libertad, / mal perdida en sus riberas. / ¡Oh, qué bien llora! / ¡Oh, cómo se lamenta!» (1599, vv. 1-10); 5) «Sobre unas altas rocas, / (ejemplo de firmeza) / que encuentra, noche y día, / el mar, estando quedas, / aquel pescadorcillo, / a quien su ninfa bella / dejó el año pasado / la red sobre la arena, / ¡Oh, cómo se lamenta!» (1600, vv. 1-9); 6) «En tanto que mis vacas / sin oílos condenan / en frutos los madroños / de esta fragosa sierra, / quiero cantar llorando / a sombras de esta Peña, / de áspera, invencible, / segunda Galatea, / que, pues osó fiarle / en intrincadas trepas / sus verdes corazones / esta amorosa yedra, / fiarle podré yo / lagrimosas endechas: / mas ¡ay

la nostalgia – o sobre el falso recuerdo y la nostalgia pueril, si reparamos en los cuartetos pares –, ya característicos del Zulema de 1584, se transfiguran en los sollozos de un «hideputa» (v. 21), cuyas lágrimas, diluvio nacido de este Jeremías moruno, servirían para inundar diez fanegas.

La saturación del verbo «llorar» y sus variantes en *adnominatio* («llora», «llorara», «llora», vv. 21-25), mucho más trivial – si bien con fines paródicos – que la del otro romance, donde Góngora casi nunca repite conceptos, desemboca en unos «espacios» muy curiosos (v. 25). Dichos lugares, elegidos por Zulema para no gemir, poseen un valor físico-geográfico, pero también temporal, de ahí la reiteración en todos los metros del verbo «llorar». El poeta no da respiro («espacio») a su protagonista y, de este modo, provoca la sonrisa del lector, que apenas dispone de tiempo ni de espacio lírico para otra cosa que no sea recrearse jocosamente en los suspiros del moro.¹

A diferencia del primer exilio, nos deleitamos con un relato donde la añoranza y el destierro ya han sido consumados («de memorias se alimenta, / porque le dan las memorias / lo que los ojos le niegan», vv. 26-28). El poder del recuerdo, con insistencia por el sustantivo «memoria», en paralelo a la isotopía de «llorar», no sólo relaciona, una vez más, los cuartetos pares y los impares, acreditando nuestra tesis de que la severa escisión entre unos y otros – acuñada por Chacón – es más tenue de lo que parece, sino que se impone sobre el poder de los sentidos, es decir, sobre la mirada y la percepción directa, física, de la dama ausente.² Para un hombre como Góngora, según confirma el balanceo tonal, los negocios de amor, que son siempre urgentes e inaplazables, reclaman la presencia y la consumación – o consumición – inmediata. Quizá porque la mayoría de las veces los fundamenta en su anticipación y en su memoria. El amor – concedo que se trata de un criterio propio – es el sentimiento que exige mayores dosis de fantasía, no sólo cuando se lo intuye, cuando se lo ve venir, y no sólo cuando quien lo ha experimentado y lo ha perdido tiene necesidad de explicárselo, sino también mientras el propio amor se desarrolla y goza de plena vigencia, como sucede desde la perspectiva de Zulema. Digamos que es una pulsión que suplica algo

triste, que es sorda / segunda Galatea!» (1601, vv. 1-16), en LUIS DE GÓNGORA, *Romances*, I, cit., pp. 226, 284, 327-328; II, cit., pp. 50-51, 59, 64-65, respectivamente; siempre intervengo en la puntuación. Cfr. el análisis de estos poemas respecto al *Polifemo* en RAFAEL BONILLA CEREZO, *Sus rubias trenzas, mi cansado acento...*, cit., en prensa.

¹ ROBERT FRANCIS BALL («Góngora and the Romance Morisco», *loc. cit.*, p. 343) opina que «the expository quatrain presents the hallowed *topos* of the lover's weeping his sorrows away in the purifying waters of the river, a pastoral motif commonplace in Spanish poetry since Garcilaso's *Canción Tercera* and to which Góngora had given a new metaphorical turn in the estribillo of an early romance piscatorio: "Dejadme triste a solas / dar viento al viento y olas a las olas».

