

LA SOLEDAD QUE NO ESCRIBIO DON LUIS DE GONGORA

Lila Ferrén de Velasco
 Universidad Nacional de Córdoba

Al conmemorarse en 1927 el tercer centenario de la muerte de Góngora, el ambiente literario español estaba preparado para encontrar en él a un poeta que respondía a las aspiraciones renovadoras del momento. Ya lo dijo Alberti: "que parte de la poesía del ganchudo y peligroso sacerdote de Córdoba viniera a coincidir, al cabo de los siglos, con parte de la nuestra" (1). En efecto, la Generación del 27, la "más españolamente europea", osciló entre la poesía pura y el surrealismo, entre la fiesta del intelecto y la derrota del intelecto o, en expresiones unamunianas, entre poesía original y originaria.

Cuando Jorge Guillén dice que "para Góngora la poesía en todo su rigor fue un lenguaje construido como un objeto enigmático" (2) está destacando dos elementos claves que relacionan la producción gongorina con el clima imperante en las letras españolas durante la década del veinte. "Construido" responde a la perfecta arquitectura que preconizaban para el poema los defensores de la poesía pura, en las huellas de Mallarmé y Valéry. De Góngora expresa Gerardo Diego: "Es ante todo un poeta perfecto. Su técnica es implacable y no deja cabo suelto por atar" (3). Como en los poetas "puros", importa la técnica controlada por una conciencia lúcida y vigilante. En ellos predomina una voluntad de forma y estilo más que de inspiración, ya que ésta con frecuencia es capaz de provocar desorientaciones. Un espíritu apolíneo en la perfección estructural, que convierte en verdadero cosmos el caos y la espontaneidad. La improvisación cede lugar a la construcción -el poeta es un arquitecto de poemas-; la libertad caótica al dominio de la limitación artística.

Las octavas reales gongorinas son, en este sentido, un modelo de construcción y de voluntad formal; ubica a la palabra en el lugar preciso para que "sugiera" en toda su plenitud (Mallarmé hablaba de provocar "ensoñaciones abiertas" mediante el poder sugestivo de la palabra).

La poesía de Góngora, como la de Mallarmé y sus seguidores es imaginación guiada por el intelecto. "Excluye de tu palabra la realidad porque es vulgar", decía Mallarmé. Y Góngora fue un maestro para eludir el nombre vulgar de las cosas aludiéndolo mediante una metáfora o una perífrasis que sustituye por un nuevo nombrar el nombre desmonetizado ya por el uso.

La huida de los nombres cotidianos, de lo inmediatamente visible en pro de una dificultad que exige la participación del lector para que actualice virtualidades que, de otro modo permanecerían en la pura latencia, lleva a los partidarios de Mallarmé a ensayar complejidades sintácticas que vinculen las palabras de manera insólita. Complejidad sintáctica, elusión del nombre cotidiano, construcción perfecta y lógica... no es difícil explicarse por qué se han establecido relaciones -a veces exageradas- entre Mallarmé y Góngora (4). No son lo mismo; sus aproximaciones son quizás accidentales, como bien subraya Dámaso Alonso (5), pero coinciden en una actitud poética semejante. En Mallarmé, que no lo conocía siquiera, tuvo Góngora su mejor discípulo, escribe García Lorca (6).

Volviendo el otro elemento que Guillén señala en la poesía de Góngora, se trata de un "objeto enigmático". El enigma trasciende lo racional y lanza su sentido hacia lo transracional, hacia una super-realidad en la que el intelecto se siente derrotado para aprehenderla discursivamente. En la fórmula "imaginación guiada por el intelecto", los surrealistas privilegiaron la imaginación y, prescindiendo de la técnica constructiva, acentuaron el poder imaginativo. Breton, en 1935, sostuvo que el arte está llamado a saber que su cualidad reside sólo en la imaginación, independientemente del objeto exterior que le ha dado origen. Bajaría, por su parte, señala que la lectura de las imágenes gongorinas, sin explicación, pueden ser fuente de imágenes surrealistas. Pero en Góngora no se trata de imágenes inconexas; ya hemos dicho que el poema es siempre perfectamente construido. Además sus imágenes, de diversas maneras, suponen un grado mayor o menor de descripción, mientras que en los surrealistas dejan de ser descripción para convertirse en presentación de estados poéticos emancipados de todo propósito naturalista de descripción. Son imágenes autónomas, que valen por sí mismas, independientemente del poder evocativo respecto de objetos determinados. En cambio, en la imagen gongorina, siempre subyace la realidad; se exaltan los sustitutos de la realidad, pero ésta se halla aludida (7). De todos modos, en la "prepotencia me-

tafórica se reúnen todos los hilos del 27" (8).

