

## SIN PAR LOOR DE CÓRDOBA POR GÓNGORA

*Julio Alonso Asenjo*  
Universitat de València

---

A Córdoba

*¡Oh excelso muro, oh torres coronadas  
de honor, de majestad, de gallardía!  
¡Oh gran río, gran rey de Andalucía,  
de arenas nobles ya que no doradas!  
¡Oh fértil llano, oh sierras levantadas  
que privilegia el cielo y dora el día!  
¡Oh siempre gloriosa patria mía,  
tanto por plumas cuanto por espadas!  
Si entre aquellas ruinas y despojos  
que enriquece Genil y Dauro baña  
tu memoria no fue alimento mío,  
nunca merezcan mis ausentes ojos  
ver tu muro, tus torres y tu río,  
tu llano y sierra, ¡oh patria, oh flor de España!*

### PREÁMBULO

Excelentes críticos, atendiendo a una u otra de sus particularidades, se han ocupado de este soneto que, para Dámaso Alonso, es “la primera obra maestra de la Musa seria de Góngora” (Alonso, 1991: XXI). En el estudio y comentario que siguen, se quiere reunir esas aportaciones, encuadrándolas en el marco de la recepción de un género clásico, la *laus urbis* o *laus civitatis*, en el Renacimiento español.

Góngora compone este poema a los 24 años. Hasta esta edad, dejados de lado Baldo y Bártulo (sus bártulos), es decir, descuidados sus estudios de cánones (1576-1580), se había dedicado con pasión a la literatura, dando pruebas de sus conocimientos en la materia, que le procuraron el temprano reconocimiento de sus contemporáneos por su genialidad como poeta,

demostrada en sazonados frutos tanto de su vena jocosa como de la seria a lo largo de un lustro<sup>1</sup>. Adentrándonos con interés en su soneto a Córdoba, merecerá también nuestro reconocimiento, acompañado de loores, cuando veamos cómo en él se conjugan *vetera et nova*, lo antiguo y lo más moderno, para lograr una obra innovadora de “inspiración netamente personal” (Jammes, 1987: 299)<sup>2</sup>.

### 1. MARCO GENÉRICO

Obra de erudición, en el sentido renacentista, este soneto nació del amor de Góngora a su patria natural, Córdoba, contrastado con la atracción y admiración que sintió por Granada desde su primer viaje a esta ciudad (v. 9), en 1585 (Jammes, 1987: 124, n. 12). Góngora lo compuso a la vuelta de ese viaje<sup>3</sup>.

Pero, por más que, poéticamente, sea fruto del embrujo de las maravillas de Granada, en choque con la ferviente admiración por Córdoba, la composición enraíza en la cultura de su tiempo, enmarcándose en el vigente y vigoroso molde del género de la *laus urbis*, viejo ya cuando Horacio en su Oda I, 7 (“*Laudabunt alii claram Rhodon aut Mytilenen / aut Epheson bimarivse Corinthi / moenia...*”), haciendo uso de la preterición<sup>4</sup>, lo reconoce como tópico o lugar en que coinciden los poetas, cuyo objetivo (“*unum opus*”) es “*carmine perpetuo celebrare*” una ciudad (*ib.*, vv. 5 s.). Así lo habían hecho de antiguo y así lo harán, tras el pregón horaciano, poetas como Marcial (*Epigr* 4, 55) y Estacio (*Laus Neapolis*). Siglos más tarde, vinieron,

<sup>1</sup> La fama de Góngora fue muy temprana. Ya en 1584 Juan Rufo publica un soneto suyo al frente de *La Austríada* y Cervantes lo elogia en el “Canto de Calíope” de *La Galatea*. Del primer modo o tono poético es el romancillo *Hermana Marica* (1580), compuesto a los 18 años. Con 21, dio a conocer la gran calidad del soneto «Mientras por competir con tu cabello» (1582), entre otros.

<sup>2</sup> Este soneto destaca ya entre los 32 del joven Góngora (anteriores a 1586), casi en exclusiva de tema amoroso, pues el único que no lo es “Cantastes, Rufo, tan heroicamente” (1584) es una composición de circunstancias (Jammes, 1987: 299). Junto a él, éste a Córdoba parece cerrar un período y abrir otro con nuevos temas (Alonso, 1991: XLV s).

<sup>3</sup> En 1586, Góngora hizo un segundo viaje a Granada, no motivado ya por procesos que hubo de sostener ante la Real Chancillería, sino esta vez como “turista”, como lo prueba el pasaje del romance “Ilustre ciudad famosa”, que escribió con este motivo: “Ciudad... / que de tus ruinas solas / se honraran otras ciudades, / de mi patria *me trujiste* / y no a dar memoriales / de mi pleito a tus oidores, / de mi culpa a tus alcaldes, / sino a ver de tus murallas / los soberbios homenajes”. El primer viaje a Granada de Góngora, ya beneficiado de la Catedral, había tenido lugar en abril-mayo, o en agosto-octubre de 1585 (Millé y Giménez, 1930: 71).

<sup>4</sup> Así lo siente Juan de Vilches en su oda a Antequera (vv. 15 s.). Cf. Talavera Espeso, 1995: 482 s.

en una primera etapa, las denominadas “*descriptions*”<sup>5</sup> de ciudades, que siguen las pautas de aquellas *laudes urbium*<sup>6</sup>. Entre estos panegíricos de ciudades destacan los *Mirabilia urbis Romae*. En uno de éstos, bajo forma de viaje (*Viaje a Tierra Santa* de Bernardo de Breidenbach), se lee un inicio diríase que versificado en el primer verso de nuestro soneto: “*Murus urbis Romae habet trecentas sexaginta & unam turre*” (Gómez Moreno: 284). Los loores de ciudades podían presentarse tanto en prosa como en verso, aparecer exentos o encerrados en marcos más amplios, cuya muestra más apropiada solían ser las historias particulares de ciudades. Las descripciones suelen dar paso al elogio (Gómez Moreno, 1994: 292). Realmente resulta muy difícil establecer la frontera entre una *descriptio* y una *laus civitatis*, como se podrá comprobar en la *Descriptio Cordubae* de Jerónimo de Córdoba, mencionada por Gómez Moreno (1994: 288), que aprovecharemos más adelante.

Muestras tempranas de *laudes civitatis* son las de ciudades italianas, desde fines del siglo VIII. Pero sus principales cultivadores, aunque no únicos, son los humanistas (Gómez Moreno, 1994: 287), a caza de prebendas de los príncipes, especialmente en la Italia del siglo XV, cuando tanto vigor muestran las ciudades-estado en continuas disputas, con *condottieri*, caudillos o príncipes que necesitan legitimar su poder mediante el canto del honor y riqueza logrados para su capital. El poder de una urbe y de un caudillo eran equivalentes: “*civitas sibi princeps*” (Gómez Moreno, 1994: 291). Por ello, cantar a la ciudad era ensalzar o legitimar a su príncipe o tirano.

Tales composiciones se conocieron pronto en España (Gómez Moreno, 1994: 287 s.).<sup>7</sup> A comienzos del XVI, el género está aquí definitivamente

<sup>5</sup> Anca Crivat (2003). *Los libros de viajes de la Edad Media española*. Bucarest: Universitatea din Bucuresti, sección V. 2 a): “El género de la *descriptio urbis*”. In: <<http://www.unibuc.ro/eBooks/filologie/AncaCrivat/cap52.htm>>

<sup>6</sup> Recojo en sus grandes líneas esta panorámica evolutiva del género, con aportación de preciosos datos y análisis, de A. Gómez Moreno (1994: 281-295). Cap. XVIII: “Mérida y la *laus urbis*”, con otras fuentes, que citaré en lo sucesivo.

