

# IMAGEN PLÁSTICA Y ESTRUCTURA RETÓRICA EN EL SONETO A CÓRDOBA DE GÓNGORA

Jaime Siles Ruiz  
Académico Correspondiente

## RESUMEN

### PALABRAS CLAVE

Góngora.  
Poesía del Siglo de Oro.  
Retórica.  
Relación texto-imagen.

## ABSTRACT

Study and commentary on Góngora's sonnet dedicated to the city of Córdoba, and analysis of it from the point of view of classical rhetoric which determines its structure and architectural composition in relation to the plastic image from which the poet starts and which is completely inserted in the poetic, conceptual and linguistic universe of the author.

### KEYWORDS

Góngora.  
Poetry of the Spanish  
Golden Age.  
Rhetoric.  
Text-image relationship.

Excelentísimo Señor Presidente, Ilustrísimos e Ilustrísimas Señores y Señoras Académicos y Académicas.

Es un altísimo honor para mí el que me hayáis elegido académico correspondiente de esta señera Real Academia de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes de Córdoba, en cuya larga nómina tantos insignes nombres de diferentes épocas y de distintas especialidades han figurado y figuran desde su fundación en 1810 hasta la fecha. Os agradezco la confianza depositada en mí, que no tengo otros méritos en mi haber que el ser un admirador de esa ciudad que, en 1967, estuve, por

Boletín de la Real Academia  
de Córdoba.

<sup>1</sup> Trabajo de Presentación como Académico correspondiente en Valencia, leído el 16 de mayo de 2024.

primera vez en ella, el ser un devoto lector de Séneca y de Lucano, haber hecho un estudio sobre las relaciones entre texto e imagen en el mosaico de Fuente Álamo, en las cercanías de Puente Genil, haber sido un fiel admirador de poetas cordobeses de los siglos XIX y XX como Manuel Reina, sobre cuya obra organicé un Congreso hace años, del grupo *Cántico* (Ricardo Molina, Juan Bernier, Pablo García Baena, Julio Aumente, Mario López, y sus pintores Ginés Liébana y Miguel del Moral), a algunos de los cuales —como García Baena, Julio Aumente y Ginés Liébana— traté y conocí, y que tan importantes fueron para mi generación, como han demostrado los estudios de Guillermo Carnero, Luis Antonio de Villena y, más recientemente, el libro del catedrático de Filología de esta Universidad Don Gabriel Laguna Mariscal, a quien agradezco la información bibliográfica y las atinadas observaciones que me ha hecho. Sobre casi todos ellos he escrito, así como sobre otro gran poeta cordobés, al que siempre he considerado mi maestro: Manuel Álvarez Ortega, de quien acaba de cumplirse el primer centenario de su nacimiento y en cuya celebración he participado activamente no sólo como miembro del Patronato que lleva su nombre y tiene su domicilio en esta ciudad, sino interviniendo también en dos de los Congresos Internacionales que al estudio y significación de su obra en la Universidad de Bérgamo y en la Sorbona de París en 2023 se le han dedicado. Llevo, pues, a Córdoba tanto en mi corazón como en mi cabeza y uno de mis primos, José Luis García de Siles, recientemente fallecido fue, durante muchos años, y hasta su jubilación catedrático de Producción Animal en la Escuela de Ingenieros Agrónomos de Córdoba, además de alto cargo en Roma en la FAO. Mi vinculación con esta ciudad ha sido y es tan honda como amplia y diversa. Por eso a la hora de elegir un tema para mi discurso de ingreso hoy aquí he barajado diversas posibilidades, optando finalmente por el que, en un día como hoy, en que se celebra el día del poeta, me parecía y me parece el más conveniente: el soneto de Góngora dedicado a Córdoba. Varias son las razones que me han movido a ello: en primer lugar, porque se trata de un texto sobradamente conocido, que está inciso en una lápida, situada junto al puente y muy próximo al río, que todo cordobés y todo turista o visitante puede leer; en segundo lugar, porque este soneto expresa el amor del poeta por esta ciudad, y lo hace de un modo ya no claro sino diáfano, mediante una técnica, muy propia de su primer estilo y que demuestra tanto su absoluto dominio del lenguaje como su sentido arquitectónico de la composición. Estos dos rasgos —la asunción lingüística de la realidad, convertida en una geométrica cartografía de palabras— y la voluntad ar-

quitectónica, patente en la distribución del léxico en función de la estructura se aúnan aquí en lo que Jorge Guillén (1969:38) definió como «poesía como lenguaje», entendiendo por tal *lenguaje construido*, porque, como él dice:

Si toda inspiración se resuelve en una construcción, y eso es siempre el arte, lo típico de Góngora es la abundancia y la sutileza de conexiones que fijan su frase, su estrofa. Nunca poeta alguno ha sido más arquitecto. Nadie ha levantado con más implacable voluntad un edificio de palabras.

Y eso mismo —la idea de la arquitectura como principal exponente del arte gongorino— viene a corroborarlo Vicente Aleixandre (1969: 628) en su soneto de homenaje a Don Luis, publicado en el número de la revista murciana *Verso y Prosa*, correspondiente a junio de 1927, que, por su exactitud, perfección y belleza, no me resisto a no leer aquí:

*¿Qué firme arquitectura se levanta  
del paisaje, si urgente de belleza,  
ordena, y penetra en la certeza  
del aire, sin furor y la suplanta?*

*Las líneas graves van. Mas de su planta  
brotó la curva, comba su justeza  
en la cima, y respeta la corteza  
intacta, cárcel para pompa tanta.*

*El alto cielo luces meditadas  
reparte en ritmos de ponientes cultos,  
que sumos logran su mandato recto.*

*Sus matices sin iris las moradas  
del aire rinden al vibrar, ocultos,  
y el acorde total clama perfecto.*

Este exacerbado sentido arquitectónico de la composición rige su soneto a Córdoba, que Picasso ilustraría varios siglos después, y que, hoy como ayer, sigue admirándonos, conmoviéndonos y emocionándonos. Y, aunque todos ustedes lo conocen y saben de memoria, voy a leerlo en voz alta, no para que ustedes lo recuerden, pues sé que lo recuerdan, sino para que, dado que constituye el objeto de mi discurso, puedan ustedes reme-

morarlo y retenerlo en los numerosos y distintos detalles del mismo que voy a atreverme a comentar.

### A CÓRDOBA

*¡Oh, excelso muro, oh torres coronadas  
de honor, de majestad, de gallardía!  
Oh, gran Río, gran Rey de Andalucía  
de arenas nobles, ya que no doradas!*

*¡Oh fértil llano! ¡Oh, sierras levantadas,  
que privilegia el cielo, y dora el día!  
¡Oh siempre gloriosa patria mía,  
tanto por plumas como por espadas!*

*Si entre aquellas ruínas, 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!*

Escrito en Granada en la primavera de 1585 —según Biruté Ciplijauskaitė (1981: 94)— en abril o mayo o bien en septiembre —según Robert Jammes (1967: 148-149)— cuando Don Luis fue a aquella ciudad a defender un proceso ante la Real Cancillería, el soneto, uno de los más famosos y conocidos de su autor, prueba el amor sentido hacia su tierra, al tiempo que constituye uno de los más claros ejemplos de la maestría alcanzada por él en su juventud, pues, nacido el 11 de julio de 1561, no había cumplido aún, o acababa de cumplir, los veinticuatro años cuando lo escribió. Ya no es el joven estudiante en la Universidad de Salamanca (Micó 2001: 37; Espinosa Maeso 1962: 61-64), la «Atenas insigne de España», como la llama Pellicer (1921: 297) ni el quinceañero que, en agosto de 1576, dejó impresionado por su ingenio a Ambrosio de Morales (Artigas 1925: 26), pero tampoco el Góngora maduro que, después del desastre de la Armada Invencible, se inclina desde 1590 a 1596 «hacia la musa picaril» (Alonso 1960: 141, nota 18 bis), suprimiendo «casi la heroica» y cuyo cambio ha sido comparado con el que, según Rafael Lapesa (1950: 7), se observa, entre 1588 y 1596, en la escritura de Cervantes; ni mucho menos aún el viejo decepcionado y desengañado del final, el Góngora pintado por Velázquez