² ENRICA CANCELLIERE (*Las "Soledades" como teatro de la memoria*, en *Loca ficta. Los espacios de la maravilla en la Edad Media y Siglo de Oro. Actas del Coloquio Internacional*, Pamplona, Universidad de Navarra, abril de 2002, ed. Ignacio Arellano, Universidad de Navarra, Vervuert, 2003, pp. 103-115) subraya que en Góngora «la conciencia de que este ámbito necesario es distinto de lo real entendido como materialidad, empiria contingente, le genera un sentido de escéptica ironía, de relativismo, que acompaña siempre a las estrategias de la cultura que por su misma codificación son susceptibles de volver a la memoria y de ser empleadas reiteradamente con función meta-operativa» (pp. 104-105).

ficticio 'además' de lo que le procura la realidad. Con otras palabras: el amor espera siempre un suplemento imaginario – Balaja vista por el moro, y viceversa, ambos leídos reversiblemente por Góngora – por tangible o real que lo creamos en un momento dado. Está siempre por cumplirse, es el reino de lo que puede ser. O bien de lo que pudo ser.

Ya que hablamos de memoria, el verso 26 («de memorias se alimenta») sirve como recuerdo, o auto-homenaje, en un poema que traza el exilio desde Córdoba a Valladolid, si aceptamos la paráfrasis biográfica de Jammes, a uno de sus más bellos sonetos. Dedicado a la ciudad califal, durante una estancia del joven don Luis en Granada, comienza «Oh excelso muro, oh torres coronadas» (1585): «si entre aquellas ruinas y despojos / que enriquece 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. 9-12).¹

Con la meiosis de los versos 29-32, el caballero – de rostro «arrocinado», no lo olvidemos – «se da piensos de memorias», mudándose en un «rumiante de penas», comparadas a su vez con los rábanos o las berenjenas que comerían una mula y una mona. Este animal simboliza la lujuria y los tubérculos poseen notable morfología fálica. Lo meritorio del pasaje es que Góngora no verbaliza el llanto de Zulema y tampoco pronuncia ningún reproche, sino que, para que el romance se estilice todavía más, volviéndose esquemático, autoparódico, respecto a las tiradas de cuartetos donde los amantes moriscos o piscatorios solían quejarse, embroma los ligeros interludios en los que el personaje no llora, ya que las lágrimas, en buena lógica, le impiden pronunciar palabra. De ahí que omita los juegos temporales y la multiplicidad de sucesos que dominaban el cuadro de 1584.²

Las ondas fluviales confluyen en la tercera sección: el retrato de Balaja y el diálogo – completamente ficticio – entre los novios. Hasta el punto de que «el texto es aún más notable por su carácter irreal, ya que los interlocutores se encuentran muy alejados. Todo parece indicar que el locutor, ubicuo y omnisciente, imagina los lamentos del desterrado y las réplicas de su amada, para terminar con una nota juglaresca provocativa y escatológica».³ Aunque nos detendremos en ese locutor, conviene examinar el idilio:

¹ LUIS DE GÓNGORA, *Obras completas*, I, cit., p. 60.

² Para ROBERT FRANCIS BALL («Góngora and the Romance Morisco», *loc. cit.*, pp. 346-347) «Rumination (*ruminatio*), v. 30, which in the medieval monastery signified metaphorically the slow and patient absorption of the sacred text, is given a burlesque twist by the animal imagery of this quatrain in order to reduce the abstract "memorias" and "glorias y penas" (vv. 29f.) of the courtly *religio amoris* to material articles of consumption feeding the body and not the mind. As if to remind the reader that this series of jokes is, after all, attached to a model *romance morisco*, Góngora slyly includes an ethnic slur in the "berenjenas" of v. 32, since "las berenjenas eran manjar predilecto de moros y judíos" according to M. de Riquer». El mismo don Luis se había burlado de este "llanto memorialista" en «Diez años vivió Belerma» (1582): «Aprended de mí, Belerma, / holguémonos de consuno, / llévase el mar lo llorado, / y lo suspirado el humo. / No hiléis memorias tristes / en este aposento obscuro, / que, cual gusano de seda, / moriréis en el capullo. / [...] Llorad su muerte, mas sea / con lagrimillas al uso; / de lo mal pasado nazca / lo por venir más seguro» (vv. 73-88), en LUIS DE GÓNGORA, *Romances*, I, cit., pp. 262-263.

