

Violada rúbrica de espuma:
Presencias gongorinas en Carlos Barral y Jaime Gil de Biedma

Jesús Ponce Cárdenas

[\(jponce@ccinf.ucm.es\)](mailto:jponce@ccinf.ucm.es)

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

Resumen

El presente artículo analiza la presencia de algunos elementos gongorinos en algunos poemas de Carlos Barral y de Jaime Gil de Biedma.

Abstract

This article analyses the influence of Góngora's poetry in some poems written by Carlos Barral and Jaime Gil de Biedma.

Palabras clave

Góngora
Barral
Gil de Biedma
Oscuridad
Erotismo

Key words

Góngora
Barral
Gil de Biedma
Obscuritas
Eroticism

AnMal Electrónica 38 (2015)
ISSN 1697-4239

El estudio de la influencia de Góngora en la poesía española del siglo XX se ha centrado casi siempre en algunos aspectos destacados. Abundante resulta la bibliografía que ha examinado las diversas muestras de fervor neobarroco en autores como Rafael Alberti, Federico García Lorca o Gerardo Diego ([Pérez Bazo 1998](#); Díez de Revenga 2003; Egido 2005 y 2009; Lara Garrido 2007; Clementson 2012; [Alonso Hormigo 2013](#)...). Avanzando un tanto en la cronología, si nos ceñimos al panorama de la postguerra, la crítica ha dirigido su atención, ante todo, hacia el preciosismo lírico y la sugestión sensorial de los miembros del *Grupo Cántico*, a la cabeza de los cuales habría que situar al longevo y brillante Pablo García Baena (Trabado 1998-1999; Roses 2003; Villena 2007). En fechas ya más recientes, al poner bajo los focos la poesía publicada durante las décadas de los 70 y los 80, algunos hispanistas han mostrado especial interés en el mester andalusí de escritores vinculados al entorno granadino, como Antonio Carvajal o Fernando de Villena, por citar dos nombres bien

conocidos (Dadson 2005; Poggi 2009: 260-264). Deslumbrada por los rasgos más vistosos de la moderna recepción del creador de las *Soledades*, la crítica no se ha ocupado de otros aspectos, quizá menos conocidos, pero de indudable relieve. Durante las dos décadas que median entre 1949 y 1968, algunos autores jóvenes, completamente ajenos a los círculos meridionales, contemplaron con interés y curiosidad crecientes el legado gongorino. Con el propósito de paliar una curiosa preterición de *corrientes* y entornos en el marco de la *tradición áurea* referida a Góngora, conviene revisar los *homenajes* líricos que le tributaron dos de las voces más renovadoras de la Escuela de Barcelona: Carlos Barral y Jaime Gil de Biedma¹.

SENDEROS DE LA *OBSCURITAS*: CARLOS BARRAL

Entre los autores del grupo barcelonés de los años 50, la poesía de Carlos Barral (1928-1989) se muestra sometida a una injusta *damnatio memoriae*. Sobre la amplia obra del célebre editor y memorialista, Riera (1990: 11) apuntaba cómo

los siempre escasos aficionados a la lírica suelen orillarla por difícil y los críticos, lejos de contribuir con sus interpretaciones a salvar los posibles escollos, tienden a despacharla de un plumazo, aludiendo a su hermetismo y singularidad o calificándola de *diferente*.

Muy apropiada resulta, en efecto, la valoración de la catedrática de la Universidad de Barcelona, ya que los versos de Barral se mueven en un ámbito muy personal, alejado de la grisalla de la poesía social comprometida y marcado creativamente por aquello que podríamos enmarcar como una verdadera *genealogía de la obscuridad*, puesto que los modelos literarios más frecuentados por el autor barcelonés desde su primera juventud se configuran según una línea de rigor, dificultad y hermetismo. Siguiendo el hilo temporal de aquellos autores que dejaron una huella nítida en la poesía de Barral, deben citarse los nombres de Calímaco, Góngora, Mallarmé y Valéry.

¹ Sobre la relación amistosa y la profunda complicidad literaria entre Barral y Gil de Biedma, cfr. Masoliver Ródenas (2003).

Por cuanto atañe al aprendizaje del estilo oscuro en los años de noviciado lírico, se ha apuntado la importancia que asume ya en algunos tanteos juveniles el cultivo de una forma breve y clásica por excelencia:

Barral, igual que sus compañeros de la *Escuela de Barcelona*, Jaime Gil y José Agustín Goytisolo, escribe durante su etapa de formación numerosos sonetos, la mayoría bocangelianos y gongorinos, que su obra posterior no recogerá (Riera 1990: 15).

Siguiendo esa misma línea interpretativa, con una valoración muy similar, Miró (1966) y Saval (2002: 127-128) no dudarían en definir parte de la creación lírica de Barral como «neogongorista»:

De barroco puede ser calificado Barral por lo que concierne a este formalismo, a su preciosismo en ocasiones, como sucede en los poetas barrocos, del siglo XVII y de antes o después. En el poema *La dame à la licorne* lo que podría llamarse neogongorismo —puesto a las alturas de este siglo XX— puede rastrearse en casi todo él [...]. Su riqueza imaginativa, metafórica, va a ser [desde *Las aguas reiteradas*] enorme, creciente, renovadora (Miró 1966: 7).

Varios documentos personales del editor catalán revelan ese poso culto y barroco; así, en el volumen *Años de penitencia* se puede hallar importante noticia acerca del marcado interés que suscitara Góngora en el joven aspirante a poeta (Barral 1990: 160 y 243)². El panorama de lecturas y predilecciones juveniles de Barral quedaría bien acotado en unas declaraciones hechas a la revista *Estilo* en 1949:

Para mí Mallarmé, por quien siento una apasionada veneración, es lo más preciso dentro de la visión poética que prefiero. Junto con él, aunque de otra manera, me siento ligado a toda la generación del 70 francesa, principalmente Baudelaire y

² Riera subrayaba la importancia de estos detalles: «las noticias ofrecidas al desgaire y cuya intencionalidad, aparentemente, es nimia, pero que constituyen elementos fundamentales para el estudioso de las obras de Barral. Así, por ejemplo, la mención, en dos ocasiones, de Góngora, a quien confiesa haber imitado en una serie de sonetos de juventud y cuya obra propone como tema de discusión poética en un coloquio de poetas» (1990: 228).

Rimbaud. Por otra parte, mi esfera de simpatía poética tiene un núcleo importante en el neoclasicismo griego y latino en el que para mí destacan Hesíodo, Mosco, Lucrecio y, en especial, Virgilio, concretamente las *Geórgicas*. Además siento debilidad por algún poema de Gil Vicente y los sonetistas del Trecento. Posteriormente Góngora.

El citado párrafo proporciona algunas claves interesantes para comprender que la moderna *obscuritas* barraliana se cimenta en una ambiciosa reelaboración de diversas corrientes de la tradición lírica hispana y francesa, italiana y clásica. De este modo, la obra juvenil de Barral se sitúa bajo una doble advocación hermética: Góngora, modelo principal entre los autores barrocos españoles, y Mallarmé, considerado por algunos estudiosos «el *centro* del lenguaje poético europeo» (Sánchez Robayna 1993: 64; Étienvre 2004). Con plena justificación, la mayor especialista en la figura y la obra del escritor barcelonés le sitúa bajo esa doble égida: «pertenece Barral al grupo de poetas que tienen fe en la palabra y, en este sentido, es gongorino y mallarmeano» (Riera en Barral 2003: 30).

Desde las páginas de la revista *Estilo*, con apenas veintiún años, Carlos Barral daba a conocer sus primeros versos: un soneto titulado «Al timón», y otra composición, «Arco Iris». Obligado es recordar aquí el llamativo poema juvenil de ambientación marina (Barral 2003: 65):

El mar escinde en cráteres iguales;
a dos dioses escancia igual banquete,
copero y sacerdote a quien compete
el gesto liso de oficiar las sales.

Raza y signo le lega siderales
la estrella que abraza el alto trinquete.
Vigor que el padre dona se somete
a materna razón: ciencias navales.

Así fue ungido del poder marino
del manto azul y el mágico tridente
la carne musculosa de un gran pino,
que el mar miraba torpe, indiferente,
y que hoy sujeta corceles de camino
al Noto, al Austro, al Yápigo, al Oriente.

Con muy buen criterio, el sugestivo epigrama de juventud se ha definido como «un poema mitológico de talante gongorino» (Jové 1991: 35, n. 1). La composición ha originado, por otra parte, algún que otro juicio negativo:

El soneto *Al timón* [...] no es otra cosa que un ejercicio de versificador, algo pedante, decidido a servirse del lenguaje denominado poético, nutriéndose de referencias mitológicas y cultismos para tratar de embellecer la realidad, pero que apunta precisamente por estas características hacia lo que será, posteriormente, la poesía del autor (Riera 1990: 17).

Por último, el soneto ha dado lugar asimismo a diversas interpretaciones en clave personal y familiar (Thiollière 2011: 115-119), que no sirven demasiado a nuestros propósitos.

Si orillamos un tanto la severidad de algunos juicios de valor y los extraños repliegues pseudo-biográficos, quizá sea más interesante conectar el tanteo juvenil con otros precedentes líricos destacados. Lo primero que viene a la memoria, en este sentido, es la acertada elección de una forma cerrada y clásica como el soneto, lo que —salvando las distancias pertinentes— podría ponerse en relación con los experimentos llevados a cabo en los años 20 y 30 por Federico García Lorca («Soneto gongorino en que manda al amor una paloma») o por Rafael Alberti, que ofrecía un interesante díptico de resonancias gongorinas en los sonetos «Amaranta» y «Araceli» (Ponce Cárdenas 2007 y [2008](#)).

La curiosa pieza de ambientación marina se sustenta sobre la combinación de tres haces de isotopía en los que se funden lo mítico (*dioses, siderales, estrella, poder marino, mando azul*), lo sacro o ritual (*escancia, banquete, copero, sacerdote, gesto, oficiantes, ungido*) y lo náutico (*mar, sales, estrella, trinquete, ciencias navales, marino, mar, Noto, Austro, Yápiggo, Oriente*). Esos tres ejes isotópicos, amalgamados por obra y gracia de la palabra poética, de alguna manera podrían reconocerse simbólicamente en una *iunctura*: «el mágico tridente» (v. 10).

Además de la frecuente omisión de actualizadores en el plano del sintagma nominal, ¿qué otros rasgos de estilo podrían asociarse al magisterio gongorino en el poema? En primer lugar la sinécdoque de materia referida a la nave, transformada casi en un ser vivo o en un monstruo marino gracias a la poderosa imagen: «la carne musculosa de un gran *pino*». Por supuesto, los conocedores de la obra del racionero rápidamente podrían evocar el arranque de la *Soledad primera*, 15-19, o el discurso

contra las navegaciones (vv. 369-371): «Del siempre en la montaña opuesto *pino* / al enemigo Noto / piadoso miembro roto, / breve tabla, delfín no fue pequeño / al inconsiderado peregrino»; «al que, ya de este o de aquel mar, primero / surcó, labrador fiero, / el campo undoso en mal nacido *pino*» (Góngora 1994: 201 y 273)³. Con el mismo material líneo estaba construida la barcaza que atraviesa la ría al comienzo de la *Soledad segunda* (vv. 27-32): «En la incierta ribera / (guarnición desigual a tanto espejo) / descubrió la Alba a nuestro peregrino / con todo el villanaje ultramarino, / que a la fiesta nupcial, de verde tejo / toldado, ya capaz tradujo *pino*» (Góngora 1994: 425). En otros lugares de su obra, Góngora empleaba la misma sinécdoque de materia referida a una embarcación, como en el soneto «De la toma de Larache» (v. 9-11) «Alta haya de hoy más, volante lino / al Euro dé y al seno gaditano / flacas redes seguro, humilde *pino*» (2000: I, 301); o en la *Égloga piscatoria en la muerte del duque de Medina Sidonia* (vv. 35-36): «si ligurina dio marinería / a España en uno y otro alado *pino*» (2000: I, 453).

De modo semejante, podría destacarse, en segundo lugar, la plurimembración del endecasílabo final, en la que cabe reconocer asimismo un artificio de signo neo-barroco. De obvias implicaciones se antoja el ribete culto y exquisito de la mención de los vientos. Curiosamente, el viento del Sur se designa aquí dos veces, la primera con su nombre griego (*Noto*), la segunda bajo la designación latina (*Austro*). Por otro lado, el viento itálico del Noroeste —que favorecía la navegación con rumbo a Grecia— se nombra con la misma denominación empleada por Horacio en el famoso *carmen* I, 3, donde el venusino expresara sus votos por la apacible travesía de Virgilio en su viaje al Ática (vv. 1-8): *Sic te diva potens Cypri, / sic fratres Helenae, lucida sidera, / ventorum regat pater / obstrictis aliis praeter lapyga, / navis quae tibi creditum / debes Vergilium, finibus Atticis / reddas incolumen precor, / et serves animae dimidium meae* (1997: 92).

³ En la magistral edición de Jammes (Góngora 1994: 556) se reproduce el comentario que Salcedo Coronel dedica a este uso naval de los pinos andaluces: «En la sierra de Segura se crían los más altos y lisos de España, los cuales se conducen por el mismo río [Guadalquivir] a toda Andalucía. Yo he visto pasar por junto a Baeza algunos, llevando encima familias enteras, como pudiera un navío: sirven principalmente éstos para entenas de las naves o barcos luengos que se fabrican en Sevilla» (fols. 299 v-300 r).