con «la acerada soberbia de unos ojos que infieren y censuran, unos labios sólo para la ironía» y la nariz «peligrosamente» curvada; ni es tampoco el que «sobre una plancha de cobre, con técnica de aguatinta al azúcar, con mordida a mano y raspador» retratará Picasso, presentándolo como «un campesino madurado por la desdicha, los ojos en la inteligencia que saben pero toleran, la boca grande, con labios más gruesos», como lo ha descrito Pablo García Baena (2014: 553). El Góngora que escribe este soneto juvenil es el que, desde una fecha tan temprana como 1582, en la que está datado el primero de ellos, empieza a experimentar con este tipo de composición, en la que, como en el dedicado a Córdoba, que ahora nos ocupa, hay un alto número de versos bimembres, prueba de su gusto e interés por lo que la estilística denomina «simetría bilateral» (Alonso 1960: 117-173), a la que luego añadirá otras, de índole fonética, colorista, sintáctica o conceptual, acumuladas a veces en un mismo verso. En este soneto Góngora practica un modo de *Weltsucht*, de «búsqueda del mundo» —por decirlo con palabras de Leo Spitzer (1980: 320)— como en el final de su vida optará por un *Weltflucht*, por una huida de él. El joven poeta que está lejos o fuera de su ciudad natal, que se encuentra en Granada o en viaje de vuelta —como apunta Salcedo Coronel— identifica Córdoba, si no con el mundo, sí con *su* mundo y fija su idealizada imagen de él, iconizando<sup>2</sup> verbalmente la representación mental que tiene de ella y traduciéndola a términos plástico-lingüísticos y convirtiendo en *verba* lo que ante sus ojos y en su memoria eran sólo *res*. Los vocativos que inician los versos primero y tercero de cada una de las dos primeras estrofas del soneto (*¡Oh, excelso muro, oh torres coronadas/Oh, gran Río, gran Rey de Andalucía/ ¡Oh fértil llano!, ¡Oh, sierras levantadas/¡Oh siempre gloriosa patria mía!*), explicado y matizado cada uno de ellos por el verso siguiente (*de honor, de majestad, de gallardía, de arenas nobles, ya que no doradas, que privilegia el cielo, y dora el día, tanto por plumas como por espadas*) utilizan un recurso retórico que Salcedo Coronel comprendió muy bien: me refiero al que en la retórica latina se define como *amplificatio*<sup>3</sup>,

<sup>2</sup> Para la importancia de lo visual en el Barroco y el consiguiente influjo de la óptica y de la plástica en la mentalidad y la representación artística de la época, cf. Maravall (1981: 499ss.); Castiñeira Canosa (1979: 32) explica muy bien la técnica descriptiva aquí seguida mediante la visión del río y de las sierras «desde un enfoque simétrico y opuesto», en el que contrasta «la horizontalidad del río frente a la verticalidad estática de las sierras», como en los cuartetos contrasta la verticalidad de los muros y las torres con la horizontalidad del llano: lo mismo indica Quilis (1980: 96). Góngora, pues, contrapone diferentes planos creando así una ilusión óptica y plástica.

<sup>3</sup> Sobre la amplificación en la poesía barroca cf. las observaciones de Aurora Egido (1990: 34-37).

dentro de la que se distinguen cuatro tipos o modalidades que pueden ser, o no, recíprocas y complementarias y que son el *incrementum*, la *comparatio*, la *ratiocinatio* y la *congeries*. Salcedo Coronel se refirió sólo a la última de estas modalidades, pero podría decirse que todas ellas, total o parcialmente, son utilizados por el joven Góngora para dar soporte a la estructura y composición de su soneto. El *incrementum*, que, según Heinrich Lausberg, (1975: 53-55) «consiste en la designación lingüística gradualmente ascendente del objeto» que se desea amplificar —en este caso, la ciudad de Córdoba, tal como el joven Góngora, ausente de ella, la rememora— se hace patente en los cuartetos, en los que, a partir de una serie de elementos visuales, arquitectónicos, hidrográficos y literarios, la amplificación conceptual se objetiva en la formulación lingüística que de ellos se da, mientras que, en los tercetos, la emoción generada por la nostalgia, que, en el primer tercero, toma forma de prótasis de la oración condicional que lo inicia, pivota, toda ella, sobre la *comparatio* de *locus a minore ad maius*. Así Granada queda reducida a *aquellas ruinas, y despojos* en claro contraste con los ocho primeros versos en que se hace la majestuosa descripción visual de Córdoba. Y así también el Genil y el Darro, los ríos de Granada, son —en y por su caudal— muy inferiores al *gran Río, gran Rey de Andalucía*, que es el Guadalquivir a su paso por Córdoba, introduciendo en la apódosis de la condicional la *ratiocinatio* (*nunca merezcan mis ausentes ojos*) que constituye el primer verso del segundo terceto, que recoge la *disseminatio* y atomización de elementos invocados y aludidos en los ocho primeros versos

*tu muro, tus torres, y tu Río,  
tu llano, y sierra,*

intensificados por el vocativo epifonemático que cierra el soneto —*Oh patria, oh flor de España!*<sup>4</sup>— que, como *congeries*, que es, funciona aquí como cima de la acumulación ascendente y enumerativa (*congeries rerum*), exigida por el género demostrativo o epidíctico. Este conocimiento y productivo uso de la retórica clásica no debe extrañarnos, pues, como advierte Antonio Carreira (1998: 52), en el Siglo de Oro, «el menor barniz cultural comenzaba y terminaba por la gramática, es decir, por el latín». Y lo que Góngora hace en este soneto es recurrir a lo que Dámaso Alonso (1960: 96) denomina «un proceso intensificativo» para evocar y convocar así la representación plástico-visual que de la imagen de su ciudad natal conserva en su memoria. Góngora, que sigue la tradición grecolatina, se mantiene

<sup>4</sup> Quilis (1980: 96) advierte que el último verso del soneto es de quince sílabas fonológicas.

fiel al sistema referencial utilizado por ésta hasta el punto de que su poesía es «una exageración, una intensificación dinámica, una condensación cuantitativa de los elementos renacidos de la tradición clásica» (Alonso 1960: 96). Alusión y perífrasis son dos de los recursos más utilizados por Góngora, y, si «la segunda esquivaba la palabra correspondiente a un concepto de realidad», «la primera pone en contacto una noción real con un sistema fijo de referencias» (Alonso 1960: 92 y 108). De ahí que se sirva de la alusión a los ríos<sup>5</sup>, que, en este caso son: el Guadalquivir *de arenas nobles, ya que no doradas*, porque no es aurífero como el Dauro, el Tajo y otros ríos citados por los autores de la Antigüedad Clásica; el Genil, que contribuye a la fertilidad de Granada; y el Darro, que recibe la misma caracterización que Horacio (*Carmina* II, 3, 18) aplica al Tíber: *quam Tiberis lavit*. El poeta, profesor y académico de número de esta Academia, Manuel Gahete (2021: 101), ha explicado muy bien los tres ríos que en este soneto aparecen y la íntima relación entre sí que los une. Curiosamente las alusiones de Góngora al Guadalquivir van a ir reduciéndose entre 1584 y 1586 hasta desaparecer casi por completo, al ser sustituido este río por el Betis, un hidrónimo mucho más tematizado por la tradición clásica y el sistema referencial propio de la cadena simbólica de la Antigüedad. Vittorio Bodini (1971:189-190) ha estudiado la presencia fluvial en Góngora desde el Renacimiento al Barroco, concluyendo que «El nombre de Herrera, aunque nunca esté citado explícitamente en la obra de Góngora, está escrito en los ríos» y son «los ríos —dice— los que responderán a muchos de nuestros interrogantes sobre don Luis». Y no se equivoca, pues la expresión *rei de ríos*, que Góngora utiliza tres veces entre 1582 y 1585, y que aparece también en el soneto dedicado a Córdoba, procede de Fernando de Herrera<sup>6</sup>, como también procede de él parte del vocativo epifonemático que cierra el soneto *oh flor de España*, que, aplicado a Don Juan de Austria, se encuentra en un soneto de aquel, el sexagésimo nono (LXIX) escrito en 1578 (Sánchez Robayna 1993: 78, nota 3), y el primer elemento de la misma (*O flor*, en este caso, *de saber y de caalleria*) aparece en Juan de Mena (Ciplijauskaité 1981: 94). Pero estas influencias lo que indican es la fidelidad de Góngora a la tradición culta en que, por propio gusto, for-

<sup>5</sup> Sobre la función de los ríos y la unión en ellos de la noción propia y la que la tradición poética les venía adjudicando, cf. Green (1950: 275-288). Sobre los ríos en este soneto de Góngora y su construcción sintáctica en él Castiñeira Canosa (1979: 44-45) indica la «compleja interferencia de elementos significativos» que hace que los dos ríos queden «plasmados gráficamente en la distinta fluencia de los significantes».

