

NOTAS A LA CANCIÓN GONGORINA “DONDE LAS ALTAS RUEDAS”

Amelia de Paz de Castro

Académica Correspondiente

RESUMEN

PALABRAS CLAVE

Góngora.
Marquesado de El Carpio.
Estudios gongorinos.
La deshumanización del arte.

KEYWORDS

Góngora.
Marquisate of El Carpio.
Studies on Góngora.
The Dehumanization of Art.

Examen histórico y significado referencial del poema (localización geográfica del lugar descrito, identidad del personaje). Posible fecha de composición. Propuesta de lectura rehumanizada y *demótica* de Góngora.

ABSTRACT

Historical analysis and referential meaning of Góngora's stanzas "Donde las altas ruedas" (geographical location of the place described, character's identity). Estimated composition date. Rehumanized and *demotic* reading of Góngora's poetry is proposed.

Excelentísimo Señor Director de la Real Academia de Córdoba,
Ilustrísimos Señores Académicos,
Señoras y Señores:

La obligación contraída no empaña el alborozo que me infunde volver a esta casa sabiendo que por vuestra generosidad desde hace un año puedo considerarla también la mía. Procuraré honrarla como se honra el propio hogar. Gracias de corazón.

Por segunda vez incurro en la osadía de venir a hablaros de don Luis, que no sin razón dijo que reincidir es de menguados. De antemano os pido disculpas. Me mueve el deseo de compartir con vosotros una visión de Góngora y una propuesta. Si yo tuviera el coraje (y la ejecutoria) de Giovanni Papini me permitiría aseverar, con cierta presunción, que nuestro tiempo no puede comprender a Góngora. Como carezco de ellos, solo me atrevo a decirlo en voz baja y aquí, entre nosotros, ahora que nadie nos oye: nuestro tiempo no puede comprender a Góngora. Nos separa de él el abismo que los siglos abren entre los hombres: nuestras creencias de hoy no son las suyas; nuestro mundo es otro. Nada nuevo os descubro con ello. La diferencia de contextura moral entre las épocas o las culturas es un obstáculo insalvable en Historia, que solo consigue vencer en parte la simpatía, el reconocimiento

de afinidades, la sugestión de la identidad. Y ahí es donde, a mi entender, estriba el problema en este caso: a Góngora no hay por donde agarrarlo. Góngora corresponde mal a las demandas espirituales del presente. No tenemos apenas nada en común con él, o eso sentimos. Góngora —no nos engañemos— solo suscita aversión o indiferencia.

De cómo hemos llegado a este punto habría mucho que hablar, y quizá en algún momento deberíamos hacerlo más despacio que ahora. La serie de los zarrandeos conceptuales a que ha sido sometido Góngora es, en sus líneas maestras, conocida: del Seiscientos la poesía gongorina sale agostada se diría que más por la voracidad de sus adeptos que por los ataques de sus detractores. En la batalla en torno a Góngora se forjan las dicotomías que el Neoclasicismo elevará a categoría y legará a la posteridad. El siglo ilustrado abomina, no sin motivo, de la voráGINE del gongorismo. El buen gusto —es decir, el gusto francés— se impone, y con él, el *vade retro* al causante involuntario de la plaga bíblica: don Luis de Góngora y Argote, poeta supremo de esa nación de espadachines, tañedores de discordantes guitarras, supersticiosos, indolentes, soberbios, bigotudos y afectos al Santo Oficio, donde —en palabras de Montesquieu— el único libro bueno es aquel que ha hecho ver lo ridículo de todos los demás¹. En ese caldo se cuece el galicismo que va a marcar en lo sucesivo los estudios gongorinos.

La demonización de Góngora cobra bríos en el XIX. La simpatía que don Luis suscita a Quintana en la primera mitad de la centuria (1830) pesa menos que la reprobación de Menéndez Pelayo en sus postrimerías (1884): “¿Qué poesía es esa que, tras de no dejarse entender, ni halaga los sentidos, ni llega al alma, ni mueve el corazón, ni espolea el pensamiento, abriéndole horizontes infinitos?”, leemos en el segundo volumen de la *Historia de las ideas estéticas en España*². Dictamen que —como es notorio— repetirá, casi a la letra, Unamuno. En esencia: Góngora es *execrable* (el adjetivo lo pone Menéndez Pelayo) porque *tampoco* satisface el ideario romántico. Pero he aquí que aquello que don Marcelino vitupera —que Góngora se atreviese “a escribir un poema entero (las *Soledades*) sin asunto, sin poesía interior, sin afectos, sin ideas, una apariencia o sombra de poema, enteramente privado de alma”³— es el no va más de la poesía que ya se anuncia. Con su finura descriptiva y su repudio apasionado, don Marcelino está sentando, sin pretenderlo, las bases para la futura exaltación del poeta. De él, del oráculo de la Montaña, toma el siglo XX el Góngora deshumanizado, y si lo enarbola no es tanto en pro de la justicia estética como por curarse de *menendezpelayismo*.