Dos años después de la publicación de «Al timón», el joven Barral daba a conocer en la revista *Laye* (número 14, junio-julio 1951) otro soneto de poderosa evocación metafórica, titulado «Noche» (Barral 2003: 66):

Clamo a tu vientre lívido de viento,
al corazón estrecho de tus gallos,
a sus látigos rojos, a los rayos
que acribillan tu hueco firmamento.

Busco la arista del desdoblamiento,
hurtarme fruto a mis normales tallos,
libertarme en tus ácidos caballos
y ungir tus torres de mi advenimiento.

Si llegaras conmigo a la ondulada
alta loma del ser, donde se muta
la sangre viva en símbolo de hielo...

Mas quién podrá parar la madrugada
alzando ya la concha de su ruta
sus rapaces de luz sobre tu vuelo.

Más allá de la potencia metafórica e irracionalista del soneto, los citados endecasílabos evidencian una lección gongorina bien aprendida: el modelado musical del verso. El propio *incipit* del poema, por ejemplo, se sustenta en un juego de fonemas labiales muy marcado, que tenuemente se repite en eco en el endecasílabo cuarto y undécimo: «Clamo a tu VIENTre líVido de VIENTo» / «que acriBilla n tu hueco firmamento» / «la sangre VIVA en símbolo de hielo». Junto a un cierto legado surrealista, algunas de las imágenes novedosas aquí empleadas evocan lejanamente el sesgo que imprimiera el joven Miguel Hernández a la renovada estética gongorina en 1933 desde las páginas de *Perito en lunas* (1992: 251-269 y 273-490).

Las presencias gongorinas en la lírica de Barral no se limitan a los tanteos de los primeros sonetos juveniles, sino que pueden identificarse en composiciones de la primera etapa mucho más amplias. En 1952 la revista *Laye* facilitó la publicación de la primera *plaque* del poeta: *Las aguas reiteradas* (Jové 1991: 35-42; Thiollière 2011: 38-45)⁴. Este ambicioso poema se presenta bajo la forma de una silva de 106

⁴ Sobre las figuras tutelares de este complejo poema (Mallarmé, Paul Valéry, Rilke, Góngora...), Jové estima que tales «influencias hacen de *Las aguas reiteradas* un poema que

versos articulada en ocho secciones, cada una de las cuales está presidida por numeración romana. La extensión de tales fragmentos oscila entre los nueve versos de la parte I (la más breve) y los diecinueve de la última (la más extensa). Bajo el título, figura el lema «Récifs délicieux, Île toute prochaine». El nudo temático de *Las aguas reiteradas* condensa alguno de los asuntos predilectos en la lírica de Barral: el paisaje marino y los voluptuosos goces del amor (Thiollière 2003)⁵. Así el arranque de la composición presenta el indefinido aire de un encuentro onírico: «En las aguas profundas, / en las ondas del sueño amurallado, / a menudo apareces y en el curso / verde y olvidadizo de los ríos». Después de ponderar con un torbellino de imágenes el entorno acuático de dicha fantasía erótica en el fragmento segundo («Aires tan dulcemente amanecidos, / apenas rotos, aires [...]. / Arrecifes al alba, / manantial en suspenso, / ojo en que se espuman tus cristales, / bañas de pronto y amamantas, lavas», vv. 10-16), paulatinamente el lector identifica cómo en ese marco desatado del sueño se propicia el encuentro con la belleza deseada. Los segmentos centrales

se concibe como acción poética que en sí misma guía y orienta al poeta, le descubre el camino para la contemplación. En este sentido, *se construye con todo rigor una pieza de claroscuro, tensa, barroca*, en el que lo inmediato parece ser primero 'fijar' formalmente, estructurar sus formas y proporciones. Canto lírico y encantamiento, nacido del esfuerzo, del ejercicio intelectual, lógico, preciso, despojándose de ese vago romanticismo decadente» (1991: 37). Como resume el crítico catalán, rigor formal, contrastes lumínicos y de color, sentido melódico del verso, tensión semántica y dicción barroca conforman así los puntales de la reescritura gongorina en Barral. La hermosa conjunción de Barroco y Simbolismo vuelve a producirse en los gustos pictóricos juveniles del poeta, donde se amalgaman Guido Reni, Annibale Carracci y Gustave Moreau: «Mi afición a pintar formaba parte del culto a mi padre muerto prematuramente. Me imaginaba a mí mismo como artista pintor y me complacía en la escenografía de un futuro poblado de toda suerte de cacharrería estética y de aplomadas modelos en pelotas, a la manera de los estudios de los pintores académicos. Pintar era vengar a mi padre de su dimisión industrial, sustituir su historia frustrada por la mía. Yo creo que este sentimiento original me hacía pensarme como un pintor antiguo. Era, en materia plástica, terriblemente reaccionario y lo fui durante mucho tiempo. Hubiera querido ser un pintor a la manera de Gustave Moreau. Todo lo que no fuera profesionalísima pintura de taller me horrorizaba, me parecía mistificación intolerable. Continuar el Barroco; todo lo demás, venenosa mentira. Ah, si por entonces hubiera conocidos telas de los Carracci, de Reni» (Barral 1990: 160).

⁵ Debo subrayar que el análisis que aquí se ofrece se aleja un tanto de ciertos postulados biográficos y psicoanalíticos seguidos en Thiollière (2003).

del poema llegan a configurarse a la manera de una elegantísima *descriptio amplexus*, arropada en un conjunto estilizado de imágenes florales, acuáticas, animales y arbóreas (vv. 38-64):

El amoroso músculo del nardo
hacia el paso flexible,
la saeta risueña de tus pechos
se tiende humedecida
y una cintura limpia se doblega.
En la piedra untuosa
la huella engarza un arandel de frío
y flota tu camino en la tormenta
—blanco delfín entre sus densas redes—.
Tu corazón de lluvia largamente,
aprendido del aire y de la rama,
¿hacia qué espacios va, sobre qué viento?
El cuerpo lleva uncido por el pulso,
hacia el rayo lo invita, lo apresura.
La libertad del cuerpo
y los ríos de piel se desoprimen,
sus sensitivos lechos abandonan
los muslos limitados de caricia
y el brazo y la garganta.
Todo el amor por estas fuentes libra
un dios delicuescente
Y en el nombre del pájaro,
de la inflamada espuma del almendro,
en el sabor del fruto propagado,
alguna paz de la fatiga abierta
con los latidos mansos configura
un ciervo entre los pechos de alegría.
(Barral 2003: 109-111)

El amplio conjunto de términos que va desgranando las distintas partes corporales destaca, ante todo, por su inequívoca inclinación lasciva: músculo⁶, pechos (reiterado en los vv. 40 y 64), cintura, corazón, cuerpo (repetido en los vv. 50 y 52), piel, muslos, brazo, garganta. La progresión de acciones durante el amplexo apenas queda velada por los distintos verbos y forma un nítido *crescendo*, hasta alcanzar la cima del placer, vivida como instante de abandono y liberación: «se tiende humedecida», «se doblega», «engarza», «invita», «apresura», «se desoprimen», «abandonan», «libra». Ciertamente, la identificación del cuerpo de la amada con una isla aparece en otros textos de juventud barralianos. Baste evocar aquí el valor sensual de un poema como «A veces»: «Te hallaba limitada / de corazón disperso y de alegría / por todos los costados y flotando / en la noche segura y abundante / que nunca se consuma. / Sin embargo a lo lejos / tan pronto me acogías con los nombres / de las cosas comunes, en sigilo / sentía que *tu isla* no estaba ya a mi alcance. / Entonces por entero / reincorporado al límite del *cuerpo* / volvía a la certeza de la espera» (Barral 2003: 107).

Más allá de la asociación reiterada en los versos barralianos, quizá sea lícito apuntar cómo la hermosura insular asociada a la belleza del cuerpo femenino desnudo guarda algunos paralelos con una celeberrima imagen del *discurso de las navegaciones* de la *Soledad primera* (vv. 481-490). En la primera parte del poema más ambicioso de Góngora podemos leer cómo el arrebatador encanto de un archipiélago oriental se parangona con la blanca y mórbida desnudez de Diana y sus ninfas (Góngora 1994: 297):

De firmes islas no la inmóvil flota
en aquel mar del Alba te describo,
cuyo número, ya que no lascivo
por lo bello, agradable y por lo vario
la dulce confusión hacer podía
que en los blancos estanques del Eurota
la virginal desnuda montería,

⁶ Hübner postulaba el magisterio de Rainer Maria Rilke en la elaboración de esta imagen: «el verso con que inicia Rilke su soneto a la anémona, “*Oh músculo floral, el que a la anémona / a pausa abre el alba de los prados*” se halla recogido —transformado— en la parte IV de *Las aguas reiteradas*: “El amoroso músculo del nardo / hacia el paso flexible”. Sin embargo aquí la escisión está aún aplazada» (1996: 195-196).

haciendo escollos o de mármol pario
o de terso marfil sus miembros bellos,
que pudo bien Acteón perderse en ellos.

El carácter llamativo de este famoso pasaje puede quedar de manifiesto si se coteja el juicio que merece dicho artificio al editor moderno de la obra magna frente a la opinión de un comentarista antiguo. En efecto, Jammes no dudaba en tildar la figura de «maravillosa metáfora». Por el contrario, García de Salcedo Coronel, sobre cuya óptica conservadora algunos estudios han llamado la atención, no tuvo empacho en afirmar que «en todas estas *Soledades* no hay alusión más dura» (Góngora 1994: 296-297). Según los principios de la metáfora analógica, si una isla puede parangonarse a un hermoso desnudo femenino, también es lícito que advenga el movimiento opuesto, de forma que el cuerpo ofrecido de la bella se asimile a una isla que el locutor masculino anhela explorar y poseer.

El código de la *obscuridad honesta* puede también servirnos para interpretar el momento culminante del amplexo, ya que este se presenta bajo una cobertura de imágenes vinculadas probablemente a varios hipotextos gongorinos (vv. 59-64): «Y en el nombre del *pájaro*, / de la inflamada *espuma* del *almendro*, / en el sabor del *fruto propagado* / alguna paz de la *fatiga* abierta / con los latidos mansos configura / un ciervo entre los *pechos* de alegría». La descripción del orgasmo compartido por la pareja y la consiguiente *laxitudo post coitum* queda fijada en un haz de referentes bien conocidos en el campo de la poesía lasciva: *pájaro*, *espuma*, *almendro*, *fruto propagado*, *fatiga*. Aunque podríamos remontarnos hasta la interpretación humanística del *passer* de Lesbia cantado por el gran poeta neotérico, en la composición favorita de Góngora, la *Fábula de Píramo y Tisbe*, encontramos ya el referente del ave aplicado al miembro viril (vv. 449-452): «Ofreciole su regazo / (y yo le ofrezco en su *muslo* / desplumadas las delicias / del *pájaro* de Catulo)» (2000: I, 511). La estancia vigésimo sexta de la *Fábula de Polifemo y Galatea* puede asimismo arrojar alguna luz sobre otro de los elementos sensuales aludido por Barral. En efecto, el pequeño bodegón de dones que Acis ofrendara a la esquiva nereida se incorpora el fruto del almendro (vv. 201-204): «El celestial humor recién cuajado / que la almendra guardó entre verde y seca / en blanca mimbre se lo puso al lado» (Góngora 2010: 163). En ese punto cabe recordar cómo «entre los griegos la almendra estrujada se comparaba a la eyaculación de Zeus en cuanto potencia

creadora» (Chevalier y Gheerbrant 2007: 83). La presentación de ese *humor celestial* encerrado en la almendra sirve al poeta barroco para referir de manera oblicua un episodio mítico marcado por la sensualidad y la tragedia⁷. No me extenderé aquí en los detalles del mismo, por haber dedicado ya en otro lugar suficiente atención a la alusión mitológica latente en los densos endecasílabos gongorinos, referida a *Genius* y al mito de Agdistis (Ponce Cárdenas 2010: 132-154). Por último, el *fruto propagado* revela sin apenas ocultamiento alguno la simiente vertida en la amada, mientras que la voz *fatiga* podemos encontrarla ya en el *kateunastikòs lógos* de la sensual canción gongorina de 1600: «Tarde batiste la invidiosa pluma, / que en sabrosa *fatiga* / vieras (muerta la voz, suelto el cabello) / la blanca hija de la blanca espuma» (Góngora 1990: 89; Ponce Cárdenas 2006)⁸.

El hábil empleo de los referentes metafóricos de la *obscuridad honesta* difundidos por la poesía barroca se combina además en *Las aguas reiteradas* con la capacidad sensual y sugestiva de un modelo moderno, en un llamativo ejercicio de

⁷ Probablemente la reminiscencia directa del epilio gongorino pudo combinarse en la memoria barraliana con la reescritura que Miguel Hernández había hecho de esa imagen en la famosa «Elegía a Ramón Sijé»: «Tu corazón, ya terciopelo ajado, / llama a un campo de *almendras espumosas* / mi avariciosa voz de enamorado. / A las aladas almas de las rosas / *del almendro de nata* te requiero» (1992: 510). Obligado es asimismo apuntar la presencia del motivo en el soneto «Rosa de almendra»: «Propósito de espuma y de ángel eres, / víctima de tu propio terciopelo, / que sin temor a la impiedad del hielo / de blanco naces y de verde mueres. / ¡A qué pureza eterna te refieres / con tanta obstinación y tanto anhelo?.../ ¡Ah, sí! Tu flor apunta para el cielo / en donde está la flor de las mujeres. / ¡Ay! ¿por qué has boquiabierto tu inocencia / en esta pecadora geografía, / párpado de la nieve, y tan temprano? / Todo tu alrededor es transparencia, / ¡ay pura de una vez cordera fría, / que esquilará la helada por su mano!» (Hernández 1992: 468-469). No parece casual que esta precisa imaginaria fuera también del gusto de Jaime Gil de Biedma, que quiso rendir homenaje a los versos de Barral engastándolos en su poema «En el nombre de hoy»: «En el nombre de hoy, veintiséis / de abril y mil novecientos / cincuenta y nueve, domingo / de nubes con sol, a las tres / —según sentencia del tiempo— / de la tarde en que doy principio / a este ejercicio en pronombre primero / del singular, indicativo, / y asimismo *en el nombre del pájaro / y de la espuma del almendro*, / del mundo, en fin, que habitamos, / voy a deciros lo que entiendo [...]» (Gil de Biedma 2007: 75).

