

Góngora y su dama. De nuevo sobre «De pura honestidad templo sagrado»

Góngora and his Lady. Another Go at «De pura honestidad templo sagrado»

Daniel Waissbein

Investigador independiente
REINO UNIDO
daniel.waissbein@gmail.com

[*Hipogrifo*, (issn: 2328-1308), 4.2, 2016, pp. 375-389]

Recibido: 11-04-2016 / Aceptado: 27-05-2016

DOI: <http://dx.doi.org/10.13035/H.2016.04.02.25>

Resumen. Giulia Poggi niega, en un trabajo reciente, que «De pura honestidad templo sagrado» describa la estatuilla de la Virgen de Villaviciosa que se conserva en la Mezquita-Catedral de Córdoba, tal como lo he propuesto en 2010, e insiste en el carácter presuntamente amatorio del soneto. En las páginas que siguen se demuestra que los dos pilares argumentales de Poggi: una visión restrictiva de la intertextualidad, y un resumen arbitrario de la censura de Pineda, no permiten pronunciarse al respecto. Se señalan, por último, los errores de comprensión de algunos versos del soneto, que han llevado a la gongorista italiana por una pista falsa; y se añaden algunos elementos nuevos en parte relativos a la condición conversa de Góngora, recientemente demostrada, que refuerzan la hipótesis que Poggi intenta denegar.

Palabras clave. Intertextualidad, idolatría, conversos, censura inquisitorial, teoría copernicana.

Abstract. Giulia Poggi denies, in a recent study, that «De pura honestidad templo sagrado» describes the small sculpture of the Virgin of Villaviciosa in the Cathedral-Mosque of Córdoba, as suggested by me in 2010, and insists in the supposedly amatory character of the sonnet. In the following pages I demonstrate that neither of the two main arguments adduced by Poggi, a restrictive view of intertextuality, and an arbitrary summary of Pineda's censorship comments, allow us to decide the point. Lastly, I indicate the comprehension mistakes of some lines of the sonnet by the Italian critic, which have led her astray; and I add some new factual informa-

siempre una especial devoción, como lo señaló hace ya medio siglo Dámaso Alonso² y el soneto, escrito cuando se hizo una copia de la estatuilla destinada a una iglesia sevillana, la describe en sus once primeros versos en ajustada correspondencia con la imagen a la que implora en los tres finales. Poggi, por el contrario, sin rebatir ninguna de las muchas pruebas que aduzco, que pasa por alto, insiste en la interpretación tradicional y mantiene que el soneto describe e invoca a la amada, real o ideal, del poeta.

Lo hace con un razonamiento cuyos dos pilares argumentales refuto en las páginas que siguen; basados, el primero en su concepción de la intertextualidad, y el segundo en la censura inquisitorial del poema expresada en el dictamen del padre Pineda. Examinó por último los errores de comprensión del verso 10 que se desprenden de la versión italiana que nos brinda Poggi en otro lugar, y aclaro su significado, porque éste nos ofrece una prueba más de que el soneto no describe una criatura humana dotada de movimiento sino una imagen.

II

Según la profesora pisana el error que me habría llevado a postular el carácter devocional de los versos proviene, escribe, de que al ocuparme de esta poesía de Góngora, «Waissbein [...] no tiene en cuenta cuanto se ha dicho hasta ahora acerca de sus primeros sonetos que constituyen otras tantas pruebas y ejercicios de imitación»³. Se observa en el nuestro en cambio, sostiene, el resultado de una progresión de contenidos y lecturas en la poesía italiana que llega a Góngora, y que va desde '*la bella pregione*' e '*il carcere terreno*'⁴, sintagmas con los que Petrarca se refiere al cuerpo de Laura, al 'templo sagrado' con el que Góngora representa a la mujer que describe, en un logrado ejemplo de *religio amoris*.

No veo en ello nada que objetar. Poggi da por sentado, empero, que la metáfora 'templo sagrado' solo puede remitirnos a una mujer de carne y hueso. En su lectura del poema, María —y la estatuilla de la Virgen de Villaviciosa que la representa en la Catedral de Córdoba, o su copia— como la devoción que inspiran al poeta, quedan fuera del ámbito de aplicación de dicha metáfora. También, sobreentendiéndose, quedan fuera de cualquier forma de *religio amoris*, si preferimos esta nomenclatura para designar un conjunto de imágenes amoratorias tradicionales inspiradas en las formas de la devoción cristiana, pero destinadas a celebrar una belleza terrenal.

No existe, sin embargo, ninguna razón que impida al poeta convertir a María en la destinataria más idónea de las loas que se cantan a la amada en dicha 'religión

2. Dámaso Alonso, 1964, pp. 33-34.

3. Poggi, 2014, p. 111.

4. En la canción «Tacer non posso, et temo non adopre» (RVF 325) vv. 9 y 101, respectivamente. Ver Poggi, 2014, p. 113.

de amor', tanto en este soneto como en otros escritos después⁵. Góngora, en una temprana manifestación de su genio, tan innovador como irreverente ante algunas formas de autoridad, pese a sus escasos veinte años, aprovechó las enseñanzas deparadas por la lírica amorosa de los poetas que lo precedieron, y que imita en parte, para darles una destinataria a veces humana y otras celestial. Una u otra posibilidad, la del poema de amor humano, o el de devoción por una figura divina, alternan en la conclusión gongorina de una progresión intertextual que empieza aquí con una canción de los *Rerum vulgarium fragmenta* de Petrarca y pasa, o no, en éste o en otros sonetos de don Luis, por figuras italianas intermedias: Ariosto, Tansillo, los dos Tassos, Groto, Sannazaro y varios más. Nada autoriza, por ende, a dar por sentado que la imitación de los modelos petrarquistas obliga a que la dama que canta Góngora en «De pura honestidad templo sagrado» nos refiera a una figura, real o ideal, pero siempre humana.