A Dámaso Alonso —juez y parte— se debe, como es sabido, la crónica oficial del retorno a Góngora. Aunque edulcorada, no esconde la paradoja de fondo: en una cita memorística de Menéndez Pelayo (“ángel de tinieblas”, deformación del “príncipe de las tinieblas” con que Cascales caracterizó a don Luis en 1634) descubre Paul Verlaine un Góngora maldito muy de su gusto, Rubén Darío aprehende en París esa visión y durante su segunda estancia en Madrid (1899) la insufla a sus seguidores españoles. De manera que Verlaine —desconocedor

¹ MONTESQUIEU: *Lettrespersanes*, ed. Edgar Mass *et alii*, Oxford, Voltaire Foundation, 2004, cartanúm. LXXXVIII.

² MENÉNDEZ Y PELAYO, Marcelino: *Historia de las ideas estéticas en España. Tomo II (siglos XVI y XVII)*, vol. II, Madrid, Imprenta de A. Pérez Dubrull, 1884, p. 496.

³ *Ibid.*, p. 495.

supino de esta poesía— habría sido “el iniciador intuitivo de la admiración por Góngora” y Darío su transmisor⁴. “Admiración pueril, profundamente *snob*, injustificada”, en palabras del propio Alonso⁵. Es así cómo, por retuertos caminos, un racionero cordobés fallecido hace tres siglos, del que poco se sabe y al que ha habido que construir una biografía de urgencia, se constituye en el referente de la novísima poesía española.

Los poetas de los años veinte —como todos— van a ver en Góngora lo que quieren ver. Y lo que quieren ver es a la sazón un mundo irreal reducido a formas puras, estilizado, donde la anécdota ha sido eliminada. Un mundo *ultra*. “El objeto artístico sólo es artístico en la medida en que no es real”, sentencia Ortega⁶. El mismo año que salen *La deshumanización del arte*, *Las literaturas europeas de Vanguardia* de Guillermo de Torre y la susodicha biografía gongorina (la de Miguel Artigas, 1925), Jorge Guillén dedica su tesis doctoral a Góngora. Tesis de un poeta sobre otro, es decir, reflejo de la propia estimativa. Prontuario, pues, de la poesía pura en versión española: aspiración a una moderada pureza, pretendida superación de la historia. Guillén cree en la sustantividad de la poesía y ve en Góngora el triunfo de la “Ficción” sin ataderos y en mayúscula. Así, “el Góngora más próximo a la singularidad de la circunstancia histórica” es para él “el Góngora menos gongorino... El peor Góngora”⁷. Los fetiches de época —sublimación de la poesía, esteticismo, exaltación del lenguaje figurativo— invaden el discurso como latiguillos; las citas podrían multiplicarse. García Lorca, en su archifamosa conferencia, se explaya poco después (1926) con fervor parnasiano: “Góngora amaba la belleza objetiva, la belleza pura e inútil, exenta de congojas comunicables”; “[Góngora] quiso que la belleza de su obra radicara en la metáfora limpia de realidades que mueren, metáfora dura, con espíritu escultórico y situada en un ambiente extraatmosférico”⁸. En suma: el divino don Luis señorea “el álgebra superior de las metáforas” —Ortega *dixit*⁹— que es el signo de los tiempos.

Si he querido repasar, aunque fuera muy burdamente, unos hechos quizá olvidados de puro sabidos, es porque considero que, junto con páginas hermosísimas y cautivadoras, ese paradigma antirrealista a ultranza ha causado un trastorno no sé si irreparable a nuestra propia visión de Góngora. Amamos demasiado a Ortega, a Lorca, a Guillén, como para no sucumbir a su hechizo. Pero hay que decirlo sin embozo: es falso que Góngora careciera de “sentido de la realidad real”, como le achaca García Lorca para piropearlo¹⁰. Al contrario:

⁴ ALONSO, Dámaso: “Góngora y la literatura contemporánea”, *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, extra núm. 2 (1931-1932), p. 270.

⁵ *Ibid.*, p. 253.

⁶ ORTEGAY GASSET, José: *La deshumanización del arte. Ideas sobre la novela* (Madrid, Revista de Occidente, 1925), *ap. Obras completas*, vol. III, Madrid, Revista de Occidente, 1966 (6ª ed.), p. 354.

⁷ GUILLÉN, Jorge: *Notas para una edición comentada de Góngora*, ed. de Antonio Piedra y Juan Bravo, Valladolid, Fundación Jorge Guillén, 2002, p. 34.

⁸ GARCÍA LORCA, Federico: “La imagen poética de don Luis de Góngora”, *ap. Prosa, 1, Obras VI*, ed. de Miguel García-Posada, Madrid, Akal, 1994, p. 241. “Metáfora dura” es la variante de la frase en la versión de 1930 de la conferencia; en la de 1926 se lee “metáfora construida” (F. GARCÍA LORCA: *Conferencias*, vol. I, ed. de Christopher Maurer, Madrid, Alianza, 1984, p.98).

⁹ ORTEGAY GASSET, *op. cit.*, p. 372.

¹⁰ GARCÍA LORCA, *op. cit.*, p. 241.