<sup>6</sup> La fuente es Virgilio, *Geórgicas*, IV, 372: *Fluvionum rex*; aplicado al Po: cf. Rico Verdú (2004: 355, nota 2).

mación e inclinación estética, se inscribió: la de Garcilaso y Herrera, que viene a culminar en él. Francisco Pacheco en su *Libro de descripción de verdaderos retratos de ilustres y memorables varones* afirma que Herrera «fue el primero» que puso «en tan alto estado» —dice<sup>7</sup>— nuestra lengua. Don Luis de Góngora sería el siguiente. Herrera y Tasso fueron —según Dámaso Alonso (1966: 387)— «los educadores de la adolescencia de Góngora» y ambos nutrieron —como vieron todos los comentaristas de la obra del cordobés y como acertadamente recuerda José María Micó (2001:22)— «los cultismos, las diéresis, las fórmulas sintácticas y las catacresis del *Polifemo* y las *Soledades*». Herrera y Tasso sirvieron de *exemplum*, de paradigma y de modelo al joven Góngora, pero, aun aceptando esto, hay que reconocer también que nuestro cordobés fue mucho más allá que ellos, superándolos a ambos en su práctica de la *imitatio*, pronto convertida por él en *aemulatio* también, ya que —como indican James O. Crosby y Lía Schwartz Lerner (1986: 111)— la *imitatio* es un recurso muy útil a los poetas porque les ayuda a la «acertada configuración de la propia imaginación lírica». Recuérdese que, cuando el Abad de Rute afile sus armas en defensa de Góngora y no dude en afirmar que Don Luis «es el mejor Poeta que se conoce en Europa», indicará, entre otras deudas del cordobés con Herrera, «la hipérbole, el uso peculiar de *tanto*, y el abuso de la diéresis, mayor y más exagerado en Herrera que en Góngora» (Micó 2001: 27). En éste lo que nos llama más la atención es, si se me permite el uso de este término, su *lingüística*, su capacidad para la representación verbal: eso que Pere Gimferrer (2014: 21) ha denominado «la creación de un absoluto verbal irrefutable», que le permite «construir un edificio a la vez en miniatura y en proporciones escurialenses, de palabras que se significan a sí mismas en su sonido, y, ya entonces, en función de él, en su imaginaria, en su semántica (y) hasta en parte de su lógica si lo queremos»: algo que ya había sido expuesto por Jorge Guillén en sus *Notas para una edición comentada de Góngora*: esto es, que «con la pureza en poesía va aparejada esta irreductibilidad a todo otro registro o modo» porque «*La poesía es lo esencialmente intraducible*». Por mucho que nos empeñemos en parafrasearla, analizarla, comentarla y explicarla, su escritura sólo es traducible a sí misma: es decir, al lenguaje de sus propias palabras poéticas y no a otras ni a ningún otro código o lengua más. De ahí el fracaso de los intentos de «traducir del español al español» a Góngora, hechos por Salcedo Coronel, Pellicer, Salazar Mardones, Díaz de Rivas y otros comentaristas a los que

<sup>7</sup> Cf. Francisco Pacheco, *Libro de descripción de verdaderos retratos de ilustres y memorables varones*, edición de P.M. Piñero y R. Reyes Cano, Sevilla, 1985, p. 179.

se refiere Alfonso Reyes en un artículo publicado en el tomo sexagésimo quinto (LXV) de la *Revue Hispanique* en 1925 y recogido en su libro *Cuestiones Gongorinas* (1927). La obra de Góngora es —y conviene recordarlo—, autónoma —tan autónoma como la columna, que, en el Barroco, según Américo Castro (1956: 390), «se salomoniza», o como «la metáfora, que adquiere vida propia». En Góngora el lenguaje lo es todo y es precisamente eso lo que, al separarlo y liberarlo de la función comunicativa, a la que la mayoría de los hablantes reducen el uso y posibilidades de la lengua, lo convierte en una *forma mentis*: esto es, en un modo de conocimiento derivado de ese su otro modo de representar la realidad, de reproducirla y de pensarla. Gimferrer (2014:25 y 20) ha explicado muy bien la base latina que informa y conforma el pensamiento lingüístico de Góngora:

El latín como por otra parte el griego clásico y algún otro idioma de parecida naturaleza, quizás en Occidente sólo el latín y el griego clásico, nos permite más apreciar esta calidad casi sobrehumana, no sólo inhumana sino casi sobrehumana, a la que se llega mediante lo absoluto verbal», ínsito en el uso poético que Góngora hizo de su y nuestra lengua y que caracteriza todo su cuidado y complejo sistema de dicción, haciendo de él el quizá mayor «ejemplo en expresión poética en castellano y uno de los mayores en cualquier idioma europeo.

La variedad y riqueza de sus alusiones, la amplia cultura que sirve de clave de cifra a sus referencias y, al mismo tiempo, la relación con la realidad que no abandona nunca quedan patentes en el primer hemistiquio del verso sexto —*que privilegia el cielo*— aclarado por Pablo García Baena (2014: 555), que ve en él «una alusión a los anacoretas que poblaban las cuevas de la Albaida, la Tebaida cordobesa, convocados en aquellos días, en 1583, por el obispo don Antonio de Pazos» [...] «para vivir en comunidad de ermitaños». De modo que no es sólo lenguaje lo que hay aquí sino realidad aludida —y no pocas veces transcendida— por ese lenguaje que, como en este caso, la revela más que la vela y que hay que entender desde la perspectiva lingüística renacentista, manierista y barroca, que, en distintos momentos de su obra, convergen y confluyen en la escritura de don Luis, superponiéndose y superándose las una a las otras, cuando no imponiéndose una de ellas a todas las demás. Góngora —hay que insistir una vez más en ello— es —como indicó muy bien Antonio Carreira (1998: 17)— «el primer poeta *conceptista* de nuestra lengua» y su conceptismo —como ha dicho Aurora Egido (1990: 44)— resulta visible hasta en sus cartas. El conceptismo barroco es, pues, muy variado y vario e incluye