No es, entonces, el enfoque adoptado hasta aquí por Poggi el que permitirá dirimir el punto. La profesora lo reconoce implícitamente tras dedicarle diez apretadas páginas⁶, pues atribuye mayor importancia a otro argumento: la calificación del soneto por la Inquisición, en el informe del padre Pineda, que objeta a dicho verso 12 «ídolo bello a quien humilde adoro». Poggi la trata de modo mucho más sucinto, en tres breves párrafos esta vez⁷, y de tono terminante, pues la escueta censura del jesuita, nos dice, constituye una 'prueba más' del tema amoroso del soneto, no cualquiera, sino 'la definitiva'⁸.

Cree discernirla en la crítica acerba de Pineda a dicho verso, «ídolo bello a quien humilde adoro», en la que ve, dada 'la fuerte connotación religiosa'⁹ del soneto, una «condena *in toto* de la *religio amoris*»¹⁰, pero sin que se vislumbre el motivo de la actitud condenatoria que le atribuye a Pineda, que no se detiene a analizar. Elucubra en cambio, con hipótesis de orden psicológico, sobre la supuesta enemistad y los posibles viejos rencores que pudieron impeler a Pineda a escribir su censura contra Góngora¹¹; y concluye, en flagrante *non sequitur*, que «no es de extrañar que [...] el jesuita apuntara, pues, sus flechas hacia[...] "De pura honestidad templo sagrado" (*ibíd.*)». Poggi no ofrece, sin embargo, ninguna explicación de las causas por las cuales el censor se atiene a este único verso, cuando la 'religión de amor' está también presente no solo todo a lo largo de este soneto, sino en muchas otras composiciones de Góngora. Sus sospechas sobre las razones del censor son vagas y generales, y resultan menos circunstanciadas que las hipótesis precisas de índole muy diverso que yo formulé en mi estudio¹².

5. La Virgen es también objeto de devoción en otros sonetos gongorinos tenidos tradicionalmente por amorosos. Para «Si ya la vista de llorar cansada», ver Waissbein, 2014, pp. 303-330.

6. Poggi, 2014, pp. 111-120.

7. Poggi, 2014, pp. 121-122.

8. Poggi, 2014, p. 121.

9. Poggi, 2014, p. 120.

10. Poggi, 2014, p. 121.

11. Poggi, 2014, p. 120.

12. Waissbein, 2010, pp. 111-113.

Éstas remiten, en particular, a la presencia de la voz *ídolo* referida a la Virgen, que constituyen una impermissible *latría*¹³. Tal cosa era considerada en el clima pos-tridentino una profanidad grave en boca de cualquiera, y resultaba tanto más condenable en un poeta que había sido sacerdote católico, muerto pocos meses antes de la publicación de su obra, impresa en 1627 por primera vez y censurada poco después por Pineda. Pineda podía no saber, o no recordar cuatro decenios más tarde, que Góngora había escrito su soneto antes de tomar estado eclesiástico, pero tenía muy claro que era impermissible llamar ídolo a la Virgen, y anunciarle su adoración, pues, como declara Covarrubias «*latría vero est honor et servitus debita soli Deo*» (2006 [1611], voz DULÍA). El lexicólogo lo explica asimismo en castellano cuando escribe, en su definición de la voz LATRÍA, añadiendo ahora la palabra que designa la consecuencia de su incumplimiento, que *latría* «es la reverencia, el obsequio y servidumbre que se debe *solo a Dios* [...]». De allí IDOLATRÍA¹⁴. Nuestro soneto presenta, en ese verso 12, un caso flagrante de *idolatría*, directamente vinculado, como indiqué en mi trabajo de 2010, objetado ahora por Poggi, a la condición conversa de Góngora¹⁵. Como lo aclara John Elliott¹⁶ en su reseña al importante trabajo de Felipe Pereda¹⁷, para los 'cristianos nuevos' la situación de las imágenes en general «became a major source of conflict; were they to be *adored* in themselves, or simply venerated?». La respuesta es muy neta en cuanto a las preferencias de Góngora, al menos hacia 1582, cuando era un joven 'cristiano nuevo', pero ello lo llevó a incurrir en la 'falta' que le reprocha Pineda.