Góngora posee un agudísimo sentido de la realidad (suponiendo que aún pueda emplearse esta palabra con alguna inocencia). Vive atento a ella. Góngora es un observador de primera, como ya notaron sus contemporáneos, como se aprecia en cuanto dejó escrito. La realidad real, terca, temporal, cambiante, útil, específica, contingente, la que Góngora ve, oye, huele, palpa, come y respira, transforma, goza y padece es el objeto de su poesía. Y no para negarla, ni para trascenderla, pues las obsesiones de los nietos del Romanticismo no le quitan el sueño a un hombre del siglo XVI. La obra de Góngora es experiencia de la realidad circundante —de las cosas y de los hombres— y está al servicio de esa realidad que desde el Olimpo Ortega —validando una falacia— llama *vivida* o *humana*. Esto último tiene una importancia capital y suele pasarse por alto. Góngora se debe a su entorno; le presta constante atención. Su poesía es esencialmente extravertida y comprometida. La circunstancia no es en ella mero excipiente: sí lo era para sus partidarios de hace un siglo —muy antihistoricistas, pero sujetos históricos ellos mismos—, que necesitan exonerarse de la pesada herencia decimonónica. Incluso cuando el poeta no la nombra, la circunstancia histórica se halla ahí, apuntalando el sentido. Ni Góngora estaba por encima de ella, ni nos avinimos tampoco algunos a menospreciarla, aunque hoy todavía lo manden los cánones. Se ha proyectado en Góngora una concepción poética extremadamente madura, sofisticada, extemporánea al siglo XVI: la de la estética alumbrada por Baudelaire, con su seductora secuela teórica, que recorre la centuria pasada y desagua en la nuestra. Pero solo son planteamientos tan *circunstanciales* y transitorios como cualesquiera, a los que se ha querido dar validez absoluta. Para entender a Góngora necesitaríamos algún elixir que nos hiciese rejuvenecer cuatrocientos años. Es dudoso que interpretarlo con las categorías de hace cien, de hace cincuenta, supla la falta.

Propongo una sedición contra esa visión ahistórica, estratosférica, analgésica, vicaria de Góngora. He traído un poema suyo para intentar poner en práctica el camino inverso: la lectura terrena, a ras del suelo. Luego veremos también alguna de las acrobacias aéreas a que ha dado lugar:

Donde las altas ruedas con silencio se mueven, y a gemir no se atreven las verdes sonoras alamedas, por no hacer rüido	5
al Betis, que entre juncias va dormido, sobre un peñasco roto, al tronco recostado de un fresno levantado, que escogió entre los árboles del soto	10
porque su sombra es flores, su dulce fruto dulces ruiseñores, Coridón se quejaba de la ausencia importuna al rayo de la luna,	15
que al perezoso río le hurtaba, mientras que él no lo siente, espejos claros de cristal luciente.	

“Injusto Amor —decía—,
 pues permites que muera
 en extraña ribera
 (que por extraña tengo ya la mía),
 válganme contra ausencia
 esperanzas armadas de paciencia”¹¹.

Ejercitemos sobre estos versos una *prioridad del entender* circunstancial, con permiso de Guillén. Esto es: intentemos aproximarnos a lo que Góngora pudo querer decir, presuponiendo, pues, que Góngora quería decir algo y que lo hacía en un contexto. Probemos del árbol prohibido. Nos interesa ante todo indagar aquello que se suele desdeñar por no poético o antesala de lo poético: el valor referencial del poema, la intención del poeta. Lo que se esfuma con el tiempo, lo que Góngora y sus allegados sabían y nosotros no. Vayamos paso a paso. Una lectura primera, o primeriza si se quiere, podría ser la siguiente: en una noche serena de luna, sentado en una peña quebrada, al respaldo de un fresno, junto a unas azudas en la boscosa orilla del Guadalquivir, un amante se lamenta de la ausencia de su amor. Es el sentido literal del poema.

Pero abandonemos a continuación ese fingido candor de la letra. Y al instante empezamos a constatar reminiscencias menos ingenuas, que pueden resumirse en una fórmula: canon italoclásico. Góngora ha sometido la materia poética a las convenciones dominantes en su tiempo: una forma métrica ya rodada a estas alturas, la canción, que llegó de Italia y encontró en la lírica cancioneril castellana un terreno abonado por el común origen provenzal. Cuatro estancias —menos de lo normal— con estructura de sextetos lira; predominio del heptasílabo —que en sentir de Bembo concede levedad y gracia— sobre el grave endecasílabo¹². La preceptiva, mezcla de libertad y rigor en este metro, se cumple escrupulosamente: cierre de estrofa endecasilábico, repetición del esquema fijado por la primera estancia (abbAcC) en las otras tres.

Canción de amor —naturalmente infeliz— en un escenario campestre, es decir, tradición bucólica grecolatina, entreverada de espíritu trovadoresco. Más concretamente, variante acuática de la parentela pastoril: piscatoria, pues. (Admitámoslo *grosso modo*, aunque lo único que parece estar pescando Coridón, de noche y en esa humedad, es una pulmonía). Como en palimpsesto entrevemos a Torquato Tasso, a Herrera, a Camões, a Garcilaso, a Bernardo Tasso, a Sannazaro, a Boscán, a Manrique, a Ausiàs March, a Petrarca, a Calpurnio, a Virgilio, a Teócrito: la decadencia alejandrina y la decadencia tolosana compendiadas en veinticuatro versos, como acaso hubiera dicho don Marcelino, si se nos permite la malicia. El gusto de reconocer con variaciones otras voces remotas puede engatusarnos. Habrá quien sienta colmadas sus expectativas; habrá a quien lo tiene establecer dependencias concretas. Pero la mimesis solo nos proporciona la carcasa del poema. Es un disfraz elevado y enigmático. La bucólica siempre es una mascarada. ¿Qué esconde en esta ocasión? ¿Qué caso particular disimuló Góngora tras estas burlas o veras? El Coridón de las ruedas no es el de Teócrito, ni el de Virgilio, ni el de Calpurnio. La denominación genérica no anula su

¹¹ GÓNGORA, Luis de: *Canciones y otros poemas en arte mayor*, ed. de José María Micó, Madrid, Espasa-Calpe, 1990, pp. 82-83. Variamos ligeramente la puntuación en v. 6.