⁸ Sobre el erotismo de la bellísima composición gongorina, cfr. Ponce Cárdenas (2006).

imitación ecléctica⁹. En efecto, el lema en francés que preside esta silva de la segunda mitad del siglo XX apunta hacia el otro texto que estimuló la creación de Carlos Barral: el poema «Anne» de Paul Valéry (1942: 55-56), donde una ensoñación lasciva presenta asimismo el cuerpo de la amada en forma de isla:

Sur toi, quand le regard de leurs âmes s'égaré,
leur coeur bouleversé change comme leurs voix,
car les tendres apprêts de leur festin barbare
hâtent les chiens ardents qui tremblent dans ces rois...
À peine effleurent-ils de doigts errants ta vie,
tout leur sang les accable aussi lourd que la mer
et quelque violence aux abîmes ravie
jette ces blancs nageurs sur tes roches de chair...
Récifs délicieux, Île toute prochaine,
terre tendre, promise aux démons apaisés,
l'amour t'aborde, armé des regards de la haine,
pour combattre dans l'ombre une hydre de baisers!
Ah, plus nue et qu'imprègne une prochaine aurore,
si l'or triste interroge un tiède contour,
rentre au plus pur de l'ombre où le Même s'ignore,
et te fais un vain marbre ébauché par le jour!

Laisse au pâle rayon ta lèvre violée
mordre dans un sourire un long germe de pleur,
masque d'âme au sommeil à jamais immolée
sur qui la paix soudaine a surpris la douleur!

Las claves del mundo onírico y la sensual estampa de la figura femenina se funden en los versos de Valéry según el motivo, tan caro a su estro, de *La dormeuse* (Gaubert 1995: 15-21). En el citado fragmento la expresión del deseo se formula por medio de imágenes marinas tan logradas como ésta: «et quelque violence aux abîmes ravie / jette ces blancs nageurs sur tes *roches de chair*... / *Récifs délicieux, Île toute*

⁹ Al finalizar 1952, un jovencísimo Barral había publicado en la revista *Laye* un sustancioso artículo en el que fijaba su atención en los «Temas de *El cementerio marino* en los *Sonetos a Orfeo*», aunando así dos figuras tutelares entre sus maestros líricos (Valéry y Rilke). Ha estudiado dicho detalle Thiollière (2011: 36-38).

prochaine, terre tendre, / promise aux démons apaisés». El paraíso insular del cuerpo amado se ofrece al locutor poético a la manera de una «tierna tierra prometida».

Uno de los enigmas que plantean *Las aguas reiteradas* es su posible, aunque de momento no verificable, relación con una de las mejores reescrituras gongorinas de la Generación del 27, el *Poema del agua* de Manuel Altolaguirre, publicado el año del centenario en dos revistas: *Verso y Prosa*, *Litoral*. En un estudio modélico, Carreira apunta cómo en los diez fragmentos de esta composición el escritor malagueño logra «pintar sin angustias ni anécdotas un cautivador mundo fluvial y marítimo con la paleta de una sensibilidad que [...] cabría llamar litoral» (en prensa)¹⁰. Dicho paisaje marino también reserva un hueco para la figura sensual de unos bañistas, en este caso con una leve huella de homo-erotismo, ya que se trata de un grupo de jóvenes muchachos desnudos. Esas tres pautas (mundo marino / desnudos sensuales / imaginaria de estirpe barroca) conectan unos textos neo-gongorinos que merecerían un cotejo más detallado.

El poemario *Diecinueve figuras de mi historia civil* veía la luz en 1961, única concesión del exquisito Barral a la boga asfixiante de la poesía comprometida. Incluso en un marco tan poco propicio como el de la poesía social, tan agobiantemente gris, el autor engastaba con éxito elementos de signo gongorino, que han pasado algo desapercibidos. Allí puede encontrarse otra estampa sensual, propia de una escena de *voyeurismo*, tal como ofrece el arranque del conocido «Baño de doméstica». El *incipit* presenta al yo lírico burgués en trance de espiar un momento de íntimo recogimiento de la joven y humilde asistente, que trabaja como interna en su domicilio. Sin saberse observada, la atractiva muchacha se desnuda y nuevamente el *eros* se asocia a las espumas oceánicas y los paisajes insulares (Barral 2003: 129):

Entonces arrojaba
piedrecillas al agua jabonosa,
veía disolverse
la violada rúbrica de espuma,
bogar las islas y juntarse, envueltas
en un olor cordial o como un tibio
recuerdo de su risa.

¹⁰ Agradezco al gran gongorista que me haya permitido la consulta de este amplio artículo antes de que haya visto la luz.

En este fragmento inicial de la *toilette* de la asistenta se antoja llamativa la nota cromática, envuelta en una suave aliteración de labiales y laterales: «Veía disolVerse / La Violada rúbrica de espuma». El uso de la voz *espuma* y la acción de lavarse, así como el empleo del término *rúbrica* acompañado de un calificativo de color, aparecen en uno de los romances más célebres de Góngora, «En el baile del ejido», donde varios jóvenes tratan de encontrar las joyas de coral perdidas por Menga, beldad rústica que también había ido a lavarse a la orilla de un arroyuelo: «En el ejido los buscan, / que yendo Menga a lavarse, / se los dejó entre la juncia / del arroyo de los sauces, / don en pago de su blancura / menosprecian arrogantes / las blancas espumas que orlan / el verde y florido margen [...]. / Que saben / en rúbricas coloradas» (Góngora 2000: I, 296). Por otro lado, no puede olvidarse que un epíteto tan llamativo como *violada* recurre en otro celeberrimo *incipit* gongorino, referido ahora a la diosa del amanecer: «Cuando la rosada Aurora, / o violada, si es mejor» (2000: I, 225).

A tenor de cuanto hemos ido analizando en las anteriores composiciones, en la escritura de Barral se asocia de alguna manera la expresión de signo barroco y la materia sensual, abordada con frecuencia desde un punto de vista *voyeurístico*. Estos matices se aprecian de manera muy nítida en «el poema más fascinante» de su etapa de madurez, a juicio de Debicki¹¹. Me refiero al juguetón texto titulado «La dame à la licorne», que para Riera constituye «un texto clave de la poesía barraliana y el que

¹¹ «El poema más fascinante de Barral durante este período bien pudiera ser *La dame à la licorne*, publicado por primera vez en 1966 e incluido en *Usuras y figuraciones*. Recreando en términos modernos el tema medieval y su representación en los tapices del Museo de Cluny, Barral describe a una joven que se baja de la bicicleta y se quita sus pantalones vaqueros. Este referente moderno, sin embargo, se transforma mediante metáforas increíblemente elaboradas y ecos intertextuales de poemas barrocos. La realidad literal (que incluye alusiones a los órganos genitales) se convierte así en una belleza artística y la obra viene a ser un ejemplo de cómo el lenguaje y las imágenes pueden destacarse en la poesía, a la vez que convierten una realidad común en efectos estéticos. En este sentido, el poema recuerda y repite la transformación (y la huida) de la realidad que Góngora había logrado en su obra. Relaciona la obra de Barral con la de Gimferrer y otros novísimos con quienes tenía contactos personales» (Debicki 1997: 235). Por la singularidad de tales versos no sorprende que numerosas antologías recojan el poema, como la cuidada por Rubio y Falcó (1994: 288-290). También se localiza en el volumen cuidada por Provencio (2003: 524-527).

quizá con mayor belleza resume sus mejores aportaciones» (en Barral 1991: 62). Recogido en 1966 en el volumen de *Figuración y fuga*, en una nota del *Diario de Metropolitano* —datada en junio de 1965— aparece ya la primera noticia sobre los versos *nascituros*: «Título del poema en siembra: *A una muchacha desnuda de medio cuerpo que, creyéndose sola, se quita los blue jeans junto a una bicicleta*» (Barral 1997: 189). Una vez cumplido el ciclo creativo, el título pasaría a convertirse en «*La dame à la licorne. Estudio de ademanes*», en tanto que la inspiración originaria figuraría como mero epígrafe, al modo de una rúbrica aclarativa. Con toda justificación, Riera vincula esta costumbre a los poemas de circunstancias de la tradición galante del Barroco. De entre los infinitos paralelos que ofrecen los ingenios áureos, baste evocar ahora una gavilla de epígrafes gongorinos del tenor de *A una sangría del tobillo de una dama; De unos papeles que una dama le había escrito, restituyéndoselos en una caja; A una dama que, habiéndola conocido hermosa niña, la conoció después bellísima mujer; De una dama que, quitándose una sortija, se picó con un alfiler; A una dama que le había dado un búcaro; A una dama que estando dormida la picó una abeja en la boca; A doña Francisca de Távora, habiendo dado una banda leonada a don Diego de Vargas; A una dama muy blanca vestida de verde* (Góngora 2000: I, 163, 181, 211, 531, 534, 559, 563 y 618). Alguno de los citados poemas desarrolla varios motivos de abolengo clásico y sensual, como el de la *abejita equivocada*, estableciendo así una modulación similar a la del texto barraliano, que llevará ese código lascivo aún más allá. Como apunta Riera, «*La dame à la licorne* es uno de los pocos poemas de la literatura castellana que se inicia con referencias exclusivamente genitales» (en Barral 1991: 63). Por obra y gracia de la transustanciación lírica, en el tono de hipérbole propio de la literatura barroca, el acto anodino de una bella joven que se desnuda junto a una playa se eleva hasta el plano mítico del nacimiento de Venus. Como un extraño sol lascivo, de los apretados pantalones vaqueros, de un azul celestial, emerge el resplandor rojizo del vello púbico de la muchacha (Barral 2003: 252):

Oriente ensortijado,
rojo vellón flamante, con qué pausa
de sol en hebras nace entre dos ramas
aún nocturnas de azules indecisos
y crespa luz guardada
—Venus naciendo nueva de la sarga—

a las puntas saladas y a los labios
incrustados de arena cristalina
promete otra figura
sobre la piel erguida y sobre el mismo
tostado de las dunas
—las sedas suntuosas de la piedra molida—
y el lienzo inquieto de la mar, espejo
que te revela como tú te admiras.

En esta suerte de estampa que juega con los lugares comunes de la cronografía, la voz *vellón* se carga de resonancias míticas, como el tesoro oriental y dorado perseguido por los aventureros de la nave Argos. Así encontramos el vocablo en la cronografía inicial de un soneto amoroso gongorino de 1585: «Tres veces de Aquilón el soplo airado / del verde honor privó las verdes plantas, / y al animal de Colcos otras tantas / *ilustró Febo su vellón dorado* / después que sigo (el pecho traspasado / de aguda flecha) con humildes plantas, / ¡oh bella Clori! tus pisadas santas / por las floridas señas que da el prado» (2000: I, 60). El término se refiere en el provocativo *incipit* barraliano al rizoso pubis de la bella muchacha, pero aparece ya en la obra magna gongorina, aplicado a las níveas lanas (*Soledad primera*, 913-918): «Corderillos os brote la ribera, / que la hierba menuda / y las perlas exceda del rocío / su número y del río / la blanca espuma cuantos la tijera / *vellones les desnuda*» (Góngora 1994: 387)¹².

En el entorno de esa *Venus nueva*, el mar se presenta como una lámina móvil, que sirve de espejo a la bella: «Y el lienzo inquieto de *la mar, espejo* / que te revela como tú te admiras». Acaso sea lícito intuir aquí la presencia de un sutil homenaje a la *Fábula de Polifemo y Galatea*, donde el cíclope enamorado asimismo se contempla

¹² Puede recordarse un detalle afín en el entorno septentrional y libre de «Kvinorgarden (Predio de las mujeres)», visión voyeurística en un entorno de sauna escandinava: «Porque ante todo vine para ver si los cuerpos / eran como los cuentan. / Si los pezones puros como puntas de pica / y los mulos morosos como fiesta / campestre desde el alba, / y la espalda de concha iridiscente / y altas las nalgas como en los sueños, / ríos de piel resuelta, mansa vía / de gentes que no penan por sus formas / de animales enhiestos y lampiños, / y comparan su *vello anaranjado* / y aprecian lo distinto y que se ríen / del paisaje menudo de los pliegues / inguinales, / tan blando y tan exacto, / y se ungen la piel unos a otros / y se acarician con los abedules» (Barral 2003: 177-178).

admirado: «el día / que *espejo* de *zafiro* fue luciente / *la playa azul* de la persona mía» (Góngora 2010: 172).

