

DESTELLOS EN LA ESTELA DEL SONETO A CÓRDOBA EN EL GRUPO «CÁNTICO»*

Juan Matas Caballero

Universidad de León

RESUMEN

PALABRAS CLAVE

Luis de Góngora.
Grupo Cántico.
Córdoba.
Poesía.
Soneto.

Tras un breve recordatorio del soneto *A Córdoba* de Luis de Góngora y de la presencia de Córdoba en el grupo Cántico, en este trabajo se estudia la influencia que la célebre composición de Góngora ha tenido en los sonetos que algunos poetas de Cántico (Juan Bernier, Mario López y Julio Aumente) dedicaron a Córdoba y en el que Pablo García Baena elaboró como homenaje a Salamanca.

ABSTRACT

KEYWORDS

Luis de Gongora.
Cántico Group.
Cordoba.
Poetry.
Sonnet.

After a brief reminder of the sonnet *A Córdoba* by Luis de Góngora and the presence of Córdoba's presence in the Cántico group, this work studies the influence that Góngora's famous composition has had on the sonnets that some poets of Cántico (Juan Bernier, Mario López and Julio Aumente) dedicated to Córdoba and on the sonnet that Pablo García Baena wrote as a tribute to Salamanca.

*A mi hermano Escolástico. In Memoriam.
Cordobés y cordobesista hasta su último aliento,
hasta el límite que admitió su infinita bonhomía.*

EL SONETO A CÓRDOBA DE LUIS DE GÓNGORA

El soneto de Luis de Góngora *A Córdoba*, datado en 1585, es, sin duda, una de sus composiciones más célebres. De hecho, ha recibido una excelente valoración crítica, desde

Boletín de la Real Academia
de Córdoba.

* Este texto recoge la conferencia que pronuncié en la sede de la Fundación Miguel Castillejo para celebrar el 15 de mayo de 2022 el Día de Góngora, acto organizado por la Real Academia de Córdoba. Una primitiva versión de este trabajo se presentó con el título «Ecos del soneto *A Córdoba* en la lírica moderna» en el Seminario Internacional «Góngora y las poéticas de la Modernidad», organizado por la Universidad Complutense de Madrid y celebrado los días 7-8 de abril de 2014.

Dámaso Alonso (1998: VII, 44), que lo consideró como «la primera obra maestra de la musa seria de Góngora», hasta Emilio Orozco (2002: 120), que lo estimó como «uno de los sonetos más cuidados y de más perfecta construcción que escribe el poeta en estos años. Su arquitectura formal y sonora es solemne y a la vez rica en sus ritmos. Se explica que Falla lo eligiera para ponerle música»¹.

El soneto permite ver a Góngora «arrebatado por una pasión» —como observó Borges (1961: 393)—, un «sentimiento profundamente sincero» —reconoció Jammes (1987: 222)—², que confiesa un evidente elogio de Córdoba, igual que los poemas dedicados a Granada y a Toledo³, y de forma muy distinta a los que, sin embargo, compuso a Madrid y Valladolid, que, en tanto que ciudades que albergaron la corte, discurrían por los cauces de lo satírico y burlesco y mostraban su visión crítica y su rechazo (Calcraft 1981). Azorín (2005: 69) observó que el «poeta ha puesto en sus versos la elegancia, la voluptuosidad, la malicia ingeniosa de este ambiente cordobés, con un fondo de austeridad, de melancolía».

Desde otra perspectiva, para Orozco (2002: 128) se trata del primer soneto que «nos ofrece» «la descripción paisajística de inspiración directa y sentida de la realidad, pero por otra parte sus rasgos se hiperbolizan con un estilo heroico levantado que engrandece hasta lo incomparable y lejano». Más recientemente, Carreira (2008: 139) afirmó que el soneto nos muestra el «primer paisaje» de Góngora, un paisaje sentimentalizado, de ahí que sea «fruto de su ausencia, de la nostalgia», y estimaba que «el poeta no recuerda el interior de su ciudad, donde había nacido y vivía, sino que la contempla de lejos, la enmarca, como pudiera hacerlo un pintor ante su caballete».

¹ Debo señalar que en estas páginas iniciales que dedico a este soneto, resumo las ideas principales que he desarrollado en mi edición de los *Sonetos* de Luis de Góngora: sobre su recepción crítica, el tópic o género poético de la *lausurbis*, las fuentes, la lengua o el estilo. Para más información remito, por lo tanto, a dicha edición (Góngora 2019: 445-458).

² En la misma línea que Borges, Dámaso Alonso (1978: V, 459) había señalado cómo el uso de la correlación diseminativa-recolectiva en el soneto «le sirve para demorar la imagen de las bellezas de la patria mientras las enumera, y la recolección final se precipita en un borboteo apasionado. Y el soneto a Córdoba —donde tanta complicación y artificio se acumulan— es aún hoy para cualquier lector de sensibilidad una bellísima explosión del más sincero amor a la ciudad nativa». Ramajo Caño (2003: 111) insistía en que el soneto reflejaba el sentimiento personal del poeta, aunque tuviera resonancias de Petrarca, Horacio u Ovidio y un eco bíblico.

³ Precisamente, este posible recuerdo implícito de Granada —y tal vez también de Toledo de fondo— permitía a Calcraft (1981: 85) sugerir que la alabanza de Góngora a Córdoba quizás no estuviera exenta de cierta ironía.

¡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!
 5 ¡Oh fértil llano, oh sierras levantadas,
 que privilegia el cielo y dora el día!
 ¡Oh siempre gloriosa patria mía,
 tanto por plumas cuanto por espadas!:
 si entre aquellas ruinas y despojos
 10 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! (2019: 456)

Artigas (1925: 55) señaló que Góngora compuso el soneto en 1585 a su regreso a Córdoba tras una estancia en Granada, que —como observó Jammes (1987: 124), a raíz de la cronología de Chacón— probablemente fuera hacia la primavera o en septiembre de ese mismo año, adonde debió de ir «por los procesos que debía sostener ante la Real Chancillería». Góngora se había sentido tan a gusto en Granada —como sugiere Jammes (1987: 99)— que «al regresar a Córdoba, experimentaba el sentimiento de haber cometido una especie de infidelidad hacia su ciudad natal, y se sintió obligado a hacer el elogio de su patria» en este célebre soneto, en el que «Góngora (...) evocaba —como dijo Azorín— la ciudad lejana y amada».

Orozco (2002: 120) había señalado que «el poeta habla a distancia de Granada y de su tierra; aunque aquella está todavía en su memoria: sus *ruinas* bañadas por el Genil y por el Darro con sus *arenas doradas*», y se preguntaba si el soneto no habría sido compuesto en alguna ciudad que el poeta visitara a su vuelta, ¿Antequera? Si el poeta había cantado a Granada en su célebre romance «Ilustre ciudad famosa», ahora cifró su elogio a Córdoba «con el tono heroico más solemne y oficial que le prestaba la nobleza del endecasílabo».

Alonso Asenjo (2005) piensa, sin embargo, que la primera alabanza de Góngora fue para Córdoba; lo que el poeta admira y canta de Córdoba en su soneto contrasta de forma explícita «con símbolos de Granada presentados de modo elogioso y con añoranza»: ruinas y despojos, ríos (v. 9s). La atracción que Góngora sentía por Granada, asociada siempre a Córdoba, se aprecia muy bien al final del romance, sobre todo desde el v. 217 (Góngora 1998: I, 392):

En tu seno ya me tienes,
 con un deseo insaciable
 de que *alimenten mis ojos*⁴,
 tus muchas curiosidades,
 dignas de que por gozallas
 no solo se desamparen
 las comarcas del Betis,
 mas las riberas del Ganges, [...]

Pero, más que a su regreso —como había afirmado Salcedo Coronel (1644: 261)— parece que el soneto debía de haberse escrito, o al menos inspirado, durante su estancia en Granada, como había sugerido Jones (1966: 151), quien lo puso en relación con el Salmo 137 (el 136, 5-7, de la Vulgata [Castillo González, 1962]), *Super flumina Babylonis*, denominado «Balada del desterrado», que canta el dolor que provoca el exilio y la nostalgia de la patria, cuyo eco resuena sobre todo en el primer terceto: «Si me olvidare de ti, oh Jerusalén, mi diestra sea olvidada. Mi lengua se pegue a mi paladar, si no me acordare de ti: si no hiciere subir a Jerusalén en el principio de mi alegría»⁵. En todo caso, «es muy posible —como dijera Orozco (2002: 120)— que el soneto llegara a Córdoba antes que el poeta. Así no daba tiempo a los más dolidos de sus paisanos a que lo saludaran con un reproche».

GÉNERO Y FUENTES LITERARIAS

El marco en el que se inserta el soneto de Góngora es el tópico de la *laus urbis* o *laus civitatis*, un motivo que tenía un larguísimo recorrido literario, que puede considerarse un subgénero de la literatura encomiástica⁶. Se desarrolló en la época helenística a partir de la configuración del llamado *genus epideikticon* y de la posterior evolución que experimentó la oratoria encomiástica latina. En los tratados de Retórica de la Grecia clásica se pueden ver algunas referencias al género del encomio. Así, por ejemplo, en la *Rethorica ad Alexandrum* se concretaban ligeramente los rasgos o características esenciales del elogio y del vituperio. Las ideas sobre el género epidíctico que se hallan en los tratados retóricos reflejan de algún modo las pautas que se seguirán para la codificación del *genus de-*

⁴ Recuérdese el v. 11: «si tu memoria no fue *alimento mío*».

⁵ Véase también Terry (1968: II, 208). Como señaló Poggi (1997: 6): «La fontebiblica (...) e il confronto in essa implicito fra patria e terra d'esiliòdà qui luogo alla contrapposizione tra il fiume di Cordova e i due fiumi di Granada e all'identificazione del poeta con la storia illustre della suacità».

⁶ Alonso Asenjo (2005) ofrece un estupendo y detallado estudio del marco genérico del soneto gongorino.

mostrativum, en el que la *laus urbium* será una de las modalidades más destacadas del panegírico. En la Segunda Sofística se observa cómo algunos de sus autores más destacados (por ejemplo, Elio Arístides, Dión de Prusa y Luciano de Samósata) dedicaron buena parte de sus creaciones al *panegyricos logos*⁷.

Quintiliano en el capítulo VII del Libro Tercero de sus *Institutio Oratoria* reflexionaba sobre el *genus demonstrativum (Laude ac vituperatione)* y situaba en la misma esfera y con iguales características el encomio de personas y de ciudades; a su juicio, los tres aspectos principales del encomio urbano serían el fundador, la antigüedad y virtudes y vicios, además de otorgar importancia al *situs* o localización geográfica de la ciudad. Quintiliano consiguió fijar así un paradigma de *laus urbium*; el género tendría un extraordinario cultivo ya en la época clásica, como se observa en las *laudes Romae* y las *laudes Italiae*, que seguirían de cerca el modelo adoptado por Virgilio para este tipo de composiciones en las *Geórgicas*⁸. Menandro el Rétor compuso hacia el año 280 d.C. los *Dos tratados de retórica epidíctica*, donde señalaría los cuatro elementos esenciales en un *laus urbium*: situación, origen, acciones y actividades de sus habitantes (1996: 115).

Se escribieron muchas *laudes urbium* que recogían de alguna forma estas características, como la *laudatio* de Sulmo de Ovidio, la de BÍlbilis de Marcial o el encomio de Campania y Nápoles en la *Ecloga ad uxorem (Silvae III, 5, 78-104)* de Estacio, etc. Más tarde se vería en las *descriptions* de ciudades que siguieron las pautas de aquellas *laudes urbium*⁹. Una tradición del motivo o modalidad genérica del *laus urbium* que pasará a los escritores europeos de la Antigüedad tardía y de la Edad Media. En la poesía italiana se desarrollará el género en el Trecento y llegará a su máximo esplendor en el Quattrocento¹⁰. Podemos ver panegíricos de ciudades como Milán, Verona, Roma, Florencia, etc.