—además de la acumulación, la distorsión, el contraste y la tendencia a lo prolífico— «la retórica de la contención, las formas cerradas, el gusto por lo minúsculo» y todas las características de un estilo «que se repliega y busca decir por reducción y síntesis, por elusiones, enigmas y misterios» (Egido 1990: 13) también. Para entender lo que esto supone, conviene recordar e insistir en lo que Leo Spitzer (1980: 322) advierte: esto es, en que el *conceptismo* y el *culteranismo* son «en el fondo rasgos de estilo medievales», revestidos en el Siglo de Oro de «las bellezas sensuales que el Renacimiento les ha añadido, embutiéndolas en los antiguos patrones». Según Spitzer, «el *conceptismo* es el más importante de los dos», y «eso de jugar con los conceptos», «uno de los placeres que se impone el alma cristiana, sabedora de que la realidad de este mundo está impregnada de otra realidad, de modo que “el juego de palabras” es un juego que se permite lo trascendente con el mundo de aquí abajo, ya que Dios es el único que conoce el verdadero sentido de las palabras». Y recuerda que dichos juegos abundan en las obras de los padres de la Iglesia, sobre todo en Tertuliano y San Agustín, y más tarde, en San Isidoro, Alcuino, Raimundo Lulio y Dante, llegando a afirmar que «el *culteranismo*, que emplea palabras poco usadas, se basa en la fe que se tiene en el latín como revelador de verdades eternas» y ve, tanto en el *conceptismo* como en el *culteranismo*, cómo lo renacentista se superpone a lo medieval, pues, en su opinión, no se puede «concebir el arte barroco sin el transcendentalismo medieval ni sin la vida sensual del Renacimiento». Según él (1980: 317), «*El fenómeno humano, concreto, primordial del barroco español es la conciencia de lo carnal juntándose con la conciencia de lo eterno*»<sup>8</sup>. Y, como el mismo Dámaso Alonso (1966: 377) reconoce, «debajo de lo que entendemos por gongorismo late mucho *conceptismo*», aunque atinadamente advierte: «hay tipos de “*conceptismo*” que no se encuentran en el “*gongorismo*”, porque el “*conceptismo*” es un complejo de cosas diferentes». Y Menéndez Pelayo (III: 520-528), que se extrañaba de las sesenta citas de Góngora recogidas en *Agudeza y arte de ingenio* de Gracián frente a las sólo diez de Quevedo, definía esta obra como «el código del intelectualismo poético». El *conceptismo* es —según Parker (345-360)— «la base del *gongorismo*» y no sólo eso: «la base de todo el barroco europeo»<sup>9</sup>.

En Góngora hay, desde luego, carne del espíritu y espíritu de la carne, pero lo que los une a ambos es el espíritu del lenguaje convertido en carne

<sup>8</sup> La cursiva es del propio Spitzer.

<sup>9</sup> Cf. Antonio Carreira (2009: 353-377).

poética, que esto es la palabra del poema para él: *carne poética*, como sus latinismos no son sino deseo y aspiración a una lengua, como la latina, en la que la verdad pueda ser revelada. Esta carnalidad y este espectáculo de la lengua no son exclusivas de Góngora sino un rasgo de la poesía barroca en general. El mundo se convierte así, mucho antes de que Baudelaire lo tematice, en un sistema de relaciones y de correspondencias, algunas de las cuales proceden del lenguaje figurado de la mitología clásica y otras son tomadas de la realidad y convertidas en lenguaje —en lenguaje, como quería Ezra Pound, «elevado al máximo de sus posibilidades». Y eso es la poesía de Góngora: lenguaje elevando al máximo de sus posibilidades. En ese lenguaje cabe tanto la herencia de la tradición clásica recogida por el Renacimiento y, convertida en ejes de correlaciones y simetrías por el manierismo, como las refacciones de la tradición bíblica, acuñadas por la visión del mundo medieval. De hecho, una y otra se juntan, y eso explica el que en el soneto a Córdoba aparezcan fusionadas ambas, como prueba el que, después del despliegue de procedimientos y recursos técnicos, sistematizados por la retórica clásica en los cuartetos, los versos 9 a 12

*Si entre aquellas ruínas, 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,*

que conforman el primer terceto y parte del segundo, remitan a una fuente como el Salmo 137 («Si me olvidare de ti, oh Jerusalem, mi diestra sea olvidada. Mi lengua se pegue a mi paladar, si no me acordare de ti: si no hiciere subir a Jerusalem en el principio de mi alegría») como muy oportunamente señala O. Royston Jones (1966: 151) y que hay que poner en relación con el primer hemistiquio del verso sexto —*que privilegia el cielo*— que contiene la alusión indicada por Pablo García Baena (2014: 555) al establecimiento de anacoretas y ermitaños en las cuevas de la Albaida en torno a 1583. El carácter religioso del arte y la poesía del Barroco español se hacen, pues, bien patentes aquí, por más disueltos que estén entre o dentro de la maquinaria retórica propia de la técnica poética manierista usada por don Luis: la realidad, *su* realidad, siempre está doblemente presente, porque —como advierte Vittorio Bodini (1971:191)— «en Góngora plano real y plano imaginario alcanzan tal grado de fusión, que ya no es posible separarlos y hacerlos retroceder hasta su anterior identidad como si

no hubiera pasado nada», y es que no son pocas las veces que «el pensamiento de Góngora oscila, se desdobra, se bifurca, se contradice y diverge en formas duales, como si el poeta concibiese el mundo como una especie de partida doble, en la que todo objeto, toda verdad son susceptibles de ser escritos con otro signo en la página opuesta» (Bodini 1971: 228-229), acorde, todo ello, con lo que, en otro lugar y hace ya casi cincuenta años, definí como «la estructura bimembre de la realidad, perspectiva lingüística barroca» (Siles 1975: 111-166 y 1982: 19-43). Tanto la alegoría como la metáfora contribuyen a ello, potenciadas ambas por las concentraciones emblemáticas, unidas a los adjetivos posesivos que —como aquí las cinco veces que aparece explícito el adjetivo posesivo de segunda persona *tu* (*tu memoria, tu muro, tus torres y tu Río, tu llano*) o elidido, como en *sierra*— se subraya e intensifica la contraposición no sólo semántica sino también afectiva entre los cinco o casi seis adjetivos posesivos de segunda persona utilizados y los tres de primera persona empleados: *mía* (*patria mía*) *mío* (*alimento mío*) y *mis* (*mis ausentes ojos*). Esta lingüisticidad o sensualidad lingüística y verbal de Góngora explica que en él y para él —como observa Antonio Carreira (1998: 35)— «el lenguaje no es sólo el material de la imitación sino el modelo del poema, que se convierte así en un ensayo de reconstrucción del lenguaje mismo».

El soneto a Córdoba de Góngora contiene en sus cuartetos una serie de elementos arquitectónicos y topográficos que, —diseminados, primero, como en una atomización que fuera poniendo énfasis en cada uno de ellos y destacándolos de uno en uno como distintas partes de la imagen óptica de su ciudad que el poeta conserva en su memoria— va a ser recogida y recolectada después en los tercetos hasta formar con todos ellos una plástica y rotunda unidad, en la que a lo estético, potenciado por lo lingüístico, se añade el *páthos*, productor y desencadenante a la vez de la impactante emoción que la lectura del texto produce en el lector. Lo visual cumple aquí —como en general en todo el Barroco— una función tan primordial como predominante, que hay que poner en relación con la pintura de ciudades hecha por los pintores del Quattrocento italiano que, como Fra Angelico, en su progresivo abandono del espíritu del gótico, crean un espacio pictórico con las figuras insertadas dentro del espacio y la ilustración de escenas con fondos detalladísimos, que son panoramas idílicos de Umbría y Toscana, en los que aparecen paisajes bañados por una cálida luz celestial, no ajena, sin embargo, al realismo de Masaccio; o, como Benozzo Gozzoli, que, en su representación de ciudades amuralladas y con abundantes torres y pináculos en su interior, incluye también dentro el espacio exterior que