<sup>7</sup> Sus primeros propagadores fueron, al parecer, juglares o trovadores pediguñeos y predicadores interesados. Pero, estos mismos hechos muestran la vinculación de la cultura española con el humanismo italiano desde sus mismos comienzos. Algunos de esos loores en romance, dedicados a Sevilla por Alfonso Álvarez de Villasandino (1379-1425), de los que informó M. R. Lida de Malkiel (1977: 333-337), que pueden leerse en el *Cancionero de Alfonso de Baena*, serán de utilidad para nuestros propósitos, si se comparan con *laudationes* como la de Florencia por Leonardo Bruni (o la anterior de su maestro Coluccio Salutati), compuesta en 1404. Es muy posible que a comunes fuentes de inspiración deban su cercanía esas cantigas de Villasandino y la *Oratio* y el *Romance heroico* en loor de Valencia del humanista Alonso de Proaza. Comparten entre sí varios elementos y motivos, como la comparación con otras ciudades, alabanza de sus hermosas mujeres, ser ciudades donde mora Amor, su riqueza y la fertilidad de su tierra. La cantiga de Álvarez de Villasandino “Linda sin comparación” (n.º 31), comparte, además, con las de Proaza la expresión “paraíso terrenal” (v. 9). Es normal, dado el género literario, su coincidencia en varios motivos con el soneto a Córdoba de Góngora, pero sorprende encontrar, más allá del Río que baña a la ciudad en

aclimatado, siendo Nebrija, al parecer, el máximo responsable de su expansión (Talavera & Senés, 1993: 1087). Como en el resto de Europa, poetas y escritores dedican sus *laudes* a ciudades ilustres (así Alfonso de Palencia, después de Álvarez de Villasandino, a Sevilla) y normalmente a su *patria* natural: Jerónimo de Córdoba a Córdoba; Jeroni Pau a Barcelona; Serón a Calatayud; Domingo Andrés y J. Sobrarias a Alcañiz<sup>8</sup>; Juan de Vilches a Antequera –pero también a Granada (Talavera Espeso, 1995: 288-299; 480-487). La *laus* reviste forma de discurso oratorio en la *Oratio luculenta de laudibus Valentiae* (1505), que el humanista polígrafo Alonso de Proaza dedica a su patria de adopción<sup>9</sup>, Valencia, en verso, en el *Romance heroico... sacado de la ya dicha oración*, prestigiado, junto a otros 36, por Hernando del Castillo en su *Cancionero General*<sup>10</sup>.

Góngora, como todos sus coetáneos, debió conocer todas estas composiciones. Probablemente las más cercanas para él eran dos poemas de Vilches, uno en loor de Antequera: *De Antiquaria patria sua*, que empieza, en explícita cita de Horacio (*Od*, I, 7): *Laudabunt alii Garnatam montibus altis / impositam*; el otro, *De urbis Garnatae rebus memorabilibus*, compuesto en la década de 1530, con valor documental, pero sin que falten tonalidades clasicistas de humanista, ni la visión idealizada de un poeta (Luque Moreno, 1994; 1996)<sup>11</sup>.

Góngora conocía el loor de Antequera de Vilches:

*Laudabunt alii Garnatam... Corduua, quae doctis mater tulit aurea quondam / uellera, uate suo resonabit... quos frugiferos habet Antiquaria campos, Vilchius hos laudabit... hanc natale solum laudabit carmine, quali / Flaccus et Albuneam resonantem... Singiliam ostendit... et fontem laudabit... lanigeras laudabit oues...*

---

la cantiga n.º 29, el apóstrofe a Sevilla, como “luz de España” (n.º 31, v. 2); en Góngora, a Córdoba, “flor de España” (v. 14).

<sup>8</sup> Para los alcañizanos, véase J. M.<sup>a</sup> Maestre Maestre, *El humanismo alcañizano*, p. 4 ss. Juan Sobrarias, *Oratio de laudibus Alcagnicii*, 1506.

<sup>9</sup> A. Gómez Moreno menciona otras dos *orationes* panegíricas de ciudades: una de G. Jiménez de Córdoba (que no he podido ver) y otra de M. Cossi de Baleares (p. 288). Tampoco me ha sido posible la consulta del trabajo de Jeffrey S. Ruth, “The Humanist *laus urbis* in Iberia”, trabajo presentado en la City University of New York, citado por John Edwards, “Christian Córdoba: The city and its region in the late Middle Ages”. In: *The Library of Iberian Resources online*: <http://www.uca.edu/edwards/>

<sup>10</sup> Hernando del Castillo (1511). *Cancionero General*. Valencia, cxxxix ss. Con su *Romance*, Proaza se adelanta en más de medio siglo a los autores de romances cronísticos y eruditos, como Fuentes, Lorenzo de Sepúlveda, etc.

<sup>11</sup> Ambas composiciones aparecen en la tercera parte de su obra poética (Sevilla, 1544), *De variis lusibus Sylva*, y se inspiran especialmente en L. Marineo Sículo, *De rebus Hispaniae memorabilibus* (Luque Moreno, 1994: 26 s.).

*et laudabit aquas... laudabitque molas... : tu Malacae insignes lauda camposque virosque.*

En él, Vilches apostrofa al destinatario del poema, Diego de Torres, malagueño, invitándole a ensalzar campos y héroes insignes de Málaga, después de haberse presentado él como cantor de Antequera, su patria. Granada queda sin cantor, y también Córdoba. En este punto, Góngora, amparado por la forma del futuro, “*Corduua... vate suo resonabit*” (v. 3), pudo sentirse aludido y aun llamado a ser ese vate de Córdoba, por más que supiera que más de un cordobés había cantado a la ciudad o, al menos, la había descrito y elogiado en prosa. Pero no en estilo lírico-heroico: lo hará él.

Creen algunos que Góngora sólo en un segundo momento tomó conciencia de su función de cantor de su ciudad, ya que el romance a Granada habría sido anterior al soneto a Córdoba, que se habría compuesto como expiación de culpa o penitencia, arrepentido de la infidelidad hacia su ciudad natal, según cabe interpretar el énfasis de los tercetos<sup>12</sup>. Y, en efecto, la admiración de Góngora por Granada, como la de Vilches (Luque Moreno, 1994: 84)<sup>13</sup>, era muy profunda: “Granada le encanta por sus resonancias literarias, sus monumentos, sus recuerdos históricos, su universidad, sus jardines, su verdor, su clima y, por supuesto, por sus hermosas mujeres” (*ibid.*).

Pero esta infidelidad de Góngora, si acaso, fue solo de pensamiento, no de comisión. El primer loor de Góngora fue, no para Granada, sino para Córdoba, por incontenible que fuese el sentimiento hacia Granada, que obró como levadura poética del soneto a Córdoba. Y así, lo admirado y cantado de Córdoba en el soneto se contrasta explícitamente con símbolos de Granada presentados de modo elogioso y con añoranza: ruinas y despojos, y ríos (vv. 9 s.). De esa atracción que Góngora sentía por Granada, inevitablemente asociada con Córdoba, es testigo la conclusión del romance a la misma, especialmente desde el v. 217:

En tu seno ya me tienes, / con un deseo insaciable / de que *alimenten mis ojos*  
[cf. “si... tu memoria no fue *alimento mío*” –v. 11], / tus muchas curiosidades, /  
dignas de que por gozallas / no sólo se desamparen / las comarcas del Betis, /  
mas las riberas del Ganges...

<sup>12</sup> “Góngora se había sentido talmente a gusto en Granada 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 un célebre soneto” (Jammes, 1987: 99).

<sup>13</sup> Sobre estas obras de Vilches, ver Luque Moreno, 1992; 1994; 1996; Talavera & Senés, 1993; Talavera Espeso, 1995.

Es curioso observar, además, cómo con mimbres de las composiciones de Vilches, Góngora teje y entreteje sus dos poemas, el romance a Granada y el soneto a Córdoba. En *De urbis Garnatae rebus memorabilibus* se inspiró Góngora por lo menos para componer en su loor el romance “Ilustre ciudad famosa”, en 1586 (Carreira, 1998, I: 369-393). Las coincidencias entre las dos composiciones son muchas: ambas funcionan como descripción (como tal tomó ya Ambrosio de Morales este poema de Vilches). En su cierre, sitúa Vilches el apóstrofe: “*Bethicae Garnata decus secundos / atque foelices vigeas annos, / floreasque...*” (vv. 97-104). E idéntica forma aparece al término (vv. 47 s.) de la *laus* de Antequera. Góngora utilizará el apóstrofe para estructurar todo el romance, que empieza con: “Ilustre *ciudad famosa*”, y que se renueva en la conclusión o recapitulación: “Éstas son, *ciudad famosa*” (v. 213). Es muy posible que de ahí proceda igualmente, en el soneto a Córdoba, el apóstrofe reforzado con el *Oh* tan y talmente repetido. En *De Antiquaria patria sua* de Vilches está quizá también inspirada la sintaxis acumulativa del romance de Góngora en loor de Granada, que funciona estructuralmente como un único periodo, salvo la breve precisión sobre las mujeres granadinas (vv. 213-216). Toda la sintaxis va construida, tras el apóstrofe, sobre la anáfora “(me trujiste) *a ver*”, que se repite hasta 20 veces<sup>14</sup>.