El jesuita sabía por circunstancias personales que el soneto describe e invoca precisamente esa talla de la Virgen de Villaviciosa a quien el poeta «humilde ador[a]» en el único verso que Pineda censuró. Lo sabía pues había residido en su juventud en Sevilla, donde trató asiduamente al pintor, escultor, arquitecto y poeta cordobés Pablo de Céspedes de quien debió obtener dicha información. Éste, gran amigo de Góngora, y como él racionero de la Mezquita-Catedral, bien pudo esculpir la copia de la imagen destinada a un templo sevillano, contemporáneamente con la composición del soneto, en 1582. Pineda, hombre de luces, tenía muy presente que a la amada de carne y hueso sí se la podía llamar *ídolo*, y jamás habría objetado

13. Wassbein, 2010, p. 112.

14. Podemos derivar una mayor comprensión de la importancia de los matices devocionales y las sutilezas teológicas que implicaba la adoración de María del hecho de que, al explicar el significado de DULÍA, que, indica Covarrubias «no es término castellano, pero hale introducido la curiosidad, hablando en la materia de adoración», el lexicólogo la oponga, en el mismo artículo de su *Tesoro*, no solo a LATRÍA, sino a una categoría específica de adoración de la Virgen: HIPERDULÍA. «Hay también hiperdulía; *et est servitus quaedam reverentialis exhibita creaturae ratione excellentiae eminentis et singularirissimae, qualis est reverentia exhibita Virgini gloriosae, ut est mater Dei, quo excellit cherubin et seraphin et omnes angelicos spiritus*».

15. Waissbein, 2010, p. 134 El origen judío de los antepasados de Góngora, por todas sus ramas familiares, y su clara consciencia del mismo, de lo que se carecía aún de pruebas en 2010 cuando me limité a expresar una hipótesis al respecto, han sido demostrados desde entonces por Enrique Soria Mesa. (2013, pp. 415-433 y 2015).

16. Elliott, 2010, LVII, 4, pp. 22-25.

17. Pereda, 2007.

la voz si el importe del verso hubiese sido humano¹⁸. Ello también porque, como explica Covarrubias

para encarecer lo que una persona quiere a otra suelen decir: 'es su ídolo', adórale y quiérole, etc. Esto se ha de entender por encarecimiento, y no por realidad de verdad (2006 [1611]: voz ÍDOLO)

y la expresión *ídolo mío* se utilizaba también en poesía como vocativo amoroso al menos desde el siglo XV. El mismo Santillana se había servido de ella en varias ocasiones, entre otras en los versos «Por ventura dirás, *ydola mía*, / que a ti non plaze del mi perdimiento» (9 y 10), de «El agua blanda de la peña dura', uno de sus *Sonetos al itálico modo*»¹⁹.

Siempre en el siglo XV es muy neta también la oposición entre ídola y Virgen que encontramos en un delicioso texto sobre desavenencias matrimoniales de Fray Martín Alonso de Córdoba, en su *Jardín de nobles doncellas*:

El postrimero instituto era para guardar la paz entre marido y mujer; donde dice que cuando quier que intervenía alguna rencilla entre marido y mujer, veníanse en un chico templo de la diosa llamada Veriplica, que quiere decir amansadora de la saña del varón, y allí cada uno hablaba lo que quería; y a la fin, echado todo rancor de ánimo, concordese tornaban a su casa. Así pueden hacer agora los casados católicos, no en el templo de la ídola, mas en la iglesia y capilla de la *Virgen María*; ca una de las cosas que mucho ama Dios y la Virgen, es cuando dos casados entre sí son concordese en bien hacer²⁰.

Es obvio entonces que Pineda, hombre de luces y erudición, como lo demuestran todos sus escritos, no se habría puesto en ridículo, y no hubiese objetado el vocablo, si el soneto gongorino nos remitiese a una beldad de carne y hueso. Calificó, en cambio, el verso en cuestión y sólo este verso, pues no censuró ningún otro, con las palabras:

ídolo bello a quien humilde adoro. Loca exageración de profanos poetas, que en boca de un sacerdote, y junta con otras demasías, se haze más intolerable y menos digna de dissimularse²¹.

Es manifiesto también que si el jesuita hubiese encontrado objetable que Góngora llamase *ídolo* a la amada, no solo lo habría hecho aquí, sino todas las demás veces en que el poeta llama *ídolo* a una mujer²². Y habría censurado igualmente el

18. Waissbein, 2010, pp. 122-123.

19. Santillana, *Sonetos al itálico modo*, p. 55.

20. Fray Martín Alonso de Córdoba, *Jardín de nobles doncellas*, p. 134.

21. Retomo la cita de Poggi (2014, p. 120). El verso fue reemplazado en ediciones sucesivas por un inocuo y absurdo 'alto de amor dulcísimo decoro'.

22. Góngora emplea *ídolo* 11 veces más en su obra, casi siempre con el mismo sentido amoroso: ídolo de cristal, ídolo de mármol, ídolo dormido, ídolo soberano, ídolo hermoso, ídolo de cristal y de zafiro, etc.; y en la *Comedia del Doctor Carlino*, en un sintagma casi idéntico al de nuestro soneto: *el ídolo que adoraba* (v. 44).

apelativo *deidad*, que don Luis aplica en ocasiones a distintas mujeres a las que alaba en sus poesías, siguiendo a Petrarca, quien llamó *dea* a Laura²³. Pineda no lo hizo nunca, sin embargo, porque sabía que, tal como *ídolo*,

DEIDAD suele llamar la lisonja o la pasión desordenada (aunque con la impropiedad que se dexa reconocer) a las Damas, para explicar sus perfecciones en la hermosura, y otras prendas y circunstancias (*Aut*)²⁴.