las rodea, como Góngora hace en el soneto con su explícita alusión al río, el llano y la sierra del entorno de Córdoba. También hay muros y torres en una obra maestra del arte de la miniatura, como es el libro titulado *Las muy ricas horas*, escrito en latín y profusamente iluminado hacia 1410 por los hermanos Hermann, Paul y Johan de Limbourgh, a quienes lo encargó el Duque Jean I de Berry y conservado hoy en el Museo Condé de Chantilly, entre cuyas miniaturas se presenta una imagen ideal e idílica de la Edad Media y que, tras sufrir diversas adiciones, debido a la muerte de los hermanos Limbourg y del Duque como consecuencia de la «peste negra», pasó a manos del militar Ambrosio Spínola, que hasta su muerte en 1630 sirvió a la Corona española en los Países Bajos. Góngora pudo combinar imágenes de su memoria con otras vistas en los libros de la literatura espiritual de la época: sobre todo, en los que contenían ilustraciones de la vida de San Agustín o de la *Civitas Dei* de este autor. De modo que el soneto a Góngora podría haberse inspirado en fuentes no sólo literarias sino también artísticas y plásticas como las aludidas, que le llevarían no sólo a una elevación poética de su ciudad sino a identificar a ésta con la ciudad de Dios y la ciudad del cielo, en cuyo caso el soneto no sería sólo expresión de su personal nostalgia de ella, al estar ausente o alejado de la misma, sino también una afirmación de su propio credo y su espiritualidad, como parecen dar a entender el verso sexto —*que privilegia el cielo, y dora el día*— si se acepta la sugerencia interpretativa propuesta por Pablo García Baena (2014: 555). A estas fuentes habría que añadir un marfil policromado, que representa la Adoración de los Magos y en el que aparecen, delineados con gran precisión, una serie de elementos paisajísticos —arcos, ciudad amurallada, torres defensivas, llano y sierra— como aparecerán también después en la obra escultórica las *Puertas del Paraíso* de Lorenzo Ghiberti en el Baptisterio de Florencia. A todas estas obras habría que añadir —claro está— la «Vista de Toledo» del Greco, pintada entre 1604 y 1614 y que, más que un paisaje, es un retrato espiritual, que puede contribuir también a aportarnos algunas claves más para entender el soneto a Córdoba de Góngora, aunque la escritura del soneto de Góngora sea muy anterior al cuadro. Todo ello, sin olvidar el interés que el Barroco siente por las ciudades y los recintos amurallados y del que es prueba *La rendición de Breda* de Velázquez, en el que es personaje central Ambrosio Spínola, citado antes como uno de los transitorios poseedores del libro *Las muy ricas horas* del Duque de Berry. En *La rendición de Breda* también hay una ciudad amurallada al fondo y sabemos que Velázquez, para pintarlo, hizo traer a su taller todos los cuadros de tema similar de los que tenía noticia o conocimiento. Cuando Velázquez

termina la pintura hace ya ocho años que Góngora ha muerto. Pero lo significativo para nosotros no es esto, sino que Velázquez en su pintura —como sostiene Juan Antonio Maravall (1960: 134)— «no pinta sustancias, sino relaciones» y «no pinta lo que ve, sino que pinta *que ve*» (Maravall 1960: 140): esto es, pinta su visión, como Góngora escribe su escritura. Velázquez da «la visión en la que» le realidad se le da y se le presenta. Y, «como el ver es siempre una selección de aspectos y cualidades del objeto visto» [...], «lo que el pintor presenta ante nosotros es una reducción del objeto a aquellos de sus elementos que su visión ha seleccionado» (Maravall 1960: 174). Eso —y no otra cosa— hace Góngora en su soneto a Córdoba: seleccionar una serie de elementos y cualidades de su ciudad y ponerlos en relación no sólo entre ellos sino en relación consigo mismo<sup>10</sup> —como se advierte en los tercetos, en los que aparece el yo del poeta en diálogo con el tú de la ciudad, la mención de sus *ausentes ojos* y la proliferación de términos gramaticales afectivos como los adjetivos posesivos de primera persona *mía*— que aparece en el segundo cuarteto en el significativo verso séptimo *¡Oh siempre gloriosa patria mía*, que constituye el centro del poema—, *mío* (*alimento mío*) en el verso undécimo, *mis* (*mis ausentes ojos*) y el adjetivo posesivo de segunda persona, *tu*, repetido en singular y plural cinco veces (*tu memoria, tu muro, tus torres, y tu Río, tu llano y sierra*) en los versos undécimo, decimotercero y decimocuarto. Si la obra de Velázquez ha sido definida como «la pintura en primera persona» (Maravall 1960: 124), la de Góngora en ese soneto le anda a la par porque, como la de Velázquez, es «testimonio, no confesión» (Maravall 1960: 124) y, al igual que a Velázquez, la visión de las cosas, en este caso la de Córdoba, «le es accesible cómo y en tanto que se le aparece» (Maravall 1960: 126), muy de acuerdo con el cambio estético que ellos supone: esto es, que la belleza en el Barroco, no es esencial como en el Renacimiento lo era, sino accidental (Díaz Plaja 1983: 59–60). Lo que Góngora logra representar en su soneto a la ciudad de Córdoba es —como Velázquez— «la singular e irrepitible realidad de un instante único vivido» (Maravall 1960: 132): el de la visión de Córdoba en su memoria y en la lejanía, reduciendo el objeto de la imagen que de la ciudad guarda a esos elementos que su visión ha seleccionado y tal vez también a esa sílaba -OR- que, según Sánchez Robayna (1993:81), sería algo así como la «condensación sonora» del nombre de Córdoba<sup>11</sup>.

<sup>10</sup> Castiñeira Canosa (1979: 32–33) subraya la explicitación aquí del yo del poeta.

<sup>11</sup> Ya Giovanni Sinicropi (1976) designa con el concepto de «metáfora semémica» las palabras-clave de las que Góngora se sirve para aludir, eludir, potenciar o neutralizar,

El soneto a Córdoba no es precisamente frío sino más bien todo lo contrario: no en vano Dámaso Alonso (1974: I, 42) lo considera «la primera obra maestra de la musa seria de Góngora», haciéndose eco así de la distinción entre *Musa grauis* y *Musa levis* que hacía la teoría literaria de la Antigüedad Clásica (Fontan 1964: 193 ss.). Y Andrés Sánchez Robayna (1993: 78), que relativiza la opinión de Dámaso Alonso en este punto —pues, según él, en sonetos amorosos datados por Chacón en 1582 hay ejemplos que podrían «disputarle ese puesto»— reconoce, sin embargo, que la técnica empleada en él por el joven Góngora «ofrece aquí uno de sus puntos más altos dentro de la severa, alambicada armazón —que ha pasado además por las duras pruebas del Manierismo— del soneto de raíz petrarquista» y alude en nota a la «educación poética» herreriana de nuestro autor. Una educación que, como es sabido, parte de Petrarca y la tradición petrarquista, para —a través de Garcilaso, Cetina y Herrera— llegar a esa «dualidad del último verso» que —según Dámaso Alonso (1960: 192-197, 231 y 246)— permite terminar el poema «con una compensación de dos elementos que se suman o contrastan en la mente del lector», concentrando así «la imagen de todo el soneto» como se advierte aquí en *tu llano, y sierra, ¡Oh patria, oh flor de España!*, «que quintaesencia todas las virtudes y cualidades cordobesas» (Antonio Quilis 1980: 98). Góngora saca así el máximo provecho de los endecasílabos bimembres, que, si, por un lado, corresponden a la visión dual, propia del Barroco, potencia, por otro, lo que Petrarca apenas había entrevisto, haciendo de ellos «una criatura estética superior a todo lo que le precede, lo mismo por su hiriente resalte, por su contraste nítido, que» —como en el verso final de su soneto a Córdoba— «por su evocadora complejidad de matización». El soneto dedicado a Córdoba es, pues, heredero de la «geminación conceptual de tradición petrarquista» y constituye una prueba clara tanto de la estética juvenil de Góngora como de su posición entusiasta y afirmativa ante la realidad, al tiempo que descubre en ese dualismo aplicado al endecasílabo uno de los más manieristas y barrocos modos de interpretarla y representarla.

Dámaso Alonso (1960: 92-93) ha insistido en que el lenguaje es «productor» —y podríamos añadir nosotros, y también reproductor— «de representaciones»<sup>12</sup>, y que en él, además de «la noción, que corresponde al

---

según los contextos y que, según Carreira (1998: 54, nota 6) podría aplicarse también, fuera del nivel lexemático, tanto a sintagmas como a referencias míticas y mitológicas.