¹² BEMBO, Pietro: *Prosedellavolgarlingua*, introduzione e note di Carlo Dionisotti-Casalone, Torino, Unione Tipografico-Editrice Torinese, 1931, lib. II, p. 68.

humanidad irreductible. Buscamos a Aristóteles en Platón; al individuo en la especie.

La canción —en lo que sé— apenas ha suscitado comentarios. Curiosamente, en la tesis de Guillén encontramos uno de ellos¹³. Que Guillén observe en el poema equilibrio y una progenie pastoril no pasa de ser una constatación trivial. Más relieve tiene su lectura del primer verso, de ese «Donde las altas ruedas»: «metáfora sugeridora», apunta lacónico don Jorge, hombre de su tiempo¹⁴. Truco de prestidigitador que nos escamotea, nada más empezar, la materialidad física de unas azudas reales y con ella la posibilidad de comprender rectamente el poema.

Pudo encarecer Guillén lo que de homenaje a Garcilaso hay en esas «altas ruedas», pero no lo hizo. Pudo recordar que también Cervantes, como Góngora, tiene impresos en la memoria los versos del toledano y repite el sintagma de la Égloga tercera en *La Galatea*. Pudo evocar los ingenios hidráulicos que saltan el curso de ese Betis mencionado en el verso sexto, pero tampoco lo hizo. ¿Ganga circunstancial que debía quedar tan solo para el poeta y sus contemporáneos? (Recordemos: el Góngora más próximo a la singularidad de la circunstancia histórica. El Góngora menos gongorino. El peor Góngora).

Pero no son figuradas las cosas que se nombran en esa primera estancia: las ruedas son ruedas; árboles los árboles; el río es río; los juncos, juncos. Lo que tenemos es su personificación: una naturaleza humanizada, compasiva, que se mantiene muda para no despertar al río que duerme, y un artificio en movimiento no menos complaciente, las azudas, que se guardan de chirriar por el mismo motivo (lo cual —dicho sea de paso— resulta casi tan inverosímil como un río dormido o una luna ladrona como la de la tercera estrofa; y si no, recuérdese la anécdota según la cual hubo que desmontar la Albolafia en junio de 1492 porque su estruendo impedía descansar durante su enfermedad a la Reina Católica, hospedada en los Alcázares)¹⁵.

La tesis doctoral de Jorge Guillén permaneció inédita hasta 2002. Mucho antes, en 1967, Robert Jammes comenta brevemente la canción en sus *Études*¹⁶. Jammes, nacido en el ápice de la efervescencia metafórico-gongorina de la poesía española (1927), y cansado de los enfoques parciales y formalistas de los estudios sobre Góngora, debió de provocarle urticaria a más de uno con el suyo: dar prioridad al plano del contenido; examinar, y en lo posible clasificar, los temas de la poesía gongorina. Cabe imaginar lo que tal planteamiento suponía en una Francia enzarzada en la polémica entre Picard y Barthes. A Jammes se debe el haber puesto sobre la pista certera la averiguación de ese significado contextual que buscamos: un pasaje donde Salcedo Coronel afirma no haber visto azudas

¹³ GUILLÉN, *op. cit.*, pp. 113–114. Recientemente ha sido analizada por Madoka Tanabe en otra tesis doctoral muy meritoria de corte comparatista defendida en la Universidad de Córdoba y dirigida por Joaquín Roses (Madoka TANABE: *Imágenes del mar en la poesía de Góngora: de los romances piscatorios a las «Soledades»*, Córdoba, Universidad de Córdoba, 2015).

¹⁴ GUILLÉN, *op. cit.*, p. 114.

¹⁵ De la especie se hace eco Julio Caro Baroja en su memorable “Norias, azudas, aceñas” (*Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, núm. X, 1954), p. 89. En “La poética del silencio en el Siglo de Oro. Su pervivencia”, Aurora Egido recuerda por su parte la primera estrofa de la canción gongorina (*Bulletin Hispanique*, t. 88, núms. 1–2, 1986, p. 112).

¹⁶ JAMMES, Robert: *Études sur l'œuvre poétique de Don Luis de Góngora y Argote*, Bordeaux, Féret et Fils, 1967, pp. 404–405.

cerca de Córdoba, «sino quatro leguas distantes, junto al Carpio, de que se puede inferir que la persona que supone con nombre de Coridón fuese algún cauallero de los de aquella excelentísima casa»¹⁷. Hasta aquí Salcedo, y hasta aquí Jammes. Se trata, claro es, de las soberbias Grúas de El Carpio, tres enormes ruedas en paralelo de las que hoy queda el armazón pétreo, y que atestiguan que el plural del primer verso no es solo eco garcilasiano. De un golpe se nos desvanecen las fantasías metafóricas y el libresco Coridón empieza a cobrar vida.