La visión del sexo de la bella surgiendo de los pantalones vaqueros quizá pueda ponerse en contacto con otra de las tradiciones cultas del eros barroco, me refiero a un bello soneto de Lope publicado en las *Rimas* de 1602, donde se pondera la hermosura de las piernas de una dama que luce medias azules: «Yo vi sobre dos piedras plateadas / dos columnas gentiles sostenidas, / de vidro azul cubiertas y cogidas / en un cendal pajizo y dos lazadas» (Lope de Vega 1989: 57). Los sensuales versos del Fénix fueron imitados por Gianbattista Marino, que consagró una composición afín a una *Donna che si lava le gambe*: «Sovra basi d'argento, in conca d'oro, / io vidi due colonne alabastrine, / dentro linfe odorate e cristalline / franger di perle un candido tesoro» (Lara Garrido 1997). Con la misma potencia cromática y sensorial que el Fénix o el *cavalier* Marino, la llamativa imagen de Barral acuñada por Barral exalta el atractivo de los muslos, las piernas y el pubis de la muchacha, cubiertos parcialmente por el tejido azul del *denim*: «En hebras nace entre dos ramas aún nocturnas de azules indecisos».

De alguna manera podría decirse que nos hallamos ante la transustanciación erótica y post-moderna de un elemento clásico (el *nacimiento de Venus*) y de un motivo de abolengo petrarquista bien conocido, el de la *dama sol*, sustentado aquí no en el atractivo —completo y morigerado— de una joven beldad, sino en la ponderación de su hermosa desnudez y, concretamente, en el detalle turbador del vello rojizo de su pubis. Desde un campo de reescritura algo transgresiva, ese detalle específico podría asimismo conectarse con otra elegante tradición barroca, la de los sonetos a la cabellera de la amada, tal como la aquilataron Lope («Por las ondas del mar de unos cabellos»), Marino («Onde dorate e l'onde eran capelli») o Quevedo («En crespas tempestad del oro undoso»), por espigar tan solo tres ejemplos conspicuos.

La gavilla de composiciones que acabamos de examinar —publicadas por Barral entre 1949 y 1966— evidencian cómo en la *officina* poética del autor barcelonés la sugestión del mar, la contemplación sensual de la belleza femenina y la exaltación de los voluptuosos goces se asocian estilísticamente a un *registro alto*, a una escritura de signo neobarroco en la que el magisterio de Góngora se trasluce en diversos giros estilísticos o en la utilización de algunas imágenes bien perfiladas. Esa manera de proceder evoca, de algún modo, el procedimiento característico de la *oscuridad honesta*, que el racionero cordobés había llevado a su cima en varios

lugares de su obra ([Blanco 2007](#)). En esta singular búsqueda de estilo se confirma, de alguna manera, la intuición de Vila-Matas a la hora de valorar el despliegue creativo de sus versos más difíciles: «Barral, al escribir, se detenía en la palabra y la exploraba hasta el pasado» (2006: 199).

EN EL ESPEJO IRÓNICO DE LA TRADICIÓN: JAIME GIL DE BIEDMA O LA IMITACIÓN COMPUESTA

La obra lírica de Jaime Gil de Biedma (1929-1990) se sitúa, en delicado equilibrio, entre la seriedad y el juego, según testimonia una bien conocida declaración de poética incluida en la última composición del libro *Moralidades*: «El juego de hacer versos / —que no es un juego— es algo / parecido en principio / al placer solitario» (Gil de Biedma 2007: 136). Los famosos heptasílabos, tantas veces citados, evidencian cómo el tercer vértice en esa relación entre lo lúdico y lo razonable viene dado por el deleite, no exento de matices voluptuosos. Al aplicar este programa a la relación de sus versos con la tradición literaria previa, podríamos recordar con Dirscherl cómo la obra biedmiana se sustenta en esa «mezcla intrincada entre juego y seriedad», estableciendo una suerte de «compromiso que siempre se preserva una posición de repliegue y una levedad lúdica, que da incluso a las críticas más graves en sus poemas un aire insólito y divertido» ([1992: 1722](#)).

En una de las conferencias dictadas por el poeta, sostenía éste sin ambages cómo «la imitación es necesaria, es la única forma de escribir poesía. Uno escribe en función de lo que ha leído» (Rovira 1986: 175). Teniendo por guía dicha aseveración, los paralelos entre la obra del autor barcelonés y algunos grandes maestros de la literatura han sido objeto de varios asedios de interés. Carnero proponía así un elenco de favoritos:

No fueron muchos los poetas que Jaime Gil quiso incorporar a su *pedigree*. De la Antigüedad clásica, ante todo el más directo de los elegíacos latinos, Catulo. De la Edad Media, Villon y Manrique, por su transparencia y su verdad emocional. De los Siglos de Oro, Fray Luis de León, Góngora con reparos y los metafísicos ingleses, especialmente Donne. Gil de Biedma consideraba la poesía barroca, más que una herencia viva, un noviciado necesario para adiestrar el oído y la imaginación, es

decir para adquirir oficio, como la copia de desnudos y naturalezas muertas para el pintor (2008: 10).¹³

Así ha llegado a constatarse la significativa proximidad de la lírica de Gil de Biedma (transgresora, refinada y provocativa) con la obra del autor neotérico más irreverente y sensual, Catulo ([Arcaz Pozo 1989](#) y 1993; [García Armendáriz 2009](#)).

Desde una línea de indagación afín, al abordar el estudio de la reescritura de los modelos greco-latinos y barrocos, obligado es detenerse en uno de los textos más llamativos de los *Poemas póstumos* (1968), el justamente célebre «Epigrama votivo». Bajo tan llamativo título, Gil de Biedma quiso evidenciar el entronque de los versos con el antiguo *genus minimum*, al tiempo que daba puntual noticia de la modalidad de la composición. Significativamente, el escritor barcelonés dispuso asimismo un esclarecedor epígrafe, donde llegaría a explicitar el juego de la *imitatio multiplex*, puesto que allí alude —sin precisarlos del todo— a los dos hipotextos que combinara en la elaboración del poema: «*Antología Palatina*, libro VI, y en imitación de Góngora» (Gil de Biedma 2007: 147).

Al modo de una inscripción antigua, concebida para acompañar la ofrenda de determinados útiles del oficio a la diosa del amor, el poeta afirma lo siguiente (Gil de Biedma 2007: 147):

Estas con varia suerte ejercitadas
en áspero comercio, en dulce guerra,
armas insidiosas
—oh reina de la tierra,
señora de los dioses y las diosas—,
ya herramientas melladas y sin filo,
en prenda a ti fiadas,
hoy las acoge tu sagrado asilo,
Cipris, deidad de la pasión demótica.

¹³ Sobre la afinidad juvenil del propio Carnero en la elección de algunos modelos, cabe recordar asimismo la siguiente afirmación: «A los diecinueve años, mi actitud ante la tradición poética española tenía esa inevitable parcialidad. Me sentía más cerca de Góngora y Villamediana que de Garcilaso y Lope; de Rubén Darío que de Antonio Machado y Unamuno; de García Baena que de Blas de Otero; de la generación del 27 —especialmente Cernuda— que de las del 36 y del 50» (2008: 26).

Bajo una nueva advocación te adoro:
Afrodita Antibiótica.

Bajo el signo de la imitación compuesta, el autor combina en esta suerte de epigrama moderno el esquema elocutivo y el argumento de una composición griega con una forma métrica y una sintaxis plenamente barrocas, de signo gongorino, veteados todo ello de cierta sutil ironía¹⁴.

El magma vital del que surgía este curioso experimento lírico queda bien subrayado en algunos pasajes del epistolario¹⁵. Desde los renglones de una carta enviada a Juan Marsé —datada en Barcelona el 27 de febrero de 1962— el poeta anunciaba a su amigo:

Probablemente a estas horas ya sabrás por Antonio que estoy enfermo y me tuve que quedar en Barcelona. Parece ser que en Filipinas agarré una sífilis —esto te lo digo a ti porque estás en el Instituto Pasteur, pero no lo cuentes mucho a la gente, porque aumentaría mi reputación de libertino— y como tardé mucho en darme cuenta, porque el chancro me salió en la garganta, cuando me analizaron la sangre estaba ya al noventa y cuatro por ciento. Todo esto no tiene ninguna importancia, porque ahora —para disgusto de los curas— se cura radicalmente con unas sencillas inyecciones de penicilina, pero tengo que estar unas semanas en tratamiento y vigilado por el médico, y además sin joder, porque todavía contagio —llevo quince días así y la castidad empieza a pesarme (Gil de Biedma 2010: 237).

La siguiente misiva, dirigida a Francisco Rico, está escrita pocos días después, el 5 de marzo del mismo año. Tras alabar el estilo del filólogo y uno de sus trabajos recientes («Muchas gracias por tu artículo, que he leído con interés y curiosidad. Está muy bien y tus buenas maneras eruditas son terriblemente *grown up*»), Gil de Biedma

¹⁴ Sobre la ironía en la obra biedmiana, cfr. Corona Marzol (1991: 53-60) y Ballart (1996).

¹⁵ La primera cita de Góngora en el epistolario se encuentra en una carta a Barral, datada en Oxford el 23 de febrero de 1953. Desde allí cuenta sus impresiones de la vida en Inglaterra y el impacto de la capital: «Londres me ha gustado. No es una bella ciudad —creo que no es ni siquiera lo que nosotros, latinos, entendemos por ciudad: una *polis* o un *monte de edificios*, como diría Góngora— pero es enormemente peculiar: tiene un estilo irreductible» (Gil de Biedma 2010: 86).

transcribía la composición, con una pequeña variante (*herramientas mordidas / herramientas melladas*):

Y puesto que estás metido en la *Antología palatina* te transcribo una imitación de epigrama votivo en silva gongorina, que me entretuve en hacer recientemente: «*Estas con varia suerte ejercitadas / en áspero comercio, en dulce guerra, / armas insidiosas / —oh reina de la tierra, / señora de los dioses y las diosas— / ya herramientas mordidas y sin filo, / en prenda confiadas / hoy las acoge tu sagrado asilo, / Cipris, deidad de la pasión demótica. / Bajo una nueva advocación te adoro: / Afrodita antibiótica* (Gil de Biedma 2010: 239).

Con la afirmación de dicha misiva puede intuirse el origen creativo de unos versos que entroncan con la poética del *juego* y del *entretenimiento*: «me entretuve en hacer». Concediéndole el pleno valor a dicho verbo, parece lícito sostener que «la poétique biedmienne procède d'une impulsion ludique» (Viñals 2009: 48), en la que las dolencias personales pasan a un segundo plano o se contemplan bajo el potente filtro de la auto-ironía.

Algunos fragmentos epistolares algo más tardíos atestiguan el interés del escritor por la obra gongorina, como la carta a Joan Ferraté (Barcelona, 27 de junio de 1963) en la que elogia un estudio de su amigo:

Dejando aparte el ensayo inicial, que ya conocía en separata, son los trabajos dedicados a la vigilia del amante, a Argensola y a Góngora los que me han sido más útiles y los que, creo, pueden ejercer una mayor influencia correctora en nuestra breve sociedad literaria (Gil de Biedma 2010: 251).

En otra misiva a Ferraté (Barcelona, 21 de octubre de 1963) da asimismo noticia de su interés por la guirnalda de poesía helénica:

Ahora estoy leyendo por primera vez la *Antología griega*, en la edición incompleta de Garnier, aunque a través de las *Contrerimes* de Toulet la *había imitado ya*, más o menos vagamente, en las cinco composiciones breves que te envió. Las cinco nacen de una vieja —no tan vieja— historia mía en Filipinas (Gil de Biedma 2010: 263).

Por cuanto atañe a los posibles dechados helénicos del epigrama de Gil de Biedma, hay que apuntar cómo los poemas votivos consagrados a Afrodita en el libro

sexto de la *Anthologia Graeca* forman una serie relativamente extensa¹⁶. En primer lugar puede recordarse el epigrama VI, 17, compuesto por Luciano, en el que se evocan los presentes de tres hetairas dedicadas a menesteres diversos: «Tres cortesanas te ofrecen estos juguetes, feliz Cipris, cada una con las ganancias obtenidas de su trabajo especial: Eufro con lo que le han reportado sus nalgas, Clío con lo que ha ganado según las normas de Natura, Atis con lo que debe a su paladar. A cambio de ello, oh soberana, envía a la primera los beneficios que desea un garzón, a la segunda los que anhela una mujer, a la otra los del tercer sexo» (Waltz 2002: 33). En el siguiente poema de la guirnalda epigramática (VI, 18), Juliano, prefecto de Egipto, acotaba así la ofrenda de un espejo: «Lais, a quien la edad ha marchitado sus maravillosos encantos, ha cogido horror a cuanto revela su vejez y sus arrugas; ella ha cobrado odio a su espejo, amarga negación de la hermosura de antaño, y así lo ha consagrado a su soberana: —“Recibe, Citerea, este disco que fue el compañero de mi juventud, ya que tus encantos no están sometidos a las injurias del tiempo...”». Otras dos composiciones atestiguan el interés de Juliano por el motivo (VI, 19 y VI, 20): «Tú otorgas la belleza, Citerea; pero el tiempo en su paso, oh reina, marchita el don que tú nos otorgas. Tu presente ha volado lejos de mí, Citerea; recibe, pues, augusta diosa, a cambio, el testimonio de esta ofrenda»;

¹⁶ Quizá no esté de más subrayar que varios autores de la generación de Gil de Biedma mostraron un interés similar por los cauces epigramáticos y sensuales de la *Anthologia Graeca*, hasta el punto que no resulta difícil encontrar algún ejemplo de reescrituras afines. Baste citar aquí el curioso «Apócrifo de la Antología Palatina», de José Manuel Caballero Bonald: «Súbita boca que hasta mí llegó / en el lento transcurso de la noche, / dócil de pronto y de improviso / rezumante de furia, ¿quién / activó su olímpica / ansiedad, esparciendo / un delicado zumo de estupor / entre las ingles de los semidioses? / Oh derredor opaco / del recuerdo que suple lo vivido / cuando quien esto escribe / amaba impunemente no en el templo / de Afrodita en Corinto / sino en la clandestina alcoba bética / donde oficiaba de suprema hetaira / la gran madre de héroes, fugitiva / del Hades y ayer mismo / vendida como esclava / en el impío puerto de Algeciras» (en Provencio 2003: 510-511). A zaga de tales muestras, podría aducirse otro ejemplo de epigrama votivo en un autor novísimo, Luis Antonio de Villena, que incorporaría el modelo de la *Anthologia Graeca* en uno de los textos más conocidos de *Hymnica* («Epigrama votivo»): «Yo escribiría simplemente: Obsequio de la noche. / Y si no pudo ser tener en el lecho su alongada / y frágil juventud, su indolencia maravillosa, / su boca delicada; a la bondadosa noche que / me lo mostró, magnífico, al menos le diría: Gracias» (1996: 108).

