



CENTRO DE ESTUDIOS LINGÜÍSTICOS Y LITERARIOS

## **GÓNGORA Y LO SUBLIME**

UNA LECTURA DE LA POESÍA TEMPRANA [1580-1611] DEL  
POETA CORDOBÉS A LA LUZ DE LA CONCEPCIÓN  
LONGINIANA DE LO SUBLIME

TESIS

que para obtener el grado de

**DOCTOR EN LITERATURA HISPÁNICA**

presenta:

**ULISES BRAVO LÓPEZ**

ASESOR:

**DR. AURELIO GONZÁLEZ Y PÉREZ**

CIUDAD DE MÉXICO 2023



## RESUMEN

Con la presente investigación pretendo dar cuenta de que Góngora emprendió, desde sus mocedades, un proyecto poético unitario que se fue moldeando con los años hasta alcanzar su más alta cumbre en las consideradas “obras mayores”, sin que esto implique suponer que éstas son las únicas depositarias de su grandeza poética. Son, en todo caso, la culminación, aunque eso también es relativo y cuestionable. Por lo demás, y justamente porque estas obras son consideradas las más elevadas y sublimes de la poesía del cordobés y porque, como he dicho, han de verse como parte integral y no como elementos únicos ni aislados de un proyecto poético, creo que es importante aproximarse a la obra poética de don Luis a partir de nociones literarias y de perspectivas mucho más amplias, que nos permitan entender mejor y de manera menos forzada una poesía que se niega a ser delimitada. Me propongo, en consecuencia, estudiar en las siguientes páginas la poesía temprana de Góngora, anterior a las *Soledades* y el *Polifemo*, a la luz de la poética de lo sublime, desarrollada por Longino y reelaborada, sin cambios sustanciales, en el Humanismo y el Renacimiento.



A mis padres

A Arturo, Luisa y Aurelio  
*In memoriam*



## AGRADECIMIENTOS

De no ser por mis padres y mi familia probablemente no hubiera llegado hasta aquí y no estaría escribiendo estas páginas. Para ellos entonces, para doña Inés, mi madre; para don Luis, mi padre y para doña Lylia, mi tía, vaya este primer y más importante agradecimiento. Por ellos soy lo que soy y por ellos también mi mundo se mueve y camina. Gracias también a los de siempre y todavía: gracias, Daniela, Rodrigo, Adriana y Baruch por permitirme crecer a su lado, por todo el amor y la compañía.

Esta investigación no hubiera sido posible sin la luminosa y paciente asesoría del Dr. Aurelio González y Pérez (†), quien rescató del naufragio las ideas inconexas de este peregrino y sabiamente supo guiarlas al puerto en que ahora encallan. Tu legado, maestro, *non imber edax, non Aquilo inpontens / possit diruere aut innumerabilis / annorum series et fuga temporum*. Agradezco también y con el mismo entusiasmo a la Dra. Nieves Rodríguez, a la Dra. Raquel Barragán y a la Dra. Paola Encarnación la lectura atenta de este trabajo y las inteligentes observaciones que lo mejoraron y enriquecieron. Tienen todo mi respeto y admiración.

En la génesis temprana de esta investigación hubo lectores dispuestos a los que agradezco desde luego su consejo: gracias al Dr. Joaquín Roses Lozano, al Dr. Rafel Bonilla Cerezo (cuyos comentarios me ayudaron a encaminar mi investigación) y a la Dra. Martha Lilia Tenorio.

Gracias a todos los profesores y profesoras del doctorado que enriquecieron con sus enseñanzas mi formación académica; y gracias a mis compañeros y compañeras de generación: gracias, Israel y David; Andrea, por todo, muchas gracias.

Finalmente quiero agradecer a la Dra. Karla Xiomara Luna por su apoyo desde la Coordinación, y sus consejos, al Dr. Alfonso Medina Urrea, director del Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios y a Griselda Rayón sin cuya orientación los trámites hubieran sido más engorrosos. Y gracias también a los bibliotecarios y a la Biblioteca de El Colegio de México que me abrió sus puertas y me dio tanto todo este tiempo.





*[...] También soy un viandante  
que luce a medio cráneo un tragaluz  
para espiar las estrellas,  
y que escarba y escarba  
litorales completos del universo mundo  
al encuentro  
de recónditas galaxias de gusanos.  
Soy un viandante que tiene su morral  
repleto de manojos de preguntas.  
Un hombre común dedicado  
a buscar en sus escondrijos las respuestas.*

Enrique Gonzáles Rojo, *Salir del laberinto*



## ÍNDICE

Preliminares.....	15
Introducción.....	17

### CAPÍTULO I DE LONGINO A GÓNGORA

<b>1.</b>	Una poética olvidada: Longino y su tratado <i>Sobre lo sublime</i> .....	27
1.1.	El tratado: autoría y fecha de composición.....	27
1.2.	El destinatario.....	29
1.3.	El tratado de Cecilio de Caleacte y la respuesta de Longino.....	30
1.4.	La <i>corrupta eloquentia</i> .....	32
1.5.	Séneca y Plinio el joven: dos contemporáneos del tratado.....	35
1.5.1.	Séneca y Longino.....	35
1.5.2.	Plinio el joven y el tratado <i>Sobre lo sublime</i> .....	36
<b>2.</b>	Definiendo lo sublime.....	39
2.1.	“Un no sé qué de excelencia y soberana perfección en el lenguaje”.....	39
2.2.	<i>Discordia concors</i> : el arte y el ingenio en la concepción de lo sublime.....	42
2.3.	Las fuentes productoras de lo sublime.....	44
2.4.	Primera fuente: la capacidad del poeta de concebir pensamientos elevados....	44
2.5.	Segunda fuente: la emoción vehemente: <i>páthos</i> y <i>enthousiasmós</i> .....	46
2.5.1.	El concurso de las pasiones.....	48
2.5.2.	La emulación de los antiguos.....	49
2.5.3.	La imaginación visionaria.....	50
2.6.	Tercera fuente: las figuras.....	52
2.6.1.	Erotema o pregunta retórica.....	53
2.6.2.	El asíndeton.....	54
2.6.3.	El hipérbaton.....	55
2.6.4.	La perífrasis.....	56
2.7.	Cuarta fuente: la nobleza de la expresión.....	57
2.7.1.	Las metáforas.....	57
2.7.2.	La hipérbole.....	58
2.8.	Quinta fuente: la composición digna y elevada.....	59
<b>3.</b>	<i>Sobre lo sublime</i> : un tratado de teoría y crítica literaria.....	61
3.1.	Longino y la noción de lo sublime como instrumento de crítica literaria.....	61
3.2.	La aplicación del concepto para analizar la obra de otros autores.....	65
3.3.	Diferencias entre “lo sublime” longiniano y el “estilo sublime”.....	69
3.3.1.	El estilo sublime: antecedentes grecorromanos.....	69
3.3.2.	El estilo sublime en la España del Siglo de Oro.....	71
3.3.3.	Lo sublime longiniano.....	75

4.	La noción longiniana de lo sublime como herramienta crítica para analizar y leer la poesía menor de Luis de Góngora.....	78
4.1.	Pedro de Valencia y su “Censura”.....	78
4.2.	La crítica gongorina y lo sublime: un sucinto estado de la cuestión.....	88
4.2.1.	La crítica contemporánea al poeta.....	90
4.2.2.	La crítica gongorina moderna.....	101
	A modo de conclusión.....	107

## CAPÍTULO II

### TRAS LAS HUELLAS DE LO SUBLIME GONGORINO

1.	El tratado de Longino y Giovanni Pontano.....	110
2.	Los <i>Dialogui</i> y su teoría poética de la <i>admiratio</i> .....	110
2.1.	El germen de la teoría pontaniana: el estupor del poeta como fundamento de la <i>admiratio</i> .....	113
2.2.	<i>Animos admiratione implere</i> : la admiración como fin de la poesía.....	118
2.3.	<i>De poetica excellentia</i> : la naturaleza sublime de la poesía.....	120
2.4.	Poesía, Historia y Oratoria: la preeminencia de la palabra poética.....	122
3.	La recepción de Pontano en la España del Siglo de Oro y su relación con don Luis de Góngora.....	126
4.	Fernando de Herrera y sus <i>Anotaciones</i> : la construcción teórica de una poética admirable.....	130
4.1.	Las <i>Anotaciones</i> y su contexto.....	130
4.2.	Las fuentes de las <i>Anotaciones</i> .....	135
4.3.	“Decir para admirar”: Herrera, Pontano y la teoría poética de la <i>admiratio</i> .....	138
4.4.	<i>Imitatio vs aemulatio</i> : la base admirativa del <i>agón</i> literario.....	145
4.5.	Herrera y el <i>mirabile artificium</i> .....	146
5.	Fernando de Herrera y Luis de Góngora.....	148
	A modo de conclusión.....	151

## CAPÍTULO III

### LA URDIMBRE DE LO SUBLIME GONGORINO

1.	¿Dos épocas gongorinas?.....	153
2.	La poética de lo sublime como criterio unificador de la poesía temprana de Góngora.....	160
3.	“Suene la trompa bélica”: una poética sublime en construcción.....	164
4.	Elogio y sátira de otros poetas como reafirmación del proyecto poético sublime...	173

5.	<i>Ut poesis, poeta</i> : la representación gongorina del poeta sublime.....	186
	A modo de conclusión.....	199

#### CAPÍTULO IV

##### LA POESÍA TEMPRANA DE GÓNGORA Y LAS CINCO FUENTES DE LO SUBLIME

1.	Potencia expresiva.....	202
2.	“Audaz mi pensamiento / el Cenit escaló, plumas vestido”: Góngora y la concepción de pensamientos elevados.....	210
3.	El <i>páthos sublime</i> gongorino o la razón de una sensibilidad exaltada.....	229
	3.1. El concurso de las pasiones.....	232
	3.2. La emulación de los antiguos.....	245
	3.3. La <i>phantasía</i> o “imaginación visionaria”.....	261
4.	La construcción textual de lo sublime gongorino.....	272
	4.1. La invención de una lengua.....	273
	4.2. El <i>páthos</i> gramatical: la sublimidad de las figuras y de los tropos gongorinos... 278	
	4.2.1. Cultismos.....	281
	4.2.2. Metáforas.....	283
	4.2.3. Hipérbatos.....	296
	4.2.4. Hipérboles.....	303
	4.2.5. Perífrasis.....	308
	4.2.6. Otras figuras.....	311
	4.2.7. Armonía y coagmentación: la síntesis sublime.....	313
	Conclusiones.....	319
	Bibliografía.....	325



## PRELIMINARES

En el ya lejano año de 1585, libre al fin de su cautiverio, don Miguel de Cervantes publicaba, en Alcalá de Henares, la primera parte de su *Galatea*. Inserto en el último de sus libros aparece un curioso excursus en verso, el “Canto de Calíope”, consagrado a elogiar a “los ingenios que ya son del cielo”, es decir, los de todos aquellos hombres que por sus virtudes humanas y, sobre todo, poéticas son dignos de nombre eterno. A lo largo de ciento once octavas reales el prodigio complutense formula una suerte de arte poética en miniatura cuyo objetivo es el elogio de la poesía española. En la parte meridiana de esta disquisición, Cervantes, en voz de la *callida Musa Calliope*, se refiere a las virtudes de un poeta cordobés adolescente:

En don Luis de Góngora os ofrezco  
un vivo, raro ingenio sin segundo;  
con sus obras me alegre y me enriquezco  
no sólo yo, mas todo el ancho mundo.  
Y si, por lo que os quiero, algo merezco,  
haced que su saber alto y profundo  
en vuestras alabanzas siempre viva,  
contra el ligero tiempo y muerte esquiva.<sup>1</sup>

A la sazón, Góngora contaba con apenas veinticuatro años (¡qué maravilla a esa edad ser sujeto de tan sentido reconocimiento!). No era el Góngora de las *Soledades* ni del *Polifemo*. En sus haberes contaba apenas con poco más de medio centenar de poemas, que se dividían en canciones, letrillas, romances y sonetos. Para críticos como Pedro de Valencia o como Juan de Jáuregui, se trataba de la infancia literaria del poeta. Pero no para don Miguel de Cervantes, para quien el cordobés era ya “un raro ingenio sin segundo.” Todo hubiera quedado en una anécdota encomiástica más de no ser por la reveladora adjetivación cervantina del saber (poético, se sobreentiende) de don Luis: “alto y profundo”.

Poco menos de treinta años antes, y habiendo leído apenas un puñado de poemas gongorinos, el padre de la novela moderna advirtió la esencia sublime de la poesía gongorina. Lejos estaban aún los cíclopes enamorados y los peregrinos sobreausentes. Lejos también la

---

<sup>1</sup> Cf. Miguel de Cervantes, *La Galatea*, Cátedra, Madrid, 2015, p. 577.

pompa real y el burlesco epitafio de dos amantes desdichados. El paso del tiempo no supo borrar el juicio cervantino, pero hasta la fecha había sido apenas atendido por la crítica tanto antigua como moderna. Alteza y profundidad se atribuyeron generalmente a los poemas cumbre. Más de cuatro siglos después me subo en los hombros de aquél gigante.

Las líneas que siguen tratan, pues, de lo sublime gongorino. De lo sublime gongorino como una concepción poética total, traducida a un “estilo” particular que atraviesa y permea toda la obra del poeta andaluz. Me asisten las octavas de Cervantes y me justifica su intuición.



## INTRODUCCIÓN

La poesía de Luis de Góngora, como la de todo gran poeta, es conflictiva y polémica. El lector de cualquier época no ha podido ni podrá permanecer ajeno e indiferente a la propuesta poética del cordobés por muchas razones. Una de ellas, quizá la más notable a simple vista y la más frecuente en todas las aproximaciones académicas y literarias, es la disruptividad de su lenguaje con las leyes estructurales del español y su insistente recurrencia a la “transformación” artificiosa de la realidad. Incluso para los lectores contemporáneos del poeta, imbuidos en el mismo contexto histórico y cultural, este hecho significó una osadía considerada por algunos admirable y novedosa, y por otros, como una locura babélica condenada al fracaso. La manifestación más conocida de ese “nuevo lenguaje” fueron dos obras maestras de la literatura universal y de la española en particular: el *Polifemo* y las *Soledades*. Góngora, ya conocido y admirado en su tiempo por sus letrillas satíricas y sus sonetos amorosos, o por la renovación, a lado de Lope de Vega, de los temas y las formas del viejo romancero, adquirió con estos dos poemas una proyección mayúscula. La novedad y la complejidad de sus versos dieron la idea de que se trataba de una poesía impenetrable, forastera, oscura, que motivó una serie de disputas literarias sobre la naturaleza de esta “nueva poesía”. El debate sigue vigente hasta nuestros días. Como toda gran obra, éstas dos siguen aún interpelando a los lectores; su innegable belleza sigue hablando en voz alta por sí misma, reclamando su lugar en la historia literaria. La crítica especializada continúa viendo en ellas un motivo de reflexión y estudio. Casi cuatro siglos después se siguen reformulando hipótesis y proponiendo nuevas aproximaciones. Ése es precisamente el poder de un clásico literario: que nunca se acaba.

Pero la “nueva poesía” no lo fue sólo por su lenguaje; también lo fue por la manera que tuvo de relacionarse con la tradición literaria. Sin ajustarse necesariamente a las nociones de “decoro”, “fábula” o “género literario”, don Luis estableció para sus poemas mayores su propio criterio poético, que parecía ir sumando de aquí y de allá, tomando lo que le servía y desechando lo que no. Hoy este hecho parece lo más normal, pero para su tiempo significó un abierto desafío a la tradición y a la preceptiva. Sobre todo porque, a diferencia de Lope, otro de los grandes renovadores de su tiempo, Góngora no escribió justificación teórica alguna. Se le atribuye una carta, redactada al calor de la polémica causada por sus poemas

mayores, en la que defiende la oscuridad, la utilidad y la magnificencia de su elocución. Pero no hay más. Fue precisamente esta carencia teórica la que motivó que censores y apologetas buscaran en la preceptiva tradicional los argumentos para justificar o desacreditar los desarrollos poéticos de don Luis.

Aunque la oscuridad de los poemas y su dificultad fueron dos de los ejes que articularon toda la polémica, una cosa en particular generó el más profundo desacuerdo: la inadecuación entre el lenguaje, majestuoso y elevado, y el argumento que éste describía o narraba, lo que impedía situar en uno o en otro género literario estos poemas. Tan grande ha sido el desacuerdo que, aún ahora, se sigue discutiendo su género. La necesidad de determinar con exactitud (*more geometrico*, como suele decirse) si han de ser consideradas por su estilo poemas épicos o líricos, epilios o simples descripciones pastoriles ha supuesto, en algunos casos, reducir y limitar la poesía del cordobés a meros preceptos, entre más antiguos más autorizados, para “aclarar” y “desvanecer” sus contradicciones. Pero sobre todo ha significado perder de vista el conjunto de su obra poética. Aunque en efecto, las “obras menores” se han estudiado y comentado a conciencia y no pocos estudiosos han encontrado en éstas elementos lingüísticos y temáticos que conducen a y desembocan en las “obras mayores”, se mantiene la creencia (a pesar de la insistencia de grandes gongoristas por demostrar lo contrario) de que la poesía de Góngora ha de dividirse, al menos, en dos épocas. Una, llena de esplendor y claridad, que va de sus primeras composiciones en 1580 hasta antes de la difusión de las obras mayores, alrededor de 1612; otra, posterior a esta fecha, toda tinieblas y oscuridad. Como si de pronto, el poeta cordobés hubiera decidido hacer tabla rasa de sus poemas anteriores y empezar, de la nada, la confección de nuevos, pero ahora con un lenguaje novedoso, grave y grandilocuente.

A propósito de esta arbitraria distinción entre “obras mayores” y “obras menores” que no hace sino contribuir a la división de la obra poética de Góngora, hace falta una revisión de los términos que evite el juicio de valor que parece esconderse detrás de aquellas dos denominaciones. Es decir, en lugar de referirse a las poesías del cordobés como “mayores” y “menores”, si es imperativa una nomenclatura taxonómica, probablemente entonces convendría hablar de poesías “tempranas o de juventud”, “de madurez” y “vejez”. Sin embargo, al menos para el objetivo de esta investigación, si bien tal división no significa en juicio de valor, tampoco termina de hacer justicia a lo que considero un intento deliberado

del poeta: la confección de una poética continuada y progresiva que va ganando, sí, matices y profundidad con el tiempo, pero cuya esencia es la misma desde el principio. Pese a lo anterior, en las páginas que siguen, el lector advertirá que he tratado de seguir, en la medida de lo posible, la distinción convencional de la poesía gongorina, intercalándola, en ocasiones, con la denominación propuesta líneas arriba, pues me parece que es precisamente esa añeja división ayudará a comprender mejor el punto cardinal de esta tesis: toda la poesía del poeta cordobés (y específicamente para este trabajo la poesía temprana o menor) puede o ha de considerarse como el producto de un poeta que busca fundar su propia poética de lo elevado, de lo sublime.

Se ha dicho hasta la saciedad que el *Polifemo* y las *Soledades* son dos poemas sublimes, de una extrañeza admirable y de una inquietante novedad. Se ha dicho también que algunas poesías anteriores son la fragua, el laboratorio experimental donde se ensayaron esas obras, y que la poesía posterior a ellas no es otra cosa más que su obsesiva reescritura. Aunque un poco hiperbólicos, estos juicios no me parecen del todo equivocados. Sí creo, sin embargo, que de manera inconsciente, despojan de su dignidad y grandeza a las composiciones anteriores y posteriores. Dignidad que, por cierto, no les confiere el hecho de ser fragua y reescritura de las *Soledades* o del *Polifemo*. Antes y después de estos poemas Góngora escribió verdaderas piezas maestras que, o bien no tuvieron un impacto suficiente, o bien, de haberlo tenido, éste fue relacionado (supeditado diría yo) a las obras mayores. No quiero generalizar. Desde luego se han escrito páginas memorables y apasionantes sobre el prodigio literario que suponen algunos de los sonetos o de los romances gongorinos. Se ha estudiado tan a fondo la obra menor del poeta cordobés que, afortunadamente, contamos con magníficas ediciones de sus canciones, letrillas, sonetos, décimas y romances, que han permitido a la crítica (sobre todo a la crítica moderna) leer los poemas gongorinos sin deturpaciones o lagunas (tan cotidianas en las ediciones antiguas).<sup>2</sup> Esta importantísima y noble labor filológica, en ocasiones tan desatendida y menospreciada, ha permitido, por ejemplo,

---

<sup>2</sup> Como se verá en el transcurso de esta investigación, ha habido varias etapas en la recepción de los poemas gongorinos. Sobre todo en lo que atañe a los así considerados mayores esta recepción ha sido conflictiva pues, por la extensión de los poemas y su complejidad, las lecturas y las interpretaciones se multiplicaron. No es mi intención aquí abundar al respecto, pero metodológicamente conviene decir que la recepción de las obras gongorinas y sus diferentes estadios es una veta interesante y aún poco explorada. En esta investigación repararé solamente en dos de esas capas, la de la crítica contemporánea al poeta y la de la crítica moderna, que se inauguró con la generación del 27, en los albores del siglo XX y que continúa hasta nuestros días.

distinguir entre los poemas auténticos y los que le han sido atribuidos, hecho que implica grandes ventajas para su estudio e interpretación. Y, sin embargo, sigue faltando algo. A pesar de los ríos de tinta y de las ímprobables labores de críticos, filólogos, estudiosos y lectores, los trabajos sobre la descomunal e infatigable poesía del *Polifemo* y las *Soledades* predominan (quizá ahora mucho menos que a principios del siglo XX) en el panorama de la crítica y de los estudios gongorinos, generando, con esta inercia apabullante, que se establezca, consciente o inconscientemente, una tajante división en la producción poética de don Luis que, en muchos casos, anula toda posible continuidad entre las épocas que la componen.

Pues bien, es justamente aquí donde se vislumbra un campo de estudio aún fértil. La hipótesis que intentaré defender en adelante es que Góngora emprendió, desde sus mocedades, un proyecto poético unitario que se fue moldeando con los años hasta alcanzar su más alta cumbre en las consideradas “obras mayores”, sin que esto implique suponer que éstas son las únicas depositarias de su grandeza poética. Son, en todo caso, la culminación, aunque eso también es relativo y cuestionable. Por lo demás, y justamente porque estas obras son consideradas las más elevadas y sublimes de la poesía del cordobés y porque, como he dicho, han de verse como parte integral y no como elementos únicos ni aislados de un proyecto poético, creo que es importante aproximarse a la obra poética de don Luis a partir de nociones literarias y de perspectivas mucho más amplias, que nos permitan entender mejor y de manera menos forzada una poesía que se niega a ser delimitada. Me propongo, en consecuencia, estudiar en las siguientes páginas la poesía temprana de Góngora, anterior a las *Soledades* y el *Polifemo*, a la luz de la poética de lo sublime, desarrollada por Longino y reelaborada, sin cambios sustanciales, en el Humanismo y el Renacimiento.

La noción longiniana de lo sublime, entendida como herramienta crítica pero también como arte poética, me ha parecido (como le pareció también a Pedro de Valencia, primer crítico gongorino) la más apta para intentar comprender el funcionamiento de la poesía de don Luis, precisamente porque no reduce sus márgenes creativos ni interpretativos ni los sujeta a la determinación genérica y estilística. Se trata, más bien, de una manera diferente de entender la creación literaria, no en función de la relación mimética que el poeta establece entre lo que dice y la manera en que lo dice, sino en función del sentimiento que mueve al poeta y que, en consecuencia, busca también mover al lector. Un sentimiento que es sublime

por naturaleza y que, por lo tanto, requiere de un lenguaje que sea capaz de expresarlo con la misma grandeza. Por ello, esta poética ha de verse como una teoría comprensiva que no es privativa de un género literario ni se limita a los preceptos tradicionales del aristotelismo. Muy probablemente, el texto de Longino sea el primero en proponer la autonomía del creador literario con respecto a las normas de composición. Eso no quiere decir que esta poética carezca de las suyas propias. Las tiene, pero son otros los criterios sobre los que descansan. El más importante de ellos es el porqué de una poesía sublime. De la misma manera que el arte retórico tiene como objetivo principal la persuasión, así también el fin al que aspira el arte de lo sublime es la admiración y el éxtasis del lector. La conmoción anímica e intelectual que el poeta, con su magnificencia elocutiva, causa en el lector es precisamente lo que lo distingue como poeta sublime y lo separa del resto de poetas y creadores, dándole fama y renombre eternos.

En este sentido, si se atendiera la máxima longiniana de que es “cierta cúspide y excelencia del lenguaje en la literatura” lo que ha provocado que “los más grandes poetas y escritores “sólo por este medio alcanzar[á]n la preeminencia y la inmortalidad de su reputación”, bastaría entonces con hacer mención de casi cuatro siglos en los que la estela y el legado gongorino no sólo no han menguado su brillo sino que, además, lo han acrecentado, para justificar la hipótesis de este trabajo:<sup>3</sup> Góngora es un poeta sublime por toda su obra y no sólo por los considerados “poemas mayores”. Pero esta sucinta y reducida justificación difícilmente sería aceptada en un trabajo doctoral porque, planteada así, se abre también la puerta a un sinfín de cuestionamientos que, como efecto dominó, generan más y más preguntas que mal se haría respondiendo con la aparente autoridad de esos cuatro siglos. Además, la poesía de Góngora es mucho más que la clepsidra, caprichosa y lábil, que se burla, grano a grano, de las vanidades de este mundo; es mucho más también que todas las palabras que estudiosos diletantes y profesionales le hemos endilgado en estas largas y prolíficas centurias. La poesía del cordobés es más, también, que su propia poesía. Es mucho

---

<sup>3</sup> Es cierto que la efervescencia por la poesía del cordobés disminuyó considerablemente en los siglos venideros, sobre todo en el siglo XVIII. Pero el desinterés es aparente, pues aún en este siglo continuó existiendo la crítica gongorina y todavía podían contarse varios glosadores e imitadores de algunos de sus poemas más famosos, como don Joseph León y Mancilla, autor de la *Soledad tercera siguiendo a las dos que dexó escritas el príncipe de los poetas líricos de España don Luis de Góngora*, impresa en Córdona en 1718. Para un documentado e imparcial estudio sobre la suerte de don Luis en el siglo XVIII español y europeo, cf. Nigel Glendinning, “La fortuna de Góngora en el siglo XVIII”, *Revista de Filología Española*, 44, 3: 4 (1961), pp. 323-349.

más que las *Soledades* y el *Polifemo*; es más, incluso, que la *Fábula de Píramo y Tisbe*, la más cara a don Luis de todas sus obras.<sup>4</sup> La poesía de Góngora es, en fin, inabarcable e infinita, como el universo. Y no hablo de la cantidad de sus versos, modesta y discreta si la comparamos con la admirable prolijidad de otros poetas como Lope de Vega o Francisco de Quevedo. Incluso el más grande de los prosistas españoles, el novelista por excelencia del Siglo de Oro, don Miguel de Cervantes, muy probablemente escribió algunos versos más que el poeta andaluz. Pero, insisto, no hablo de cantidad. Hablo, más bien, de ese “no sé qué” tan característico de la literatura sublime, que más que definirse breve y sentenciosamente va tomando forma en la mente, pero sobre todo en los sentidos del lector, en sus afectos todos, incluso en los menos conocidos. Ese furor inexplicable del que uno, ahíto, se sorprende de pronto. Aunque en este caso no se trata sólo del lector. Tengo muy claro que, de continuar por esta senda, se corre el riesgo de reducir todo, de nuevo, a una apreciación personal, al gusto propio. Y ya se sabe que *de gustibus non est disputandum*.

Sin embargo, antes de que el lector sea conmovido por el maremoto expresivo que burbujea, subterráneo, en el arte de lo sublime, es el autor, el poeta mismo, el que debe experimentar ese arrobamiento para después, deseoso de transmitirlo, disponer su *logos* de tal manera que su “experiencia afectiva”, su *pathos* pueda transmitirse con igual o mayor fuerza que con la que fue percibida. No se olvide que la literatura es, ante todo, un acto comunicativo, las ganas de decir. Lo sublime, nos dice Longino, se dirige a un alma parlante, es decir, a la parte más interna del lector que lo experimenta y sobre la que no opera ningún tipo de voluntad. Pero para poder comunicarse con esa alma parlante, para poder penetrar en el abismo sensorial del lector, el escritor sublime debe, como he dicho, seleccionar y discriminar, primero, los términos justos, las palabras adecuadas que sean capaces de articular y manifestar la grandeza de su pensamiento. Dicho de otra manera, el escritor sublime confía plena y absolutamente en el poder de su palabra;<sup>5</sup> y no por la palabra misma, o no sólo, sino por el artificio con que las va tejiendo para alcanzar su cometido, la

---

<sup>4</sup> Cf. José Pellicer de Salas y Tovar, *Lecciones Solemnes a las obras de don Luis de Góngora y Argote*, Georg Olms, Hildesheim/New York, 1971, p. 775: “Entre las obras que más estimó don Luis de Góngora, según el me dixo muchas veces, fue la principal el Romance de Píramo y Tisbe.”

<sup>5</sup> En este sentido puede decirse, sin exagerar, que Longino con su propuesta poética le devuelve a la palabra su soberana dignidad, ese poder casi divino que ya otros, como Gorgias, cinco siglos antes le habían atribuido. Cf. Gorg. *Helen*. 8: “La palabra es un poderoso soberano que, con un cuerpo muy pequeño y por completo invisible, lleva a cabo obras sumamente divinas. Puede, por ejemplo, acabar con el miedo, desterrar la aflicción, producir la alegría o intensificar la compasión.” Cito por la traducción de Pedro Tapia.

admiración. De manera que, entre poeta y lector se establece una relación empática en que, una vez que el poeta ha inoculado su palabra sublime, el lector es capaz de percibir el arrebató que llevó al poeta a dar vida a su creación verbal. Pero hay que insistir en ello nuevamente: esta empatía sólo puede producirse porque el poeta ha elegido correctamente sus palabras, para comunicarlas en el momento oportuno y mediante una disposición efectiva y afectiva, patéticamente efectiva.

En otras palabras: el sentimiento sublime no es, o no sólo, producto de la inspiración divina, del raptó musaico y del genio creador del poeta. No hay duda de que en la poesía sublime también intervienen estos factores, sobre todo el tercero, es decir, las cualidades y aptitudes naturales del poeta. Pero no es suficiente con ello y se vuelve indispensable, entonces, el arte, la técnica. Así pues, lo sublime no es un mero sentimiento sino la manera en que este sentimiento se pone en palabras y se transmite. Y, por lo tanto, la pasión congénita, el impulso primero del poeta, su exacerbada sensibilidad, se transforma en un arte poético, en una técnica compositiva, en una nueva manera de entender y concebir la creación literaria. Y es precisamente aquí, como veremos en las páginas por venir, donde se tocan y entrelazan la poesía de Luis de Góngora y el arte poético de lo sublime. Por ello, creo que es lícito, para estudiar la poesía temprana de don Luis, utilizar esta noción, entendiéndola y aproximándose a ella desde dos planos diferentes pero complementarios: como herramienta crítica y como arte compositiva.

En este sentido, los cuatro capítulos que dan forma a este trabajo de investigación están dispuestos de manera ascendente y gradual. En el primero de ellos, que consta de cuatro apartados, me ocupo de agrupar y resumir la información necesaria sobre la noción longiniana de lo sublime desde su aparición en el tratado de Longino hasta la polémica gongorina en los albores del siglo XVII. En los primeros dos apartados de este capítulo, explico el contexto histórico y literario en que Longino escribió su tratado y expongo de manera detallada, aunque breve, los conceptos claves de la poética longiniana. En el tercer apartado, me concentro en presentar el tratado como un texto de teoría y crítica literarias cuyo contenido va más allá de los característicos preceptos de un manual literario, y presento de manera sucinta las principales diferencias entre la noción longiniana de lo sublime y lo que se ha considerado desde entonces el “estilo sublime”. En el cuarto apartado, me propongo mostrar que es posible utilizar la noción longiniana como herramienta crítica para analizar la

poesía temprana de Góngora y no sólo como caracterización estilística particular de las obras consideradas mayores.