Imagen, sintaxis complicada, elusión del nombre cotidiano, construcción armónicamente perfecta... El viejo Góngora, rescatado al fin después de haber estado "solo como un leproso lleno de llagas de fría luz de plata" según la feliz expresión de Federico (9), resultaba de una novedad increíble. Estaba allí, al alcance de las tendencias más variadas. Y los poetas del 27 hallaron en él un mentor, aunque no se propusieron imitarlo explícitamente, salvo en un momento de la poesía de Alberti.

Rafael Alberti

Uno de los tres gloriosos supervivientes de su generación, confiesa en La arboleda perdida:

Mi locura por el vocablo bello llegó hasta el paroxismo en el año del Centenario de don Luis de Góngora, cuando con Cal y Canto la belleza formal se apoderó de mí hasta casi petrificarme el sentimiento (10).

Si los tres primeros libros de Alberti se insertan en la tradición de los Cancioneros, Cal y Canto, publicado en Madrid por la Revista de Occidente (1929), lo hace en la tradición gongorina, aunque ya en su poesía inicial no es difícil advertir elementos propios del cordobés (11). Pero estas huellas en Cal y Canto van más allá. Alberti renuncia a los metros populares y se refugia en la voluntaria cárcel del soneto y en los metros cultos gongorinos.

El título inicial de la obra: Fusión y forma ya anticipa toda la síntesis platónico-aristotélica que Alberti perseguía. Una inspiración apasionada y una contención formal; fiebre, pero también arquitectura; enigma y construcción, como en Góngora. Después, por sugerencia de José Bergamín, el título se convirtió en Cal y canto que, si bien a nuestro juicio resulta menos sugerente que el primero, aunque más original y sonoro, conserva las nociones esenciales: construcción y libertad.

CAL

La obra está estructurada en ocho partes: Ia. tres sonetos; IIa. once poemas en tercetos; IIIa. seis en versos breves; IVa. Homenaje a Góngora (en heptasilabos y endecasilabos); Va. tres poemas en heptasilabos y endecasilabos; VIa. un poema en heptasilabos y endecasilabos y siete en versos breves; VIIa. tres poemas en verso libre o con asonancias y diversos metros; VIIIa. Carta abierta, doce cuartetos endecasilabos, de los cuales los seis primeros son asonantes en los versos 1-4 y los otros carecen de rima.

Lo más específicamente gongorino son los sonetos, los poemas en tercetos y la "Soledad tercera", en la que centraremos nuestra exposición.

Salinas, compañero de generación del poeta gaditano advierte que:

el libro de Alberti no es imitación de Góngora (aunque como por juego en su "Soledad Tercera" teja con extraordinario arte un perfecto laberinto gongorino), no es producto de la influencia de Góngora; es tradición, tradición de Góngora, como el ciclo anterior era tradición de la poesía de los Cancioneros (12).

La Tercera Soledad gongorina -que quedó en proyecto-: la de las selvas, será el desafío recogido por Alberti. El joven peregrino es invitado a introducirse en la selva por el viento, que se convierte casi en el verdadero protagonista y concede a la composición un dinamismo especial. Es él quien sonríe cortésmente al peregrino, quien lo invita a penetrar en la selva, quien lo rescata al fin del asedio de las ninfas mediante una señal que quiebra la ronda y las dispersa convertidas en árboles.

Alberti se mantuvo fiel a la estrofa gongorina: silva consonante, pero más rigurosa que en Góngora pues en éste quedan libres algunos pocos versos. Alberti, en cambio, no se permite ninguna libertad en la rima, ningún respiro o abertura en la cal de su edificio. La libertad surgirá por otra vías en las que a veces se aparta del poeta cordobés.

"Paráfrasis incompleta" subtitula Alberti su Soledad, anticipando así la brevedad de la composición si la comparamos con la extensión de las So

ledades gongorinas: 99 versos distribuidos en trece estrofas, frente a los 1091 de la Soledad Primera o los 979 de la Segunda. Pero, a pesar de esta reducción, Alberti ha logrado incorporar los recursos gongorinos dosificados de tal manera que la paráfrasis resulta inconfundible.