⁷ Arístides escribió varios discursos epidícticos al elogio de alguna ciudad: *A Cícico, Monodia sobre Esmirna, Eleusinio, A Roma y Panatenaico*; Dión Crisóstomo —o Dión de Prusa— cultivó el panegírico o encomio como ejercicio retórico y también como forma de divertimento, como se puede ver en su *Elogio del mosquito* o el *Elogio de la cabellera*; Luciano escribió dos elogios tradicionales, *Elogio a la patria* y el *Elogio de Demóstenes*, y uno paradójico, *Elogio a la mosca*.

⁸ Curtius (1984: 228) señaló: «Conocida es la popularidad que ya en la poesía romana tenían las *laudes Italiae* y las *laudes Romae*. La teoría literaria de la tardía Antigüedad precisó minuciosamente los preceptos del panegírico de ciudades; había que alabar primero la situación de la ciudad y enumerar luego todas sus demás ventajas, sin descuidar su cultivo del arte y de la ciencia».

⁹ Anca Crivat, «El género de la *descriptio urbis*» (2003). Consulta en línea: <http://www.unibuc.ro/eBooks/filologie/AncaCrivat/cap52.htm>

¹⁰ Gómez Moreno (1994: 287-291).

Estas composiciones se conocieron en España relativamente pronto¹¹, además se contaba con un precedente importante, el de San Isidoro y su *De laude Spaniae*, proemio del *De origine Gothorum*, que sería continuado por el prólogo al *Chronicon Mundi* de Lucas de Tuy o por la *Historia Ghotica* de Rodrigo Jiménez de Rada, el Toledano; y la *Primera Crónica General de España* de Alfonso X el Sabio. La suerte del *lausurbium* continuó en autores como Alfonso de Palencia, *De laudibus Hispanis*, o Jerónimo de Córdoba, *Descriptio Cordubae*; a principios del siglo XVI Alonso de Proaza compuso su *Oratio de laudibus Alcagnicii*, que se había inspirado en Lucio Marineo Sículo, *De rebus memorabilibus Hispaniae*.

El género del *laus urbium* va a arraigar en nuestra poesía desde finales del siglo XV, pues a principios del siglo XVI el género estaba ya asentado en nuestro país y se desarrollaría de forma considerable a lo largo de los Siglos de Oro. En España, como en el resto de Europa, los poetas españoles compusieron *laudes* a ciudades (Álvarez de Villasandino y después Alfonso de Palencia, a Sevilla) y también a su patria natural (Jerónimo de Córdoba, a Córdoba; Juan de Vilches, a Antequera [*De Antiquaria patria sua*] y a Granada [*De urbis Garnatae rebus memorabilius*])¹² o adoptiva (Alonso de Proaza, a Valencia).

Góngora debía de conocer todas estas *descriptiones* o *laudes*, sobre todo las que podían resultarle más próximas, los dos poemas de Vilches, pues —como ha señalado Alonso Asenjo (2005)—el poeta compuso su romance a Granada y su soneto a Córdoba «con mimbres de las composiciones de Vilches», de quien proceden algunos motivos y elementos del romance

¹¹ En nota dice Alonso Asenjo que los primeros propagadores serían quizá juglares, trovadores o predicadores; pero, en cualquier caso, la cultura española de su tiempo parecía vinculada con el humanismo italiano desde el principio. Recuerda que M.^a R. Lida (1977: 333-337) había señalado que algunos de esos loores del *Cancionero de Alfonso de Baena* podrían relacionarse con *laudationes* como la de Florencia por Leonardo Bruni (u otra anterior de su maestro Coluccio Salutati), compuesta en 1404. Y parece probable que tuvieran fuentes comunes las cantigas de Villasandino y la *Oratio* y el *Romance heroico* en loor de Valencia del humanista Alonso de Proaza. Tienen elementos y motivos comunes: comparación con otras ciudades, alabanza de sus hermosas mujeres, la fertilidad de su tierra, ciudades en las que mora el Amor. La cantiga «Linda sin comparación» (n.º 31) de Álvarez de Villasandino comparte con las de Proaza la expresión «paraíso terrenal» (v. 9). Habida cuenta del género literario, parece lógica la coincidencia en varios motivos con el soneto de Góngora a Córdoba; y resulta curiosa la semejanza, más allá de la alabanza al Río que baña la ciudad en la cantiga n.º 29, el apóstrofe a Sevilla como «luz de España» (n.º 31, v. 2), y que Góngora se refiriese a su ciudad como «flor de España» (v. 14).

¹² Véase Luque Moreno (1994; 1996). Ambas composiciones aparecen en la tercera parte de su obra poética (Sevilla, 1544), *De variis lusibus Sylva*, y se inspiran sobre todo en L. Marineo Sículo, *De rebus Hispaniae memorabilibus* (Luque Moreno, 1994: 26s).

gongorino a Granada y también otros del soneto a Córdoba, como la alusión a las ruinas y antigüedades: así lo evidencia la alusión a las ruinas en el romance de Góngora a Granada (v. 11s), como se ve en la conclusión del poema: «granada de antigüedades» (v. 232); y el v. 9 del soneto: «Si entre aquellas rüinas y despojos»; el apóstrofe que estructura el romance «Ilustre ciudad famosa» y el que también enhebra el soneto a Córdoba pudo tener su origen, a su juicio, en el apóstrofe con el que Vilches cerró su composición: «*Bethicae Garnata decus secundos / atque foelices vigeas annos, / floreasque...*» (vv. 97-104).

Además de las obras de Vilches, Góngora debió de tener en cuenta para la composición de su soneto la *Descriptio Cordubae* de Jerónimo de Córdoba —también era canónigo cordobés—, una *laus* que se conservaba manuscrita en el Colegio Trilingüe de la Universidad de Salamanca (Nieto Cumplido, 1993), que el joven poeta pudo haberla leído allí en sus tiempos de estudiante. Para Alonso Asenjo (2005) hay muchas coincidencias entre la obra de Jerónimo y el soneto gongorino, de forma que parece justo pensar «en una derivación más que en una coincidencia». La obra de Jerónimo comienza, como el soneto de Góngora, con un elogio de las murallas de la ciudad: alaba las «torres coronadas» del Alcázar y de la catedral, el gran río, el fértil llano o campiña, como alfoz de la ciudad, las sierras levantadas... Y más allá de estos elementos comunes, la cercanía de ambos textos resulta más estrecha: Jerónimo parecía componer su *laus* desde el destierro, con el ánimo de que sus ciudadanos la estimen y no la olviden. Góngora demuestra con su alabanza a Córdoba que nunca pudo olvidarla y que, si la hubiera olvidado, pediría para él el máximo castigo: el destierro, una idea que aparece en el soneto, aunque sea de forma implícita, al aludir al salmo 137. También resulta elocuente la repetición de la palabra «patria» en el soneto (vv. 7 y 14) o el ditrambo final «¡oh flor de España!», que ya había usado Jerónimo en alusión a la catedral (*decus Hispaniae*, f. 50r). Otro elemento común a ambos textos que señala Alonso Asenjo (2005) es «el resalte del sonido o, junto al de la sílaba o bigrama -or-, repetido en el nombre de Córdoba».

El *Razonamiento sobre la navegación del río Guadalquivir* de Fernán Pérez de Oliva nos ofrece otro testimonio importante de alabanza de Córdoba —como ha señalado Alonso Asenjo (2005)—. La obra es de 1524, pero su publicación, que llevó a cabo Ambrosio de Morales, sobrino del autor y amigo del padre de Luis de Góngora, tuvo lugar cuando Góngora estaba componiendo su soneto. En la obra de Pérez de Oliva se observan varios elementos que se verán también en el soneto de Góngora: el esquema trimembre de la *laus* cuando señala la riqueza en tres partes

(sierra, llanura y río), la alusión a los hijos célebres de la ciudad, la fertilidad de los campos, la alabanza del río.

Como había comentado Salcedo Coronel (1644: 256), la alabanza de Córdoba a través del encomio de sus varones ilustres, «tanto por plumas cuanto por espadas», pudo verlo Góngora en unos versos de su paisano Juan de Mena, quien en su *Laberinto de Fortuna*, en «La cuarta orden, de Febo», en la copla CXXIV, había apostrofado a su ciudad de la siguiente manera (vv. 985-992) [1989: 248]:

¡O flor de saber e cavallería,
Córdova madre, tu fijo perdona
sí en los cantares que agora pregona
non divulgare tu sabiduría!
De sabios valientes loarte podría
que fueron espejo muy maravilloso;
por ser de ti mesma, seré sospechoso,
dirán que los pinto mejor que devía.

Alonso Asenjo señaló a Herrera como otra posible fuente del poema gongorino. El poeta cordobés debía de haber leído *Algunas obras* (1582) del *Divino*, donde se incluye el soneto «Pongan en tu sepulcro, ¡ô flor de España!», compuesto a la muerte de D. Juan de Austria en 1578, donde se puede leer: «El furor d'Otomano quebrantado / será justo *despojo*, qu'esculpido...» (vv. 9-10) [Herrera 1985: 456]. El poeta pudo ver en ese soneto las expresiones *ô flor de España* y *despojo*, que aparecen en su soneto a Córdoba.

SOBRE LA LENGUA POÉTICA

Desde otra perspectiva conviene descender a la vertiente estilística del soneto y subrayar que presenta una estructura dual que se concreta en los cuartetos en la admiración que el poeta siente por Córdoba y en los tercetos en la imposibilidad de olvidarla. El carácter binario del soneto se manifiesta también en otros aspectos, como el ritmo, la rima, el tono y la morfosintaxis: puede observarse cómo en los cuartetos hay un claro predominio de los versos esticomíticos, que sirven muy bien para el elogio de las características de la ciudad expresadas a través de varias oraciones simples y breves, mientras que en los tercetos el encabalgamiento marca el avance de la única oración compuesta¹³.

¹³ Dámaso Alonso (1978: V, 410-414) estudió el juego de simetrías que estructura la materia verbal. Y señaló que Góngora sigue en el soneto la correlación reiterativa, es decir, el artificio o procedimiento que disemina los seis elementos destacados de la ciudad

En este sentido, Orozco (2002: 120) había subrayado la estructura petrarquista del soneto; en los cuartetos se presentan los aspectos esenciales de la ciudad y de su paisaje: el muro, torres, río, llano y sierra, cada uno encumbrado «con su interjección y adjetivos»: «Así todo ello se levanta y despliega solemne y grandioso con ritmo majestuoso de arquitectura o gran cuadro manierista en el que los gestos exaltados y movimientos violentos tienen su sitio previsto». La interjección «oh» está perfectamente distribuida y acompasada, en los versos 1, 3, 5 y 7; pero también en el centro de los primeros versos de cada cuarteto, 1 y 5; versos bimembres, también como los versos finales de cada cuarteto. Un movimiento binario que alterna con el ternario que se dan en los versos segundo y decimotercero.

Orozco (2002: 121) señaló cómo la estructura manierista del poema —como se ha visto en otros sonetos de estos años— se rompe o no resulta totalmente rígida, debido al impulso y al «natural instinto barroco» del poeta. Así se observa cómo hay versos que no presentan una bimembración rigurosa, y sobre todo en los tercetos termina imponiéndose el «ímpetu más libre de lo afectivo». El encabalgamiento del penúltimo verso «supone en realidad la ruptura del sistema estructural propuesto». Incluso en la recapitulación final acumulativa algunos de los términos presentan un cambio de número (*muros* y *sierra*), respecto de sus formas iniciales¹⁴.

La extraordinaria afición de Góngora por los esdrújulos —que eran sus «epítetos formalmente preferidos» por «su acentuación particularmente eufónica», con palabras de Sobejano (1956: 319)— se materializó en este soneto en la palabra *Córdoba*, que —como afirmó Sánchez Robayna (1993: 79)— «es fijada en el texto del poema mediante una sílaba, –or–, que es, por así decirlo, un emblema sonoro, una miniaturización fónica». Y añade: «como palabra-tema o *hipograma* [...], se halla esa sílaba, en efecto, sutilmente engastada en diversas palabras del poema»¹⁵. El sentido de la reducción emblemática de la palabra en la sílaba –or– sería la de evocar el oro, palabra que se halla en el nombre de la ciudad cantada, *Córdoba*:

(*muro, torres, río, llano, sierras, y patria*, que las reúne o contempla a todas) para recogerlos al final del soneto (vv. 13-14). Para el eximio gongorista (Alonso 1970: 59): «Entre la balumba de composiciones de este tipo se encuentra, de cuando en cuando, una obra maestra. Tal este soneto de don Luis de Góngora a su Córdoba natal, en que el artificio no apagó la emoción».