<sup>12</sup> Como indica Dámaso Alonso (1960: 553) «El objeto de la poesía, es, pues, la sustitución de un mundo de realidades por uno de representaciones». Como dice Perelman (1980: 123) «Nähme man diese Abänderungen des Trägers wörtlich, dann müsste man

idioma íntimo, tácito, del pensamiento», está la palabra, «modificación fonética del mundo (o la grafía de la palabra), elemento externo, sujeto a variaciones temporales y espaciales, que suscita de modo automático en el oyente (o en el lector) la noción que el autor quiso expresar». Pues bien, esa noción en el soneto dedicado a Córdoba por Don Luis joven no es otra que la nostalgia que el autor, distante de su ciudad natal y tal vez —como supone Francisco García Lorca (1968: 276-287)— en camino hacia ella quiso expresar, pero también el elogio concentrado en esa imagen plástica de su perfil arquitectónico y topográfico que el cuarteto y los dos primeros versos del segundo sintetizan:

*¡Oh, excelso muro, oh torres coronadas  
de honor, de majestad, de gallardía!  
Oh, gran Río, gran Rey de Andalucía  
de arenas nobles, ya que no doradas!*

*¡Oh fértil llano! ¡Oh, sierras levantadas,  
que privilegia el cielo, y dora el día!*

Y a los que la segunda mitad del segundo cuarteto añade a la imagen exterior y física, adelantada en los seis versos anteriores, el pedigrí de su pasado intelectual y militar, constitutivo de su gloria espiritual, siguiendo así también la tradición clásica de los humanistas, heredera de la lírica griega y concedora, por tanto, de la oscilación entre el *psogos* y el *epainos*, entre el elogio<sup>13</sup> y el vituperio, planteada ya por Aristóteles (Suárez de la Torre 2002: 42). El soneto a Córdoba pertenecería al primero y tendría como función el elogio, como otros —como no pocos de los dedicados luego a Madrid— se enmarcarían dentro de la crítica propia del *psogos*. Pero no sólo eso: la tradición clásica que informa la técnica de composición gongorina seguiría también —sobre todo, en el relieve dado a cada uno de los términos arquitectónicos, los hidrónimos y demás datos culturales y religiosos focalizados en los cuartetos y tercetos— una tendencia que, según Latacz (1992: 227-264), pudo haber influido en la ruptura con —y el abandono de— las estructuras formularias y su consiguiente técnica compositiva. Lo que permitió a la lírica griega arcaica desembarazarse de

---

entweder eine Gegen-Wahrheit feststellen oder eine phantastische Wirklichkeit beschreiben».

<sup>13</sup> Castiñeira Canosa 1979:15 y 19 considera este soneto «una ferviente alabanza de amor a Córdoba», patente en «los dos cuartetos, a través de una arquitectura simétrica y paralelística bajo la huella del petrarquismo»; el amor, según él, «se centra en la declaración de los dos tercetos».

los esquemas rígidos y fijos e introducir lo que se ha dado en llamar *Einzelwort-Dichtung* —esto es: «poesía de la palabra aislada»— y conseguir, con ello, una *Sinnkondensation*, una mayor condensación de sentido. Este cambio que se produjo en la lírica griega arcaica tuvo un desarrollo posterior en la lírica latina de la época de Augusto —en concreto, en Horacio y, en general, en la escritura poética que sufrió el influjo de la teoría de lo sublime de «Longino» (Walter 1967: 836-850; Fuhrmann 2003: 103-202), a la que más tarde me referiré porque su influjo fue muy determinante para la poesía de nuestro Siglo de Oro.

Pero volvamos al soneto de Góngora dedicado a Córdoba, que tanto influjo tuvo en los poetas del grupo *Cántico*<sup>14</sup> y tan justificada atención ha despertado entre los estudiosos, que le han dedicado sesudos trabajos descriptivos y hermenéuticos que, dado el breve tiempo del que dispongo, me limitaré a resumir. Dámaso Alonso (1960: 192-193) ha insistido en la plurimembración de los versos, que califica de «perfecta» en unos e «imperfecta» en otros; en las «geminaciones no moldeadas en verso, como *ruínas-despojos*» (Alonso 1960: 192-193); y en la singularidad del verso final que, según su clasificación, no sería un bimembre<sup>15</sup> puro y que contiene «un fuerte corte central y una dualidad a cada uno de sus lados», al poner en simétrico equilibrio los vocablos *llano* y *sierra*, *patria* y *flor*. Según él, en el primer cuarteto conviven los versos bimebrados —como son el primero, el tercero y el cuarto (*¡Oh, excelso muro, oh torres coronadas, Oh, gran Río, gran Rey de Andalucía/de arenas nobles, ya que no doradas!*) con otro trimembre como es el segundo (*de honor, de majestad, de gallardía*); en el segundo cuarteto los versos bimebrados son el quinto (*¡Oh fértil llano! ¡Oh, sierras levantadas!*), el sexto (*que privilegia el cielo, y dora el día!*), y el octavo (*tanto por plumas como por espadas*), pero no el séptimo (*¡Oh siempre gloriosa patria mía,*) sin que explique la razón y el porqué de este. En los tercetos la bimebración no es tan abundante y se reduce al verso décimo del primer terceto (*que enriquece Genil, y Dauro baña*) y a la geminación *ruínas-despojos* en el verso noveno, ya antes señalada; y en el segundo terceto, a las dos dualidades, una en cada miembro del verso décimo cuarto, que cierra el soneto (*tu llano, y sierra, ¡Oh patria, oh flor de España!*), precedido por un verso trimembre como es el decimotercero (*ver tu muro, tus torres, y tu Río*). Dámaso Alonso (1960: 193) llama muy acertadamente la

<sup>14</sup> Cf. el estudio de Juan Matas Caballero (2023: 947-980).

<sup>15</sup> «Bimebración y metonimias nos llevan —dice Castiñeira Canosa (1979: 35)— a una visión remansada, gozadora de esa inmensa y excelsa plenitud histórica» a que aluden tanto el verso octavo como el sexto.

atención sobre «el encabalgamiento que liga a todos los versos de cada uno de los dos tercetos», afirmando que la fluencia de los mismos «corresponde a la pasión nostálgica del poeta amante de su tierra», que, sin embargo, «se remansa un momento en la bímembre contemplación de las bellezas de Granada» [...] «y luego, en gozo, en plenitud, al llegar a la meta del deseo», que es Córdoba. Según él, «la pluralidad pentamembre», integrada por «muro-torres-río-llano-sierra queda dividida por el ritmo en un trimembre casi perfecto que comunica su variada gracia y su nitidez al paisaje» en ese *ver tu muro, tus torres y tu Río*, seguido e intensificado por dos miembros retrasados que condensan, aún más elementalmente, el paisaje de la ciudad natal» (*tu llano y sierra*). Dámaso Alonso subraya que el verso penúltimo y el último por el encabalgamiento, al romperse en su mitad, deja «un final desligado, retrasado, en el que se condensa la emoción» mediante una técnica, utilizada ya por Petrarca, mediante la cual el final del soneto «se cargaba de afecto, de expresión»<sup>16</sup>. El análisis y comentario de Dámaso Alonso señala también la sinalefa de la *e-* inicial de *excelso*, en el primer verso y de *muro oh* y *llano oh* en el quinto, la correspondencia de la doble *-rr-* en los vocablos *torres* y *sierras*, de los versos primero y quinto, la misma acentuación en la cuarta sílaba en los versos primero y quinto, arrastrada luego en el segundo miembro a una acentuación en la sexta, y las anáforas introducidas por la interjección admirativa *Oh*, que se repite cinco veces: dos en el inicio del primer verso y en el segundo miembro del mismo, otra en el inicio del tercero y dos más en el inicio del quinto y del séptimo, dotando al soneto de esa elevación que lo caracteriza y cuya función no es otra que el elogio de su ciudad natal, convertida aquí en una imagen plástica, óptica, visual: en un icono lingüístico que pone de relieve su belleza y grandeza arquitectónica tanto como el paisaje natural que la rodea y su prosapia religiosa, militar e intelectual, que, por su pasado, posee. Lo que no indica el análisis de Dámaso Alonso es la correspondencia existente entre el verso 7 —*¡Oh siempre gloriosa patria mía,*—, que es el *ónfalos* del soneto, y el decimocuarto,—*tu llano, y sierra, ¡Oh patria, oh flor de España!*— en el que, como en el verso séptimo, que era el *ónfalos* o centro del poema, aquí el *ónfalos* del verso decimocuarto es *oh patria*, que no sólo repite el mismo vocablo del verso séptimo —*patria*, esta vez sin adjetivo calificativo ni posesivo— colocada en el centro mismo del verso, enmarcado por *tu llano y sierra* y el herreriano *oh flor de España*, que apoteósicamente lo cierra. El análisis de Dámaso Alonso ha sido desarrollado por Antonio Quilis (1980: 94-97) en sus aspectos métricos y estilísticos, señalando su poliestrofismo,