Del poema de Vilches a Granada procede también el gran acopio de motivos y elementos para ese canto de Granada de Góngora. Pero tampoco faltan algunos en este cofre del soneto a Córdoba. Es muy posible, dada la cercanía entre el vate neolatino y el vernáculo, que a influencia de la extraordinaria curiosidad arqueológica de Vilches y su aprecio de las ruinas o antigüedades –en el que se habían distinguido los humanistas españoles– se deba el v. 9: “Si entre aquellas ruinas y despojos”, resquicio por el que Granada se cuela en el soneto. Lo confirmaría la insistencia en el mismo tema en el romance a Granada, donde se mencionan las ruinas en los versos iniciales: “que de tus ruinas solas / se honraran otras ciudades” (vv. 11 s.); por lo demás y con un piropo con este tema concluye: “granada de antigüedades” (v. 232). Sin embargo, no es en el poema a Granada en el que Vilches menciona las ruinas o antigüedades, sino en la *laus* de Antequera, su patria. De ahí que, aun sin excluir que Góngora haya podido tener en la mente las ruinas de la antigua Granada, *Florentia Iliberritana* o *Illiberis* (nunca un buen poeta excluye posibles dilogías y conceptos, menos aún uno manierista), el sentido básico, ya que no exclusivo, parece ser el de auténticas *ruinas* en la misma Granada, por lo menos ruinas de antiguos despojos o

<sup>14</sup> Quizá como ampliación del sistema mnemotécnico de escuela sobre múltiplos de 5. Leemos este “a ver” en vv. 17. 21. 33. 45. 54. 57. 65. 89. 101. 109. 113. 121. 145. 149. 153. 165. 178. 193, con el sinónimo “alimenten mis ojos” (v. 219), para concluir en: “y que se pasen por ver” (v. 225).

despojos en ruinas<sup>15</sup>. Así era en efecto: parte del opimo botín (“despojos”) monumental que supuso la conquista de Granada, como los palacios de Darlaroca y de los Alixares (Marineo Sículo consideraba a éste la tercera maravilla de Granada), estaban en aquel momento en ruinas. Lo cuentan viajeros e historiadores contemporáneos, como Diego de Cuelvis y Luis del Mármol (Luque Moreno, 1994: 332-350).

Góngora seguía a Vilches. Pero, como ya se indicó antes, antes había habido otros loores de Córdoba. De los conocidos, dos son particularmente notables. El primero cronológicamente es la *Descriptio Cordubae* de Jerónimo de Córdoba, canónigo cordobés –como Góngora–, desterrado de la ciudad, que recorrió el mundo y, tras su periplo, compuso la obra en la segunda mitad del siglo XV, que se conservaba manuscrita en el Colegio Trilingüe de la Universidad de Salamanca (Nieto Cumplido, 1993). Por lo tanto, bien pudo leerla Góngora, mientras estudiaba otra cosa que cánones en Salamanca, si es que la visión que presenta de la ciudad no responde a un estereotipo o esquema tradicional compartido. Pero el cúmulo y detalle de las coincidencias entre el texto de Jerónimo y el soneto de Góngora es tan grande que es lícito pensar en una derivación más que en una coincidencia.

La obra de Jerónimo, como tantas de su época, se presenta como una *descriptio*. Pero, ya sabemos que, como es habitual en este género de composiciones, es un elogio. Jerónimo, en efecto, se sirve del hexámetro en la introducción. Ya ésta es una manera de presentar la obra como encomiástica, objetivo claramente señalado en ese prólogo poético: “*Ut clarent regie metropole prerrogatiua / prosayce dignum duxi propalare decorem*” (fol. 45r). Se repetirá más de una vez en el texto en prosa:

*Prothelatur inter insigniores ac numerosas climatum urbes ciuitas generosa,  
diuulguetur fama preclare sedis antike regnorum (...) Quam ob rem laudis  
compellor tante urbis continuare tenorem, cuius murorum ambitus... laudare  
non designam quod iuste laudari meretur* (fol. 45v).

Y, al final: *Reuertamur igitur ad celebrem urbem de qua certe citius deficeret theorematum laudantis facundia quam in ea quid laudantum deesset* (fol. 50r).

Y nosotros, a las coincidencias entre este loor de Jerónimo y el de Góngora. Ambos empiezan por las murallas: “oh excelso muro”: “*tante urbis continuare tenorem, cuius murorum ambitus...*” (fol. 45v). Y las “torres

<sup>15</sup> El término *despojos* aparece frecuentemente asociado con “trofeos” en textos de la época áurea. Por los muchos que pudieran aducirse, esté, en gracia de su contemporaneidad, el de Lope de Vega, “Hortelano era Belardo”, soneto de 1588: “O ricos despojos / de mi edad primera / y trofeos vivos / de esperanzas muertas” (vv. 49-52).

coronadas” del Alcázar, que presenta Jerónimo: “*regium municipium triplici muro valatum robustissimis turribus premunitum*” (fol. 50v), además de la insigne catedralicia: “*turris egregia*” (fol. 505). El gran río: “*magno Betico flumine famoso*” (fol. 46r). El “fértil llano” o Campiña, como alfoz de la ciudad:

*Concomitatur autem ad haustum ciuitati deliciarum quedam frugifera rregio que canpinia dicitur, cui tan huberem naturam contulit germinandi virtutem que si ab incolis tota coleretur vomere Hyspanias omnes suficeret pabulo sustentare (fol. 46v). Vere hec est alia Palestina et terra benedictionis que non solum lac et mel verum etiam omnia necessaria humane nature gignit pariter et producit (fol. 48r).*

Pero Jerónimo estima, no menos que la ubérrima campiña, las “sierras levantadas”: “*Quid locuar de montibus eius aut verbis idoneys dignum stillum quis continuare valebit?*”; tanto que hasta compara sus cumbres con las famosas bíblicas: “*Laudat enim agiographa montes...*” (fol. 46v). Se trata de una extensa cadena montañosa: “*habet enim ciuitas promontorium quodam protensum, perlongum...*” (fol. 48r), que contiene ingentes riquezas, que no aprecian suficientemente sus “*conpatriotas*” (fol. 48v). La catedral, de la que ya había mencionado la “*turris egregia*”, es incluso superior a las siete maravillas del mundo, que Jerónimo ha enumerado: “*quis illa ulterius precipua reputabat cum in nostra ciuitate tale templum conspexerit?*” (fol. 50v). Con todo esto, sin contar la salubridad del clima y los famosos caballos de Córdoba, es normal que “*citius deficeret theorematum laudantis facundia quam in ea quid laudantum deesset*” (fol. 50r).

Curioso es que la coincidencia entre el loor de Jerónimo y el de Góngora llegue hasta el procedimiento de exaltar las maravillas de la ciudad y su alfoz por comparación con realidades ajenas: montes bíblicos y siete maravillas del mundo, en Jerónimo; Granada con sus monumentos y sus ríos, en Góngora. Pero la cercanía entre ambos textos es incluso más íntima.

Jerónimo compone “líneas entusiasmadas y melancólicas” (Nieto Cumplido, 1973: 11), para, desde el destierro, ensalzar y exaltar a su patria, y así sus conciudadanos más la estimen y no la olviden. Él sabe bien “*quanta retributione Deo obligantur, qui in bona patria nascuntur*” (fol. 51v). Góngora canta a Córdoba para demostrar que a él en absoluto podrán aplicársele los temores de su colega Jerónimo. No pudo despegarla de su recuerdo mientras estuvo alejado y, de ser o haber sido así, para sí pide el máximo castigo (y máximo sufrimiento de Jerónimo): el destierro, idea que aparece en el soneto, por más que bajo forma de cita implícita de otro texto, un salmo (que veremos) fácilmente identificable. Señala Nieto Cumplido,

editor de la “Descripción de Córdoba” de Jerónimo, que fue la añoranza de su ciudad lo que le movió a escribir y la esperanza de que, conocido el encomio de la patria común, sus conciudadanos le concederían el perdón para volver a ella: “*prestolor in gratiam ad tempus redire maternam. / Sis ergo mihi pia Geronimo deposco benigna*” (últimos hexámetros). El alejamiento de Córdoba es el máximo castigo para Jerónimo. Un crimen como el olvido de Córdoba, dice Góngora con autoimpresión condicionada, debería tener el máximo castigo, que siempre será el destierro: “Nunca merezcan ver mis ausentes [y ardientes de lágrimas] ojos...” (vv. 12 ss.).