¹⁴ Y añade Orozco (2002: 121): «Hay en ese final un verdadero agolparse de la emoción, un fluir de la corriente afectiva que no consiente la total rigidez de márgenes. Se oye la voz del poeta que arranca de lo más hondo y que verdaderamente grita en sus exclamaciones en una exaltada declaración de fidelidad y amor a su tierra».

¹⁵ La intencionalidad del poeta en el uso del hipogramaor es manifiesta en tanto que —como ha señalado Alonso Asenjo— el poeta cordobés la usa con una frecuencia «treinta veces mayor» que su empleo habitual en la lengua general.

La Córdoba de torres coronadas quedaba así, en verdad, aureolada. Con una sílaba que evoca, en simbolismo fónico, el nombre de Córdoba, Góngora revestía de este modo a la ciudad y a sus contornos con la memoria del oro. En virtud de las transmutaciones y figuraciones imaginarias de la palabra, Córdoba había sido celebrada en el lenguaje con un simbolismo onomástico. Había sido, en rigor, aurificada (Sánchez Robayna 1993: 81-82).

Un aspecto del soneto que resulta interesante —como señaló Alonso Asenjo— es la innovación de la rima que presentan los tercetos, CDE-CED, que apenas había sido cultivada en la tradición del soneto, pues no parece contar con antecedentes en el Renacimiento¹⁶.

Desde el punto de vista métrico, puede observarse cómo el poeta emplea en los cuartetos endecasílabos sáficos (vv. 1, 4, 5 y 6), y también presenta ese ritmo el último verso del soneto, lo que parece destacar el lirismo de la composición (Alonso Asenjo). En los tercetos —y en el v. 3— parece predominar el empleo del endecasílabo melódico (vv. 9, 10 y 11). De esta forma, el ritmo contribuye a subrayar la disposición y estructura binaria que presenta el soneto. Los versos que muestran una acentuación distinta, como el endecasílabo heroico (v. 7) y enfático (v. 8), parecen reflejar la transición entre las dos partes del soneto o subrayar de forma enfática (vv. 12 y 13) la imprecación que el poeta lanza contra sí mismo en el caso de olvidar su patria. El último endecasílabo sáfico cierra el soneto retomando el ritmo trocaico inicial que sirvió para el elogio de su patria¹⁷.

CÓRDOBA EN LA POESÍA DE CÁNTICO

Decir Cántico y decir Córdoba equivale a decir lo mismo, existe una unión muy estrecha entre ambos conceptos. El tema de Córdoba fue muy importante para los cinco poetas que formaban el grupo Cántico, pues todos de alguna manera convirtieron la ciudad en un motivo relevante de su creación poética, como se puede observar en el sucinto recuento hecho a vuelapluma. Ricardo Molina dedicó una serie de poemas a Córdoba, cantada a menudo a través de sus lugares o sus accidentes naturales (Tras Sierra [«Cántico de la sierra» (1982: 38-39)], el río, etc.), de sus gentes, de sus amigos, de sus monumentos, de sus calles y jardines, etc. Aparece de fondo una Córdoba convertida en escenario del amor, igual que otros

¹⁶ El paradigma de la rima de los tercetos ni siquiera había sido recogido por Navarro Tomás (1978) en su clásico estudio *Métrica española*.

¹⁷ Sobre el soneto puede verse también Francisco García Lorca (1984: 209-224), Quilis (1980: 85-98), Calcraft (1981), Sánchez Robayna (1993: 77-82) y, más recientemente, Alonso Asenjo (2005).

lugares característicos de la ciudad, como la barriada periférica de Trassierra. Puede decirse que Sandua simboliza su mítico Edén, en el que se perfila el espacio cordobés, ya sea serrano (Trassierra) o urbano (Córdoba), como en la «Elegía XVII», en la «Elegía XXX» (1982: 114-116), en la que recrea la figura de Juan Bernier, en su mundo y costumbres cordobesas, o en la «Elegía XXXII» (1982: 117-119), en la que el poeta, evocando a sus amigos (Bernier, Liébana, García Baena...), se pregunta si es esta ciudad por la que pasea Córdoba. Pero su poema más cordobés acaso sea su «Elegía de Medina Azahara». También cabría destacar todos los poemas que se incluyen en la sección titulada «Cordobesas» (1982: 203-220), donde aparecen motivos de la ciudad, sus flores y calles, el río, momentos o circunstancias vividos en ella.

Juan Bernier cantó a su ciudad en diferentes ocasiones. Ya en su primer libro, *Aquí en la tierra* (1948), aparece Córdoba de alguna manera a través del homenaje que el poeta tributa a sus amigos (Mario López, Miguel del Moral); y en su segundo libro, *Una voz cualquiera* (1959), el poeta canta a Córdoba en el poema titulado «Ciudad» (2011: 78-80), un texto en el que no sigue los parámetros o tópicos al uso cuando se ha elogiado a Córdoba, pues en versículos libres y de ritmo largo, el poeta habla de ella como si fuera una «ciudad cualquiera», pero a la que se siente sentimentalmente unido como si fuera su destino. En su libro *Poesía en seis tiempos* (1977) volvemos a ver la presencia de Córdoba, como en la sección «Tiempo del sur», donde se incluyen varios poemas, como «Córdoba» (2011: 113), donde canta la belleza y sensualidad de la ciudad, de sus muchachos, una «Córdoba ciudad de los pecados gratos»; o como «Belleza» (2011: 114), donde también recrea la ciudad actual de jóvenes hermosos, de «calles estrechas de tabernas y néctares de oro»; o «Ciudad» (2011: 115), donde canta de forma rotunda a la ciudad de sus placeres homoeróticos, su amor prohibido, sus «arcángeles»: «Córdoba el paraíso de efebos / en jardines de miedos y sutiles boscajes de miradas», «ciudad de espasmo y vidrio», ciudad de amores secretos; en otro poema también titulado «Belleza» (2011: 117) vuelve a cantar la hermosura de la ciudad, subrayando siempre su sensualidad y sensorialidad, sus callejas, su río, sus hermosos habitantes.

Julio Aumente publicó su primer libro, *El aire que no vuelve*, en 1955, un poemario que se abre con una serie de sonetos, siendo el primero el «Soneto dedicado al arcángel San Rafael» (2004: 19), que refleja de forma clara la devoción por estas figuras religiosas que tenía el grupo¹⁸. Eviden-

¹⁸ No hace falta insistir en este asunto que ha sido destacado por la crítica. Lo cierto es que ya el primer número de la revista *Cántico* (1947) estaba ilustrada con la figura de un ángel en su portada, que era todo un emblema del grupo. En efecto, todos los poetas de Cántico invocaron sus musas para cantar a los ángeles y arcángeles, como San Rafa-

temente, ese poema es una forma también de cantar a Córdoba y contiene ecos gongorinos: «Sobre torres de oro coronadas». Otra serie interesante en la que Aumente canta a Córdoba es la titulada «Seis sonetos a Córdoba» (2004: 54-59), entre los que se encuentra el poema seleccionado en este trabajo, «Amarillo el limón, la palma ardiente». El primero, «Alas de Arcángel, Córdoba, coronan», refleja la pasión de Aumente por la figura arcangélica que simboliza a la ciudad, que en este caso es coronada por sus alas, y evoca sus muros, su río, su dorada campiña, sus jardines. Los demás sonetos muestran características similares, los mismos elementos evocados junto a otros nuevos (la sierra, el molino, los muros, las torres, las palmeras, la ribera, mármol, guitarras, platerías) que dibujan el perfil barroco de la ciudad «callada» y triste, la evocación de su pasado ilustre: «Arcángel en la torre esbelta y leve», «Esas torres al sol y ese molino», «Dulce amor, dulce sangre, dulce río» y «Alto laurel, incólume ruina». En libros posteriores, como en *La antesala* (1983), aparecen evocaciones o recreaciones de Córdoba a través de sus escritores (Juan de Mena), mandatarios (Abderramán) o elementos artísticos (un sarcófago de Córdoba), pero no puede decirse que sean poemas que alaban a Córdoba, como es el caso del poema «Canto a Córdoba» (2004: 469-472), que no ha sido incluido en ningún libro, a pesar de haber sido «Flor Natural y Premio en los Juegos Florales (Córdoba, 1952) con el lema Polifemo», según reza la nota al pie del editor (2004: 469). El poeta canta a Córdoba en una composición que combina heptasílabos y endecasílabos, siguiendo las pautas del elogio de sus varones ilustres en letras y armas; se nos presenta una Córdoba «callada», «grave y quieta»; un poema en el que son evidentes los ecos gongorinos y que recoge algunos de los motivos más característicos de la *laus urbis*.

Ya en los primeros poemas que Mario López publicó en la revista *Cántico* se aprecia cómo Córdoba está presente, como en el titulado «Lejanía de Córdoba» (2004: 39). En los libros siguientes también tiene cabida en sus poemas la ciudad andaluza, ya sea en el recuerdo de acontecimien-

el por ejemplo. El primer libro de Ricardo Molina se titulaba de forma elocuente *El río de los ángeles* (1945) y Mario López fue, tal vez, el poeta del grupo que más ha cantado a los ángeles, como se aprecia en varios poemas: «El ángel del atardecer» (2004: 40) aparece en el apartado de los textos incluidos en la revista *Cántico*; en el libro *Garganta y corazón del sur* (1951), en la sección «Libro de la campiña» hallamos el poema «El ángel custodio de Cañete de las torres» (2004: 71); en el libro *Cal muerta. Cielo vivo* (1969) se incluye el soneto «Al ángel de una veleta» (2004: 185). Y así podría rastrearse el aleteo de los ángeles de *Cántico*, que, sin duda, necesitan plasmarse en un estudio monográfico. Véase Padilla (2011: 37-38). Por otra parte, puede verse la estupenda monografía de Marín Ureña sobre «La figura del ángel en la Generación del 27» (2003), un ángel cuyas alas muy posiblemente dejaron su vuelo en las plumas de los poetas cordobeses de *Cántico*.

tos ocurridos en sus barrios o en sus monumentos, ya sea en las figuras cercanas al poeta. En el libro *Universo de pueblo* (1960), en su primera sección «Flor andaluza de poemas», se incluye el titulado «Noticia de Córdoba en primavera» (2004:111), en el que aparece la figura de Góngora, el río, la Arruzafa, Medina Azahara, la campiña, la corrida de toros. También hallamos otros poemas 'cordobeses' en su libro *Cal muerta. Cielo vivo* (1969): «Nocturno de Córdoba» (2004: 168-169), el «Soneto a Córdoba» (2004: 182) —que es el que aquí se comenta— y el titulado «Plaza de los Dolores (Córdoba)» (2004: 183). En el poemario en prosa *Nostalgario andaluz* (1979) se incluye un poema dedicado a «Córdoba (1890)» en el que recrea varias noticias o sucesos acaecidos en ese tiempo. Puede decirse que también en sus últimos libros Córdoba cobra siempre cierto protagonismo, como revelan los siguientes poemas: «Memoria de Medina Azahara» (2004: 272-273) de *Museo simbólico* (1982); «Campo de Córdoba» (2004: 315) de *Campo de Córdoba* (1990), y «Fondos de Córdoba» (*Homenaje a Julio Romero de Torres*) (2004: 367-368) de *Tiempo detenido* (1996).