³ ANTONIO CARREIRA, *La maurofilia en el romancero de Góngora*, cit., p. 353.

Contempla luego en Balaja,
la cual mientras la contempla,
olas de imaginación 35
o se la traen o la llevan,
y ella se está merendando
duraznicos en su huerta,
y tirándole los cuescos
al que tal pasa por ella. 40
Ojos claros, cejas rubias,
al vivo se le presentan,
lanzando rayos los ojos,
y flechas de amor las cejas.
El moro, contemplativo, 45
a los de su dama vuela,
como a los ojos del búho
cernícalos de uñas prietas.
«Ay, mora bella – le dice –,
no menos dulce que bella; 50
no estraguen tu condición
las condiciones de ausencia».
«– Ay, moro, más gemidor
que el eje de una carreta:
pues no soy tu mora yo, 55
no me quiebres la cabeza».
«– Recibe allá este suspiro
y este llanto, de esta tierra
donde el rey me ha desterrado
y mis cuidados me entierran». 60
«– Llore alto, moro amigo,
suspire recio y con fuerza,
que han de andar llanto y suspiro
más de noventa y seis leguas».

El encuentro con Balaja informa de otro romance muy visual. Pero la reiteración del verbo «contempla» en epanadiplosis (vv. 33-34) viene motivada por una burla: los requiebros nunca podrán ser audibles, ni dialogados, ya que la dama está lejos. Todo depende de la subjetiva mirada del locutor paródico, que no coincide con la de Zulema, dado que éste, presumiblemente, entona un soliloquio mudo, por paradójico – genial, diría yo – que resulte. La joven se halla «merendando / duraznicos en la huerta» (vv. 37-38), distracción un poco pedestre para las dueñas que embellecieron el género, sujeta a las funciones nutricias y a la ingesta de un alimento rústico, degradado por el diminutivo. La escena, para desgracia del caballero y fortuna de sus lectores, no termina en el almuerzo. Balaja se permitirá el grosero lujo de «tirarle los cuescos / al que pasa por ella» (vv. 39-40). He aquí otra rima interna, semejante a las ya indicadas («duraznicos» - «cuescos»), el contraste, acaso el primero de toda su lírica, entre la idealización de una mujer *in absentia*, evaporada en los versos 33-36, y el realismo soez de la siguiente estrofa. Góngora edifica el poema sobre dos perspectivas que señalan a la misma joven, de

rostro tierno y cimbreo gentil, que, esta vez sí, aunque ilusoriamente, actúa como coprotagonista. Sin obviar en ningún momento que tanto el soldado como Balaja son dos peleles, casi unos títeres de cachiporra morisca, sacudidos por el chistoso locutor bajo el que se oculta el poeta.¹

Así, tenemos el punto de vista de Zulema, que fantasea con la lindura de su dama, y el de Góngora, escritor autoparódico que, no satisfecho con mofarse de ella, carga las tintas sobre el inocente moro, ya popular gracias a novelitas como *El Abencerraje*, que lo celebra sin medida. Desde la posición del galán, Balaja es una beldad petrarquista, fijada por una mínima *descriptio puellae* («ojos claros», «cejas rubias», vv. 41-42), elidida en «Aquel rayo de la guerra», que lanza «rayos y flechas de amor» (vv. 43-44). Como he desarrollado en otro lugar, don Luis utiliza este tópico de los «espíritus» en la mayoría de sus cortejos venatorios y en los romances carolingios, donde, sin ir muy lejos, doña Alda nos ofrecía un pequeño retrato de acuerdo con las claves antedichas: «la mujer ideal tiene la tez blanca y las cejas en arco, porque, metafóricamente, sus ojos son como dardos que atraviesan el corazón del enamorado. Es una imagen muy recurrente en la lírica amorosa, y fue empleada por él mismo en un soneto que retrata a una bella cazadora: “contra las fieras sólo un arco mueve, / y dos arcos tendió contra mi vida” (vv. 13-14)».²