«Grecia había vencido las poderosas armas de los Medos, pero Lais, con su hermosura, ha hecho de ella su botín; sólo la vejez ha podido vencerla y ella te ha consagrado, diosa de Pafos, a su acusador, que fue el amigo de su juventud; pues siente horror al contemplar el verdadero semblante de esta mujer de cabellos blancos y odia hasta la sombra así reflejada» (Waltz 2002: 34).

Si seguimos rastreando la presencia de la modalidad votiva en el libro VI, podemos observar cómo Cornelio Longo da cuenta de unas módicas ofrendas consagradas a Venus en otra pieza (VI, 191): «Recibe, Cipris, estos presentes de Leónidas, ofrenda de una lastimosa pobreza, bien lo sabes, mas honesta: este racimo color de púrpura, esta oliva negra salpicada de sal, las tortas sagradas que exigen los rituales, una libación de vino filtrado y sin mezcla, así como higos dulces como la miel. Sálvame de la enfermedad y de la indigencia y verás entonces cómo te inmolaré bueyes; jáctate, oh diosa, de merecer ese testimonio de mi gratitud» (Waltz 2002: 102). Por su parte, Antípater de Sidón, en el epigrama VI, 206 refiere nuevamente, los detalles de una ofrenda múltiple: «Bitina ha consagrado estas sandalias que le tenían calentitos los pies, grácil obra de hábiles remendones; Filainis la redcilla, teñida con flores de la mar espumosa, que sujetaba sus cabellos rizosos; Anticlea este abanico; este velo, tejido con hilos tan finos como la tela de una araña, es una ofrenda de la bella Heraclea; y esta serpiente de hermosas roscas, adorno áureo de un tobillo delicado, viene de aquella que lleva el mismo nombre que su padre Aristóteles. Tales son las ofrendas que estas cinco amigas, todas de la misma edad, han hecho a Afrodita Urania» (Waltz 2002: 108)¹⁷.

¹⁷ La versión de Fernández Galiano reza así: «Bitina, las obras graciosas de un buen zapatero, / estas sandalias que sus pies calentaban; / la red con las flores del mar espumoso teñida, / sujeción del pelo desbordante, Filénide; / su abanico, Anticlea; la bella Heraclea el pañuelo / que cubre su cabeza, trabajo comparable / con la tela de araña; la sierpe que en oro se enrosca, / ornato de sus finos tobillos, la que el nombre / de Aristóteles lleva, su padre; son dones que ofrecen / estas niñas coetáneas a Urania Citeríade» (2008: 322). El epigrama VI, 207 de Arquias es muy similar al texto precedente: «Estas sandalias son una ofrenda de Bitina; Filainis ha consagrado esta redcilla de púrpura, que preservaba su cabellera bien trenzada; la rubia Anticlea este abanico, que proporciona una brisa artificial y mitiga los calores rigurosos; Heraclea este ligero velo, obra semejante a una tela de araña; finalmente estos bellos círculos que forma una serpiente alrededor del tobillo vienen de aquella que lleva el nombre de su padre Aristóteles. Tales son las ofrendas preciosas que te han dedicado,

Como se deduce de los citados versos, las circunstancias enunciativas que plantean los epigramas helénicos pueden ser muy variadas. En ese amplio espectro de *ocasiones y casos contemplados*, digno es de recuerdo el díptico que componen los epigramas VI, 208 y 209, donde Antípater de Tesalónica refiere los regalos de algunas cortesanas que han logrado casarse y gracias a un ventajoso matrimonio han conseguido abandonar la profesión. El artificio de la primera de estas composiciones va referido a una suerte de cuadro o bajorrelieve: «La que presenta las sandalias es Menécra; la que presenta un corte de tela es Femónoe y Prexo es quien lleva la copa. El templo y la estatua pertenecen a la diosa de Pafos; su ofrenda es común; es la obra de Aristómaco, nacido a orillas del Estrimón. Las tres mujeres eran cortesanas en la ciudad, pero como todas ellas han hallado un amor de buena ley, cada una es ahora la mujer de un solo hombre» (Waltz 2002: 108). Apuntando también al ámbito conyugal se presenta el siguiente poema de Antípater, referido en esta ocasión a un exvoto marmóreo, en forma de estatuilla: «Citerea de Bitinia me ha consagrado a ti, Cipris; en mármol blanco, yo soy la imagen de su hermosura, pues ella había hecho voto de dedicártela. Como premio de esta pequeña ofrenda, concédele un gran favor, según es uso; pues lo único que ella pide es llevarse bien con su esposo» (Waltz 2002: 109).

Por la relativa proximidad temática al texto biedmiano, de especial interés se antoja el epigrama VI, 210, donde Filitas de Samos habla de una cortesana a la que ya le ha alcanzado el tiempo de la jubilación: «A la edad de cincuenta o más años, la enamoradiza Nikias ha colgado del templo de Cipris sus sandalias, las horquillas para la cabellera, el refulgente bronce que jamás cesa de reflejar fielmente las imágenes, un cinturón de gran precio y aquellos objetos que un hombre no debe llamar con su nombre, pero que pueden verse en esta exposición de Cipris al completo» (Waltz 2002: 110). Por supuesto, los objetos innombrables son los ὄλισβοι ο βαυβῶνες ('consoladores' realizados en piedra, cuero o madera)¹⁸.

Cipris, a ti que preparas los matrimonios, estas cinco muchachas de la misma edad, que residen en los valles de Náucratis» (2008: 108-109).

¹⁸ Sobre la existencia de epigramas transcritos sobre objetos de forma fálica, cabe recordar un conocido texto de Antípater: «Some time in the fifth century B.C., residents of an offshoot of Massalia, itself a colony, called Antipolis (modern Antibes) found or perhaps bought a remarkable dark green stone shaped rather like a fat cucumber and presumably meant to resemble a phallus. They inscribed on it two hexameters, whose text follows, and dedicated

También resulta larga la lista de ofrendas referida por el epigrama VI, 211, de Leónidas de Tarento: «Este Eros de plata, esta banda bordada que se enroscaba alrededor de su tobillo, este bucle de cabellos rojos de Lesbos, esta faja pectoral del color del vidrio, este espejo bronceíneo y este gran peine de boj que alisa los cabellos: he aquí, Cipris legítima, cuanto acaba de consagrarte Caliclea en el templo, pues ha obtenido aquello que deseaba» (Waltz 2002: 110).

Más allá de la diversa casuística que se desarrolla en este ciclo de poemas, la modalidad votiva presenta una serie de constantes, una articulación tópica que se reconoce asimismo en aquellos textos referidos a otro tipo de dones consagrados a diferentes númenes. De hecho, la serie votiva de las hetairas puede ponerse en paralelo con el tipo de epigramas en el que se consagran las armas después de una batalla, como el conocido poema VI, 215, de Simónides: «Estas armas arrebatadas a los Medos, nuestros enemigos, han sido consagradas a Leto por los marineros de Diodoro, en recuerdo de su victoria naval» (Waltz 2002: 112). Mayor interés presenta el epigrama IX, 323, donde Antípatro pone en boca del dios de la guerra la queja por una ofrenda inapropiada: «¿Quién ofrendó tan lucientes escudos, las lanzas / sin mancha y estos cascos intactos, ofreciendo / un honor deshonoroso a este dios que profana y ensucia? / ¿No habrá quien tales armas de mi morada expulse? / A viviendas de gentes cobardes y henchidas de vino / cuadran, no a las salas del templo de Enialio. / Sean míos los rotos trofeos, la sangre y el polvo / de los muertos, pues Ares asesino me llaman» (Fernández Galiano 2008: 346).

Los versos de Antípatro dan una interesante noticia acerca de cuáles eran los dones apropiados que debían hacerse a cada divinidad, según las normas rituales o del decoro. De acuerdo con tales prácticas propiciatorias, los dioses debían recibir ofrendas acordes con la actividad que presidían. Así la diosa virginal de la caza va a tener como objeto un arma de uso cinegético, tal como evidencia el epigrama VI, 326 de Leónidas de Alejandría: «Este carcaj de Lictos y este flexible arco, oh Ártemis, es el libio Nikis, hijo de Lísimaco, quien te los ha consagrado. En cuanto a las saetas que siempre llenaban la faretra, las ha gastado en los corzos y en las ciervas de pelaje moteado» (Waltz 2002: 158). Otras composiciones evidencian el carácter poco apropiado de los elementos que se han depositado en los altares; así, en el epigrama

it to the goddess Aphrodite, no doubt in a temple of hers. "I am Pleasure-Giver, servant of holy Aphrodite. / May Cypris in return her grace to the donors"». Cfr. Furley (2010: 156 y 157 [la fotografía del *falo* de piedra con los dos hexámetros grabados]).

VI, 324 de Leónidas, la voz que escuchamos es la del propio dios de la guerra: «¿Quién ha consagrado a Ares, destructor de ciudades, estas tortas, estos racimos, estas rosas? Llevad a las ninfas tales ofrendas; yo, el audaz Ares, sólo acepto en mis aras sacrificios de sangre» (Waltz 2002: 158).

Una vez apuntada la conveniencia de analizar el sustrato helénico que cimenta la composición biedmiana a la luz de las distintas series votivas (vayan éstas dirigidas a Afrodita, Ares o Diana), justo es ponderar el encomiable análisis de los modelos clásicos del poema llevado a cabo por [Laguna Mariscal \(2002\)](#)¹⁹. El prestigioso latinista de la Universidad de Córdoba apuntaba certeramente la relación de la voz lírica del poema moderno con varias composiciones alejandrinas puestas en boca de una hetaira envejecida, que abandona los caminos del amor mercenario y deposita como ofrenda a Venus los elementos del oficio²⁰. Ahora bien, pese al indudable acierto de su análisis, creo que es necesario realizar algunas matizaciones.

¹⁹ «Se trata de un poema de dedicación u ofrenda, en la línea de los epigramas incluidos en el libro 6 de la *Antología Palatina* (como se reconoce en el mismo subtítulo de la composición). Cuando un profesional griego o romano se jubilaba, era frecuente que dedicara sus herramientas de trabajo como ofrenda a una divinidad tutelar de su oficio: el pescador ofrendaba sus redes, el gladiador una espada de madera (West 22-23). El libro 6 de la *Antología Palatina* contiene numerosos epigramas votivos como textos que acompañaban (real o supuestamente) tales ofrendas. Un subgrupo de estos epigramas votivos tenía como tema más concreto el retiro de una prostituta de la actividad sexual (Nisbet - Hubbard 72-73). Se trataba de poemas de «renuncia al amor» (*renuntiatio amoris*) y ese tema se documenta en siete epigramas del libro 6 de la *Antología Palatina*: 1 (Platón), 18-20 (Juliano), 210 (Filetas de Samos), 290 (Dioscórides) y 292 (Hédilo). En todos estos epigramas una cortesana, ya madura y ajada, se retira de la actividad erótica y consagra los instrumentos o símbolos de su oficio a Afrodita (en 292, a Príapo). El objeto dedicado más frecuentemente es el espejo, símbolo del atractivo sexual perdido (en 1, 18-20 y 210), pero también se mencionan otros adminículos del oficio, como sandalias, rizos, ceñidor y juguetes sexuales en 210, un abanico en 290 y una toquilla de ciervo y un frasco dorado en 292. Esa es justamente la temática del presente poema de Biedma: el sujeto lírico renuncia a las lides de amor en forma de *renuntiatio amoris* y consagra las «armas» de tal actividad a Afrodita, divinidad tutelar de tales lides».