El segundo capítulo funciona como el gozne que articula el salto, aparentemente abrupto, del tratado longiniano a la obra gongorina, estableciendo una ruta histórica que justifique y sustente mi hipótesis sobre el proceder poético de Góngora. El capítulo está compuesto de cinco apartados donde me concentro en el estudio y análisis de dos autores que, como espero mostrar, fueron inspiración creativa a la vez que modelo teórico para la confección y el establecimiento de la poética gongorina. Me refiero a Giovanni Pontano y a Fernando de Herrera. En ambos casos, analizo la posible relación que la teoría poética de estos autores guarda con la poética sublime de Longino y la manera en que, a través de sus ideas, adaptadas a su contexto y a su tiempo, influyeron en la idea de poesía que el poeta cordobés fue moldeando y construyendo con los años.

En el tercer capítulo, mi análisis se concentra en refutar la pretendida división temporal y estilística de la poesía de don Luis, y en mostrar que, desde sus primeros poemas, el poeta concibe su labor a partir de un proyecto poético unitario con directrices ideológicas y elocutivas muy bien definidas. Para ello, analizo, fundamentalmente, la manera en que puede entenderse la figura del poeta como poeta sublime a partir de lo que el mismo Góngora fue esparciendo, por aquí y por allá, durante estos primeros treinta años de trabajo creativo. Si bien es cierto que don Luis no escribió arte poética alguna, también es cierto que a la luz de sus propias composiciones es posible conjeturar sólidamente qué es lo que el poeta creía y consideraba del acto poético.

En el cuarto y último capítulo estudio la poesía temprana de don Luis, producida entre los años de 1580 y 1611, a partir de las cinco fuentes que Longino considera como productoras de una poética sublime. A lo largo de cinco apartados he tratado de desmenuzar las pruebas y los argumentos que me permiten considerar todas estas composiciones como la puesta en marcha de una poética sublime en cuyo tránsito y desarrollo suceden sus obras más conocidas, pero que no culmina ahí sino con sus últimos poemas, aquellos escritos en el último, “climatérico lustro”, de su vida.

Por último, resta decir que el *corpus poeticum* gongorino que he utilizado para esta investigación no es azaroso, aunque si nos atenemos a la hipótesis central bien podría serlo. Luego de innumerables y atentas lecturas de la poesía temprana de Góngora decidí



seleccionar todos aquellos poemas donde, en mi opinión, mejor y de manera más cabal y perspicua se cumplen los postulados de la poética longiniana. Así, pues, una de las consecuencias directas de entender la obra de Longino como un *ars compositionis* que va más allá de las convencionales divisiones genéricas y estilísticas (y en buena medida lo único que justificó y posibilitó el desarrollo de esta investigación) fue que me permitió estudiar la poesía del cordobés sin los lastres preceptivos que la tradición le había impuesto. En este sentido, conviene recordar entonces que esta selección no obedece a criterios necesariamente genéricos ni privativamente estilísticos, por lo que, en los análisis ulteriores el lector se encontrará con poemas que, a primera vista, parecen no ser congruentes con la tesis vertebral. Aspiro, sin embargo, a que, con el desarrollo de mi argumentación, esa impresión sea sólo una apariencia.



# I

## DE LONGINO A GÓNGORA

### 1. UNA POÉTICA OLVIDADA: LONGINO Y SU TRATADO ΠΕΡΙ ὙΨΟΥΣ

#### 1.1 El tratado: autoría y fecha de composición

Con el descubrimiento de un curioso manuscrito del siglo X d. C., conocido a la postre como *Codex Parisinus 2036* (P), inició en el Renacimiento la tradición de un texto cuya importancia para la crítica y los estudios literarios modernos ha sido decisiva. Aunque de manera fragmentaria, este manuscrito contenía un tratado sobre la creación poética y la praxis oratoria. Su nombre: *περὶ ὕψους* (*Sobre lo sublime*).<sup>6</sup> La autoría y la fecha de su composición son inciertas. La *editio princeps*, realizada por Francesco Robortello en 1554, atribuyó la obra a un tal Dionisio Longino, lo mismo que las ediciones posteriores, que se hicieron eco de ésta.<sup>7</sup> Si bien esta es la fecha de la primera edición en forma del texto griego, es recurrente en la crítica longiniana afirmar que ya en el *Quattrocento* italiano circulaban de mano en mano algunas copias manuscritas del tratado, de las que no necesariamente derivó la *editio princeps*.<sup>8</sup> A finales del s. XVII, en 1674, Nicolás Boileau publicó una traducción del tratado

---

<sup>6</sup> He preferido servirme del término “sublime” que ha llegado al español directamente del latín, y no del término griego *hýpsos*, precisamente porque el primero es el más recurrente en los estudios que se han dedicado a esta materia. Sobre la latinización del término, sus primeras apariciones en lengua latina y su posterior desarrollo e implementación literaria cf. H. Haffter, “Sublimis”, *Glota*, 23 (1935), pp. 251-261. Aunque aún no se ha definido con certeza si la latinización del término es un derivado etimológico de su correspondiente griego, lo cierto es que en el término latino están concentradas todas las nociones literarias, filosóficas, retóricas y estéticas que se expresaban en griego con términos diferentes, aunque derivados de la misma raíz verbal: *hypsēgoría* (“altura expresiva”), *hýpselos* (“elevado”), *hyperphýés* (“sobrenatural”).

<sup>7</sup> Para un estudio detallado de las ediciones, los comentarios y las traducciones que se hicieron del tratado a partir de su descubrimiento, cf. Bernard Weinberg, “Translations and Commentaries of Longinus, ‘On the Sublime’, to 1600: A Bibliography”, *Modern Philology*, 47: 3 (1950), pp. 145-151.

<sup>8</sup> Cf. Caroline van Eck, Stijn Bussels, Maarten Delbeke, “Introduction”, p. 1, en Caroline van Eck, Stijn Bussels, Maarten Delbeke and Jürgen Pieters (eds.), *Translations of the Sublime. The Early Modern Reception and Dissemination of Longinus’s Peri Hupsous in Rhetoric, Visual Art, Architecture and the Theatre*, Brill, Leiden/Boston, 2012.

(*Traité du Sublime ou du merveilleux dans les discours*) que atribuyó a Casio Longino, rétor y filósofo del s. III d. C.<sup>9</sup> Sin embargo, en los albores del s. XVIII, el filólogo sueco F. Rostgaard, advirtió que en la tabla de contenidos (fo. 1v.) del *Codex Parisinus* podía leerse: Διόνυσου ἢ Λογγίνου (“de Dionisio o de Longino”). Su advertencia, sin embargo, no fue tomada en consideración con la seriedad necesaria. Casi un siglo después, en 1820, Benjamin Weiske descubrió que en el manuscrito de la miscelánea *Vaticanus* 285 también podía leerse la misma disyunción ἢ (“o”) en el título del extracto que contenía,<sup>10</sup> y con ello dio inicio lo que podemos llamar la *Quaestio Longiniana*, tan socorrida hasta nuestros días: ¿Quién es verdaderamente el autor del tratado?

La atribución del tratado a Casio Longino, en consecuencia, fue puesta en duda, en parte por los señalamientos de Rostgaard y de Weiske pero, también, porque los extractos conservados de sus obras evidenciaron diferencias estilísticas importantes que impedían una identificación certera, sin contar con que el contenido del tratado hace alusión a procesos históricos improbables durante este siglo.

Una segunda hipótesis, que sugería el nombre de Dionisio de Halicarnaso como autor del tratado, ganó adeptos a partir de lo dicho por D. Marin sobre la datación de la obra a finales del s. I d. C.<sup>11</sup> La suposición sin duda era plausible, pero como indicó Russell:

the whole impression of mind and style is quite different. Some specific arguments can also be brought. L[onginus], for instance, holds a favourable view of Plato's merits as a writer which closely resembles not Dionysius's own opinion but that which he criticized in his correspondent Pompeius. Again, L refers (8.1) to a book of his Xenophon and (39. 1) to two books on σύνθεσις; Dionysius' *περὶ συνθέσεως ὁνομάτων* is in a single long book and he is not credited with anything on Xenophon.<sup>12</sup>

<sup>9</sup> Nicolás Boileau Despreaux, *Œuvres diverses avec le Traité du Sublime ou du Merveilleux dans le Discours, traduit du Grec de Longin*, Dénys Thierry, Paris, 1701. En el prefacio que antecede a la traducción del tratado, Boileau se refiere al autor como uno de los hombres más estimados de su tiempo (“Aussi jamais homme, de son temps mesmes, n’a été plus estimé que Longin” [sc. Casio Longino]) y lo relaciona con el filósofo Porfirio (232-304 d. C.) “qui avoit été son disciple [et qui] parle de lui comme d’un prodige.” Ambas citas se encuentran en p. 4.

<sup>10</sup> En realidad, fue el erudito y bibliotecario italiano G. Amati quien advirtió a Weiske de este hecho. Donald Russell (“Introduction”, p. xxiii, n. 1, en Longinus, *On the Sublime*, edited with introduction and commentary by D. A. Russell, Clarendon Press, Oxford, 1964) ha puesto en entredicho la veracidad de esta disyunción: “To judge from a photograph, this ἢ may be a later addition. In any case, it seems ultimately from P’s table of contents. Par. 985, apparently an ancestor of Vat. 285, has ἢ on fo. 79v in its table of contents, but no ἢ where the extract begins, fo. 222v.”

<sup>11</sup> Demetrio Marin, “L’opposizione sotto Augusto e la datazione del «Saggio sul Sublime», *Studi in Onore di Aristide Calderini e Roberto Paribeni*, Ceschina, Milan, 1956, t. 1, p. 157.

<sup>12</sup> Russell, *op. cit.*, p. XXIV.

Por lo demás, aún ahora la autoría del tratado se considera incierta. La crítica ha optado por referirse al autor de varias maneras. Hay quienes, como Russell, han utilizado la letra capital L; otros, como José Alcina, se han referido al autor como “Anónimo”; unos más han optado por el nombre de “Pseudo-longino”; finalmente otros, como James Porter, han preferido llamarlo Longino.<sup>13</sup> Francis Goyet, parodiando lo dicho por Mark Twain sobre Shakespeare, ha dicho en tono juguetón sobre el *De lo sublime* que “le traité n’a pas été écrit par Longin, mais par un inconnu qui portait exactement le même nom,”<sup>14</sup> mientras que Charles Sears Baldwin se ha referido a él como “the great unknown.”<sup>15</sup>

La fecha de composición, *circa* s. I d. C, por otra parte, ha suscitado un acuerdo mucho más general entre los estudiosos de la obra. A continuación, enumeraré algunos elementos textuales y contextuales que contribuyen al afianzamiento de esta hipótesis.

## 1.2. El destinatario

Longino comienza su escrito apostrofando a un tal Postumio Terenciano (Ποστούμιε Τερεντιανὲ φίλτατε [1. 1], “estimado Postumio Terenciano”),<sup>16</sup> aparentemente discípulo suyo con quien discutirá la hipótesis central de su misiva. Se trata de un hombre joven, versado en literatura y retórica (τὸν παιδείας ἐπιστήμονα [1. 3], “conocedor profundo de la cultura”) y capacitado para acompañar una reflexión de este talante (ταῦτα γὰρ οἶμαι καὶ τὰ παραπλήσια [...] κἂν αὐτὸς ἐκ πείρας ὑφηγήσαιο [1. 4]. “pues sé [...] que estas y otras cosas similares podrías tú mismo, por tu experiencia, ilustrar”). No puede asegurarse con certeza la identidad de este personaje, pero se tienen algunos indicios de su existencia. El primero de ellos es la inscripción en una pipa de agua, datada *circa* s. II d. C., con el nombre T. Vibius Postumius Terentianus. El segundo, y desde luego el más plausible, es la mención a un tal Terenciano, que aparece en el epigrama 86 del primer libro de Marcial, *tam longe est mihi quam*

---

<sup>13</sup> He decidido, por mi parte, siguiendo la tradición más autorizada por ahora y por las conveniencias de mi trabajo referirme al autor del tratado simplemente como Longino.

<sup>14</sup> Francis Goyet, “Le Pseudo-sublime de Longin”, *Études Littéraires*, 24: 3, p. 105.

<sup>15</sup> Charles Sears Baldwin, *Ancient Rhetoric and Poetic*, Macmillan, New York, 1924, p. 250.

<sup>16</sup> A menos que se indique lo contrario, todas las traducciones son de mi autoría. En el caso del texto longiniano he recurrido, en ocasiones, al auxilio de la traducción castellana de Pablo Oyarzún, citada más adelante. He tomado el texto griego de la edición preparada por Donald Russell, *op cit.*, Oxford, 1964. En los primeros dos apartados de este capítulo, las citas del tratado estarán en el cuerpo del texto, indicando entre corchetes el capítulo y el párrafo al que pertenecen. A partir del tercer apartado todas las referencias bibliográficas referentes al tratado estarán indicadas en notas a pie de página.

*Terentianus, qui nunc Niliacam regit Syenen* (“tan lejos me encuentro como Terenciano, quien por ahora, gobierna la niliaca Asuán”),<sup>17</sup> comandante de una fracción del ejército romano afincado en el sureste de Egipto *circa* 85-86 d. C., que estaría en concordancia con el adjetivo κράτιστε (“óptimo” [39. 1]) con el que Longino se refiere a su destinatario y que se utilizaba con frecuencia para referirse al orden ecuestre.<sup>18</sup>

### 1.3. El tratado de Cecilio de Caleacte y la respuesta de Longino

Otra razón para creer que el tratado fue escrito en el curso del s. I d. C. es su carácter responsivo. Apenas ha comenzado a escribir, el autor presenta su obra como respuesta a un tratado del mismo nombre, escrito por un tal Cecilio, quien ha dejado algunos puntos importantes sin tratar:

[1. 1] Τὸ μὲν τοῦ Καικιλίου συγγραμμάτιον, ὃ περὶ ὕψους συνετάξατο, ἀνασκοπούμενοις ἡμῖν ὡς οἴσθα κοινῇ, Ποστούμιε Τερεντιανὲ φίλτατε, ταπεινότερον ἐφάνη τῆς ὅλης ὑποθέσεως καὶ ἥκιστα τῶν καιρίων ἐφαπτόμενον, οὐ πολλὴν τε ὠφέλειαν, ἤς μάλιστα δεῖ στοχάζεσθαι τὸν γράφοντα, περιποιοῦν τοῖς ἐντυγχάνουσιν.

Como bien lo sabes, mi estimado Postumio Terenciano, mientras tú y yo revisábamos el tratadito que Cecilio compuso *Sobre lo sublime* nos pareció que era mucho más escueto que el tema propuesto, que se ocupaba muy poco de lo primordial y que apenas era de alguna utilidad para los lectores, lo que, primerísimamente, debe requerirse a cualquier escritor.

Es posible suponer que el Cecilio al que se refería Longino no haya sido otro que Cecilio de Caleacte, rétor e historiador siciliano, contemporáneo de Dionisio de Halicarnaso,<sup>19</sup> y defensor del estilo oratorio conocido como aticista. Su obra *περὶ ὕψους* se conoce, precisamente, por los testimonios que el propio Longino ha conservado de ella.<sup>20</sup> A partir de ellos se ha entendido por qué, como adversario del estilo “asianista”, Cecilio privilegia las cualidades literarias de Lisias frente a las de Platón (defendido por Longino) o por qué su

---

<sup>17</sup> Mart. 1. 86, 6-7.

<sup>18</sup> Cf. Russell, *op. cit.*, *ad loc.*, p. 59.

<sup>19</sup> Cf. Quint. 3. 1, 16: *Fecit deinde velut propriam Hermagoras viam, quam plurimi sunt secuti. Cui maxime par atque aemulus videtur Athenaeus fuisse. Multa post Apollonius Molon, multa Areus, multa Caecilius et Halicarnasseus Dionysius* (“Luego, hizo suyo el camino de Hermágoras, que muchos más siguieron, a quien, según parece, más emuló Ateneo y, después de algún tiempo, Apolonio Molón, Areo, Cecilio y Dionisio el de Halicarnaso.”)

<sup>20</sup> Ernst Ofenloch editó a principios del siglo XX los fragmentos conservados de la obra de Cecilio, cf. *Caecilii Calactini Fragmenta*, ed. Ernst Ofenloch, Bibliotheca Teubneriana, Stutgardiae, 1907.

concepción de lo sublime tiene que ver más con lo específicamente genérico y estilístico y no, como en el caso de Longino, con una concepción mucho más global de la creación literaria capaz de agrupar en sí misma un arte compositiva y, a la vez, una herramienta crítica.

El carácter responsivo de la obra y las aparentes diferencias conceptuales entre Longino y Cecilio llevaron a la crítica longiniana a establecer una suerte de pendencia teórica e ideológica entre ambos.<sup>21</sup> En los últimos años se ha intentado mostrar que estos autores no representan, necesariamente, dos polos opuestos en la concepción, caracterización y definición de lo sublime. D. C. Innes, por ejemplo, ha sugerido que:

[t]he ordering of figures as first of the three technical sources in Longinus fits Caecilius' interest in that area, and the subdivision into figures of thought and figures of diction, another traditional division, is one which Caecilius made but which Longinus recognizes only here. Diction is also subdivided, under selection of vocabulary and tropes, a distinction which Longinus does use elsewhere (30.1, 32.5), but which is so traditional that it would be surprising if this too were not used by Caecilius.<sup>22</sup>

Hay que hacer notar que la simetría propuesta por Innes sólo puede aceptarse en términos formales y, más aún, si se concibe lo sublime como una noción fundamentalmente estilística. Todas las partes en las que repara el crítico inglés tienen que ver, en efecto, con la configuración de un *genus scribendi*. En este sentido, Russell ha sido muy claro al respecto: el proceder metodológico de Longino no se aparta en casi nada de los tratados clásicos de retórica y poética; la prueba de ello es la división que establece de las cinco fuentes productoras de lo sublime y la manera en que, como señala Innes, estructura su análisis. Pero la diferencia entre ambos autores no radica en la configuración formal de su obra ni en el tratamiento que dan de algunos aspectos particulares, sino en la concepción misma que tienen de lo sublime: Cecilio omite en su tratado el estudio de las emociones, aspecto que, como se verá más adelante, es de suma importancia en lo sublime longiniano:

[8. 4] εἰ δ'αὖ πάλιν ἐξ ὅλου μὴ ἐνόμισεν ὁ Καικίλιος τὸ ἐμπαθὲς <εἰς> τὰ ὕψη ποτὲ συντελεῖν καὶ διὰ τοῦτ' οὐχ ἠγήσατο μνήμης ἄξιον, πάνυ διηπάτηται. θαρρῶν γὰρ ἀφορισαίμην ἂν ὡς οὐδὲν οὔτως ὡς τὸ γενναῖον πάθος [...]

---

<sup>21</sup> Cf. Augusto Rostagni, "Il sublime nella storia dell'estetica antica", *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Lettere, Storia e Filosofia*, 2 (1993), que se encuentra dividido en dos partes, la primera, en las pp. 99-119, y la segunda, en pp. 175-202.

<sup>22</sup> D. C. Innes, "Longinus and Cecilius: Models of the Sublime", *Mnemosyne*, 55: 3 (2002), p. 272.

Y si, además, Cecilio creyó que lo patético en nada contribuía a lo sublime y no lo consideró digno de su reflexión, erró por completo, pues yo no dudaría en afirmar que nada hay más grande que la noble emoción [...]

Otro de los rasgos que distingue ambas concepciones es que, a diferencia de Cecilio, la concepción longiniana de lo sublime, además, parece conformar una surte de *summa generum*, un método compositivo en que es posible encontrar todo tipo de géneros y estilos literarios, algo así como un “género de géneros” que, por lo tanto, sería consustancial a todo tipo de literatura y, específicamente, a todo tipo de poesía. En este sentido, lo sublime longiniano más que un elemento más del arte retórico constituye, más bien, por sí mismo, toda un arte poética, como habrá posibilidad de ver.

#### 1.4. La corrupta eloquentia

Sin duda, una de las razones más convincentes para fechar la composición del tratado en el curso del s. I d. C. es el último de sus capítulos, el 44, puesto que en él se trata de un tema particular y recurrente en autores de este siglo como los dos Sénecas, Petronio, Tácito, etc.: la decadencia oratoria ocasionada por el declive cultural y moral de la época.<sup>23</sup> Como sugiere Russell,<sup>24</sup> sería difícil imaginar una discusión similar más allá de los potentados de Nerva y de Trajano.

En este capítulo, Longino rememora la conversación que sostuvo con un filósofo, conocido suyo, sobre la escasez de espíritus elevados:

[44. 1] “θαῦμά μ' ἔχει” λέγων “ὡς ἀμέλει καὶ ἑτέρους πολλούς, πῶς ποτε κατα τὸν ἡμέτερον αἰῶνα πιθαναὶ μὲν ἐπ' ἄκρον καὶ πολιτικά, δριμεῖαί τε καὶ ἐντρεχεῖς καὶ μάλιστα πρὸς ἡδονὰς λόγων εὐφοροὶ, ὑψηλαὶ δὲ λῖαν καὶ ὑπερμεγέθει, πλὴν εἰ μὴ τι σπάνιον, οὐκέτι γίνονται φύσει, τοσαύτη λόγων κοσμική τις ἐπέχει τὸν βίον ἀφορία.”

“Me asombra”, dijo [*sc.* el filósofo], “lo mismo, desde luego, que a muchos otros, cómo en nuestra época abundan los espíritus en sumo grado persuasivos, agudos, hábiles para los asuntos públicos y proclives a los placeres literarios, y, por el contrario, surgen muy pocas naturalezas sublimes y extraordinariamente majestuosas, salvo contadas excepciones. Tan grande y universal es la penuria literaria que oprime nuestro tiempo.”

---

<sup>23</sup> Cf. Sen. *Contr.*, I, *praef.*, 7; Tac. *Dialogus*, 36-40.

<sup>24</sup> Russell, *op. cit.*, *ad loc.*, pp. 185-186.



Los culpables de esta λόγων ἀφορία (“penuria literaria”), según el interlocutor de Longino, son el despotismo y la paz. Las almas más elevadas y sublimes, asegura, sólo pueden surgir en la ajetreada vida de una república soberana y libre [44. 2]. En otras circunstancias, concluye, la única sublimidad genuina es la de la adulación [44. 3]. Longino, sin embargo, no coincide con el filósofo y formula su propia respuesta: no son la “paz universal” ni la falta de libertad en la que viven las causas de la decadencia oratoria y del declive moral sino, más bien, “esa guerra interminable que domina nuestros deseos” (πολὺ δὲ μᾶλλον ὁ κατέχων ἡμῶν τὰς ἐπιθυμίας ἀπεριόριστος οὐτοσὶ πόλεμος), “las pasiones que asedian nuestro presente y lo destruyen por completo” (τὰ φρουροῦντα τὸν νῦν βίον καὶ κατ’ ἄκρας ἄγοντα καὶ φέροντα ταυτὶ πάθη),<sup>25</sup> “la avaricia envilecedora, que nos ha enfermado a todos” (ἡ γὰρ φιλοχρηματία, πρὸς ἣν ἅπαντες ἀπλήστως ἤδη νοσοῦμεν) y “el amor al placer [que] nos esclaviza, o más bien, podría decirse, abisma nuestras vidas y a nosotros con ellas” (καὶ ἡ φιληδονία δουλαγωγοῦσι, μᾶλλον δέ, ὡς ἂν εἴποι τις, καταβυθίζουσιν αὐτάνδρους ἤδη τοῦς βίους) [44. 6]. Para Longino, pues, la banalización de los preceptos morales es la causa principal de todos los males: el declive moral significa, a su vez, el declive oratorio; la apatía vital, el estancamiento literario; la vanidad, la falta de inspiración:

[44. 11] ὅλωσ δὲ δάπανον ἔφην εἶναι τῶν νῦν γεννωμένων φύσεων τὴν ῥαθυμίαν, ἣ πλὴν ὀλίγων πάντες ἐγκαταβιοῦμεν, οὐκ ἄλλως πονοῦντες ἢ ἀναλαμβάνοντες εἰ μὴ ἐπαίνου καὶ ἡδονῆς ἔνεκα, ἀλλὰ μὴ τῆς ζήλου καὶ τιμῆς ἀξίας ποτὲ ὠφελείας.

en suma, sostuve que es propio del hombre contemporáneo esa negligencia perniciosa en la que, con excepción de muy pocos, todos consumimos nuestras vidas, no haciendo otra cosa que buscar la alabanza o el placer y nunca algo digno de emulación o de gloria.

Es posible advertir en estos fragmentos elementos tópicos, lugares comunes de los que otros autores contemporáneos al tratadista griego también solían ocuparse. Un ejemplo de ello es Tácito, quien en su *Diálogo sobre los oradores* dice:<sup>26</sup>

*Quis enim ignorat et eloquentiam et caeteras artes descivisse ab illa vetere gloria non inopia hominum, sed desidia iuventutis et negligentia parentum et inscientia praecipientium ab oblivione moris antiqui?*

<sup>25</sup> En este caso, el sustantivo *pathos* (utilizado en su forma plural *páthe*) se refiere a las pasiones en su acepción peyorativa, los vicios, las ambiciones personales, los excesos mundanos. Nada tiene que ver, por lo tanto, con la acepción que se le da al *pathos* de lo sublime.

<sup>26</sup> Tac. *Dialogus*, 28.

¿Quién ignora que tanto la elocuencia como las demás artes se han alejado de aquella antigua gloria no por la inopia de los hombres, sino por la desidia de la juventud, la negligencia de los padres y la ignorancia de los preceptores que han olvidado el *mos maiorum*?

También Séneca, en una de sus cartas a Lucilio, considera que la decadencia moral es fruto, sobre todo, de la decadencia oratoria e intelectual:<sup>27</sup>

*Talis hominibus fuit oratio qualis vita. Quemadmodum autem uniuscuiusque actio dicenti similis est, sic genus dicendi aliquando imitatur publicos mores si disciplina civitatis laboravit et si in delicias dedit [...] Itaque ubicumque videris **orationem corruptam** palcere ibi mores quoque a recto descivisse non erit dubium.*

Cual fue la vida para los hombres, tal fue su palabra. Así como el proceder de cada uno se corresponde con sus dichos, así también el lenguaje imita las costumbres populares, si en algún momento la moral de la ciudad padece y se consagra a los placeres [...] Por lo tanto, en cualquier lugar que se advierta que resulta placentero un lenguaje corrupto, no cabrá la menor duda de que allí también la moral se ha desviado de lo correcto.

Así, pues, es posible sugerir que para Longino la noción de lo sublime y su aparición en los textos literarios está estrechamente ligada a la naturaleza del ser humano [7. 2] y, en este sentido, a ciertos requerimientos éticos. La “excelencia” poética es resultado de la perfección formal pero también de la disposición anímica de escritores y lectores. De hecho, una de las líneas de investigación fundamentales en el tratado y que, como se verá más adelante, es una prueba más de su esencia crítica, es enseñar tanto al escritor como a sus lectores a descubrir y a desarrollar por sí mismos su naturaleza sublime [1. 1], reparando no en lo inmediato y pasajero sino, por el contrario, en lo eterno e inmortal [44. 9].

Pese a lo anterior, se ha dicho con frecuencia que este capítulo es un excursus aislado y que, incluso, podría tratarse del añadido posterior de un copista. Charles Segal, sin embargo, ha mostrado con argumentos muy puntuales que el capítulo pertenece a la obra y, por lo tanto, debe ser estudiado como una parte orgánica del tratado, que permite entender la profundidad de la noción longiniana de lo sublime como algo trascendente y eterno que va más allá de lo contingente.<sup>28</sup>

---

<sup>27</sup> Cf. Sen., *Ep. ad Luc.*, 114, 2; 11. Énfasis mío.

<sup>28</sup> Charles P. Segal, “ὕψος and the Problem of Cultural Decline in the *De Sublimitate*”, *Harvard Studies in Classical Philology*, 64 (1959), pp. 121-146.

Por último, conviene decir que la idea longiniana de lo sublime literario como un elemento duradero y perenne nos permite trazar una línea de ascendencia entre los autores involucrados en esta investigación. Como se verá más adelante, Giovanni Pontano, Fernando de Herrera y Luis de Góngora tuvieron, como Longino, un especial interés porque su legado literario trascendiera las barreras de su tiempo y quedara como testimonio de su fama eterna. No sólo buscaron el aplauso de sus contemporáneos sino, sobre todo, la mirada de la eternidad.

## 1.5. Séneca y Plinio el Joven: contemporáneos del Tratado

### 1.5.1. Séneca y Longino

Otro dato que contribuye a afianzar la hipótesis del s. I d. C. como fecha de composición del tratado es la relación que puede establecerse entre sus ideas y las ideas de dos autores latinos muy destacados: Séneca y Plinio el Joven.

Como se ha visto en el apartado anterior, el tópico de la decadencia moral y cultural es un tópico compartido con autores como Tácito y, especialmente, con Séneca. Pero éste no es el único punto de coincidencia con el filósofo cordobés. Séneca, orador, poeta y filósofo, también tenía preocupaciones teóricas sobre la concepción de la praxis oratoria y poética y, particularmente, sobre la pasión sublime derivada de la potencia expresiva de la palabra. El filósofo era perfectamente consciente del gran poder que la palabra escrita y oral podían ejercer sobre la mente de las personas y del rol que esta potestad desempeñaba en el control de sus emociones. Así, en su *De tranquillitate animi* puede leerse a Sereno afirmando que:

*Ubi se animus cogitationum magnitudine levavit, ambitiosus in verba est altiusque ut spirare, ita eloqui gestit, et ad dignitatem rerum exit oratio. Oblitus tum legis pressiorisque iudicii, sublimius feror et ore iam no meo.*

Cuando mi ánimo se ha elevado con la grandeza de mis reflexiones, se vuelve más ambicioso en el lenguaje; así como aspira a lo más alto así también pretende hablar elocuentemente y mi discurso se adecua a la dignidad del asunto. Me olvido entonces de la ley y del juez que me oprime y, con un lenguaje que ya no es el mío, me sublimo.<sup>29</sup>

---

<sup>29</sup> Sen., *De Tran., anim.*, 9. 14. Para profundizar en la relación de Séneca con el tratado y sus postulados cf. Fernand Delarue, “Sénèque lecteur d’Ovide et le *Traité du Sublime*”, *Ars Scribendi*, 4 (2006), pp. 1-29, y Hélène Vial, “Le *Traité du Sublime*, une oeuvre de poète, entre Ovide et Sénèque”, *Euphrosyne. Revista de Filología Clásica*, 43 (2015), pp. 157-170.

Como filósofo estoico, Séneca no podía dejar de lado la preceptiva moral de su sistema. También aquí hay un punto de coincidencia que permite suponer que la datación del texto longiniano en el s. I a. C. no es errónea. Ténganse en cuenta, sobre todo, que el proceso de cambio hacia el imperio generó todas estas reflexiones sobre la relación profunda entre la buena literatura y la probidad ética.

Finalmente, no hay que olvidar, además, que entre la producción literaria de Séneca se cuenta una buena cantidad de tragedias en las que pueden distinguirse rasgos concordantes con la noción longiniana de lo sublime, por ejemplo, las constantes representaciones de fenómenos naturales o de paisajes asombrosos, que producen un fuerte impacto en la mente de sus lectores.<sup>30</sup>

#### 1.5.2. Plinio el joven y el tratado *Sobre lo Sublime*

Algo semejante sucede en el caso de Plinio el joven, cuyas ideas poéticas y retóricas se han relacionado directamente con el tratado de Longino. M. Armisen Marchetti sugirió que este autor tenía en mente la idea general de lo sublime cuando, en la epístola 9. 26, dirigida a Luperco, defiende un estilo oratorio mucho más vehemente y apasionado, frente a la parquedad y simpleza técnica del aticismo:<sup>31</sup>

*Debet enim orator erigi, attolli, interdum etiam efferverescere, efferrī ac asaepe accedere ad praeceps; nam plerumque altis et excelsis adjacent abrupta. Tutius per plana, sed humiliter et depressius iter.*

En efecto, el orador debe elevarse, levantarse y, en ocasiones también, entusiasmarse, dejarse llevar y, a menudo, acercarse al precipicio, pues, casi siempre, las más excelsas cimas son contiguas a los más peligrosos abismos.<sup>32</sup>

Las imágenes abismales y elevadas que Plinio utiliza en este pasaje son muy parecidas a las que utiliza el mismo Longino en su tratado.<sup>33</sup> Pero lo más importante es, sin duda, la mención

---

<sup>30</sup> Cf. Joanna Pyplacz Kraków, “The Terrible and the Sublime. Some notes on Seneca’s Poetics”, *Classica Cracoviensia*, 11 (2007), esp. pp. 290-294.