A la vista de esto, no será sólo fruto del azar la presencia repetida en el soneto de Góngora del término “patria” (vv. 7 y 14), ni el ditrambo conclusivo: “oh flor de España”, ya empleado por Jerónimo para la catedral de Córdoba, emblema de la ciudad y “*decus Hyspanie*” (fol. 50r): ‘flor de España’. Y aún podríamos tener en Jerónimo la base de un recurso que vemos en el soneto: el resalte del sonido *o*, junto al de la sílaba o bigrama *-or-*, repetido en el nombre de *Córdoba*. Jerónimo, orientando hacia esto, ofrece la falsa etimología del nombre de la ciudad: “*Corduba ethimologizatur quasi cordium basis*, es decir, ‘asiento y aliento de corazones’ (fol. 45v), que arranca y de donde arranca un impar loor.

El segundo texto de un cordobés inspirador del loor de Córdoba es el *Razonamiento sobre la navegación del río Guadalquivir* de Fernán Pérez de Oliva. Esta pieza oratoria queda muy cercana a Góngora por más de una razón. La más inmediata probablemente fue un hecho cultural que sucedía ante sus ojos. Aunque obra antigua (1524), el *Razonamiento* se estaba imprimiendo en Córdoba en el mismo momento en que Góngora componía el soneto a su ciudad. Seguramente ambos hechos están relacionados, pues la impresión en Córdoba de las *Obras* (completas) de Pérez de Oliva resultaba un hecho de primera magnitud por la personalidad del autor; por el patrocinador de la edición, el famoso e influyente erudito Ambrosio de Morales, sobrino del autor, retirado a su Córdoba natal e inicial editor de todas las *Obras* del tío; y por tratarse de una obra que había de imprimirse en Córdoba (privilegio de 1584), en la primera imprenta estable que hubo en la ciudad, trasladando la impresión iniciada en Salamanca, que se acabaría en Córdoba en diciembre de 1585, por obra del impresor G. Ramos Bejarano, a quien Ambrosio de Morales hizo llegar desde Sevilla (Cerrón Puga, 1995: 45-52). Era, por tanto, un acontecimiento cultural trascendente y de absoluta novedad, especialmente para Córdoba. Y no es posible que acontecimiento tan notable pasase desapercibido en una población de hasta 40.000 habitantes, a un Góngora abierto a la cultura de su ciudad y del mundo, cuyo padre Francisco de Argote, era, además, amigo de Ambrosio de Morales.

Pérez de Oliva aprovecha el *Razonamiento* a los dirigentes de su patria para, en una *captatio benevolentiae* de sus ideas, llevar a cabo un loor de su ciudad natal en la diáfana prosa del Renacimiento. En ese texto se observa ya el esquema que, en referencia principalmente a Quintiliano, propone H. Lausberg (1984: 220) para la *laudatio urbis*, con los siguientes elementos: fundador; antigüedad; hazañas históricas en sucesión cronológica; situación y defensas; población. Ese esquema se desarrolla plenamente en un discurso explícitamente dedicado al loor de una ciudad: la ya mencionada *Oratio luculenta de laudibus Valentiae* de Proaza, reducida posteriormente a extenso romance (80 versos). En el *Razonamiento* de Pérez de Oliva, orientado hacia otros fines, es lógico que el esquema resulte algo reducido. Y, así, faltan la referencia al fundador (históricamente no conocido y no reivindicado en la leyenda) y la mención de las defensas (irrelevantes en la nueva situación histórica y para los propósitos del locutor). Sin embargo, campea en el texto de Pérez de Oliva el esquema trimembre de cualquier loor o descripción de Córdoba:

Esta riqueza es de tres partes: sierra, llanura y río. La sierra da vino, azeite, leña, y caça, y frutas, y aguas. La llanura da lanas, carne y pan, en tanta abundancia, que falta gente y sobra tierra. Y el río, que es la mayor parte desta riqueza, puso Dios por medio de las otras dos, para que lo que os sobra llevase a otras gentes y los hiziese participantes de la fuente de los bienes do bivís, adonde viniesen como a obediencia a pedir socorro de la vida, y vosotros, señores, con mayor conversación os hizisédes mayores, y a más grandes cosas despertádes los ánimos (Cerrón, 1995: 193).

Lo encontramos de nuevo nítido y repetido en el soneto de Góngora: *muro-torres; río; llano-sierra*. Pérez de Oliva, a falta de fundador, insistirá en la antigüedad de Córdoba, mediante comparación favorecedora con Roma, a la que ayudó Córdoba con célebres hijos suyos, de modo que, dice apretadamente Pérez de Oliva: “parece que la sabiduría y fortaleza (...) hijas engendradas son de vuestra cibdad y moradores della” (Cerrón, 1995: 190). Es la gloria que canta Góngora en los vv. 7 s.: “Oh siempre gloriosa patria mía / tanto por plumas cuanto por espadas”.

Coincide también Góngora con Pérez de Oliva en la loa de la ubérrima fertilidad de los campos “que privilegia el cielo y dora el día”, hasta el punto de que el humanista aprovecha para ello la referencia homérica a los Campos Elíseos y falsamente se aplica a Córdoba el elogio de Plinio a su patria natural (Cerrón, 192).

Pero donde mayor coincidencia se da entre el texto de Góngora y el de Pérez de Oliva es en la alabanza, por varios procedimientos, del río: a él solo

dedica dos versos; lo califica de “gran río” que, en realidad, no es sino la ponderativa traslación al romance de su nombre (*wadi-al-kibir*: ‘el río grande’); y sublimadas quedan en el v. 10, mediante implícita alusión, en la mención de uno y otro río de Granada, primero, la fertilidad, que con no menor fuerza asegura el Guadalquivir que “enriquece Genil...”; y también, en el brillo legendario de las arenas del Dauro o ‘río de oro’, el reflejo del probado fulgor de dorada nobleza (vv. 2 y 4).

Y es lógica tal coincidencia entre Góngora y Pérez de Oliva en el relieve otorgado al río: en su *Razonamiento* o discurso Pérez de Oliva reivindica una obra relacionada con la actividad comercial, en la situación posbélica (ya no hay guerras con la Granada morisca), cuando la prosperidad deberá asentarse en la exportación de los productos de la llanura, cuya vía más fácil y provechosa será la fluvial, por ese “gran río, gran rey de Andalucía”. En la circunstancia de Góngora, las razones para destacar al río son ya evidentes: frente a la reducción de la importancia y prosperidad de Córdoba (que vive del pasado), Sevilla, por su río navegable, es emporio del orbe. Es decir, el paso del tiempo demostraba cuánto acierto había en el elocuente y bello discurso que Pérez de Oliva dirige a los regidores de su patria, para tratar un decisivo problema: la implicación directa de Córdoba, ciudad del interior, en el ventajoso comercio ultramarino, junto a Sevilla, puerto y puerta de las Indias, que se había convertido en “reina del grande Océano dichosa” y era, más que ciudad, “orbe”, en versos de Fernando de Herrera: emporio de gentes, de riqueza y cultura.

En cualquier caso, dependan o no del *Razonamiento* de Pérez de Oliva elementos del soneto a Córdoba de Góngora, lo probable es que la misma idea del loor brotara por una convergencia de influencias: las clásicas y humanísticas del género del loor concretadas en las *laudes* de Granada y Antequera por Vilches, en la coyuntura de la impresión del *Razonamiento* de Pérez de Oliva, que, a su vez, traería a la memoria del joven Góngora la *Descriptio* de Jerónimo. Góngora ya tenía decidido dedicar a Córdoba un loor. Los elementos del esquema del loor aparecían en documentos anteriores, hasta los de Jerónimo y Pérez de Oliva. Éste le mostraba, además, que la razón de futuro para el loor de Córdoba, su permanente prosperidad, estaba en la *vía* de Sevilla: en el comercio por el Río: el Guadalquivir. Lo que era Sevilla es lo que habría de celebrarse en el futuro de Córdoba. El siguiente paso era cómo hacerlo, en qué *forma*. Y también aquí Sevilla mostraba la *vía*: en Herrera y en su soneto en loor de su patria “Reina del grande Océano dichosa”. La suerte estaba echada.