²⁰ «Para comentar cumplidamente este poema, habría que responder tres preguntas: 1) ¿Qué significa (o por qué está motivada) la renuncia al amor?; 2) ¿Cuáles son las “armas” aludidas, ofrendadas a Afrodita?; y 3) ¿En qué consiste la imitación de Góngora, también apuntada en el subtítulo? Vayamos por partes. La renuncia al amor está motivada por la llegada de la

El profesor Laguna Mariscal sostiene que en el epigrama biedmiano «la imitación de Góngora no se manifiesta en el contenido», pues el autor de las *Soledades* «a lo que sé, no compuso ningún poema de esta temática votiva» (2002). Los lectores asiduos de la poesía gongorina conocen, en cambio, el interés del racionero por esa veta de la antigua lírica, puesto que al menos dos sonetos de

madurez y vejez, con la pérdida consiguiente de la juventud y de la belleza. El paso del tiempo y los efectos devastadores de la vejez constituyen temas constantes en la poesía de Gil de Biedma, y muy especialmente en el libro *Poemas póstumos*. Muy significativamente, este libro contiene poemas titulados “No volveré a ser joven” (un poema, sobre el que después volveremos, que el autor consideró el mejor de su producción), “Príncipe de Aquitania, en su torre abolida”, “Artes de ser maduro” e “Himno a la juventud”. Y, en una entrevista, el poeta confesó “En mi poesía no hay más que dos temas: el paso del tiempo y yo” (Pérez Escohotado 35). Por tanto, en este “Epigrama votivo” el sujeto lírico proclama su intención de retirarse de la actividad amorosa por sentido del decoro ante la llegada de la vejez y, por tanto, por una motivación comparable a la de las cortesanas que anunciaban su jubilación en los epigramas del libro 6 de la *Antología Palatina*. Así se explica el cierre del poema. En los dos últimos versos Biedma declara amargamente que, para él, Afrodita ya no será la divinidad del sexo (“Cipris, deidad de la pasión demótica”) sino la diosa de la vejez y del ocaso de la vida: “Afrodita Antibiótica”. Con respecto a la naturaleza de esas “armas insidiosas [...] ya herramientas melladas y sin filo”, si pretendiéramos ser políticamente correctos, podríamos postular que son las armas de la seducción, como la retórica (simbolizada quizá por un libro) o la belleza juvenil (simbolizada por el espejo, como en los epigramas de la *Antología Palatina*). Sospecho, sin embargo, que Biedma se está refiriendo en realidad a las “armas” de la sexualidad, a sus órganos genitales. La cualificación “melladas y sin filo” sería una alusión a la apatía sexual o a la impotencia. El principal argumento en apoyo de esta interpretación es también un texto clásico, escrito por Propertio, el poeta latino favorito de Gil de Biedma. En la elegía 1.3 de Propertio (versos 13-17), una composición muy famosa, el sujeto lírico se acerca a su amada dormida e intenta besarla, disponiendo su miembro viril para la acometida. Propertio denomina a su pene con la misma metáfora bélica de “armas” (*arma*): *et quamvis duplici correptum ardore iuberent / hac Amor hac Liber, durus uterque deus, /subiecto leviter positam temptare lacerto / osculaque admota sumere et arma manu, /non tamen ausus eram dominae turbare quietem*, [y aunque me instaran a mí, arrebatado por doble pasión, / por un lado Amor, por otro Baco, ambos dioses vehementes, / a insertar sutilmente mi brazo debajo de ella, mientras dormía, y abordarla / y, tras acercar mi mano, robarle besos y aprestar mi arma, / no me atrevía con todo a perturbar el descanso de mi dueña]».

juventud responden exactamente a dicha modalidad epigramática. En un soneto-epigrama datado en 1585 Góngora reelaboraba el motivo amoroso de la *donna malata*, configurando los versos como un voto o solemne promesa hecha a Apolo, dios de la curación, para que se restablezca de una grave dolencia su amada Cloris. Si la deidad accede a tales súplicas, el yo lírico (bajo la máscara nominal de Licio) promete ofrendarle en solemne sacrificio un toro blanco («Sacra planta de Alcides, cuya rama»). La segunda composición reviste aún mayor interés. Me refiero al epigrama compuesto en 1586, «En una enfermedad de don Antonio de Pazos, obispo de Córdoba». Dicho poema sigue la senda humanística de aquellos epigramas neolatinos compuestos a imagen y semejanza de los textos de la *Anthologia Graeca*, puesto que el yo lírico consagra ante los altares de Apolo una doble ofrenda de animales (un toro blanco y dos aves) para rogar por la salud del obispo Pazos. Baste recordar aquí la andadura sintáctica de dicha pieza gongorina: «De este más que la nieve blanco toro [...] / y de estas aves dos [...] / a ti, el más rubio dios del alto coro, / de sus entrañas hago ofrenda pía [...] / porque a tanta salud sea reducido / el nuestro sacro y docto pastor rico» (Góngora 1981: 95). Creo que no se deben desdeñar las posibles concomitancias entre el poema biedmiano y el epigrama votivo gongorino, ya que ambos se configuran como una súplica a la divinidad (Apolo / Venus), motivada total o parcialmente por la salud perdida, ya de un personaje de su entorno (el patrón del poeta barroco), ya de sí mismo (las enfermedades venéreas contraídas por Gil de Biedma en sus promiscuos escarceos [Villena 2006]). La identificación de otros poemas gongorinos con la tipología antigua del epigrama votivo y la temática de la enfermedad puede ampliarse, ya que bajo esa misma especie se presenta el soneto «A nuestra señora de Atocha por la salud del señor rey don Felipe III», compuesto en 1619. La ocasión de esta breve composición la acota del siguiente modo el comentarista Salcedo Coronel: «Supone que ofrece a la Virgen Nuestra Señora por la salud del rey un cirio o vela de cera» (Góngora 1981: 192).

El estudio de la imitación compuesta en el epigrama biedmiano se ha centrado en identificar una *inuentio* y una *dispositio* sustentadas en los modelos helenísticos y una *elocutio* de raíz gongorina. Por esa razón, Laguna Mariscal sostenía que «la imitación de Góngora no se manifiesta en el contenido sino en el estilo». A su juicio, los versos de Gil de Biedma asimilaban «algunos rasgos de estilo típicos de Góngora, como el hipébaton («Estas con varia suerte ejercitadas [...] en prenda a ti fiadas»), que nos recuerda a versos gongorinos de los poemas cultistas, como las *Soledades* o

el *Polifemo*: «Estas que me dictó rimas sonoras» (*Fábula de Polifemo y Galatea*, v. 1)» (2002). Por nuestra parte, estimamos que también en este punto habría que sopesar con más atención los referentes barrocos que Jaime Gil de Biedma podría haber manejado en la *contaminatio* de varios intertextos²¹.

La pirueta sintáctica que separa el deíctico de cercanía de su adjunto y del núcleo verbal de la entera oración, «Estas [...] armas insidiosas [...] hoy las acoge tu sagrado asilo, Cipris» ostenta, a todas luces, una inequívoca impronta gongorina. Ahora bien, al no aducir el testimonio del epigrama votivo gongorino de 1586, la crítica no había visto que la deixis de proximidad se encuentra ya en el citado hipotexto, cuyo *cursus* es bastante similar: «De este más que la nieve blanco *toro* [...] / y de estas aves dos [...] / a ti, el más rubio dios del alto coro / de sus entrañas hago ofrenda pía». Por otro lado, el *incipit* del epigrama post-moderno más que apuntar hacia los hipérbatos de las obras mayores del racionero, debería relacionarse con sus poemas breves. De hecho, el demostrativo de primer grado viene a constituir una suerte de señal de arranque en numerosos sonetos gongorinos concebidos a modo de epigrama. Baste citar aquí ejemplos del tenor de «Este a Pomona, cuando ya no sea / edificio al silencio dedicado», «Este que Babia al mundo hoy ha ofrecido / poema, si no a números atado», «Este que en traje le admiráis togado, / claro, no a luces hoy de lisonjero», «Esta de flores cuando no divina, / industriosa *unión*, que ciento a ciento / las abejas con rudo no argumento, / en ruda sí confunden oficina», «Esta en forma elegante, oh peregrino, / de pórvido luciente dura *llave*», «Esta que admiras *fábrica*, esta prima / pompa de la escultura, oh caminante», «Este funeral *trono* que luciente / a pesar de esplendores tantos, piensa», «Este *monte* de cruces coronado» (Góngora 1981: 140, 153, 161, 191, 420, 424, 429 y 445). En suma, al centrar la atención en la sintaxis de estos versos iniciales, se puede apreciar cómo tan sólo dos de los casos citados (los últimos) presentan el deíctico de cercanía junto a su correspondiente núcleo nominal (siempre y cuando se haga caso omiso de la epítesis). La combinación de la deixis de proximidad marcada con un adjetivo demostrativo (*Este...*, *Esta...*) y la distancia del mismo con respecto al núcleo nominal correspondiente evidencia cuál era una de las señales características de los *incipit* gongorinos en el soneto-epigrama.

²¹ Sobre las lecturas críticas de Gil de Biedma, puede consultarse la reciente aportación de Olmos (2013: 255-357).

La relación del epigrama biedmiano con los estilemas barrocos no se limita a cuanto se acaba de señalar, ya que la *iunctura* «armas insidiosas» puede localizarse en la obra de algunos ingenios secentistas, como Francisco Manuel de Melo. El autor luso la empleaba para referirse al poder abusivo de Eros y a los lances del seductor Júpiter, capaz de recurrir a cualquier transformación engañosa para atrapar a sus víctimas: «¿De éste te fías, de este? / Míralo bien, Clavela, / que más tragedias gasta / que Abril deshoja pálidas violetas / al regazo de Flora. / ¿No es éste el por quien llora / lágrimas Dánae y Leda cada día? / ¿El por quien una espera, otra confía / engañando su aliento y su decoro / el cisne Leda como Dánae el oro? / ¿No es éste aquel que pisa / con fácil pie el trono levantado / y penetra el alcázar más guardado? / Aquel que ni muralla, ni vidrieras / estorban sus progresos, / antes más de cruel que vengativo / sus *armas insidiosas* y ligeras, / desconfiado y altivo, / vertiendo honores, derramando excesos / fulmina al mundo, porque tema el mundo / su injusto imperio? Di, Clavela, ¿es éste?» (1665: 283). Ya en la centuria siguiente, el mismo sintagma «armas insidiosas» aparecería de nuevo en uno de los más conocidos textos de Jovellanos: «aquellos que duros e insensibles [...], hallando un bárbaro placer en la muerte y la destrucción [...] los hacían caer sin vida al tiro de sus *armas insidiosas*» (1970: 301).

Las «herramientas melladas y sin filo» del sexto verso designan, por *variatio*, a las «insidiosas armas» consagradas ahora a la voluble diosa de los amores²². Sobre el sentido claramente lascivo que puede atribuirse a la voz *arma*, conviene recordar que Laguna Mariscal (2002) había conectado el uso de esta metáfora al modelo latino de la elegía I, 3 de Propercio (vv. 13-17), donde el poeta de Asís refiere cómo va acercándose a su amada dormida y trata de besarla, mientras ya presenta el miembro viril listo para la acometida: *et quamvis duplici correptum ardore iuberent / hac Amor hac Liber, durus uterque deus, /subiecto leviter positam temptare lacerto / osculaque admota sumere et arma manu, /non tamen ausus eram dominae turbare quietem* («y aunque me instaran a mí, arrebatado por doble pasión, / por un lado Amor, por otro Baco, ambos dioses vehementes, / a insertar sutilmente mi brazo

²² En el contexto de la prosa caballeresca del Quinientos aparecen construcciones algo similares; baste aducir como pequeña prueba un fragmento del anónimo *Polindo*, datado en torno a 1526: «los cavalleros se combatían. E de los fuertes golpes que se davan, ya los escudos estaban rajados e las armas despedaçadas e las *espadas melladas* y sus yelmos abollados. Tanto que ya en sus armas no tenían defensión» (2003).

debajo de ella, mientras dormía, y abordarla / y, tras acercar mi mano, robarle besos y aprestar mis armas, / no me atrevía con todo a perturbar el descanso de mi dueña»). Con todo, esa posible reminiscencia del vate latino encaja bien con un tipo de tradición chusca y barroca, algo más hispana²³. La correcta identificación del trasfondo sexual de la metáfora *arma* por 'genitales', en realidad, podría remitir no sólo al contexto romano de las elegías a Cintia, sino que también cabría suponer algún contagio con las bromas que Góngora insertara en su *Fábula de Píramo y Tisbe*. Allí encontramos al final de la prosopografía del enamorado galán el siguiente elemento chistoso, referido a las partes pudendas: «Al fin, en Píramo quiso / encarnar Cupido un *chuzo*, / el mejor de su *armería*, / con su *herramienta al uso*» (Góngora 2000: I, 503)²⁴. La duplicidad conceptual del modelo burlesco (*chuzo de [la] armería [de Cupido] / herramienta*) podría encontrar un eco afín en la dualidad irónica que plantean los versos del autor de *Moralidades* (*armas / herramientas*). A la luz del citado pasaje gongorino parece claro el sentido del verso biedmiano, donde concurren las «*herramientas melladas y sin filo*», caduca transposición de la vejez prematura y la impotencia. Por otra parte, obligado es apuntar cómo, desde un plano serio y estilizado, una imaginería similar aparecía ya en la definición del bello y seductor cazador siciliano destinado a gozar de los amores de Galatea: «Era Acis un *venablo* de Cupido» (Góngora 2010: 163).

Otros pequeños detalles indican el magisterio gongorino en este curioso ejercicio de *imitatio multiplex*. Ante todo, el uso de la diéresis estilística en voces del tenor de *insidiosas* y *fiadas*, artificio que Laguna Mariscal había ya conectado con

²³ La lírica italiana de los siglos XVI y XVII incorpora la imagen del miembro viril como *arma* en muchos y variados textos. Por ejemplo, Battista Guarini en sus *Rime varie* así se refiere a la pujante hombría de un joven que se jacta de sus dotes amorosas: «Son poi giovin possente, / e non —come Cupido— un bambin molle; / e se ben non ho strali, / so nondimen ferir, ma con altr'armi, / armi salde e possenti, / e pur vaghe di sangue, ma soavi / e dolci al feritor, dolci al ferito». Otros ejemplos similares pueden hallarse en Boggione y Casalegno (1999: 241-242). Por otro lado, en el imprescindible volumen antológico cuidado por Alzieu, Jammes y Lissorgues (2000) se encuentran ejemplos afines, como el infinitivo *armar* ('tener una erección') y el participio *armado* (referido al miembro 'erecto').