Poggi, que no rebate ninguna de las razones que aduzco en las tres páginas que dedico al punto en mi trabajo²⁵, se pregunta en cambio

ahora bien, si como opinan Griffin y Waissbein, el soneto gongorino estuviera dirigido a la Virgen ¿por qué razón el padre Pineda habría tenido que censurarlo?²⁶. Y aún admitiendo que fuera una alabanza demasiado atrevida a la madre de Dios, ¿por qué hablar de 'profanos poetas'?²⁷

La respuesta se basa, entre otras razones, en la citada definición de *la-tría* en Covarrubias que explica la profanidad. PROFANAR significa «Tratar una cosa sagrada sin el debido respeto» (*Aut.*), y en nuestro soneto la 'cosa sagrada' es la estatuilla de María, y la ausencia del 'debido respeto' consiste en llamarla *ídolo*. ÍDOLLO define Covarrubias es

alguna figura, o estatua, la cual se venera por semejanza de algún dios falso, como Júpiter, Mercurio, y los demás que reverenciaban los gentiles, u otro demonio o criatura de las que los indios y demás bárbaros reverencian y adoran inducidos los unos y los otros por el demonio.

Dicha falta de respeto por la Virgen es, precisamente, la profanidad que Pineda le reprocha a Góngora.

23. «Ayer *deidad* humana, hoy poca tierra» (CH 1603), en el primer verso del soneto al sepulcro de la duquesa de Lerma; «Camino, y sin pasar más adelante / a vuestra *deidad* hago el rendimiento» a la marquesa de Ayamonte, en el soneto «Corona de Ayamonte, honor del día» (CH 1607); «*Deidades* ambas divinas», de la marquesa y su hija en el romance «Donde esclarecidamente» (CH 1607), etc.

24. *Aut.* cita, de la jornada primera de la comedia de Calderón *Dar tiempo al tiempo*, los versos «Presto verás que te engañas / y que Leonor no es mujer / sino *Deidad* soberana».

25. Wassbein, 2010, pp. 111-113.

26. La gongorista le achaca aquí a Nigel Griffin (2009, n. 2) una culpa de la que soy único responsable. Griffin ni lo considera ni lo afirma, y se atiene a la interpretación tradicional, por más que, como ha tenido la gentileza de confirmármelo personalmente, acepte ahora mis conclusiones, que difieren de las de su útilísimo estudio. En otra laguna de lectura, Poggi (2014, p. 119, n. 27) cita y aprueba la siguiente observación de Diane Chafee-Sorace: «the sonnet embodies an upward movement ... progressing from the building's foundation on earth» (2011, p. 352), olvidando que la indicación de que el «soneto comienza con un movimiento ascendente desde el templete en la base del conjunto escultural» figuraba en mi trabajo (Wassbein, 2010, p. 120).

27. Poggi, 2014, p. 121.

III

Si queremos entender el soneto y saber si nos refiere a una mujer terrenal o a una imagen, no es, como pretende Poggi, examinando la tradición literaria en que se inscribe, ni la reacción de la censura eclesiástica, acertada o no, donde encontraremos más que indicios, por valiosos que sean. La demostración cabal sólo resulta de una lectura atinada del poema, que para Poggi se resiente, como veremos, de su comprensión incorrecta del primer terceto y más específicamente de la segunda cláusula del verso 10, que pongo en itálicas:

Soberbio techo, cuyas cimbrias de oro
al claro Sol, *en cuanto en torno gira,*
ornan de luz, coronan de belleza.

Allí reside, precisamente la demostración de que Góngora nos remite a una figura inmóvil, que no puede ser la amada de carne y hueso. Cualquier figura humana habría estado dotada de movimiento, y como tal, el sol no podría *girarle en torno*. Como lo declara el terceto, el sol se desplaza alrededor de un objeto, el *soberbio techo* (la cabeza de la escultura, con su enorme corona de plata y oro, en la mejor tradición andaluza, y por ende *soberbia*) que debe por fuerza permanecer inmóvil para que ese *girarle en torno* tenga lugar. Esta órbita del sol ocurre solo en apariencia, como sabemos hoy, alrededor de cualquier objeto inmóvil. Solo un cuerpo celeste que pudiese alterar su desplazamiento a la manera de un pájaro, o en nuestros días, de una aeronave, podría *girar en torno* a un objeto *en movimiento*, y lo haría en círculos que se desplazarían entonces, inevitablemente, siguiendo al objeto. No es tal el caso de los astros que se mueven por el cielo, no importa si en apariencia o en realidad, pues siguen órbitas fijas, preestablecidas, cuyo centro no se puede modificar. El sol, por tanto, nunca puede parecernos *girar en torno* a un objeto que no sea fijo, o que no permanezca inmóvil al menos durante varias horas.