<sup>16</sup> Sobre la emoción de este soneto cf. Castiñeira Canosa (1979: 9).

su isometría, su ritmo yámbico y su axis rítmico, isopolar y situado en la décima sílaba, así como su singularidad sintáctica, el paralelismo entre sintaxis y versificación, la coincidencia de las divisiones sintácticas con las prosódicas y la oposición entre los versos 4 y 8 que cierran los dos cuartetos respectivos. A ambos hay que añadir otro, de Andrés Sánchez Robayna (1993: 77-82), que, siguiendo la teoría de Saussure sobre el verso saturnio latino, rescatada por Starobinski, según la cual su funcionamiento en algunos, uno o varios hipogramas, objetivados en una palabra-tema, que, descompuesta en sílabas y fonemas conductores, daría cuenta del *cursus honorum* del difunto y de cuanto éste en vida fue. De modo que, en las letras y sílabas de su nombre propio, estarían contenidos ya los cargos políticos que en su *cursus honorum* desempeñaría y las hazañas militares por él realizadas. Starobinski (1971:13-36) interpreta la teoría de Saussure, concluyendo que «El discurso poético no será, pues, sino la *segunda manera de ser* de un nombre». Lo que, aplicado al soneto que nos ocupa, lleva Sánchez Robayna a aislar la sílaba -OR-, que aparece en varias palabras del mismo: *torres*, *coronadas* en el primer verso; *honor*, en el segundo; *doradas* en el cuarto; *dora* en el sexto; *gloriosa* en el séptimo; *por* (dos veces) en el octavo; *memoria*, en el undécimo; *torres* en el decimotercero; y *flor* en el decimocuarto. Según Robayna, la reiteración de la sílaba -or-, además de remitir «a una clara alianza de sonido y sentido», vendría a ser «la reticulación o *condensación sonora*» del nombre *Córdoba*, que contiene en la secuencia de sus letras «la palabra *oro*», y ese «sería el sentido de la reducción emblemática de la palabra en aquella sola sílaba fulgurante» y también «la imagen que el poeta desea evocar». De modo que Córdoba, cuyas arenas son *nobles*, *aunque no doradas* se presentaba ante el poeta, en su recuerdo de ella, como envuelta en oro gracias al simbolismo fónico de la sílaba -OR- que contiene su nombre y que se repite en el soneto once veces<sup>17</sup>.

Las interpretaciones de Dámaso Alonso (1960), Antonio Quilis (1980) y Andrés Sánchez Robayna (1993) pueden verse también a la luz de la *amplificatio* de la antigua retórica, a la que me referí casi al inicio de mi exposición y con la que enlazar ahora me parece de todo punto conveniente, porque puede contribuir a comprender el género del poema y su carácter epidíctico. Recuértese que —como dice Aurora Egido (1990:36)— «La técnica de acumular el mayor significado posible en el menor espacio contaba con una rica tradición clásica» y «Jugar con la palabra fue desde luego

<sup>17</sup>Ya Castiñeira Canosa (1979: 21) había insistido en el colorido «por otra parte negado» de «doradas» en el verso 4, como una preparación al hidrónimo Darro.

divertimento barroco». De hecho, la «amplificación gozaba de un largo historial en los panegíricos que llevaban implícito el uso de lugares comunes, comparaciones, sinónimos de refuerzo, hipérbolos y todos los recursos para desatar los afectos» (Egido 1990: 37) y los efectos también. El autor del *Perí hýpsous*, del tratado *Sobre lo sublime*, sea Longino o no, al que se deben, entre otras cosas, la creencia en la realización de lo dicho en el acto de decirlo, la recomendación del uso de hipérbaton o *transgressio verboroum* porque ello aproxima la obra de arte a la naturaleza, la recomposición formal de lo diseminado mediante «su reunión en una sola unidad», la relación agonística con la tradición, incluido el *misreading* de la misma, y el poder *idolopoiético* de la *phantasia* «en cuanto producción de imágenes mentales que dotan de vida al discurso, que cambiando visión por escucha, crean en el público la ilusión de ver» (Lombardo 2008: 232-241) no parece en absoluto ajeno a los modos y técnicas de dición y de composición del Barroco. El soneto «A Córdoba» de Góngora se mueve en la órbita del *genus sublime*, que admite la *subectio sub oculos*, que potencia y utiliza la evidencia descriptiva como aquí sucede, pero también el impacto emotivo o *páthos*, la *ékplexis* y el *ornatus*, no menos presentes en este soneto gongorino, que es, todo él, una *amplificatio* ascendente, que, mediante su ampliación de la formulación lingüística, intenta elevar poéticamente a la ciudad de Córdoba. Para ello utiliza tanto el *locus a contrario* —que, en este caso, es la ciudad de Granada— como el *locus a maiore ad minus* en los cuartetos y el *locus a minore ad maius* en los tercetos. El soneto a Córdoba de Góngora entra dentro de lo que en la retórica antigua se conoce como *hypotyposis* (Lausberg 1975:179-180, Mortara Garavelli 1991: 272, 269, 273 y 305): los dos cuartetos ofrecen lo que se denomina *evidentia*, que funciona sobre una acumulación detallante-concretizante, hecha a partir de la repetición de los mismos cuerpos léxicos o sobre una repetición sólo conceptual y consiste en la diéresis de un pensamiento en varios pensamientos parciales coordinados, que pueden constar de una enumeración o de oraciones completas o de grupos de palabras sintácticamente dependientes o como enumeración de palabras aisladas o en formas sintácticamente más libres. En este caso lo que detalla es la representación de una ciudad concreta: Córdoba. La *descriptio loci* que aquí se hace de ella, exige, además del testimonio ocular, patente en la imagen plástica<sup>18</sup> que de ella se ofrece y, dado que el objeto descrito

<sup>18</sup> Castiñeira Canosa (1979: 21) indica que «La abundante adjetivación ennoblecedora, la frecuencia de sustantivos, las reiteraciones morfosintácticas nos llevan a una contemplación eternizadora de la realidad, que la liberan de su *fluir* y la colman de un estatismo encomiástico».

está ausente como el poeta que lo describe también, una vivencia de la fantasía: una *visio*, una visión, que es la condensada en los dos cuartetos, mientras que en los tercetos se concentra la argumentación, que queda reducida a una única *ratio*, que es la expresada en las dos partes —la prótasis y la apódosis— de la oración condicional:

*Si entre aquellas ruínas, 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!*

He intentado acercarme a este conocido soneto de Góngora, intentando sintetizar lo que otros han visto y han sabido ver en él, pero sin renunciar tampoco a lo que yo, como poeta y latinista, en él he visto. Y esto, que he visto, es tanto su profundo conocimiento de la tradición como su manejo y dominio de la retórica clásica. La estilística que lo estudió y ha estudiado muy a fondo no tuvo en cuenta este componente que considero determinante para comprender no sólo los mecanismos de la técnica aquí usada sino también los métodos de composición seguidos por renacentistas, manieristas y barrocos, casi todos, como Góngora, buenos conocedores del latín, aunque se expresaran y escribieran en lengua castellana. El soneto a Córdoba de Góngora está sentido y escrito en español, pero —permítanme que lo diga— pensado en latín y compuesto según las reglas de la retórica clásica, que es la que regía y ha regido hasta casi nuestros días la literatura occidental. La retórica clásica puso su énfasis en el estudio del lenguaje no como lengua sino como discurso, y eso es lo que la lengua poética de Góngora y la de casi todo el Barroco español es: un lenguaje sentido, vivido e investigado como discurso. Muchas gracias.