²⁴ Según la definición del DRAE, *chuzo* designa el «palo armado con un pincho de hierro, que se usa para defenderse y ofender». Para otros chistes sexuales con *armados* y *armas* en los romances gongorinos «Diez años vivió Belerma...» y «Servía en Orán al rey...», cfr. Garrote Bernal (2007: 74-75).

el modelo del soneto «De una dama que quitándose una sortija se picó con un alfiler» (2002). En este punto, resulta curioso que Salcedo Coronel en el comentario a dicho soneto anotara los efectos de tal licencia: «muy frecuente hallarás en las obras de don Luis la figura que los poetas llaman diéresis, de que procede muchas veces parecer algo lánguidos sus versos» (Góngora 1981: 311).

El otro elemento sobre el que me gustaría llamar ahora la atención no es otro que el segundo endecasílabo del epigrama, construido al modo de una bimetración paralelística muy del gusto gongorino: «en áspero comercio, en dulce guerra». Cualquier atento lector de Góngora podría recordar aquí un eco sutilísimo de una figura tan marcada como la *mutatio epithetorum*. Obligado es decir que los ejemplos de hipálage doble aparecen diseminados por toda la obra gongorina, aunque dicho artificio alcanzará su máxima cumbre expresiva en el marco de las *Soledades* y el *Polifemo* (Ponce Cárdenas 2009). En efecto, podría identificarse en el verso de Gil de Biedma el escondido uso de este recurso de la poesía áurea, ya que bajo la extendida imagen elegíaca de la *militia amoris* se ve aquí plasmada por un referente doble, en el que los adjuntos aparecen intercambiados: el *dulce comercio* por antonomasia no es otro que el ‘comercio carnal’ del amplexo y la *áspera guerra* no es otra que la pugna por la conquista amorosa o la seducción, que felizmente culmina a menudo en esas «batallas de amor» que discurren sobre «campos de pluma», según el *dictum* gongorino de la *Soledad primera*. Ahora bien, obligado es traer a la memoria cómo a modo de oxímoron de sabor petrarquizante, la *iunctura* «dulce guerra» también había circulado con éxito en la lírica española del siglo XVII. Por ello no puede extrañar que la encontremos en el prolífico, vitalista y promiscuo Lope hablando de sus amoríos con Micaela Luján: «Bajé a los llanos de esta humilde tierra, / a donde me prendiste y cautivaste / y yo fui esclavo de tu *dulce guerra*» (2006: 265). Otra canción amorosa y desenfadada de Quevedo incorpora la misma troquelación: «Si este sabroso efeto / del licor que en sus brincos Baco encierra / te hace *dulce guerra*, / llevalle la victoria me prometo; / no pongas en mi amor, oh reina, tacha» (Quevedo 1999: II, 101). El mismo sintagma cristalizado aparece asimismo en los versos del conde de Villamediana, por citar tan solo otro a autor culto bien conocido: «Aquí el sexo viril esquiva ingrata / logra las ondas del paterno río [...], / llevan de Tetis al instable fluto / *dulce guerra* en su líquido tributo» (1990: 623-624).

Una vez aclarados los principales perfiles gongorinos y barroquizantes del poema, creo que los caminos clásicos y post-modernos de tan singular *renuntiatio*

amoris deberían ponerse en contacto con algunas afirmaciones vertidas por Gil de Biedma —a modo de autorretrato— en *Las personas del verbo*. Desde la máscara canalla y maleva que identifica al locutor poético en dicho volumen, algunos textos aluden a los espacios ambiguos de los cuartos oscuros, como en el arranque celeberrimo del poema titulado «Contra Jaime Gil de Biedma»: «De qué sirve, quisiera yo saber, cambiar de piso, / dejar atrás un sótano más negro / que mi reputación —y ya es decir—» (2007: 143). En un significativo desdoblamiento, el sujeto lírico se convierte en otro yo al que se le acusa de lascivia y vanidad, dos achaques que se condicen mal con el envejecimiento: «Que tu estilo casual y que tu desenfado / resultan truculentos / cuando se tienen más de treinta años / y que tu encantadora / sonrisa de muchacho soñoliento / —seguro de gustar— es un resto penoso, / un intento patético. / Mientras que tú me miras con tus ojos / de verdadero huérfano y me lloras / y me prometes ya no hacerlo. / ¡Si no fuese tan puta!». Creo que la identificación del yo lírico (trasunto del escritor) con un ser envejecido, con un antiguo seductor que sigue tentando las correrías nocturnas como una «prostituta» vieja, permite iluminar algo el sentido del epigrama que continúa los antiguos versos en boca de cortesanas griegas (Romano 2009).

La cobertura irónica y refinada, en cierto modo *alejandrina*, del poema de Gil de Biedma apenas vela un trasfondo inquietante y personal (Maqueda Cuenca 2000). Dicho matiz personal nos lleva, casi de manera forzosa, a tratar rápidamente la cuestión del homoerotismo en la poesía de Gil de Biedma (Sabadell Nieto 1997: 115-172; Viñals 2009: 83-110). De hecho, la reflexión que el poeta hará en torno a esa materia le llevaba a fijarse en la obra de Cernuda —algunos críticos han llegado a hablar de «poética gay» en la obra de un autor moderno tan influyente como Cernuda (Laskier Martín 2007)—, en García Lorca y, sorprendentemente, en la escritura barroca de Góngora (Roser i Puig 2003). Ello prueba que en el interés del moderno escritor de Barcelona por el gran maestro secentista podría latir una pulsión identitaria, tal como evidencian las siguientes reflexiones en una entrevista (Swansey y Enríquez 1978: 206-207):

— *Es curioso que Lorca, en el momento de su fusilamiento, sea asumido como un héroe por quienes jamás hubieran aprobado sus costumbres.*

J.G.B.— Es que Lorca oficialmente no era homosexual. En parte la antipatía que se dispensa a Cernuda se debió a que forzó a todos a darse por enterados. No se puede olvidar que la homosexualidad ha sido algo totalmente clandestino durante siglos.

Yo sospecho, por ejemplo, que Góngora era homosexual, cosa absolutamente indetectable en su poesía. Pero hay una vibración especial en ciertos pasajes y está el hecho de que Quevedo se lo dice siempre. En la guerra satírica entre Quevedo y Góngora, Quevedo es el policía que denuncia: le denuncia por homosexual y judío... Los ataques de Góngora no van más allá de la obra y la persona pública de Quevedo.
— *En la Inquisición se acusa a Góngora de llevar una vida disipada.*

J.G.B.— Iba a los toros y tenía reuniones de poesía.

— *¿Su homosexualidad cabría en estas reuniones?*

J.G.B.— No lo sé. Quizá en la realidad de la vida cotidiana, la homosexualidad estuviese menos absolutamente reprimida de lo que, ahora, desde fuera, nos parece.

Desde el marco algo desenfadado de una entrevista, Gil de Biedma daba algunas claves de su personalísima lectura de Góngora. De acuerdo con un criterio algo provocador, el escritor barcelonés considera que determinados «pasajes» transmiten una «vibración especial», lo que le lleva a intuir que don Luis de Góngora y Argote pudo tener veleidades homo-eróticas. La segunda pista en esa llamativa sospecha le llega de la difamación padecida por el creador de las *Soledades*, instigada por Quevedo. Por supuesto, los versos quevedescos a los que alude el escritor representan un caso de maledicencia extrema: «De vos dicen por ahí / Apolo y todo su bando / que sois poeta nefando / pues cantáis culos así» (Laskier Martín 2002: 141-160). Asumiendo las debidas distancias, este linaje de injurias no parece muy atendible, ya que dichos insultos formaban parte de un acervo satírico tan antiguo como el mundo; dicha execración responde punto por punto a los cauces característicos del tema de la homosexualidad en la sátira del Siglo de Oro, bien estudiados por Díez Fernández en una monografía capital (2003). Con todo, esa línea interpretativa se ha reivindicado en fechas recientes, ya que algunos estudiosos anglosajones, llevados quizá de un exceso de celo interpretativo, han llegado a sostener que en las *Soledades* «the wrestlers' exertions are described through images of erotic desire» (De Armas 2002: 134).

Desde el punto de vista de la creación poética actual, Juan Antonio González Iglesias ha retomado la vía sugerida por Gil de Biedma, pues ha querido rendir homenaje al *Polifemo* gongorino con un políptico de cinco octavas titulado «Bear & Twink». En dichos endecasílabos la historia de amor desdichado tiene un sorprendente final: hastiado por los continuos desdenes de Galatea, el cíclope trata

de seducir a Acis y el héroe del Simeto le corresponde. Arrastrados por un deseo incontenible, ambas figuras viriles acometen la amorosa lucha (Ponce Cárdenas 2014: 139-140).

La incidencia de la lírica gongorina en los versos de Gil de Biedma no se limita en los *Poemas póstumos* al caso del «Epigrama votivo», sino que de forma sutil también aflora a través de la técnica de taracea o engaste que muestra alguna otra composición, por ejemplo, la titulada «De senectute». Los versos aparecen ahora presididos por un lema procedente de la *chiusa* de un célebre soneto gongorino: «Cosas, Celalba mía, he visto extrañas». Ese mismo verso de cierre («Y nada temí más que mis cuidados») aparece sometido a una leve *variatio* al final de la composición actual: «Ya nada temo más que mis cuidados. / De la vida me acuerdo, pero dónde está» (Gil de Biedma 2007: 170). Ante este tipo de engaste intertextual, con plena justicia ponderaba Ly cómo se puede percibir en la poética biedmiana «la fascination pour le fragment et le besoin irrépressible d'anthologiser ceux qui ont fécondé une œuvre se manifeste dans la pratique épigraphique» (2000: 52).

SOBRE LA OBSCURIDAD HONESTA: BARROCO Y POST-MODERNIDAD

El estudio de un pequeño ciclo de poemas de Carlos Barral y el análisis detallado de una breve composición de Jaime Gil de Biedma han permitido identificar la presencia de una serie de motivos capitales de la estética barroca en dos autores de la denominada «Escuela de Barcelona»²⁵. La asociación conceptual de la materia erótica y el estilo gongorino que evidencian los versos de «Las aguas reiteradas» o el «Epigrama votivo» podrían revelar el interés de los autores modernos por el tratamiento elegante y estilizado de la temática sensual, tal como lo había acuñado el oscuro maestro barroco. Los poemas de Barral y Gil de Biedma entran así

²⁵ En general, se podría sostener que aún no se ha examinado con el debido rigor este apartado de la *tradición áurea*. Como buen ejemplo de esta curiosa preterición, bastaría citar aquí la magnífica antología de poemas de signo gongorino cuidada recientemente por el poeta y crítico Carlos Clementson (2011). Pese a que el amplio florilegio seleccionado por el autor cordobés comprende cronológicamente un variado espectro de autores, que van «de Rubén Darío a Pere Gimferrer», sorprendentemente brilla por su ausencia la gavilla de composiciones de Barral y Gil de Biedma aquí estudiadas.

en llamativa sintonía con las obras de signo gongorino de algunos creadores posteriores, como Guillermo Carnero, Jaime Siles, Carmen Jodra o Juan Antonio González Iglesias (Ponce Cárdenas 2012)²⁶.

En suma, la vigencia de Góngora en la poesía española de la segunda mitad del siglo XX y en los autores de inicios del siglo XXI constituye un tema de investigación apasionante que puede todavía deparar algunas sorpresas (Capllonch y Micó 2012). En este sentido, a los lectores y críticos atentos les corresponderá ir descubriendo los numerosos tesoros secentistas ocultos entre los camarines de las joyas líricas de hoy.

BIBLIOGRAFÍA EMPLEADA

- A. ALONSO HORMIGO (2013), [«Bajo una luz de interrumpidos oros: el panegírico de Rafael Alberti a la Casa de Domecq y su modelo gongorino»](#), *AnMal Electrónica*, 34, pp. 87-121.
- P. ALZIEU, R. JAMMES e Y. LISSORGUES (2000), eds., *Poesía erótica del Siglo de Oro*, Barcelona, Crítica.
- J. L. ARCAZ POZO (1989), [«Catulo en la literatura española»](#), *Cuadernos de Filología Clásica*, 22, pp. 249-286.
- J. L. ARCAZ POZO (1996), «Rasgos catulianos en la poesía de Jaime Gil de Biedma», en *Tradició Clàssica. Actes del XIè Simposi de la Secció Catalana de la SEEC (St. Julià de Lòria - La Seu d'Urgell, 20-23 d'octubre de 1993)*, ed. M. Puig Rodríguez-Escalona, Andorra la Vella, Ministeri d'Educació, Joventut i Esports, pp. 137-141.
- P. BALLART (1996), «La ironía o el conjuro de la ingenuidad: *Moralidades* de Jaime Gil de Biedma», en *Jaime Gil de Biedma y su generación poética. Actas del Congreso*, ed. A. Pérez Lasheras, Zaragoza, Diputación General de Aragón, I, pp. 177-187.
- C. BARRAL (1990), *Años de penitencia. Memorias I*, Barcelona, Tusquets.
- C. BARRAL (1991), *Poesías*, Madrid, Cátedra.
- C. BARRAL (1997), *Diario de Metropolitano*, ed. L. García Montero, Madrid, Cátedra.
- C. BARRAL (2003), *Poesía completa*, intr. C. Riera, Barcelona, Lumen.

²⁶ Sobre «Barral y los novísimos», véanse las atinadas reflexiones de Saval (2002: 95-170).