En el soneto, la luz del sol, al entrar, según el momento del día, por distintas ventanas y por las claraboyas del techo de la mezquita-catedral de Córdoba, ilumina la cabeza y/o la corona (el *soberbio techo*) del templo-estatuilla, desde distintos ángulos, *como si girase a su alrededor*, permitiendo que las «cimbrias de oro», ya sean estas las varillas de la corona dorada, o los cabellos rubios de la escultura lignaria y policroma, o ambos, al brillar con la luz del sol, que reflejan a su vez, realcen su belleza. «Oro bruñido al sol relumbra en vano» escribe Góngora del pelo de la amada, el mismo año de 1582, en el segundo verso del célebre soneto: «Mientras por competir con tu cabello» (CH 1582). En «De pura honestidad templo sagrado» las *cimbrias de oro* también *relumbran al sol* que les *gira en torno*, pero no compiten *en vano* sino que colaboran en dar realce al *soberbio techo*.

La equiparación de la rubia cabellera femenina a los rayos de sol, con todas las derivaciones a las que se presta, es parte de una de las constelaciones metafóricas preferidas por Góngora, y la encontramos, en sintagmas cercanos en sentido, desde muy temprano, todo a lo largo de su obra. Figura ya en la que es quizá la primer

poesía suya que conservamos, cuando no había aún cumplido veinte años, de la que como sabemos hoy, solo escribió este primer cuartete (con su vuelta),

*Los rayos le cuenta al sol
con un peine de marfil
la bella Jacinta un día
que por mi dicha la vi.
(CH 1580, Góngora, *Obras completas*, p. 6).*

Y en los versos 57-60 del romance «Entre los sueltos caballos» (CH 1585), tres años posteriores:

*Cada vez que la miraba
salía un sol por su frente
de tantos rayos ceñido
cuantos cabellos contiene.
(*Obras completas*, pp. 67-68),*

También figura en el soneto «Si amor entre las plumas de su nido» (CH 1603) en el que Góngora alaba a una mujer a la que llama primero *aurora* y luego *sol* y cuya cabellera rubia el poeta *corona de rayos*:

*igual fuerza tenías siendo aurora,
que ya como sol tienes, bien nacido (vv. 7-8)
.....
Diré cómo de rayos vi tu frente
coronada
(*Sonetos completos*, p. 153, vv. 12-13).*

La predilección de Góngora por la imagen no decayó y la volvió a usar en muchas ocasiones, siempre con variantes y combinaciones de interés, no solo en relación con la cabellera femenina, sino inclusive la pelambre de animal mitológico, hacia 1612, en el comienzo de *Soledad primera*:

*Era del año la estación florida
en que el mentido robador de Europa,
media luna las armas de su frente
y el Sol todo los rayos de su pelo
(*Obras completas*, p. 366, vv. 1-4)²⁸*

En «De pura honestidad templo sagrado» la equiparación «rayos de sol=cabellos coronados» (aplicada a los de la talla de María) se combina en una imagen diferente, en la que intervienen varios elementos más. Es similar, en cambio, a la que

28. Góngora también invierte los términos de la imagen en algunas de sus poesías, en la que es la hermosura de la dama, en ocasiones, o sus cabellos rubios en otras, los que irradian su propia luz, que prestan al mismo sol, o que compiten con él en brillo, con ventaja, al punto de obscurecerlo. También es lícito, por ende, interpretar la imagen en el terceto como que el soberbio techo presta su luz al mismo sol. Véase más abajo para un examen del punto, y la nota al pie número 33.

encontramos en el elogio a Granada, en el romance «Ilustre ciudad famosa» (CH 1586), cuatro años posterior, donde Góngora describe otra iglesia catedral, el «sagrado templo» granadino (v. 65), por entonces aún en construcción, y esta vez no metafórico como la amada estatuilla. Allí, refiriéndose al «fino oro que perfila / sus molduras y follajes» (vv. 71-72) en el *techo* del edificio, el poeta añade que está

de claraboyas ceñido
por do *los rayos solares*
entran a adorar a quien
les da la lumbre que valen
(*Sonetos completos*, p. 78, vv. 73-76).

Aunque tan cercana a la de nuestro terceto, la imagen presenta no sólo paralelos, sino diferencias notables. Como ocurre en la Mezquita-Catedral, donde se encuentra la estatuilla de la Virgen de Villaviciosa, también en Granada los rayos solares entran por las ventanas o las claraboyas del edificio e iluminan la figura de Cristo (y no de María aquí) mientras *el sol en torno gira*, y lo hacen con la luz que reciben del mismo Dios, cuya imagen vienen a *adorar* pues es Él «*quien / les da la lumbre*» (vv. 75-76)²⁹. En nuestro soneto los rayos solares que ensalzan la imagen de María también son emanación divina, pues *el claro sol* del verso 10 es, sin duda, metáfora de Dios, como explico más abajo siguiendo un itinerario algo inusual.

Góngora debió conocer la teoría copernicana, publicada en 1543, tras la muerte del sabio polaco, pues entre sus primeros adeptos en Europa se contó Fray Diego de Arias (1536-1597) quien divulgó la tesis de Copérnico en su *In Job Commentaria* (V, IX). Arias, que cambió su apellido por el de Zúñiga, fue profesor de filosofía en Salamanca, amigo cercano y discípulo de Fray Luis, y uno de los primeros y muy contados defensores de la visión heliocéntrica: el único en España entre una escasa docena de sabios europeos de la segunda mitad del siglo XVI. Cuando se imprimió su libro, en 1584, Góngora, cristiano nuevo, descendiente de conversos como ambos frailes, rasgo que tal vez acercase a los tres en Salamanca, llevaba poco tiempo tras su paso por dicha universidad donde pudo inclusive haber visto los comentarios de Arias/Zúñiga al Libro de Job en manuscrito un par de años antes de su publicación. Bien que, como sabemos, la idea heliocéntrica haya tardado mucho en imponerse, debido a la reacción adversa de la iglesia católica, y que el vecino pisano de Giulia Poggi no pronunciase —si es que de veras lo hizo— su célebre *eppur si muove* hasta 1633.