Córdoba está siempre presente en la vida y en la obra de Pablo García Baena, aunque hayan mediado entre ambos en diferentes etapas de su vida muchos kilómetros de distancia. En la poesía de Pablo García Baena Córdoba aparece como marco silencioso en numerosos poemas, evocada sutilmente a veces, en otras a través de la mención de algunas de sus calles o plazas, de sus monumentos, de sus celebraciones, de sus familiares y amigos. Pero también la vemos de forma más clara en algunos de sus poemas, enhebrada a toda su trayectoria poética¹⁹. Ya en su libro *Antiguo muchacho* (1950) el poeta dedicó un poema a los santos patronos de Córdoba, «Himno a los santos niños Acisclo y Victoria» (2008: 121-122), que refleja, en cierto modo, un claro homenaje a la ciudad, que aparece con su sensualidad desbordante y satisfecha, «Córdoba estaba roja de pecados ardientes», y se cierra el poema con un verso que refleja muy bien el ambiente de esa evocación de la ciudad: «Córdoba se dormía en sus pecados gratos» (2008: 122). En el poema siguiente, «La calle de Armas», el joven poeta recrea los recuerdos de su juventud en esa calle cordobesa, el bullicio de viandantes y de negocios (2008: 123-125). En un libro posterior, *Junio* (1957), podemos ver el poema titulado «Casida» (2008: 157-160), en el que el poeta pide que le hablen «del Sur, / de esa tierra que sonrío con el carmín violento del granado / en sus labios, / blancos por el contraste con la piel oscura, dorada por el sol. / Cuéntame desde Córdoba dormida entre el mármol y el agua», y que le hablen también de Jerez y

¹⁹ Desde luego, sobre la presencia de Córdoba en la poesía de Pablo García Baena son de necesaria consulta los trabajos de Clementson (2009 y 2010).

Málaga. El Sur se erige como un paraíso sensual y sensorial donde el placer es posible, donde la felicidad y la dicha no son sino la experiencia de la vida. En «Río de Córdoba» (2008: 165-166) el poeta recrea —no sin resonancias gongorinas— el gran río a su paso por la ciudad, evocando su entorno hermoso natural y recreando su riqueza y fertilidad, convertidas sus orillas también en un remanso para el amor. En el libro posterior, *Óleo* (1958), también hallamos poemas que recrean o evocan la ciudad natal del poeta, como en el titulado «Santa María de Trassierra» (2008: 181-182), hermoso paraje natural donde eclosionan los sentidos y la sensualidad. En el magistral libro *Antes que el tiempo acabe* (1978) vemos algunas composiciones donde Córdoba es evocada de alguna manera y donde también son evidentes los ecos gongorinos (como en «Infame turba» [2008: 231-232]). Destaca especialmente el poema titulado «Córdoba» (2008: 239-24), que, junto a «Delfos» y «Venecia», constituye el tríptico que el poeta dedica a «Las ciudades» predilectas (Villena 2008: 27). El poeta lamenta la pérdida de su Edén, destruido brutalmente, y se solidariza con los hijos ilustres de la ciudad que tuvieron que abandonarla, como Góngora, el duque de Rivas, Lucano, como entonces los emigrantes que se marcharon a Alemania a ganarse la vida. De ahí que concluya lamentando que la usura y la avaricia la hayan convertido en «un siniestro carnaval turístico» y que sea ahora, en contra de lo que había cantado su hijo más preclaro, «flor pisoteada de España». En el libro posterior, *Fieles guirnaldas fugitivas* (1990), es fácil hallar referencias a Córdoba, cuyo fondo enhebra en gran medida el poemario, estructurado en once partes con un tríptico poético en cada una, y donde se sugiere su perfil con frecuencia como vemos en varios apartados. Tal vez sea el libro más gongorino y más barroco de García Baena, como se observa sobre todo en la serie «Excelso muro», en la que el poeta homenajea a Góngora (en el libro anterior había sido evocado en los poemas «Infame turba», «La segunda Soledad» y «Córdoba»). Ahora es el protagonista silencioso, junto a su ciudad, en este tríptico poético: «El campo» (2008: 293), «La corte» (2008: 294) y «El rincón nativo» (2008: 294-295), que destila resonancias del célebre soneto de don Luis dedicado a su ciudad. También hay un poema dedicado a la mezquita-catedral, «Guía del turista» (2008: 300). En el libro se inserta un nuevo tríptico poético bajo el título «Plaza del potro» y el subtítulo «Julio Romero de Torres» (2008: 307-309): «El pintor», «Ángeles» y «...Y Fuensanta», donde está presente la ciudad de algún modo. Por último, resulta especialmente revelador del significado de Córdoba para Pablo García Baena el poema «Letanías de las Glorias de Córdoba»²⁰, donde el poeta la apostrofa

²⁰ El poema apareció publicado en *El pregonero* (1984: 6) al pie de la entrevista de Jiménez Millán al poeta.

pidiéndole que oiga su letanía, en la que la ensalza recreando sus hitos históricos, su grandeza y significado para la civilización y la cultura, recordando su grandeza alcanzada gracias a sus hijos y sus obras ilustres.

En líneas generales, podría decirse que los poetas de Cántico ofrecieron una imagen hermosa de Córdoba, radicada en la riqueza y belleza de su historia milenaria y esplendorosa, especialmente de su época romana y musulmana, de sus monumentos, de su geografía urbana de callejas estrechas y plazas recoletas, de exuberantes jardines²¹. Córdoba será para los poetas de Cántico una ciudad bella y tranquila, en la que se vive en paz y soledad, un paraíso exótico, sensorial y sensual²². Los poetas de Cántico también cantaron el mundo natural de Córdoba (la sierra, Trassierra, la campiña, etc.) presentado como un paraíso puro y prístino, libre, sin prohibiciones, donde el amor se realiza plenamente y donde pueden satisfacerse secretamente los placeres prohibidos.

ALGUNOS ECOS DEL SONETO DE GÓNGORA EN LA LÍRICA MODERNA

El soneto de Góngora ha dejado una notable estela en la poesía española desde su tiempo hasta nuestros días. Hace años Entrambasaguas (1968) señaló la influencia de este soneto (y del dedicado al Escorial) en otro de Lope de Vega (Entrambasaguas 1975: 146), incluido en su *Arcadia*, y dedicado a Tegea, «famosa ciudad del Arcadia», de la que se despide Anfriso: «Excelsas torres y famosos muros»²³. No obstante, conviene entrar de lleno en el tema propuesto en el encabezamiento de este trabajo y, dentro del amplio panorama de la lírica moderna en el que pudo haber influido el célebre soneto gongorino de 1585, me detendré en la creación poética del grupo Cántico en la que el tema de Córdoba —como se ha visto— tuvo una cierta relevancia, aunque no fuera cantada, sin embargo, desde los cánones clásicos; es decir, que durante las dos etapas de la revista *Cántico* los poetas no invocaron a su musa cordobesa desde el tópico del *laus urbium* ni desde el cauce del soneto. Ha sido años más tarde cuando algunos poetas del grupo escribieron sonetos dedicados a Córdoba desde los pará-

²¹ Resulta interesante el trabajo de Manuel Gahete, «Imagen de Córdoba en la poesía cordobesa» (2014), en el que recoge, por cierto, los sonetos dedicados a Córdoba de Mario López, Juan Bernier y Julio Aumente que se comentarán más adelante (2014: 83-85).

²² «Córdoba estaba roja de pecados ardientes», «Córdoba se dormía en sus pecados gratos», escribió García Baena (2008: 122) en su «Himno a los santos niños Aciselo y Victoria».

²³ «Lo evidente —dice Entrambasaguas (1968: 162)— es que cuando Lope compuso ese poema, no faltó de méritos de toda suerte, los dos de Góngora, unidos, le dieron los dos primeros versos del primer cuarteto y, además, el sentido panorámico del resto, por que Góngora había contemplado así, Córdoba y El Escorial».

metros de la tradición clásica y teniendo, a mi juicio, el célebre soneto gongorino como aguja de marear. De hecho, el propio Mario López (1989: 144) subrayó la importancia que tuvo el soneto gongorino para el tratamiento del paisaje cordobés en el grupo Cántico: «es una síntesis que contiene, incluso sentimentalmente, las tres principales características topográficas de nuestra ciudad: Sierra, Campiña y Río».

Con la excepción del soneto de Julio Aumente, los otros dos, el de Mario López y el de Juan Bernier, vieron la luz cuando se dejó de publicar la revista *Cántico* y cuando los poetas se habían dispersado por la geografía española y habían dejado sus habituales reuniones o tertulias. Esto no significa que estas composiciones no tengan como consecuencia características propias de la poética de Cántico, pero sí quiere decir que en ellas se observan algunos rasgos que no responden a las señas de identidad más genuinas del grupo²⁴.

Sin duda, uno de los aspectos más llamativos y significativos de estos poemas dedicados a Córdoba es su composición a través del cauce del soneto. La elección de este género implica toda una serie de consecuencias poéticas que tal vez convenga destacar. En la breve trayectoria literaria del grupo Cántico, que abarca los primeros libros de poesía de sus cinco miembros, no se encuentra ningún poema escrito en esta composición métrica (con la excepción de Julio Aumente), en gran medida porque estos poetas, que parecían mostrar una intención de renovar la lírica de su tiempo a través de un acendrado cultivo de la lengua poética y del gusto exquisito por la imagen, se distanciaron tanto de los poetas de *España* como de los del garcilasismo militante que se imponía desde la ortodoxia o doctrina marcada por las revistas falangistas fundadas unos años antes y que eran fruto directo de las directrices del poder franquista, *Garcilaso* y *Escolar*, y esa tácita consigna poética de Cántico los alejaba expresamente tanto del «tremendismo negro» de los espadañistas como del empleo de una poesía tradicional a través de los cauces clásicos de la poesía²⁵. Ricardo

²⁴ Entre otros trabajos sobre el grupo Cántico, pueden verse los siguientes: Clementson (1979), Camero (2009), Martínez Fernández (2005), Villena (2007), Bonilla (2011), Inglada (2011), Martín Puya y Moreno Díaz (2013), Martín Prieto (2018).

²⁵ El mismo García Baena (1976: 144-145) la había señalado así: «Estaba también la llamada "Juventud creadora", creadora de un cliché de soneto repetido sin fin, en su perfecta y aburrida monotonía. Y allá desde León, el tremendismo negro de *España* iba a empobrecer aún más la esterilidad de Castilla». Como había observado Guillermo Camero (2004: 19) una de las características de *Cántico* «fue la desconfianza hacia las formas fijas y tradicionales en verso y estrofa, y eso convirtió a sus componentes en experimentadores permanentes y en experimentados maestros en la técnica del verso libre». En este sentido, me parecen muy lúcidas las palabras de Clementson (2011: 13): «En la inmediata postguerra cordobesa el grupo y la revista *Cántico*, frente al encorse-

Molina y Juan Bernier, sobre todo, en sus primeros años de creación poética, habían escogido la expresión a través de los versículos largos, de corte salmódico en la senda de la tradición bíblica o de Walt Whitman. Ellos mismos en años posteriores, y también Pablo García Baena, escribían la mayoría de sus poemas en verso libre y, muy ocasionalmente, seguían las pautas del isosilabismo, en versos alejandrinos, endecasílabos o eneasílabos, entre otros, pero rara vez —Julio Aumente aparte— se concretaba en el formato del soneto.

Cabría preguntarse, entonces, acerca del empleo del soneto en estas composiciones dedicadas a Córdoba por parte de unos poetas que, sin embargo, en sus primeros años de trayectoria literaria —como acabamos de ver— sí habían cantado a la ciudad de la Mezquita, que se había convertido en un tema importante en sus respectivas obras. Con razón se ha subrayado en numerosas ocasiones que los poetas de Cántico eran una muestra clara de cierto culturalismo literario y, desde luego, esa expresión solo podía realizarse desde el ámbito del conocimiento de la tradición literaria. De esta tradición poética ellos habían convertido en santo y seña varios nombres de la Generación del 27, Vicente Aleixandre, Luis Cernuda, García Lorca; entre esos señeros nombres consagrados en fuentes literarias de Cántico no podían faltar los precedentes modernistas más destacados, Rubén Darío y Juan Ramón Jiménez. La naturaleza cordobesa del grupo implicaba también, en cierto modo, la elevación a sus altares poéticos de Luis de Góngora, erigido ahora, sin lugar a dudas, en el principal modelo poético de estos sonetos dedicados a Córdoba. Ciertamente, estos poemas del grupo Cántico parecían responder a una perfecta confabulación entre el tema —alabanza a Córdoba—, la principal fuente de inspiración o modelo poético —Góngora— y la métrica —soneto²⁶.

tado neoclasicismo de la poesía oficial o el realismo de cortos vuelos, pero ideológicamente comprometido con los presupuestos extrapoéticos de la llamada poesía social, ofrecieron, desde su ciudad al resto de España, una corriente poética culta, vital, renovadora y esencialmente lírica, de altos valores estéticos, que se anticipó en varias décadas a más recientes movimientos literarios, de renovación del lenguaje poético, que enriquecieron la lírica española a finales de los sesenta como reacción a la escasa tensión lírica de un amplio sector de la poesía socialrealista. Podemos apreciar así cómo [...] un movimiento literario nacido en Córdoba y protagonizado por cordobeses se constituye en el frente renovador de la literatura española frente al conformismo, la inercia o la insuficiente intensidad estética de una literatura y una poesía que, ante todo, postulaba los valores del “arte por el arte” y la autonomía no servil del lenguaje poético, no supeditado a objetivos extraliterarios».