En Sevilla tenía, pues, Góngora puestos los ojos. Allí vivía Fernando de Herrera, dedicado a sus ocios eruditos y a pulir su producción poética lírica, que en su máxima parte pudo rescatar y publicar Francisco Pacheco en 1619.

La acogida de la poesía de Herrera entre los poetas andaluces, Góngora entre ellos, era entusiasta. Conocía Góngora sin duda *Algunas obras* (Sevilla, 1582) y entre ellas, el soneto “Pongan en tu sepulcro, ô flor de España”, compuesto a la muerte de D. Juan de Austria, en 1578, en cuyos versos 9-10 se lee además: “El furor otomano quebrantado / será justo *despojo* que esculpido...” Ahí tenemos juntas, como en el soneto de Góngora a Córdoba (vv. 9 y 14), las expresiones *ô flor de España* y *despojo*, posiblemente no por azar. Pero, además (como opina también A. Vilanova), Góngora conocía poemas que Pacheco había de mandar por vez primera a la imprenta, después de circular manuscritos, como era usual en la época y sabemos por la actividad recolectora de Pacheco. Así debió suceder con el soneto en loor de Sevilla, “Reina del grande Océano dichosa” (Pacheco, en Blecua: 1975, II, 375 s.). La posibilidad de que Góngora haya aprovechado el soneto de Herrera en honor de D. Juan de Austria (de *Algunas obras*) en éste en loor de Córdoba refuerza la opinión de Vilanova y, al mismo tiempo, sugiere la imitación gongorina del soneto en loor de Sevilla, “Reina del grande Océano dichosa”. En la misma dirección apunta también el uso de un recurso común a ambos poetas: el juego con la sonoridad (sonido *-o-* y bigrama *-or-*), advertido tanto en el soneto a Córdoba (que también señala Navarrete, 1997: 235 s.) como en el de Herrera “Aora que cubrió de blanco velo”<sup>16</sup>. Con esto, al tiempo que vemos a Góngora disfrutando del magisterio de Herrera (lo que no suele discutirse), se refuerzan las tesis de que el vate cordobés conocía poemas del sevillano que sólo habían de aparecer impresos en la edición de Pacheco. Vemos, pues, a Góngora en estrecho contacto con la poesía de Herrera, con quien la lírica española inicia nueva y prometedora andadura.

## 2. MODULACIONES DE GÓNGORA

Con lo dicho, tenemos el marco en que se integra la poesía de Góngora y el fondo contra el que contrastar su valía y originalidad. Realmente, es muy posible que, si no al loor de Córdoba, el ejemplo de Herrera llevó a la elección de la forma concreta para ese loor, el soneto, pues, remachando el ejemplo, está la teoría: “es el soneto la más hermosa composición i de mayor artificio y gracia de cuantas tiene la poesía italiana i española”<sup>17</sup>. Al mismo tiempo, la forma soneto remite al cultivo de la poesía seria por Góngora, quien, tras Garcilaso y Herrera, hereda la belleza del soneto italiano, en su

<sup>16</sup> Está en el manuscrito *Cisnes del Betis*, que recoge J. M. Blecua, tanto en Fernando de Herrera, *Rimas inéditas*. Madrid, CSIC, 1948, 139 s., como, con sus variantes de *Versos* de Pacheco, en 1975: II, 130 s.

<sup>17</sup> I. Pepe & J. M.<sup>a</sup> Reyes (eds.) (2001). Fernando de Herrera, *Anotaciones a la poesía de Garcilaso*. Madrid: Cátedra, 265.

más lograda forma, que es la de Petrarca, de quien bebió ávidamente en su juventud (Alonso, 1972: 417; Navarrete, 1997: 245 s.). Podemos examinar cómo se mide en este campo el genio de Góngora con tales maestros, tarea ya asumida por Herrera (Navarrete, 1997: 226 s.), y cuál fue su lograda imitación, y aun innovación y evidente artificio<sup>18</sup>, en este soneto en loor de Córdoba.

En primer lugar, tenemos la articulación clásica del soneto, estructura unitaria articulada en dos partes fácilmente constatables: cuartetos y tercetos. Destacar ese funcionamiento a la vez dual y unitario, es decir, complementario, con potenciación de la unidad y relaciones mutuas, constituye todo un reto, que Góngora asume, oponiendo y armonizando contenido y formas: desarrollo lógico de la idea y ritmo, rima y tono, con la atribución de distinta fuerza en cada caso.

La unidad partida y com-partida es transparente en el plano semántico: el éxtasis admirativo de Córdoba (cuartetos) hace imposible olvidarla (tercetos): avance dual. La rima insiste en dualidad y diferencia. Muy marcada queda igualmente esa dualidad por el diferente ritmo de cada una de las partes (aunque, como se verá, los elementos de transición alían contraposición y estrecha relación). La contraposición se destaca también con el tono, que es admirativo, optimista y luminoso en la primera parte, en los cuartetos, y alarmante y con desvanecidos presagios de tragedia al final, en los tercetos. Pero es, junto a la rima, la morfosintaxis lo que da mayor juego a la diferencia entre las partes. Veámoslo.

Alta es la frecuencia de adjetivación en los cuartetos, sea bajo la forma de adjetivos (de lengua o de discurso) o de variadas frases que complementan los sustantivos. Y muy poco frecuente es la misma en los tercetos, donde dominan los sustantivos, excepto “ausentes”. Los sustantivos cargados de adjetivos en los cuartetos, cuando vuelvan a aparecer en los tercetos irán sin adjetivación y en ordenada enumeración acumulativa, precedidos de determinantes: “tu muro, tus torres y tu río, / tu llano y sierra” (vv. 13 s.). Estos fenómenos (a los que se suman otros) hacen la marcha muy lenta en los cuartetos. En contraposición, será rápida en los tercetos.

También refuerza la diferencia el hecho de que los cuartetos contengan múltiples oraciones, breves y entrecortadas. El período se cierra cada dos versos, que, a su vez, están divididos entre unos elementos *re*-cargados de

---

<sup>18</sup> Opinaba R. Jammes en 1967 que los sonetos amorosos de Góngora contemporáneos de este loor, contienen poco que no se hubiera usado antes o no figurara en Garcilaso (*Études sur l'oeuvre poétique de Don Luis de Góngora y Argote*, Institut d'Études Ibériques et Ibéro-Américaines de l'Université de Bordeaux, p. 362 s.). Por tanto, escasa o nula innovación habría de esperarse en este soneto. Sin embargo, D. Alonso afirma que, en sus sonetos, “en ningún caso Góngora deja de agregar, en mayor o menor número, rasgos personales a la imitación” (1991: XLIV); lo que confirma Navarrete (1997: 247-262).

pedrería y un segundo momento de frases complementarias en los versos pares (: jaez sobre jaez). Por si esto fuera poco, casi todos los versos impares, más el v. 8, tienen una cesura muy marcada, que articula con claridad, de modo dual, la unidad versal.

Frente a esto, los tercetos forman una sola unidad sintáctica dotada de una acelerada fluencia (salvo el notable remanso contemplativo del v. 10, de andadura semejante a la de los cuartetos): expresan el apasionamiento o la pasión del poeta ausente de su patria. Góngora imprime igualmente ese movimiento (entre todos los versos de los tercetos; entre cada par en los cuartetos), recurriendo al encabalgamiento de los versos. El movimiento resulta más perceptible e impetuoso, además de por lo dicho, por tratarse de un período largo (el primero y único de este tipo en el poema) construido sobre la prótasis de una oración subordinada condicional y la apódosis de la principal: “Si..., nunca merezcan ver... llano y sierra”.

Una vez re-presentados o arracimados todos los elementos del cuadro, la ciudad, ceñida por el río y envuelta en un paisaje resumido en dos pinceladas, llano y sierra, re-surge, y de su contemplación, marcada por la pausa, el éxtasis: “gozo, en plenitud, al llegar a la meta del deseo” (Alonso, 1972: 411). En este final, tenemos dos partes muy marcadas del mismo verso (v. 14), en sí mismas doblemente articuladas. Especialmente la segunda, por necesidades afectivas y estéticas, mediante la reaparición del elemento *oh*, que había destacado ya el discurso admirativo entrecortado del inicio del poema, al que ciertamente reenvía su repetición. Desde todos los puntos de vista y literalmente, estamos *re-capitulando*, como indica en una partitura musical el *da capo*: se nos vuelve al *prin-cipio*, a la cabeza. Todo queda finalmente ensamblado: *cap i cua*.

