

# «Los dos Luises»: imagen de Góngora en Luis Antonio de Villena

Carlos Primo Cano

([carlosprimoc@gmail.com](mailto:carlosprimoc@gmail.com))

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

## Resumen

Este artículo analiza tres poemas de Luis Antonio de Villena vinculados a la personalidad y la obra de Luis de Góngora, atendiendo a cuestiones como la intertextualidad, el enmascaramiento de elementos biográficos o la asimilación de influencias estéticas similares.

## Abstract

This article analyses three poems by Luis Antonio de Villena that can be related to the life and works of Luis de Góngora. The study focuses on the intertextuality, biographical and aesthetic strategies that shape these poetic homage.

## Palabras clave

Luis de Góngora  
Luis Antonio de Villena  
Poesía española contemporánea  
Culturalismo  
Poesía barroca

## Key words

Luis de Góngora  
Luis Antonio de Villena  
Spanish contemporary poetry  
Culturalism  
Baroque poetry

*AnMal Electrónica* 38 (2015)  
ISSN 1697-4239

Desde la publicación de *Sublime Solarium*, en 1978, la obra poética de Luis Antonio de Villena (Madrid, 1951) se ha desarrollado en un amplio conjunto de coordenadas estilísticas que son, en parte, las que definen a la llamada generación de los 70 o de los *novísimos*<sup>1</sup>. Rasgos como el culturalismo, el exotismo, el neopaganismo o la reivindicación de horizontes eróticos poco frecuentes en la poesía española han hecho de su obra, desde los inicios, una contestación a ciertos criterios

---

<sup>1</sup> A pesar de que Villena, acaso por su juventud, no fue uno de los autores seleccionados por Castellet (1970) en su antología fundacional *Nueve novísimos poetas españoles*, sí figuraba en *Espejo del amor y de la muerte*, la compilación con la que Prieto (1971) estableció de un modo más preciso los horizontes estéticos y los límites cronológicos de la Generación del 70.

del canon de la poesía social o de la experiencia, y una declaración de marginalidad que, con matices y evoluciones, se mantiene hasta nuestros días<sup>2</sup>.

De este modo, no resulta inesperado encontrar, entre las referencias artísticas y literarias que configuran el altar personal (y pagano) de Luis Antonio de Villena, el nombre de Luis de Góngora. El autor de las *Soledades* comparte así espacio en su imaginario con otras figuras tutelares como Constantino Cavafis, Luis Cernuda o Oscar Wilde. Al mismo tiempo, esta admiración evidencia la filiación estética de Villena con autores como los de la Generación del 27 o el grupo Cántico de Córdoba, todos ellos admiradores de Góngora, y de quienes el madrileño se proclama, en cierto modo, heredero.

La identificación de Villena con Góngora se encuentra recorrida por pinceladas de marginalidad y notas eruditas, pero también por referencias explícitas a la obra, vida y fama del poeta cordobés. En las siguientes páginas nos ocuparemos específicamente de esas referencias; concretamente, de las que aparecen en tres poemas escritos a lo largo de tres décadas, en distintos momentos de su trayectoria. Los tres se caracterizan por centrar su atención no en la poesía gongorina, sino en Góngora mismo, su vida, fama y fortuna. Esperamos que la lectura y el análisis de estos textos permita esclarecer algunas de los vínculos que unen a uno de los nombres más conocidos de la generación novísima, y al poeta culto más deslumbrante del siglo de oro español.

#### UN GRATO DONCEL NOCTURNO: «JOVEN GÓNGORA» (1990)

Al margen de referencias aisladas y de deudas estilísticas dispersas en poemas y prosas de variado signo, hasta 1990 no se produjo la entrada de Luis de Góngora como personaje en la obra de Luis Antonio de Villena<sup>3</sup>. Ese año veía la luz *Como a lugar extraño*, un poemario que reunía textos escritos entre 1985 y 1989, y en el que la crítica ha ubicado un cambio de registro en la trayectoria del poeta. Frente al esteticismo culturalista de sus primeros libros, *Como a lugar extraño* nos presenta la

---

<sup>2</sup> Para un estudio pormenorizado sobre los rasgos generacionales de los llamados *novísimos* resulta imprescindible la exhaustiva monografía de Lanz (2011).

<sup>3</sup> Algunas de esas referencias han sido convenientemente señaladas por Ponce Cárdenas (2000: 310-311) en un artículo donde se ocupa del poema que aquí analizamos.

imagen de un Luis Antonio Villena ya en la madurez que entiende, en palabras de Aguilar, que «la vida ya no es [...] lugar de gozo y disfrute, territorio fértil en hermosos y jóvenes cuerpos, sino, además, fango y lodo, oscuridad y dolor» (2008: 84). El poemario, en ese sentido, «amorce et marque un retour d'exil: cet exil symbolique est d'ordre spirituel, mental et affectif mais il est également esthétique» ([Terrasson 2007: 435-436](#)). En ese marco estético y emocional, la figura de Luis de Góngora sirve a Villena para plasmar una síntesis muy elocuente del contraste entre la gloria y la penuria. Nos referiremos específicamente al poema «Joven Góngora», ubicado en el último tramo del libro:

Noches gloriosas, sin término de vida.  
Cargado el ánimo de alcoholes y fortuna,  
brillan los labios —y otros labios— como las estrellas.  
Finas ropas muy caras, oculto amor  
al múrice del naipe y al que resalta un cuerpo.  
Divinas francachelas entre amigos —dicterios,  
adjetivos, chisme ágil— cuando el sol victorioso  
pertenece al cristal, o es anillo y cuño.  
Gloria de placer, de citas en jardines,  
de tan sutil licor anudando las manos.  
¡Noches infinitas y tardes fatigando libros  
y sonetos de luz, que ellos no creen mañana!  
¿Podría siempre la vida ser fulgor,  
este inconsciente diamante delicioso,  
tan sávido y efímero, cuando —tarde—  
vuelves y aún perduran los sonos de la música,  
deleite fugitivo, el dinero gastado y ese talle  
de luna? ¿Cuánto puede durar? Adiós, manes  
agoreros. Adiós. Mañana es hoy ciertamente.  
Y ahí cierra su puerta, amaneciendo,  
(poeta baladí de los solos sentidos)  
este joven con sedas italianas y fulgente  
vislumbre en el rostro geométrico aquilino.  
Siempre huele a jazmines. A galanes de noche  
inmarchitables: gozo perfecto con aliento de oro.  
Afortunado o tarambana le dan pocos futuro.  
¿Importa algo? Es una tierra yerma el porvenir.

Un oscuro baldío donde te aguardan  
(grato doncel nocturno, amante de los verbos  
y la plata, y cuerpos de gloria luminosa)  
el dolor, la ansiedad, la envidia, el desengaño,  
la maldad, el odio acre, la derrota final,  
y también —inevitable— tu obra misma. La obra esplendorosa,  
mitigando la traición insistente de la vida.

Este poema ha sido ya objeto de un estudio en el que se desgranar buena parte de los campos semánticos y de las fuentes textuales que sustentan la evocación villeniana ([Ponce Cárdenas 2000: 309-313](#)). Tal y como enuncia el título, los versos del autor madrileño dejan volar la imaginación sobre los años de juventud del poeta barroco. Se trata de un periodo poco estudiado de la vida de Góngora, recogido sumariamente en la semblanza biográfica de Pellicer, y que corresponde a los años previos a la fama literaria y a las responsabilidades y preocupaciones del futuro racionero cordobés.

En esta singular semblanza juvenil, Luis Antonio de Villena presenta a un Góngora amigo de lo marginal, apartado de las convenciones de la época y aficionado a las diversiones efímeras, la bebida, el juego, el placer erótico y la amistad. Con un lenguaje plagado de sinestesias, elementos sensoriales y referencias gongorinas que aspiran a reflejar la «demorada exaltación de los sentidos» ([Ponce Cárdenas 2000: 312](#)), el poeta madrileño construye un texto en el que encontramos un eje isotópico dominante y de radical importancia para entender la atracción del antaño novísimo por el autor de las *Soledades*. Nos referimos al enfrentamiento entre la luz y la oscuridad, especialmente sugerente en la atmósfera nocturna en que se desenvuelve el poema, con construcciones como «noches gloriosas», «noches infinitas», «galanes de noche» o «grato doncel nocturno». La insistencia en la predilección noctámbula no resulta extraña en la obra de un autor, Luis Antonio de Villena, para quien «la noche no trae las tinieblas sino la luz del conocimiento» (Quintana Tello 2009: 151). Al mismo tiempo, también podría leerse como una referencia a la «oscuridad» que la crítica ha atribuido reiteradamente al lenguaje gongorino desde el siglo XVII. Baste para ello recordar las *tenebrosidades* que mencionaba Menéndez Pelayo en su *Historia de las ideas estéticas en España*, pero también la «honesta oscuridad» con que Salcedo Coronel definía la complejidad de la enunciación erótica gongorina ([Ponce Cárdenas 2006](#)).

Por todo ello resultan tan sugerentes y tan cargadas de intenciones las imágenes que construye Luis Antonio de Villena: en ellas, la noche no es un espacio de tinieblas y temores, sino un entorno sobre el que destaca el esplendor de numerosos elementos que aluden al brillo, al resplandor, al reflejo. Así sucede en fragmentos como «brillan los labios —y otros labios— como las estrellas», «sol victorioso», «anillo y cuño», «fulgor», «fulgente vislumbre» o «aliento de oro». Dicho eje isotópico desemboca en el sintagma «sonetos de luz», con que Villena describe la poesía gongorina y, por lo tanto, niega la oscuridad que se le atribuía. De hecho, la única mención negativa a la oscuridad no se refiere a la complejidad formal de la escritura gongorina, sino a ese «oscuro baldío» con que Villena evoca ante el joven Góngora el rechazo venidero de sus contemporáneos, el desengaño y la derrota. Sin embargo, esta derrota no es tal. En el penúltimo verso, el madrileño define la poesía gongorina como «esplendorosa» y capaz de mitigar «la traición insistente de la vida». Primacía de la belleza sobre los engaños del tiempo, triunfo del arte sobre la vida, la conclusión a la que llega Villena parece inevitable: ensalza la oscuridad cuando la asocia a la vida nocturna, en los márgenes, y la condena cuando se refiere a la estrechez de mentes y al odio de sus contemporáneos.