<sup>31</sup> Mireille Armisen Marchetti, “Pline le Jeune et le sublime”, *Revue des Études Latines*, 68 (1990), pp. 90-91.

<sup>32</sup> Plin. *Ep.*, 9. 26, 2-4.

<sup>33</sup> Respecto a esta relación cf. Christopher Whitton, “Pliny on the Precipice (*Ep.*, 9.26)”, *Autour de Pline le Jeune. En hommage à Nicole Méthy*, Université Bordeaux-Montaigne, Paris, 2015, esp. pp. 220-222.

del entusiasmo y de la “transportación” anímica que debe experimentar un orador-escritor para poder alcanzar esas “excelsas cimas”.

La predilección del erudito latino por la poesía es muy conocida, como lo muestra la abundancia de citas y reflexiones poéticas contenidas en sus cartas, mismas por las que se sabe que compuso, al menos, un par de obras poéticas.<sup>34</sup> Piénsese, por ejemplo, en la *Ep.* 7. 9 en que Plinio discurre sobre la partición de los géneros poéticos y la importancia que la poesía tiene en la educación humana. El autor latino divide los géneros poéticos en dos: el *carmen continuum et longum*, fruto del ocio y de la reflexión profunda, en que habría que situar las composiciones épicas, y el *carmen argutum et breve*, un tipo de poesía ocasional que, sin embargo, “consigue una gloria no menor a la que consiguen los poemas serios” (*non minorem gloriam quam seria [sc. carmina] consequuntur*),<sup>35</sup> pues igual que en los poemas graves y elevados, en estos

*nimirum est animus intendatur, remittatur. Recipiunt enim amores, odia, iras, misericordia, urbanitatem*

es admirable cómo el ánimo se tensa y se relaja. En efecto, amores, odios, iras y misericordia se vuelven en ellos elegantes.<sup>36</sup>

Resulta interesante observar cómo el autor apela al componente *patético* de este tipo de composiciones pues, a pesar de no tratarse de un género mayor y, por lo tanto, de estar eximidos del uso de un lenguaje grave y solemne, los *brevia carmina* son capaces de despertar en el ánimo de sus lectores cierto grado de entusiasmo sentimental. El sintagma *animum intendere*, utilizado aquí de manera pasiva, es muy elocuente al respecto, pues manifiesta justamente el acto mediante el cual el poeta “dirige” la mente y el sentimiento de sus lectores, eso que la *paideia* griega conocía bien con el término de psicagogía (ψυχαγωγία) y que, desde luego, subyace a la noción longiniana de lo sublime.

Algo similar puede advertirse en la *Ep.*, 9. 33, en que Plinio sugiere a su amigo Caninio abandonarse al entusiasmo poético que lo posee. La referencia al ingenio y elevación a las que debe aspirar el poeta (*laetissimo altissimo planeque poetico ingenio* [9. 33. 1]) son un signo evidente de la elección estética de Plinio, la de lo sublime. Cobra sentido, entonces, su

---

<sup>34</sup> Cf. Plin. *Ep.*, 8. 21, 4.

<sup>35</sup> *Ibid.*, *Ep.*, 7. 9, 10.

<sup>36</sup> *Ibid.*, *Ep.*, 7. 13.

crítica, muy longiniana por cierto, al poeta Silio Itálico cuya poesía, aunque afamada, es inocua y poco emocional: “escribía poemas con extremo cuidado, pero con poco ingenio” (*scribebat carmina maiore cura quam ingenio*).<sup>37</sup> Como se advierte, la carencia del poeta de Padua, según Plinio, no tiene que ver sólo con la del talento poético requerido para cualquier creación literaria sino, más bien, con la disposición natural que todo poeta debe poseer para alcanzar lo sublime.<sup>38</sup> En términos estrictamente formales su obra puede ser irreprochable, pero carece de esa euforia propia de un ingenio apasionado.

Todo lo anterior permite aventurar que, si bien no se conoce con exactitud el nombre del autor del tratado, sí es posible reconocer afinidades literarias, filosóficas y contextuales con escritores y filósofos de la época neroniana lo que, en consecuencia, hace posible datarlo, casi con toda seguridad, como un producto literario del primer siglo de nuestra era, pues, como sugiere Bompaire, el tratado es el testimonio de la transformación social y cultural que se experimentó durante el primer siglo de nuestra era, transformación que va mucho más allá de la simple evolución estética de la literatura antigua. No se trata de una reformulación literaria sino de un verdadero giro hacia un “style nouveau” que se aprecia particularmente en la época de Nerón.<sup>39</sup>

---

<sup>37</sup> *Ibid.*, 3. 5, 7.

<sup>38</sup> cf. Mireille Armisen-Marchetti, “Pline le Jeune et la poésie”, *Vita Latina*, 128 (1992), p. 32.

<sup>39</sup> Jaques Bompaire, “Le pathos dans le *Traité du Sublime*”, *Revue des Études Grecques*, 86: 411-413 (1973), pp. 342-343.

## 2. DEFINIENDO LO SUBLIME

### 2.1. “Un no sé qué de excelencia y soberana perfección en el lenguaje”

Boileau, en su traducción del tratado que popularizó la idea y el texto mismo, definió lo sublime como “un je ne sais quoi qu’on peut beaucoup mieux sentir que dire”.<sup>40</sup> En realidad, no se trata de una definición propia sino del eco de una de las enseñanzas principales del tratado: es mucho más fácil percibir lo sublime que definirlo. Por eso Longino apenas se ocupa de dar una definición exacta de lo sublime [1. 1] y enfoca sus esfuerzos, más bien, en entender y hacer entender a los lectores cuál es su funcionamiento, cómo opera en el texto poético y en la praxis oratoria eso que él mismo define confusamente como “un no sé qué de excelencia y perfección soberana en el lenguaje” ([1. 3] ὡς ἀκρότης καὶ ἔξοχή τις λόγων ἐστὶ τὰ ὕψη). La ambigüedad e indeterminación de este enunciado no es casual. Longino no sólo evita la definición escolástica de lo sublime para evitar el tedio de Terenciano, quien no es ignorante del tema; también lo hace porque sabe que no hay definición estable en tanto que lo sublime es, fundamentalmente, un sentimiento dinámico, que difícilmente puede definirse de manera certera y con precisión pues, como sugiere Porter, “at the moment we put our finger on the sublime in its epiphanic present it is gone, untrachable, like mercury.”<sup>41</sup>

Ahora bien, si no puede hablarse de una definición ortodoxa y tradicional, sí puede, sin embargo, intentarse una suerte de definición oblicua. Y eso es, precisamente, lo que hace Longino. A lo largo del tratado traza un camino de conexiones sutiles y por momentos caóticas que, vistas en perspectiva y de manera integral, acercan al lector a un entendimiento cabal de la noción. No es erróneo afirmar, por lo tanto, que lo sublime se define y se conoce, básicamente, a partir de dos cosas: 1) por los efectos que provoca en el lector y 2) por los elementos intra y extratextuales del texto que lo generan.<sup>42</sup> En ambos casos, el eje transversal y rector es, como se verá, la pasión entusiástica, el asombro vehemente.

---

<sup>40</sup> Boileau, *op. cit.* p. 6.

<sup>41</sup> James Porter, *The Sublime in Antiquity*, University Press, Cambridge, 2016, p. 61.

<sup>42</sup> W. H. Fyfe, “Introduction”, Longinos, *On the Sublime*, revised by D. Russell, Harvard University Press, England, 1995, p. 153, siguiendo a Russell (*op. cit.*, p. ix) sugiere que, para Longino, lo verdaderamente importante no es definir de manera tradicional el concepto o la idea de lo sublime sino, más bien, concentrarse en identificar las características que lo conforman y los medios mediante los cuales puede alcanzarse lo sublime. Lo mismo sugiere James Hill, “The Aesthetic Principles of the Peri Hupsos”, *Journal of the History of Ideas*,

Por lo demás, es importante aclarar que a diferencia de lo que autores modernos como Boileau, Burke o Kant, entendieron por lo sublime, Longino es muy categórico en la delimitación del concepto al texto literario:<sup>43</sup> sólo ahí encuentra cabida y puede desarrollarse. La contradicción que esto supondría con la práctica oratoria, arte de la comunicación oral, no es del todo sostenible, pues para ese momento la “ciencia retórica” había perdido primacía en la plaza pública y había extendido sus dominios a otros campos un poco más fértiles: había dejado de ser un *ars dicendi* para convertirse en lo que hoy podemos definir, quizá de manera un poco anacrónica, como “teoría literaria”, un *ars scribendi*.<sup>44</sup>

Ahora bien, así como el arte retórico tiene sus propios fines y objetivos, esta novedosa propuesta longiniana establece como su fin principal provocar en los lectores la admiración, el éxtasis:

[1. 4] οὐ γὰρ εἰς πειθῶ τοὺς ἀκροωμένους ἀλλ' εἰς ἔκστασιν ἄγει τὰ ὑπερφυᾶ· πάντα δέ γε σὺν ἐκπλήξει τοῦ πιθανοῦ καὶ τοῦ πρὸς χάριν ἀεὶ κρατεῖ τὸ θαυμάσιον, εἶγε τὸ μὲν πιθανὸν ὡς τὰ πολλὰ ἐφ' ἡμῖν, ταῦτα δὲ δυναστείαν καὶ βίαν ἄμαχον προσφέροντα παντὸς ἐπάνω τοῦ ἀκροωμένου καθίσταται.

[p]ues, en efecto, lo sublime conduce a los lectores no a la persuasión sino al éxtasis: lo asombroso, junto a lo que arrebatada, gobierna, siempre y donde sea, lo persuasivo y deleitable, sobre todo si se tiene en cuenta que lo persuasivo depende generalmente de nosotros y, en cambio, aquellos [sc. lo asombroso y arrebatador], provocando una fuerza y un ímpetu inexpugnables, se imponen totalmente al lector.

Desde esta perspectiva parecería que lo sublime se identifica con una noción de extravío racional, como muchas veces se ha entendido la palabra “éxtasis”, con una suerte de locura o posesión divina, que conduce fuera de sí, más allá de los límites racionales, a quien lo

---

27: 2 (1966), p. 270 para quien, además, la única manera de aventurar una definición de lo sublime es mediante la “archetypal configuration of the height-light, depth-darkness images”.

<sup>43</sup> Para Edmund Burke (*De lo sublime y de lo bello*, Alianza, Madrid, 2018, Sección VII, pp. 79-80), el terror es el elemento predominante de lo sublime, ese “horror delicioso” que surge de una experiencia cercana a la muerte, experimentada no en carne propia sino mediante los padecimientos ajenos. Emanuel Kant (*Crítica del Juicio*, ed. Nasgar Klein, trad. José Rovira Armengoi, Losada, Buenos Aires, 1961, pp. 85-108), por su parte, cree que es la violencia, sobre todo la violencia a las “facultades sensibles” lo que despierta el sentimiento de lo sublime. El filósofo alemán divide en dos este sentimiento: lo “sublime matemático”, que tiene que ver con la manera en que nos asombra o aterroriza algo que nuestra razón no puede medir, es decir, todo aquello que es inaprehensible a nuestras facultades racionales; y lo “sublime dinámico”, sentimiento que igualmente amedrenta y espanta pero no por su grandeza sino por su fealdad, por su contraposición a lo que nos parece bello, por su desmesura armónica. Un excelente estudio sobre la concepción burkiana y kantiana de la noción de sublime puede encontrarse en Pablo Oyarzún Robles, *Razón del éxtasis. Estudios sobre lo sublime de Pseudo-Longino a Hegel*, Editorial Universitaria, 2010, pp. 53-83 y 86-114, respectivamente.

<sup>44</sup> Cf. Dietmar Till, “The Sublime and the Bible: Longinus, Protestant Dogmatics and the Sublime Style”, en Caroline van Eck (ed.), *op. cit.*, p. 58.



experimenta. Sin embargo, en el caso de la propuesta longiniana ésta es una interpretación equivocada o al menos no tan precisa. Lo sublime longiniano tiene un alto contenido reflexivo, como leemos en 7. 3:

οὗτο γὰρ τῶ ὄντι μέγα, οὗ πολλή μὲν ἡ ἀναθεώρησις, δύσκολος δὲ μᾶλλον δ' ἀδύνατος ἡ κατεξανάστασις, ἰσχυρὰ δὲ ἡ μνήμη καὶ δυσσεξάλει πτος.

Lo sublime es aquello que, verdaderamente, genera muchas cavilaciones. Oponérsele es difícil o, más bien, prácticamente imposible, pues su recuerdo es vigoroso e imborrable.

Así, el éxtasis admirativo de Longino no es un proceso demencial o fuera de toda razón sino, por el contrario, un proceso profundamente intelectual que se deriva, sin embargo, de una fuerte agitación emocional provocada por el deseo de alcanzar la excelencia del lenguaje poético. Esta complementación de lo que parecen ser dos polos opuestos, es decir, la razón y la emoción, es estudiada por Longino a partir de la relación entre *téchne* y *phýsis*, *ars et ingenium*, que hasta entonces había sido prácticamente irreconciliable. Para los preceptistas de la retórica y de la poética que antecedieron a Longino estos dos elementos estaban por completo disociados tanto en poetas como en oradores. El vate eximio y el rétor elocuente lo eran porque así estaban dispuestas sus naturalezas, es decir, su *ingenio*, aun cuando carecieran de arte, es decir, de una técnica compositiva adecuada. Sirva como ejemplo de esta distinción el que Ovidio nos ofrece en sus *Amores* de tres poetas, uno griego y dos latinos:<sup>45</sup>

*Battiades semper toto cantabitur orbe:  
quamvis ingenio non valet, arte valet  
[...]  
Enius arte carens animosique Accius oris  
casurum nullo tempore nomen habent*

El Batiada será celebrado por todo el orbe: aunque carece de ingenio, posee un arte inigualable [...] Enio huérfano de arte y Accio de canto animoso tendrán un nombre eterno

El mismo Cicerón, en su *Pro Archia*, atribuye la grandeza poética de Archias a sus dones naturales, más que a su arte y a sus conocimientos del arte poético.<sup>46</sup> De ahí que Longino

---

<sup>45</sup> Ov. *Am.* 1. 15, 13-14; 19-20.

<sup>46</sup> Cf. Cic. *Arch.*, 18.

parece haber sido, junto con Horacio, de los primeros tratadistas de la antigüedad en plantear la hibridación de estos dos conceptos. Según nuestro tratadista, ambas nociones se complementan para elevar aún más la elocución literaria. En el Renacimiento europeo y principalmente en el Siglo de Oro español esta antigua discusión cobrará nuevos bríos y desatará intensas polémicas.

## **2.2. *Discordia concors*: el arte y la naturaleza en la concepción de lo sublime**

Cuando Longino censura a Cecilio porque “no sé cómo omitió, juzgándolo innecesario, el modo en que podríamos elevar **nuestras propias naturalezas** hacia un cierto grado de sublimidad” ([1. 1] τὸ δὲ δι' ὅτου τρόπου τὰς ἑαυτῶν φύσεις προάγειν ἰσχύοιμεν ἂν εἰς ποσὴν μεγέθους ἐπίδοσιν οὐκ οἶδ' ὅπως ὡς οὐκ ἀναγκαῖον παρέλιπεν), introduce también, de manera sutil, una de las cuestiones más complejas y centrales de su obra: la relación entre arte y naturaleza, entre don innato y técnica adquirida, en la producción de lo sublime.

La discusión, como se ha visto, es añeja y conflictiva, pero Longino parece encontrar un punto intermedio, una suerte de equilibrio dialéctico entre ambas, que vertebra todo el esqueleto de su tratado:

[2. 2] εἰ ἐπισκέψαιτό τις ὅτι ἡ φύσις, ὥσπερ τὰ πολλὰ ἐν τοῖς παθητικοῖς καὶ διηρμένοις αὐτόνομον, οὕτως οὐκ εἰκαῖόν τι κακὸν παντὸς ἀμέθοδον εἶναι φιλεῖ, καὶ ὅτι αὐτὴ μὲν πρῶτόν τι καὶ ἀρχέτυπον γενέσεως στοιχεῖον ἐπὶ πάντων ὑφέστηκεν, τὰς δὲ ποσότητος καὶ τὸν ἐφ' ἑκάστου καιρὸν ἔτι δὲ τὴν ἀπλανεστάτην ἄσκησίν τε καὶ χρῆσιν ἰκανὴ πορίσαι καὶ συνενεγκεῖν ἢ μέθοδος, καὶ ὡς ἐπικινδυνότερα αὐτὰ ἐφ' αὐτῶν δίχα ἐπιστήμης ἀστήρικτα καὶ ἀνερμάτιστα εαθέντα τὰ μεγάλα, ἐπὶ μόνῃ τῇ φορᾷ καὶ ἀμαθεῖ τόλμῃ λειπόμενα δεῖ γὰρ αὐτοῖς ὡς κέντρον πολλακίς οὕτω δὲ καὶ χαλινού.

[...] si se considera que, así como la naturaleza, por lo general, es dueña de sí en los estados emocionales y exaltados, sépase que, de la misma manera, no se complace siendo del todo ordinaria y carente de método; porque ella misma es el principio originario y arquetípico que fundamenta toda producción; sin embargo, sólo el método puede considerarse apto para proporcionar la medida y el momento preciso para cada caso concreto, e incluso la práctica y el uso más seguros. Las grandes mentes están más expuestas al peligro cuando, abandonadas a sí mismas, sin conocimiento, sin ancla y sin lastre, se dejan llevar por el solo ímpetu y la ignorante temeridad: con frecuencia necesitan tanto espuelas como frenos.

La disposición natural, el don *divinitus acceptum*, es un requerimiento indispensable para poder alcanzar lo sublime; sin embargo, sólo el “método”, es decir, el arte o la técnica, es lo que determina el momento oportuno, la medida y los límites necesarios en toda composición sublime. Por ello es importante entender que para Longino la relación arte/ingenio se fundamenta en un esquema no jerárquico sino horizontal que pondera, según las necesidades creativas, la aparición de una o de otro.

Ahora bien, así como el arte puede moldear y conducir exitosamente un ingenio desbordante y pasional, su empleo excesivo o muy notorio puede anular el proceso de producción de lo sublime. El arte en demasía, la perfección técnica, la poesía immaculada son, contradictoriamente, opacas y frías. En consecuencia, Longino separa la corrección formal y estilística de un escritor mediocre de los desaciertos y defectos de un genio [33. 1-5]. Es preferible, dice, un escritor genial con todas sus imperfecciones que un escritor irreprochable [32. 8], precisamente porque lo sublime es producto de una relación dialéctica y complementaria entre arte y naturaleza que no está exenta de máculas pero que, a su vez, puede llevar a la excelencia verbal [36. 4].<sup>47</sup> El poeta que aspire a engrandecer su alma y a la magnificencia de sus composiciones debe poseer ambas cualidades: una naturaleza proclive a lo desmesurado, el don de la palabra entusiasta y, a la vez, una técnica artística capaz de contener y moldear esa fuerza centrífuga innata [2. 1-2]. En otras palabras, la naturaleza es el aguijón que empuja al poeta fuera de sí, mientras que el arte posibilita su expresión arrebatadora [2. 2-3].<sup>48</sup> Todo ello es una muestra más de que lo sublime longiniano no debe considerarse sólo a la luz de las consideraciones estilísticas y genéricas, a la manera de cualquier tratado de preceptiva retórico-poética.

---

<sup>47</sup> Cf. James Porter, *op. cit.*, p. 72, quien va un paso más allá y sugiere que, en el fondo, la naturaleza misma es, a su manera, un arte: “[...] the longinian sublime could never come about in the absence of art. Can sublimity come about in the absence of nature? Longinus’ answer is as equivocal as the meanings he allows to «nature». On the one hand, art can make up for a complete absence of natural talent [...] That is why Longinus is unafraid to push the argument for technique as far as he can, at times resorting to special pleading. Thus, some things in literature depend on nature alone, but not everything does. [...] On the other hand, nature has methods of its own (*ouk amethodon*): it is in its own way a kind of art.”

<sup>48</sup> Cf. Ned O’Gorman, “Longinus’s Sublime Rhetoric, or How Rhetoric Came into its own”, *Rhetoric Society Quarterly*, 34: 2 (2004), p. 79.

### 2.3. Las fuentes productoras de lo sublime

Probablemente sea mucho más fácil apreciar la relación recíproca entre arte y naturaleza, si se atiende a lo que Longino llama “las cinco fuentes más productivas de la expresión sublime” ([8. 1] Ἐπεὶ δὲ πέντε, ὡς ἂν εἴποι τις, πηγαὶ τινὲς εἰσὶν αἱ τῆς ὑψηγορίας γονιμώταται) en cuya división se advierte ya el binomio indisoluble que comienzan a conformar estas dos nociones: dos fuentes pertenecen a las facultades naturales, al ingenio, mientras que las tres restantes son producto del arte:

- Facultades naturales:
  - la capacidad de concebir pensamientos elevados (ὁ περὶ τὰς νοήσεις ἀδρεπήβολον)
  - la emoción vehemente y entusiástica (τὸ σφοδρὸν καὶ ἐνθουσιαστικὸν πάθος).
  
- Facultades artísticas:
  - las figuras (τὰ σχήματα)
  - la nobleza de la expresión (ἡ γενναία φράσις)
  - la composición digna y elevada (ἡ ἐν ἀξιώματι καὶ διάρσει σύνθεσις)

A continuación, me ocuparé de explicar, muy brevemente, el papel que cada una de estas fuentes desempeña en la configuración de lo sublime longiniano. Como he dejado entrever líneas arriba, dos serán los ejes articulantes de mi exposición: 1) la delimitación de lo sublime al mero campo literario, es decir, a la producción escrita y 2) la importancia de las “emociones”, tanto del escritor como del lector, en la conformación del *pathos* sublime.

### 2.4. Primera fuente: la capacidad del poeta de concebir pensamientos elevados

La primera fuente, facultad connatural al poeta y condición inalienable de lo sublime, es la más importante. Sólo el escritor que sea capaz de concebir pensamientos elevados será capaz de elevar su alma a la gravidez de las nobles concepciones [9.1] pues, como sostiene Longino, “lo sublime es el eco de la grandeza de pensamiento. Por eso a veces sin palabras un pensamiento desnudo, por él mismo, suscita admiración debido a la grandeza de su sentido.” ([9.2] ὕψος μεγαλοφροσύνης ἀπήχημα. ὅθεν καὶ φωνῆς δίχα θαυμάζεται ποτε ψιλὴ καθ’

ἐαυτὴν ἢ ἔννοια δι' αὐτὸ τὸ μεγαλόφρον). El ejemplo que utiliza el tratadista para sustentar su juicio es el célebre pasaje de la *Nekýa* relatado por Homero en la *Odisea* [9. 543-563]: Odiseo desciende a los infiernos y se encuentra allí con varios de sus compañeros muertos en batalla. Mientras la mayoría recibe gustosa y exultante al héroe, Ajax guarda un profundo silencio. Longino considera este silencio “más sublime que todo discurso” ([9. 2] σιωπὴ μέγα καὶ παντὸς ὑψηλότερον λόγου). ¿Por qué? ¿No es acaso el argumento longiniano una *petitio principii*? ¿Cómo puede ser un silencio la expresión sublime más acabada? ¿Acaso todos los silencios son igual de elocuentes y sublimes y en todos puede apreciarse la grandeza del pensamiento que los genera? ¿Cómo hay que entender entonces este hecho?

Por principio de cuentas hay que situarnos en el texto longiniano. El ejemplo carece de antecedentes inmediatos, su presentación *ex abrupto* como justificación de una tesis atrapa inmediatamente al lector y le impide cuestionarse la premisa del argumento. ¿Por qué, entonces, debe reconocerse en el silencio del héroe la grandeza de pensamiento (μεγαλοφροσύνης) del poeta y, en consecuencia, causar sorpresa en el lector? Como bien sugiere Porter, es un hecho calculado primero por Homero y, después, secundado por Longino;<sup>49</sup> el primero coloca en el silencio de Ajax una virtud, que se contrapone a la facundia desmedida y persuasiva de Odiseo. A esa contraposición subyace la lucha de los contrarios griegos por excelencia: lo apolíneo y lo dionisiaco; la medianía y la desmesura. El segundo coloca a su lector en un ambiente propicio y recrea una impresión (o *phantasia*, como habrá oportunidad de ver) del silencio del héroe en el interior de una secuencia narrativa que no está vacía. Al hacerlo, resalta por segunda vez la virtud del héroe, pero ahora sólo mediante una sutil sugerencia que el lector reconoce de inmediato (no hay que olvidar que la literatura, y fundamentalmente la antigua, es alusiva) y reconstruye en la mente del lector toda la escena, sin la cual el mutismo de Ajax sería insignificante e, incluso, inexistente. El silencio de Ajax es, a su manera, un excelente ejemplo de esa imbricada y compleja relación arte/ingenio, así como de la doble cualidad del tratado, la preceptiva, quiero decir, y la crítica.

Pero aún es relevante por dos aspectos más. Primero porque muestra a un Longino cuya formulación crítica es también sublime; después, y esto es lo más importante, porque al delimitar las fronteras contextuales de su lector, el tratadista predispone su mente y favorece así la confirmación de su tesis sobre la sublimidad de un pensamiento desnudo, en apariencia

---

<sup>49</sup> cf. Porter, *op. cit.*, pp. 94-95.

carente de palabras. Longino muestra a su lector que el silencio del héroe griego no es fortuito: es el resultado de un efecto textual, que ha surgido, sí, de la intención intelectual y afectiva del poeta, pero que ha sido complementado casi ineludiblemente por su refinamiento artístico. La capacidad que Homero ha tenido para entrever en un silencio la más elocuente de las expresiones es precisamente consecuencia de su grandeza anímica y de la potestad que el poeta griego tiene de concebir pensamientos elevados;<sup>50</sup> pero sólo a través de la formulación artística y de la reflexión literaria es que él mismo ha podido plasmar esa idea con palabras. La producción sublime se convierte, entonces, en una suerte de círculo virtuoso: el poeta se deja arrebatar por un sentimiento que solidifica y apresa con su artificio verbal para después compartirlo con sus lectores. Si el sentimiento es elevado y verdaderamente sublime, el lector será arrebatado inmediatamente por él. En esta operación el papel de Longino como crítico es fundamental. Digamos que es el medio a través del cual el lector puede entender y reconocer al artificio poético que da vida a lo sublime.

### **2.5. Segunda fuente: la emoción vehemente y entusiástica**

La segunda fuente, también connatural al poeta, aunque dispersa a lo largo del tratado y sin una secuencia lógica aparente, es el corazón de la obra. Con excepción de la primera, *conditio sine qua non*, todas las demás fuentes de lo sublime están estrecha e indisolublemente ligadas a ésta, lo que parece difícil de advertir, por las lagunas textuales y por algunas interpretaciones erróneas del tratado.<sup>51</sup>

---

<sup>50</sup> Precisamente cuando Longino se propone explicar y ejemplificar cuáles y de qué tipo son estos pensamientos hay una gran laguna en el texto. Sin embargo, lo dicho líneas arriba por el tratadista ayuda a entender su punto: sólo pueden ser pensamientos elevados aquellos que no son mezquinos, innobles, pequeños y serviles. De ahí que Longino haya dicho que “lo sublime es el eco de la grandeza de pensamiento”. Algo que es importante añadir con relación a esta frase (que es una de las más emblemáticas del tratado) es que también puede traducirse como “lo sublime es el eco de un gran sentir”, es decir, la resonancia de un alma que alberga dentro de sí sentimientos elevados. La idea puede relacionarse directamente con la expresada por Aristóteles (*Poética* 4, 1448b y 1449a) sobre el parecido entre la índole anímica del poeta y las acciones que imita. En este sentido, la excelencia formal estaría relacionada estrechamente con la excelencia moral del poeta. Oyarzún (ed., 2007, *op. cit.*, p. 35, n. 56) cree que en el caso de Longino, sin embargo, “aunque en general es posible indicar su deuda con la preceptiva estoica, la concepción que tiene de la grandeza de pensamiento es, en lo esencial, abstinerse en materias morales.” En efecto, me parece que en lo esencial y en lo que hasta ahora poseemos del tratado, Longino parece abstenerse de juicios morales. Eso no significa, sin embargo, que en sí mismo el planteamiento de lo sublime como reflejo de un gran sentir o de un pensamiento elevado no tenga implicaciones éticas.

<sup>51</sup> Las referencias a las emociones, como se verá, son muy frecuentes en el tratado: 1. 3; 8. 1, 2, 4; 9. 2, 7, 10, 15; 17. 2; 20. 2; 22. 1, 4; 29. 2; 32. 4; 33; 34. 4; 38. 5, 6; 39. 1-3; 43. 1; 44. 6, 12.

En 3. 5, a propósito de lo que Teodoro de Gádara llama el “falso entusiasmo” [παρένθουρσον], Longino propone reservarse “para otro lugar el tratamiento de lo patético”. La crítica longiniana decimonónica y de principios del siglo XX consideró esta propuesta una referencia a otro de sus tratados, *Sobre las emociones*, y concluyó que *Sobre lo sublime* no consideraba un tratamiento detenido de lo patético.<sup>52</sup> Sin embargo, en 1973, Jaques Bompaire, haciéndose eco de un trabajo del filólogo alemán H. Lackenbacher<sup>53</sup> (“qui a subi une véritable *damnatio memoriae*”) muestra con solvencia filológica que esta interpretación es errónea. El tratamiento de las emociones, τὰ πάθη, es la parte central del tratado, aunque por desgracia los capítulos que van del 9 al 15 se encuentran en un estado *lagunoso* que impide probar con suficiente evidencia textual lo dicho por el filólogo francés.<sup>54</sup> Pese a no contar con las definiciones exactas de lo patético en el texto de Longino, sería absurdo negar su importancia en el tratado y asegurar que el autor se encargaría de ellas con más detenimiento en un escrito diferente. Prueba de ello es la censura de Longino en contra de Cecilio por la grave y crasa omisión sobre este particular pues, según nuestro autor, las emociones son de importancia capital en un tratado de tal naturaleza, al grado de que es posible afirmar, dice, “que ninguna expresión es tan grande como la de la noble emoción” ([8. 4.] θαρρῶν γὰρ ἀφορισαίμην ἂν ὡς οὐδὲν οὔτως ὡς τὸ γενναῖον πάθος).

Como he sugerido líneas arriba, las pasiones a las que se refiere el autor del tratado no tienen que ver, o no sólo, con la parte irracional del ser humano. De ellas se desprende una poderosa y significativa contemplación intelectual que, luego de experimentarlas, busca explicarlas. En buena medida, el objetivo de este tratado es precisamente explicar el funcionamiento de lo sublime a partir de la discriminación de las emociones y de los sentimientos que generan la elocución elevada y el artificio lingüístico. Antes, sin embargo, de enunciar la tercera fuente de lo sublime, Longino enumera una serie de recursos literarios que contribuyen a la producción del *pathos* sublime.

---

<sup>52</sup> Cf. Max Rothstein, “Caecilius von Kaleakte und die Schrift vom Erhabenen”, *Hermes*, 23: 1 (1888), pp. 1-20.

<sup>53</sup> El artículo en cuestión es “Die Behandlung des Pathos in der Schrift vom Erhabenen”, *Wiener Studien*, 33 (1911). Por desgracia no he tenido acceso a este trabajo, porque no se encuentra digitalizado en ninguna base de datos. La noticia que tengo de él es la que nos da Bompaire y por eso no puedo citar las páginas que abarca el artículo en la revista en que fue publicado.

<sup>54</sup> Bompaire, art. cit., pp. 328-329.

### 2.5.1. El concurso de las pasiones

El primero de estos recursos, que Longino llama “el concurso de las pasiones” ([10. 3] παθῶν δὲ σύνοδος) es producto de una cuidadosa elección y combinación de los detalles narrativos y estilísticos que producen en el lector una suerte de conmoción mental y física. La *Oda a Anactoria* de Safo sirve como ejemplo.<sup>55</sup> La técnica y la premeditación con que cada parte del poema sáfico está compuesta evidencian, nuevamente, la naturaleza literaria del *pathos* sublime. Longino cifra el poder violento de la composición no tanto en el nivel del acontecimiento narrado como en la manera en que la poeta organiza su poema. Safo es dueña y señora de su discurso y, sin embargo, es la única capaz de conseguir, mediante la disposición de los componentes poéticos, que su lector padezca justamente el sentimiento contrario: el descontrol y la incontinencia anímica:

Semejante a los dioses me parece  
aquel hombre que se sienta frente a ti  
y de cerca tu dulce voz  
escucha  
y tu risa deliciosa; esto arrebató  
mi corazón dentro del pecho.  
Pues, apenas te miro, mi voz  
enmudece  
la lengua se me traba y de improviso  
me sacude entera, y más pálida que la hierba  
estoy, desfalleciente, sin aliento, casi muerta  
me parece estar....  
pero hay que afrontar todo pues [... laguna].