#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

---

Aleixandre, Vicente (1969): *Obras Completas*. Madrid: Aguilar.

Alonso, Dámaso (1960): *Estudios y ensayos gongorinos*. Madrid: Gredos.

\_\_\_\_ (1966): *Poesía Española. Ensayo de métodos y límites estilísticos*. Garcilaso, Fray Luis de León, San Juan de la Cruz, Góngora, Lope de Vega, Quevedo. Madrid: Gredos.

\_\_\_\_ (1974): *Góngora y el «Polifemo»*, I. Madrid: Gredos.

- Artigas, Miguel (1925): *Don Luis de Góngora y Argote. Biografía y estudio crítico*. Madrid.
- Bodini, Vittorio (1971): *Estudio estructural de la literatura clásica española*. Barcelona: Ediciones Martínez Roca S.A.
- Carreira, Antonio (1998): *Gongoremas*. Barcelona: Península.
- Carreira, Antonio (2009): «El conceptismo de Góngora y el de Quevedo», *II Confronto Letterario*, 52, pp. 353-377.
- Castiñeira Canosa, Manuel (1979): *Góngora y Córdoba. Arquitectura y emoción de un soneto*. Córdoba.
- Castro, Américo (1956): «Las complicaciones del arte barroco», *Semblanzas y estudios españoles*. Princeton, N. J.
- Cioranescu, Alejandro (1957): *El barroco o el descubrimiento del drama*. La Laguna (Tenerife): Universidad de La Laguna.
- Ciplijauskaitė, Biruté (1981): Cf. su edición de los sonetos de Góngora.
- Crosby, James O. y Schwartz Lerner, Lía (1986): «La silva *El sueño* de Quevedo: génesis y revisiones», *BHS*, LIII, pp. 111-126.
- Díaz-Plaja, Guillermo (1983): *El espíritu del Barroco*. Barcelona: Editorial Crítica.
- Egido, Aurora (1990): *Fronteras de la poesía en el Barroco*. Barcelona: Editorial Crítica.
- Espinosa, Ricardo (1962): «Nuevos datos biográficos de Góngora», *Revista de Filología Española*, XLV, pp. 57-87.
- Fontán, Antonio (1964): «*Tenuis...Musa?* La teoría de los “caracteres” en la poesía augústea», *Emerita*, XXXII, pp. 193 ss.
- Fuhrmann, Manfred (2003): *Die Dichtungstheorie der Antike. Aristoteles, Horaz, «Longin»*. Düsseldorf und Zürich: Artemis&Winkler.
- Gahete, Manuel (2021): en su estudio, edición y selección de Luis de Góngora. *A batallas de amor*. Granada: Valparaíso.
- García Baena, Pablo (2014): «Dos monstruos andaluces: Góngora y Picasso», en VVAA, *El Universo de Góngora. Orígenes, Textos y Representaciones*, ed. de Joaquín Roses. Córdoba: Diputación de Córdoba, pp. 549-556.
- García Lorca, Francisco (1968): «Dos sonetos y una canción (Góngora, Quevedo, García Lorca)». *Revista Hispánica Moderna*, 34, pp. 276-287 (= *De Garcilaso a Lorca*. Madrid: Istmo, 1984, pp. 199-206).
- Gimferrer, Pere (2014): «Góngora o lo absoluto», en VVAA, *El Universo de Góngora. Orígenes, Textos y Representaciones*, ed. de Joaquín Roses. Córdoba: Diputación de Córdoba, pp. 19-29.
- Góngora, Luis de (1981): *Sonetos*; edición de Biruté Ciplijauskaitė. Madison.

- Green, Otis H. (1950): «*Fingen los poetas*, Notes on the Spanish attitude toward pagan mythology». *Estudios dedicados a R. Menéndez Pidal*. Madrid, vol. I, pp. 275-288.
- Guillén, Jorge (1969): «Lenguaje poético: Góngora», en *Lenguaje y poesía*. Madrid: Alianza Editorial.
- Jammes, Robert (1967): *Études sur l'oeuvre poétique de Don Luis de Góngora y Argote*. Burdeos. Universidad de Burdeos.
- Jones, O. Royston (1966): *Poems of Góngora*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Lapesa, Rafael (1950): «En torno a *La española inglesa* y el *Persiles*». *Mediterráneo*.
- Latacz, Joachim (1992): «Die Funktion des Symposions für die entstehende griechische Literatur», en W. Kullmann y M. Reichel (eds.), *Der Übergang von der Mündlichkeit zur Literatur bei den Griechen*. Tübinga, pp. 227-264.
- Lausberg, Heinrich (1975): *Elementos de retórica literaria. Introducción al estudio de la filología clásica, románica, inglesa y alemana*, versión española de Mariano Marín Casero. Madrid: Gredos.
- Lombardo, Giovanni (2008): *La estética antigua*, traducción de Francisco Campillo, revisión de la traducción Mariano Valverde. Madrid: Antonio Machado Libros.
- Maravall, Juan Antonio (1960): *Velázquez y el espíritu de la modernidad*. Madrid: Ediciones Guadarrama.
- \_\_\_\_\_ (1981): *La cultura del Barroco*. Barcelona. Ariel.
- Matas Caballero, Juan (2023): «Destellos en la estela del soneto *A Córdoba* en el Grupo *Cántico*». *Boletín de la Real Academia de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes de Córdoba*, CII, n.º 172, Tomo II, pp. 947-980.
- Menéndez Pelayo, Marcelino (1962): *Historia de las ideas estéticas*, III. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, pp. 520-528.
- Micó, José María (2001): *De Góngora*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Mortara Garavelli, Bice (1988): *Manual de Retórica*. Madrid: Cátedra.
- Parker, Alexander A. (1952): «La agudeza en algunos sonetos de Quevedo». Homenaje a Ramón Menéndez Pidal, III. Madrid, pp. 345-360.
- Pellicer, José (1921): «Vida mayor», en *Obras poéticas de don Luis de Góngora*, edición de R. Foulché-Delbosc. Nueva York (reimpresión en 1970), III.
- Perelman, Chaïm (1980): *Das Reich der Rhetorik*. Munich: C.H. Beck.
- Quilis, Antonio (1980): «Comentario métrico-estilístico del soneto "A Córdoba" de Góngora», en J. Rico Verdú (ed.) *Comentario de textos literarios*. Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia, pp. 85-98.

- Reyes, Alfonso (1927): *Cuestiones Gongorinas*. Madrid: Espasa-Calpe.
- Rico Verdú, José (2004): *La lírica del Barroco: introducción a Góngora*. Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia.
- Sánchez Robayna, Andrés (1993): «Córdoba o la aurificación», *Silva Gongorina*. Madrid: Cátedra, pp. 77-82.
- Siles, Jaime (1975): *El barroco en la poesía española. Conscienciación lingüística y tensión histórica*. Madrid: Doncel, pp. 111-166.
- \_\_\_\_\_ (1982): «La estructura bímembre de la realidad, perspectiva lingüística barroca». *Diversificaciones*: Fernando Torres Editor: Valencia, pp. 19-43.
- Sinicropi, Giovanni (1976): *Saggio sulle Soledades di Góngora*. Bolonia: Capelli.
- Spitzer, Leo (1980): «El barroco español», *Estilo y estructura en la literatura española*. Barcelona: Editorial Crítica, pp. 310-325.
- Starobinski, Jean (1971): *Les mots sous les mots. Les anagrammes de Ferdinand de Saussure*. París: Gallimard.
- Suárez de la Torre, Emilio (2002): *Antología de la lírica griega arcaica*, ed. Madrid: Cátedra, Letras Universales.
- Walter, Julius (1967): *Die Geschichte der Ästhetik im Altertum*. Hildesheim: Geog Olms.