²⁶ Dicha correspondencia de elementos había sido señalada por Fernando de Herrera (2001: 268) cuando afirmaba que «es mui desigual diferencia escrevir en modo que los versos fueren la materia a aquél en que la materia fuerce los versos».

Los poetas de Cántico —excepción hecha de Ricardo Molina²⁷— tenían, pues, un modelo perfecto en su deseo de elogiar a Córdoba y de homenajear de paso al más afamado de sus poetas, el célebre soneto de Luis de Góngora, «¡Oh excelso muro, oh torres coronadas». Y no cabe ninguna duda de que se convirtió en el punto de referencia de sus respectivos sonetos también en el ámbito de los motivos o elementos de la ciudad a los que dirigen sus elogios, aunque evidentemente habrá notables cambios y diferencias, por un lado, entre los sonetos de Cántico y el de Góngora y, por otro, entre las propias composiciones de los poetas del grupo.

JULIO AUMENTE (1921-2006)

Quizás fuera el poeta de Cántico que dedicara más sonetos a Córdoba. En su primer libro publicado²⁸, *El aire que no vuelve*, que vio la luz en 1955 en la prestigiosa colección «Adonais», el poeta incluyó un grupo de sonetos consagrados a la ciudad andaluza que recrean los tópicos de la urbe bajo una formulación barroca, plagados de ángeles, del Arcángel San Rafael, las iglesias, las torres, el río, las casas encaladas: «Seis sonetos a Córdoba» (2004: 54-59). De ellos destaco el segundo soneto (2004: 55):

Amarillo el limón, la palma ardiente,
la granada de sangre, la dorada
naranja en el vergel, la perfumada
higuera, traen su aroma del Oriente.
En las romanas piedras de tu puente
un arcángel destella luz alada.
¡Oh, silenciosa Córdoba callada,
dormida en el rumor de la corriente!
Esmeraldas de fuego, en tus jardines
bajo el sol que calcina en el estío,
esbeltas torres a la brisa elevas.
Un fondo de guitarras y violines
tu sierra cantan, tu glorioso río,
lauros de plata que en tu frente llevas.

²⁷ Ciertamente, en la obra de Ricardo Molina no se ha encontrado ningún soneto dedicado a Córdoba que siguiera la estela de la célebre composición gongorina, como sí ocurrió en los otros miembros de Cántico, incluso en la de Juan Bernier, cuya travesía literaria resultaba más lejana a la métrica tradicional o a la poesía isosilábica.

²⁸ Julio Aumente había presentado al Premio Adonais en 1947 un poemario con el título de *Nizam*, que todavía permanece inédito. Como sostiene Prieto Roldán (2018: 292), refiriéndose a uno de los poemas de ese cuadernillo primerizo, en esos poemas podría atisbarse el germen de los sonetos gongorinos de su primer libro.

El libro refleja muy bien las fuentes clásicas y modernistas en las que se formó su autor, quien, a diferencia de sus compañeros de grupo, no renunció en su primera obra a la composición de formas clásicas como el soneto. Uno de los temas principales del poemario es Córdoba, destacando los poemas dedicados a la Mezquita-Catedral, a San Rafael, a sus iglesias, en un lenguaje culto y suntuario y un estilo barroco. En el libro se observa una doble tendencia entre los poemas que surgen fruto de la experiencia vivida y sentimental del poeta y aquellos otros que parecen una recreación artística y literaria de la ciudad y sus monumentos.

Al haber aparecido en su libro de 1955, posiblemente se trate del primer soneto dedicado a Córdoba que escribieron los poetas del grupo, y tal vez pudo marcar en cierto modo las pautas compositivas de los sonetos a Córdoba de Mario López y Juan Bernier. Sin embargo, da la impresión de ser el soneto que sigue, paradójicamente, menos de cerca el modelo gongorino²⁹, aunque desde luego sí que se hace eco de algunos de sus principales elementos. Como, por ejemplo, la mención de tres de los cinco rasgos de la ciudad que había mencionado Góngora: «torres», «sierra», «río». El poeta no alude al «llano», que parece sustituir por el más sugerente «vergel» o «jardines», o «muro», que también ha dejado su lugar a las «piedras de tu puente». Aumente también se hace eco del pasado histórico de su ciudad cuando en el primer cuarteto se refiere a la herencia de oriente reflejada en el aroma de la Córdoba a través de sus frutos («limón», «palma», «granada», «naranja» e «higuera»), y en el segundo al pasado romano concretado en su célebre puente; y no podía quedar fuera la mención del arcángel que «destella luz alada» y que encarna la tradición cristiana de la ciudad. Y, por supuesto, no podía faltar tampoco el rasgo expresivo más gongorino como es el uso del emblema sonoro de Córdoba, concretado en el hipograma *-or-*, que se ha comentado: «dorada», «oriente», «Córdoba», «dormida», «corriente», «torres».

²⁹ García Baena había declarado que Julio Aumente era tal vez el más gongorino de los poetas de Cántico (Prieto Roldán 2018b: 139): «es casi un seguidor de Góngora, en esa serie espléndida de sonetos que tiene la huella de Góngora está palpable, no solo en la palabra sino en el sentido que le puede dar a palabras distintas; y, sobre todo, esa luz de Córdoba que es la luz de Góngora [...] Julio tiene mucha influencia de Góngora. Quizás, a mi gusto es el que más, no solamente en los sonetos, sino luego en otros poemas históricos que él hizo en sus distintos libros». De hecho, si bien no se refiere al susceptible hipotexto del soneto de Góngora, Prieto Roldán (2018: 319) dice sobre los ecos gongorinos en el soneto de Julio Aumente: «Aunque no podemos afirmar la existencia de referencias concretas, de nuevo percibimos el cromatismo, la sensorialidad y un léxico similar al utilizado por Góngora. Lo visual y lo olfativo se despliegan desmesuradamente en ese “vergel” que es el primer cuarteto».

Menor importancia tiene el uso de los versos bimembres que quedan reducidos a los versos 1 y 13 del soneto. Puede decirse que, en lugar de seguir la senda de los motivos que definen el tópicus de la *laus urbis*, la alabanza de Aumente se centra en la alusión a los sentidos que despierta la ciudad: los aromas de oriente que se concretan en el limón, la palma, la granada, la naranja, la higuera; en el cromatismo que se deriva de tales frutos o árboles: «amarillo», «granada», «sangre», «dorada», «la luz alada», «esmeraldas», «lauros de plata»; y en el sonido, desde el silencio («Córdoba callada») a la música de guitarras y violines que cantan la sierra y el río de Córdoba. En estas imágenes de la ciudad parecen cercanos los ecos de Manuel Machado, quien la había presentado como «romana y mora, Córdoba callada», y García Lorca, como «Córdoba, lejana y sola»; la imagen lorquiana de la ciudad («celestes Córdoba enjuta») cincelarán todos los números de la revista.

MARIO LÓPEZ (1918-2003)

Guillermo Carnero había señalado la notable excentricidad que afecta a Mario López dentro del grupo Cántico, con el que mantiene una «marcada diferencia». El poeta de Bujalance, a diferencia de sus compañeros de grupo, fue «un cantor de la realidad cotidiana, integrado en ella y reconciliado con ella, tanto en términos existenciales como de religiosidad ‘arraigada’ o convencional»; y, también de forma diferente a sus colegas, «en correlación con su aprecio de la sencillez, prefiriera y considerara suficiente un registro expresivo de similar naturaleza» (Carnero 2004: 17).

La poesía de Mario López refleja el mundo en el que vive y con el que se identifica, el mundo rural de su pueblo, cuyas costumbres, trabajos y ocios, creencias, paisajes, etc. recrea en su poesía hasta el punto de ser los verdaderos ejes temáticos de toda su obra. Por eso su lenguaje es sencillo y no faltan expresiones humildes y coloquiales. Pero que cantara «lo cotidiano y lo sencillo» no era sinónimo de que cayera en «la banalidad» (Carnero 2004: 21). De forma muy distinta, «una de sus mejores cualidades fue la capacidad de rodear de un halo de misterio y trascendencia las cosas, los ambientes y las situaciones que habitualmente consideraríamos vulgares» (la casa familiar, el vacío y la soledad, la recreación del jardín abandonado modernista, etc.). Sin que falte ocasionalmente «la evocación en términos de memoria histórica o de referentes culturales», como en «Memoria de Medina Azahara», y quizás también se pueda incluir el poema dedicado a Córdoba. Así, una diferencia que puede señalarse respecto de sus compañeros de grupo es que se puede considerar «poeta en gran medida realista y cotidiano, con respecto a la poética primordial de *Cántico*» (2004: 21).

El «Soneto a Córdoba» pertenece al libro *Cal muerta. Cielo vivo*, de 1969.

Tu honda raíz de gravedad romana,
dórico aroma en mármol de ruinas
su alma trasciende en flor por las esquinas
del aire que te asiste musulmana.

Córdoba de la almena y la campana,
del silencio estancado en hornacinas,
paredes de cal muerta y gongorinas
torres a piedra y luna en filigrana.

Lirio al río por el alba labradora
y al pie del monte inexpresable anhelo
de ser nube ermitaña o ser pastora

o alamar para el traje azul del cielo
que tu Arcángel de luces gasta y dora
en la órbita andaluza de su vuelo. (2004: 182).

Como puede observarse, el poema recoge los elementos principales que Góngora había plasmado en su soneto, como son las «paredes de cal muerta» en vez de «excelso muro», las «gongorinas / torres a piedra», el «río», «el monte» en lugar de sierra; es decir, cuatro —falta el «llano»— de los cinco elementos destacados por Góngora. No están ausentes otros rasgos que podrían resultar comunes, si bien las diferencias expresivas entre los dos sonetos son evidentes. Me refiero, por ejemplo, a la mención explícita de las «ruinas» en el soneto de Mario López, refiriéndose a las ruinas de Córdoba, mientras que «aquellas ruinas y despojos» del soneto de Góngora parecían remitir a las de Granada. Otro rasgo común es la mención del término «flor», pero si en Góngora esa flor simboliza a Córdoba como la esencia o la virtud hermosa de España, en Mario López se refiere a la esencia del alma de la ciudad. Por otro lado, mientras que Góngora aludía a la rica tradición histórica y cultural de su ciudad a través del elogio de sus varones ilustres en letras y armas, además de hacerlo a través de las connotaciones que se derivan de la mención del «gran río», cuya transcripción de su significado árabe designa la importancia de dicha presencia musulmana en su historia, de la misma forma que las torres coronadas, habida cuenta de su variada factura, insisten en la diversa raigambre histórica de la ciudad (romana, árabe y cristiana), Mario López subraya de forma explícita dicha «honda raíz» de Córdoba: «gravedad romana» que parece seguir vivo en el «dórico aroma en mármol en ruinas», «del aire que te asiste musulmana» y cristiana, «Córdoba de la almena y la campana, / del silencio estancado en hornacinas». También parecen comunes en ambos sonetos la alusión de alguna forma a la ubicación o pertenencia geográfica de la ciudad, que si Góngora la concreta a través del Guadalquivir, «gran rey de

Andalucía», el poeta de Bujalance la explicita «en la órbita andaluza» del vuelo del «Arcángel» cordobés.