Sea ello como fuere, el verso 10 del soneto declara lo opuesto, en perfecta ortodoxia pos-tridentina: el movimiento del sol alrededor de un sujeto u objeto inmóvil, como la tierra misma, tal como lo proclamaba el sistema ptolemaico imperante, y como nos lo hacen creer las apariencias. A menos que la dama, por tanto, fuese un cadáver, o sufriese de catalepsia, 'accidente nervioso repentino, de índole histérica, que suspende las sensaciones e inmoviliza el cuerpo en cualquier postura en que se lo coloque' (*DRAE*, 1982), está claro, para quien lea el soneto con rigor —el mismo que Góngora usó siempre para escribir su poesía— que el objeto de devoción

29. Varios manuscritos y la edición de Hoces presentan la variante *dorar* en lugar de *adorar* para el v. 75.

corresponde aquí a una figura pictórica, o escultórica y no a una criatura dotada de movimiento autónomo. Ninguna mujer menos histórica, por otra parte, que la serena Virgen María en el imaginario cristiano.

IV

Waissbein, escribe Poggi, «aporta datos interesantes para la reconstrucción del entorno cordobés en que actuaba Góngora»³⁰, aunque los que aduje sólo buscan aclarar el sentido de los versos. Ella no examina unos ni otros en su trabajo, pero nos había dado dos decenios antes la mejor explicación posible de su significado: la traducción. Tropezaba allí precisamente en ese primer terceto

Soberbio techo, cuyas cimbrias de oro
al claro sol, en cuanto en torno gira, 10
ornan de luz, coronan de belleza;

que vierte al italiano como

altere volte, le cui arcate d'oro
il chiaro sole, non appena gira 10
di luce ornano e di beltà cingono
(Poggi, 1997, pp. 147 y 149).

poniendo un injustificado *non appena*, que significa *tan pronto como* y no *en cuanto*. El sentido de *en cuanto* corresponde en cambio, como es sabido, a *mientras*, o sea *mentre* o *in tanto* en italiano³¹.

Para la contracción *al*, en *al claro sol*, que me inclino a entender como complemento adverbial de lugar, siempre en el mismo verso 10, Poggi traduce *il*, que corresponde a *el*, «*el claro sol*», que en su versión pasa a ser en cambio objeto directo, de tal modo que el astro resulta adornado de luz y coronado de belleza por las cimbrias de oro.

Si retraducimos al castellano su versión del terceto comprobamos cuánto dista del texto original:

Altivas bóvedas (soberbio techo) *cuyos arcos* (cimbrias) *de oro*
el claro sol, **tan pronto** como gira
ornan de luz y *ciñen* (coronan) de belleza.

Para Poggi estamos ante unas bóvedas cuyos arcos dorados iluminan y embellecen al mismo sol, pero tal cosa ocurre *apenas el sol se pone a girar* lo cual nos

30. Poggi, 2014, p. 111.

31. «*En quanto*, vale también lo mismo que *Mientras*» (*Aut*). Ver también *DRAE*, 1992, voz CUANTO: «en cuanto, loc. adv. mientras».

parece muy alejado tanto de las ideas de Góngora como de su modo de expresarlas. Falta asimismo la referencia a la circunstancia de que el astro gira *en torno* al techo del templo (la cabeza coronada), crucial para entender que el verso nos refiere a una imagen y no a una criatura dotada de movimiento. La versión italiana correcta, si aceptamos que es el soberbio techo cuyas cimbrias iluminan el sol, como lo entiende Poggi, y utilizamos el mismo el vocabulario elegido por la traductora, habría sido en cambio

Altere volte, le cui arcate d'oro
il chiaro sole, **in tanto** gira **intorno** 10
 di luce ornano e di beltà cingono.

Pero si, como los versos también permiten entender, la intención de Góngora fue la de significar que es el *Sol* quien presta su *luz* a las *cimbrias* (varillas o nervaduras de la corona y/o cabellera de la escultura) con las que éstas *ornan de luz* y *coronan de belleza el soberbio techo*, tal como ocurre en el romance a Granada, citado arriba, la versión correcta sería

Altere volte, le cui arcate d'oro,
al chiaro sole in tanto gira intorno, 10
 di luce ornano e di beltà cingono.