Pero en la paleta de Góngora, y vuelvo sobre nuestros peregrinos pasos, el espacio físico del cuerpo, lo alto de la amada (ojos, cejas), vinculado en el imaginario del moro con el mito de Cupido y el pensamiento de quien se despide, «queda grotescamente deformado con los excrementos que siembra la parte más baja y animal de Zulema. De un golpe ha deshecho, en sutil parodia, las convenciones instituidas por Lope en varios romances, entre ellos “Ensíllenme el potro rucio”».³ El locutor ubicuo del que hablaba Carreira instaura una doble vía expresiva, con dos modalidades, que fatigarán los epilios burlescos del Barroco: el discurso directo de cualidad dramática, dirigido a un receptor intratextual – las «vuestras reverencia» del verso 72 podrían ser el público de una academia–, como si estuviera presente, y la astucia narrativa por la que se revela que todo lo anterior era una ‘cita’, un poema basado en fórmulas moriscas, intuyendo la reacción de su destinatario: el lector extratextual.

La escisión de modalidades se afirma cromáticamente cuando el soldado, «contemplativo» (v. 45), entendiendo el adjetivo con las nociones de ‘observador’ y

¹ Según GASPAR GARROTE BERNAL (“La burla del varón en boca de mujeres. Una constante gongorina, en *Góngora hoy VII. Ángel fieramente humano. Góngora y la mujer*, cit., en prensa), «como Belerma, “el moro idiota” Zulema, el muy “hideputa” (vv. 13-21), también llora – amparado en las memorias tristes que había despreciado doña Alda –, «ausente de su dama» (v. 3). A orillas del Pisuerga, Zulema ve – o mejor evoca – a Balaja, que tan tranquila «está merendando / duraznicos en su huerta, / y tirándole los cuescos / al que tal pasa por ella» (vv. 37-40), en una escena que, si no es también escatológica, se asemejará a otra del *Arte de putear*, iv, vv. 211-217, de Moratín (pp. 86-87); los segundos guiones son míos.

² RODRIGO CACHO CASAL, *Los consejos de doña Alda*, cit., pp. 135-136.

³ ANTONIO CARREÑO, *De potros y asnos rucios...*, cit., pp. 72-73. Cfr. asimismo MIJAIL BAJTIN, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*, Madrid, Alianza Universidad, 1987, p. 25.

'asceta' – un asceta muy pasional –, aproxima el rostro a las aguas del Pisuerga para capturar los ojos de su amada: «a los de su dama vuela, / como a los ojos del búho / cernícalos de uñas prietas» (vv. 46-48). La metáfora cetrera, llena de irisaciones, copiada en otros textos, como el romance «Aunque entiendo poco griego» (1610) («cernícalos de uñas negras / en las almenas criados», vv. 17-18) o las *Soledades* (1613) («cual suele de lo alto / calarse turba de envidiosas aves / a los ojos de Ascálofo, vestido / de perezosas plumas», I, vv. 988-991), estimula el movimiento: el ataque de los cernícalos contra las ambarinas pupilas del búho, identificado con Balaja, confirma que la caza de amor es de altanería, según el clásico ensayo de Dámaso Alonso; exige una persecución y una victoria que fracturan el idealismo del romance – así como la membrana nictitante de la rapaza y los lectores –, duplicando la eficacia de esas ondas que restauraban y cegaban, simultáneamente, el retrato de la dueña en la memoria de Zulema.¹

Góngora incluye entonces un coloquio, lo mismo que en «Aquel rayo de la guerra», si bien, frente al primero, que no existía, porque estaba limitado a una rápida comunión de miradas, muy elocuente, eso sí, la seducción del moro y su dama resulta todavía más silenciosa, dada la condición fantasmal de Balaja, ausente en todo momento, considerando la soledad de Zulema y, sobre todo, la capacidad del poeta para dividirse en un títere y una marioneta, volatilizada, que, paradójicamente, transmiten una sensación de verdad como pocas veces en su lírica. El diálogo sigue un esquema de *petitio*-respuesta, aun cuando, en virtud de la pragmática, sea el alférez quien dé rienda suelta al monólogo.