Una de las diferencias importantes del soneto de Mario López deriva del gusto que tenían los poetas de Cántico por los ángeles y, en especial, por el arcángel San Rafael como emblema de la urbe cordobesa —una figura cuya leyenda vinculada con Córdoba parece remontarse a tiempos de Góngora, pero su conversión en santo y seña de la ciudad debió de ser más tardía— y que no podía faltar en un homenaje poético a la ciudad en la tradición del grupo cordobés de posguerra, como se ve en el último terceto del poema. Otra diferencia que se aprecia en el soneto de Mario López es el tono espiritual que parece insuflar a la ciudad cuando destaca a través de la personificación el «alma», el «silencio», su «anhelo» o la pureza de Córdoba, como si se hiciera eco de la imagen neorromántica y simbolista recreada por Julio Romero de Torres, Manuel Machado o García Lorca, como se ha señalado anteriormente.

Desde otra óptica, también se establece un claro paralelismo entre ambos sonetos gracias al uso que Mario López hace del hipograma -or- como emblema de Córdoba que había empleado Góngora en su soneto: «dórico», «flor», «Córdoba», «homacinas», «gongorinas», «torres», «por», «pastora», «dora», «órbita». Otro procedimiento expresivo utilizado por Mario López que permite recordar el soneto de Góngora es el uso de la bimetración de los endecasílabos, como se puede ver en los versos 1, 2, 8; y también en otros versos se aprecia la dualidad o binarismo similar a la del poema gongorino: versos 5, 7, 11-12 y 13. El léxico suntuario es uno de los rasgos barrocos del soneto de Mario López que lo emparenta con otros textos de Góngora («luna en filigrana», «mármol de ruinas», «hornacinas», «dora»), igual que la eclosión del lenguaje sensorial («dórico aroma», «trasciende en flor», «lirio al río por el alba», «traje azul», «luces», «dora»).

JUAN BERNIER (1911-1989)

Una característica de toda la obra de Juan Bernier es la dicotomía entre *compasión* y *paganismo*, «como fuerzas aparentemente contradictorias y sentidas antagónicas, pero unificadas en la mirada escindida del poeta» (García Florindo 2011: 16). La primera etapa (formada por *Aquí en la tierra* [1948] y *Una voz cualquiera* [1959]) de Bernier, que se identifica plenamente con la poética de Cántico, ofrece «una poesía hedonista e himnica que celebra el paganismo y la sensualidad» (García Florindo 2011: 17), cuyo paraíso se concreta en el mítico Sur donde es posible la culminación del deseo. La expresión poética se desborda en imágenes sensoriales, en un estilo caudaloso, en ritmos y versículos largos. Se trata de una

poesía comprometida y existencial, que adquirirá más carga de denuncia a medida que los deseos resulten más irrealizables o imposibles.

En la década de los setenta se produce la reaparición literaria de Bernier, quizá debido al deseo de satisfacer la demanda de sus lectores. En esta segunda etapa, formada por dos libros (*Poesía en seis tiempos*, 1977; y *En el pozo del yo*, 1982), el versículo es sustituido por el verso libre e, incluso, breves, y el estilo es menos ampuloso (García Florindo 2011: 19-20). El primer libro, *Poesía en seis tiempos* (1977), es el reflejo de la conciencia de Bernier de ordenar su poesía como un todo o conjunto orgánico, atendiendo a motivos o temas que se repiten como constantes desde el principio de su trayectoria poética (el sur, el deseo, el hombre, la muerte, dios...). En el segundo libro, cuyo título muestra con claridad la influencia del poema de Vicente Aleixandre «En el fondo del pozo», subtítulo «(el enterrado)», del libro *Espadas como labios*, 1931 (García Florindo 2011: 21), se observa un paso hacia la introspección. Este libro se estructura en dos partes que no son idénticas ni por el número de poemas ni por su calidad literaria. La primera titulada «En el pozo del yo» contiene dieciocho poemas nuevos; la segunda, titulada «Homenaje», recoge cinco poemas de otra época anterior, «probablemente desechados en los libros publicados» (García Florindo 2011: 22). De esta sección, conforme al tema que nos ocupa, merece destacarse, sin duda, el poema dedicado «A Córdoba», «perteneciente al primer Bernier» (García Florindo 2011: 222):

Amarillo perfil de arquitectura
de cúpulas y torres coronado,
torso de duro mármol cincelado,
estatua de ciudad, Córdoba pura.
Abres al valle virginal figura
a la que el Betis besa enamorado
y en tu más alta torre reflejado
el oro de tu Arcángel te fulgura.
Arena y cal, olivo, serranía,
enhiesto pino, palmeral ardiente
ciñen tu delicada argentería,
relicario de siglos donde Oriente
engarza en vespéral policromía
tu albo destello, oh perla de Occidente³⁰.

El soneto recuerda en algunos aspectos el célebre poema gongorino, a pesar de que Juan Bernier —sea para García Baena (Prieto Roldán 2018b: 139) «el menos gongorino» de los poetas de Cántico—. Así, los cinco elementos de la ciudad que Góngora había destacado (muro, torres, río,

³⁰ Se cita el texto por Bernier (2011: 222).

llano, sierras) son retomados por Bernier, o bien de forma metafórica como «amarillo perfil de arquitectura» en alusión al muro, o bien con la mención directa de tales elementos (torres), u ofreciendo alguna variedad que sugiere los mismos rasgos: «valle» por «llano», «Betis» por el «gran río» y «serranía» por «sierras». Resulta muy sugerente la imagen que presenta Bernier de Córdoba como una «estatua» con «perfil» y «torso» en el primer cuarteto, y que en el segundo es besada por el río Betis. A la hermosura de la ciudad contribuye también la recreación de una naturaleza paradisíaca, si bien quintaesenciada y urbana: «valle virginal», «olivo», «enhiesto pino», «palmeral ardiente». Y, por supuesto, no podía faltar la alusión a la riqueza de su historia concretada simbólicamente en un «relicario de siglos» que contiene las esencias de oriente y occidente; ni tampoco la presencia del arcángel San Rafael, que —como en el soneto de Julio Aumente— refleja la luz dorada por el sol de la tarde y la proyecta sobre toda la ciudad.

El poeta carloteno también utiliza algunos procedimientos expresivos que recuerdan el estilo genuino de Góngora, como el empleo del hipograma *-or-*, emblema de la ciudad: «torres coronado», «torso», «Córdoba», «torre», «oro», «Oriente». En el mismo sentido, convendría resaltar los versos bimembres: 1, 2, 4, 10 y 14; además del empleo de un verso cuatrimembre (v. 9). Bernier también intensifica el uso del léxico suntuario («cúpulas», «coronado», «mármol cincelado», «estatua», «figura», «oro», «argentería», «relicario», «engarza», «policromía», «destello», «perla») y cromático, donde destacan sobre todo dos colores el amarillo o dorado («amarillo», «oro») y el blanco-plata («argentería», «albo»), además de palabras que subrayan los efectos lumínicos («cincelado», «fulgura», «destello»).

Como Mario López, también Bernier sugiere la esencia o espíritu de la ciudad cuando en el v. 4 dice «Córdoba pura», condensando la ciudad como una prístina estatua. Y, desde luego, la cercanía del soneto de Bernier con el modelo gongorino se evidencia rotundamente cuando nos muestra un último verso, que también es bimembre, cuyo segundo hemistiquio identifica a Córdoba, más allá que como «flor de España», amplificando la hipérbole «como perla de Occidente».

PABLO GARCÍA BAENA (1923-2018)

Para Luis Antonio de Villena (2007: 38), «el mejor García Baena», último superviviente del grupo Cántico, «reaparece con *Antes que el tiempo acabe*, se hace refinadísimo manierismo en *Fieles guirnaldas fugitivas* (1990) y se cumple en serenidad con su último y reciente *Los Campos Elíseos*». Su época nueva mantiene los mismos rasgos, temas y tonos que la anterior, «pero todo se vuelve más sereno, y al fin (hasta su paganismo)

más religioso». Una novedad, un tanto relativa, de este último García Baena «es su pleno y directo culturalismo, que generalmente le sirve, como en medallones, para evocar poetas y pintores amados, desde San Juan, Góngora o Cernuda a Julio Romero de Torres —metáfora parcial de *Cántico*—, Zurbarán o Lucas Cranach en el libro último» (Villena 2007: 38). Resulta muy significativo, en este sentido, el ejemplo de Góngora: Don Luis está presente en casi toda la obra de García Baena, pero, si al principio, es básicamente formal (sintaxis, adjetivos, hipérbaton):

al fin es la imagen del mismo Góngora la que se nos brinda en ejemplo y glosa de su ciudad y su mundo. Por ejemplo «Última soledad» o la serie «Excelso muro. D. Luis de Góngora y Argote», y especialmente su poema «El rincón nativo», si así pudiera decirse doblemente gongorino (Villena 2007: 38-39)³¹.

Pues bien, el último soneto que comento brevemente destila una clara influencia del soneto gongorino a Córdoba, pero no está dedicado a la ciudad califal (a pesar de que, como reconoce García Baena, «la ciudad paradisíaca, para los poetas de *Cántico*, es Córdoba, esa Córdoba más o menos bella, más o menos destrozada últimamente, pero siempre es *El mármol, la cal, el ángel, la calleja estrecha y en sombras...*» (Jiménez Millán 1984: 7) sino a Salamanca. Se trata del soneto que lleva como título el nombre de la ciudad castellana, «Salamanca»:

¿Salamanca es de oro, es el sonoro
fluir del Tormes bajo el noble puente?
¿O es de luna? Y es plata anocheciente...
¿Es ágora agonal, primado foro?
Alto curul de voces en el coro
de la ciencia, Unamuno renaciente,
Fray Luis del ayer y el hoy docente,
Góngora, lumbre del román decoro.
Si piso, torpe peregrino, el suelo
ilustre, admiro grave arquitectura,
y siendo sin igual tu hermosura
¿cómo levanto, ignaro, el corto vuelo
de estas letras, ciudad de la armonía?
Biblia del mundo y su sabiduría³².

³¹ La presencia de Góngora en la poesía de García Baena ha sido señalada y estudiada por distintos críticos desde hace mucho tiempo. Remito a algunos de estos trabajos: García de la Concha (1987: II, 794-814), Trabado Cabado (1998-1999), Ponce Cárdenas (2000: 299-309), Gahete Jurado (2009 y 2011: 60-62), Prieto Roldán (2018).

³² Se transcribe el texto de *Rama fiel*, antología poética de Pablo García Baena (2008: 407); en p. 406 aparece el autógrafo del poeta. El texto fue publicado también por Ponce Cárdenas (2014: 25). García Baena no incluyó el soneto en ningún libro y ha

Como hemos visto, siquiera fuera sucintamente, García Baena, igual que los otros poetas de Cántico, había cantado en otras ocasiones a Córdoba, pero nunca lo hizo bajo el formato del soneto. En todos esos poemas se advierte con claridad el influjo de la poesía de Góngora, pero acaso en ninguno sea tan evidente la huella del soneto de 1585 como en este que ahora García Baena ha dedicado a la ciudad salmantina. De esta forma se hace evidente la paradoja de que García Baena se inspira en el célebre soneto a Córdoba de Góngora para cantar a otra ciudad distinta, lo cual podría significar, por un lado, hasta qué punto el poeta cordobés supo cincelar un modelo de *laus urbis* universal, aplicable a cualquier otro lugar, siguiendo en cierto modo las pautas o poética del motivo clásico; y, por otro, que García Baena utilizó el soneto de Góngora como modelo de su elogio a Salamanca muy posiblemente para sugerir el hermanamiento entre las dos ciudades que, al fin y al cabo, habían sido, aunque de distinto modo, patrias de don Luis.

La elección del soneto por parte de García Baena para hacer su *laus urbis* subraya el influjo de Góngora y de esta forma acepta las pautas marcadas de su escritura poética que se intenta cifrar —como siempre ocurre en el pulso del escritor con la tradición poética— en un juego de seguimiento y distancia de su modelo literario. Así, el emblema sonoro del soneto gongorino a Córdoba, el hipograma *-or-* que don Luis convirtió en un símbolo fónico y metafórico de su ciudad, extiende sus límites en la pluma de García Baena hasta convertirse ahora en una metáfora fonética de la unión de Córdoba y Salamanca, en tanto que dicho símbolo cordobés es aplicado a la ciudad castellana. Así lo vemos en «oro», «sonoro», «Tormes», «ágora», «foro», «coro», «Góngora», «decoro», «torpe», y «corto».