Como en el modelo, la base de la Soledad albertiana es la naturaleza y también -como lo señala Dámaso Alonso a propósito de Góngora-, aquí termina la conexión con la realidad (13). Una naturaleza fuertemente animada, reducida casi con exclusividad al reino vegetal, con algunos pájaros y fieras aludidos de manera genéricas: "del clarín de la luna y ruiseñores" (est. 7, pág. 224); "de las aves guaridas/ de los sueños y fieras..." (est. 8, pág. 224) (14).

No falta en el texto del poeta del 27 una alusión a las dos primeras Soledades gongorinas (del campo y la ribera), cuando llama al peregrino "errante nadador de los trigos y las ondas" (est. 5, pág. 223). Góngora, por su parte, hace decir a su peregrino, errante durante cinco años con su dolor de amor: "Esta, pues, culpa mía/ el timón alternar menos seguro/ y el báculo más duro" (Soledad Segunda v. 144-46).

También, siguiendo al modelo gongorino, la Soledad Tercera se estructura en base a dos grupos claramente diferenciados pero de distinta extensión: descripciones y coro de las ninfas (estrofas 10, 11 y 12, de sólo cinco versos cada una).

CANTO

"Homenaje a don Luis de Góngora y Argote (1627-1927) Soledad Tercera. Paráfrasis incompleta". Desde el título, con sus precisiones pertinentes, resulta obvio que Alberti se propuso escribir "a la manera" de Góngora y nuestro propósito será señalar los diversos elementos con sus peculiaridades. 1. El viento, como hemos dicho protagonista de la Soledad Tercera -o co-protagonista, junto con el peregrino-, aparece vivificado y hasta personalizado como en las Soledades gongorinas. En efecto, el cordobés dice: "conjuración de vientos" (Sol. I, v.67); "el Austro brame" (Sol. I v.84); "perdonó el viento" (Sol. I v.349); "sañudo viento" (Sol. I, v.551); "Cierzo aspirante por

cien bocas" (Sol. I, v.450); "Euro ronco" (Sol. I, v.696); "hurtó el viento" (Sol. II, v.184); "redil las ondas y pastor el viento" (Sol. II, v.377); "Aura trémula" (Sol. II, v.514); "Aura alas batiendo líquidas" (Sol. II, v.515); "céfiro lascivo" (Sol. II, v.725); "en fiado al viento dada/ repite su prisión y el viento absuelve" (Sol. II, v.744). Y Alberti: "lengua larga y fría del viento" (est. 1, pág. 222), "rudo se sonreía el viento" (est. 2, pág. 222); "el viento, ya empinado, tromba la barba" (est. 6, pág. 223). En esa barba como torbellino de agua que todo lo arrolla, es fácilmente reconocible el torrente de la barba de Polifemo que se convierte también en "derretida de doble río helado" (est. 2, pág. 222).

1. Cultismos.

Dámaso Alonso ha registrado todos los vocablos que, en tiempos de Góngora se consideraban cultismos (15). Muchos de ellos son incorporados por Alberti aunque ya no se consideren cultismos: umbrosos, cítara (en ambos poetas alude al pájaro); antártico (en Alberti las antárticas estrellas de Góngora se convierten en "ártico lucero"); coturno, columna, esfera, silencio, ágil, monarquía, errante (Alberti aplica este adjetivo sólo al peregrino; Góngora, además, lo incluye en construcciones metafóricas: errantes árboles -navíos- "sacro volcán de errante fuego" el sol); céfiro, vigilante, virgen, peregrino, fingir, fugitiva, nocturno, instrumento, pacífico, dulce, girar, círculo.

2. Hipérbaton y sus modalidades

Alberti incluye casi todas las modalidades del hipérbaton gongorino, salvo la separación artículo-sustantivo intercalando entre ambos la oración de relativo.

a. Adelanta el complemento preposicional (el más frecuente)

al de una piedra sueño (est. 1, pág. 222)

la del viento lengua larga y fría (est. 1, pág. 222) además en este caso separa artículo-sustantivo.

de cometa, la cola (est. 2, pág. 222)

de troncos...muralla fiera (est. 3, pág. 223)

de serafines son el nido (est. 3, pág. 223)

de los bosques mago (est. 5, pág. 223)

las de vidrio cornetas (est. 7, pág. 224). También separa artículo-sustantivo.