Salcedo Coronel publica su comentario en 1648. Podemos pensar que burre para casa, pues el libro va dedicado al valido don Luis Méndez de Haro, VI marqués de El Carpio, aunque por ello mismo ya procuraría informarse bien. Pero ha transcurrido medio siglo desde que se compuso el poema. A Salcedo solo llega difuminado lo que otro degustador de Góngora, don Gonzalo de Hoces y Córdoba, aún sí pudo precisar quince años atrás (1633), el destinatario de la canción: “A don Diego López de Haro, que murió niño”¹⁸. Como el don Diego López de Haro que generalmente se asocia a Góngora (el V marqués de El Carpio) no murió en edad temprana, se ha querido ver en el rótulo una confusión del colector. Hoces no tiene muy buena prensa entre los gongoristas, porque su edición de Góngora deja en algunos aspectos bastante que desear. Se tiende a olvidar que es cordobés y que forma parte del entorno de don Luis. Esa desconfianza que inspira como editor me temo que ha podido ser la causa de que tampoco en esta ocasión se le haya concedido crédito. Se ha dejado pasar así la oportunidad de descifrar el trasfondo de la canción. Porque Hoces no hablaba al buen tuntún. Y es obvio que su epígrafe no se refiere al don Diego V marqués del Carpio, al que Góngora dedicó la décima “En vez de acero bruñado” (OC 262), sino seguramente a su malogrado primo el III marqués: don Diego López de Haro y Córdoba, nacido en 1582 y fallecido el 22 de octubre de 1597, a los quince años de edad¹⁹. Él es, con toda probabilidad, nuestro hombre.

A partir de ahí, las consecuencias vienen en cascada. Primera: si el protagonista es un personaje muerto en octubre de 1597, el poema no puede datarse en 1598 como hace el manuscrito Chacón, sino que tiene que ser anterior. Editores y estudiosos habremos de reconsiderar, pues, la fecha de composición y las construcciones críticas que se fundan en ella. Segunda inferencia: si Coridón es el III marqués de El Carpio, la responsable de “la ausencia importuna” del v. 14 será entonces doña Juana de Sandoval, la hija del marqués de Denia, pronto I duque de Lerma, con la que el muchacho estaba comprometido²⁰.

¹⁷ *Segunda parte del tomo segundo de las Obras de don Luis de Góngora comentadas por don García de Salzedo Coronel...*, Madrid, Diego Díaz de la Carrera, 1648, pp. 102-103. Ya los Millé, en su edición gongorina de 1932, habían dirigido la atención al mismo lugar al aducir de pasada una nota del manuscrito 147 de la Biblioteca Universitaria de Barcelona: “Estando en El Carpio, donde hay unas grúas muy altas” (*Obras completas de don Luis de Góngora y Argote*, ed. de Juan e Isabel Millé y Giménez, Madrid, Aguilar, [1932], p. 1245).

¹⁸ Todas las obras de don Luis de Góngora en varios poemas, recogidos por don Gonzalo de Hoces y Córdoba..., Madrid, Imprenta del Reyno, 1633, fol. 45r. La misma indicación, en el ms. B2362 de la Hispanic Society (Luis de GÓNGORA: *Canciones y otros poemas en arte mayor*, ed. cit., pp. 20 y 80).

¹⁹ Tomamos las fechas de Julio Atienza y Navajas y Adolfo Barredo de Valenzuela (*Títulos nobiliarios de Almería*, Madrid, Hidalguía, 1982, p. 22).

²⁰ No se ha prestado atención a la indicación del ms. Rennert, tan bien informado como suele: “Híçole don Luis a don Diego López de Haro niño, marqués d’el Carpio, que estaba

El poema adquiere una densidad imprevista. Entendemos ahora el sentido del lamento de Coridón, que no lo provoca desdén de la amada sino impaciencia. La misma inspiración la hallaremos a la vuelta de dos decenios en “Al tronco de un verde mirto” (OC 348), romance donde Fileno (que es Felipe de Austria, el futuro Felipe IV) sublima sus ansias por consumir el enlace con Belisa (Isabel de Borbón). Recostado no al tronco de un fresno como nuestro Coridón andaluz, sino al de un mirto, árbol de Venus, Fileno asiste en sueños al combate entre dos escuadrones: uno —al que el joven insta ardientemente— está capitaneado por el Amor, y en él militan deseos, esperanzas y cuidados (es decir, preocupaciones); el otro es el bando del Tiempo, con las horas y los días. En los dos versos finales de “Donde las altas ruedas” (“válganme contra ausencia / esperanzas armadas de paciencia”) está ya el germen de la imagen bélica que articula el romance²¹.

Así pues, poesía amorosa, pero también áulica: Góngora está homenajeando el venturoso enlace de la casa del Carpio con los Sandoval. Feliz suceso, que solo puede traer ventajas a todos. También a Góngora y los suyos. La familia del poeta mantiene desde hace generaciones un vínculo con los Haros²². Estos adoran la poesía gongorina y el mundo de representaciones clásicas en que se funda (no en vano son los Sénecas y Lucanos de Córdoba)²³. Un pasado secular de obligaciones recíprocas sostiene el poema; también, los ocios compartidos, las afinidades estéticas y las expectativas de aumento, el prometedor horizonte que para todos se abre con esta boda. La canción se tiñe de tragedia a nuestros ojos, sabedores de lo que el pobre Coridón ignoraba: que él nunca llegará a consumir su matrimonio, que su fin es inminente. El retórico morir de amor del verso vigésimo se torna premonición macabra.