Esta interpretación, que prefiero, es asimismo la adoptada por Elías Rivers en su versión inglesa de 1966:

Superb roof, whose golden mouldings,
 while the bright sun revolves around, 10
 adorn *it* with light, crown *it* with beauty
 (Rivers, 1988, p. 160).

donde los dos *it* del verso 11 remiten al *soberbio techo* del verso 9. En ella, el sol que ilumina el objeto amado tiene un significado simbólico: equivale a Dios que ensalza a la Virgen, el que en Génesis 1.3 dice *Fiat lux*, luz que es tanto belleza como sabiduría. *Dominus illuminatio mea* son las palabras con que empieza el Salmo 27, que Góngora conocería de memoria, dadas sus funciones eclesiásticas en la misma Mezquita-Catedral de Córdoba y que fue siempre, tanto en Petrarca como en sus seguidores, que incluyen a Góngora, la fuente de inspiración para la formación de la imagen³². Lo vemos también muy claramente en los cuatro versos ya citados de la loa a Granada, «Ilustre ciudad famosa».

Si por el contrario la intención de Góngora no fue la de referirse al sol como metáfora de Dios en este terceto, lo cual parece improbable en el contexto religioso de los versos, es admisible entender que la cabellera rubia brille al punto de iluminar al mismo sol en su trayectoria diurna, como, amén de Poggi, lo interpreta Diane Chaffee-Sorace en una reciente traducción

32. La frase latina constituye, como es sabido, el lema de la Universidad de Oxford, y data de la segunda mitad del siglo XVI, época de composición del soneto.

Sublime roof, whose golden arches
 Embellish with light, crown with beauty, 10
 The bright sun all the while it circles round about
 (Chaffee-Sorace, 2010, p. 15)

y como también lo encontramos indicado en otros pasajes en Góngora³³.

Ya se entienda entonces el primer terceto como significando que las *cimbrias de oro* iluminan el *soberbio techo*, al reflejar la luz del *sol*, o como que el *techo* con sus *cimbrias* es de un esplendor tal que presta su brillo al astro diurno, ambos sentidos, aunque el segundo pueda parecer menos idóneo a las circunstancias, conciben con el tema devocional del soneto. Nada en él, salvo la expectativa infundada del lector que no repare en el sentido del verso 10, ni conozca las circunstancias de composición del poema, pueden llevarnos a dudar que se trate de un poema devocional que acaba en su último terceto con una imploración a María. Es lícito concluir entonces que su imagen como Virgen de Villaviciosa, en la Mezquita-Catedral de Córdoba, con la que la descripción del soneto coincide punto por punto, es la que Góngora presenta en los primeros once versos de «De pura honestidad templo sagrado»³⁴.

BIBLIOGRAFÍA

Alonso, Dámaso, «Algunas novedades para la biografía de Góngora», en *Actas del primer congreso internacional de hispanistas*, ed. Frank Pierce y Cyril A. Jones, Oxford, Dolphin, 1964, pp. 25-46.

33. Góngora se vale de imágenes del mismo o similar importe en varias de sus poesías, de las que cito solo dos ejemplos: «en el balcón y en la sala / prestará rayos al sol», vv. 147 y 148 de las décimas «No os diremos, como al Cid» (CH 1600), en los que irradia la hermosura de una «dama de palacio», Isabel de Moscoso, hija del Conde de Altamira; y alabando los cabellos rubios más brillantes que el astro diurno de Brianda de la Cerda, hija de los marqueses de Ayamonte, en el soneto «Al sol peinaba Clori sus cabellos», quien lo hace «con peine de marfil, con mano bella; / mas no se parecía el peine en ella / como se obscurecía el sol en ellos» (2-4, CH 1607). Lo cual nos remite a otra constante: la competencia entre cabellera rubia y materia brillante: oro ya en el muy temprano «Mientras por competir con tu cabello» (CH 1582) citado arriba.

34. Aunque Góngora se inspira, en su descripción de la figura, en dos versos de la canción de Petrarca «Tacer non posso e temo non adopre» (*Rerum vulgarium fragmenta*, CCCXXV, p. 515) que describen la belleza de Laura, a los que sigue de cerca, «Muri eran d'alabastro, el' tetto d'oro, / D'avorio uscio, et fenestre di zafiro» (vv. 16-17), se aleja de ellos en un detalle revelador: omite mencionar *la puerta de marfil (d'avorio uscio)*, o sea los dientes de la figura, que reemplaza con el verso *pequeña puerta de coral preciado* (v. 5). Éste remite, en cambio, a sus labios. La razón es simple: ninguna escultura medieval o renacentista muestra los dientes, y tampoco lo hace la talla de la Virgen de Villaviciosa. Góngora reemplaza igualmente la mención del zafiro que Petrarca hace para describir los ojos de Laura por otra piedra: *que a la esmeralda fina el verde puro* (v. 7). ¿El motivo?: la imagen tiene ojos verdes. Por último, el poeta nunca habría utilizado el adjetivo duro para calificar la 'carne' de la 'dama', el *alabastro* del «templo» (*de blanco nácar y alabastro duro* (3), si se refiriese a una figura humana. Lo hace, en cambio, porque corresponde a la materia de la escultura. Otro detalle revelador: *duro* no figura en Petrarca. Para la identificación de la estatuilla, ver Waissbein 2010, pp. 117-123.