En el desarrollo del poema, la conmoción afectiva es producto de la potencia expresiva y de la disposición eficaz y adecuada de los elementos literarios de que dispone la autora. De ahí la marcada insistencia en entender y hablar de lo sublime más allá de la mera división genérica y estilística de la literatura; no se trata, *stricto sensu*, de un “estilo” porque su implementación no responde, necesariamente, a un género determinado sino a la intencionalidad emotiva del autor (no se olvide que el fin de la literatura sublime es la admiración). En Longino hay un cambio de perspectiva en relación con la función de los géneros literarios planteados por la preceptiva anterior a él. Épica y tragedia, los dos géneros sublimes por excelencia, pierden su centralidad y ceden su lugar a géneros “menores”,

---

<sup>55</sup> Safo, 1. 2 (Diehl). La traducción del texto de Safo corresponde a Oyarzun (ed.), *op. cit.*, *ad loc.*, p. 43.



particularmente a la lírica. Esta descentralización supone, desde luego, un cambio de categoría. Al dejar de ser denominación estilística o genérica, la noción adquiere un estatus diferente. Se establece ahora (*volente Longino*) en una concepción poética universal y abarcadora. Sin saberlo, Longino contribuye con ello al desarrollo nonato aún del pensamiento estético posterior. La literatura, específicamente la poesía, deja de ser para Longino el producto de un esquematismo formal y rígido en que cada elemento corresponde a un espacio determinado y a una particularidad intransferible, donde la belleza y la calidad de la composición están en función siempre del *decorum* que guardan entre sí todos sus elementos, es decir la concordancia entre argumento (*res*) y ornamento verbal (*verba*). Lo sublime longiniano se presenta, entonces, como un concepto mucho más dinámico que amplía las perspectivas literarias y que permite, o al menos no prohíbe, la mezcolanza genérica y favorece la coexistencia de cualquier estilo en cualquier tipo de narración. De esta manera, deja de ser un elemento secundario para convertirse en un arte poético, con sus propias estructuras y determinaciones. Pero también (y esto es de relevancia capital para esta investigación) se convierte en una herramienta crítica para aproximarse a la literatura desde una perspectiva más heterodoxa.

### 2.5.2. La emulación de los antiguos

El segundo recurso literario que mantiene una estrecha relación con lo patético sublime es el concepto de *mimesis*. De nuevo apartándose de la noción aristotélica, Longino entiende este concepto no sólo como imitación sino también como emulación del pasado literario, cuyo fundamento es el *ἀγών*, es decir, la “competencia” que busca superarlo. Siguiendo el rastro de la inspiración divina o *manía* poética acuñada por Platón en su diálogo *Ión*, Longino establece una analogía entre el vaho divino, salido de las entrañas terrestres, que motiva en la Pitia visiones proféticas, y los “efluvios” que emanan de los poetas antiguos hacia las almas de aquellos que los emulan. Estas emanaciones literarias son tales que incluso los lectores desapasionados, los que no se entusiasman con nada, son inspirados y maravillados por ellas.<sup>56</sup> Heródoto, Estesícoro, Arquíloco y Platón, entre muchos otros, fueron inspirados por la poesía del gran Homero y sus obras están llenas de reminiscencias del ciego de Quíos. Y digo reminiscencias porque, en efecto, apenas se podría hablar en estos casos de *mimesis*

---

<sup>56</sup> cf. Long., 13. 2-4.

aristotélica. Longino, crítico agudo y sutil, no escoge sus ejemplos al azar. Sabe a la perfección que los autores que cita no “imitan” a Homero sino que lo “emulan”.

De esta manera, el concepto aristotélico de *mimesis* es desplazado por la nueva concepción longiniana a la que parece ya no interesarle la relación entre obra artística y modelo natural, sino más bien, las relaciones intraliterarias que establecen los autores entre sí para conseguir una obra o un pasaje sublime. La emulación longiniana funciona, entonces, de manera circular; es como una suerte de circuito cerrado en que el primer arrebató es susceptible de aumentar constantemente su potencia y luego reproducirse constantemente.<sup>57</sup>

El ejemplo de ello, nuevamente, es la labor crítica de Longino que, para referirse al sentimiento patético que empuja a un escritor a la emulación de otro, utiliza él mismo un lenguaje pasional, *quasi* inspirado. Mientras que el tratamiento de la *mimesis* en otros autores, como Aristóteles, Quintiliano o Dionisio de Halicarnaso, presenta un lenguaje llano, analítico, objetivo y metódico, el tono de Longino es vehemente, arrebatador y, como ya lo advirtió Bompaire, los términos utilizados para describir la emulación están emparentados etimológica y semánticamente con aquellos términos que describen la inspiración y el delirio divinos.<sup>58</sup> La escritura de Longino, por lo tanto, es también un producto literario sublime: asombra al lector y también lo inspira. Lo asombra por la agudeza de su juicio y el refinamiento de su estilo; lo inspira por su utilidad como instrumento analítico. Una vez más estamos ante la evidencia de que lo sublime es un constructo que necesita tanto del arte como del ingenio natural para existir.

### 2.5.3. La imaginación visionaria

El tercer y último de los recursos tiene una relevancia capital en el tratado y su implementación es de suma importancia para la generación de lo sublime: las *phantasíai* (αἱ φαντασίαι). Se trata de “figuraciones mentales” o de una “imaginación visionaria”,<sup>59</sup> producto de una expresión verbal con la que se indican aquellos casos en que “bajo el

---

<sup>57</sup> Porter, *op. cit.*, p. 117.

<sup>58</sup> Cf. Bompaire, art. cit., p. 334.

<sup>59</sup> Cf. Quint., 6. 2, 29, quien las define así: *quas phantasías Graequi vocant, nos sane visiones appellemus, per quas imagines rerum absentium ita repraesentantur animo ut eas cernere oculis ac praesentes habere videamur*. “Aquellas que los griegos llaman *φαντασίαις*, nosotros, ciertamente, las llamaremos *visiones*, mediante las cuales se representan de tal manera las imágenes de las cosas ausentes que nos parece que podemos verlas o pensar que están presentes.”

entusiasmo y la pasión, pareces ver lo que dices y lo pones ante los ojos de los oyentes” ([15. 1] ὅταν ἂ λέγεις ὑπ' ἐνθουσιασμοῦ καὶ πάθους βλέπειν δοκῆς καὶ ὑπ' ὄψιν τιθῆς τοῖς ἀκούουσιν).

Ahora bien, al tratarse de una obra en que los límites entre oratoria y poesía son apenas perceptibles, Longino es cuidadoso al establecer una clara diferencia entre los objetivos de la fantasía poética y los de la oratoria. Mientras que el orador utiliza estas “vivas descripciones” como prueba o demostración (ἐνάργεια, *evidentia*) de su discurso y, en este sentido, las supedita a la verosimilitud, las *phantasíai* del poeta persiguen el asombro ([15. 2] ἔκπληξις), provocado por una fuerte emoción, y no buscan comunicar verdad alguna sino, simplemente, el ímpetu y la potencia expresiva del poeta [15. 5 τόλμα]. A diferencia de Aristóteles, Longino prescinde de la intriga. La acción dramática y los efectos que ésta provoca en los lectores no tienen una importancia mayúscula. Sin embargo, destaca el papel de las *phantasíai*, de la imaginación visionaria, y de la experiencia del *pathos* propio del lector. En el capítulo 15 del tratado puede observarse que el centro de gravedad de la poesía se desplaza de la mimesis a la imaginación. La sintaxis ahora es visual, “hace ver” y se ve a sí misma. El concepto para Longino ha cambiado: ya no sólo representa marmóreamente la realidad; ahora también conmueve, pues se origina en sus entrañas, fruto de una pasión y un entusiasmo creativos. Así, en lugar de reproducir “visiones” externas, la imaginación visionaria o *phantasía* tiene la potestad de dar vida a imágenes nuevas: la imitación reproduce lo que ha visto; la imaginación crea lo que no. De ahí su relevancia en el texto de Longino.<sup>60</sup> De hecho, puede aventurarse, sin exageraciones, que son imprescindibles en la poética sublime.

El camino que va de la “representación imitativa” de un objeto natural, es decir, de cualquier cosa que se encuentre en el mundo real, a la “representación imaginativa”, es decir, de todo aquello que puede pensarse e idearse dentro y fuera de los límites de la realidad es el punto de quiebre con la poética tradicional. De hecho, la crítica moderna ha llamado a este tipo de teorías (que adquirió un mayor prestigio y crecimiento a partir de la segunda mitad del s. XVII) “Expressive theories” precisamente porque parten no de una causa formal, como la imitación planteada por Aristóteles, determinada principalmente por las acciones humanas y las cualidades imitadas, sino, por el contrario, de una causa eficiente, a saber, la necesidad

---

<sup>60</sup> Cf. lo dicho al respecto por Baldine Saint Girons, *Lo sublime*, La barca de la Medusa, Madrid, 2006, p. 75.

interna del poeta por expresar sus sentimientos y sus deseos, o de lo que H. Abrams llamó “the compulsión of «creative» imagination which, like God the creator, has its internal source of motion.”<sup>61</sup> Así, pues, sólo si el poeta es capaz de formular estas imágenes a partir del artificio verbal y la refinación lingüística, nacidas de su “compulsión imaginativa”, puede también conseguir el tan ansiado fin de la poética sublime: el asombro extático, la *ékplexis*.

Hasta aquí la explicación de los recursos literarios. Como he intentado mostrar, cada uno de ellos guarda una estrecha relación con las emociones vehementes o entusiásticas que conforman la segunda fuente de lo sublime. No son elementos subsidiarios del tratado sino orgánicos pues, además, preparan el campo teórico para el tratamiento de las siguientes tres fuentes, que pertenecen al ámbito del artificio, es decir, al de la técnica creativa, y que también están estrechamente ligadas con la conmoción afectiva como generadora principal del *pathos* sublime. Aunado a ello debe tenerse en cuenta que por la condición fragmentaria del texto el tratamiento de tropos y figuras está obligadamente parcializado, lo que reduce aún más su espectro.

## 2.6. Tercera fuente: las figuras

La tercera fuente de lo sublime es la que concierne a la producción de figuras, que Longino divide entre figuras de pensamiento y figuras de dicción. No difiere en ello el tratadista de sus antecesores. Lo mismo que en Aristóteles o en Dionisio de Halicarnaso, en sentido longiniano “figura” (σχημα) significa un tipo anormal de disposición verbal o de pensamiento que, en términos generales, produce placer y un *pathos* elevado. Este último producto es lo que, en todo caso, diferencia a Longino de otros autores, pues no se trata sólo de un recurso ornamental orientado al placer de los lectores sino de la intencionalidad patética del uso de estas figuras.

Su estudio y análisis ocupa buena parte del tratado [caps. 16-29]. Todas ellas de una u otra forma, en mayor o en menor medida, contribuyen a la intensificación sublime, pero por el momento sólo me ocuparé aquí de las que, en mi opinión, son las más efectivas productoras de este *pathos*.

---

<sup>61</sup> Meyer Howard Abrams, *The Mirror and the Lamp. Romantic Theory and the Critical Tradition*, Oxford University Press, London/Oxford/New York, 1971, p. 23.

### 2.6.1. *Erotema* o pregunta retórica

Esta figura es una de las más recurrentes en la mayoría de los tratados de este tipo,<sup>62</sup> aunque también en muchos de ellos se establece una diferencia entre *πύσματα* (*pysmata*) y *ερωτήματα* (*erotémata*), que radica en la longitud de la respuesta dada. El significado de ambos términos es “interrogación”, pero la primera requiere de una explicación más prolongada y detallada, mientras que la segunda es puntual y concreta, y puede limitarse a un “sí” o “no” por respuesta. Nuestro tratadista, sin embargo, utiliza ambos términos como sinónimos.<sup>63</sup>

Para Longino, las preguntas retóricas poseen un fuerte componente patético porque a un asunto que podría resultar descolorido y tedioso lo vuelven más elevado y convincente por el tono apasionado que las produce y por su rápida sucesión,

[18. 2] ἄγει γὰρ τὰ παθητικὰ τότε μᾶλλον, ὅταν αὐτὰ φαίνηται μὴ ἐπιτηδεύειν αὐτὸς ὁ λέγων ἀλλὰ γεννᾶν ὁ καιρὸς, ἢ δ' ἐρώτησις ἢ εἰς ἑαυτὸν καὶ ἀπόκρισις μιμεῖται τοῦ πάθους τὸ ἐπίκαιρον. σχεδὸν γὰρ ὡς οἱ ὑφ' ἐτέρων ἐρωτῶμενοι παροξυνθέντες ἐκ τοῦ παραχρῆμα πρὸς τὸ λεχθὲν ἐναγωνίως καὶ ἀπ' αὐτῆς τῆς ἀληθείας ἀνθυπαντῶσιν, οὕτως τὸ σχῆμα τῆς πεύσεως καὶ ἀποκρίσεως εἰς τὸ δοκεῖν ἕκαστον τῶν ἐσκεμμένων ἐξ ὑπογούου κεννηθῆσθαι τε καὶ λέγεσθαι τὸν ἀκροατὴν ἀπάγον καὶ παραλογίζεται.

pues las emociones son aún mayores cuando aparentemente se producen de manera espontánea, motivadas por la ocasión; éste es precisamente el efecto que provocan las preguntas y respuestas a uno mismo: la de una pasión genuina. Así, casi igual que quien se apresura y contesta con vehemencia la verdad, al ser interrogado súbitamente por otra persona, así también la figura de preguntas y respuestas engaña a la audiencia, haciéndola creer falsamente que cada uno de los argumentos es el fruto de la improvisación.

Es importante notar que, a propósito de esta figura, Longino enuncia, de nueva cuenta, uno de los principios axiales de la concepción sublime, a saber, el binomio arte/ingenio. La naturaleza de una figura de dicción o de pensamiento es el engaño, por eso su uso despierta sospechas. Por lo tanto, y como el patetismo sublime es producto, entre otras cosas, de la puesta en escena de estas figuras, el arte del escritor es de vital importancia para disimularlas [17. 1-2]. Para ser efectivo, el entusiasmo sublime debe pasar desapercibido, y la única forma

---

<sup>62</sup> Cf. Dem. 279 y Quint. 9. 2, 7.

<sup>63</sup> cf. Russell, *op. cit.*, *ad loc.*, p. 133.

de conseguirlo es mediante el artificio que lo presenta como natural, espontáneo. Así define Longino este principio:

[22. 1] τότε γὰρ ἡ τέχνη τέλειος ἢνίκ' ἂν φύσις εἶναι δοκῇ, ἢ δ' αὖ φύσις ἐπιτυχῆς ὅταν λανθάνουσαν περιέχῃ τὴν τέχνην.

El arte es perfecto cuando parece ser naturaleza y, a su vez, la naturaleza alcanza su logro cuando encierra en sí imperceptiblemente el arte.

Puede concluirse, entonces, que la literatura sublime debe eclipsarse a sí misma, fingirse natural, aparecer ingenua. Sólo de esta manera consigue distanciarse del carácter utilitario de la retórica cuyo uso de las figuras es evidentemente persuasivo y no esconde su carácter artificial. A la literatura sublime, al artificio que la conforma, le interesa pasar desapercibido precisamente porque su fin último es la admiración, la sorpresa, la agitación anímica y la única manera de conseguirla es *ex abrupto*, en el momento mismo de la lectura. Este principio es válido para todos los aspectos que conforman la poesía sublime y, como he dicho, involucra todavía más el binomio *ars/ingenium*. De ahí que la pregunta retórica sea considerada por Longino como una de las más eficaces estratagemas para provocar la sorpresa de quien lee o escucha una composición literaria. El *erotémata* involucra inmediatamente al lector en la litis o en la sospecha del discurso poético y en esa compenetración sucede el espasmo. Y será más efectivo, cuantas más interrogaciones puedan ligarse.

#### 2.6.2. El asíndeton

Apenas si se conservan unas líneas del tratamiento de esta figura, debido a las lagunas que presenta el texto. Como sea, puede decirse que se trata de una figura recurrente en poesía, empleado particularmente por las necesidades métricas de los poetas. De cualquier manera, e incluso en largos períodos prosísticos, los efectos causados por esta figura se manifiestan en un fuerte impacto emocional, por la rapidez con que se presentan los elementos asindéticos. En apariencia hay una desconexión entre las partes enunciadas, lo que produce la impresión de un cierto desasosiego o ansiedad por avanzar y retroceder en la lectura para poder comprenderla. “Las palabras”, dice Longino, “se precipitan desligadas y parecen derramarse, como anticipándose al mismo que las dice.” [19. 1]. Este aparente fallo secuencial o “descuido” del escritor es, de nuevo, un acto premeditado con un fin específico.

La tranquilidad fluvial de una composición o de un discurso puede desbordar de pronto su caudal y efervescer con el empleo de esta figura. Una vez más el elemento principal vuelve a ser la rapidez y la sorpresa; cualquier asíndeton, por corto que sea, aglutina como en cascada elementos y situaciones que generan una fuerte tensión discursiva y, en muchas ocasiones, arrebatan y elevan los ánimos.

### 2.6.3. El hipérbaton

Ésta es quizá una de las figuras discursivas más efectivas en la generación del *pathos* sublime, pues con el movimiento desordenado de la sintaxis el escritor busca enajenar la mente de su lector y provocarle una violenta pasión [22. 1]. Demóstenes, por ejemplo, “el más insaciable en el empleo de esta figura” [22. 3],

[22. 4] πολλάκις γὰρ τὸν νοῦν ὄν ὄρμησεν εἰπεῖν ἀνακρεμάσας, καὶ μεταξύ πως εἰς ἀλλόφυλον καὶ ἀπεικυῖαν τάξιν ἄλλ' ἐπ' ἄλλοις διὰ μέσου καὶ ἔξωθεν ποθεν ἐπεισκυκλῶν, εἰς φόβον ἐμβάλων τὸν ἀκροατὴν ὡς ἐπὶ παντελεῖ τοῦ λόγου διαπτώσει, καὶ συναποκινδυνεύειν ὑπ' ἀγωνίας τῷ λέγοντι συναναγκάσας, εἶτα παραλόγως διὰ μακροῦ τὸ πάλαι ζητούμενον εὐκαίρως ἐπὶ τέλει που προσαποδοῦς, αὐτῷ τῷ κατὰ τὰς ὑπερβάσεις παραβόλῃ καὶ ἀκροσφαλεῖ πολὺ μᾶλλον ἐκπλήττει.

a menudo suspende la idea que había adelantado y, mientras tanto, reúne, siguiendo un orden extraño y desacostumbrado, ideas de aquí y de allá, una sobre otra, provocando en quien lo escucha el temor por el colapso total de su discurso, y obligándolo a compartir, lleno de angustia, el mismo peligro [...] entonces, inopinadamente, luego de una dilatada digresión, termina, en el momento preciso, aquello largo rato esperado, y así admira mucho más con la audacia y temeridad de los hipérbatos.

El efecto admirativo que provoca el uso del hipérbaton en la mente del lector es lo que Porter muy atinadamente ha llamado “the grammatical pathos”.<sup>64</sup> En este caso, no sólo es la idea (a veces magnificente y sublime por sí sola) sino la estructura textual, la disposición de sus sentencias, lo que asombra y conmueve al lector. Pablo Oyarzun cree que con este pasaje se manifiesta uno de los rasgos más originales de la concepción de lo sublime longiniano que consiste en la construcción de un discurso que atienda, fundamentalmente, la manera en que lo narrado acontece. El crítico chileno ha denominado a este fenómeno “comprensión analógica”, cuya

---

<sup>64</sup> Porter, *op. cit.*, p. 128.

matriz está en lo que cabría denominar el *principio del dramatismo* (el estar en la emoción que corresponde a la acción imitada), que preside toda la explicación de las figuras, y que lleva al autor a entender que este no se alcanza únicamente a través de los rendimientos referenciales de la diégesis, sino, en el grado máximo, a través de la propia *performance* discursiva.<sup>65</sup>

Ciertamente, ésta es una de las cualidades con más prolífica y duradera fortuna, como tendremos ocasión de ver en los capítulos siguientes. Y es también el motivo por el que lo sublime transgrede los límites genéricos de la épica y de la tragedia que le había impuesto la antigua preceptiva literaria hasta conformarse como un arte poética y un instrumento de crítica literaria. El hipérbaton se convierte, sobre todo para los géneros llamados menores de la poesía, en un recurso que engalana pero también dignifica la composición. Su quiebre sintáctico y gramatical requiere del autor y del lector cierto grado de perspicacia intelectual y una muy buena dosis de sensibilidad artística, pues casi siempre el empleo de esta figura está íntimamente ligado a la imagen poética que se intenta transmitir. De manera que su afección y patetismo se percibe tanto en la sintaxis del texto como en la intelección y en la construcción imaginativa que el poeta persigue con su empleo.

#### 2.6.4. La perífrasis

Esta es la última de las figuras tratadas por Longino. Aporta un especial sentido de sublimidad al hecho literario porque transforma una expresión simple en una locución mucho más armoniosa y melódica

[28. 1] ὁ κύριος φθόγγος ἡδίων ἀποτελεῖται, οὕτως ἡ περίφρασις πολλάκις συμφθέγγεται τῇ κυριολογίᾳ καὶ εἰς κόσμον ἐπὶ πολὺ συνηχεῖ, καὶ μάλιστα ἄλλ' ἠδέως κεκραμένον.

pues así como en la música, por medio de los llamados acordes, el sonido dominante termina por ser más placentero, del mismo modo la perífrasis a menudo se encuentra en consonancia con la expresión propia y enriquece en gran medida la belleza armoniosa, sobre todo cuando [...] está agradablemente combinada.

Si se entiende lo sublime como la desmesura emocional, provocada por la desmesura textual e intelectual del poeta, la perífrasis, en consecuencia, juega un papel determinante y central en la producción de lo sublime, porque posibilita eso que los antiguos llamaron la *copia*

---

<sup>65</sup> Oyarzun (2007), *op. cit.*, p. 67, n. 145.



*verborum*. Un pensamiento sencillo o breve se transforma entonces en una larga sucesión de imágenes que tiene un efecto inmediato y muy efectivo en el ánimo de los lectores. Si bien es cierto que una sola sentencia o una palabra sola pueden tener un efecto conmovedor en los lectores, también lo es que un discurso florido, abundante en figuras y locuciones, da continuidad a ese primer impacto que es lo sublime. La perífrasis, entonces, funciona como un ralentizador del efecto admirativo de lo sublime sin que esto implique, desde luego, el exceso y la afectación discursiva.

## **2.7. Cuarta fuente: la nobleza de la expresión**

Particularmente ligada con la primera de las fuentes, la cuarta establece una relación estrecha entre elocución y pensamiento. De ahí que una correcta selección de las palabras para expresar un pensamiento elevado sea capaz de provocar el asombro patético en los lectores [30. 1]. Sin embargo, en ocasiones, la grandeza de pensamiento desproporcionada en su expresión puede resultar desventajosa e inapropiada para el sentimiento sublime [30. 2]. Lo mismo sucede en el caso contrario: hay palabras y pensamientos que rozan la vulgaridad, pero que se salvan de serlo por su “potencia expresiva” ([31. 2] τῷ σημαντικῶς). Los tropos que Longino estudia a lo largo de este apartado ennoblecen la expresión y el pensamiento, pero también sirven como moduladores de un efecto no deseado. Dos son los tropos centrales de lo sublime para Longino: las metáforas y las hipérboles. Las deturpaciones y las lagunas del texto apenas dejan apreciar las disquisiciones de Longino al respecto. Sin embargo, y precisamente por lo que puede colegirse con la lectura total del tratado, es evidente que estos dos tropos conforman la parte medular de la producción literaria de lo sublime. Las primeras porque generan imágenes que proyectan al lector a un estado anímico de elevación y arrebató; las segundas porque son la esencia misma del sentimiento sublime.

### **2.7.1. Las Metáforas**

El punto de partida para la disquisición longiniana sobre la metáfora es, por una parte, la rigidez teórica de Cecilio, quien limita su uso; por otra, la opinión compartida por Aristóteles y Teofrasto sobre la necesidad de mitigar con expresiones como “por decirlo así”, “en cierto modo” o “si se puede hablar de esta manera”, la audacia natural de las metáforas. Longino

considera, siguiendo el ejemplo de Demóstenes, que su empleo, frecuente y abundante, provoca una fuerte tensión pasional, pues se utilizan cuando más se quiere provocar un efecto asombroso y afectivo [32. 1.]:

[32. 4] ἐγὼ δὲ καὶ ταῦτα μὲν ἀποδέχομαι, ὅμως δὲ πλήθους καὶ τόλμης μεταφορῶν, ὅπερ ἔφην κάπὶ τῶν σχημάτων, τὰ εὐκαιρα καὶ σφοδρὰ πάθη καὶ τὸ γενναῖον ὕψος εἶναί φημι ἰδίᾳ τινα ἀλεξιφάρμακα, ὅτι τῷ ῥοθίῳ τῆς φορᾶς ταυτὶ πέφυκεν ἅπαντα τᾶλλα παρασύρειν καὶ προωθεῖν.

confirmando que, como dije al hablar de las figuras, una pasión adecuada y vehemente y una auténtica sublimidad son un remedio excepcional para la abundancia y la osadía de las metáforas, pues estas cosas, por su naturaleza, arrastran y empujan todo lo demás con el ímpetu de su movimiento.

En este sentido, nos dice el crítico griego, la ocasión y el escritor son los que determinan, *ipso facto*, la cantidad de metáforas que se han de emplear, sin restringirse por el decoro o la medida [32. 7]. Platón es un claro ejemplo de que el lenguaje metafórico tiende a la desmesura y por ello lo reprende Cecilio, sin entender que será siempre mejor un escritor que se sublime en el empleo recurrente de metáforas que uno que, para guardar toda medianía, se subyugue a sí mismo [33. 1-3].

La metáfora longiniana tiene una fuerte carga imaginativa pues supone la representación visual de lo verbal. Más allá de lo que se ha entendido a partir de la teoría saussuriana del significado y el significante, la metáfora longiniana tiene una naturaleza más osada y performativa, pues representa una realidad en construcción; una realidad, por cierto, que escapa a la *realidad real* y propone una nueva ontología, una forma diferente de entender y vivir lo real. De ahí su fuerza y la necesidad planteada por el tratadista de modularla según las necesidades afectivas de cada escritor.

### 2.7.2. La Hipérbole

Sólo poseemos la parte final del tratamiento de este tropo; no obstante, su importancia en la producción del *pathos* sublime es evidente, pues, de alguna manera, se trata del instrumento esencial de toda audacia verbal y, en consecuencia, de todo éxtasis admirativo. Las mejores de ellas, dice el tratadista,

[38. 3] γίνεται δὲ τὸ τοιόνδε ἐπειδὴν ὑπὸ ἐκπαθείας μεγέθει τινὶ συνεκφωνῶνται περιστάσεως

suced[e] cuando, bajo el efecto de una fuerte pasión, se utilizan en concordancia con la grandeza de las circunstancias.

En este sentido, la hipérbole es mucho más que un tropo que adorna y vigoriza una composición literaria. En la búsqueda de lo sublime poético es, casi sin ninguna duda, la parte medular. Lo que he dicho en términos estructurales de las emociones, puede decirse en términos elocutivos de la hipérbole: ésta es connatural al *pathos* sublime. En su esencia está la exageración de un hecho, de una palabra o de una idea, y el sentimiento admirativo propio de la poesía sublime no es otra cosa que la magnificación artificiosa de la expresión poética, pues como dice Longino:

[...] [38. 5] παντὸς τολμήματος λεκτικοῦ λύσις καὶ πανάκειά τις τὰ ἐγγυὲς ἐκστάσεως ἔργα καὶ πάθη

[...] toda osadía expresiva encuentra solución y panacea en las acciones y pasiones que lindan con el éxtasis.

Ahora bien, a pesar de su carácter principal o estructural, la hipérbole no basta por sí sola para ser garante productora de lo sublime. Necesita estar en consonancia armónica y formal con muchos otros elementos (como algunos de los que ya me he ocupado en las líneas anteriores) que, en conjunto, son capaces de provocar la experiencia de lo sublime, incluso en los lectores menos sensibles y dispuestos al arrebató. Esa armonía global de los elementos que producen la experiencia extática de lo sublime conforma precisamente la quinta fuente planteada por Longino.

## **2.8. Quinta fuente: la composición digna y elevada**

La última fuente de lo sublime es la σύνθεσις (*synthesis*), es decir, el orden de las palabras y todos sus determinantes. Longino diferencia dos tipos de συνθέσεις. La primera tiene que ver con los efectos psicológicos provocados por el ritmo de la expresión verbal. Una composición armoniosa, afirma Longino, además de ser agradable al oído humano tiene la potestad de generar un sentimiento apasionado y elevado, pues a través de ella se ponen en movimiento pensamientos, actitudes y percepciones con las que el poeta es capaz de contagiar su emoción al alma de sus lectores haciéndolos participar de ella [39. 1-3]. La segunda atañe al conjunto de la obra literaria pues

[40. 1] Ἐν δὲ τοῖς μάλιστα μεγεθοποιεῖ τὰ λεγόμενα, καθάπερ τὰ σώματα ἢ τῶν μελῶν ἐπισύνθεσις, ὧν ἓν μὲν οὐδὲν τμηθὲν ἀφ' ἑτέρου καθ' ἑαυτὸ ἀξιόλογον ἔχει, πάντα δὲ μετ' ἀλλήλων ἐκπληροῖ τέλειον σύστημα, οὕτως τὰ μεγάλα σκεδασθέντα μὲν ἀπ' ἀλλήλων ἄλλοσ' ἄλλη ἅμα ἑαυτοῖς συνδιαφορεῖ καὶ τὸ ὕψος, σωματοποιούμενα δὲ τῇ κοινωνίᾳ καὶ ἔτι δεσμῶ τῆς ἀρμονίας περικλειόμενα αὐτῷ τῷ κύκλῳ φωνήεντα γίνεται καὶ σχεδὸν ἐν ταῖς περιόδοις ἕρανός ἐστι πλήθους τὰ μεγέθη.

en los discursos, como en los cuerpos, es la composición de los miembros la que produce la grandeza: si separas uno de otro, ninguno tiene, por sí mismo, valor propio, pero reunidos dan forma a una estructura perfecta. Del mismo modo, las expresiones grandiosas, separadas unas de otras y esparcidas por aquí y por allá, en ocasiones eclipsan también lo sublime; pero si forman, en comunidad, una estructura única y se vinculan mediante la armonía, devienen sonoras por el ciclo mismo del período. Casi se podría decir que, en los períodos, la grandeza se produce cuando cada parte se asocia a otra.

La *synthesis* longiniana, en consecuencia, ha de verse como la coronación de la creación sublime, pues es la manera que los elementos que componen la dicción y el pensamiento tienen de amalgamarse y generar la “potencia expresiva”, que subyace a todo el *pathos* sublime. Puede pensarse que esta suerte de equilibrio o simetría entre lo dicho y lo pensado por el poeta ha de verse como una calca del *decorum* de la poética tradicional que establece precisamente la avenencia entre la forma y el argumento de un texto literario. Pero más que una simple calca, se trata, más bien, de una reformulación de ese principio, incluso de un replanteamiento. El alejamiento del *decorum* en la poética de lo sublime no responde a un afán de caos e irracionalidad sino a la necesidad comprensiva y unitaria de la literatura; a una nueva manera de entender el acto poético a partir, sobre todo, de un sentimiento subjetivo e íntimo del poeta que, por su fuerza y por su grandeza, alcanza y conmueve la subjetividad y la intimidad del lector. En ese sentido, la síntesis longiniana repara en la necesidad de que el conjunto de una obra literaria sea armónica en la constitución elocutiva de sus partes sin atender excesivamente el argumento que las motiva: se trata, entonces, de una suerte de armonía estructural y sonora con que más que persuadir la mente, se persuaden, maravillándolas, las emociones.

### 3. *SOBRE LO SUBLIME: UN TRATADO DE TEORÍA Y CRÍTICA LITERARIA*

En los dos capítulos anteriores, además de exponer los ejes centrales y constitutivos del tratado longiniano, he apenas sugerido que, ciertamente, hay que considerarlo en su aspecto meramente preceptivo sin que esto signifique olvidar utilizarlo también como un instrumento de crítica literaria. En las siguientes páginas intentaré desarrollar, justificar y sustentar esta idea.