De todos modos, otros recursos sirven para reforzar esa unidad dentro de la diversidad y contraste: “relaciones cohesivas” las denomina D. Alonso (1972: 411). En Italia se había desarrollado ya el uso de pluralidades de elementos relacionados o correlaciones, con las que la estructura queda fuertemente unificada, al tiempo que reciben relieve y contraste notables sus partes, que en detalle describe D. Alonso (1970: 23-60; 1972: 410-418 especialmente), de modo que basta aquí con espigar en ellas. Declara autorizadamente el crítico: “Entre la balumba de composiciones de este tipo [poemas con correlaciones] 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” (Alonso, 1970: 59 s.). Veamos tal artificio.

De los dos tipos de correlación, progresiva y reiterativa, que D. Alonso ha descrito, Góngora, que ya venía practicando esta técnica desde años atrás, como muestran sonetos tan logrados como “Mientras por competir con tu cabello” y “De pura honestidad templo sagrado”, ambos de 1582, e “Ilustre y

hermosísima María” (1583), elige en este poema la segunda, el tipo más fértil en literatura española (Alonso, 1970: 59 s.), seguido ya en los sonetos mencionados: va desgranando a lo largo de los cuartetos seis elementos (*muro, torres, río, llano, sierras* y el condensativo *patria*), y los recoge al final del poema (vv. 13-14). El funcionamiento es perfecto.

Pero las correlaciones también establecen relaciones verticales de las pluralidades regularmente distribuidas y ligan entre sí los versos y estrofas de los cuartetos en que se dan y de los dos últimos versos del segundo terceto.

Todos los versos impares comienzan con la interjección ¡oh!, y también comienzan así los segundos miembros de los primeros versos en ambos cuartetos. (...) La iniciación de tipo anafórico ¡Oh!, vivifica afectivamente la evocación de cada miembro. [Y, dada su comunidad genérica,] los sitúa a todos simétricamente en la vinculación de la pluralidad... (Alonso, 1972: 412-14).

De este modo, se crean relaciones de unos versos entre sí, de las que se excluye a otros, que, por lo mismo, ya quedan también mutuamente relacionados. El tercer verso de cada uno de los cuartetos sólo presenta *oh* en el primero de sus miembros. De este modo, queda bien trabada y organizada la primera parte del poema, que sorprendentemente se evocará y resonará al final, con dos *oh* en el segundo miembro del último verso y un encarecimiento de *patria* con el elativo *flor*.

Pero hay más. Si se advierte, además, que esos dos primeros versos de cada uno de los cuartetos son bimembres y también lo son, en los mismos, los dos últimos, se observará una exacta correspondencia entre estas partes de los dos cuartetos, “formada por idéntica colocación de valores conceptuales, rítmicos y afectivos, ya iguales ya homólogos” (Alonso, 1972: 412):

Los vocablos [*muro, torres, llano, sierras*] se corresponden por el número de sílabas, por la función gramatical, por su posición y agrupamiento (bimembración). Hasta la *-r-* de *torres* ha tenido su correspondencia en *sierras*. Claro que la acentuación es idéntica en ambos versos: tienen los dos (como otros muchos bimembres) un neto acento en cuarta sílaba, que haría presagiar la normal acentuación en 4.<sup>a</sup> y 8.<sup>a</sup>. Pero el comienzo del segundo miembro manifiesta que el verso se decide por la acentuación en 6.<sup>a</sup>. Ambos endecasílabos ligan por sinalefa sus dos miembros: *muro-oh, llano-oh*. Comparación, pero no tan extremada, permiten los versos terceros de ambos cuartetos, y también los versos cuartos (1972: 413 s.).

A esto el ilustre crítico añade algunos elementos de contraste y variación. La correspondencia “sería casi perfecta si no estuviese alterada por una

variación: el verso 2.º del primer cuarteto es un gallardo trimembre; mientras que el correspondiente en el 2.º cuarteto es un bimembre ligeramente irregular” (Alonso, 1972: 412). Pero este hecho, a efectos de logro artístico, es positivo: “la división trimembre del primero parece como una explosión inicial, que da un arranque entusiasta a todo el soneto” (1972: 414). Y, creo yo, teniendo en cuenta la unificación del poema, este v. 2.º trimembre está remitiendo a la trimembración del penúltimo (segundo contando *a fine*). Por otra parte, lo que se pierde en matemática correspondencia en los versos pares de los cuartetos, se gana en enriquecimiento del contraste, con esa aparición de marcas distintas y contrapuestas a *oh* pero cercanas entre sí, que, además, por su distinta categoría formal (*de, de, que, tanto* son conectores), ofrecen relación de dependencia con los elementos correlativos y complementan su significado.

En el análisis del logrado artificio del poema, no debe olvidarse, señala D. Alonso, que el funcionamiento de cada una de las partes queda marcado por el cambio imaginativo entre el movimiento binario y ternario, en una alternancia de versos de cada tipo a lo largo de todo el poema (1972: 411). Sorprende y causa placer estético la maestría de la bimembración perfecta o imperfecta en los versos pares de los cuartetos que, con el apoyo en el siguiente verso par (el 10.º), salta a la reduplicación en el último verso: *llano-sierra* más *patria-flor*. De este modo, se produce una confluencia del artificio de bimembraciones y trimembraciones al final del poema: correspondencia ya mencionada, de la trimembración del v. 2.º en el verso 13.º y, por suma, en el reencuentro de la pluralidad de seis elementos (3 + 3), con el añadido florón de la flor y multiplicación de la bimembración o suma de bimembraciones en el último verso. Por este procedimiento acumulativo, el juego de movimiento ternario multiplicado y del binario sumado, se convierte en intensificación del artificio estético como apoteosis o traca final.

Todavía puede verse la maestría y aun genialidad de Góngora como artista, si se aprecian otros niveles correspondientes y, por tanto, intensificadores de estos efectos nuevos, si no inusitados.

El esquema de la rima, como es lógico en el soneto, potencia la autonomía y contraste de las dos partes. No presenta sorpresa, como era de esperar, en los cuartetos. Sin embargo, Góngora innova osadamente en el esquema de la rima de los tercetos. La rima CDE:CED ni siquiera aparece en las muestras de T. Navarro Tomás en su *Métrica española*<sup>19</sup>, ni en el período de la Gaya Ciencia, ni en el del Renacimiento o Siglo de Oro. Hay que acudir a estudios muy completos del tema para saber que es rima tan rara que en su frecuencia de aparición en la poesía española clásica (con rimas

<sup>19</sup> T. Navarro Tomás (1978). *Métrica española*. Madrid: Guadarrama.

sucesivamente no repetidas y con todas tres en cada uno de los tercetos) ocupa el octavo lugar, de un total de ocho posibilidades<sup>20</sup>. Octava de ocho: que ya es muestra y voluntad de innovación.

La misma voluntad de dominio de la técnica artística puede apreciarse en el ritmo del poema. D. Alonso llamaba ya la atención sobre la presencia de acentos en la 4.<sup>a</sup> sílaba, aun cuando en la segunda parte, por sorpresa, aparezca en la 6.<sup>a</sup> y no en la 8.<sup>a</sup>. Puede de ello deducirse la voluntad de servir de endecasílabos sáficos para configurar el ritmo predominante en la primera parte del poema. Y así sucede. Los versos sáficos son la mitad de los versos en los cuartetos (vv. 1. 4. 5. 6). Un último sáfico aparecerá sólo en el último verso del soneto. Y cuatro son los versos melódicos (vv. 3. 9. 10 y 11). Quiere esto decir que el ritmo predominante que Góngora quiere imprimir al poema es de blandura, lentitud y gravedad y aun lirismo (como sucede en Garcilaso)<sup>21</sup>, especialmente en los cuartetos y en la clausura del poema. (Es el ritmo que ha querido recogerse en el verso que sirve de título a este trabajo.) Los usos que se apartan de este ritmo en conjunto mayoritario se explican desde la voluntad de dominar con maestría el arte de las transiciones, dar distinto tono a cada parte del soneto y poner en correspondencia forma y contenido, de modo que, si puede ser, suceda aquello que afirma Dámaso Alonso de esa dicotomía saussuriana de *significante* y *significado* absolutamente inválida en poesía, donde el *significante* no se opone a *significado* sino que es *significado*. Al primero de los objetivos (distinto tono de cada parte) responde la transición al endecasílabo heroico en el v. 7 y al enfático en el v. 8. Era necesario para señalar la transición de los cuartetos a los tercetos, en cuyo comienzo de nuevo se requería la apacibilidad a modo de humildad y murmullo deprecatorio, que marca todo el primer terceto (endecasílabos melódicos), para lograr un fuerte contraste con el énfasis en los vv. 12 y 13, en que restalla el juramento o angustiada imprecación del poeta contra sí mismo, caso de sucumbir a los tentadores cantos de sirena de Granada: “núnca merezcan / vér...”. Tras tan enfática proclamación de inocencia, se puede ya volver al molde de la lentitud y sosiego, a la tranquilidad que ofrece el último sáfico con sus cuatro cláusulas de sereno ritmo trocaico: “*sierra-oh pátria-oh flór-deEs páña*”: serenidad y paz recobradas en el materno regazo.