Son temas todos ellos (la subversión de los valores asociados tradicionalmente a la luz y la oscuridad; la marginalidad del poeta; el hedonismo y el lujo decadente frente a la vulgaridad del resto) que reaparecerán en los poemas que estudiaremos a continuación. Sin embargo, antes de cerrar este episodio consideramos oportuno llamar la atención sobre un aspecto más: la inserción de términos y expresiones procedentes de la obra gongorina. En este mecanismo, críticos como Aguilar han ubicado una de las estrategias más características del llamado «culturalismo de cita externa»: aquél en que el poeta incorpora a su propio texto poemático versos, traducciones, párrafos completos o frases, de autoría ajena (2008: 32).

Veamos algunos ejemplos. En este poema, Luis Antonio de Villena alude a un encuentro amoroso con la imagen de un «sutil licor anudando las manos», y resulta inevitable recordar el «licor sagrado» que aparecía en el célebre soneto «La dulce boca que a gustar convida». Del mismo modo, cuando Villena describe las tardes que Góngora pasa «fatigando libros», resulta forzoso recordar las ocasiones en que el poeta cordobés empleó el verbo *fatigar* en ese mismo sentido (como 'recorrer incansablemente') en, por ejemplo, el *Panegírico al Duque de Lerma*, 71 («la vez que el monte no fatiga») o en la dedicatoria al conde de Niebla que abre la *Fábula de*

*Polifemo y Galatea*, 8 («fatigar la selva» [Góngora 2010: 155]). Se trata de un empleo relativamente frecuente en la poesía laudatoria de los siglos de Oro, que tiene antecedentes en la dedicatoria a don Pedro de Toledo, «el monte fatigando», que abre la égloga I de Garcilaso. No debemos pasar por alto el hecho de que todos estos ejemplos, asociados al ámbito de lo venatorio, procedan de textos laudatorios y epidícticos, ya que, en cierto modo, «Joven Góngora» es, a su manera, un poema laudatorio. Sin embargo, esta *laudatio* se encuentra sometida a una subversión muy villeniana: su destinatario no es un aristócrata, un aficionado a la caza y a la guerra, sino un joven escritor noctámbulo y deliberadamente sofisticado. A la aristocracia de las armas, la caza; a la del espíritu, los libros.

UN DIÁLOGO INESPERADO: «INSCRIPCIÓN PARA EL SEPULCRO  
DE DON LUIS DE GÓNGORA» (2004)

Luis Antonio de Villena volvería a Góngora una década después. *Desequilibrios*, publicado en 2004, reúne un conjunto de sonetos escritos entre 2001 y 2003, muchos de ellos dedicados a personajes malditos del arte y la literatura. Parece que la forma elegida es más que un capricho métrico, como si el soneto se prestara especialmente bien al retrato poético, y así encontramos homenajes elegíacos como «Oscar W. de Lubicz Milosz (1877-1939)», «Dolly Wilde», «Quevedo. Villanueva de los Infantes. Hoy», «Conde de Villamediana» o «Mohamed Chukri (1935-2003)». También está Luis de Góngora y Argote, a quien Villena dedica un soneto al que además alude en la nota introductoria al poemario:

Hay un par de juegos, que el lector deberá excusar o mirar con la lúdica benevolencia que piden; un soneto gongorino para honrar a Góngora —siempre quise al caballero refinado de rostro huraño— y otro soneto en francés, homenaje a mis muchas lecturas de poetas simbolistas en esa lengua. Sonará —muy al fondo— Baudelaire o quizá Verlaine, como Góngora, lejísimos, en el otro. Juegos y modestos homenajes (Villena 2004: 61).

No parece que la elección de la expresión «soneto gongorino» para aludir al poema sea casual. En la memoria del lector resuenan probablemente ecos de aquel otro soneto descrito por su autor con el mismo calificativo: hablamos del «Soneto

gongorino en que el poeta manda a su amor una paloma», uno de los textos más radiantes de los *Sonetos del amor oscuro* de Federico García Lorca, cuyas conexiones con la obra de Góngora ya examinó exhaustivamente Ponce Cárdenas (2008).

Los juegos metaliterarios del poema al que nos referimos aparecen ya en el propio título del soneto, «Inscripción para el sepulcro de don Luis de Góngora», que suscita el recuerdo inevitable de uno de los más celebrados sonetos funerarios del vate cordobés, la «Inscripción para el sepulcro de Dominico Greco», compuesta en 1614 con motivo del fallecimiento de Doménikos Theotokópoulos (Blanco 2012):

Desvivido y feliz, sutil y leve,  
cobija el barro al pórvido más bello.  
Quien tantas veces hablara así de ello  
es hoy nada dichosa y rosa breve.  
Las entelequias que el ensueño mueve,  
de gama y rosicleres el destello,  
los garzones de largo y limpio cuello,  
todo es quietud ya que olvido bebe.  
No desees, que el mundo es vano y pleno,  
como el agua inasible y transparente,  
sombra de sombras y en el llano un llano.  
Hablo desde mi nada, puro y lleno.  
Y aunque es rosa alumbrada oscuramente,  
vive, con todo, ese fugaz verano.

El poema recupera algunos de los lugares comunes de la poesía funeraria barroca: contraste entre la vida y la muerte, carácter efímero de las ilusiones humanas («las entelequias que el ensueño mueve») y constatación de la inutilidad y fugacidad del deseo («No desees, que el mundo es vano y pleno»). En el primer cuarteto, una reformulación del tópico clásico del *hic iacet*, encontramos también, al igual que en el poema anterior, citas o referencias directas al lenguaje gongorino; por ejemplo, el empleo del término *pórvido*, integrado en el segundo verso, en una expresión que combina suntuosidad y pobreza («cobija el barro al pórvido más bello»). Precisamente ese mismo vocablo aparece también en el segundo verso del soneto funerario que Góngora dedicó al Greco («Esta en forma elegante, oh peregrino, / de pórvido luciente dura llave»), así como en otros textos encomiásticos

del cordobés. Así, en el *Panegírico al duque de Lerma*, 231-232, leemos que «pórfido sella / la porción que no pudo ser estrella».