#### 3.1. Longino y la noción de lo sublime como instrumento de crítica literaria

El tratado de Longino comparte con otros tratados de la misma índole la disposición y la estructura y, como muchos de ellos, pone especial atención en la enseñanza de aspectos formales y constitutivos de una obra literaria. Pero es mucho más que un libro de preceptiva pues, desde sus primeras líneas, se presenta como una respuesta crítica a otro tratado escrito sobre el mismo tema que, según Longino, está “muy por debajo del tema general” y se ocupa “muy poco de lo principal, sin prestar mucha ayuda a los lectores, que es a lo que el escritor debe apuntar en primer lugar”.<sup>66</sup> En este sentido, la labor de Longino se parece más a la del crítico literario que interpreta, analiza y evalúa una obra a partir de un modelo y va buscando en ella la comprobación de sus hipótesis. Su tarea consiste, por lo tanto, en presentar una mirada selectiva del pasado literario y en llamar la atención sobre el carácter “sublime” de los autores seleccionados. En muchos casos, su tarea pasa por señalar también dónde *no* está lo sublime y por qué motivos es que no puede juzgarse una obra de tal manera. Y es que, en efecto, la literatura, como todo producto humano, es falible y susceptible de imperfecciones que demeritan su propósito. Muchos escritores que pretenden alcanzar la sublimidad recaen más bien en lo indecoroso porque, como lo señala el propio Longino, la perfección y la imperfección literaria suelen provenir de una misma raíz: lo que contribuye al éxito de un escritor puede ser también lo que lo hunde en el olvido más profundo.<sup>67</sup> De allí que sea

---

<sup>66</sup> Long. 1. 1.

<sup>67</sup> Cf. *Ibid.*, 5. 1.

indispensable adquirir “*un conocimiento y un juicio* puros respecto de lo verdaderamente sublime”.<sup>68</sup> Y eso sólo sucede, insiste el autor,

ὄταν οὖν ὑπ' ἀνδρὸς ἔμφορον καὶ ἐμπείρου λόγων πολλάκις ἀκούμενόν τι πρὸς μεγαλοφροσύνην τὴν ψυχὴν μὴ συνδιατιθῆ μηδ' ἐγκαταλείπη τῇ διανοίᾳ πλεῖον τοῦ λεγομένου τὸ ἀναθεωρούμενον, πίπτῃ δέ, ἂν αὐτὸ συνεχῆς ἐπισκοπῆς, εἰς ἀπαύξησιν, οὐκ ἂν ἔτ' ἀληθὲς ὕψος εἴη μέχρι μόνης τῆς ἀκοῆς σφζόμενον. τοῦτο γὰρ τῷ ὄντι μέγα, οὗ πολλὴ μὲν ἡ ἀναθεώρησις, δύσκολος δὲ μᾶλλον δ' ἀδύνατος ἡ κατεξανάστασις, ἰσχυρὰ δὲ ἡ μνήμη καὶ δυσεξάλειπτος.

cuando un hombre sensato y experto en literatura escucha muchas veces un pasaje que no dispone su alma a la grandeza ni deja en su pensamiento nada para meditar más allá de lo dicho, y cuando después de haberlo examinado cuidadosamente, éste disminuye en su valor, entonces no se trata de lo verdaderamente sublime, pues su efecto se agota en el momento de ser escuchado. Lo realmente sublime es aquello que da mucho que pensar, a cuya fascinación es difícil, más bien imposible sustraerse, y cuyo recuerdo es vigoroso e imborrable.<sup>69</sup>

Ahora bien, la literatura sublime no implica, necesariamente, una perfección inmaculada. Por el contrario, requiere de cierta negligencia de su creador, a veces, incluso, inconsciente, pues una composición sin yerros languidece y se vuelve acartonada, insensible e incapaz de comunicar emoción alguna. Lo sublime, por lo tanto, no depende de la perfección formal y estilística sino de la capacidad del escritor para transmitir la grandeza de sus pensamientos a través de una elocución digna de esa grandeza. En ese tránsito de lo pensado a lo escrito en que el poeta pretende sublimar aún más con su palabra su pensamiento ocurre, muchas veces, el error. Su marca es indeleble y, en consecuencia, se juzga el conjunto de la obra literaria no en función de sus virtudes sino en la de sus imperfecciones

Por lo tanto, la obra sin yerros está lejos de contribuir a lo sublime justamente porque, supeditado a las normas del decoro, el poeta se aleja del riesgo que implica la sublimación, ese sinuoso camino ascendente en que el arte del poeta puede desvanecerse y precipitarse cual Ícaro en pleno vuelo. Por otra parte, no se trata tampoco de que el poeta se transforme en un iconoclasta irredento que en su empeño por alcanzar lo sublime incurra en faltas tan graves como la afectación desmedida, la hinchazón innecesaria del discurso y la torpeza elocutiva. En todo caso, la sublimidad de un escritor nace, primeramente, de la grandeza de

---

<sup>68</sup> *Ibid.*, 6. 1.

<sup>69</sup> *Ibid.*, 7. 3.

pensamiento que le es peculiar por naturaleza. Ésta es la virtud superior, el motor de la magnificencia verbal en la que encuentra expresión:

ἐπέτιοιγε καὶ ἄπτωτος ὁ Ἀπολλώνιος ἐν τοῖς Ἀργοναύταις ποιητής, κὰν τοῖς βουκολικοῖς πλὴν ὀλίγων τῶν ἔξωθεν ὁ Θεόκριτος ἐπιτυχέστατος· ἄρ' οὖν Ὅμηρος ἂν μᾶλλον ἢ Ἀπολλώνιος ἐθέλοις γενέσθαι; τί δέ; Ἐρατοσθένης ἐν τῇ Ἡριγόνῃ (διὰ πάντων γὰρ ἀμώμητον τὸ ποιημάτιον) Ἀρχιλόχου πολλὰ καὶ ἀνοικονόμητα παρασύροντος, κἀκείνης τῆς ἐκβολῆς τοῦ δαιμονίου πνεύματος ἦν ὑπὸ νόμον τάξαι δύσκολον, ἄρα δὴ μείζων ποιητής; τί δέ; ἐν μέλεσι μᾶλλον ἂν εἶναι Βακχυλίδης ἔλοιο ἢ Πίνδαρος, καὶ ἐν τραγωδίᾳ Ἴων ὁ Χῖος ἢ νῆ Δία Σοφοκλῆς; ἐπειδὴ οἱ μὲν ἀδιάπτωτοι καὶ ἐν τῷ γλαφυρῷ πάντῃ κεκαλλιγραφημένοι, ὁ δὲ Πίνδαρος καὶ ὁ Σοφοκλῆς ὅτε μὲν οἶον πάντα ἐπιφλέγουσι τῇ φορᾷ, σβέννυνται δ' ἀλόγως πολλακίς καὶ πίπτουσιν ἀτυχέστατα. ἢ οὐδεὶς ἂν εὖ φρονῶν ἐνὸς δράματος, τοῦ Οἰδίποδος, εἰς ταῦτο συνθεῖς τὰ Ἴωνος <πάντ'> ἀντιτιμήσαιτο ἐξῆς.

[...] En efecto, Apolonio es un poeta impecable en las *Argonáuticas* y también Teócrito es felicísimo en la poesía bucólica [...] Pero ¿no preferirías, más bien, ser Homero que Apolonio? ¿Acaso Eratóstenes, en su *Erígone* (un pequeño poema del todo irreprochable), es un poeta más grande que Arquíloco, con el ímpetu de este, con su frecuente desorden, con su llama de inspiración divina incapaz de ser sometida a la disciplina de una ley? ¿O qué? ¿en la lírica preferirías ser Baquilides más que Píndaro, y en la tragediaIÓN de Quíos más que Sófocles, por Zeus? Mientras que unos son implacables y en su lenguaje elegante todo está bien escrito, Píndaro y Sófocles, por su parte, hacen arder todo con su ímpetu, aun cuando a menudo se extinguen de manera imprevista y caen del modo más desafortunado. Pero ¿quién en su sano juicio querría cambiar el solo *Edipo* por todas las obras deIÓN juntas?<sup>70</sup>

La disquisición longiniana sobre la perfección poética permite identificar uno de los métodos más socorridos del tratadista en su papel de crítico literario. Me refiero al método comparatista. A lo largo de todo el tratado, Longino pone frente a frente a autores como Cicerón y Demóstenes, Platón y Lisias, Demóstenes e Hipérides, Homero y Aristeas, y compara diferentes pasajes sobre un mismo tema, como la descripción de los dioses en Homero o en las líneas inaugurales del *Génesis*; incluso compara a un mismo autor en sus diferentes épocas creativas, como el Homero de la *Ilíada* y el de la *Odisea*.<sup>71</sup>

El tratado longiniano es una verdadera antología de literatura, fundamentalmente griega (aunque se sabe que poseía conocimientos del hebreo y del latín), como se deja ver por la larga lista de autores (más de cuarenta) que incluye, abarcando desde la época homérica hasta

---

<sup>70</sup> Long. 33. 4-5.

<sup>71</sup>Cf. Elisabeth Nitchie, "Longinus and the Later Literary Criticism", *The Classical Weekly*, 27: 16 (1934), p. 124, quien considera esta comparación una muestra del manejo sublime del lenguaje de Longino y el culmen de su método crítico.

sus días. Pero no son sólo las citas de estos autores y la congerie de sus obras lo que da importancia crítica al tratado: es, más bien, lo que dice de ellas, de su estilo, de su composición, de la manera en que son recibidas por él mismo y por sus lectores; porque, en efecto, para Longino el lector de cualquier obra literaria, pero sobre todo el de su tratado, juega un papel muy relevante en la producción de lo sublime. Es, sin lugar a duda, el engranaje que completa el circuito. Longino enseña a su lector a identificar la literatura sublime y a interpretar sus señales, muchas veces escondidas o disimuladas conscientemente por los poetas; pero, sobre todo, lo enseña a reconocer sus respuestas afectivas, la agitación sensorial que le produce la lectura de una obra o un pasaje sublime. El lector ideado por Longino está representado en la figura del destinatario del tratado, un tal Terenciano, quien, como hombre de letras, contribuirá en la tarea crítica. Así al menos se lo hace saber Longino cuando le dice: “[...] ya que nos has invitado [...] a dejar por escrito de todos modos algo sobre lo sublime [...] tú mismo, amigo mío, nos ayudarás a juzgar sobre todos los detalles” (ἐπεὶ δὲ ἐνεκελεύσω καὶ ἡμᾶς τι περὶ ὕψους πάντως εἰς σὴν ὑπομνηματίσασθαι χάριν [...] αὐτὸς δ' ἡμῖν, ἑταῖρε, τὰ ἐπὶ μέρους, ὡς πέφυκας καὶ καθήκει, συνεπικρινεῖς ἀληθέστατα).<sup>72</sup>

Como es sabido, en la literatura de la antigüedad clásica los destinatarios de las diferentes obras literarias no necesariamente eran personas reales, pero dirigirse a ellos permitía a los autores justificar sus obras y relacionarse con sus lectores de manera un poco menos impersonal. Pues bien, la figura de Terenciano, real o no, también parece cumplir esta misma función. En realidad Longino está hablándole a un lector ideal con quien busca establecer una relación mucho más directa y recíproca. En consecuencia, el tratado sólo puede estar dirigido a un tipo específico de lectores: aquellos movidos por sus intereses literarios. Longino imagina o anhela un tipo de lector ideal para su obra con características específicas. Se trata de un lector que se complazca en el arte de lo sublime, es decir, en las causas que lo provocan y en los efectos que produce. De esta manera, Longino configura un tipo de lector que es, por excelencia, crítico y consumidor de lo sublime. Como sugiere Porter:

*On the Sublime* is addressed to the reader as critic: the reader must cultivate himself and so become a “free and uncorrupt judge (*krités*) of great things that flourish forever” [44. 9]; the aim is to “acquire a genuine understanding and appreciation (*epistemen kai epikrisin*) of sublimity in its truest form” [6. 1].<sup>73</sup>

<sup>72</sup> Long. 1. 2. Cursivas mías.

<sup>73</sup> Porter, *op. cit.*, p. 123. Las citas entre corchetes pertenecen al texto longiniano y son añadidos míos.



Así, pues, Longino prepara a su lector, se dirige a él y lo guía a través de los vericuetos de su teoría; lo familiariza con los conceptos rectores y lo empuja a que, por él mismo, pueda establecer su propio juicio literario, fundamentado siempre en la estela de lo sublime. De esta manera el lector descubre, maravillado, que el texto que juzga, si verdaderamente elevado, es el que hace emerger de los abismos de su alma su propio *pathos* sublime. Así lo insinúa el tratadista cuando sentencia que “por naturaleza nuestra alma es exaltada por lo verdaderamente sublime y toma una elevación ufana y se colma de alegría y orgullo, como si ella misma hubiese creado lo que escuchó.” (φύσει γάρ πως ὑπὸ τᾶληθοῦς ὕψους ἐπαίρεται τε ἡμῶν ἡ ψυχὴ καὶ γαῦρόν τι ἀνάστημα λαμβάνουσα πληροῦται χαρᾶς καὶ μεγαλαυχίας, ὡς αὐτὴ γεννήσασα ὅπερ ἤκουσεν).<sup>74</sup> La lectura de un texto sublime se vuelve, entonces, el reconocimiento de una verdad que el lector descubre en sí mismo, como ha señalado Gian Biagio Conte,

as the manifestation of a profound sensation or a latent experience [...] The sublime reader recognizes in what he reads his own «greatest» thoughts (remote because they are far greater than his usual ones), which now come back to him mantled in a certain alien majesty.<sup>75</sup>

Por todo lo anterior, no es erróneo afirmar que el tratado tiene ahora una doble función: establecer un juicio de valor sobre una o varias obras literarias y enseñar la manera de producir ese juicio. Es, a la vez, un arte compositivo y una herramienta crítica para aproximarse a otros poetas.

### **3.2. La aplicación del concepto para analizar la obra de otros autores**

A pesar de que, al menos durante diez siglos, el tratado de Longino se mantuvo en la penumbra de la historia literaria, su redescubrimiento, las ediciones griegas y las traducciones al latín y a algunas lenguas vernáculas colocaron sus presupuestos teóricos en un primer plano de la naciente “teoría literaria”. A partir de la última década del siglo XVII, la noción longiniana experimentó algunas transformaciones que ampliaron su campo de operación y

---

<sup>74</sup> Long. 7. 2.

<sup>75</sup> Gian Biaggio Conte, “Instruction for a Sublime Reader: Form of the Text and Form of the Addressee in Lucretius’s *De rerum natura*”, en *Genres and Readers. Lucretius, Love Elegy, Pliny’s Encyclopedia*, transl. Glenn W. Most, The Johns Hopkins University Press, Baltimore/London, 1994, p. 19.

sus significaciones; rápidamente lo sublime longiniano pasó del texto literario a la obra artística en general. La nueva sensibilidad moderna, apuntalada por el Idealismo y el Romanticismo encontró en esta noción la justificación de muchos de sus procederes y, sobre todo, el medio más eficaz para dejar el lastre que significó para sus propósitos la tradición clásica. La noción literaria se transformó pronto en una categoría estética que fundamentó la libertad y la individualidad creadora, sin la necesidad de encontrar reglas o preceptos que los avalaran.<sup>76</sup> Edmund Burke e Immanuel Kant, por ejemplo, le otorgaron a la noción un estatus filosófico que lo contraponía a la noción platónica de la “belleza”, dándole así posibilidades fenomenológicas superiores y más comprensivas.<sup>77</sup>

Pero las transformaciones y la apertura del concepto no generaron que lo sublime perdiera su naturaleza crítica. Al contrario, todas estas nuevas teorizaciones ampliaron su campo de acción y lo sublime se convirtió en una noción fundamental para la crítica de arte en todas sus representaciones. No es este el lugar para hacer un recuento minucioso de todos los estudios que han tenido como fundamento teórico esta noción, por lo que será suficiente mencionar algunos de ellos para poner en perspectiva la importancia crítica de la noción longiniana de lo sublime.

En la España aurisecular y más allá de la polémica gongorina, quizá el primero de los textos que tiene en cuenta una noción similar a la planteada por Longino,<sup>78</sup> es el *Discurso poético* de Juan de Jáuregui en que el sevillano concluyó que la única forma en que un poeta podía conseguir admirar a sus lectores, sublimarlos, era mediante el uso de una elocución elevada a la que denominó el “estilo mayor” y cuya implementación sólo era posible y deseable en el género épico. Para conseguir su cometido el estilo mayor del escritor debía ser constante, sin altibajos ni modificaciones. A partir de estas sencillas consideraciones teóricas, Jáuregui estudió la épica española y, a veces, la italiana, para mostrar que el asombro y la

---

<sup>76</sup> Cf. Pedro Aullón de Haro, *La sublimidad y lo sublime*, Verbum, Madrid, 2006, p. 69-118.

<sup>77</sup> Remito nuevamente al excelente estudio de Oyarzún (2010), *op. cit.*, que explica la idea de lo sublime en su evolución desde el pensamiento embrionario de Longino hasta los desarrollos filosóficos más puntuales de Hegel, pasando por los autores mencionados y otros como Schiller y Boileau.

<sup>78</sup> Un excelente y aún vigente estudio sobre la preceptiva poética española es el escrito por Antonio Vilanova, “Preceptistas españoles de los siglos XVI y XVII”, en Guillermo Díaz Plaja (ed.), *Historia General de las literaturas hispánicas*, Vergara, Barcelona, 1967, pp. 567-659. Cf. también Aullón de Haro, *op. cit.*, pp. 80-179.

maravilla, dos conceptos principalísimos en la teoría longiniana, debían ser el fin hacia el cual los poetas encaminaran sus obras.<sup>79</sup>

Joseph Pellicer de Tovar, por su parte, utilizó derivados del concepto longiniano para estudiar la poesía de su tiempo. En su *Epílogo de los preceptos del poema heroico. Escrito en la Academia de Madrid* (1625), el estudioso se encargó de buscar los efectos anímicos que perseguían los autores antiguos: “Sentir con novedad fue novedosa fullería, fue docta astucia de la antigua teología de los gentiles, para arrebatarse con la *admiración* los ánimos hasta introducirse con la *extrañeza* a singulares, y luego pasarse de la singularidad a la doctrina, y desde la doctrina a la fama.”<sup>80</sup>

La *Agudeza y arte de ingenio* de Baltazar Gracián también es un texto que continuó por la misma senda. Si bien en el tratado del erudito belmontino no se encuentra una alusión expresa al tratado de Longino (lo que ha llevado a algunos estudiosos a dar por hecho su completa ignorancia al respecto), también es cierto que nociones fundamentales para Longino como entusiasmo y maravilla, se tratan repetidamente en la *Agudeza y arte de ingenio*. Hablar, en consecuencia, de un desconocimiento total del texto griego sería demasiado apresurado, sobre todo si se piensa que para el humanismo europeo ya era un libro que circulaba con cierta fruición y cuyos postulados poéticos se replicaban, sin que se atribuyeran necesariamente al autor griego, en buena parte de las poéticas y retóricas más conocidas por entonces.<sup>81</sup>

Durante los siglos XVIII y XIX hubo una importante producción de estudios cuyo fundamento fue la teoría longiniana de lo sublime, enriquecida, como se ha visto, con los postulados de Burke, Kant y Hegel, pero que funcionó más como herramienta reflexiva y teórica que como instrumento de crítica literaria. Por ejemplo, muchos editores o

---

<sup>79</sup> Un excelente estudio sobre las ideas poéticas de Juan de Jáuregui puede encontrarse en José Manuel Rico García, «La perfecta idea de la altísima poesía». *Las ideas estéticas de Juan de Jáuregui*, Diputación, Sevilla, 2001, en especial pp. 90-91 y 119-123.

<sup>80</sup> *Apud* Rico, *op. cit.*, p. 91, n. 162. Es cierto que el concepto de *admiratio* no es privativo de la poética longiniana. Existía ya en autores como Aristóteles, Cicerón, Quintiliano y Horacio como parte del trinomio que constituía el objetivo de toda retórica: *docere, delectare, commovere*. En el Renacimiento el concepto siguió estudiándose y trabajándose a partir de estos autores. Sin embargo, lo que sí es novedoso de la poética longiniana y del concepto que ahí se formula es que la *admiratio* se vuelve el único objetivo, o para decirlo mejor, el más importante de la poética sublime. En esta poética los otros dos conceptos apenas aparecen, y lo hacen siempre como consecuencia de la *admiratio*.

<sup>81</sup> Como se sabe, Góngora fue uno de los autores más citados por Gracián en su preceptiva y lo hizo justamente a partir de conceptos como “asombro”, “emoción”, etc. Mercedes Blanco, como se verá más adelante, se ha encargado ya de la relación del belmontino con el cordobés con suficiencia y autoridad.

compendiadores de obras poéticas españolas utilizaron criterios longinianos para delimitar la obra de los poetas que compendaban. En las colecciones poéticas presentadas por Quintana, Estala o Juan Bautista Conti destaca el concepto de *sublimidad* para referirse, sobre todo, a Herrera.<sup>82</sup>

En realidad, no es sino hasta la segunda mitad del siglo XX y las dos primeras décadas de este segundo milenio que la noción de lo sublime como herramienta crítica resurge con renovados bríos. Sobre todo es la filología clásica la que retoma el concepto para exponer sus ideas sobre las peculiaridades compositivas de los poetas antiguos. En 1984 Gian Biagio Conte comienza una serie de estudios sobre la poesía virgiliana que tiene como uno de sus principales ejes el concepto de lo sublime.<sup>83</sup> Peter Schrijvers y Philippe Hardie también dedicaron sendos trabajos a estudiar desde esta misma óptica la poesía de Lucrecio.<sup>84</sup> J. M. Day interpretó la poesía de Lucano como una experiencia estética derivada de lo sublime, mientras que Anne Lagière propuso una lectura novedosa de la *Thebaida* estaciana a partir de su relación, casi contemporánea, con el texto de Longino.<sup>85</sup> Erick Gunderson se ocupó de la obra del filósofo cordobés Lucio Anneo Séneca desde el enfoque de la ética sublime propuesta por Longino y, finalmente, Stephen Halliwell, el encargado de la más reciente edición del texto longiniano, ha dedicado algunos estudios a entender la poesía griega y latina a partir de los conceptos longinianos de entusiasmo y sublimidad.<sup>86</sup> Desde luego también hay autores modernos como Leopardi, Baudelaire y Marcel Proust,<sup>87</sup> entre muchos otros, que se han estudiado desde la parcela de lo sublime, pero baste por el momento con los ejemplos

---

<sup>82</sup> Cf., el excelente y documentado estudio de Pedro Ruíz Pérez, “Vuelos y raptos poéticos: Estala, Herrera y lo sublime”, *Bulletine Hispanique*, 104: 1 (2002), esp. pp. 416-422.

<sup>83</sup> Cf. Gian Biagio Conte, *The Poetry of Pathos. Studies in Virgilian Epic*, S. J. Harrison (ed.), Oxford University Press, New York, 2007, esp. “Anatomy of a Style: Enallage and the New Sublime”, pp. 58-122.

<sup>84</sup> Cf. Peter H. Schrijvers, *Horror ac divina voluptas. Études sur la poétique et la poésie de Lucrece*, Amsterdam, Universität, 1970; y Philippe Hardie, *Lucretian Receptions: History, The Sublime, Knowledge*, Cambridge University Press, Cambridge, 2009.

<sup>85</sup> Cf. H. J. M. Day, *Lucan and the Sublime. Power, Representation and Aesthetic Experience*, Cambridge University Press, New York, 2013; y Anne Lagière, *La Th ba de de Stace et le sublime*, Tesis, Universit  Paris-Sorbone, 2014.

<sup>86</sup> Erik Gunderson, *The Sublime Seneca. Ethics, Literature, Metaphysics*, University Press, Cambridge, 2015; Stephen Halliwell, *Between Ecstasy and Truth. Interpretations of Greek Poetics from Homer to Longinus*, Oxford University Press, New York, 2011, esp. “The Mind’s Infinity: Longinus and the Psychology of the Sublime”, pp. 327-366.

<sup>87</sup> Cf. Raffaele Gaetano, *Giacomo Leopardi e il Sublime*, Rubettino editore, Italia, 2002; Erich Auerbach, “Les *Flaures du Mal* de Baudelaire e il sublime”, *Da Montaigne a Proust*, Donato Editore, Bari, 1970, pp. 150-171; Stephen Gilbert Brown, *The Gardens of Desire. Marcel Proust and the Fugitive Sublime*, University Press, New York, 2004.

citados hasta ahora, para tener una modesta idea del impacto que ha tenido este tratado en la literatura universal, en la teoría y en la crítica literarias.

### 3.3. Diferencias entre “lo sublime” longiniano y el “estilo sublime”

#### 3.3.1. El estilo sublime: antecedentes grecorromanos

La retórica clásica, desde Aristóteles hasta Quintiliano,<sup>88</sup> se refería a los estilos discursivos como *genera dicendi*. Estos se dividían en tres tipos: el humilde (o bajo), el medio (o florido) y el sublime (o elevado). Su empleo estaba en función de las cosas y los argumentos que el orador o el poeta buscaban expresar y no a la inversa. Aristóteles, por ejemplo, consideró que el estilo sublime era propio de poetas épicos y trágicos en tanto que sus composiciones eran la representación mimética de acciones y personajes elevados. Para el estagirita era impensable que la grandeza de un héroe, su magnificencia anímica y la valentía de sus hazañas estuvieran acompañadas de un lenguaje humilde y coloquial.<sup>89</sup> Todo lo contrario sucedía en el caso de la comedia, cuya intención era reproducir las acciones y las costumbres de hombres viles y, en consecuencia, sus requerimientos expresivos no iban más allá de lo humilde y llano.<sup>90</sup>

Desde luego, la división planteada por Aristóteles influyó en la mayoría de los teóricos griegos y latinos posteriores. Teofrasto, considerado por la crítica como el primero en acometer de manera sistemática el estudio de los estilos literarios, también sugirió una división tripartita: el estilo sencillo, que correspondía a los asuntos vulgares y cómicos; el intermedio, empleado generalmente para los panegíricos o la poesía amorosa y el pleno, consagrado exclusivamente a la épica. Demetrio, por su parte, habló de una división cuatripartita: el estilo llano, el elegante, el elevado (también llamado elocuente) y el fuerte o vigoroso. Esta división, como en el caso de los teóricos anteriores, también estaba sujeta a las leyes del decoro. Dionisio de Halicarnaso, contemporáneo de Cecilio y de Longino,

---

<sup>88</sup> Platón es un caso especial porque, si bien nunca escribió una *téchne*, es decir, un libro exclusivamente dedicado a sistematizar sus pensamientos retórico-poéticos, lo cierto también es que ambos temas fueron recurrentes en sus diálogos. El *Gorgias*, el *Fedro* o el *Ión* son un buen ejemplo de ello. Su interés por las cuestiones estilísticas se advierte, además, en su misma práctica literaria y en las constantes imitaciones de poetas y oradores de las que está llena.

<sup>89</sup> Cf. Arist. Ret. III y Poét. 1448a y 1448b.

<sup>90</sup> Cf. *Ibid.*, 1449b.

ejemplificó su división tripartita de los estilos ejemplificándola con la obra de algunos autores: Lisias era el representante del estilo bajo; Platón e Isócrates representaban el estilo medio y, finalmente, Tucídides enarbolaba las banderas del estilo sublime.

Por otra parte, en el mundo latino las teorías del estilo fueron desarrolladas fundamentalmente por Cicerón, Quintiliano y Horacio.<sup>91</sup> Para el primero, la división estilística más que literaria era forense y, en consecuencia, el tono y el estilo de un discurso venían dados en función de la causa a defender:

*Probare necessitatis est, delectare suavitatis, flectere victoriae: nam id unum ex omnibus ad obtinendas causas potest plurimum. Sed quot officia oratoris, tot sunt genera dicendi: subtile in probando, modicum in delectando, vehemens in flectendo, in quo uno vis omnis oratoris est.*

El probar es propio de la necesidad; el deleitar, del agrado; el conmover, de la victoria, pues de todas las cualidades ésta sola tiene el mayor poder para ganar las causas. Y cuantos son los deberes del orador tantos son los estilos: el sencillo en el probar, el templado en el deleitar, el vehemente en el conmover, condición esta última que por sí sola resume toda la esencia del orador.<sup>92</sup>

Quintiliano, influido por las teorías ciceronianas, formuló de manera muy semejante su teoría de los estilos:

*Altera est divisio, quae in tris partis et ipsa discedit, qua discerni posse etiam recta dicendi genera inter se videntur. Namque unum subtile, quod ischnon vocant, alterum grande atque robustum, quod hadron dicunt, constituunt, tertium alii medium ex duobus, alii floridum (namque id antheron appellant) addiderunt. Quorum tamen ea fere ratio est, ut primum docendi, secundum movendi, tertium illud, utrocumque est nomine, delectandi sive, ut alii dicunt, conciliandi praestare videatur officium*

parece que se pueden también distinguir entre sí verdaderas clases de estilo en el discurso. En efecto, constituyen el primer grupo aquel que llaman *ischnón* (sencillo), el segundo, el *grande* y *vigoroso*, que llaman *hadrón* (pleno), y unos autores añaden como grupo intermedio el formado de los dos anteriores, y que otros consideran como ‘el florido’ (pues así lo denominan en griego, *antherón*). Con todo, en estas clases de

---

<sup>91</sup> Al parecer Varrón, quizá uno de los hombres de más erudición en el mundo antiguo, fue el primero en exponer su propia teoría de los estilos. Cf. al respecto G. M. A. Grube, *The Greek and Roman Critics*, Hackett, Indianapolis/Cambridge, 1995, p. 163: “[...] there is an interesting reference in Aulus Gellius where he is discussing the three styles, which he links with three neighbouring vices; Gellius quotes Varro as saying that Pacuvius was an example of copiousness, Lucillius of simplicity, and Terence of the intermediate style [...] if Gellius is quoting correctly, then Varro’s was the first extant example of the use of the three-style formula, and the first, moreover, to classify authors in accordance with it.”

<sup>92</sup> Cic. *De or.*, 69.

estilo hay por lo general un especial fundamento: el primero parece cumplir la tarea de *enseñar*, el segundo la de *mover*, el tercero, [...] *deleitar*.<sup>93</sup>

Por último, Horacio le dio un enfoque más literario a su teoría y en su *Ars poetica* concluyó que no podía considerarse poeta aquel que no supiera conservar el estilo requerido por cada uno de los temas y personajes de sus poemas:

*descriptas servare vices operumque colores  
cur ego si nequeo ignoroque poeta salutor?  
cur nescire pudens prave nescire quam discere malo?  
versibus exponi tragicis res comica non vult;  
indignatur item privatis ac prope socco  
dignis carminibus narrari cena Thyestae.  
singula quaeque locum teneant sortita decenter*

¿Por qué si no puedo conservar las leyes establecidas y desconozco los tonos de una obra me doy el nombre de poeta? ¿Por qué, avergonzándome malamente, prefiero desconocer que aprender? Un tema cómico no quiere ser tratado con versos trágicos e igualmente es indigno que la cena de Tiestes sea narrada con cómicos versos en lugar de graves metros [...] Mantenga cada género el lugar que le corresponda.<sup>94</sup>

Por lo demás, es fácilmente advertible que tanto el enfoque aristotélico como el latino fueron las preceptivas dominantes en su época y que perduraron durante los siguientes quince siglos sin modificaciones relevantes. La Edad Media introdujo nuevas categorías literarias pero que, aun cuando las regía el talante religioso, no se separaban drásticamente de los preceptos del paganismo. Incluso la entrada en escena de las lenguas vernáculas y sus productos literarios no significaron una vuelta de tuerca en la preceptiva antigua. La España renacentista no fue la excepción.

### 3.3.2 El estilo sublime en la España del Siglo de Oro

La España del Siglo de Oro, como toda la Europa occidental, es heredera de las teorías del estilo configuradas en la antigüedad clásica, por lo que conserva el mismo sistema taxonómico, apenas con algunos ligeros cambios nada sustanciales.<sup>95</sup> La gran mayoría de los

---

<sup>93</sup> Quint. *Inst. Orat.*, XII, 10, 58-59.

<sup>94</sup> Hor. *Ars*, vv. 86-92.