Pero García Baena utiliza otros recursos expresivos que hemos visto en el soneto de Góngora, como es el caso de los versos bimembres: 1, 3, 4, 6, 7, 13 y 14; además, también emplea la construcción paralelística en los versos 9 y 12. Pero más significativo aún es el uso de cultismos léxicos que tanto caracterizan el estilo de don Luis. Así, entre los primeros cabría señalar el uso reiterado e intensivo, como son: «ágora», «agonal», «primado», «foro», «renaciente», «docente», «lumbre», «decoro», «torpe», «peregrino», «ilustre», «grave», «arquitectura», «ignaro», «armonía».

De los elementos característicos de Córdoba que Góngora había mencionado en su soneto, obviamente García Baena, a excepción del río, no

quedado suelto junto con otros muchos poemas que tampoco han tenido la fortuna de hilvanar el tejido unitario de un libro de poemas. La elevadísima autoexigencia del poeta ha podido ser la causa de no publicar un último libro de poemas, a pesar del elevado número de poemas sueltos que tenía escritos.

selecciona ninguno, aunque el carácter genérico que tienen los convierten en rasgos fácilmente acomodables a casi cualquier urbe. Sin embargo, la fidelidad histórica y geográfica del poeta —por no mencionar también la afectiva— lo ha llevado a retomar la alusión al río Tormes, que, por otro lado, le permite la ubicación geográfica de la ciudad, al tiempo que la posible alusión al recuerdo del poeta cordobés cuando cayó enfermo en Salamanca y, tal vez, también a la raigambre literaria del río que pasa por la ciudad del Lazarillo.

Todos los rasgos que se han comentado hasta ahora subrayan los vínculos que unen —desde una perspectiva positiva, podríamos decir— los dos sonetos, pero hay otras características en el poema de García Baena que, aunque aparentemente señalen ciertas diferencias respecto de su modelo gongorino, no dejan de ser marcas que subrayan la estrecha relación con el soneto de 1585. Así, por ejemplo, resulta elocuente que el poeta de Cántico convierta las exclamaciones del primer cuarteto gongorino en interrogaciones retóricas en el mismo cuarteto de su poema; o, dicho de otra forma, de la certeza rotunda de los elementos de la ciudad de Córdoba que Góngora ha exaltado con signos de exclamación se pasa a un tono interrogativo que, a la postre, no es sino una forma sutil de alabar, bajo el disfraz de las preguntas retóricas, el cromatismo y carácter suntuario de la ciudad salmantina, con características que, por otro lado, los poetas de Cántico siempre han atribuido a su ciudad, como ciudad de oro y plata³³. Frente a la exaltación de Córdoba que hace Góngora, García Baena parte de una estrategia distinta, la de preguntarse retóricamente cómo puede él, que es ignorante, de acuerdo con la tradición del tópico de la *humilitas*, cantar la ciudad más culta del mundo; una nueva pregunta retórica, ahora en el último terceto —al igual que la última exclamación del soneto de Góngora en alabanza de su ciudad— que le permite alabar de nuevo a la ciudad salmantina.

Pero, frente a la alabanza monumental o geográfica de Salamanca, como hubiera pedido la más fiel tradición del *laus urbis* o del modelo gongorino, García Baena opta por destacar a los ínclitos varones que ha dado la ciudad castellana o que han vivido en ella —de un modo quizá más acorde con los códigos de vida contemporáneos—, como hiciera Góngora

³³ García Baena confiesa que fue muy importante para él y para los poetas de Cántico el conocimiento «de la platería cordobesa» para el cultivo de un léxico preciso y exquisito a la hora de designar, por ejemplo, objetos religiosos con «nombres un poco extraños, como «acetres» o «píxides», cosas de esas que se encuentran en los poemas míos» (Prieto Roldán 2018b: 147). Por otra parte, no es necesario insistir en la importancia enorme que la orfebrería ha tenido secularmente en Córdoba y, aunque algo menor, también en Salamanca.

cuando subrayó la gloria de su patria «tanto por plumas cuanto por espadas» (v. 8), y que el poeta de Cántico cifra solo en el primer término del endecasílabo, es decir, en la fama que le proporcionan los ilustres nombres de Unamuno, fray Luis y Góngora; nombres que concretan los integrantes del «alto curul de voces en el coro / de la ciencia», que ha hecho que la ciudad sea —no hay que dudarlo— «ágora agonal, primado foro» desde siempre. A diferencia de Góngora que no identificó a las plumas ilustres de Córdoba, García Baena sí las nombra, con la particularidad de que ninguno de los mencionados era natural de Salamanca, pero vivieron en ella y llevaron sus labores a la más alta cumbre.

En ninguno de los tres sonetos a Córdoba que he comentado se había observado la inclusión del yo poético, a pesar de que sí la vimos en el caso del soneto gongorino. Como se recordará, en el soneto manierista pudimos apreciar cómo el poeta, en clara evocación del salmo *Super flumina Babilonis*, estaba dispuesto a castigarse si en algún momento llegara a olvidarse de su patria. Pues bien, en el soneto dedicado a Salamanca el poeta asume uno de los temas o motivos clave de la tradición poética —y de forma especial de la poesía de Góngora—, el de la *peregrinatio* o el del peregrino³⁴, y así se presenta el poeta como un «torpe peregrino» que pisa «el suelo / ilustre» de Salamanca y admira su «grave arquitectura» y se pregunta —como ya se ha señalado— cómo puede elevar el «vuelo / de estas letras» para cantar a la ciudad de la armonía, tal vez en alusión a Salinas, el músico de la catedral salmantina al que cantó fray Luis de León, a su vez, el poeta de las esferas.

La respuesta a la pregunta retórica planteada por el poeta viene dada cuando terminamos de leer el soneto, pues entonces podemos comprobar que no es tan «ignaro» como humildemente se presentaba, y tampoco es necesario que el soneto deba levantar su corto vuelo, pues la calidad y profundidad del poema es tanta que, a través de las preguntas retóricas, su autor ha logrado ofrecer una perfecta alabanza de la ciudad de Salamanca, y así se cincela en el último verso en el que el poeta concluye de forma epifonemática llamándola «Biblia del mundo y su sabiduría», como compendio del fundamento principal del elogio de la ciudad como cuna y sede del conocimiento y quizá haciéndose eco de la tradición culta y popular que la ha considerado siempre como la ciudad del saber, como atestigua, entre otros, el proverbio «*Quod natura non dat, Salmantica non praestat*».

³⁴ No se puede desestimar la posible resonancia del soneto de Góngora «Descaminado, enfermo, peregrino» (1594), que el poeta escribió posiblemente con motivo de un viaje a Salamanca, ciudad a la que llegó como un «peregrino» y donde cayó gravemente enfermo. Sobre el soneto véase Góngora (2019: 575-582) y sobre la figura del peregrino, Vilanova (1989), Matas (2013).

Acaso no sea exagerado decir que el soneto de García Baena es el más logrado de los cuatro poemas dedicados a la alabanza de las ciudades de Córdoba y Salamanca, porque se me antoja el más perfecto técnicamente, el mejor logrado desde una perspectiva retórica y estilística, también el más sindérico desde el punto de vista rítmico y métrico, como se observa en la rima que muestran los tercetos. Si en el caso de Góngora puede comprobarse que se trataba de una rima muy poco habitual (CDE CED), la menos común de los ocho tipos más frecuentes señalados por Navarro Tomás (1978: 252), la que muestran los sonetos de Aumente (CDE CDE), López (CDC DCD) y Bernier (CDC DCD) se hallan entre los tipos más usuales, mientras que la del soneto de García Baena (CDD CEE) es una de las más extrañas, pues ni siquiera figura entre las ocho más empleadas, con lo que parece forzar más aún el paralelismo con el maestro áureo.

Este botón de muestra nos enseña además de qué forma García Baena ha logrado superar a don Luis de Góngora, pues si éste tuvo que confesar su disposición a la autoinmolación si, estando ausente de Córdoba, no se acordara de su hermosísima ciudad, el poeta de Cántico ha demostrado que se puede cantar a Salamanca sin olvidar ni ser infiel a su ciudad nativa utilizando los emblemas poéticos de Córdoba (es decir, gongorinos) o, dicho de otro modo, García Baena ha demostrado que se pueden querer —Góngora mediante— dos ciudades a la vez y no estar loco.

BIBLIOGRAFÍA

- ALONSO ASENJO, Julio: «Sin par loor de Córdoba por Góngora», *Quaderns de filologia. Estudis literaris*, 10 (2005), pp.133-154 (consultado en línea: <https://parnaseo.uv.es/lemir/estudios/alonso/gongora.htm>).
- ALONSO, Dámaso: *Obras completas. V-VII Góngora y el Gongorismo*, Madrid, Gredos, 1972-1998^{1 reimp.}.
- _____ y BOUSOÑO, Carlos: *Seis calas en la expresión literaria española*, Madrid, Gredos, 1970.
- ARTIGAS, Miguel: *Don Luis de Góngora y Argote. Biografía y estudio crítico*, Madrid, RAE, Tipografía de la «Revista de Archivos», 1925.
- AUMENTE, Julio: *Poesía completa (1955-1999)*, ed. Rafael Inglada, prólogo de Luis Antonio de Villena, Madrid, Visor, 2004.
- AZORÍN: «Góngora», en *Al margen de los clásicos. Obras selectas*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1953, pp. 996-997 [reed. 2005].
- BERNIER, Juan: *Poesía completa*, prólogo y edición de Daniel García Florindo, Valencia, Pre-Textos, 2011.

- BONILLA CERREZO, Rafael (ed.): *En torno a Cántico. Guía de lectura y antología poética*, Córdoba, Universidad de Córdoba, 2011.
- BORGES, Jorge Luis: «Examen de un soneto de Góngora», en *El tamaño de mi esperanza*, Buenos Aires, Gleizer, 1926, pp. 123-130 [reimp. en A. Pariente (ed.), *En torno a Góngora*, Madrid, Ediciones Júcar, 1987, pp. 211-215].
- CALCRAFT, R. P.: «Góngora's Sonnet A Córdoba», *Forum Modern Language Studies*, 17 (1981), pp. 83-87.
- CARNERO, Guillermo: *El grupo Cántico de Córdoba. Un episodio clave de la historia de la poesía española de posguerra* [1976], Madrid, Visor, 2009².
- _____ «La poesía de Mario López», en Mario López, *Poesía*, prólogo y edición de Guillermo Carnero, Córdoba, Diputación Provincial, 2004, pp. 13-23.
- CARREIRA, Antonio: «El sentimiento de la naturaleza en Góngora», en *Hommage à Francis Cerdan / Homenaje a Francis Cerdan*, ed. Françoise Cazal, Toulouse, Presses Universitaires du Midi, 2008, pp. 135-150.
- CASTILLO GONZÁLEZ, Josefina: *El Salmo Super flumyna en la literatura española*, Barcelona, Universidad de Barcelona, 1962.
- CLEMENTSON, Carlos: «La revista *Cántico* y sus poetas», tesis doctoral leída en la Universidad de Murcia en 1979 (inédita).
- _____ «Excelso muro. Córdoba en la poesía y en el orbe de Pablo García Baena», *Pablo García Baena, liturgia de la palabra*, ed. Antonio Rodríguez Giménez, Madrid, Visor, 2009, pp. 35-94.
- _____ «Pablo García Baena, desde Córdoba en su ciclo de senectute», *Pablo García Baena: misterio y precisión*, ed. Celia Fernández Prieto, Sevilla, Renacimiento, 2010, pp. 232-244.
- _____ *Cisne andaluz. Nueva antología poética en honor de Góngora (de Rubén Darío a Pere Gimferrer)*, Madrid, Eneida, 2011.
- [CÓRDOBA] Jerónimo de: *Descriptio Cordubae*, ed. y trad. M. Nieto Cumplido, Córdoba, Diputación Provincial, 1973.
- CRIVAT, Anca: *Los libros de viajes de la Edad Media española*. Bucarest, Universitatea din Bucaresti, 2003, sección V.2a, «El género de la *descriptio urbis*»; <http://www.unibuc.ro/eBooks/filologie/AncaCrivat/cap52.htm>).
- CURTIUS, Ernst Robert: *Literatura europea y Edad Media latina*, México, Fondo de Cultura Económica, 1984⁴.
- ENTRAMBASAGUAS, Joaquín: 1968, «Dos reminiscencias de Góngora en Lope», *Revista de Estudios Hispánicos*, II, 2 (1968), pp. 155-163.
- _____ *Estudios y ensayos sobre Góngora y el Barroco*, Madrid, Editora Nacional, 1975.
- GAHETE JURADO, Manuel: «Fuentes literarias en la obra poética de Pablo García Baena», en *Pablo García Baena, liturgia de la palabra*, ed. Antonio Rodríguez Jiménez, Madrid, Visor, 2009, pp. 109-147.