Las citas gongorinas, engarzadas o empastadas a modo de *collage* en el soneto, no acaban ahí; los «garzones de largo y limpio cuello», remiten inevitablemente al «garzón de Ida» que aparecía en el soneto amoroso «La dulce boca que a gustar convida...», pero adquieren connotaciones homoeróticas. A su vez, los ecos de otro célebre soneto gongorino, «Mientras por competir con tu cabello», resuenan en elecciones como *sombra* y *nada*, que aparecen en el primero y segundo terceto, respectivamente, y enuncian la suerte última del fallecido.

Por otro lado, la «rosa breve» que florece en el sepulcro del cordobés («Hoy es nada dichosa y rosa breve») alude a la gratuidad de la belleza y a su independencia de las preocupaciones humanas, temas ambos muy caros a un autor para quien «la vida, la verdadera vida, reside, no ya en este mundo, sino en el impulso icáreo, que ha llevado al poeta a una realidad más alta, lejos de lo establecido, de lo cotidiano, de la conformidad, de la medida y el orden» (Godoy 1997: 186).

No obstante, estas citas gongorinas no son las únicas referencias intertextuales que afloran en el análisis del texto. Villena hablaba de juego y de sentido lúdico al comentar este poema, y resulta llamativo que dicho juego tenga que ver, precisamente, con la inclusión de un importante eje de intertextualidad que, siguiendo con la tipología señalada por Aguilar (2008: 32), podríamos definir como «culturalismo encubierto», donde la cita externa apenas deja rastros que el lector pueda seguir. El intertexto, en esta ocasión, no procede de la obra de Góngora, sino del poeta argentino Ricardo Eufemio Molinari (1898-1996). Se trata de un autor en general poco conocido entre el público español debido a su predilección por las ediciones de corta tirada y distribución limitada, mayoritariamente local<sup>4</sup>. Sin embargo, existen indudables coincidencias entre la «Inscripción» de Villena y uno de los poemas más hermosos de Molinari. Se trata del soneto final de un tríptico de temática amorosa y elegíaca (Molinari 2003: 158) que apareció por primera vez en el poemario *Días donde la tarde es un pájaro*, de 1954, en concreto dentro del ciclo titulado «El exiliado»:

---

<sup>4</sup> La primera antología poética de Molinari directamente accesible al público español (2003) fue publicada por la editorial madrileña Huerga y Fierro, concretamente en la colección «Signos» que por aquel entonces codirigía el también poeta —y amigo personal de Luis Antonio de Villena— Leopoldo Alas.



3

Desceñido y feliz, sutil y leve,  
agita a la hoja el aire, el ramo bello,  
y memorable y lúcido y en ello  
vuela el día sus vientos, quieto y breve.

Los deseados e iguales sueños mueve  
con el más duro y cálido destello,  
y la aurora contigo de mi cuello,  
en que el olvido solitario bebe.

¡Adiós, tiempo, ventura vana y plena,  
temporada inasible y transparente,  
fugaz dominio abandonado y llano!

Y vuelves, sólo tú retornas, llena  
noche, rosa alumbrada oscuramente.

¡Sí, infinita rama del verano!

Como podemos apreciar, las coincidencias entre ambos textos son visibles y manifiestas<sup>5</sup>. El primer verso es idéntico excepto en un participio, *desceñido*, que Villena sustituye por *desvivido*. Además, como en un juego de estilo, las palabras rima de ambos sonetos son idénticas, con la única salvedad de un cambio de género (*pleno / plena* y *lleno / llena*) en los versos iniciales de los tercetos. Por otro lado, las similitudes afectan también a algunas expresiones: si Molinari escribe, en el verso

---

<sup>5</sup> Sobre el gongorismo de Molinari, recuérdense las certeras palabras que el maestro Carreira recoge sobre el vate argentino en el artículo publicado en este monográfico: «De Ricardo E. Molinari, y guiado por Carilla, elige Clementson uno de sus “Sonetos a la noche”, donde lo gongorino queda sumido —nunca mejor dicho— en la oscuridad. Este valioso poeta argentino, amigo de García Lorca y Gerardo Diego, autor de unos cincuenta libros y *plaquettes* que solían ser pieza de bibliófilo, dedicó a Góngora un libro en 1929 y usa lemas suyos en varios lugares, ya desde la *Elegía*, de 1933, ante una serie de décimas francesas, también ante el poema «*In finem carminibus*», de 1938, ante los «Ejercicios de poesía», de *El huésped y la melancolía*, de 1946, y ante «Los ejercicios y las dudas», de *La hoguera transparente*, uno de sus últimos poemarios, impreso en 1970. A pesar de su rotunda convicción de que “don Luis es y será siempre el mayor poeta de la lengua española”, Molinari no parece un poeta especialmente gongorino, y el único poema que dedicó a Góngora, hasta donde alcanzamos, es un *tombeau* de siete versos incluido en su libro *Unida noche*, de 1957».