Después de esta demostración de dominio del material sonoro en el plano de la intensidad, puede examinarse el plano del juego de timbre o color de los

<sup>20</sup> CDC:CDC; CDC:DCD; CDE:CDE; CDE:CED; CDE:DCE; CDE:DEC; CDE:ECD; CDE:EDC.

<sup>21</sup> La preponderancia del sáfico en este soneto, al mismo tiempo que nos recuerda las estrofas sáficas del poema *De urbis Garnatae* de Vilches (Luque Moreno, 1992: 358) y que afianza la hipótesis de su aprecio por Góngora, refuerza el tono lírico del poema.

sonidos. Sabemos que las situaciones vividas, más aún si vívidas, traen a nuestra expresión oral los sonidos expresivos de nuestros sentimientos de entusiasmo, terror, sufrimiento, etc. No es de extrañar, por tanto, que un artista potencie esta capacidad innata del hablante y juegue con este nivel. No son muchos los estudios sobre la frecuencia de sonidos en el corpus de la lengua española y menos aún, a lo que conozco, en el corpus de obras literarias, por otra parte muy difícil de definir en cuanto tal. Pero podemos estimarlos operativamente suficientes. Pues, bien, teniendo en cuenta los estudios disponibles<sup>22</sup> sobre esa frecuencia de sonidos en español en lo que se refiere a las vocales, resulta que la frecuencia en la lengua general del sonido *o* es de 9,75% frente al 10,63% que aparece en el soneto de Góngora. La diferencia es de 0,88. Pero es todavía más notable, si se tiene en cuenta el estudio de un corpus más amplio<sup>23</sup>: 9,37% en la lengua general. Ahora la diferencia es de 1,63%, que no es pequeña, si, por ejemplo, se compara con la frecuencia del sonido *u* en español, que es de 4,34%, poco más del doble de esa diferencia. A lo cual hay que añadir la destacada situación (principio y final de poema; principio de bimetraciones) y el énfasis que supone la repetición de *oh* ocho veces. Por su parte, la frecuencia de aparición de la sílaba *o*, mejor, bigrama *-or-*, ya sea como tal *o* en su equivalente acústico *-aur-*, que llega en la lengua general hasta el 0,36 por cada cien palabras (Alameda-Cuetos), aparece con la frecuencia del 11,04% en este poema, es decir, con una frecuencia treinta veces mayor<sup>24</sup>. Doce veces aparece en las 92 palabras del poema. Por ello, no parece tratarse de un hecho casual, sino de un artificio buscado y, para bien, hallado, que podría considerarse doble en su origen y valor simbólico. En *-or-* oyó mi repetida lectura el eco del nombre de Córdoba y, a la luz de la caprichosa etimología de Jerónimo, el latido del *cor* o corazón que resuenan en todo el poema. Posteriormente, comprobé con regocijo que Sánchez Robayna (1998) había destacado el relieve del sonido, de la rotundidad de *-o-* y del bigrama *-or-* en el poema, otorgándoles un valor más que simbólico. El bigrama *-or-* es, recogiendo los ajustados

<sup>22</sup> Son E. Alarcos Llorach (1965). *Fonología española*. Madrid: Gredos; T. Navarro Tomás (1974). *Manual de pronunciación española*. Madrid: C.S.I.C.; M. Guirao y M. García Jurado (1993). *Estudio estadístico del español*. Buenos Aires: Consejo Nacional de Investigación Científica y Técnicas; H. E. Pérez, "Frecuencia de fonemas": *Fonética segmental del español público en Chile* (abril, 2003): <[http://e.rthabla.rthabla.org/numeros/N1/N1\\_A4.pdf](http://e.rthabla.rthabla.org/numeros/N1/N1_A4.pdf)>

<sup>23</sup> Por ejemplo el examinado por J. R. Alameda & F. Cuetos (1995). *Diccionario de frecuencias de las unidades lingüísticas del castellano*, Oviedo: Universidad, 2 vol. sobre dos millones de palabras escritas.

<sup>24</sup> El bigrama *-or* y su equivalente *-aur* aparecen 12 veces en 92 palabras. Además, se dan agrupaciones fónicas muy cercanas como *-ro* (en *muro*, dos veces) y *río* (también dos veces). Como ya se adelantó, Navarrete observa el juego con los "fonemas /r/ y /o/", asociado con el concepto del *oro*, en el soneto de Herrera "Aora que cubrió de blanco ielo" (1997: 235).

conceptos del citado crítico, un “hipograma reducido de la palabra-tema *Córdoba*”, su “emblema sonoro o miniaturización fónica”; “palabra-talismán”, “mónada sonora y sílaba iterativa que *evoca* (tal es, de hecho, el motivo central del poema), el nombre de la ciudad natal del poeta”. Y, también, “alianza de sentido y sonido”, –or– es “la reticulación o condensación sonora de *Córdoba*”. Si con Jerónimo yo leía ‘corazón’ en *cor*, Sánchez Robayna advierte el brillo del oro, negado a las arenas que arrastra el Río, en las tierras y sierras cordobesas doradas por el “día” (v. 6) y “en aquella sola sílaba fulgurante”. Así queda “aurificada” y aun “aureolada” Córdoba, con su aurífera *corona* de *torres* (v. 1). Pero Góngora va más allá del eco o latido del *cor–* u *–or–* de Córdoba en su juego con el sonido vocálico y con el signo gráfico circular de –O–. No menos capaz que Quevedo, que enlaza ceros de contabilidades genovesas con turbantes de moros muzas (vv. 79-84 de su *Epístola satírica y censoria...*), contempla el cordobés amante (*cor-do-ves*) que las torres de Córdoba (entre las que destaca la de la catedral), como otras tantas aureolas místicas, la coronan con cercos a la manera de la imaginería sacra. Es ésta otra manera sublime con la que el Góngora eclesiástico, el erudito de humanismo, el esteta sensible y el agudo conceptista loado por Gracián, exaltando, *consagra* la absoluta perfección de su loada y *adorada* ciudad<sup>25</sup>. (Es lo que también se ha querido expresar en el verso del título.)

A otros recursos embellecedores, como la paronomasia en “*gran río*” – “*gran rey*” (v. 3) o el juego enaltecedor con la etimología de Guadalquivir (de ‘el río grande’ al elativo ‘el gran río’), pueden añadirse pertinentes evocaciones de textos garcilasianos. Así, en “tanto por plumas como por espadas” (v. 8) resuena el “tomando ora la espada, ora la pluma” (*Églo.* III, 40), y en las “arenas (...) no doradas” (v. 4) reverbera “la hebra voladora (...) que el rico Tajo en sus arenas cría” (en “Ilustre y hermosísima María” –vv. 6 y 8–). Y, a través de este trasvase del Tajo, río ya poético por garcilasiano y tópicamente aurífero, el Darro, elevado su caudal a Dauro por caprichosa taumaturgia verbal de humanistas, ve convertida su antigua y ordinaria denominación y su sucia realidad contemporánea a fulgente decoro<sup>26</sup>.

