

*De pura honestidad templo sagrado,
cuyo bello cimientó y gentil muro
de blanco nácar y alabastro duro
fue por divina mano fabricado;
pequeña puerta de coral preciado,
claras lumbreras de mirar seguro
que a la esmeralda fina el verde puro
habéis para viriles usurpado;
soberbio techo, cuyas cimbrias de oro
al claro sol, en cuanto en torno gira,
ornan de luz, coronan de belleza;
ídolo bello, a quien humilde adoro,
oye piadoso al que por ti suspira,
tus himnos canta, y tus virtudes reza.*

LOCALIZACIÓN

Soneto de juventud de Luis de Góngora, probablemente compuesto en 1582, de corte clásico y tres rimas en los tercetos. Se aprecian claros tintes petrarquistas, como en muchos de los que compuso el poeta cordobés en esos sus primeros años de escauceos poéticos en su etapa de estudiante en Salamanca.

TEMA

Góngora trata en este soneto del amor platónico a una dama ideal y divinizada a la que eleva sus ruegos y dedica sus ofrendas. Resuenan ideales renacentistas y neoplatónicos en la descripción de la amada, cuya hermosura más que excitar el estro del amante, parece transferirle serenidad.

ESTRUCTURA Y RECURSOS

Se pueden apreciar cuatro bloques muy bien delimitados que se corresponden con las cuatro estrofas, aunque si bien los dos cuartetos y el primer terceto se refieren a aspectos físicos de la dama, en el último terceto hay un cambio, pues el poeta parece dirigir sus ruegos a la parte espiritual de la misma (el alma o los sentimientos). También hay un cierto efecto de acercamiento o particularización a medida que avanza el poema: empieza con una visión más

general en el primer cuarteto, para ir, en un efecto de zoom cinematográfico, acercando el enfoque hacia detalles más específicos de la prosopografía de la amada.

El comienzo, con el **hipérbaton** suave de la primera frase, que coloca la partícula en cabeza, hace que nuestra atención recaiga con fuerza sobre la pureza y honestidad de la amada; así, el “*De pura honestidad*” se destaca por encima del sintagma principal del que es complemento. Está claro que no tendría igual fuerza la frase en su orden canónico: “*templo sagrado de pura honestidad*”. Otro logro del hipérbaton es conseguir que los dos sustantivos: “*honestidad templo*” queden encerrados o abrazados por los adjetivos, potenciando éstos.

Se aprecia ya desde los primeros versos lo profuso de la adjetivación en todo el poema, con casi igual número de adjetivos antepuestos y pospuestos. También hay un gran número de construcciones paralelísticas y **bimembraciones** muy renacentistas. Como ya dijimos, en el primer verso, y gracias al hipérbaton, se produce una construcción especular, que apreciamos también en el tercer verso, **quiasmos** que también se darán en el segundo cuarteto.

Composición en la que predomina el sensualismo, sobre todo en lo que al sentido de la vista se refiere. Se observa en este primer cuarteto un predominio de lo blanco, hay una sensación de luminosidad, de claridad, gracias a ese tercer verso: “*de blanco nácar y alabastro puro*”, potenciada por los adjetivos “*bello*” y “*gentil*” del segundo.

No es hasta el cuarto verso que aparece el primer verbo en el poema, verbo perfectivo que nos potencia la sensación de lo bien terminado; y por si fuera poco, el poeta separa las dos palabras del verbo para adelantar y destacar el hecho de que la mano que creó el dechado es “*divina*”, ninguna mano humana podría haberlo hecho y Góngora adelanta el “*por divina mano*” al “*fabricado*” para que quede meridianamente claro.

Por último, en lo que se refiere a este cuarteto, no parece estar claro si el poeta se está refiriendo sólo a la cabeza o a todo el cuerpo de la bella, depende de

lo que se quiera entender en “*cimiento*” y “*muro*”, términos, por otra parte, de claro matiz arquitectónico, que entroncan con el “*fabricado*” final.¹

En el segundo de los cuartetos continúa la sobreabundancia de adjetivación, aunque ahora podemos notar que todos los finales de los versos —salvo el último, donde aparece el verbo— se cierran con un adjetivo pospuesto, con lo que el poeta focaliza nuestra atención sobre las características expresadas por estos adjetivos de cierre versal.

En el quinto verso se puede observar una aliteración de “**p**”: *pequeña puerta de coralpreciado*, que al ser pronunciado con esa marcada posición bilabial, parece que se nos refuerza gráficamente el objeto referido: la boca y los labios. Además, el efecto acústico de su martilleante oclusión hace resaltar el ritmo del verso y marca un contraste fónico con el verso siguiente en el que la abundancia es ahora de vibrantes y líquidas: *claras lumbreras de mirar seguro*, un contraste que resalta el cambio de órgano: boca / ojos.

Además de la simetría paralelística de **bimembraciones** y **quiasmos** en muchos de los versos del poema, podemos apreciar otra similitud en el cierre de los dos cuartetos a cargo del único verbo, el cual aparece en ambos casos con sus dos componentes separados. Esta simetría en los finales, que podríamos llamar estrófica, refuerza el sentido de perfección arquitectónica del que hablaba Luis Rosales.