Triste existencia la de don Diego López de Haro y Córdoba. Su madre, la II marquesa de El Carpio, se le muere en el puerperio, allá en las casas obispaes de Málaga, donde lo había alumbrado²⁴. La desdichada no había cumplido los veinte años. Su padre, don Francisco de Haro y Córdoba, señor de Armuña, fallece cuando él tenía once²⁵. A su propia muerte, el título pasa a su tía doña Beatriz

concertado de casar con una hija de don Francisco de Roxas i Sandoval, duque de Lerma, gran privado de elRei donPhilipppo III. Murió el marqués antes de efectuarlo” (ms. Span 37 Bibl. de la Univ. de Pennsylvania, Índice, s. p.). Aunque se da la circunstancia de que es uno de los epígrafes que Antonio Carreira transcribió en su descripción del manuscrito en 1992, no parece que esa publicidad haya tenido consecuencias (A. CARREIRA: “Los poemas de Góngora y sus circunstancias: seis manuscritos recuperados”, *Criticón*, núm. 56, 1992, p. 17).

²¹ Para NadineLy, “la elección del fresno por Coridón le permite al poeta aludir a la valoración del árbol que hace Virgilio en la Égloga séptima: *Fraxinus in sylvispulcherrima*, recordando también la ciencia de Plinio que, también citado por Covarrubias, afirmaba que las serpientes aborrecían su sombra: sin serpientes ni áspides, la *sombra es flores* en el poema, ya porque crecían al pie del árbol, ya, en sentido figurado, porque era la sombra deleitosa” (N. LY: “Entre flor y flor (De unas propiedades de la palabra *flor* en la poesía de Góngora)”, *Creneida*, núm. 1, 2013, p. 119).

²² Cf. PAZ, Amelia de: «Góngora y la casa de El Carpio», ap.VV.AA.: *Didascalia multiplex. Estudios en honor a Manuel Nieto Cumplido*, en curso de publicación.

²³ Como tales los encarece el autor del *Panegírico por la poesía* (Montilla, Manuel de Payva, 1627), fol. 52r. Dos ejemplares de este curioso tratadose conservan en la Casa de las Aguas de Montilla gracias a los buenos oficios de mi querido amigo Manuel Ruiz Luque.

²⁴ Real Academia de la Historia (RAH en lo sucesivo) 9/286, fols. 155r-158r.

²⁵ Murió en Madrid a 24 de enero de 1593 (RAH 9/295, fol. 78v).

de Haro y Sotomayor, la hermana menor de su madre, coetánea de Góngora y conocida suya desde niños²⁶.

Pero las implicaciones hermenéuticas no acaban ahí: con el descubrimiento de la trama se nos desmorona además la fecha del romance "Sin Leda y sin esperanza" (OC 106), que no puede datarse en 1595 como es comúnmente admitido si sus protagonistas son —como parece— la propia doña Juana de Sandoval y su siguiente esposo, don Manuel Alonso Pérez de Guzmán el Bueno, conde de Niebla, con quien contrajo matrimonio el 16 de noviembre de 1598²⁷. El poema tiene que ser necesariamente posterior a la muerte del III marqués de El Carpio en octubre de 1597, y casi con toda seguridad anterior al casamiento de doña Juana con el de Niebla, a juzgar por su contenido. Posterior, pues, a nuestra canción. Góngora celebra ahora al nuevo consorte de la hija del poderoso don Francisco de Sandoval, y con el tiempo le dedicará nada menos que el *Polifemo*. El propio Lerma tendrá un día su *Panegírico*. A los de El Carpio sigue unido de por vida don Luis, hasta el extremo de nombrar albacea a uno de ellos, don Enrique de Guzmán. El último poema que se le conoce antes de enfermar de muerte en 1626, la silva "Generoso mancebo" (OC 416), a él va dirigida. "Donde las altas ruedas" llega al manuscrito Chacón despojado de su humanidad.

Aunque esto es adelantar acontecimientos. Paremos el tiempo en una instantánea: don Diego López de Haro pletórico a la vera del Guadalquivir invocando al Amor. Amor. Que Góngora lo haya pintado al pie de las Grúas que ordenó construir el I marqués de El Carpio, su bisabuelo, no debe de ser accidental. El imponente artificio, cuya edificación y traza se atribuyen a fray Ambrosio Mariano Azaro —el Juanelo de Bitonto— y a San Juan de Ávila, no podía pasar inadvertido a nadie, y tampoco al poeta²⁸. Las Grúas son el símbolo de la pujanza familiar y una de las bases de su prosperidad material. En el momento en que Góngora escribe su canción, el III marqués de El Carpio encarna ese poderío

²⁶ Autorización del Consejo de Castilla a doña Beatriz de Haro y Sotomayor para usar el título de IV marquesa de El Carpio (7 de enero de 1598) (RAH M-46, fols. 132r-132v, n° 8; *Salazar y Castro*, n° 52118).

²⁷ Antonio Carreira aduce un escolio de mano anónima al ejemplar de la edición de Hoces R-17345 de la Biblioteca Nacional de España que aclara el asunto del romance: "Por el conde de Niebla, galanteando a D. Juana de Sandoval, hija del marqués de Denia, virrey de Valencia, con quien casó" (Luis de GÓNGORA: *Romances*, vol. II, ed. de Antonio Carreira, Barcelona, Quaderns Crema, 1998, p. 11).