- Capllonch, Begoña, Sara Pezzini, Guilia Poggi y Jesús Ponce Cárdenas (ed.), *La Edad del Genio: España e Italia en tiempos de Góngora*, Pisa, Edizioni ETS, 2013.
- Chaffee-Sorace, Diane, *Góngora's Shorter Poetic Masterpieces in Translation*, Tempe, Arizona Center for Medieval and Renaissance Studies, 2010.
- Chaffee-Sorace, Diane, «Góngora's Metaphoric Construction in Two Sonnets about Women», *Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen*, 248, 2, 2011, pp. 350-358.
- Córdoba, Fray Martín de, *Jardín de nobles doncellas*, ed. Félix García, Madrid, Religión y Cultura, 1956 [1469].
- Covarrubias Horozco, Sebastián, *Tesoro de la lengua castellana o española*. Edición integral e ilustrada, ed. Ignacio Arellano y Rafael Zafra, Madrid Iberoamericana/Vervuert/Real Academia Española/Centro para la Edición de los Clásicos Españoles, 2006 [1611].
- Domínguez Matito, Francisco, «Comentario a un soneto de Góngora», *Cuadernos de investigación filológica*, 9, 1983, pp. 35-46.
- Elliott, John H., «Modernizing the Marranos», *New York Review of Books*, 57, 4, 2010, pp. 22-25.
- Gómez Canseco, Luis, Juan Montero y Pedro Ruiz Pérez, Pedro (ed.), *Aurea Poesis. Estudios para Begoña López Bueno*, Córdoba/Huelva/Sevilla, Universidad de Córdoba/Servicio de publicaciones de la Universidad de Huelva/Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 2014.
- Góngora y Argote, Luis, *Obras completas*, ed. Antonio Carreira, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, Biblioteca Castro, 2008.
- Góngora y Argote, Luis, *Obras de don Luis de Góngora [Manuscrito Chacón]*, ed. facsimilar R.A.E./Caja de Ahorros de Ronda, 3 vols., 1921 [1628].
- Góngora y Argote, Luis, *Sonetos completos*, ed. Biruté Ciplijauskaitė, Madrid, Castalia, 1989.
- Góngora y Argote, Luis, *I Sonetti*, ed. y trad. Giulia Poggi, Roma, Salerno Editrice, 1997.
- Góngora y Argote, Luis, *Todas las obras de don Luis de Góngora en varios poemas*, recogidos por don Gonzalo de Hoces y Córdoba, Madrid, Imprenta del Reino, 1633.
- Griffin, Nigel, «Luis de Góngora (1561-1627), "De pura honestidad templo sagrado"», *Bulletin of Hispanic Studies*, 86, 2009, pp. 839-851.
- Pereda, Felipe, *Las imágenes de la discordia. Política y poética de la imagen sagrada en la España del 400*, Madrid, Marcial Pons, 2007.

- Petrarca, Francesco, *Rerum vulgarium fragmenta*, ed. Giuseppe Savoca, Firenze, Leo. S. Olschki, 2008.
- Pierce, Frank y Jones, Cyril A. (ed.), *Actas del primer congreso internacional de hispanistas*, Oxford, Dolphin, 1964.
- Poggi, Giulia, «De la mujer-prisión a la mujer-templo (A propósito del soneto "De pura honestidad templo sagrado")», en *Aurea Poesis. Estudios para Begoña López Bueno*, ed. Luis Gómez Canseco et al., Córdoba/Huelva/Sevilla, Universidad de Córdoba/Servicio de publicaciones de la Universidad de Huelva/Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 2014, pp. 111-123.
- Real Academia Española, *Diccionario de Autoridades*, Edición Facsímil, Madrid, Gredos, 1984, 3 vols.
- Real Academia Española, *Diccionario de la lengua española (DRAE)*, Madrid, Espasa Calpe, 1992, 2 vols, 21ª ed.
- Rivers, Elias L., *Renaissance and Baroque Poetry of Spain with English Prose Translations*, Prospect Heights, Waveland Press, 1988.
- Romarís Pais, Andrés, «Comentario de un soneto de Góngora», en *Manojuelo de estudios literarios ofrecidos a José Manuel Blecua*, ed. Felipe B. Pedraza, Pedro Provencio Chumillas y Milagros Rodríguez Cáceres, Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia, 1983, pp. 103-117.
- Santillana, Marqués de (Íñigo López de Mendoza), *Sonetos al itálico modo*, ed. Ángel Gómez Moreno y Maximilian P. Kerkhof, Barcelona, Planeta, 1988.
- Soria Mesa, Enrique, «Góngora judeoconverso. El fin de una vieja polémica», en *La Edad del Genio: España e Italia en tiempos de Góngora*, ed. Begoña Capllonch, Sara Pezzini, Giulia Poggi y Jesús Ponce Cárdenas, Pisa, Edizioni ETS, 2013, pp. 415-433.
- Soria Mesa, Enrique, *El origen judío de Góngora*, Córdoba, Hannover, 2015.
- Waissbein, Daniel, «*Ut sculptura poesis* en Góngora», *Rivista di Filologia e Letterature Ispaniche*, 13, 2010, pp. 105-142.
- Waissbein, Daniel, «Moros, cristianos y judíos bajo la corteza de un soneto de Góngora a la Mezquita-Catedral de Córdoba», *Revista de Filología Española*, 94, 2, 2014, pp. 303-330.
- Zúñiga, Diego de (Arias, Diego de), *In Job Commentaria*, Toledo, Juan Rodrigo, 1584.