8, «en que el olvido solitario bebe», Villena expresa una idea similar conservando, como ya hemos comentado, la última palabra: «todo es quietud ya que olvido bebe». Más allá de la coincidencia, el origen de ambas imágenes parece ser la tradición griega que considera el olvido como el resultado del acto de beber, concretamente las aguas del río Leteo.

También Villena inserta, a modo de *collage*, la expresión «rosa alumbrada oscuramente» en el undécimo verso, el mismo en el que la ubicaba Molinari. La belleza de esta figura, que en Molinari alude a la noche y está cargada de sensibilidad elegíaca, en Villena adopta otros matices. La imagen de una rosa (la «rosa breve» del verso 4) que florece sobre la tumba del poeta parece indicar, por un lado, la delicada e inesperada belleza de la poesía gongorina, «La obra esplendorosa / mitigando la traición insistente de la vida», como leíamos en «Joven Góngora». Por otra parte, la asociación de esta especie floral a la poesía gongorina cuenta con al menos otra plasmación en la obra de Luis Antonio de Villena. En *Los días de la noche*, volumen memorialístico donde Villena rememora la época en que compuso su tercer poemario, *Hymnica* (1979). Allí aparece una alusión a «La suntuosa rosa / clavel de Góngora» (Villena 2005: 196), en referencia al clavel que en el soneto «Mientras por competir con tu cabello» adoptaba la función simbólica de la rosa como imagen de la fugacidad de la belleza.

Sin embargo, tampoco podemos soslayar, en el comentario de esta «rosa alumbrada oscuramente», una valencia metaliteraria, según los acordes de la *obscuritas* concebida como cifra o imagen propia de la dificultad estilística. En ese sentido, no resulta azaroso preguntarse si la flor que Villena hace brotar sobre la oscura tumba de Góngora podría ser también su obra, bella y delicada como una flor que nace en la oscuridad —del estilo, se entiende—.

Al margen de estos elementos, y a pesar de lo que pudiera anticipar el título, las semejanzas entre la gongorina «Inscripción para el sepulcro de Domenico Greco» y la villeniana «Inscripción para el sepulcro de don Luis de Góngora» atañen más al tono general y a algunos préstamos de la poesía funeraria aurisecular que a elementos léxicos específicos<sup>6</sup>. Es con Molinari con quien las coincidencias metaliterarias, lúdicas, casi oulipianas, toman forma, no sólo en los juegos ya indicados, sino también en el tono. Desde luego, la elección por parte de Villena de un intertexto tan poco común no parece casual:

---

<sup>6</sup> Sobre la tópica del soneto-epitafio en el Siglo de Oro, cfr. Ponce Cárdenas (2014a).

Molinari es, quizá ante todo, un poeta elegíaco. En su poesía elegíaca o, más concretamente, funeraria, [...] la muerte se concibe como una intensificación de la soledad terrena, y acentúa su sentido de despedida (Bagué 2003: 16).

No cabe duda de que esa misma sensación de intensa soledad recorre la visión que Villena tiene de Góngora en este poema. El poeta madrileño ve al cordobés como un artista al margen, amante de los resplandores de la noche y condenado por ello a la incompreensión de sus semejantes. En ese sentido, cobra especial relevancia la alusión, en el soneto funerario que analizamos ahora, a la naturaleza epigramática del texto: una inscripción sobre un sepulcro que sirve para generar un lamento por la fugacidad de las pasiones y el carácter efímero de la existencia. Bagué (2003: 16-17) identificaba una inquietud similar en la obra de Molinari:

Una de las principales derivaciones de la poesía funeraria es el canto a las ruinas, donde se resalta la devastación que ejerce el tiempo sobre la materia, y el retorno de ésta, mediante la contemplación poética, a su sustancia originaria, a su esplendor restituido, siquiera como evocación.

Los juegos meta-literarios, por lo tanto, configuran una red de referencias que van más allá del homenaje gongorino anticipado por el título del soneto. La inclusión de un intertexto velado, apenas detectable —el del exquisito y minoritario Molinari— añade complejidad al soneto y enriquece lo que Villena, en la nota introductoria a *Desequilibrios*, definía como un «modesto homenaje» para el que pedía la «lúdica benevolencia» del lector. Parece como si mediante esa declaración de modestia quisiera llamar la atención precisamente sobre lo contrario: sobre la complejidad compositiva de un poema definido como divertimento.

#### UN AUTORRETRATO ANTIVELAZQUEÑO: «GÓNGORA» (2014)

El último de los poemas que vamos a comentar, y el tercero de los que Luis Antonio de Villena ha dedicado a Luis de Góngora, es un texto que lleva por título «Góngora» publicado por primera vez, y de forma muy significativa, en el volumen

colectivo *Desviada luz. Antología gongorina para el siglo XXI*, una compilación que documenta la persistencia de ecos gongorinos en la poesía española contemporánea<sup>7</sup>:

Me pintó oscuro don Diego. Aquilino lo era, pero menos oscuro...  
¿Mis versos? No oscuros, señor, refulgentes como paños chapados  
y bordados con hebra... «El dulce labio que a gustar convida...»  
¿Oscuridad? Esmeraldas en un mar de náyade y Narcisos.  
Yo amé la vida. (No se ve en el retrato) Pero ella, casquivana,  
se me opuso en cuanto le fue dado. La vida me atacó, cual muchos  
hombres me odiaron. Yo busqué un solar de cornucopias y  
lambrequines y me amenazaron con olor de mazmorra.  
Amé la Belleza en una tierra que presume detestarla.  
«Cisne gentil de la infernal palude». No era Don Juan Jaúregui,  
sino yo mismo. Acosado por envidias, habladurías, difamaciones.  
Siervo de Sodoma y sanedrín del templo. Mentira o verdad  
sólo era deseo de herir, anular, borrar: Lema de nuestra gente.  
No fui querido y quizá no quise, de ahí el pincel de don Diego.  
Soy y no era ese. Búsqume en las cortes de Italia, en las músicas  
de los palaciegos garzones, en el naípe, en Ovidio, en la seda  
mejor tejida. Búsqume en los vocablos que abrillantan lengua y  
labio, en el múrice, el sándalo, en los brillantes del Conde.  
Yo era aquel. Me hicieron este. No severo ni oscuro ni amargo,  
sino Sebastián en dardos de platino, tramontos de púrpura tiria.  
Es mi yo mejor: «Goza, goza el color, la luz, el oro».  
Acépteme en esa brillante humildad pagana. Más no tuve.  
El Amor es ficto, vaniloco, pigro. No, el verso no es mío...

En esta ocasión, el primer verso —«Me pintó oscuro don Diego»— anuncia que nos encontramos ante una écfrasis, concretamente del célebre retrato que Diego Velázquez pintó de Góngora en 1622. A medida que avanza la lectura descubrimos que no se trata únicamente de una écfrasis descriptiva, sino de un poema que emplea el retrato velazqueño como punto de partida para un soliloquio donde es Góngora, en primera persona, quien toma la palabra. Volvemos a encontrar en estos versos el contraste entre luz y oscuridad que sirve, una vez más, para reflexionar

---

<sup>7</sup> Dicha antología (Ponce Cárdenas 2014b: 93-96) incluye las tres composiciones de Luis Antonio de Villena analizadas en este artículo.

sobre la oposición entre la radiante belleza de la poesía gongorina, y dos oscuridades: la oscuridad estilística que se le atribuye, y la oscuridad a la que Góngora fue relegado por sus contemporáneos. Así queda de manifiesto en los primeros cinco versos del poema. En ellos la palabra *oscuro* / *oscuridad* aparece hasta cuatro veces, y todas ellas para en sentido negativo.

En los siguientes versos se repetirá este fenómeno: la voz del poeta negará sistemáticamente las acusaciones de oscuridad a través de elementos suntuosos que remiten al resplandor y a la luminosidad: «¿Mis versos? No oscuros, señor, refulgentes como paños chapados / y bordados con hebra», «Esmeraldas», «cornucopias y lambrequines», «vocablos que abrillantan», «brillantes del Conde», «brillosa humildad pagana». Junto a estas referencias, también otras de signo textil, «seda mejor tejida», «múrice», «tramontas de púrpura tibia».

A estas joyas el poeta añade otras, en este caso literarias, citas de la obra gongorina que, engastadas a modo de *collage*, subrayan las propiedades luminosas de la escritura del autor del *Polifemo*. Entrecuilladas, leemos «El dulce labio que a gustar convida», inicio del célebre soneto amoroso, y «Goza, goza el color, la luz, el oro», procedente del poema «Ilustre y hermosísima María». Recordemos lo que a propósito de este último soneto decía Guillén (2002: 73):

Primer mandamiento del gongorizante. Sobre el color, la luz, que lo espiritualiza. Sobre la luz, confundido con él, apenas distinto, el oro —que la tupe. Color, luz, oro. El color, medianero de la materia, como ella táctil. La luz, color en movimiento, espíritu del color. Luz desposada con el aire. Pero el oro. Y el Aire es desalojado por una luz corpórea, la luz que pesa con la gravitación de un polvo que se rehace sólido: luz de oro.

Frente a esta vocación por la luz y el esplendor, Góngora afirma, en los versos de Villena, que la posteridad le ha conferido los rasgos antipáticos, poco agraciados y oscuros del retrato de Velázquez. De éste, parece aceptar ciertos rasgos físicos, pero no su carácter tenebroso: «Aquilino lo era, pero menos oscuro...».

A diferencia de lo que acontece en otros poemas relacionados con el entorno conceptual de la éfrasis, lejos de hallarnos ante un texto que pondera los valores de la pintura original, asistimos a una suerte de cuestionamiento: mediante la crítica a la escasa fidelidad espiritual (que no física) de Velázquez al original, el poeta parece

criticar la posición marginal a la que lo ha relegado la Historia. De hecho, los dos únicos versos oscuros, insertados a modo de collage, del poema, no son de Góngora.

Uno de ellos cierra el poema: «Ficto, vaniloco y pigro» pertenece a la copla CXIII de Juan de Mena («Entonces se puede obrar discreción / si el amor es ficto, vaniloco, pigro»), y ya fue retomado por Luis Antonio de Villena en su relato *Don Enrique de Villena en la cueva famosa de Salamanca* (2008: 48). La otra cita, oscura y ajena, se encuentra en el verso décimo: «“Cisne gentil de la infernal palude”. No era don Juan Jáuregui / sino yo mismo». La cita procede de un verso del *Orfeo* de Jáuregui, verso que, como observó Cossío (1998: 429), Góngora insertó hábilmente al final del soneto crítico que le dedicó en 1624, «A la fábula de Orfeo que compuso don Juan de Jáuregui» como muestra de oscuridad lingüística en un autor que parecía rebatirla<sup>8</sup>.