<sup>95</sup> Abarcar aquí un minucioso y detallado estudio al respecto no es la intención. Sin embargo, remito nuevamente al estudio de Antonio Vilanova, *op. cit.*, y a los indispensables estudios de Marcelino Menéndez Pelayo, *Historia de las Ideas estéticas en España*, [Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1940] ed. Enrique Sánchez Reyes, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Alicante, 2018 [consultada en línea]; de Luisa López Grigera, *La retórica en la España del Siglo de Oro*, Universidad de Salamanca, Salamanca, 1994 y José

tratadistas hispanos que escribieron tratados poéticos y retóricos, ya en latín ya en español, continuó apelando a la división estilística tripartita. La *Retórica* de Antonio de Nebrija (1515), el *De imitatione* de Juan Lorenzo Palmireno (1554), el *De imitatione seu de informandi styli ratione libri duo* de Sebastián Fox Morcillo (1554) o el *De tribus dicendi generibus* de Alfonso García de Matamoros son tratados cuyo fundamento teórico proviene justamente de los preceptos aristotélicos y ciceronianos.<sup>96</sup> Por lo tanto, es natural y lógico que su caracterización de lo sublime haya partido de la interpretación estilística y de su dependencia a los géneros mayores, la épica y la tragedia.<sup>97</sup> Sirva como ejemplo lo dicho por el retórico Sebastián Fox Morcillo, quien consideraba que

*Haec ipsa tria genera late patent per omnium auctorum scripta tam poetarum, et historicum qui iisdem proximi sunt, quam oratorum, ac philosophorum. Nam tragici et heroici carminis scriptores sublimes et concitati fere sunt omnes: epigrammatum, epistolarum, lyricorum, elegorum, mixi generis, hoc est, partim grave partim moderati, ac demisi pro rei, quae tractatur, natura.*

[e]stos tres géneros se distinguen profusamente en las creaciones de todos los escritores, tanto de poetas como de historiadores, filósofos y oradores. Los escritores de poemas trágicos y épicos son siempre sublimes y efervescentes; los que escriben cartas o epigramas, poemas líricos o elegíacos, suelen mezclar los géneros, esto es, en ocasiones utilizan uno grave, en ocasiones, otro moderado y adecuado a la naturaleza del argumento o asunto que tratan.

Otro ejemplo semejante lo encontramos en el caso de Alfonso López Pinciano, autor de uno de los más influyentes e importantes tratados de preceptiva literaria, la *Philosophia Antigua*

---

Rico Verdú, *La retórica española de los siglos XVI y XVII*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1973.

<sup>96</sup> Incluso antes de la gran proliferación de retóricas españolas escritas en latín, acontecida en la primera mitad del s. XVI, los escritores españoles de las postrimerías del s. XV tenían muy presente la tripartición de los estilos literarios y oratorios, como puede colegirse a partir de lo dicho por Juan de Mena en su “Proemio Segundo” de la *Coronación del marqués de Santillana*: “Sepan los que ignoran que por alguno de tres estilos escriben o escribieron los poetas: por estilo trágico, satírico o comedio. Tragedia es dicha la escritura que habla de altos hechos, y por bravo y soberbio y alto estilo, la cual manera siguieron Homero, Virgilio, Lucano, Estacio; por la tragedia escritura, puesto que comienza en altos principios, su manera es acabar en tristes y desastrados fines. Sátira es segundo estilo de escribir, la naturaleza de la cual escritura y oficio reprende los vicios, del cual estilo usaron Horacio, Persio y Juvenal. El tercero estilo es comedia, la cual trata de cosas bajas y pequeñas, y por bajo y humilde estilo, y comienza en tristes principios y fenece en alegres fines, del cual usó Terencio [...]. De los cuales tres estilos más largamente poniendo sus derivaciones y significados habla el comentador sobre la *Comedia* de Dante en el cuarto preámbulo”, *apud*, David Mañero Lozano, “Del concepto del decoro a «la teoría de los estilos»: consideraciones sobre la formación de un tópico clásico y su pervivencia en la literatura española del Siglo de Oro”, *Bulletín Hispanique*, 111: 2 (2009), pp. 357-385, p. 373.

<sup>97</sup> Cf., al respecto Mercedes Blanco, “La idea de estilo en la España del siglo XVII”, en Anthony J. Close (ed.), *Edad de oro cantabrigense: actas del VII Congreso de la Asociación Internacional del Siglo de Oro*, 2006, pp. 17-29. [Consultada en línea]



*Poetica* (Madrid, 1596), quien dedica todo el libro sexto a la explicación de cada uno de los tres estilos. Baste aquí tan sólo con citar la división primaria:

como es la poética imitación en el lenguaje, es necesario que imite a alguno de estos tres estados, o al patricio y alto, o al plebeyo y bajo, o al equestre y mediano.

Como puede apreciarse, para el tratadista vallisoletano, el “estilo alto” se ocupaba de la descripción de personas altas y graves, como reyes o cónsules y de sus acciones, por lo que su lenguaje debía consistir en la grandeza de las sentencias y en el uso de palabras “propias y peregrinas”, mientras que los otros dos estilos tenían una dinámica semejante: se adecuaban a los personajes y los argumentos retratados. La impronta aristotélica no pasa desapercibida en estas líneas del Pinciano.

A pesar de ello y aunque la influencia clásica era predominante en los círculos académicos y literarios, convivió con ella una tradición “menor”, pero que con el tiempo comenzó a ganar adeptos entre los preceptistas españoles.<sup>98</sup> Me refiero a lo que se ha conocido generalmente como la retórica griega postaristotélica representada,<sup>99</sup> principalmente, por las teorías hermogenianas sobre el estilo. Antonio Lull fue uno de los presentadores y traductores más conspicuos de esta novedosa corriente. De alguna manera él fue quien abrió las puertas de la inteligencia española a tratadistas como Hermógenes, Demetrio, Dionisio y, desde luego, Longino, cuando redactó su *De oratione libri septem* (Basilea, 1563).<sup>100</sup>

Con la introducción de los postulados hermogenianos sobre el estilo y el conocimiento, aunque sea parcial, de la obra de Longino, el panorama retórico-poético de España comenzó a cambiar y a aceptar la introducción de nuevos elementos que, a la postre, terminarían consolidando la transformación del pensamiento tradicional. Una de las manifestaciones más tangibles de este proceso fue, por ejemplo, la necesidad de dotar a la comedia y al género pastoril de un prestigio cada vez mayor, lo que provocó un alejamiento paulatino de las

---

<sup>98</sup> Más que el desplazamiento o suplantación de una teoría por otra hay que entender este proceso como una suerte de mezcolanza conceptual y paradigmática que no hizo sino enriquecer el campo de la preceptiva literaria.

<sup>99</sup> Cf. López Grigera, *op. cit.*, esp. pp. 69-80.

<sup>100</sup> Muy probablemente Lull haya sido el primero de los humanistas españoles, quizá junto con Luis Vives, en tener conocimiento del tratado longiniano aunque, como hombre de su tiempo, entendió la noción siempre desde lo ornamental y estilístico. En realidad apenas se ocupó de ella en una rápida mención, asimilándola al concepto hermogeniano de *idea*. Cf. Antonii Lulli Balearis, *De oratione libri septem. Quibus non modo Hemogenes ipse totus, verumetiam quidquid fere à reliquis Graecis ac Latinis de Arte dicendi traditum est, suis locis aptissime explicatur*, Basileae, Ioannis Oporini, 1558, p. 422.

exigencias del *decorum*, fundamento de la teoría clásica de los estilos;<sup>101</sup> otra, la creciente importancia que se le dio a la *admiratio* como elemento constitutivo e inseparable de la buena literatura.<sup>102</sup>

De esta manera se fue operando un cambio en la sensibilidad estética española hasta dar paso a lo que Mercedes Blanco ha llamado “el nacimiento de una nueva conciencia literaria”, en que nociones como grandeza, magnificencia, elevación, relacionadas todas con una idea todavía estilística de la sublimidad, adquirieron mucha relevancia.<sup>103</sup> Piénsese, sobre todo, en la teoría del furor poético, heredada del platonismo, que liberaba al poeta de los lastres genéricos y de los límites impuestos por el decoro, otorgándole una honrosa libertad para sus creaciones. Uno de los primeros españoles en formular una teoría emanada de la idea platónica del furor poético fue el erudito Benito Arias Montano, quien en su *Rhetoricorum libri III* (preceptiva, por cierto, escrita en hexámetros) sugiere que el poeta posee una libertad creativa esencial y una inspiración generada por las Musas:

*Libera sed vatum mes est, nec legibus illa  
posuerit sempre nostris; namque altius audent  
transferri, quocumque animum sacra Musa vocarit,  
ducuntur stimulante Deo, et transcendent limen  
saepe solent, nec natura, nec iam ordine sese  
includunt, medias interdum spiritus in res  
arripitur subito, atque movet penetralia cantu  
intima, et incipiens ex gestis ultima tractat.*

Pero la mente de los vates no siempre se adecua a nuestras leyes, pues ellos se atreven a ser más altamente elevados, a donde quiera que la Musa sagrada convoque su ánimo. Son arrebatados como si la divinidad misma los poseyera y suelen, con frecuencia, ir más allá de sus propios límites. No se dejan gobernar ni por la naturaleza ni por orden alguno; a veces su espíritu, abruptamente, comienza a declamar *in medias res* y son capaces de conmovier con su canto los más recónditos lugares y comienzan a cantar sobre las más antiguas historias.<sup>104</sup>

---

<sup>101</sup> Cf. Aurora Egido, “«Sin poética hay poetas». Sobre la teoría de la égloga en el Siglo de Oro, *Criticón*, 30 (1985), pp. 43-77.

<sup>102</sup> Cf. Edward Ridely, “Aspectos del concepto de «admiratio» en la teoría literaria del Siglo de Oro”, en *Studia Philologica. Homenaje a Dámaso Alonso*, Gredos, Madrid, 1963, vol. 3, pp. 173.184.

<sup>103</sup> Mercedes Blanco, “La polémica en torno a Góngora (1613-1630). El nacimiento de una nueva conciencia literaria”, *Mélanges de la Casa de Velázquez*, 42:1 (2012), [en línea] <http://journals.openedition.org/mcv/4255>.

<sup>104</sup> *Apud* Alfonso Martín Jiménez, “La Literatura en los tratados españoles de retórica en el siglo XVI”, *Rhetorica: A Journal of the History of Rhetoric*, 15 (1997), p. 24, n. 70. Como habrá oportunidad de ver, el argumento de la supuesta “rebeldía” de un poeta, enunciado por Arias Montano, servirá a Pedro de Valencia en 1613 para calificar el proceder poético de Góngora. Valencia lo hace con el tratado longiniano frente a sus ojos. Nada impide pensar que sucediera lo mismo en el caso de su amigo y preceptor, lo que, en todo caso, iría delineando la senda española recorrida por el texto a partir de su publicación en Italia.

Luego, Luis Alfonso Carvallo, con su *Cisne de Apolo* (1602), y Luis Carrillo y Sotomayor, con su *Libro de la erudición poética* (publicado de manera póstuma en 1611), continuaron por el mismo camino defendiendo y desarrollando la teoría platónica del furor poético causado por una suerte de inspiración divina. Ya en la segunda mitad del siglo XVII, esta teoría sirvió, como se verá más adelante, a algunos defensores de la poesía gongorina. Con todo, la noción de lo sublime continuó perteneciendo al campo de la estilística. Incluso Pedro de Valencia, el primero en utilizar la noción como herramienta crítica, lo hizo en un primer momento sobre la base de la teoría de los estilos.

Por todo lo anterior, puede entenderse que el denominador común de todas estas teorías fue entender lo sublime como un estilo literario u oratorio y, por lo tanto, como un mero instrumento ornamental regido por las leyes del decoro que, en consecuencia, restringían su uso a géneros literarios y oratorios específicos. Esto, desde luego, no significa un juicio de valor; tan sólo la descripción de un hecho históricamente irrefutable que me permite, por otro lado, establecer un contraste necesario con la noción longiniana, no para enfrentarlas sino para intentar explicar esta última y mostrar que en su concepción misma está pensada más allá de estilos y de géneros. El tratado *Sobre lo sublime* no es un texto para aprender a escribir épicas o tragedias, o no sólo. Estamos, también, frente a una novedosa propuesta (teorizada y, al mismo tiempo, aplicada) de entender y estudiar la literatura.

### 3.3.3. Lo sublime longiniano

A diferencia de los desarrollos teóricos anteriores, la concepción longiniana de lo sublime, aunque desde luego comparte características y propiedades con aquellos, es una noción mucho más comprensiva y abarcante que no reduce su campo de acción a un género oratorio o literario concreto. Por el contrario, tiene la capacidad de aparecer en cualquier circunstancia y contexto literario: en un silencio o en la simpleza del lenguaje, en lo ridículo o en lo amoroso y su fin, como se ha visto, no es la persuasión sino la admiración del lector. Lo sublime longiniano promueve valores poéticos de alcance universal que son de provecho para cualquier escritor, porque además de ser un procedimiento textual es también una experiencia sensitiva, un efecto anímico buscado a conciencia por el escritor.<sup>105</sup> Donald

---

<sup>105</sup> Cf. Philip Shaw, *The Sublime*, Routledge, London, 2006, p. 2.

Russell, uno de los primeros editores contemporáneos del tratado, ha sugerido con razón, que lo sublime longiniano debe entenderse más que como un “special style”, como un “special effect”, configurado a partir de una amplia variedad de desarrollos textuales que, si se miran desde la óptica clásica, podrían considerarse opuestos.<sup>106</sup>

Así pues, a diferencia de la elocuencia elevada del orador o del *genus grande* del poeta épico, que dispone el uso de sus recursos y sus tonos discursivos según la materia tratada, lo sublime longiniano no es privativo de un solo género o estilo literario. Mientras aquellos restringen su proceder enmarcándolo en un contexto determinado, éste no toma en cuenta esta nomenclatura restrictiva. Su naturaleza es tal que le permite la movilidad entre un discurso forense, una narración épica, la descripción trágica de un suceso o de una pasión amorosa e, incluso, en la sencillez y vileza de lo cómico; es eficaz en todo momento, en todo género y en toda composición.<sup>107</sup> El fenómeno literario descrito por Longino, a pesar de que sólo puede advertirse y estudiarse a partir de lo meramente físico y evidente, es decir, a partir de lo textual, del testimonio literario, trasciende esas fronteras, pues como sugiere Girons:

La lograda forma de las figuras, la nobleza de la expresión, la dignidad y la elevación de la disposición verbal, vienen a continuación. Sin embargo, las fuentes de lo sublime longiniano [...] rechazan una jerarquización rígida, puesto que lo que llega a deslumbrarnos es, precisamente, la existencia de los diferentes modos a través de los cuales se presenta el *hypsos*. Lo sublime no es una cualidad retórica como cualquier otra: lo sublime irradia, esparciéndose al mismo tiempo por todas partes, como algo donde tiene lugar el encuentro, siempre singularísimo, entre el genio y sus instrumentos. En la perspectiva de Longino, un discurso es sublime no porque posea la cualidad retórica de la sublimidad, sino porque nos permite contemplar lo sublime *in statu nascendi*.<sup>108</sup>

En consecuencia, es posible afirmar, como he venido sugiriendo, que la noción de lo sublime está lejos de ser sólo una categoría genérica o estilística. Hay que entenderlo, más bien, como un tono escritural en el que caben todos los géneros. Lo sublime longiniano es, si cabe decirlo, el *género de géneros*, el género literario por excelencia que trasciende los sistemas de clasificación tradicionales o, más bien, los abarca a todos ellos conformándose en una *summa generum* que privilegiará más los efectos provocados en el lector por determinados desarrollos estilísticos que la puridad del discurso poético y su adecuación verbal y formal a

---

<sup>106</sup> Russell, *op. cit.*, p. xii.

<sup>107</sup> Cf. J. M. Day, *op. cit.*, p. 4.

<sup>108</sup> Blandinde Girons, *op. cit.*, pp. 98-99.

los asuntos tratados.<sup>109</sup> En este sentido, lo sublime longiniano es arte y técnica a un mismo tiempo. Técnica porque ordena y da coherencia a una serie de preceptos literarios con el propósito de conseguir su fin, la admiración; arte porque mediante el ordenamiento de estos preceptos se propone alcanzar valores como la belleza o la fealdad, lo ridículo o lo pasional. De hecho, desde la perspectiva longiniana todos estos valores pierden autonomía si están aislados, porque por sí mismos son frágiles e inestables. Si no están vinculados con la grandeza verbal, emocional y reflexiva, se convierten ineludiblemente en un mero artificio, en simple cosmética.<sup>110</sup> Lo sublime longiniano implica, por lo tanto, el nacimiento de una nueva consciencia literaria que irá ganando terreno poco a poco en la selva de la preceptiva tradicional hasta convertirse en una de las categorías estéticas más importantes de la modernidad.

---

<sup>109</sup> Recuérdese que Longino encadena todos sus ejemplos, partiendo de un afán comparatista, sin distinción genérica y, aún más, sin separar la poesía de la prosa: elogia a autores como Homero, Safo, Demóstenes, Platón, Eurípides, Sófocles, Arquíloco, Píndaro, Tucídides y Jenofonte, mientras que censura otros como Apolonio de Rodas, Teócrito, Baquílides, Isócrates, Hiperides o Lisias.

<sup>110</sup> Cf. Oyarzún (2010), *op. cit.*, pp. 18-19.

## 4. LA NOCIÓN LONGINIANA DE LO SUBLIME COMO HERRAMIENTA CRÍTICA PARA ANALIZAR Y LEER LA POESÍA MENOR DE LUIS DE GÓNGORA

### 4.1. Pedro de Valencia y su “Censura”

En mayo de 1613 Luis de Góngora envió una carta al humanista Pedro de Valencia que contenía dos “papeles” adjuntos. Se trataba del *Polifemo* y de las *Soledades*. En su misiva (que por desgracia no se conserva, pero cuyo contenido, al menos en parte, puede conjeturarse a partir de la respuesta de Valencia) Góngora pidió al segedano “censura rigurosa i crítica i [...]consejo”, sobre estas dos obras.<sup>111</sup> Pedro de Valencia respondió un mes después a la petición del cordobés anotando “critissísimamente” sus dos poemas. Góngora sabía que sus poemas más recientes provocarían cierta extrañeza en la *res publica litteraria* de su tiempo y una de las mejores maneras de medir sus alcances y consecuencias era acudiendo al juicio de un experto, pero no necesariamente para modificar su proceder creativo sino, simplemente, para visualizarlo y entenderlo desde otras perspectivas.<sup>112</sup>

Aunque se sabe que don Luis acudió también a juicios como el de su amigo Francisco Fernández de Córdoba, el abad de Rute, no deja de llamar la atención que haya sido el parecer del erudito segedano al que primero recurrió don Luis. Probablemente, una de las principales

---

<sup>111</sup> Cf. Manuel Ma. Pérez López, *Pedro de Valencia, primer crítico gongorino, estudio y edición anotada de la Carta a Góngora en censura de su poesía*, Universidad de Salamanca, Salamanca, 1988, p. 60. Como puede verse en esta edición, se conservan dos versiones de la respuesta del humanista segedano a Góngora. Sólo la segunda de ellas tiene fecha, 30 de junio de 1613. La primera es más larga en su contenido, mientras que la segunda es más compacta; sin embargo, el hilo conductor de ambas es el mismo. Pérez López cree que es la segunda carta la que habría recibido don Luis. Todos los argumentos utilizados hacen pensar que esto es así: su redacción es más clara, mucho más concisa y parece ser fruto de una reflexión más cuidadosa. De cualquier manera, ambas versiones se ofrecen como documentos complementarios que ayudan a entender mejor y de manera más puntual la crítica de su autor, por lo que utilizaré ambas cuando así lo requiera mi argumentación.

<sup>112</sup> Sobre la atención que Góngora puso a las correcciones y sugerencias que le hicieron críticos como Valencia o Fernández de Córdoba véase lo dicho por Robert Jammes, “Apuntes sobre la génesis textual de las *Soledades*”, en J. Issorel (ed.), *Crepúsculos pisando. Once estudios sobre las Soledades*, CRILAUP Presses Universitaires, Perpignan, 1995, pp. 138-139, “[...] su aceptación [de los consejos] no fue sistemática. Suprimió repeticiones, moderó el empleo de ciertas construcciones, quitó algunos chistes que desdecían del contexto, pero se negó a ir más lejos. No quitó, por ejemplo, ninguna de las palabras «peregrinas» que se le censuraban. Todos los cultismos de la versión primitiva están en la versión definitiva [...] Góngora no aceptó, en ningún caso, hacer más asequible su poema, con lo cual bastaría para demostrar que la dificultad es parte inherente de su poética. Así se explica, también, que no haya «emendado» ninguno de esos hipérbatos que sorprendían a sus primeros lectores.” Dámaso Alonso, por su parte, en un luminoso artículo (“Góngora y la Censura de Pedro de Valencia”, *Estudios y ensayos gongorinos*, Gredos, Madrid, 1960, pp. 286-310) demostró, confrontando la versión primitiva de las *Soledades*, que fue la que con toda seguridad leyó Valencia, con la versión posterior, que ha servido como base de todas las ediciones antiguas y modernas, que don Luis corrigió, en efecto, muchos de los lugares que habían sido señalados por el erudito segedano.

razones que llevó al cordobés a solicitar la opinión de Valencia es que, para ese momento, éste gozaba de una fama más que consolidada como uno de los humanistas españoles vivos más agudos y enterados. Su opinión, en consecuencia, de ser favorable validaría y justificaría el osado arte gongorino. Pero no se trataba sólo de que Góngora, al acudir al juicio del humanista, buscara “abroquelarse con el parecer de los más doctos y respetados varones de su tiempo”, como sugiere don Marcelino Menéndez Pelayo.<sup>113</sup> Además de sus innegables intereses cortesanos, para los que la intermediación del segedano jugaba un papel fundamental, la petición del poeta andaluz estaba motivada por una genuina predilección y por un verdadero interés estético y literario. En un contexto en que la tradición clásica permeaba en todos los ambientes artísticos, el dominio que Pedro de Valencia tenía del mundo antiguo y sus profundos conocimientos del griego y del latín, lo acreditaban como una de las voces más autorizadas de la preceptiva contemporánea, pues su versatilidad y polivalencia intelectuales le permitían moverse con toda facilidad en diferentes saberes y conocimientos y, por lo tanto, su perspectiva crítica y literaria no estaba limitada por los prejuicios estéticos ni preceptuales tan en boga por esos años.<sup>114</sup> Hasta antes de acudir al juicio de Valencia, es decir, hasta antes de la circulación de las obras mayores, se estimaba a Góngora como un poeta grácil y ligero, dueño de un arte poético acabado, expresado en el ingenio y en la sal de sus composiciones anteriores, pero, de alguna manera, se le negaba el lugar del poeta sublime. Por más elogiosos que fueran, los sobrenombres de Marcial o Juvenal español no satisfacían ni interesaban al cordobés por la sencilla razón de que, más allá de glorificarlo y engrandecerlo, limitaban y malentendían su poética. No cabe duda de que las *Soledades* y el *Polifemo*, con su osadía genérica y formal, fueron la respuesta del poeta andaluz al condescendiente pero incomprensivo elogio de sus obras anteriores. Por lo demás, no es equivocado pensar que el requerimiento de don Luis a Pedro de Valencia iba más allá de un posible narcisismo poético. El poeta cincuentenario, a pesar de su vanidad, no

---

<sup>113</sup> Cf. Marcelino Menéndez Pelayo, *op. cit.*, p. 330. Incluso el filólogo madrileño juzgó que la censura de Valencia era del todo negativa y estaba en consonancia con el juicio de otras “agrupaciones literarias”, como las encabezadas por Cascales, Jáuregui, Lope de Vega, Quevedo y el portugués Faría y Sousa, que manifestaban un abierto rechazo “más formal y científico contra Góngora.”

<sup>114</sup> Cf. Mercedes Blanco, “Italia en la polémica gongorina”, en Samuel Vuelta García (ed.), *Relazione letterarie tra Italia e penisola iberica nell’epoca rinascimentale e barocca: Atti del Primo Colloquio Internazionale*, Leo Olschki, Pisa, 2004, p. 23.

andaba en busca de elogios sordos o condescendientes sino de un interlocutor capaz de penetrar la corteza exterior de su poesía.

Por otra parte, la censura de Valencia no estaba supeditada a la amistad y la estima que el humanista pudiera haber tenido con don Luis y su poesía sino,<sup>115</sup> como él mismo lo hace saber en su misiva, por la “entereça y verdad del juicio a que me obliga el averme v.m. encargado esta censura pidiéndome consejo.”<sup>116</sup> La estructura de la carta, su seriedad argumentativa y su dependencia a los esquemas retóricos tradicionales son, en todo caso, la mejor muestra de que la censura del segedano pretendía emitir un juicio bien formulado y argumentado, que estaba lejos de ser una respuesta amistosa y complaciente.<sup>117</sup> Así pues, en tanto que rigurosa censura, la epístola no podía enunciar opiniones guiadas por el mero gusto literario, sino que debió utilizar todos los medios críticos a su alcance para autorizar o desautorizar las obras que anotaba. No se trataba, en consecuencia, de una *epistula familiaris* al modo ciceroniano o senecano, sino de una verdadera exposición de ideas críticas en torno a la poesía del cordobés.

Entre otras cosas, fue precisamente Pedro de Valencia quien puso sobre la mesa lo que, muy poco después, resultaría ser el tópico más recurrente de todos los críticos y comentaristas posteriores: la oscuridad poética de don Luis, exacerbada y llevada al límite en sus dos poemas mayores: “huye la claridad”, dice el sabio, “i escurécese tanto, que espanta de su lección no solamente al vulgo profano, sino a los que más presumen de sabidos en su aldea.”<sup>118</sup> Desde luego, éste no es un problema menor, como lo muestra el importante estudio del filólogo hispanista Joaquín Roses Lozano,<sup>119</sup> y ha ocupado el debate en torno a la obra mayor del cordobés desde su publicación hasta nuestros días.<sup>120</sup> Para los escritores

---

<sup>115</sup> Pérez López, *op. cit.*, p. 60.

<sup>116</sup> *Ibid.*, p. 74. Sobre el papel que pudo haber jugado la amistad con el poeta tanto en el juicio de Valencia como en el del abad de Rute, cf. Antonio Pérez Lasheras, “La crítica literaria en la polémica gongorina”, *Bulletine Hispanique*, 2 (2002), esp. p. 436. El artículo además es un excelente repaso por los postulados más destacados de la crítica gongorina y sus repercusiones en el ámbito artístico y literario.

<sup>117</sup> Sobre la *Carta* de Valencia como parte de un género literario ampliamente cultivado desde la antigüedad, sujeto a varias disposiciones formales y su evolución durante el Renacimiento, cf. Pérez López, *op. cit.*, pp. 23-34.

<sup>118</sup> Pérez López, *op. cit.*, p. 76.

<sup>119</sup> Joaquín Roses Lozano, *Una poética de la oscuridad. La recepción crítica de las Soledades en el siglo XVII*, Tamesis, Madrid/Londres, 1994.

<sup>120</sup> Cf. Alonso, “Claridad y belleza de las *Soledades*”, en Dámaso Alonso, *op. cit.*, pp. 66-91; Antonio Vilanova, “Góngora y su defensa de la oscuridad como factor estético”, en *Homenaje a José Manuel Blecua: ofrecido por sus discípulos, colegas y amigos*, Madrid, Gredos, 1983, pp. 657-672; Christopher Johnson, “De *Doctrina gongorina*: Góngora’s Defense of Obscurity”, *Bulletin of Hispanic Studies*, 77 (2000), pp. 21-46. La



contemporáneos del poeta cordobés la claridad era indispensable en una obra literaria. Su implementación en un texto pasaba, evidentemente, por una disposición elocutiva “llana” y sin pretensiones ornamentales más allá de las necesarias. La *phrasis* poética, en consecuencia, debía de resultar al lector fluida y, en ese flujo armónico, comprensible. De ser oscuro, el poema debía serlo por su argumento, no por su forma o por su estructura; debía de cumplirse la máxima horaciana de la conveniencia entre *res* (argumento) y *verba* (elocución). Por lo demás, poemas como los dos presentados por Góngora a Pedro de Valencia, cuya característica fundamental era la dificultad elocutiva y el ornato excesivo (que, además, no tenía relación con el argumento “humilde” que trataban), resultaban difíciles e inentendibles. De ahí que el tópico de la oscuridad como defecto fundamental de la poesía mayor gongorina haya sido tan frecuentemente utilizado, pues como dice Robert Jammes:

[...] el público del siglo XVII no sabía lo que era un poema difícil. No faltaban, por cierto, poesías ingeniosas y rebuscadas, y tampoco escaseaban las colecciones de enigmas; pero, por lo que podemos vislumbrar de los gustos del público (a través, por ejemplo, de las numerosas epopeyas que se publicaron), un poema de cierta extensión debía ser leído rápidamente, casi como una novela versificada. La mayor parte del público no se hallaba pues en la disposición mental necesaria para leer con paciencia, con atención -y hasta diré, tratándose de las *Soledades*, con recogimiento- una silva de más de mil versos.<sup>121</sup>

Adviértase que el hispanista francés es muy cuidadoso al hablar de la “oscuridad”. Se refiere, más bien, a la “dificultad” de un poema.<sup>122</sup> Más allá de los problemas de interpretación propios, diría yo, y connaturales a todo poema, a toda obra literaria, hay que discriminar, en efecto, la “oscuridad” de la “dificultad”. La primera vuelve al texto incomprensible, vedado por completo a cualquier interpretación; la segunda, por el contrario, reconoce la esencia intrincada y compleja del texto pero no niega al lector la posibilidad de interpretarlo de una u otra manera. Por eso me parece que el concepto de “oscuridad” al que se ha apelado todo este tiempo debe someterse de nuevo a la criba crítica de los estudiosos. Si, como lo hace

---

bibliografía al respecto es muy amplia. Es posible encontrar al menos una mención tangencial sobre esto en casi todas, sino es que en todas las aproximaciones a la poesía de Góngora.

<sup>121</sup> Robert Jammes, “Introducción”, en Roses Lozano, *op. cit.*, p. X. Cf. también lo dicho por Manuel Ponce en su *Silva a las Soledades de don Luis de Góngora*: “Yo confieso a todos que esta silva es en algunos trozos difícil”, *apud*, Roses, *op. cit.*, p. 86.

<sup>122</sup> Él mismo dice líneas arriba: “las *Soledades* siguen siendo un poema, no por cierto “oscuro”, sino difícil, y a veces difícilísimo.”

Robert Jammes, se habla del público lector del siglo XVII, quizá entonces pueda aceptarse una suerte de sinonimia entre conceptos como “oscuridad” y “dificultad”, debida en todo caso a la ignorancia del vulgo y no necesariamente a la naturaleza “indescifrable” del texto. En efecto, la gran mayoría del público lector no poseía la doctrina necesaria para enfrentarse a obras literarias mucho más complejas en su disposición, en su invención y en su elocución y que, sobre todo, estuvieran en franca oposición a los cánones literarios y preceptivos. Es cierto también que existían otros elementos textuales que contribuían a la dificultad para leer los textos y hacían más laboriosa su intelección. Entre otras cosas pienso, por ejemplo, en lo ya señalado por el mismo Robert Jammes sobre la naturaleza física de los textos gongorinos que, sobra decirlo, aún no contaban con ediciones legibles y definidas:

[...] al principio, por lo menos, no leyeron el poema de Góngora en ediciones correctas como las que tenemos hoy. Tuvieron que descifrarlo laboriosamente en malísimas copias, plagadas de erratas, mal puntuadas o sin puntuación alguna, que derivaban de otras copias ejecutadas por amanuenses que no entendían la mitad de los versos que transcribían: basta examinar los manuscritos de la versión primitiva, o el comentario de Almansa, para convencerse. En estas condiciones, se comprende que los versos que eran inicialmente difíciles se hayan vuelto ininteligibles – “oscuros” – para una importante porción de los lectores.<sup>123</sup>

Sin embargo, si se habla de los participantes de la polémica que nos ocupa, difícilmente puede creerse que les faltaran las herramientas para leer y comprender un texto de estas características, aun cuando éste careciera de la ortografía y la puntuación adecuadas. Todos ellos tenían cierta familiaridad con este tipo de documentos y la mayoría había leído, al menos, a Homero, Píndaro, Virgilio, Ovidio, Marcial, etc., en ediciones poco cuidadas e, incluso, en copias manuscritas cuya lectura resultaba en exceso engorrosa; muchos lo habían hecho al menos en latín, cuando no en griego. Pues bien, ninguno de estos autores griegos y latinos puede considerarse del todo “claro” y mucho menos “sencillo”. Por más fluida que pueda ser la poesía homérica, la pindárica o la virgiliana está lejos de ser *facile intellectu*. Y su dificultad (más allá de las complicaciones físicas) radica, precisamente, en el ornato, en el

---

<sup>123</sup> *Apud* Roses, *op. cit.*, p. XI. Por otra parte es importante recalcar que durante al menos los primeros quince años de la polémica no hubo una edición de conjunto de la poesía de don Luis; con excepción de sus poemas publicados en los compendios o en las *Flores de poetas ilustres de España*, elaborada por Pedro Espinosa en los albores del siglo XVI. Los poemas gongorinos, a pesar de que eran muy conocidos y alabados, se conocían mediante la difusión manuscrita de papeles que los contenía o, a veces, de manera oral, ya recitados por el poeta ya por sus amigos, pero nunca en forma de libro, tal y como lo conocemos ahora.

extremo cuidado elocutivo que estos poetas pusieron en la confección de sus poemas y en la sintaxis de sus ideas.