- M. BLANCO (2007), [«La honesta oscuridad en la poesía erótica»](#), *Criticón*, 101, pp. 199-210.
- W. BOGGIONE y G. CASALEGNO (1999), *Dizionario Storico del Lessico Erotico Italiano*, Milano, TEA.
- B. CAPLLONCH y J. M. MICÓ (2012), «*Como un metal insomne en las entrañas de la tierra: latencias de Góngora en la lírica contemporánea*», *Ínsula*, 781-782, pp. 38-41.
- G. CARNERO (2008), *Como en sí mismo, al fin (sobre Jaime Gil de Biedma)*, Burgos, Fundación Instituto Castellano y Leonés de la Lengua.
- A. CARREIRA (en prensa), «El *Poema del agua* de Manuel Altolaguirre y su deuda con Góngora».
- J. CHEVALIER y A. GHEERBRANT (2007), coords., *Diccionario de los símbolos*, Barcelona, Herder.
- C. CLEMENTSON (2011), *Cisne andaluz. Nueva antología poética en honor de Góngora (de Rubén Darío a Pere Gimferrer)*, Madrid, Eneida.
- C. CLEMENTSON (2012), «*Ancho río en cláusulas de espumas. Presencia fecundante de Góngora en la literatura española del siglo XX*», en *Góngora. La estrella inextinguible. Magnitud estética y universo contemporáneo*, ed. J. Roses, Madrid, Sociedad Estatal de Acción Cultural, pp. 191-207.
- G. CORONA MARZOL (1991), *Aspectos del taller poético de Jaime Gil de Biedma*, Madrid, Júcar.
- T. J. DADSON (2005), «El arte de glosar: las *mudanzas* de Antonio Carvajal y la tradición barroca andaluza», *Breve esplendor de mal distinta lumbre. Estudios sobre poesía española contemporánea*, Sevilla, Renacimiento.
- F. A. DE ARMAS (2002), «Embracing Hercules / Enjoying Ganymede: the Homoerotics of Humanism in Góngora's *Soledad Primera*», *Calíope*, 8.1, pp. 125-140.
- A. P. DEBICKI (1997), *Historia de la poesía española del siglo XX. Desde la modernidad hasta el presente*, Madrid, Gredos.
- J. I. DÍEZ FERNÁNDEZ (2003), «Imágenes de la sodomía», *La poesía erótica de los Siglos de Oro*, Madrid, Laberinto, pp. 225-255.
- F. J. DÍEZ DE REVENGA (2003), *La tradición áurea. Sobre la recepción del Siglo de Oro en poetas contemporáneos*, Madrid, Biblioteca Nueva.
- K. DIRSCHERL (1992), [«Poesía bajo Franco: Jaime Gil de Biedma entre compromiso y juego intertextual»](#), en *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Barcelona, PPU, pp. 1721-1729.

- A. EGIDO (2005), «Forma en acción: la *Soledad Tercera* de Rafael Alberti», en *Soledad Tercera*, Granada, Fundación Federico García Lorca, pp. 5-31.
- A. EGIDO (2009), *El Barroco de los modernos. Despuntos y pespuntos*, Valladolid, Cátedra Miguel Delibes.
- J.-P. ÉTIENVRE (2004), «Más allá de Mallarmé: el paradigma gongorino en la Francia del siglo XX», en *Góngora Hoy IV-V*, ed. J. Roses, Córdoba, Diputación, pp. 55-71.
- M. FERNÁNDEZ GALIANO (2008), trad., *Antología Palatina. Epigramas helenísticos*, Madrid, Gredos.
- W. D. FURLEY (2010), «Life in a line: a reading of dedicatory epigrams from the archaic and classical period», en VV. AA., *Archaic and Classical Greek Epigram*, Cambridge, University, pp. 151-166.
- J. I. GARCÍA ARMENDÁRIZ (2009), «[A vueltas con Catulo y Gil de Biedma \(en especial, Pandémica\)](#)», *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Latinos*, 29, pp. 195-215.
- G. GARROTE BERNAL (2007), «La burla del varón en boca de mujeres. Una constante en la poesía gongorina», en *Góngora Hoy IX*, ed. J. Roses, Córdoba, Diputación, pp. 67-89.
- S. GAUBERT (1995), «*La Dormeuse*», *Charmes de Paul Valéry. Six lectures*, Rouen, Publications de l'Université de Rouen.
- J. GIL DE BIEDMA (2007), *Las personas del verbo*, Barcelona, Seix Barral.
- J. GIL DE BIEDMA (2010), *El argumento de la obra: correspondencia (1951-1989)*, Barcelona, Lumen.
- L. de GÓNGORA Y ARGOTE (1981), *Sonetos completos*, ed. B. Ciplijauskaitė, Madison, Hispanic Seminary of Medieval Studies.
- L. de GÓNGORA Y ARGOTE (1990), *Canciones y otros poemas en arte mayor*, ed. J. M. Micó, Madrid, Espasa Calpe.
- L. de GÓNGORA Y ARGOTE (1994), *Soledades*, ed. R. Jammes, Madrid, Castalia.
- L. de GÓNGORA Y ARGOTE (2000), *Obras completas*, ed. A. Carreira, Madrid, Biblioteca Castro, 2 vols.
- L. de GÓNGORA Y ARGOTE (2010), *Fábula de Polifemo y Galatea*, ed. J. Ponce Cárdenas, Madrid, Cátedra.
- M. HERNÁNDEZ (1992), *Obra completa. Poesía*, Madrid, Espasa-Calpe.
- HORACIO (1997), *Odas y epodos*, ed. V. Cristóbal López, Madrid, Cátedra.
- D. HÜBNER (1996), «*Oh cuán voraces maestros somos para las cosas*. La presencia de Rilke en la poesía primera de Carlos Barral», en *Jaime Gil de Biedma y su*

generación poética. Actas del Congreso, ed. A. Pérez Lasheras, Zaragoza, Diputación General de Aragón, II, pp. 191-204.

- J. JOVÉ (1991), *Carlos Barral en su poesía (1952-1979)*, Lleida, Pagès Editors.
- G. M. de JOVELLANOS (1970), *Descripción del castillo de Bellver*, Madrid, Castalia.
- G. LAGUNA MARISCAL (2002), [«Jaime Gil de Biedma y la Tradición Clásica. Evocación y apropiación»](#), *Sincronía*, 4, s. p.
- J. LARA GARRIDO (1997), «Columnas de cristal. Códigos y discursividades entre un soneto de Lope y un famoso romance anónimo», en *El cortejo de Afrodita. Ensayos sobre Literatura Hispánica y erotismo*, ed. A. Cruz Casado, Málaga, Universidad, pp. 23-68.
- J. LARA GARRIDO (2007), «Nuevo escorzo para el Góngora del 27», *Mercurio. Panorama de libros*, 91, pp. 10-11.
- A. LASKIER MARTÍN (2002), «Góngora, poeta de bujarrones», *Calíope*, 8, pp. 141-160.
- A. LASKIER MARTÍN (2007), «La poética gay de Luis Cernuda», en *Venus Venerada II. Literatura erótica y Modernidad en España*, ed. A. L. Martín y J. I. Díez, Madrid, Editorial Complutense, pp. 173-194.
- A. LASKIER MARTÍN (2008), «Homosexuality and Satire», *An Erotic Philology of Golden Age Spain*, Nashville, Vanderbilt University Press, pp. 43-78.
- F. LOPE DE VEGA (1989), *Obra poética*, ed. J. M. Blecua, Barcelona, Planeta.
- F. LOPE DE VEGA (2006), *El peregrino en su patria*, Madrid, Castalia.
- N. LY (2000), «La pulsión anthologique», en *Le phénomène anthologique dans le monde ibérique contemporain*, ed. N. Ly y G. Champeau, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, pp. 35-56.
- E. MAQUEDA CUENCA (2000), «Experiencia biográfica y experiencia poética en Jaime Gil de Biedma y Luis García Montero», en *Poesía histórica y autobiográfica (1975-1999)*, ed. J. Romera Castillo y F. Gutiérrez, Madrid, Visor, pp. 399-407.
- J. A. MASOLIVER RÓDENAS (2003), «Carlos Barral: complicidad y singularidad del orfebre», en *La poesía española del siglo XX y la tradición literaria*, ed. T. J. Dadson y D. W. Flitter, Birmingham, University, pp. 70-93.
- F. M. de MELO (1665), *Obras métricas (La Tiorba de Polymnia)*, En León de Francia, Horacio Boessat y George Remeus.
- E. MIRÓ (1966), «Carlos Barral: *Figuración y fuga*», *Ínsula*, 238, pp. 6-10.
- M. A. OLMOS (2013), *Poètes lecteurs (Espagne, 1901-1991). La critique littéraire vue par trois poètes*, Limoges, Lambert-Lucas.

- J. PÉREZ BAZO (1998), [«Las Soledades gongorinas de Rafael Alberti y Federico García Lorca o la imitación ejemplar»](#), *Criticón*, 74, pp. 125-154.
- G. POGGI (2009), «Frammenti di un discorso poetico», *Gli occhi del pavone. Quindici studi su Góngora*, Firenze, Alinea, pp. 255-267.
- POLINDO (2003), Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos.
- J. PONCE CÁRDENAS (2006), *Evaporar contempla un fuego helado. Género, enunciación lírica y erotismo en una canción gongorina*, Málaga, Universidad de Málaga.
- J. PONCE CÁRDENAS (2007), «Con dos sonetos de Alberti: teselas gongorinas para un aniversario», *Ínsula*, 732, pp. 12-14.
- J. PONCE CÁRDENAS (2008), [«El vuelo de la paloma: Góngora, Lorca y la poesía hispano-arábiga»](#), *Lectura y signo*, 3, pp. 365-381.
- J. PONCE CÁRDENAS (2009), «La forja del estilo sublime: aspectos de la hipálage en el *Polifemo* de Góngora», *Cinco ensayos polifémicos*, Málaga, Universidad, pp. 371-449.
- J. PONCE CÁRDENAS (2010), «Pequeñas dilucidaciones sensuales», *El tapiz narrativo del Polifemo: eros y elipsis*, Barcelona, Universitat Pompeu Fabra, pp. 132-154.
- J. PONCE CÁRDENAS (2012), «Eros siempre recomenzado: cuatro siglos para un poema barroco», *Ínsula*, 781-782, pp. 2-3.
- J. PONCE CÁRDENAS (2014), ed., *Desviada luz. Antología gongorina para el siglo XXI*, Madrid, Fragua-Delirio.
- P. PROVENCIO (2003), *Antología de la poesía erótica española e hispanoamericana*, Madrid, Edaf.
- F. de QUEVEDO (1999), *Obra poética*, Madrid, Castalia, 3 vols.
- C. RIERA (1990), *La obra poética de Carlos Barral*, Barcelona, Península.
- M. ROMANO (2009), «Los amores clásicos y modernos de Jaime Gil de Biedma», en *Lo vivo lejano. Poéticas españolas en diálogo con la tradición*, ed. M. Romano, Buenos Aires, Universidad Nacional de Mar del Plata, pp. 133-137.
- M. ROSER I PUIG (2003), «El diálogo con la tradición en la poesía de Jaime Gil de Biedma», *La poesía española del siglo XX y la tradición literaria*, ed. T. J. Dadson y D. W. Flitter, Birmingham, University, pp. 111-124.
- J. ROSES (2003), ed., *Cincuenta años de Cántico. Estudios críticos*, Córdoba, Diputación.
- P. ROVIRA (1986), *La poesía de Jaime Gil de Biedma*, Barcelona, Edicions del Mall.

- F. RUBIO y J. L. FALCÓ (1994), eds., *Poesía española contemporánea (1939-1980)*, Madrid, Alhambra.
- J. SABADELL NIETO (1997), *Fragmentos de sentido. La identidad transgresora de Jaime Gil de Biedma*, Barcelona, PPU.
- A. SÁNCHEZ ROBAYNA (1993), «Un debate inconcluso (Notas sobre Góngora y Mallarmé)», *Silva gongorina*, Madrid, Cátedra, pp. 57-74.
- B. SWANSEY y J. R. ENRÍQUEZ (1978), «Una conversación con Jaime Gil de Biedma», en *El homosexual ante la sociedad enferma*, ed. J. R. Enríquez, Barcelona, Tusquets, pp. 195-216.
- P. THIOLLIÈRE (2003), «Le moi et l'espace maritime dans la poésie de Carlos Barral», en *Le Moi et L'Espace. Autobiographie e Autofiction dans les littératures d'Espagne et d'Amérique Latine*, ed. J. Soubeyrou, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, pp. 423-441.
- P. THIOLLIÈRE (2011), *Carlos Barral Poète. La nature et la mer, miroirs du moi*, Besançon, Presses Universitaires de Franche-Comté.
- J. M. TRABADO (1998-1999), «Pablo García Baena y la tradición áurea. Intertextos gongorinos y la mediación de Cernuda en tres poemas de *Fieles guirnaldas fugitivas*», *Tropelías*, 9-10, pp. 439-459.
- J. V. SAVAL (2002), *Carlos Barral entre el esteticismo y la reivindicación*, Madrid, Fundamentos.
- P. VALERY (1942), *Poésies*, Paris, Gallimard.
- E. VILA-MATAS (2006), *El traje de los domingos*, Madrid, Huergo y Fierro.
- VILLAMEDIANA (1990), *Poesías*, Madrid, Cátedra.
- L. A. de VILLENA (1996), *La belleza impura. Poesía 1970-1989*, Madrid, Visor.
- L. A. de VILLENA (2006), *Retratos (con flash) de Jaime Gil de Biedma*, Barcelona, Seix Barral.
- L. A. de VILLENA (2007), ed., *El fervor y la melancolía. Los poetas de «Cántico» y su trayectoria*, Sevilla, Fundación José Manuel Lara.
- C. VIÑALS (2009), *Jaime Gil de Biedma. Une poésie violemment vivante*, Paris, L'Harmattan.
- P. WALTZ (2002), ed., *Anthologie Grecque*, Paris, Les Belles Lettres, tome III, livre VI (*Épigrammes votives*).