²⁸ En el opúsculo antes mencionado cita Julio Caro Baroja el *Diccionario geográfico* de Tomás López, donde figura un informe de 1792 debido a don Bartolomé González Cavello. Según este, cada rueda tiene 15 varas de alto, cuesta renovar cada una 50 000 reales, su duración alcanza a 18 años, y el "edificio de las Grúas... se edificó en el siglo décimo sexto por Dn. Ambrosio Mariano de S. Benito, natural de Biton en el reino de Nápoles, Capitán de Yngenieros" (J. CARO BAROJA, *op. cit.*, p. 114). Tras recorrer el Guadalquivir y sus afluentes examinando las aceñas, pasa Caro Baroja a Murcia, sube a Toledo, y en el apartado XI de su trabajo, que estudia la tipología y distribución, acaba concluyendo que "más grande que ninguna era la rueda de El Carpio, que llegaba a tener trece metros [de diámetro]" (*ibid.*, p. 150), tamaño que necesariamente llamaría la atención de Góngora o de cualquiera que por allí pasara. Para la atribución del ingenio a San Juan de Ávila, véase Miguel MUÑOZ VÁZQUEZ, *Historia de El Carpio* (Córdoba, Real Academia de Córdoba, 1963), pp. 29-30.

en alza y las más elevadas aspiraciones de su apellido²⁹. “Mancebo de grandes esperanzas”, lo describe su pariente el Abad de Rute³⁰.

Recapitulemos: noche de luna en los sotos de El Carpio. El río fluye sereno. Un chiquillo arde en traidores deseos del porvenir. Un poeta calcula y sueña.

En 1927 Dámaso Alonso pensaba que su época había conseguido incorporar a Góngora “al cuadro normal de la literatura española”³¹. En términos académicos, así fue. Y, desde luego, posiblemente nadie hizo tanto como él, durante las décadas siguientes, por consolidar esa normalización, que parecía venir a reparar, de una vez por todas, el prolongado anatema dieciochesco. También hizo cuanto pudo Alonso por rectificar en última instancia el moceril deliquio deshumanizador de su generación, viniendo aquí a Córdoba a principios de los sesenta a bregar con la prosaica realidad real, es decir, a buscar a Góngora en su medio. Tarde y en vano: pasada la euforia primera, el tiempo ha demostrado que la presunta recuperación fue solo un espejismo, que la herida cerró en falso, y que si desde entonces Góngora forma parte, en efecto, del canon oficial de la literatura española y a nadie se le ocurre ya cuestionarlo, eso, al cabo, no ha servido para hacérselo más amable a quienes somos hoy los herederos naturales de su lengua y de su legado poético. Pecó quizá de aristocratismo el retorno a Góngora, o peor aún: basó en la impopularidad —en esa «aristocrática soledad» gongorina en la que se complacía Lorca³²— el atractivo del poeta. Cuando la impopularidad de Góngora no era más que una verdad a medias, prevaleciente quizá por halagüeña para las sucesivas oligarquías ilustradas. Góngora, memorizado y cantado en el ancho orbe hispánico por gentes de toda condición, quedó así confinado al pequeño reducto elitista y ahí sigue, en medio de la desafección general, con lo que la anomalía de partida, lejos de corregirse, no ha hecho más que ahondarse.

¿Es posible todavía un Góngora de todos, es decir, *demótico*, por seguir en clave orteguiana? En fruición gongorina seguramente nunca le llegaremos a la suela a un cardador de paños del siglo XVI. Pero tal vez hayamos hecho nuestras con demasiada docilidad las doctas categorías hegemónicas. Tal vez nos estemos conformando con demasiado poco. Ese Góngora hierático ni es el nuestro, ni era el que amó Cervantes, ni es más que una construcción parcial producto de una coyuntura histórica, y como tal destinada a caducar. Pero otro Góngora no nos será dado de modo espontáneo. A Góngora, al nuestro, al que alegró y enriqueció a su siglo, no lo recobramos mientras no nos percatemos de la magnitud del fraude y de la pérdida. No mientras sigamos delegando en otros lo que nos incumbe. No mientras nos resignemos al esoterismo o lo aplaudamos. No —me atrevería a decir, y que los manes de Ortega me perdonen— en

²⁹ Al III marqués de El Carpio niño su tío bisabuelo don García de Haro, obispo de Málaga, le hace donación de una acequia en el Guadalquivir el 1 de noviembre de 1593 (RAH M-46, fol. 34v; *Salazar y Castro*, núm. 52059). Operaciones vinculadas al aprovechamiento fluvial (regadíos, cría caballar y de la seda) se pueden rastrear en la documentación notarial de la casa de El Carpio en las generaciones anteriores y siguientes.

³⁰ “*Historia de la Casa de Córdoba (extractos)*”, *Boletín de la Real Academia de Córdoba*, núm. 85 (1963), p. 418.

³¹ ALONSO, Dámaso: “Góngora entre sus dos centenarios (1927-1961)”, *ap. Cuatro poetas españoles*, Madrid, Gredos, 1962, p. 76.

³² GARCÍA LORCA, *op. cit.*, p. 239.

tanto no rehumanicemos a Góngora. Y desde luego no —o al menos esa es mi convicción profunda— sin Córdoba, porque solo de Córdoba, entraña y razón de ser del poeta, depositaria del que fue su mundo, podrá salir un Góngora cabal.