Por lo anterior, no me parece exagerado ni fuera de lugar afirmar que la noción de “oscuridad” referente a la obra mayor del cordobés fue, quizá, la vía más fácil que tuvieron muchos de los críticos de su tiempo para eludir las complicaciones, sobre todo elocutivas, que suponían poemas como las *Soledades* y el *Polifemo*, y para justificar su negativa a aceptar una propuesta poética tan radical, que ponía en tela de juicio sus propias ideas estéticas. Quizá sea un sacrilegio decirlo, pero muchas de las enconadas críticas de Jáuregui y de los detractores más encarnizados de Góngora que tienen como punto de partida la oscuridad de los poemas parecen derivarse, más bien, de una mala y tendenciosa lectura, incluso displicente y abúlica. Sobre todo si se piensa que en buena parte de las composiciones anteriores a las *Soledades* y al *Polifemo* podían encontrarse ya, aunque ciertamente con menos frecuencia, muchos de los desarrollos poéticos censurados y vilipendiados en aquellas.

Pero volvamos a la *Carta* de Valencia. Luego de señalar la “oscuridad” como uno de los vicios “que nascen, no del ingenio de v.m., sino del cuidado i afectación contraria a su natural”, el humanista español enumera algunos otros:

[...] por estrañar i hacer más levantado el estilo, usa trasponer los vocablos a lugares que no sufre la phrasis de la lengua castellana, i cae en el vicio que los artífices de Rhetórica llaman cacosyntheton i mala compositio. También siguiendo esta novedad, usa de vocablos peregrinos Italianos i otros del todo Latinos, que los antiguos llamavan glossas, lenguas, i ahora llamamos assí a las interpretaciones de los tales i de todo lo oscuro.<sup>124</sup>

En efecto, uno de los problemas que más generó displacer a Valencia (y a toda la crítica gongorina), además del empleo frecuente de voces cultas y extranjeras, fue la frecuencia en el uso del hipérbaton. Para el de Zafra esas “trasposiciones” eran innecesarias y no contribuían en nada a la grandeza de la poesía del cordobés:

Tan solamente quiero y suplico a v. m. que siga su natural, i hable como en la estancia 7ª i en la 52 del *Polyphemo*:

Sentado, al alta palma no perdona  
su dulce fruto mi valiente mano.

i como en casi todo el discurso destas *Soledades*, alta i grandiosamente, con sencillez i claridad, con breves periodos i los vocablos en sus lugares, i no se vaya, con

---

<sup>124</sup> Pérez López, *op. cit.*, p. 76.

pretensión de grandeza i altura, a buscar i imitar lo estraño, oscuro, ajeno, i no tal como lo que a v. m. le nasce en casa.<sup>125</sup>

Los versos del *Polifemo* citados por Valencia apenas tienen adorno y, sobre todo, no perturban en demasía la secuencia natural de la lengua española. En su opinión, éste era el derrotero que debía de seguir la poesía gongorina si acaso aspiraba a alcanzar las cumbres del parnaso español. Para el humanista no había más que el principio, enunciado ya por Dionisio de Halicarnaso en su *De compositione*, que sentenciaba que “no ai tal prosa como la que es tan numerosa i sonora que parece verso, ni tal verso como el que parece prosa por la facilidad y la claridad con que corre.”<sup>126</sup> Así, pues, el verdadero problema que Valencia reconocía en la poesía mayor de Góngora no era otro que el artificio. Ahora no es una opinión novedosa afirmar que el artificio gongorino trastoca la tan anhelada claridad, quebranta la “lógica” poética y hace transitar el lenguaje por senderos poco hollados, pero sí lo es que, como he señalado ya, tal principio es uno de los ejes rectores de la poética sublime. En la refinación y el abigarramiento verbal de don Luis se advierte sin dificultad eso que Gian Biaggio Conte ha definido como la “desfamiliarización” del lenguaje, es decir, la operación verbal, provocada por el uso artificioso de figuras y tropos literarios, mediante la cual el vocabulario y la sintaxis de una lengua son despojados de su monotonía lingüística para dotarlos, a su vez, de nuevas significaciones que manifiestan una cosa completamente diferente y en apariencia contradictoria.<sup>127</sup> Las figuras retóricas dejan de ser solamente aquellos elementos estructurales, adicionales al discurso poético; adquieren autonomía y agencia, y se convierten en los medios que provocan que el lenguaje cotidiano, base del poético, se aleje de su función meramente utilitaria y pragmática. Uno de los objetivos del ornato poético gongorino es precisamente éste: trastornar la lengua común, alejarla (permítaseme el anacronismo) de su zona de confort, donde significados y significantes son inmediatos y congruentes. Por eso, desde esta primera etapa de la polémica gongorina los defensores del poeta andaluz habían hablado ya de la “creación de una lengua poética propia”, alejada de cualquier tipo de convención y, en ese sentido, sumamente innovadora.<sup>128</sup>

---

<sup>125</sup> *Ibid.*, p. 77.

<sup>126</sup> *Ibid.*, p. 79.

<sup>127</sup> Cf. Conte, “Anatomy of Style and the New Sublime”, en G. B. Conte, *op. cit.*, pp. 58-122.

<sup>128</sup> Este ha sido, también, uno de los argumentos principales de la crítica moderna para justificar las innovaciones y la dificultad de los poemas gongorinos; cf., por ejemplo, el estupendo estudio de Luis Rosales, “La imaginación configurante”, *Estudios sobre el Barroco. Obras Completas*, Trotta, Madrid, 1997, t. 3, pp.

Pero, sin duda, la aportación más importante de toda la censura del segedano fue que, para sustentarla, recurrió a un tratado hasta entonces casi desconocido en el ámbito de la crítica literaria española: el “admirable” tratado *De Sublimitate*, “que a fe que pone sal en la mollera predicando contra la hinchazón, afectación, bageza, frialdad, estrañeza.”<sup>129</sup>

Como ya he apuntado, se poseen dos versiones diferentes de la *Carta*, con fechas distintas, que hacen sospechar un proceso reflexivo en su escritura. En la primera versión, más impulsiva y con un evidente tono de reprehensión que raya en el reclamo, el segedano utiliza algunos pasajes del *De Sublimitate* para contraponer los preceptos del tratadista griego a los conatos gongorinos.<sup>130</sup> Todos ellos tienen que ver exclusivamente con las reconvenciones que Longino hacía a los poetas que, en busca de la sublimidad, terminaban pareciendo exagerados y, en consecuencia, ridículos. Incluso, siguiendo la estructura formal del tratado griego, Valencia traduce *ex proffesso* un largo pasaje para destacar la importancia y autoridad de la poética que está utilizando:

Dionysio Longino nota algunos poetas que «quando piensan estar inflamados con espíritu i ardor divino, no dicen braveças, sino chocarrerías; i la hinchazón, que es enfermedad en el dezir como en el cuerpo, es mui dificultoso el guardarse della. Porque, naturalmente, todos los que apetecen grandeça, huyendo de la flaqueça i sequedad, no sé cómo van a caer en la hinchazón; i son malos los hinchazos, en los cuerpos i en las composi[ci]ones (de prosa y de verso), el bulto de palabras vacías i sin verdad, que nos llevan a lo contrario de lo que se pretende. Porque (como dizen), no ai cosa más seca que un hydrópico. Pero, en fin, lo hinchado parece que levanta hazia arriba; mas lo pueril o juvenil derechamente es contrario a la grandeça, porque es totalmente vil y humilde, covarde i nada generoso. ¿Qué, pues, es lo que llamo juvenil? (porque es de moços y novicios): Un pensamiento scolástico de estudiantes i visoños, que de pura curiosidad i compostura viene a parar en frialdad i resbalan i caen en este género con el appetito de lo estraordinario i pulido, i principalmente de lo sabroso, i dan al través en los bagíos de lo figurado, trópico i afectado i cacozelo».<sup>131</sup>

Este pasaje del texto longiniano es el eje sobre el que Pedro de Valencia hace orbitar el peso de sus argumentos y de su juicio. Pero el tratado de Longino, como se ha visto, es mucho más que eso. El humanista segedano no se ocupa, por ejemplo, de ciertas partes

---

467-506; y los dos fundamentales libros de Mercedes Blanco, *Góngora heroico. Las Soledades y la tradición épica*, CEEH, Madrid, 2012 y *Góngora o la invención de una lengua*, Universidad de León, León, 2016.

<sup>129</sup> Pérez López, *op. cit.*, pp. 64-65.

<sup>130</sup> Los pasajes son los siguientes, según van apareciendo en la carta de Valencia: 2. 2; 3. 3-5; 3. 1-2; 4. 1, 4-7; 7. 1; 13 2-3; 8. 2; 9. 6; 15. 2.

<sup>131</sup> *Ibid.*, pp. 65-66. El pasaje traducido por Valencia se encuentra en Long., 3. 3-5.

fundamentales del tratado como los procedimientos que constituyen y dan forma a lo sublime o la importancia que tiene en esta poética la potencia expresiva y el *pathos* creativo. En la primera versión de su *Carta*, el segedano no repara en lo que, desde mi punto de vista, es lo más importante del tratado, a saber, la manera en que poetas y lectores pueden elevar sus almas al más alto grado de sublimidad; por el contrario, entiende el tratado más como una serie de preceptos estilísticos “negativos” y no como un arte poética en su conjunto. En realidad, la impresión que deja esta versión es que el segedano cita a Longino no para respaldar, justificar o autorizar la poesía de Góngora, sino para señalar tangencialmente sus vicios. Su empleo como herramienta crítica es muy parcial. Si sólo se contara con esta versión de la carta, muy probablemente no habrían estado tan equivocados Jáuregui y sus seguidores, incluido Menéndez Pelayo, quienes habían visto en esta primera crítica una censura completamente negativa de la poesía de don Luis.

En la segunda versión, sin embargo, aunque el fundamento crítico sigue siendo el mismo, Valencia no sólo dulcifica o modera sus juicios sino que, además, parece haber releído el tratado de Longino y captado mucho mejor su esencia y su fin pues, sin dejar de hablar de los vicios poéticos en que ocasionalmente pueden incurrir los más grandes poetas, el erudito dice:

[...] ai muchos buenos poetas compuestos, adornados i sin culpas, que agradan i parecen bien. Pero grandes son solamente aquellos que por la grandeza i alteza del ingenio bien cultivado i egercitado hazen obras i dizen cosas que no solamente agradan, pero *admiran i sacan a los hombres de sí*. Destos a avido raríssimos en el mundo, un Homero i un Píndaro, Sóphocles i Eurípides; entre los Latinos un Virgilio (i aun plega a Dios que a este le concedan los Críticos Griegos el título de Grande) i no más. Destos, pues, pienso yo que es o puede ser, si quiere, v.m., mire si tengo raçón de zelarlo i supplicarle nos de partos propios i dignos de su ingenio, qual me parece que va nasciendo este de las *Soledades*. Prosígalo v.m. con esta presunción i no admita en él cosa indigna de tal poema, que no dejará de ser bellísimo aunque tenga *naevos*, manchas o lunares; pero mejor es que no los tenga.<sup>132</sup>

Escrita más de un mes después, la segunda versión es más templada y, como digo, parece ofrecernos una mejor y más adecuada intelección del tratado. Casi todos los ejemplos utilizados en la primera se comprimen en la segunda y sólo quedan los de más relevancia, como el que he citado apenas. De éste llama la atención, por ejemplo, que Valencia se refiera

---

<sup>132</sup> *Ibid.*, p. 79, cursivas mías.

a los escritores verdaderamente grandes como aquellos que “hazen obras i dicen cosas que no solamente agradan, pero *admiran i sacan a los hombres de sí.*” La rectificación, en apariencia inocente, supone un vuelco en el juicio del segedano. Aunque aún sigue llamando la atención sobre la “afectación” y la “hinchazón” de ciertos pasajes de los poemas,<sup>133</sup> acepta que la poesía mayor del cordobés era discordante con la sensibilidad estética de su tiempo y que, en consecuencia, debía ser tratada a partir de otros parámetros compositivos y estéticos. Así, Valencia admite que en la poesía mayor de don Luis hay una evidente propensión a la sublimidad, que va más allá de lo meramente estilístico, lo que lo emparenta de inmediato con la preceptiva de aquel “libello aureo” que utiliza como fundamento teórico.

El erudito reconoce que está frente a una poesía que trasciende los límites del placer intelectual y de la enseñanza moral, lo que le permite utilizar las herramientas críticas del tratado de Longino para enmarcar la poesía gongorina en el contexto de la tradición clásica y justificar todo eso que a la vista de los críticos posteriores eran innovaciones monstruosas, nacidas de un empeño imitativo de los poetas modernos. Este hecho se vuelve mucho más evidente en otra carta posterior, fechada en 1614 y conservada por Pedro Díaz de Rivas, en que puede leerse:

[...] por donde dijo el doctissimo Pedro de Valencia en una carta a nuestro poeta [...] donde dice: *Algunos han venido a mi como a mancomunado con Vmd. y obligado a el saneamiento desta obra, porque la ee loado por escripto, y de palabra, y loo siempre. Yo salgo de buena gana a la demanda, y me muestro parte: y después de aver respondido a lo que oponen, digo, que aunque concedamos algunas ligeras culpas de oscuridad, estranecca [sic] o novedad, estas mesmas culpas (si lo son en la poessia) son desengaños de valentia de ingenio en todos los escriptores excelentes; no solo en los poetas Homero, Pindaro, Archiloco, sino en los oradores y philosophos Platón, Xenophonte, Herodoto, Tucicides. Porque los mui compostecicos y medidos con el arte no pasan de el pie a la mano, son los ingenios cortos, que como una tierra arenisa no produce grandes miesses ni cardos crecidos, sino que se cubre apenas de la ierbecilla ordinaria, y se engalana con unas florecillas viles de los exidos. A la obscuridad, digo, que no comparen a Vmd. con Homero; sino con Pindaro, el mas grandiloco de los poetas y casi inimitable, que corriendo tan claro como qualquiera aroiuleo el raudal de su corriente y profundidad, lo obscurece y casi lo hace inaccesible, y que no se pudiera passar sin la varca y puente de los escolios antiguos que an quedado sobre el. Componga Vmd. que quedara tan sano como la verde rama en su arbol, y Pindaro en sus obras.*<sup>134</sup>

---

<sup>133</sup> Cf. *Ibid.*, *op. cit.*, p. 80.

<sup>134</sup> Cf. Pedro Díaz de Rivas, *Discursos Apologéticos*, en Eunice Joiner Gates (ed.), *Documentos gongorinos*, El Colegio de México, México, 1960, p. 66. La misma editora ya había llamado la atención sobre este fragmento

La evolución en el juicio del humanista pone en perspectiva también una profunda reflexión y trabajo sobre el tratado griego. Lo que en un primer momento había servido como fundamento de su crítica terminó por ser *peccata minuta*. La “extrañeza”, las “culpas de oscuridad” y la “novedad” se justifican por el arrebatado y el maravilloso ingenio de quien las produce. Dejan de ser errores para convertirse en una muestra de excelencia y dominio del arte poético.

Por lo anterior, puede concluirse que el tratado longiniano sirvió a Valencia como marco de referencia para emitir un juicio sobre dos poemas que a primera vista parecían desentonar profundamente con las normas compositivas heredadas por la tradición; y que las reflexiones del humanista segedano contenidas en las dos versiones que se poseen de su censura y en una carta posterior siguen siendo de capital importancia porque sentaron las bases de la crítica gongorina, pusieron en perspectiva el papel de la crítica literaria e inauguraron uno de los momentos más fecundos del debate literario, estético e, incluso, filosófico de su tiempo sobre la idea que se tenía de la creación poética y literaria.

#### **4.2. La crítica gongorina y lo sublime: un sucinto estado de la cuestión**

Todos los comentaristas, estudiosos y críticos gongorinos han tenido en cuenta, de una forma u otra, la noción de sublimidad al estudiar la poesía de don Luis. La gran mayoría ha vinculado esta noción a su poesía mayor, por lo que puede suponerse que su entendimiento del concepto parte de la idea de un estilo determinado, supeditado, a su vez, a un género poético específico. De ahí la imperiosa y por momentos intransigente necesidad de encorsetarla, aunque haya tantos impedimentos para ello, a una suerte de épica metamorfoseada, o mejor, disfrazada de lírica o bucólica.<sup>135</sup>

---

de la carta de Valencia, cf. Eunice Joiner Gates, “An unpublished letter, from Pedro de Valencia to Góngora”, *Modern Language Notes*, 66 (1951), pp. 161-162. Las cursivas pertenecen a la edición.

<sup>135</sup> Cf. Begoña López Bueno, “Introducción”, apartado 6.1, en Andrés Almansa y Mendoza, *Advertencia para la inteligencia de las Soledades*, ed. de Begoña López Bueno, Paris, 2018, [https://obvil.sorbonne-universite.fr/corpus/gongora/1614\\_advertencias](https://obvil.sorbonne-universite.fr/corpus/gongora/1614_advertencias), quien al respecto de la poesía lírica dice lo siguiente: “Entre los siglos XVI y XVII, particularmente en el primero y en Italia, se elabora una enjundiosa teoría poética que atiende de modo prioritario a la cuestión esencial de los llamados hoy géneros literarios y entonces «especies de la poética». Para la lírica, se trataba de establecer una doctrina que compensara la escasísima atención teórica que la tradición antigua (vale decir la *Poética* de Aristóteles y el *Ars poetica* de Horacio) le había dispensado y que contrastaba sobremedera con el brillantísimo cultivo contemporáneo del género desde el Petrarca en vulgar. La historia de ese empeño teórico renacentista -fundamentalmente italiano, como digo- pasa por una cada vez más nítida organización tripartita de la materia literaria en géneros o especies, en la que la poesía lírica tuvo



Nadie puede negar, en efecto, que tanto el *Polifemo* y las *Soledades* primero, como *El panegírico al duque de Lerma* y la *Fábula de Píramo y Tisbe*, después, son la manifestación más alta de la poética gongorina. Ciertamente, en estas obras la puesta en escena de una magnífica elocución y de todo el andamiaje que conforma la poesía del cordobés alcanza grados de maestría absoluta. La recurrencia e intensificación de todos los procedimientos literarios utilizados por Góngora en estos poemas es, entre muchas otras, la razón por la que críticos, estudiosos y lectores aficionados vuelven una y otra vez, con fruición y empeño, a hojearlos y releerlos. Y es también ésta la razón por la que, al considerarlas como la manifestación más conspicua de un estilo elevado y magnificante, se les ha aislado con mucha frecuencia del conjunto total del corpus gongorino, pensando que se trata de un viraje de ciento ochenta grados en la producción poética de don Luis y hasta de un cambio radical en su concepción poética que implicaría hacer tabla rasa de su poesía anterior y el inicio de una nueva época creativa, distante y diferente de la pasada.

Desde los primeros estudios sobre la poesía de Góngora en el siglo XVII hasta los más recientes de la época moderna, la noción de sublimidad se ha aplicado casi restrictivamente a las poesías consideradas mayores y ha sido entendida y estudiada sólo como un procedimiento elocutivo y estilístico. Todo ello ha significado la parcialización de la idea longiniana y su consecuente limitación e impedimento para emplearla en un análisis de la poesía anterior y posterior a estos poemas del cordobés, atribuyéndole a la poesía menor particularidades ajenas e irreconciliables con la noción longiniana. Para poder mostrar que este prejuicio parte de una interpretación sesgada del tratado, y particularmente del concepto en cuestión, presentaré, en las siguientes páginas, un rápido y compacto recorrido por la

---

que abrirse un trabajoso hueco al lado de sus hermanas “mayores”, la poesía dramática -especialmente la tragedia- y la epopeya. Ejemplo palpable de tal universo tripartito es la organización del fundamental tratado -porque canoniza la preceptiva en vulgar- de Antonio Sebastiano Minturno, *L'Arte Poetica*, que dedica los tres primeros libros respectivamente a la épica, a la escénica y a la lírica, reservando el cuarto a las cuestiones generales de la poética.

Para el establecimiento de esa organización tripartita (o a veces cuatripartita, si se diferencia entre tragedia y comedia) en la que la poesía lírica tenía su lugar, se barajaron varias opciones, siempre dentro de los cauces marcados por la tradición preceptiva, pero fundamentalmente dos: los operativos dispuestos en la *Poética* de Aristóteles para realizar la *mímesis*, y, dentro de ellos el *modo* de imitación (reservándose para la lírica, no sin discrepancias, el modo narrativo o *exegemático*), y la organización retórica basada en la teoría de los estilos o *genera dicendi* (reservándose para la lírica, no sin contradicciones, el estilo medio). Más difícil resultó dictaminar el objeto de un género cuya sofisticación y variedad requería laboriosas justificaciones preceptivas, la más airosa de las cuales fue la teoría del *concepto*. Y al tiempo de todo ello, hubo de justificarse para la poesía lírica el *prodesse* con argumentos finos e ingeniosos en un marco poco proclive a la “gratuidad” imaginativa, pues, ni evidenciaba la finalidad purgativa o catártica de la tragedia, ni manifestaba ejemplaridad de la épica.”

crítica gongorina que se ha ocupado de este tema desde los primeros años del siglo XVII hasta nuestros días.

#### 4.2.1. La crítica gongorina contemporánea al poeta

La difusión manuscrita de las *Soledades* y el *Polifemo* en los primeros meses de 1613 generó un revuelo literario de proporciones pantagruélicas que se extendió, en su primera etapa, durante al menos cincuenta años (1613-1661).<sup>136</sup> Este interesante y sin igual proceso, conocido con el nombre de “polémica gongorina”, reunió en torno suyo a las mentes más conspicuas y a las más agudas plumas de la *intelligenza* española y se convirtió así, en uno de los espacios más importantes para la discusión de ideas estéticas alrededor de la creación poética gongorina y de la poesía en general.<sup>137</sup> La radical innovación que significó el considerado “nuevo estilo” de estas obras puso en entredicho la ya de por sí desgastada preceptiva tradicional y colocó en el centro del debate la continuidad de un modelo poético que parecía ya no ofrecer alternativas y caminos a los creadores. Las obras del poeta cordobés no encajaban en los parámetros estilísticos y genéricos vigentes y suponían una recodificación de la materia poética. Por eso mismo, Góngora fue acusado “de cometer una grave falta contra la lengua castellana, de violar sus más asentadas normas” y, en consecuencia, fue juzgado “por su apego a las ideas aristocráticas de la «dificultad docta», que exigía una separación consciente de lo vulgar, un cultismo exacerbado que [...] desnaturalizaba la lengua y la expresión literaria.”<sup>138</sup>

---

<sup>136</sup> Cf. al respecto el segundo apéndice (pp. 607-715) que el hispanista francés Robert Jammes ha colocado al final de su edición de las *Soledades* (Luis de Góngora, *Soledades*, ed. Robert Jammes, Madrid, Castalia, 1994), que da cuenta de todos los documentos que forman parte de esta polémica con un sucinto resumen de su contenido. Son también interesantes los recorridos planteados por Mercedes Blanco en “Las *Soledades* a la luz de la polémica”, en B. Capllonch, S. Pezzini, G. Poggi y J. Ponce Cárdenas (eds.), *La edad del Genio: España e Italia en tiempos de Góngora*, ETS, Pisa, 2013, pp. 7-40, y Ana Pedraza Rodríguez, “La nueva poesía en tela de juicio: apuntes sobre el debate literario en torno a Góngora”, *Literatura: teoría, historia, crítica*, 17: 1 (2015), pp. 13-48. La literatura especializada al respecto es muy abundante y existen varios compendios bibliográficos que mencionaré más adelante.

<sup>137</sup> Por los intereses de mi trabajo no pretendo aproximarme detallada y profundamente a todos los comentaristas contemporáneos del poeta, sino sólo a una muestra representativa de ellos. Suele pasar con frecuencia que buena parte de todos estos cometarios repiten, reelaboran y, casi siempre, enriquecen los argumentos a favor o en contra de la poética gongorina expresados por sus primeros participantes; sin embargo, un interesante estudio sobre los numerosos comentaristas gongorinos del siglo XVII y sus trabajos sobre la obra del poeta cordobés puede encontrarse en Hewson A. Ryan, “Una bibliografía gongorina del siglo XVII”, *Boletín de la Real Academia Española*, 33: 140 (1953), pp. 427-468. Vale la pena también consultar el amplio trabajo doctoral de Pedro C. Rojo Alique, *Catálogo bibliográfico de manuscritos e impresos del S. XVII con poesía de Góngora*, Todo Góngora, Barcelona, 2015, [www.upf.edu/todogongora/documentos/catalogo.html](http://www.upf.edu/todogongora/documentos/catalogo.html)

<sup>138</sup> Ambas citas pertenecen a Pedraza Rodríguez, art. cit., p. 13.

La condena por el extrañamiento de la expresión literaria y la desnaturalización de la lengua castellana se consolidó a partir de una nueva concepción poética que, según críticos y apologetas del poeta, ancló sus fundamentos en la *obscuritas* derivada del estilo magnificente y sublime, pero también, como ha señalado Mercedes Blanco, en otro aspecto muy relevante: el de la corrección lingüística.<sup>139</sup>

Por ejemplo, Francisco Fernández de Córdoba, el abad de Rute, en su *Parecer acerca de las Soledades*, es elocuente al respecto:

Dirame vuestra merced a esto dos cosas: la primera, que la oscuridad causada de locuciones extraordinarias, palabras peregrinas y muchedumbre de figuras hace y engendra el hablar grande y estilo sublime; la segunda, que hay otros muchos poetas de los de más nombre oscuros y, con dificultad, inteligibles. Respondo a lo primero que es así que el hablar figurado demasadamente y con palabras peregrinas (como no dé en enigma, ni barbarismo) engendra el estilo sublime; testigos: Aristóteles, Escalígero, Torcuato y otros que en varios lugares varias veces lo afirman. Pero eso se entiende, según ellos, en poema grave, trágico, heroico u otro semejante; que, siendo de su naturaleza ilustres, piden estilo y modo de decir fuera del vulgar, como lo hiciera vuestra merced si aplicara su ingenio y genio a lo épico, de que diera mejor muestra que otro ninguno.<sup>140</sup>

Aunque atenuada y cordial, en esta opinión del abad se esconde (como lo hemos visto también a propósito de la primera versión de la carta de Valencia) una ligera condena a la oscuridad elocutiva que envuelve los poemas mayores de don Luis, y una evidente aceptación de lo sublime como estilo poético perteneciente sólo a géneros mayores como la epopeya y la tragedia, cuya naturaleza ilustre exige lo mismo de su lenguaje. Sólo en estos casos, sentencia el abad, la oscuridad que no raye en barbarismo es aceptable. Pocos años después (ca. 1616-1617), sin embargo, y frente al enconado ataque que Juan de Jáuregui hizo a las *Soledades*, el abad modificó su opinión en torno al tema y terminó por justificar y ensalzar la *obscuritas* gongorina con la publicación de su *Examen del Antídoto o Apología por las*

---

<sup>139</sup> Cf. Mercedes Blanco, art. cit. (2012), paragr. 10: “Según los adversarios del poeta de Córdoba, éste comete un grave atentado contra la lengua castellana, al no tratarla como lo que es: una lengua mayor de edad, provista de normas inviolables; noble y rica, dúctil y elegante, y por consiguiente no necesitada de oropes forasteros que deforman su naturaleza.” En este sentido, la osadía elocutiva del poeta andaluz no solo desafiaba el canon literario sino que atentaba principalmente contra la idea de un español puro y correcto, elegante y sobrio, que era el portador de la realeza imperial. Hubo críticos quienes, como Cascales, consideraron esta nueva poesía una herejía, lo que hace aún más evidente que la punja en torno a ella no respondía solamente a intereses artísticos y estéticos sino también a una disputa ideológica y hasta religiosa.

<sup>140</sup> *Parecer de don Francisco de Córdoba acerca de las Soledades a instancias de su autor*, ed. Muriel Elvira, Paris, 2015, [http://obvil.sorbonne-universite.fr/corpus/gongora/1614\\_parecer](http://obvil.sorbonne-universite.fr/corpus/gongora/1614_parecer).

*Soledades de don Luis de Góngora*.<sup>141</sup> El estilo sublime que antes había atribuido a la oscuridad y que consideraba propio sólo de poemas trágicos o heroicos, adquirió un status diferente en este nuevo texto. Fernández de Córdoba consideraba ahora que “las fuentes principales de donde se deriva la grandeza del poema” no eran otras que la “la variedad de leguas, de traslaciones, de extensiones, de epítetos, similitud y comparación, alegoría [...]”, aunque también consideraba algunas otras de menos importancia como los largos periodos, el recurrente hiato vocálico y ciertas asperezas en la composición.<sup>142</sup> Con ello salvaba no sólo la tan vilipendiada oscuridad de la silva gongorina sino también, aunque sea parcial y temporalmente, su indiferencia genérica y su casi imposible adecuación a los cánones del momento, agrupándola en el género lírico o mélico, en contraposición de Jáuregui quien la agrupaba en un fallido género heroico.<sup>143</sup> De manera que justificando la *varietas* del poema el abad justificaba también el *ornatum* y el *delectare*. Con todo, hay algo que es aún más llamativo en la argumentación de Fernández de Córdoba: la breve pero enfática atención que presta al concepto de *admiratio* que, como he dicho, para entonces comenzaba a tomar en la teoría poética siglodorista una forma más consistente y autorizada, aunque aún no del todo autónoma:

Y lo admirativo, cierto es que no se produce de lo común y ordinario a nuestros ojos o nuestros oídos, que *ab assuetis non fit passio*, sino de lo extravagante, de lo raro, de lo nuevo, de lo no esperado o pensado: *Est enim* -dijo Quintiliano- *grata in eloquendo novitas, et commutatio, et magis inopinata delectant*. Y por consiguiente, el poeta, cuyo fin -en la manera en que ya se ha dicho, es deleitar, debe procurar siempre apartarse del carril ordinario del decir, pena de perdimiento de oficio.

Juan de Jáuregui, por su parte, reconoció en su *Antídoto* la elevación del estilo gongorino, pero sólo para mostrar que se trataba de un lenguaje indigno y desequilibrado teniendo en

---

<sup>141</sup> Francisco Fernández de Córdoba, *Exámen del Antídoto o Apología por las Soledades de don Luis de Góngora contra el autor del Antídoto* (1616-1617), ed. Matteo Mancinelli, Tesis, Universidad de Córdoba, Córdoba, 2018. Puede consultarse esta misma edición del *Examen* en su versión electrónica en [http://obvil.sorbonne-universite.site/corpus/gongora/16317\\_examen](http://obvil.sorbonne-universite.site/corpus/gongora/16317_examen).

<sup>142</sup> *Ibid.*, pp. 228-229. Las diferentes opiniones y las contradicciones de uno y otro texto del mismo autor son estudiadas por Saiko Yoshida en “La posición de Francisco Fernández de Córdoba entre su *Parecer* y el *Examen*”, en Francis Cerdán (coord.), *Hommage à Robert Jammes*, , Presses Universitaires du Midi, 1994, pp. 1211-1217, [consultado en línea]. Por su parte, Muriel Elvira estudia las circunstancias en que ambos textos fueron escritos en “Del *Parecer* al *Examen*: circunstancias de escritura de las dos intervenciones del Abad de Rute en la polémica gongorina”, *e-Spania*, 2014, <https://journals.openedition.org/e-spania/23621>.