de las ágiles nieves, mudo halago (est. 5, pág. 223)

al sin estrella, errante (est. 5, pág. 223)

de las aves guaridas (est. 8, pág. 224)

de los sueños y fieras

domador y pacífico instrumento (est. 8, pág. 224)

de mil leguas eléctrico oleaje (est. 13, pág. 225)

b. Verbo entre complementos

templados y pulsados fueron y repetidos (est. 1, pág. 222)

en los claros ceñirte y oquedades (est. 12, pág. 225)

c. Separa artículo y sustantivo intercalando complemento. Además de los casos ya indicados en a.:

la siempre al norte espada (est. 13, pág. 225)

d. Separa adjetivo-sustantivo intercalando complemento preposicional:

custodia del otoño verdadera (est. 11, pág. 225)

y un amarillo de la ira unicornio (est. 13, pág. 225)

por entre los mentidos

de las vírgenes selvas gladiadores (est. 5, pág. 223)

e. En otros casos, entre sustantivo-adjetivo se intercala el verbo:

escuadrón se retorcia monárquico y guerrero (est. 4, pág. 223)

f. Separa verbo de complementos:

por la que es nuestra sangre acelerada (est. 11, pág. 225)

La sintaxis se complica hasta el extremo por los periodos largos. Cada estrofa constituye un solo periodo sin pausa sintáctica importante hasta el final, que Alberti va modelando mediante diversos giros facilitados por la sinuosidad de la silva, que obligan a "avivar el ingenio" para ordenar el sentido. Góngora tenía conciencia de esta dificultad y, casi jactándose, la lla-

maba oscuridad (16). Hemos seleccionado para ejemplificar las estrofas 3 y 13 por constituir el principio y el fin de la aventura del peregrino. En la tercera, el viento lo invita a penetrar en la selva donde se verá asediado por las ninfas que danzan cantando. En la última, el mismo viento da la señal que lo libera del asedio:

Est. 3 (pág. 222-23)

De troncos que, a columnas semejantes,
sostener parecían la alta esfera
de la noche, sin fin, muralla fiera,
cuyas siempre sonantes
hojas de serafines son el nido,
al joven le mostraba
el viento y, sin sonido,
a penetrar en ella le invitaba.

Versión en prosa:

El viento le mostraba al joven muralla fiera de troncos sin fin que, semejantes a columnas, parecían sostener la alta esfera de la noche, cuyas hojas siempre sonantes son el nido de serafines y, sin sonido, le invitaba a penetrar en ella.

Est. 13 (pág. 225)

Tanto ajustar quisieron la sortija
del rueda a la enclavada
del peregrino, fija,
columna temerosa mal centrada,
que, a una señal del viento, el áureo anillo,
veloz, quebrado fue, y un amarillo
de la ira unicornio, desnudada,
orgullo largo y brillo
de su frente, la siempre al norte espada,
chispas los cuatro cascos, y las crines,
de mil lenguas eléctrico oleaje,
ciego coral los ojos, el ramaje
rompiendo e incendiando,
raudo, entró declarando
la guerra a los eurítmicos jardines
de las ninfas, que, huidas,
en árboles crecieron convertidas.

Versión en prosa:

Tanto quisieron ajustar la sortija del rueda a la enclavada del peregrino, fija columna temerosa, mal centrada, que, a una señal del viento, veloz, el áureo anillo fue quebrado y un unicornio amarillo, desnudada la espada siempre al norte de la ira, largo orgullo y brillo de su frente; chispas los cuatro cascos y las crines eléctrico oleaje de mil lenguas; ciego coral los ojos, entró rompiendo e incendiando raudo el ramaje, declarando la guerra a los eurítmicos jardines de las ninfas que, huidas, crecieron convertidas en árboles.