Las quejas gravitan en torno a una serie de paralelismos («Ay, mora bella – le dice –»; «Ay, moro, más gemidor»..., vv. 49 y 53), bastante reiterativos, que sólo remontan el vuelo en los cuartetos jocosos. No obstante, las imágenes avanzan, siquiera latente, la declaración que Polifemo le canta a la hija de Doris veinticinco años después (1612, vv. 361-367).² Con la sutileza de que el perfil de la muchacha, su fantasía erótica, de acuerdo con el canon de Laura y el *Canzoniere*, se imbrica ahora con una huella cancioneril («no estraguen tu condición / las condiciones de ausencia») que resucita el poema de Jorge Manrique «Quien no estuviere en presencia», muy glosado en el siglo XVI, incluso por el propio Góngora en la letrilla «Vuela pensamiento y diles» (1592). Nótese, por otra parte, que el verbo «estragar» tiene la acepción de 'hacer estragos' pero, si recordamos el contexto de Balaja, comiendo «duraznicos» (vv. 37-38), también sugiere una broma escatológica: la digestión de la dama se ha 'estragado' por la ingesta de melocotones.

¹ DÁMASO ALONSO, «La caza de amor es de altanería (Sobre los precedentes de una poesía)», *De los siglos oscuros al de Oro (Notas y artículos a través de 700 años de letras españolas)*, Madrid, Gredos, 1971, pp. 271-293. JOSÉ LARA GARRIDO (*La caza cetrera de amor y su vuelta a lo divino. Génesis y sentido de unas glosas de Eugenio de Salazar*, en *Relieves poéticos del Siglo de Oro. De los textos al contexto*, Anejo XXVII de *Analecta Malacitana*, Málaga, Universidad de Málaga, 1999, pp. 23-48) ofrece la más completa bibliografía de este motivo.

² «¡Oh bella Galatea, más süave / que los claveles que troncó la Aurora; / blanca más que las plumas de aquel ave / que dulce muere y en las aguas mora; / igual en pompa al pájaro, que, grave, / su manto azul, de tantos ojos dora / cuantas el celestial zafiro estrellas! / ¡Oh tú, que en dos incluyes las más bellas!» en LUIS DE GÓNGORA, *Obras completas*, I, cit., p. 347.

El cordobés legitima las palabras de Alvar cuando, en sus trabajos sobre la pervivencia del género, afirmaba que «tradicionalidad es para el romancero nuevo palabra bivalente. No es sólo el espíritu del romancero viejo el que pervive en estos poemas, sino también el del viejo cancionero».¹ Pero también se burla de los tópicos del *trovar clus* con dos ocurrencias: el siervo de amor, trabado a los ejes de una carreta que chirría más de lo debido (vv. 53-54) y, categóricamente, el intervalo en que, sabedor de su elipsis y de la inverosimilitud de cualquier respuesta de Balaja, ella niega conocer al moro. La intervención de la mujer es popular y cómica («pues no soy tu mora yo, / no me quiebres la cabeza», vv. 55-56), siempre que tengamos presente, en el colmo de la ironía, que para Góngora, y a ojos de Zulema, esta dama sólo es un reflejo fluvial, una pompa de jabón en la mente del protagonista – no así en la del poeta y tampoco en la de sus lectores; trasunto de Jarifa lírica, quejosa, risible, huraña e incluso grosera. Una belleza que pertenece a esa larga estirpe de jóvenes de ficción que, como Penélope, como Desdémona, como Dulcinea y tantas otras de inferior alcornia, están pero quizá no son; seguramente las mujeres más peligrosas para los hombres que entran en contacto con ellas, pues no hay sometimiento más eficaz ni duradero que el que se edifica sobre lo que es fingido, o más aún, sobre lo que nunca ha existido.

El soliloquio (vv. 57-60) discurre entre lugares comunes del Cancionero: profusión de deícticos («este») y políptotos («tierra», «desterrado», «entierran») que igualan el exilio, tanto semántica como morfológicamente, con la muerte de amor. Pero el racionero no tendrá piedad de la transmisión de los llantos y suspiros, que «han de andar más de noventa y seis leguas» (vv. 63-64), la distancia que media entre Córdoba y Valladolid. De nuevo la autoparodia, o cómo el ingenioso Góngora manipula la tradición, asumiendo y rociando con lejía tópicos o escenarios que recupera en otras baladas serias, como el romance hexasilábico «Frescos airecillos» (1590).