Es, por lo tanto, una cita de una cita con la que Góngora —el Góngora de Villena— se identifica, no estilística sino conceptualmente, ya que la figura del poeta incomprendido —el Góngora cuya voz recrea este poema— podría ser equiparada a la imagen de este delicado cisne en una charca hedionda que podríamos identificar como los círculos literarios hispanos. Favorecen esta interpretación del poema villeniano otras alusiones negativas a España y a la envidia congénita de su clase literaria: «Amé la belleza en una tierra que presume detestarla», «Acosado por envidias, habladurías, difamaciones. / Siervo de Sodoma y sanedrín del templo. Mentira o verdad / sólo era deseo de herir, anular borrar: Lema de nuestra gente». Esa falta mutua de afecto es la que explicaría el retrato poco favorecedor de Velázquez: «no fui querido y quizá no quise, de ahí el pincel de don Diego». Sin embargo, como decíamos, a esta mezquindad Góngora opone la altura de su vuelo poético, con referencias al mundo de juventud que veíamos en «Joven Góngora»:

---

<sup>8</sup> En la única edición completa de los sonetos de Góngora (1985) de que disponemos, el poema «A la fábula de Orfeo que compuso don Juan de Jáuregui» aparece aún como atribuido. A propósito del poema, Ciplijauskaité afirma que «Según Salcedo Coronel y los críticos, Jáuregui también usó muchas voces extrañas, aunque criticaba a Góngora» (Góngora 1985: 301, n. 4). La *Antología poética* elaborada por Carreira ya confirma la autoría de Góngora y repasa brevemente el conflicto entre Góngora y Jáuregui, autor del célebre *Antídoto* de la polémica gongorina (Góngora 2009: 650-651). Carreira también apunta el origen de la expresión «infernal palude», formulada por Jáuregui y criticada por Góngora: *infernae paludis* (Ovidio, *Fasti*, II, 610).

aparecen los naipes, las sedas, las piedras. También los garzones del epitafio. Y, como en aquel poema, al final resplandece la verdad: la llamada a gozar del color, la luz y el oro. A fin de cuentas, el testamento poético de Góngora y su reivindicación de la belleza como antídoto contra un desengaño que, por otro lado, resulta evidente en el poema.

### CONCLUSIÓN

Llegados a este punto, y una vez apreciada la continuidad existente entre estos poemas escritos con décadas de diferencia por Luis Antonio de Villena, aflora una cuestión enormemente interesante. Podría ser que, mediante ellos, Luis Antonio de Villena quisiera únicamente llevar a cabo un homenaje a Góngora y un ajuste de cuentas con ciertos discursos canónicos de la literatura española. Sin embargo, todos los indicios apuntan a una respuesta más compleja. En un artículo sobre el autor de *Sublime Solarium*, Bousoño (1990: 25) aludía al siguiente fenómeno:

La utilización de personajes históricos que aparecen poemáticamente en un determinado momento de sus vidas, pero de tal forma, que lo dicho por esos personajes en un monólogo, o lo dicho acerca de ellos por el poeta, no sólo vale para estos sino para expresar algo propio del mismo poeta que escribe. Pues bien: tal es lo que encontramos en Luis Antonio en una modulación muy particularizada, puesto que lo que expresa es, precisamente la particularidad de su persona. De ahí que seleccione a través de toda la historia de la cultura, con mucha erudición y tino muy afinado, a aquellos personajes que vienen a coincidir con nuestro autor en sus actitudes fundamentales ante la vida.

En un sentido similar, Aguilar (2008: 34) incide en la misma cuestión, que define como una «estrategia de impersonalización» y como un mecanismo de «cita interna»:

La contemplación de un cuadro, una audición musical, el recuerdo de una obra leída, puede enmascarar la propia biografía. [...] El poeta, cuando quiere hablarnos de sí mismo, no lo hace de forma directa sino encubierta: a veces diluyéndose de forma abstracta en los referentes culturales, otras ocultándose tras la figura de

diferentes personajes —históricos, literarios o mitológicos— que quedan así convertidos en *alter ego* del autor.

¿Podría ser este Góngora una «máscara para el autorretrato» de Luis Antonio de Villena? No cabe duda de que la figura del poeta cordobés presenta para el madrileño un atractivo especial no sólo por el magnetismo y la complejidad de su obra poética, sino también por ciertos rasgos de malditismo y marginalidad que lo insertan con pleno derecho en la nómina de artistas reverenciados por el poeta madrileño contemporáneo. Se trata, en ese sentido, de un rechazo del canon y una reivindicación de los raros de la literatura: Góngora, para Villena, ocupa un lugar privilegiado junto a Kavafis, Wilde o Caravaggio. Así lo avalan referencias procedentes de la obra más directamente autobiográfica —de la experiencia— de Luis Antonio de Villena. Las alusiones ambivalentes a la oscuridad gongorina encuentran correspondencia en los numerosos episodios noctámbulos descritos en la obra del poeta novísimo. «La noche me presta sus galas, y el sol / todos los atributos de su oro», leemos en «El poema esboza al hombre» (Villena 1996: 96). En «Encomio a un amigo en su total renuncia», poema inaugural de *Como a lugar extraño*, el poeta-personaje Luis Antonio de Villena afirma ser «el tenebroso, el desdichado, / otro príncipe aquitano en la torre abolida, / que, a pleno sol, garabatea a ciegas en un cuarto con velas...» (Villena 1996: 292-293), en una clara reescritura de los versos iniciales de «El desdichado», el célebre soneto inaugural de *Les Chimères* de Gérard de Nerval: «Je suis le ténébreux, -le veuf, -l'inconsolé, / Le prince d'Aquitaine à la tour abolie» (2005: 303).