3. Musicalidad de los versos

Góngora supo aprovechar al máximo las posibilidades del endecasílabo y su sonoridad, ubicando la palabra de mayor sugestión en el sitio preciso en que el verso alcanza su máxima sonoridad, destacándola y acrecentando su valor mediante la musicalidad. Y es que, como bien lo señaló Guillén, la poesía de Góngora es palabra en el espacio o, mejor, "crea un espacio". Por otra parte esa palabra clave por sugeridora y musical es frecuentemente esdrújula. Alberti sigue esa ejemplaridad: "celestes y transatlántica cosido/al hombro por un ártico lucero" (est. 2); "en la nocturna cárcel de la umbría" (est. 4); "coturno de los céfiros vestido" (est. 5); "despiertan de las álgidas, esquivas" (est. 8); "arpas de rayos húmedos, tendidas" (est. 8); "las flotantes y arbóreas cabelleras" (est. 8); "en las móviles cárceles del viento" (est. 8 -la imagen se destaca por los esdrújulos consecutivos); "aprisionan, unisonas, girando" (est. 9); "de mil lenguas eléctrico oleaje" (est. 13); "la guerra a los eurítmicos jardines" (est. 13).

4. Sensaciones de color y sonido

Góngora fue un poeta colorista con predominio del verde (por encontrarse abundantemente en la naturaleza), el rojo, blanco, azul y oro. En Alberti también predomina el verde (expreso en seis ocasiones) y luego el color blanco, celeste, azul, rojo y amarillo.

En cuanto a los sonidos son reiterados y, en su mayoría, provocados

por los elementos de la naturaleza: cítaras, (aves) música segura, sonantes hojas, cornetas, clamores del clarín, arpas de rayos húmedos, pacífico instrumento, agrestes voces, coro de las ninfas.

5. Antítesis

Este recurso tan barroco -y no sólo privativo de Góngora-, también ingresa en la Soledad Tercera: "del trópico o del frío"; "lentas o veloces"; "morena o blanqueada". Este último ejemplo se incluye en una correlación dual tan reiterada por Góngora, especialmente en el Folifemo.

ya en ónix verde o mármol tu hermosura
morena o blanqueada (est. 11, pág. 225)

Pero en la progresión del débil hilo argumental de su Soledad, Alberti propone una clara antítesis entre el "clima" del comienzo y la resolución final. En efecto, al principio hay en la selva una "simulada y silenciosa guerra"; "mal fingida batalla"; "tierna y no mortífera metralla". Al final, en cambio, cuando el peregrino se ve asediado por las ninfas, ya aquella situación de calma se cambia: "declarando guerras", "rompiendo e incendiando el ramaje", subrayada por el elemento fónico (vibrantes simples y múltiples), Guerra ordenada por el viento para salvar al joven del coro de las ninfas. En este pasaje Alberti una vez más adhiere a la maestría de Góngora, quien supo equilibrar con acierto elementos más bien neutros con otros de gran intensidad expresiva que, de ese modo, se destacan. Así, la primera vez que se menciona la ronda de ninfas se dice "estrechando el círculo", con una expresión corriente. Luego "quisieron ajustar la sortija del rueda" o "áureo anillo veloz". En este caso por nombrar una misma realidad es más evidente la capacidad para eludir el nombre corriente y remontarse al plano metafórico.

6. Otras coincidencias

Como en Góngora, la Soledad de Alberti tiene un reducido número de verbos en forma personal (elemento acelerador que dinamiza el desarrollo a diferencia del carácter permanente, estático, del sustantivo, el adjetivo y ver

bo en forma no personal). Góngora no se inclina por el camino fácil del verbo en forma personal para expresar el dinamismo. Lo logra por otras vías. En la Soledad de Alberti hay estrofas enteras con sólo un verbo en forma personal (est. 2 y 5); las estrofas 4 y 8 tienen sólo dos verbos cada una.

Alberti incluye también un ejemplo de litote (tierna y no mortífera metralla); de supresión de artículos "sin orden escuadrón se retorcia" (17).

Por supuesto, no podían faltar los seres mitológicos: las ninfas de los árboles, las driadas presentes también en las Soledades gongorinas (Ej. Sol I, v.261).

La nota personal

Pero Alberti se aparta de Góngora, y no podía ser de otra manera si no quería convertirse en un servil imitador, congelando su personalidad. El mismo dice: "en aquel estandarte que tendimos al viento en honor y defensa de don Luis campeaban, junto a los colores de la lealtad, los muy soberanos de cada uno" (18). Y se aparta mediante la utilización de un recurso reiterativo, muy marcado: la equivalencia de posición comparable en la cual los vocablos desempeñan idéntica función gramatical respecto de un mismo término. Estas equivalencias afectan de manera especial a los adjetivos y, en menor grado, a los complementos preposicionales, sustantivos y gerundios.