La clausura del texto será de la mayor importancia para caracterizar toda una estética:

En esto, ya salteado	65
de una varonil vergüenza,	
a lavar el tierno rostro,	
de su cabello se apea;	
también se apea el galán,	
porque quiere en el arena	70
sembrar perejil guisado	
para vuestras reverencias.	

Sorprende la inclusión de dos cuartetos de ruptura, empezando por la imagen ecuestre que dominaba «Aquel rayo de la guerra». Este centauro accede – obligado por Góngora y urgentes razones intestinales – a descabalar. Además, el sintagma «varonil vergüenza» (v. 66) contradice, aunque sólo al final, duplicando su chiste, lo apuntado sobre Zulema, que no era ni «velludo» ni «vellido», sino

¹ MANUEL ALVAR, «El romancero morisco», en *El Romancero. Tradicionalidad y pervivencia*, Barcelona, Editorial Planeta, 1970, pp. 93-142 (p. 100).

algo remiso. Otra genialidad, cuando ya ha cesado el diálogo – el falsete – de los amantes, cuando Balaja, con toda la salacidad del mundo, rechaza las lisonjas y, en paralelo, transforma el texto en una pura quimera, si bien más divertida, más próxima, menos gastada, que las pasiones moriscas del romancero nuevo.

Góngora nos regala un texto sobre la imposibilidad de saber, en función de la lejanía que hay entre Zulema y Balaja, pero también, por contradictorio que parezca, sobre la imposibilidad de ignorar. Hasta el punto de que el galán desdenuado, vencido por los lances de Cupido, no duda en «aparearse» de su montura y, con una dilogía, «sembrar perejil guisado para vuestras reverencias» (vv. 71-72); es decir, ‘fertiliza’ las márgenes del río ante la dama apócrifa, las citadas «reverencias» y sus propios lectores, evacuación que repetirá en «Desde Sansueña a París» (1588): «apeóse don Gaíferos / a hacer que ciertas hierbas / huelan más que los jazmines, / aunque nunca tan bien huelan. / Melisendra, melindrosa, / cansada, también se apea / para oír al señor Pierres / de París aquestas nuevas» (vv. 41-48).¹

Desde el atril gongorino, que es el de su narrador festivo, metamorfoseado libremente en Zulema y Balaja, a capricho de cuartete, por así decir, cuando sospechamos que algo no era como lo vivido o escrito – una amistad, un idilio, una mujer, un heroico soldado –, se nos aparece en la vida real ese dilema que tanto puede atormentarnos y que en buena medida sostiene el territorio de la ficción. Ya no lograremos saber cómo fue verdaderamente lo que parecía seguro, o tal vez

¹ Aunque no ha sido indicado, estos versos inspiran un baile compuesto por Góngora en 1610: «Apeóse el caballero / (víspera era, de San Juan) / al pie de una peña fría / que es madre de perlas ya, / tan liberal, aunque dura, / que al más fatigado más / le sirve, en fuente de plata / desatado, su cristal. / Lisonjeado del agua, / pide al sol, ya que no paz, / templadas treguas al menos / debajo de un arrayán» (vv. 1-12), en LUIS DE GÓNGORA, *Obras completas*, I, cit., pp. 306-310. ROBERT FRANCIS BALL («Góngora and the romance morisco», *loc. cit.*, p. 362) matiza que «the end is also a reference to the beginning in the burlesque quatrain, for the “arena” of v. 70, which is now being decorated by Zulema, returns the reader to v. 2, “las arenas de Pisuerga”, and the renewed use of physical imagery as a means of ridiculing the hero recalls the first appearance of the burlesque voice in vv. 5-8”. Dicho sintagma desfila por textos anteriores con valor totalmente serio, como en el romance “Ciego que apuntas y atinas” (1580): “Diez años desperdicié, / los mejores de mi edad, / en ser labrador de Amor / a costa de mi caudal; / como aré y sembré, cogí: / aré un alterado mar, / sembré una estéril arena, / cogí vergüenza y afán. / Déjame en paz, Amor tirano, / déjame en paz» (vv. 31-40), en LUIS DE GÓNGORA, *Romances*, I, cit., pp. 202-203. La imagen escatológica del perejil reaparece en otros poemas gongorinos; así, por ejemplo, en el soneto «Grandes más que elefantes y que abadas» (1588): «casas y pechos, todo a la malicia, / lodos con perejil y hierbabuena: / esto es la corte; / buena pro les haga» (vv. 12-14), en LUIS DE GÓNGORA, *Obras completas*, I, cit., p. 95. ÁNGEL LUIS LUJÁN ATIENZA (*Estrategias discursivas del “genus turpe” en la poesía de Góngora*, en *Góngora hoy VIII. Góngora y lo prohibido...*, cit., pp. 39-57), discutiendo sobre las «vuestras reverencias» que cierran el texto, insiste en que «hay que tener en cuenta que el exordio era el lugar que reservaban los retóricos clásicos para la prueba ética o de sinceridad: era el lugar en que el orador se presentaba ante su público como alguien digno de confianza. Aquí, sin embargo, tenemos una subversión de esa imagen: hace su aparición un “yo variable”, que no tiene personalidad propia en tanto que se pliega a los deseos de un mundo degradado, un yo poco fiable, en definitiva. La justificación gongorina es, entonces, un arma de doble filo pues, aparte de arrojar una imagen de un emisor poco seguro de sí mismo, condena e identifica al público que lo va a escuchar como personas dadas a bromas y a burlas, con las que no es posible ni sensato hablar en serio» (pp. 45-46).