Invito a esta Academia y en particular al Director del Instituto de Estudios Gongorinos a promover las gestiones institucionales necesarias para que al paraje de las Grúas de El Carpio se le otorgue la distinción de lugar gongorino. Que se sepa que Góngora lo recreó en unas estancias impercederas que son cifra de la fragilidad humana. Os propongo que festejemos allí alguna vez a don Luis.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABAD de RUTE, “*Historia de la Casa de Córdoba (extractos)*”, *Boletín de la Real Academia de Córdoba*, núm. 85 (1963), pp. 417-468.
- ALONSO, DÁMASO: “*Góngora y la literatura contemporánea*”, *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, extra núm. 2 (1931-1932), pp. 246-284.
- “Góngora entre sus dos centenarios (1927-1961)”, *ap. Cuatro poetas españoles*, Madrid, Gredos, 1962, pp. 49-77.
- ATIENZA Y NAVAJAS, Julio, y Adolfo BARREDO DE VALENZUELA: *Títulos nobiliarios de Almería*, Madrid, Hidalguía, 1982.
- BEMBO, Pietro: *Prosedellavolgarlingua*, introduzione e note di Carlo Dionisotti-Casalone, Torino, Unione Tipografico-Editrice Torinese, 1931.
- CARO BAROJA, Julio: “Norias, azudas, aceñas”, *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, núm. X (1954), pp. 29-160.
- CARREIRA, Antonio: “Los poemas de Góngora y sus circunstancias: seis manuscritos recuperados”, *Criticón*, núm. 56 (1992), pp. 7-20.
- CUARTERO HUERTA, Baltasar y Antonio VARGAS ZÚÑIGA, Marqués de Siete Iglesias: *Índice de la Colección de don Luis de Salazar y Castro*, Madrid, Real Academia de la Historia, 1949-1979, 49 vols. [Salazar y Castro].
- EGIDO, Aurora: “La poética del silencio en el Siglo de Oro. Su pervivencia”, *Bulletin Hispanique*, t. 88, núms. 1-2 (1986), pp. 93-120.
- GARCÍA LORCA, Federico: “La imagen poética de don Luis de Góngora”, *ap. Prosa, 1, Obras VI*, ed. de Miguel García-Posada, Madrid, Akal, 1994, pp. 236-259.
- *Conferencias*, vol. I, ed. de Christopher Maurer, Madrid, Alianza, 1984, pp. 87-125.
- GÓNGORA, Luis de:
- Ms. Rennert: Span 37 Biblioteca de la Universidad de Pennsylvania.
- *Todas las obras de don Luis de Góngora en varios poemas, recogidos por don Gonzalo de Hozes y Córdoua...*, Madrid, Imprenta del Reyno, 1633.
- *Segunda parte del tomo segundo de las Obras de don Luis de Góngora comentadas por don García de Salzedo Coronel...*, Madrid, Diego Díaz de la Carrera, 1648.
- *Obras completas de don Luis de Góngora y Argote*, ed. de Juan e Isabel Millé y Giménez, Madrid, Aguilar, [1932].
- *Canciones y otros poemas en arte mayor*, ed. de José María Micó, Madrid, Espasa-Calpe, 1990.
- *Romances*, ed. de Antonio Carreira, Barcelona, Quaderns Crema, 1998, 4 vols.
- *Obras completas, I. Poemas de autoría segura. Poemas de autenticidad probable*, ed. y pról. de Antonio Carreira, Madrid, Biblioteca Castro, 2000. [OC].
- GUILLÉN, JORGE: *Notas para una edición comentada de Góngora*, ed., notas y acotaciones de Antonio Piedra y Juan Bravo, pról. de José María Micó, Valladolid, Fundación Jorge Guillén, 2002.
- JAMMES, ROBERT: *Études sur l'œuvre poétique de Don Luis de Góngora y Argote*, Bordeaux, Féret et Fils, 1967.

- LY, NADINE: "Entre flor y flor (De unas propiedades de la palabra *flor* en la poesía de Góngora)", *Creneida*, núm. 1 (2013), pp. 81-133.
- MENÉNDEZ Y PELAYO, Marcelino: *Historia de las ideas estéticas en España. Tomo II (siglos XVI y XVII)*, vol. II, Madrid, Imprenta de A. Pérez Dubrull, 1884.
- MONTESQUIEU: *Lettrespersanes*, ed. Edgar Mass *et alii*, Oxford, Voltaire Foundation, 2004.
- MUÑOZ VÁZQUEZ, Miguel: *Historia de El Carpio*, Córdoba, Real Academia de Córdoba, 1963.
- ORTEGA Y GASSET, José: *La deshumanización del arte. Ideas sobre la novela* (Madrid, Revista de Occidente, 1925), ap. *Obras completas*, vol. III, Madrid, Revista de Occidente, 1966 (6ª ed.).
- Panegírico por la poesía*, Montilla, Manuel de Payva, 1627.
- PAZ, Amelia de: «Góngora y la casa de El Carpio», ap. AA. VV.: *Didascalía multiplex. Estudios en honor a Manuel Nieto Cumplido* (en curso de publicación).
- TANABE, Madoka: *Imágenes del mar en la poesía de Góngora: de los romances piscatorios a las «Soledades»*, Córdoba, Universidad de Córdoba, 2015.