<sup>25</sup> Bonvesin de la Riva había destacado en su *laus* de Milán (*De magnalibus urbis Mediolani*, 1288) la circularidad de la ciudad, que resultaba, además, plasmada en el centro de su nombre (*MediOlanum*). Este simbolismo del círculo como perfección se fue extendiendo también fuera de Italia. Cf. E. Guidoni, “*Pulchritudo civitatis: statuti e fonti non statutarie a confronto*”: <[http://www.storiadellacitta.it/metodologia/pulchritudo.htm#\\_ftnref8](http://www.storiadellacitta.it/metodologia/pulchritudo.htm#_ftnref8)>

<sup>26</sup> El nombre antiguo de este río había sido *Hadarro*, derivado de “*tara*”, ‘canal’. Vilches es testigo tanto de ese acercamiento entre Tajo y Darro, como de su triste realidad contemporánea: “*Daurus excurrit mediam per urbem, / est sed indigne populi cloaca, / aureas qui Hermo similis Tagoque / ducit arenas*” (*De urbis Garnatae*, vv. 69-72). Cuando lo canta Góngora en el soneto, el Dauro, como dice Vilches, era realmente una cloaca, pues servía de colector de inmundicias urbanas. Y

De lo que nadie duda es de que la idea fundamental de los tercetos (imprecación sobre sí mismo del poeta) deriva del Salmo 137 / 136, conocido en los siglos áureos por su vulgato inicio *Super flumina Babylonis*<sup>27</sup>: “Si me olvido de ti, Jerusalén, que se me paralice la mano derecha. Que se me pegue la lengua al paladar, si no me acuerdo de ti, si no pongo a Jerusalén en la cumbre de mis alegrías” (vv. 5-6). Con acierto, la denominada *Biblia de Jerusalén* rotula este salmo “Balada del desterrado”, pues es, en efecto, la expresión antonomásica del dolor del exilio y de la nostalgia de la patria. Por tanto, es la cita bíblica más adecuada para expresar con rigor (autoimprecación) y rigurosidad el trágico sentimiento lírico del poeta, para quien la tierra de Granada, aunque parte de su entraña, será “extraña” (salmo cit., v. 4), frente a Córdoba, la “siempre gloriosa patria mía” (v. 7). Por lo mismo, el loor de Córdoba alcanzará aquí su clímax. La cita añade a la explícita comparación entre Granada y Córdoba una profundidad insospechada. Granada, por lo menos por su simbolismo fundamental (tierra extraña o extranjera, tierra, por tanto, a la que podrían ser arrojados los traidores a la patria –recordemos a Jerónimo de Córdoba–), está por Babilonia, cuyo término de oposición es Sión / Jerusalén, que, de este modo, simboliza a Córdoba. Y probablemente no sólo en su correspondencia simbólica, por así decirlo, literal, sino también en el sentido alegórico-tipológico y anagógico.

Ya Jerónimo de Córdoba, que tanto insiste en las riquezas de la sierra de Córdoba, había comparado a su patria con el paraíso terrenal: “*una patria que cunctis habitantibus eam paradisi voluptatis arbitratur exemplar (...) propter suam largifluam ubertatem*” (Jerónimo, fol. 45v)<sup>28</sup>. En este poema de Góngora, además del antecedente literario utilizado, se afirma de alguna manera lo mismo: en Córdoba hay un “gran río” (como el que con sus cuatro brazos irrigaba el Edén –*Génesis* 2, 10-14–), un “fértil llano” o suelo (*Gén* 2, 4b-8a), “que privilegia el cielo y dora el día” (v. 6): sitio tan enriquecido y bañado como el de Granada, por cierto. Pero, Córdoba, además de ser paraíso terrenal, es la Jerusalén celeste, la ciudad mimada por el Cielo (“que privilegia el cielo”), símbolo del paraíso –“nuevo cielo y nueva tierra” (*Apoc*

---

bien lo sabía Góngora, quien en su romance a Granada dice de sus ríos que “el uno baña los muros / y el otro purga las calles” (v. 7s). Y “purgatorio” había llamado al Darro un poeta anónimo contemporáneo (Carreira: 372). De donde resulta el acertado juego de Góngora con las palabras. Si el río Genil “baña” los muros de Granada también “Darro baña” (“*excurrit mediam per urbem*”). Pese a la terca realidad (*dirty reality?*) no sólo Genil enriquece; también Dauro muestra el fulgor dorado... de su nombre: ¡divinas palabras!

<sup>27</sup> Sobre el tema presentó una tesis en Barcelona J. Castillo González (1992), *El salmo ‘Super flumina’ en la literatura española*.

<sup>28</sup> Estas imágenes no son originales y las vimos utilizadas por Villasandino y Proaza.

21)–, contrapuesta a Babilonia. Es la ciudad *per*-fecta de Jerusalén con sus puertas y *muros* de piedras preciosas, con un río de agua, el río de la vida, en la que no habrá maldición alguna (*Apoc* 17). Así, a la zaga de tantas *laudes urbium*, el sentimiento y la genialidad artística, ya al comienzo de su dedicación a la poesía, plasman este sin par loor de Córdoba por Góngora.

## BIBLIOGRAFÍA

- Alonso, D. (1970). *Seis calas en la expresión literaria española (Prosa-Poesía-Teatro)*. Madrid: Gredos.
- Alonso, D. (1972). *Obras completas*. Vol. V: “La simetría bilateral” (pp. 341-393); “Función estructural de las pluralidades” (394-436); “La correlación en la poesía de Góngora” (437-460). Madrid: Gredos.
- Alonso, D. (1991). *Obras de Don Luis de Góngora. [Manuscrito Chacón] Homenaje a Dámaso Alonso*. “Introducción” a la ed. facsímil del Manuscrito Chacón: Vol. I. Madrid: R. A. E./Caja de Ahorros de Ronda. 3 vol. (vol. 1).
- Carreira, A. (ed.) (1998). Luis de Góngora, *Romances*. Barcelona: Quaderns Crema, 3 vol. “Ilustre ciudad famosa”, en vol. I: 369-393.
- Cerrón Puga, M.<sup>a</sup> L. (ed.) (1995). Fernán Pérez de Oliva, *Diálogo de la dignidad del hombre. Razonamientos. Ejercicios*. Madrid: Cátedra.
- Gómez Moreno, A. (1994). *España y la Italia de los humanistas*. Madrid: Gredos.
- González Vázquez, J., M. López Muñoz & J. J. Valverde Abril (eds.) (1996). *Clasicismo y Humanismo en el Renacimiento Granadino*. Granada: Universidad de Granada.
- Jammes, R. (1987). *La obra poética de Don Luis de Góngora*. Madrid: Castalia.
- Lida de Malkiel, M. R. (1997). “La ciudad, tema poético de tono juglaresco en el Cancionero de Baena”. In: M. R. Lida de Malkiel. *Estudios sobre la Literatura Española del Siglo XV*. Madrid: José Porrúa Turanzas: 333-337.
- Luque Moreno, J. (1996), “Granada en la poesía Juan de Vilches”. In: González Vázquez *et alii* (1996): 185-206.
- Luque Moreno, J. (1994), *Granada en el siglo XVI: Juan de Vilches y otros testimonios de la época*. Granada: Universidad de Granada.
- Luque Moreno, J. (1992). “La obra poética de Juan de Vilches: ordenación y *conspectus metrorum*”, *Florentia Illiberritana* 3: 355-368.
- Maestre Maestre, J. M.<sup>a</sup> & J. Pascual Barea (eds.) (1993). *Humanismo y pervivencia del mundo clásico. (Actas del I Simposio de Humanismo y*

- pervivencia del mundo clásico. Alcañiz, 8 al 11 de mayo de 1990*). Cádiz: Instituto de Estudios Turolenses/Universidad de Cádiz.
- Millé y Giménez, J. (1930). “Los viajes de Góngora”. In: *Sobre la génesis del Quijote* (69-74). Barcelona: Araluce.
- Navarrete, I. (1997). *Los huérfanos de Petrarca: poesía y teoría en la España renacentista*. Madrid: Gredos.
- Nieto Cumplido, M. (ed. y trad.) (1973). Jerónimo [de Córdoba]. *Descriptio Cordubae*. Córdoba: Diputación Provincial.
- Pérez de Oliva, F. (1995). *Diálogo de la dignidad del hombre. Razonamientos. Ejercicios*. Ed. M.<sup>a</sup> Luisa Cerrón Puga. Madrid: Cátedra.
- Sánchez Robayna, A. (1988). “Córdoba o la aurificación”, *Syntaxis* 18, otoño, 39-43.
- Talavera Espeso, F. J. (1995). *El humanista Juan de Vilches y su ‘De variis lusibus Sylva’*. Málaga: Analecta Malacitana.
- Talavera, F. & G. Senés (1993). “Observaciones sobre el horacianismo en la *laudatio Antiquariae* de Juan de Vilches”. In: J. Maestre & J. Pascual (1993). I. 2: 1083-1089.