Góngora, que aprovecha con profusión los tópicos petrarquistas, invierte el orden canónico —descendente— en la descripción de atributos físicos de la amada, siendo en este caso ascendente: boca → ojos → pelo.

A la fiesta visual marcada por la brillantez y la blancura del primer cuarteto se une en este segundo el color: el rojo de los labios y el verde de los ojos, a los que Góngora alude sin nombrarlos, mediante el uso de los tópicos citados. Este

¹ L. Rosales en *La obra poética*, escribe: «Todo el soneto está construido con una intención severamente arquitectónica, como si el poeta manejara en lugar de palabras, materiales plásticos, materiales pesados, sin intención de agilizarlos, sino, antes al contrario, dándoles gravedad, aplomo, pesadumbre. El acierto expresivo de la palabra templo centra y reúne la composición y le da, al mismo tiempo, forma, sentido y armonía [...] Nunca ha logrado Góngora mejor que aquí la sensación de la metáfora espacial con que tan a menudo intenta dar gravedad a la presencia humana y es una de las claves más características de su barroco»

juego de **alusión y elusión**, lo estudió profundamente Dámaso Alonso², que lo considera una de las características primordiales de la poesía gongorina, y que en este soneto se cumple de forma paradigmática, ya que no aparece explicitada ninguna parte del cuerpo de la dama.

El “*coral preciado*” y “*el verde puro*” parecen estallar en los ojos del lector, poniendo la nota material y colorista a lo que hasta ahora era demasiado blanco, demasiado etéreo. El recién estrenado colorido unido a los elementos en los que interviene el cristal —lumbreras y viriles—, nos dan la impresión de que a nuestro “*templo sagrado*” le han colocado las vidrieras.

Prosigue la descripción física de los atributos de la dama, y se aprecia una ascensión en la escala hiperbólica con ese “*soberbio*” que abre el primer terceto más la alusión al oro, súmmun de los metales nobles, y el refuerzo lumínico que suponen los cabellos femeninos para el mismísimo astro rey.

Es interesante notar que en este terceto aparecen los verbos en presente, un presente habitual: “*gira*” [el sol] que parece contagiar de intemporalidad a los presentes referidos a las acciones de los cabellos, que pueden así “*ornar de luz*” y “*coronar de belleza*” a nuestra estrella hasta el fin de los tiempos.

El terceto se cierra perfectamente con una **bimembración paralelística**.

Como ya apuntábamos más arriba, en el último terceto el poeta abandona la descripción física para dirigir su deprecación al componente espiritual, a los sentimientos y el alma de la amada, concentrados en ese vocativo inicial “*ídolo bello*”³, la amada se hace diosa a la que hay que adorar —lo que provocó censuras por impiedad a cargo de algunos de los más estrictos defensores de la ortodoxia católica.

La alegoría religiosa se refuerza con el **léxico litúrgico** que Góngora disemina por este terceto: “*ídolo*”, “*adoro*”, “*piadoso*”, “*himnos*”, “*virtudes*”, “*reza*”.

² Dámaso Alonso *Alusión y elusión en la poesía de Góngora*, en *Historia y crítica de la literatura española*, Ed. Crítica, 1983. Coord. Francisco Rico. Vol. 3, Tomo 1. Coord. Aurora Egido, págs. 407-411.

³ Salcedo Coronel ya dejó apuntado que ese término “*ídolo*”, puesto que podía mostrar piedad, hacía referencia a la parte espiritual de la dama.

Se acumulan en estos tres versos finales los verbos que casi no aparecían en los cuartetos, verbos que confieren un ritmo de plegaria o jaculatoria a este final del soneto.

Y, cómo no, el broche de oro del bimembre paralelístico, tan renacentista, tan del gusto, por ejemplo, de un Garcilaso de la Vega.

CONCLUSIÓN

Soneto de estructura clásica con tres rimas en los tercetos. De claro corte petrarquista-neoplatónico, como muchos de los de esta primera época del poeta cordobés. Salcedo Coronel piensa que tiene este soneto como antecedente directo uno de Minturno, el cantor del emperador Carlos I.

Nos presenta una alegoría litúrgica del amor como religión y de la amada como un templo o una diosa a la que se debe veneración, y a la que se le ruega que sea piadosa con el amado, su humilde adorador.

Con su acostumbrada perfección formal, Góngora hace uso de los recursos más paradigmáticos del renacentismo petrarquista: **metáforas tópicas, paralelismos y bimebraciones**. Produce cierta impresión de ejercicio de estilo, de un afinar las armas poéticas para las justas más elevadas de su poesía posterior. A pesar de que Dámaso Alonso lo considera «uno de los más emocionados y tiernos» de esta primera época, no deja de transmitir cierta frialdad formal⁴.

Góngora se ocupa en los dos cuartetos y el primer terceto de la **prosopografía** de la amada, en orden inverso al canónico: de abajo a arriba. Y reserva el último de los tercetos para la **deprecación**, ese ruego ferviente del enamorado desde la humildad y la adoración.

⁴ Dámaso Alonso. Obras Completas, Tomo VII «Góngora y el gongorismo», Ed. Gredos 1984, págs. 404-405.