- _____ «Pablo García Baena: De la estirpe de Góngora», en *Las luces del viento. Veinte poetas contemporáneos en la estela de Góngora*, edición crítica de Manuel Gahete, *Ánfora Nova. Revista literaria*, 85-86 (2011), pp. 60-62.
- _____ «Imagen de Córdoba en la poesía cordobesa», *CECEL*, 14 (2014), pp. 71-88.
- GARCÍA BAENA, Pablo: «Los poetas de Cántico», en *Poesía. Reunión de Málaga de 1974*, Málaga, Diputación de Málaga, 1976, I, pp. 143-146.
- _____ *Poesía completa (1940-2008)*, Introducción de Luis Antonio de Villena, Madrid, Visor, 2008³.
- _____ *Rama fiel*, ed. e intr. de Juan Antonio González Iglesias, bibliografía preparada por Antonio Portela, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2008b.
- GARCÍA DE LA CONCHA, Víctor: *La poesía española de 1935 a 1975*, Madrid, Cátedra, 1987.
- GARCÍA FLORINDO, Daniel: «Juan Bernier o la compasión pagana», prólogo a Juan Bernier, *Poesía completa*, Valencia, Pre-Textos, 2011, pp. 9-36.
- GARCÍA GAVILÁN, Inmaculada: «Europa vista desde Ámsterdam: *Lausurbium* en la obra poética de Miguel (Daniel Leví) de Barrios», *Lectura y Signo*, 4 (2009), pp. 79-106.
- GARCÍA LORCA, Francisco: «Dos sonetos y una canción (Góngora, Quevedo, García Lorca)», en *De Garcilaso a Lorca*, Madrid, Istmo, 1984, pp. 209-224.
- GARCÍA MONTERO, Luis: «Julio Aumente, la belleza y la calle», *El País*, 31 de julio de 2006.
- GARCÍA POSADA, Miguel: «Nostalgia del fango», *ABC*, 30 de octubre de 2004. Reseña del libro de Julio Aumente, *Poesía completa (1955-1999). Seguido del libro inédito «Rollers»*, ed. de Rafael Inglada, prólogo de L. A. de Villena, Madrid, Visor, 2004.
- GÓMEZ MORENO, Ángel: *España y la Italia de los humanistas*, Madrid, Gredos, 1994.
- GÓNGORA, Luis de: *I sonetti*, ed. Giulia Poggi, Roma, Salerno Editrice, 1997.
- _____ *Romances*, ed. Antonio Carreira, Barcelona, Quaderns Crema, 1998, 4 vols.
- _____ *Los sonetos de Góngora (antología comentada)*, ed. Emilio Orozco Díaz, introducción de José Lara Garrido, Córdoba, Diputación Provincial, 2002.
- _____ *Sonetos*, ed. Juan Matas Caballero, Madrid, Cátedra, 2019.
- HERRERA, Fernando: *Poesía castellana original completa*, ed. Cristóbal Cuevas, Madrid, Cátedra, 1985.

- _____. *Observaciones a la poesía de Garcilaso de la Vega*, eds. Inoria Pepe y José María Reyes Cano, Madrid, Cátedra, 2001.
- INGLADA, Rafael: *Cántico 2010*, Córdoba, Fundación Provincial de Artes Plásticas «Rafael Botí», 2011.
- JAMMES, Robert: *La obra poética de don Luis de Góngora y Argote*, Madrid, Castalia, 1987 [1967].
- JIMÉNEZ MILLÁN, Antonio: «Entrevista con Pablo García Baena», en *El pregonero*, Número 13, 1 al 15 de Julio de 1984, pp. 6-7.
- JONES, Royston O.: *Poems of Góngora*, Cambridge, University Press, 1966.
- LIDA, M.^a Rosa: «La ciudad, tema poético de tono juglaresco en el *Cancionero de Baena*», en *Estudios sobre la Literatura Española del Siglo XV*, Madrid, José Porrúa Turanzas, 1977, pp. 333-337.
- LÓPEZ, Mario: «Paisaje...», *Revista de la Real Academia de Córdoba*, (1989), pp. 143-151.
- _____. *Poesía*, prólogo y edición de Guillermo Carnero («La poesía de Mario López», pp. 13-23), Córdoba, Diputación Provincial, 2004.
- LUQUE MORENO, J.: «La obra poética de Juan de Vilches: ordenación y *conspicuum metrorum*», *Florential Iliberritana*, 3 (1992), pp. 355-368.
- _____. *Granada en el siglo XVI: Juan de Vilches y otros testimonios de la época*, Granada, Universidad de Granada, 1994.
- _____. «Granada en la poesía: Juan de Vilches», en J. González Vázquez, M. López Muñoz, J. J. Valverde Abril (eds.), *Clasicismo y Humanismo en el Renacimiento granadino*, Granada, Universidad de Granada, 1996, pp. 185-206.
- MARÍN UREÑA, José Manuel: «La figura del ángel en la Generación del 27», tesis doctoral leída en la Universidad de Murcia en 2003 (puede verse en línea: <https://fseneca.es/cms/sites/default/files/Marin%20Ureña.pdf>).
- MARTÍN PUYA, Ana Isabel y MORENO DÍAZ, María del Carmen: *Los años de «Cántico»: estética e ideología en la Córdoba de la posguerra*, Córdoba, Universidad de Córdoba y Ayuntamiento de Córdoba, 2013.
- MARTÍNEZ FERNÁNDEZ, José Enrique: *Grupo Cántico de Córdoba, comentario de poemas*, Madrid, Arco Libros, 2005.
- MATAS CABALLERO, Juan: «Las *Soledades* a la luz de los sonetos de Góngora: la prefiguración del peregrino», en B. Capllonch, S. Pezzini, G. Poggi, J. Ponce Cárdenas (eds.), *La Edad del Genio: España e Italia en tiempos de Góngora*, Pisa, Edizioni ETS, 2013, pp. 317-330.
- MENA, Juan de: *Obras completas*, ed. Miguel Ángel Pérez Priego, Barcelona, Planeta, 1989.
- MENANDRO EL RÉTOR: *Dos tratados de retórica epidíctica*, ed. F. Gascó, Madrid, Gredos, 1996.

- MOLINA, Ricardo: *Obra poética completa/1 y 2*, ed. Antonio Ubago, pórtico de Dámaso Alonso, Diputación Provincial de Córdoba, 1982.
- NAVARRO TOMÁS, Tomás: *Métrica española*, Madrid, Guadarrama, 1978.
- NIETO CUMPLIDO, Manuel (ed.), Jerónimo [de Córdoba]: *Descriptio Cordubae*, Córdoba, Diputación Provincial, 1973.
- OROZCO DÍAZ, Emilio: *Los sonetos de Góngora (antología comentada)*, introducción de José Lara Garrido, Córdoba, Diputación Provincial, 2002.
- PADILLA, Tania: *En torno a Cántico. Guía de lectura y antología poética*, ed. Rafael Bonilla Cerezo, Córdoba, Universidad de Córdoba, 2011, pp. 31-39.
- PÉREZ DE OLIVA, Fernán: *Diálogo de la dignidad del hombre. Razonamientos. Ejercicios*, ed. M.^ª L. Cerrón Puga, Madrid, Cátedra, 1995.
- PONCE CÁRDENAS, Jesús: «Imagen de Góngora en cinco poetas contemporáneos», *DICENDA. Cuadernos de Filología Hispánica*, 18 (2000), pp. 295-318.
- _____ (ed.), *Desviada luz. Antología gongorina para el siglo XXI*, Madrid, Editorial Fragua, Ediciones Delirio, 2014.
- PRIETO ROLDÁN, Juan María: «La recepción de Góngora en Ricardo Molina, Pablo García Baena y Julio Aumente. Análisis e implicaciones críticas», tesis doctoral leída en la Universidad de Córdoba, 2018 (consultada en línea: <https://helvia.uco.es/bitstream/handle/10396/16693/2018000001766.pdf?sequence=1&isAllowed=y>).
- _____ «Diálogo con Pablo García Baena. Acerca de Góngora», *Monograma. Revista Iberoamericana de Cultura y Pensamiento*, 20 (2018b), pp. 137-148 (consulta en línea: <http://revistamonograma.com/dialogo-pablo-garcia-baena-acerca-gongora/>).
- QUILIS, Antonio: «Comentario métrico-estilístico del soneto "A Córdoba" de Góngora», en J. Rico Verdú (ed.), *Comentario de textos literarios*, Madrid, 1980, pp. 85-98.
- RAMAJO CAÑO, Antonio: «Notas sobre el tópico de *laudes* (alabanzas de lugares): algunas manifestaciones en la poesía áurea española», *Bulletin Hispanique. Langue, littérature, littéralité. Hommage à Nadine Ly*, 105, 1 (2003), pp. 99-117.
- RENDÓN INFANTE, Olga: «Los poetas de *Cántico* y la Generación del 27», *Monteagudo*, 13 (2008), pp. 169-200.
- RONCERO, Victoriano: «Las *Laudes Hispaniae*: De san Isidoro a Quevedo», *Analecta Malacitana*, XVI, 1 (1993), pp. 81-92.
- RUTH, Jeffrey S: «The Humanist *lausurbis* in Iberia», trabajo que se present en la City University of New York, y citado por John Edwards, «Christian Córdoba: The city and its region in the late Middle Ages», en The Library of Iberian Resources on line: <http://www.uca.edu/edwards/>.

- SALCEDO CORONEL, García de: *Segundo tomo de las obras de don Luis de Góngora comentadas por don García de Salcedo Coronel*, Madrid, Díaz de la Carrera. Francisco Navarro, 1644.
- SÁNCHEZ ROBAYNA, A.: «Córdoba o la aurificación», *Syntaxis*, 18 (1988), pp. 39-43 [reed. en *Silva gongorina*, Madrid, Cátedra, 1993, pp. 77-82].
- SOBEJANO, Gonzalo: *El epíteto en la lírica española*, Madrid, Gredos, 1956.
- TALAVERA ESTESO, F. J.: *El humanista Juan de Vilches y su «De variis lusi-bus Sylva»*, Málaga, Analecta Malacitana, 1995.
- TALAVERA ESTESO, F. J. y G. SENÉS: «Observaciones sobre el horacianismo en la *laudatio Antiquariae* de Juan de Vilches», en J. M.^a Maestre Maestre, J. Pascual Barea (eds.), *Humanismo y pervivencia del mundo clásico. Actas del I Simposio de Humanismo y pervivencia del mundo clásico*, Cádiz, Instituto de Estudios Turolenses y Universidad de Cádiz, I.2, 1993, pp. 1083-1089.
- TERRY, Arthur: *An Anthology of Spanish Poetry 1500-1700*, Pergamon, Oxford, 1968.
- TRABADO CABADO, José Manuel: «Pablo García Baena y la tradición áurea. Intertextos gongorinos y la mediación de Cernuda en tres poemas de *Fieles guirnaldas fugitivas*», *Tropelías: Revista de Teoría de la literatura y literatura comparada*, 9-10 (1998-1999), pp. 439-459.
- VILANOVA, Antonio: «El peregrino de amor en las *Soledades* de Góngora» [1952] y «Nuevas notas sobre el tema del peregrino de amor» [1972], en *Erasmus y Cervantes*, Barcelona, Lumen, 1989, pp. 410-446 y 447-455.
- VILLENA, Luis Antonio de (ed.): *El fervor y la melancolía. Los poetas de «Cántico» y su trayectoria*, Sevilla, Fundación José Manuel Lara, 2007.