Equivalencias de adjetivos:

"escuadrón monárquico y guerrero" (est. 4); "simulada y silenciosa guerra" (est. 4); "dócil ya y muda" (est. 7); "célicas escalas, fugitivas" (est. 8); "álgidas, esquivas driadas" (est. 8); "flotantes y arbóreas cabelleras" (est. 9); "domador y pacífico instrumento" (est. 9); "silvestre, ruda, mal fingida batalla" (est. 7).

Góngora, en cambio, es muy renuente a colocar más de un adjetivo acompañando al sustantivo. A veces ni siquiera adjetiva el nombre que resulta eficaz por sí solo sin necesidad de un adjetivo que lo realce.

Equivalencias de sustantivos:

"soplo y aliento de las verdes frondas" (est. 5); "pórtico y diademas" (est.9); "en los claros ceñirte y oquedades" (est. 12).

Equivalencias de complemento preposicional:

"el viento de la selva y el camino" (est. 2); "nadador de los trigos y las ondas" (est. 5); "de los sueños y fieras" (est. 8); "huéspedes del estío, del invierno" (est. 11).

Registramos un solo caso de equivalencia posicional comparable en los gerundios: "el ramaje rompiendo e incendiando" (est. 13).

Conclusión

Hemos citado la oposición de Pedro Salinas que considera un juego a la Soledad Tercera. Juego, sí, pero perfectamente reglamentado. En 99 versos -poco más o menos la décima parte de la Soledad Segunda (la más breve)- Alberti ha incluido casi todos los recursos gongorinos, desde la estrofa hasta los vocablos que en el siglo XVII eran cultismos. Esta Soledad Tercera es la culminación -antes de despedirse- de la influencia gongorina presente en otras composiciones del libro. De allí Alberti dará el salto al surrealismo. Y no falta lógica en el salto a lo ilógico porque, como señalábamos al comienzo de nuestro trabajo, Góngora era un buen aprendizaje para la construcción perfecta y para el reinado de la imaginación. Como el mismo Alberti dice: "cuando yo terminaba las últimas estrofas de mi 'Tercera Soledad' (paráfrasis incompleta) en honor de don Luis, ya relampagueaban en el cielo nocturno de mi alcoba las alas de los primeros poemas de Sobre los Angeles" (libro surrealista) (19).

El peregrino de Alberti está solo en su Soledad. No hay presencia humana; las serranas que cantan y danzan se han convertido en ninfas; ni mozos, ni pescadores, ni novios jóvenes, ni rústica comida de bodas, ni luchadores, ni el viejo, "cabeza del escuadrón de serranas". El viento y él. El viento

invitándolo a penetrar en la selva; el viejo viento con su barba-tromba o doble río helado; el viejo viento carcelero de driadas, protector de peregrinos errantes. No hay comunidad humana; nos quedamos con la última imagen del peregrino, fijo en el centro de la ronda de ninfas con su temor; urgido cada vez más por ellas. Y al final, ni siquiera las ninfas; sólo los árboles, testigos de esa última aventura. Solo en la selva que las silvas de Alberti le crearon.