sí, según estimemos más veraces unos cuartetos u otros. Tampoco distinguiremos cómo vivimos lo que vivimos, cómo leímos lo que leímos, si la historia es lo que creíamos mientras estábamos engañados por don Luis o si debemos arrojar los recuerdos del moro, inventados, al saco sin fondo de lo imaginario (Balaja), o, por el contrario, de lo real, tratando de iluminar nuestros pasos a la luz del más cómico de los desengaños. Porque el artificio y su descubrimiento nos hacen ver que también las tradiciones literarias son inestables y movedizas, que ni siquiera lo que parece ya firme y a salvo en el ayer es de una vez ni para siempre, que lo que fue también está integrado por lo que no fue, y que lo que no fue aún puede ser.

Las heces del soldado parodian la típica escena lacrimógena, en este caso infundada, a tenor de lo declarado por la mora, causa de hartazgo o quebradura de cabeza; pero también rebajan los perfumes y fragancias de 1584. No mantengo que, en el intervalo de dos años, el joven Góngora se hubiera cansado de «tanta Zaida y Adalifa / tanta Draguta y Daraxa, / tanto Azarque y tanto Adulce, / tanto Gazul y Abenámar, / tanto alquicer y marlota / tanto almaizar y almalafa, / tantas empresas y plumas, / tantas cifras y medallas» como poblaron nuestro *Romancero General*; pero sí presumo que, temiendo la hora en que, a pesar de su empeño, la pluma sólo rascase polvorienta tinta y no hubiera ni una gota de vida morisca, porque la vida, la futura expulsión, crecía toda fuera, retirada del folio en blanco, comenzó a abrir otro mundo estilístico, a dar el salto, a sentar las claves para su mayor contribución a la poesía del Seiscientos: una barbacana octosilábica, jocosera, donde le es permitido ciscarse en los requiebros de Zulemas y Balajas, en los tópicos de la literatura oriental, en el protagonista de su obra, en sí mismo e incluso, abriendo la gatera de los sarcasmos, en el auditorio – las sufridas «reverencias» – que disfrutaba con piezas de este tipo.

Góngora justifica en «Triste pisa y afligido» su inigualable talento para «rescribir con una mano el romancero y agotarlo con la otra para siempre».¹ Como hombre y como poeta no quería triunfar sin inclinarse del lado del vencido, haciendo a su alférez cautivo de un sueño, desdichado pero alegre, contradictorio, moderno, grotesco, mal y buen amante, según las tardes, bello o carigordo de piernas, dependiendo de quien lo mire, bravo para morir en Cagalarache, señor de victorias pírricas; oficial a la postre que, tan intrépido como timorato, sabía que la guerra sólo se combate bien cuando entre la punta de las lanzas enemigas atisbas una boca de mujer; y todo, las heridas, la polvareda, el destierro, el olor de los caballos, no tiene otro sabor que el de esa sonrisa.

¹ RODRIGO CACHO CASAL, *Los consejos de doña Alda*, cit., p. 148.