Por otro lado, el malditismo, la marginalidad del poeta incomprendido, es una constante en la obra de Villena, con enunciaciones tan transparentes como las de la «Iniciación a la oscuridad» (1996: 92-93) o «La vida escandalosa de Luis Antonio de Villena» (1996: 93-94), dos de los poemas que tratan este asunto en *Hymnica* (1974-1978). En «Una ética del renunciamento», del mismo poemario, leemos una semblanza del autor de *La lozana andaluza* donde el pueblo español aparece descrito como gente «que cree / en reglas de monasterio, desama lo humano y gusta la violencia» (Villena 1996: 122). Términos similares, en cualquier caso, a los que aparecen en los tres poemas que hemos estudiado, tres textos que permiten entender la importancia de la influencia gongorina en la obra de Luis Antonio de Villena. En ellos, el autor de *Sublime Solarium* reivindica a Góngora como poeta,



pero también como espejo de artistas marginales y exquisitos, como una figura tutelar de esa estirpe de poetas malditos y amantes de la belleza, de quienes Luis Antonio de Villena se erige en heredero contemporáneo.

#### BIBLIOGRAFÍA EMPLEADA

- A. AGUILAR (2008), *La belleza callada de la noche. Introducción a la poesía de Luis Antonio de Villena*, Sevilla, Renacimiento.
- L. BAGUÉ (2003), «Prólogo» a R. E. MOLINARI (2003), pp. 7-20.
- M. BLANCO (2012), «*El pincel y la llave: el soneto al Greco o la apoteosis del artista*», *Góngora o la invención de una lengua*, León, Universidad, pp. 122-142.
- C. BOUSOÑO (1990), «Leyendo a Luis Antonio de Villena», *Litoral*, 188, pp. 23-27.
- J. M. CASTELLET (1970), *Nueve novísimos poetas españoles*, Barcelona, Barral.
- J. M. de COSSÍO (1998), *Fábulas mitológicas en España*, Madrid, Akal, vol. I.
- J. M. GODOY (1997), *Cuerpo, deseo e idea en la poesía de Luis Antonio de Villena*, Madrid, Pliegos.
- L. de GÓNGORA (1985), *Sonetos completos*, ed. B. Ciplijauskaité, Madrid, Castalia.
- L. de GÓNGORA (2009), *Antología poética*, ed. A. Carreira, Barcelona, Crítica.
- L. de GÓNGORA (2010), *Fábula de Polifemo y Galatea*, ed. J. Ponce Cárdenas, Madrid, Cátedra.
- J. GUILLÉN (2002), *Notas para una edición comentada de Góngora*, Valladolid, Fundación Jorge Guillén.
- J. J. LANZ (2011), *Nuevos y novísimos poetas. En la estela del 68*, Sevilla, Renacimiento.
- R. E. MOLINARI (2003), *Mundos de la madrugada (1927-1991). Antología poética*, ed. L. Bagué, Madrid, Huerga y Fierro.
- G. de NERVAL (2005), *Les Filles du feu. Les Chimères*, ed. B. Marchal, Paris, Gallimard.
- J. PONCE CÁRDENAS (2000), [«Imagen de Góngora en cinco poetas contemporáneos»](#), *Dicenda*, 18, pp. 295-318.
- J. PONCE CÁRDENAS (2006), *Evaporar contempla un fuego helado. Género, enunciación lírica y erotismo en una canción gongorina*, Málaga, Universidad.
- J. PONCE CÁRDENAS (2008), [«El vuelo de la paloma: Góngora, Lorca y la poesía hispano-arábica»](#), *Lectura y Signo*, 3, pp. 365-381.

- J. PONCE CÁRDENAS (2014a), [«El epitafio hispánico en el Renacimiento: textos y contextos»](#), *eSpania*, 17, pp. 1-25.
- J. PONCE CÁRDENAS (2014b), ed., *Desviada luz. Antología gongorina para el siglo XXI*, Madrid, Fragua-Delirio.
- A. PRIETO (1971), *Espejo del amor y de la muerte. Antología de poesía española última*, Madrid, Azur.
- B. QUINTANA TELLO (2009), *Las voces del espejo: texto e imagen en la obra lírica de Luis Antonio de Villena*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza.
- C. TERRASSON (2007), [«Luis Antonio de Villena: Figures de l'étranger dans Como a lugar extraño»](#), *CAUCE*, 30, pp. 435-446.
- L. A. de VILLENA (1990), *Como a lugar extraño*, Madrid, Visor.
- L. A. de VILLENA (1996), *La belleza impura (Poesía 1970-1989)*, Madrid, Visor.
- L. A. de VILLENA (2004), *Desequilibrios*, Madrid, Visor.
- L. A. de VILLENA (2005), *Los días de la noche*, Barcelona, Seix Barral.
- L. A. de VILLENA (2008), *Don Enrique de Villena en la famosa cueva de Salamanca*, Salamanca, Universidad.