Notas

- (1) La arboleda perdida Barcelona: Bruquera, 1982, pág. 233.
- (2) Lenguaje y poesía. Madrid: Revista de Occidente, 1962, pág. 46.
- (3) Nuevo escorzo de Góngora. Santander: Universidad Internacional Menéndez Pelayo, 1960, pág. 22.
- (4) Entre los autores que relacionan de manera más o menos estrecha los nombres de Góngora y Mallarmé se hallan: Remy de Gourmont (1912), Francis de Miomandre (1918); Zdislas Milner (1920), Hugo Friedrich (1959). Creemos que -una vez más-, es Dámaso Alonso quien coloca las cosas en su lugar.
- (5) Estudios y ensayos gongorinos. Madrid: Gredos, 1955, págs. 544-49.
- (6) Obras Completas. Madrid: Aguilar, 1954, pág. 78.
- (7) Juan Jacobo Bajarria. "Góngora y el surrealismo" en: Notas sobre el Barroco. Buenos Aires: Santiago Rueda Editor, 1950; págs. 61 y sig.
- (8) Jorge Guillén, ob. cit. pág. 241.
- (9) DC. pág. 71.
- (10) Pág. 147.
- (11) Véase, por ej. el soneto a Catalino Alberti de Marinero en tierra, o las antítesis rojo-blanco (nieve roja, clavel de espuma, blanca y roja arrebolera; expresiones como "mar siciliano", de clara estirpe gongorina; vocablos como cano, sirena, nácar, alba, gélido, algido, marfil, nieve, corza marina, o el uso de las bimebraciones que Góngora administraba tan bien para cerrar las octavas reales. Así dice Alberti: "ciervo de espuma, rey del monterío" (pág. 26) o "espumosa del agua, cazador de sirenas" (pág. 23).
- (12) Literatura Española Siglo XX. Madrid: Alianza Editorial, 1970, pág. 188.
- (13) Las Soledades. Madrid: Sociedad de Estudios y Publicaciones, 1956; pág. 17
- (14) Rafael Alberti. Poesías Completas. Buenos Aires: Lozada, 1961. Todas las páginas de las citas remiten a esta edición.
- (15) La lengua poética de Góngora. 3a. ed. corregida, Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1961, Cap. I, págs. 47-66.
- (16) "tiene utilidad de avivar el ingenio y ese nació de la obscuridad del poeta. Eso mismo hallará V.m. en mis Soledades, si tiene capacidad para quitar la corteza y descubrir lo misterioso que encubren" "Carta de don Luis de Góngora (¿Septiembre de 1613 o 1614?). Obras Completas. Madrid: Aguilar, 1967, pág. 896.
- (17) Dice Góngora defendiéndose ante la supresión del artículo: "a quien (nuestra lengua) no he quitado los artículos, sino excusándolos donde no son

necesarios". Obras Completas, pág. 896.

(18) La arboleda perdida, pág. 233.

(19) La arboleda perdida, pág. 233.

Bibliografía

- ALBERTI, Rafael. Poesías Completas. Buenos Aires: Losada, 1961.
La arboleda perdida. Barcelona: Bruquera, 1982.
- GONGORA, Luis de. Obras Completas. Madrid: Aguilar, 1966.
- ALONSO, Dámaso. La lengua poética de Góngora. 3a. ed. corregida, Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1961.
Estudios y ensayos gongorinos. Madrid: Gredos, 1955.
Las Soledades. Madrid: Soc. de Estudios y Publicaciones, 1956
- BAJARLIA, Juan Jacobo. "Gongorismo y surrealismo" en: Notas sobre el Barroco. Buenos Aires: Santiago Rueda Editor, 1950.
- CANO BALLESTA, Juan. La poesía española entre pureza y revolución. Madrid: Gredos, 1972.
- CERNUDA, Luis. Estudios sobre poesía española contemporánea. Madrid: Guadarrama, 1970.
- CIPLIJAUSKAITE, Birute. El poeta y la poesía. Madrid: Insula, 1966.
- DERICKI, Andrew. Estudios sobre poesía española contemporánea. Madrid: Gredos 1968.
- DEHENIM, Elsa. La résurgence de Góngora et la génération poétique de 1927. Paris: Marcel Didier, 1967.
- DE ONIS, F. El surrealismo y cuatro poetas de la Generación del 27. México: Porrúa, 1975.
- DIEGO, Gerardo. Nuevo esqorzo de Góngora. Santander: Universidad Internacional Menéndez Pelayo, 1960.
- FRIEDRICH, H. Estructura de la lírica moderna. Barcelona: Seix Barral, 1959.
- GUILLEN, Jorge. Lenguaje y poesía. Madrid: Revista de Occidente, 1962.
- ILLIE, Paul. Los surrealistas españoles. Madrid: Taurus, 1972.
- LABAJOK, URDIALES et. al. Generación de 1927: Alberti, Aleixandre y Cernuda. Madrid: Cocusa, s/e.
- PARST, W. La creación gongorina en los poemas Polifemo y Soledades. Madrid: C.S.I.C., 1966.
- SALINAS, Pedro. Literatura Española Siglo XX. Madrid: Alianza Edit. 1970.
- SALINAS, Solita. El mundo poético de Rafael Alberti. Madrid: Gredos, 1968.
- BASSONE, Helena. "Influencia del barroco en la literatura actual" en: Cuadernos Hispanoamericanos N° 278, Madrid, octubre 1972.
- VIVANCO, Luis Felipe. Introducción a la poesía española contemporánea. Ma-

drid: Guadarrama, 1957.

ZARDOYA, Concha. Poesía española del 98 y del 27. Madrid: Gredos, 1968.

ZULETA, Emilia. Cinco poetas españoles. Madrid: Gredos, 1971.