<sup>143</sup> Cf. Fernández de Córdoba (2018), *op. cit.*, pp. 214-217. Además, cf., Roses, “Francisco Fernández de Córdoba y su contribución al debate sobre el poema lírico moderno”, en María Cruz de Enterría y Alicia Cordón Mesa (eds.), *Actas del IV Congreso Internacional del Siglo de Oro*, 2, 1998, pp. 1427-1434.

consideración la materia humilde que trataba. Nuevamente la aparente incorrección lingüística de la poesía gongorina volvía a ser diana de las flechas del sevillano. A continuación reproduzco un extenso pasaje del *Antídoto*, que me parece ser el núcleo de la censura de don Juan:

Aún si allí [sc. en las *Soledades*] se trataran pensamientos exquisitos y sentencias profundas, sería tolerable que de ellas resultase la oscuridad; pero que diciendo puras frioneras y hablando de gallos y gallinas y de pan y manzanas, con otras semejantes raterías, sea tanta la maraña y la dureza del decir, que las palabras solas de mi lenguaje castellano materno me confundan la inteligencia, ¡por Dios que es brava fuerza de escabrosidad y bronco estilo! [...]

Este nuevo estilo de Vm. es tan contrario al gusto de todos, que ningún esforzado ánimo ha podido leer cuatro columnas de versos sin estrujada angustia de corazón, como lo vemos experimentar a muchas personas discretas y capaces de la buena poesía. Su intento de Vm. aquí fue escribir versos de **altísimo lenguaje, grandílocos y heroicos**. El que mejor hizo esto fue Virgilio; pues cotejando su estilo con el de Vm. es tan diferente que cualquier español con dos maravedís de gramática entenderá fácilmente los versos de Virgilio, y los de Vm., con ser en su lengua vulgar, no los entenderá ni aún con dificultad. Pero dejemos la pureza de Virgilio, de quien Vm. es antípoda y vamos a Estacio Papinio, que es tenido por áspero y atrevidísimo, y osaré apostar que no se halla en toda la *Tebaida* tan espantoso grimazo como el menor de los que Vm. emprende. De Torquato dicen algunos que de muy heroico y alto poeta se les pasa por alto, y llega a ser oscuro. Pues siendo yo nacido y criado en Castilla, con mi escaso ingenio no he hallado en el *Hierusalén* lugar que no entienda. [...] Pues cuando quisiéramos suponer una blasfemia poética acerca de Vm. y pensar que nadie entiende versos ni los ha entendido, y que la dureza y oscuridad que nosotros llamamos es pura grandeza y magnificencia de estilo culto, desengañanos su desigualdad perruna. Porque los más de estos versos no tienen siquiera alta armonía e hinchazón de palabras, ni siempre siguen aquella oscura extravagancia de terribles frases y formas tan remotas del lenguaje común, antes, en medio de sus temeridades, se dejan caer infinitas veces con unos modos, no sólo ordinarios y humildes, pero muy viles y bajos, y con versos inconstantes y de torpe y desmayado sonido, en cuyo conocimiento no puede haber engaño.<sup>144</sup>

Según puede deducirse de las palabras del sevillano, los desarrollos poéticos utilizados por Góngora que pretendían alcanzar un altísimo lenguaje no eran condenables por sí mismos, pues no presentaban error o defecto alguno, si se les consideraba desde la preceptiva clásica. Lo que suscitó la crítica y el enojo de Jáuregui fue otra cosa: la falta de decoro poético y la transgresión que suponía aplicar un lenguaje elevado y digno a conceptos poéticos vacuos y de muy poca relevancia, pues como ha señalado ya Joaquín Roses, “el espíritu clásico de

---

<sup>144</sup> *Apud* Joiner Gates, *op. cit.*, pp. 96-99. Énfasis mío.

Juan de Jáuregui reclama con insistencia la permanencia de fronteras entre estilos y asuntos.”<sup>145</sup> De ahí la insistente comparación que establece el sevillano entre el estilo “perruno” de don Luis con el de poetas altísimos como Virgilio o Estacio. Para Jáuregui, la épica era el único género poético apto para “admirar”, precisamente porque sólo en ella era posible la implementación del “estilo mayor” (apelación con que el crítico se refirió en su *Discurso poético* al estilo sublime) y la conjunción de temas maravillosos y excelentes con un lenguaje novedoso que, sin embargo, tenía límites muy bien establecidos que difícilmente toleraban posibilidades estilísticas y temáticas tan laxas como las de las *Soledades*, donde la variedad de registros narrativos y la mezcolanza de estilos ofrecía una obra desigual que anulaba, en consecuencia, todo tipo de admiración y cancelaba la posibilidad del estilo elevado.

Un poema era oscuro, y acaso inentendible, por la complejidad de su mensaje y por la grandeza de su elocución. Pero también por ello era admirable. El problema era cuando alguna de estas dos peculiaridades estaba ausente. En ese caso, como lo dice el crítico sevillano:

No procuran ni saben valerse de grandes argumentos y vivas sentencias para aventajarse en esa parte esencial a otros buenos escritores; sino destituidos de esta mayor virtud y ya desesperados de alcanzarla, ocurren a la extrañeza sola del lenguaje, por si con ella pueden compensar el defecto; emplean su solicitud explorando dicciones prodigiosas y entre sí diciendo: *verbum fortem quis inveniet?* Y en hallando estos materiales, se juzgan con bastante aparato para ilustrar cualquier fábrica.<sup>146</sup>

La templanza y la falta de adecuación entre *verba* y *res* fue, como se ve, lo que suscitó en el sevillano la bilis atrabiliaria en su crítica contra el cordobés. Su exacerbado y militante clasicismo le impidió analizar con mente un poco menos ortodoxa una poesía que, años después, él mismo imitaría en su *Orfeo*.

En el mismo tenor que don Juan de Jáuregui se encontraba don Francisco Cascales, otro implacable y enconado crítico de la poesía gongorina, quien consideraba que la poesía del cordobés estaba escrita con “fantásticas formas de decir” pero que éstas no hacían sino oscurecer la elocución poética, trastornándola con innecesarias licencias lingüísticas y

---

<sup>145</sup> Joaquín Roses (1994), *op. cit.*, p. 89.

<sup>146</sup> Juan de Jáuregui, *Discurso poético*, ed. Mercedes Blanco, *e-Spania*, Paris, 2019, p. 34, parágr. 53.

metáforas inentendibles que por su repetición constante solo provocaban un nulo entendimiento y caos:

[...] Que si yo no la entendiera por los secretos de la naturaleza, por las fábulas, por las historias, por las propiedades de plantas, animales, piedras, por los usos y ritos de varias naciones que toca, cruzara las manos y me diera por rendido, y confesara que aquella oscuridad nacía de mi ignorancia, y no de culpa suya, habiéndolo dicho dilúcida y claramente como debe.<sup>147</sup>

De nuevo, la desigualdad entre argumento y elocución, la oscuridad derivada de una *phrasis* extravagante y exótica, así como la incorporación de vocablos peregrinos terminan siendo el centro de la censura de Cascales. Para el murciano el “nuevo estilo” gongorino resultaba, por lo tanto, una “poesía inútil”<sup>148</sup> pues, aunque estuviera escrita en un estilo magnificente, “no era buena para poema heroico, ni lírico, ni trágico, ni cómico”.<sup>149</sup> A partir, fundamentalmente, de estas consideraciones Cascales acuñó la famosa frase que condensa a la perfección la manera en que durante años se ha entendido la poesía gongorina: “de príncipe de la luz” -dice de Góngora el murciano- “se ha hecho príncipe de las tinieblas”.<sup>150</sup>

El asunto de la oscuridad, sin embargo, comportaba una segunda vertiente un poco más polémica y de carácter más religioso e, incluso, esotérico. Aunque la mayoría de críticos y apologetas de don Luis vio en la *obscuritas* el resultado de una frasis elevada y adornada excesivamente con figuras y tropos como metáforas e hipérbatos, fueron Martín Angulo y Pulgar, Francisco Martínez Portichuelo y Martín Vázquez Siruela quienes trajeron a la palestra, para justificar el “nuevo estilo” de don Luis, la inspiración del poeta y su relación con lo divino, su necesidad de reinventar el mundo con su palabra y a la vez reinventarse así mismo, su deseo de conseguir fama eterna a través de la competencia leal pero ingeniosa y desafiante con sus modelos. Para ello, la triada de críticos apeló a las ideas platónicas sobre la inspiración divina y el furor poético. Con este argumento, los apologetas no sólo intentaban dotar al poeta de un cierto halo de misterio sino también justificar, en términos platónicos, su absoluto dominio del lenguaje, su maestría en la composición y su agudeza ingeniosa en las ideas.

---

<sup>147</sup> Cf. Francisco Cascales, “Epístola VIII, Al Licenciado Luis Tribaldo de Toledo”, en Mercedes Blanco, Margherita Mulas y Juan Manuel Daza Samoano (eds.), *Una controversia epistolar en torno a Góngora. Francisco Cascales, Francisco del Villa, Martín Angulo y Pulgar*, e- Spania Book, Paris, 2019, p. 74.

<sup>148</sup> *Ibid.*, p. 84. Se trata de la “Epístola X, A don Francisco del Villar”.

<sup>149</sup> *Ibidem.*

<sup>150</sup> *Ibid.*, pp. 84-85.

Martín Angulo y Pulgar, debatiendo con Francisco Cascales, consideraba que el origen del lenguaje sublime de don Luis nacía de un cierto furor divino

con que el poeta se inflama y se levanta de los demás hombres. Y esta inflamación le causa embeleso, que no le permite ser humano en su lengua «ni trivial ni trovador, sino severo y docto» como vuestra merced dice que debe ser. Y para prueba de esto hay graves y muchas autoridades como en Horacio, en Ovidio, en Virgilio, en Tibulo, en Cicerón, en Aristóteles y en Séneca, que al final del libro *De tranquillitate* [XVII, 11] dice: *non potest grande aliquid, et supra ceteros loqui, nisi mota mens cum vulgata, et solita contempserit, instinctuque sacro surrexit excelsior, tum demum cecinit grandius ore mortali.*<sup>151</sup>

El autor granadino, además, parece haber sido el primero en entender que la confección del lenguaje sublime gongorino no era un capricho babélico o “prueba de ingenio y ostentación de fuerzas”, como quería Cascales, sino, más bien, una concepción poética mucho más amplia y orgánica cuyo eje articulador era la admiración de los lectores: “finalmente será digno de premio el poeta que, aventajándose a los primeros, deja (como don Luis) que aprendan los futuros con *admiración* de los presentes: *nam eloquentiam quae admirationem non habet nullam iudico*, refiere Quintiliano, libro 8, cap. 3.”<sup>152</sup> Más adelante, en el punto 8 de su *Apología*, rebatiendo la opinión de Cascales sobre la supuesta inutilidad de la poesía gongorina, el comentarista hace una nueva referencia a la importancia que tiene en la poesía la noción de *admiratio*:

---

<sup>151</sup> Martín Angulo y Pulgar, *Epístolas satisfactorias*, ed. Juan Manuel Daza Somoano, e-Spania Books, Paris, 2019, p. 132, [en línea]. La traducción del texto senequiano es: “Nada puede decirse magnificante a no ser que, arrebatada la mente, habiendo despreciado lo vulgar y cotidiano, como por un impulso sagrado se levante, excelsa, por encima de todos; sólo así cantará lo más sublime con su voz mortal.” Es importante también llamar la atención de la cita por la cercanía temporal y el parentesco ideológico que, como se ha visto, guarda con el tratado de Longino. Por otro lado, algo que conviene enfatizar es que Angulo y Pulgar fue el primero también, y quizá el único de los comentaristas antiguos, que no consideraba la obra de don Luis como un constructo que debiera dividirse en dos o más épocas, sino que la entendió como un *continuum* que comienza con el primero de sus poemas y acaba con el último de ellos. Cf. al respecto Martín Angulo y Pulgar, *op. cit.*, p. 174 (parágr. 25): “Y si instare que su ánimo fue reprobar el estilo del *Polifemo* y *Soledades* y ni el que usó don Luis en otros poemas que antes de estos compuso y lo probase vuestra merced con lo que dice, que «si don Luis se hubiera quedado en la magnificencia de su primer estilo, hubiera puesto su estatua en medio de la Helicon», menos se defiende, porque casi en todas las demás partes de sus cartas donde trata vuestra merced de este punto, habla en general contra el estilo de don Luis, no contra el primero de las primeras obras que loa, no contra el de las segundas, que reprueba. **Demás que el de las unas y las otras está adornado de metáforas [f. 6v] y trasposiciones** que es lo que vuestra merced condena, como veremos en el Número 2 y 3. Pero probemos que las usó, y no pudo menos, para que se verifique lo que dice vuestra merced: que el primer estilo suyo tiene magnificencia. Porque esta resulta de las trasposiciones y metáforas, sin que lo diga Quintiliano, como veremos adelante.” El énfasis es mío.

<sup>152</sup> *Ibid.*, p. 185. “Considero que no es digna de ese nombre la elocuencia que no produce *admiración*.” Se trata en realidad de una cita que hace Quintiliano de una carta de Cicerón a Bruto que ahora está perdida.



Y considerando desapasionadamente los efectos de estos y otros poemas de don Luis ¿cómo es inútil el que por tan poético y nuevo *admira* tanto que, sin entender todos esta poesía, hay pocos que de la bondad de lo que entienden no infieran que la tiene lo que no alcanzan? La que ayuda y mueve para ser grandes poetas aprovecha la educación de cualquier estudiante avivándole su entendimiento (pues crece con cualquier acto), esforzándole a entender con el trabajo lo que en la lectura superficial no se deja comprender fácilmente, ¿cómo es inútil?”<sup>153</sup>

En este pasaje se advierte ya algo que será clave para relacionar, de manera fehaciente, el vínculo conjetural que existe entre los preceptos de la poética longiniana y la poética gongorina. Angulo y Pulgar entiende y expresa mejor que cualquier otro crítico anterior que la poesía gongorina, toda y no sólo la obra mayor, sienta sus bases en lo patético, en lo emocional antes que en lo argumental, y que es precisamente ahí donde el lector ancla las virtudes de su comprensión y de su desciframiento. Pero también entiende que lo emocionalmente admirativo sólo puede ser el resultado de una elocución osada y difícil, que no oscura, por lo que defiende el uso continuo de metáforas, hipérbatos, perífrasis y demás recursos que son “adorno de la oración y lo que mueve el ánimo a procurar entenderla.”<sup>154</sup>

Por su parte, Francisco Martínez Portichuelo, descollante apologeta gongorino, motivado por una carta de Francisco de Navarrete, que señalaba una aparente contradicción en el uso de los verbos “dictar” e “inspirar” en los veros iniciales de las *Soledades*, escribió una larga y doctísima defensa del estilo del poeta cordobés para demostrar que don Luis no era sino un instrumento de la Musa, es decir, de la divinidad, que insuflaba en él su poder y su pensamiento para que el poeta lo plasmara de manera verbal, lo que, consecuentemente, derivaba en una dicción sublime y, en una oscura dificultad:

[f. 20v] Y así el poeta no puede hacer versos sino elevado y ayudado, soplado, inspirado de la Musa, de donde se sigue como en buena consecuencia que el poeta sólo es instrumento de los versos, pensamientos, dialectos, dicciones y discursos inspirados y nunca llega a ser causa principal de ellos, ni de lo que discurre, piensa o habla, ora cante “dictado” o “inspirado”, pues nunca por sí mismo, sin la asistencia de su Musa que lo eleva, puede ejercitar tales acciones, la cual musa es la causa superior y divina.<sup>155</sup>

---

<sup>153</sup> *Ibid.*, p. 190.

<sup>154</sup> *Ibid.*, p. 183.

<sup>155</sup> Cf. Roses, *La Apología en favor de don Luis de Góngora de Francisco Martínez Portichuelo*, selección anotada e introducción, *Criticón*, 55 (1992), p. 112.

La respuesta de Martínez Portichuelo, muy ingeniosa y persuasiva, en su afán por defender la poesía gongorina coloca al poeta, sin embargo, en un lugar poco propicio para su arte. Es decir, atribuir a las musas y a un poder sobrenatural la fuerza expresiva, el ingenio y el arte de la poesía de don Luis no necesariamente le hace justicia (visto, desde luego desde el anacronismo de este tiempo). Por el contrario, parece despojarlo de todas las capacidades creativas que él mismo reconoce como suyas en su carta apologética. El problema en el que se enfrascaron Navarrete y Portichuelo exalta sus dotes eruditas pero parte de una serie de equívocos, provocados desde luego por la ideología manifiestamente religiosa de su contexto. El primero de ellos es no tener en cuenta que, ya desde antiguo, se sabía que la invocación a las Musas era un recurso propio de todo poeta. En una poesía como la griega y la latina tan dada a la imitación de los modelos más autorizados, Homero fue punta de lanza también en este particular detalle. No se olviden los inicios de sus dos epopeyas, ni la mezcla que, cientos de años después realizó Virgilio, primero hablando en primera persona, *arma virumque cano*, y luego pidiendo asistencia de la Musa, *Musa, mihi causas memora* (*Aen.* 1. vv. 1 y 8, respectivamente). De manera que la discusión de Portichuelo y Navarrete resulta, al menos hoy, interesante y profunda, pero subsidiaria porque, como digo, más que resaltar y enaltecer el genio poético de don Luis lo opaca.

El segundo de estos equívocos es pensar que sólo mediante la “inspiración” de las Musas el poeta está capacitado para expresar aquello que lo sobrepasa, que lo saca de sí y, en consecuencia, lo hace instrumento de una dicción sublime que, sin embargo, no se le atribuye directamente al poeta sino a la intervención de la Musa. Platón, autoridad máxima de esta posición, utiliza de manera ventajosa el argumento del “furor poético”: a diferencia del filósofo que de manera razonada y ecuánime se empela en buscar la verdad, el poeta “inspirado” es incapaz no sólo de buscarla sino, aún más, de comunicarla, precisamente por su estado extático, fuera de sí, que lo aleja de toda razón. Lo que produce el poeta, en consecuencia, es bello, pero no “Lo Bello”, no la esencia verdadera de la belleza. Platón otorga a los poetas una cualidad que ha servido para idealizar toda poesía, pero en realidad lo que el fundador de la Academia quiere es “desterrar” de su provincia inquisitiva a poetas-filósofos, como Parménides, Empédocles, etc. La poesía para el filósofo no puede ser un instrumento que contribuya a la búsqueda de la verdad, último y más importante fin de su sistema filosófico.

En este sentido, desde los primeros años de la Academia platónica, el carácter sublime de la poesía se ha atribuido con frecuencia a un cierto “furor poético” que hace hablar al poeta de manera elevada y grandiosa porque lo ocupa la Musa, no porque su arte y su propio ingenio así lo dispongan. Longino también ha sido relacionado frecuentemente con las teorías platónicas del furor poético, pues propone como fin de toda obra poética sublime (literaria en general) el éxtasis, es decir, el arrobamiento anímico de auditores y lectores, su conmoción afectiva, al grado de quedar “admirados”, sin palabras, ante la potencia expresiva de lo que leen o escuchan. El éxtasis propuesto por Longino, suele decirse, es motivado precisamente por la intervención de las Musas o de la divinidad. Pero ésta es una mala lectura del texto longiniano, que no hace si comparar la *poiēsis* con la posesión divina, aquello que le sucede a la Pitia, cuando en el trípode suele transmitir, mediante el soplo divino, los oráculos de Apolo. La imagen utilizada por el tratadista griego ha de ser entendida como una analogía para referirse al proceso creativo y no como una continuación de la teoría platónica. Por lo tanto, hay que entender aquí que el influjo que hace al poeta hablar y escribir de manera elevada y sublime no es otro que el causado por los poetas más grandes y descollantes que le precedieron y no el concurso de lo divino. La verdadera sublimidad del poeta proviene de lo que Longino llama la *megalophrosyne*, es decir, la grandeza de pensamientos. El poeta sublime es aquél que concibe pensamientos grandes no sólo en términos físicos sino morales. En consecuencia, la poética longiniana de lo sublime no despoja en ningún momento al poeta de su ingenio y de su arte; por el contrario, los hace partícipes directos de la creación sublime. Son éstos los que dotan al poeta de la fuerza expresiva que se necesita para poder considerarse un poeta excelso y sublime.

En este sentido, parece tener mucha más razón don Francisco de Navarrete (al margen de su encono y desmesura al juzgar detalles tan pírricos en los versos inaugurales de las *Soledades*) quien sostiene que “la inspiración es una moción interna que excita y mueve al inspirado a que hable, pronuncie, y diga dialectos propios, piense, discurra conceptos y palabras de que el inspirado sea causa principal.”<sup>156</sup>

Como sea, en el debate de Navarrete y Martínez Portichuelo sigue predominando la idea de que lo sublime es sólo un estilo poético que sirve para componer epopeyas o tragedias, y

---

<sup>156</sup> *Ibid.*, p. 115.

no, como sucede en el caso de Longino y Góngora, una nueva forma de entender la creación poética.

Finalmente, Martín Vázquez Siruela, en un tono muy semejante al de Martínez Portichuelo, se aproximó a la poesía de don Luis tomando como punto de referencia una reflexión atribuida al filósofo Themistio, según la cual el alma de los poetas desciende directamente del cielo, motivo por el que en todo acto poético no actúan las fuerzas humanas sino “el éxtasis y el arrebatamiento de las estrellas”, que son en realidad lo que “saca de sí el espíritu Poético y lo lleva donde no sabe, tan retirado de sí mismo que él propio *se admira* después que cesó aquel impulso”.<sup>157</sup> A partir de esta premisa Vázquez Siruela se explicó el fervor y la oscuridad poética de Góngora pues, además de Homero y de Virgilio, se preguntaba el malagueño:

¿Qué alma tan eroica en este género hemos visto, o cuál aguardamos que venga en toda la posteridad, si en él resplandecen todos los dotes con que las estrellas señalaron aquellas dos ideas clarísimas de la Poética: ímpetu tan grande i arrobamiento de espíritu, que colmándolo a él, redundó para causar moción en los demás?<sup>158</sup>

Como en los dos autores anteriores, también en éste se advierte la necesidad de explicar la poesía de Góngora desde un punto de vista religioso, rayano en lo esotérico, y no como producto de una sensibilidad prodigiosa y de un ingenio profundo y perspicaz. Se entiende, desde luego, que frente a un argumento de esa autoridad poco quedaba por rebatir a los más puntillosos críticos de don Luis; sin embargo, también colocaba al poeta en un olimpo inaccesible y seguía sin dar cuenta del monumento artificioso de su poesía.

En este breve recorrido por algunos de los autores más destacados de la polémica gongorina, se ha podido advertir que la crítica de apologetas y censores de la “poesía mayor” del cordobés ancló sus argumentos básicamente en la inadecuación de *elocutio* y *argumentum* (*verba/res*) que, en consecuencia, hacía inclasificables las *Soledades* y el *Polifemo*. Aunque he omitido aquí, por economía, otros autores importantes como Pedro Díaz de Rivas, Joseph Pellicer, Nicolás Antonio y el mismo Félix Hortencio Paravicino, es innegable que este

---

<sup>157</sup> cf. Martín Vázquez Siruela, *Discurso sobre el estilo de don Luis de Góngora i carácter legítimo de la Poética*, Presentación, ed. y notas Saiko Yoshida, en Francis Cerdán, Marc Vitse (eds.), *Autour des Solitudes. En torno a las Soledades de Luis de Góngora*, Presses Unviersitaires du Midi, Toulouse, 1995, p. 5, [en línea].

<sup>158</sup> *Ibid.*, p. 6.

mismo argumento se repitió en todos y cada uno de los comentaristas de don Luis. Ahí donde se hablaba de poesía sublime se hacía referencia sólo a un estilo poético, definido y limitado en sus funciones por el género que representaba. Difícilmente se pensaba en lo sublime como un arte poético o compositivo capaz de trascender géneros y nomenclaturas. Esto, sin embargo, no sería una particularidad de la crítica antigua, como habrá oportunidad de ver el siguiente apartado.

#### 4.2.2. La crítica gongorina moderna

La crítica moderna del poeta cordobés es abundante en todos los sentidos. No alcanzaría un centenar de páginas para completar apenas un esbozo de todos los estudios que en torno a la obra poética de don Luis se han realizado.<sup>159</sup> Muy probablemente no hay un solo resquicio de su poesía que no haya sido tratado ya por algún estudioso. Y tampoco es aventurado asegurar que no existe un solo tema, por más disparatado que parezca, que no haya sido investigado con el fin de entender y explicar la poesía de cordobés.<sup>160</sup>

Por obvias razones, todos estos estudios han consagrado, al menos de manera tangencial, una parte de sus trabajos a lo que se conoce como el estilo gongorino, sobre todo al estilo de las obras mayores, que es, precisamente, eso que se ha conocido como estilo sublime, elocución elevada, frasis grandilocuente. Difícilmente un análisis de la poesía de Góngora podría soslayar su fundamento por lo que, de una u otra manera, todos los críticos se ven en la necesidad de discurrir sobre ello, a tal grado que se ha vuelto un lugar común hablar de Góngora como el creador de una lengua poética profesional, y del *Polifemo*, las *Soledades*, el *Panegírico al duque de Lerma* y la *Fábula de Píramo y Tisbe* como la máxima expresión de ese lenguaje gongorino, caracterizado por la hinchazón, la magnificencia y la elevación verbal. Sin embargo, desde la antigüedad era ya un tópico recurrente considerar a los poetas como inventores de un lenguaje completamente diferente al coloquial. Baste recordar la

---

<sup>159</sup> Cf., la importante contribución a la sistematización y listado de los trabajos sobre Góngora a partir del inicio del nuevo milenio, realizada por Celia Nadal, Amanda Pedraza y Antonio Rojas Castro, “Cabigo: Catálogo Bibliográfico sobre Góngora (2000-2014)”, en *Todo Góngora II*, 2014, <http://www.cervantesvirtual.com/obra/cabigo—catalogo-bibliografico-sobre-gongora-2000-2014/>.

<sup>160</sup> Un caso paradigmático es el libro de Julio Baena, *Quehaceres con Góngora*, Juan de la Cuesta, Newark, 2011. Cf., la reseña de este libro que hace Antonio Carreira, “¿Qué hacer con Góngora?”, *Criticón*, 118 (2013), [en línea]. Sobre las diferentes vetas y perspectivas de las interpretaciones de la poesía gongorina cf., Antonio Carreira, “Defecto y exceso en la interpretación de Góngora”, *Gongoremas*, Península, Barcelona, 1998, pp. 47-73.

famosa sentencia con que Cicerón se refiere al lenguaje de los poetas: *poetas omnino quasi alia quadam lingua locutos*.<sup>161</sup> Los comentaristas contemporáneos del andaluz, conscientes de esta caracterización e intentando justificar el proceder de su defendido y combatir el rechazo y las amargas críticas de las que era objeto, solían traer a cuenta este pasaje ciceroniano o también otros platónicos u horacianos para mostrar que era propio de todo poeta pretender la originalidad lingüística y la innovación formal. Ya en la época moderna quizá el que mejor supo expresar esta idea en relación con la poesía de don Luis fue otro poeta, Luis Rosales, quien en un magnífico ensayo advierte:

[...] lo que Góngora pretendía por este medio no era tan sólo enriquecer la lengua poética, o bien dar a su propio estilo una mayor originalidad. Esto ya lo habían hecho cuantos poetas le antecedieron en esta vía. [...] Su aportación capital, aquella que sigue manteniendo su eficacia en nuestros días, estriba en un intento más ambicioso: *la creación de una lengua autónoma para la poesía o, dicho de otro modo, la creación de una lengua poética profesional*.<sup>162</sup>

La “profesionalización” del lenguaje poético llevada a cabo por Góngora (sobra decir que iniciada por Juan de Mena, Garcilaso, Herrera y la escuela poética antequerana) ha significado para la crítica moderna una lámpara de inagotable aceite. Sin embargo, el estilo sublime como tal (es decir, su funcionamiento, sus procedimientos, sus características y la huella personal del poeta en su desarrollo) tan manipulado y nombrado por eruditos y diletantes apenas ha sido estudiado a profundidad en menos de una decena de artículos y libros contemporáneos.

Además del multicitado libro de Dámaso Alonso, *La lengua poética de Góngora*, que es más bien el desglose de ciertos desarrollos retórico-poéticos que atañen a las obras mayores, no necesariamente considerados en su conjunto como estilo sublime,<sup>163</sup> hasta donde tengo noticia, el primer estudioso en dedicarle un trabajo específico al tema fue el hispanista norteamericano Steven Wagschal, quien propuso una nueva lectura del *Polifemo*, en abierta

---

<sup>161</sup> Cic., *De or.*, 2. 14, 61.

<sup>162</sup> Luis Rosales, art. cit., p. 480. Las cursivas son del autor.

<sup>163</sup> En este mismo rango de estudio hay que situar las importantes contribuciones de Robert Jammes con el apartado V, “Algunos aspectos de la lengua poética de las *Soledades*”, de la “Introducción” a su edición de las *Soledades*, que está dividido en dos apartados de suma importancia: “Causas de la dificultad gongorina” y “Función de la retórica.”

contradicción con lo planteado por uno de los maestros del gongorismo moderno, Robert Jammes:<sup>164</sup>

The *Polifemo* is not a celebration of love, but rather a representation of sublime experience, anticipating one of the dominant topics of eighteenth -and nineteenth-century aesthetics, and this sublime power of jealousy, the destroyer of love, is the true focus of the poem.<sup>165</sup>

Al reformular un mito cuyo eje son el desamor y los celos, Góngora pudo, según el autor, expresar “something beyond the phenomena and experience of the world and beyond the poetics of this day: The sublime.” Sin embargo, la aproximación del estudioso a la noción de lo sublime no parte de la concepción longiniana, sino de la kantiana, que distingue dos tipos de sublime, uno matemático y el otro dinámico. En ambos casos, Immanuel Kant desarrolla la noción de lo sublime como un elemento obnubilante, por su magnitud y poder, de la capacidad que tiene un sujeto para apreciar en su justa medida la realidad que se le presenta. En este sentido, Wagschal considera que Góngora, al escribir el soneto “Oh niebla del estado más sereno” (*OC* 23, 1582), por una parte, y las octavas del *Polifemo*, por otra, anticipó la descripción fenomenológica hecha por el filósofo alemán del sentimiento sublime, aun cuando las más influyentes teorías poéticas de su tiempo no hubieran mencionado nada al respecto, prefigurando así “a descriptive poetics *in potentia*.”<sup>166</sup> Llama la atención, sin embargo, que el estudioso no haya relacionado con la noción kantiana, el concepto de *admiración* que, por otra parte sí acusa como uno de los objetivos de la poética gongorina y que desde luego subyace al concepto del filósofo alemán.<sup>167</sup>

Pocos años después, Jesús Ponce Cárdenas en un largo y documentado artículo consideró que no podía hablarse de “estilo sublime” en la poesía de Góngora sino hasta la publicación, primerísimamente, del *Polifemo* y, luego, de las *Soledades*. A partir de esta consideración, el filólogo español sostuvo que lo sublime gongorino se expresa más evidente y vigorosamente a través del uso de una figura poética muy cara al cordobés, la hipálage, específicamente uno

---

<sup>164</sup> La hipótesis de Robert Jammes es que Góngora escribió su *Polifemo* como una alegoría del triunfo del amor, “del Amor pagano con todo lo que eso implica de sensualidad y de libertad. El Amor no triunfa solamente de Galatea en un combate difícil, triunfa también de Polifemo, al que humaniza y civiliza”. Cf. Robert Jammes, *La obra poética de Don Luis de Góngora y Argote*, Castalia, Madrid, 1987, pp. 449-481, esp. p. 461.

<sup>165</sup> Steven Wagschal, “«Mas no cabrás allá»: Early Modern Representation of the Modern Sublime”, *Hispanic Review*, 70: 2 (2002), p. 170.

<sup>166</sup> *Ibid.*, p. 172.

<sup>167</sup> Cf. *Ibid.*, p. 170.

de sus derivados, la hipálage doble, a la que el profesor Cárdenas ha denominado “la figura de figuras”, por sus virtudes expresivas.<sup>168</sup> Luego de estudiar nueve casos, aparecidos en el *Polifemo*, en los que Góngora recurre a esta figura, el filólogo madrileño sugiere que ésta expresa como ninguna otra “la identificación entre la idea longiniana de lo sublime (sustentada en la visión reveladora que ocasiona el deleite generado por la misma) y el concepto de *mirabile* defendido por Tesauro, y concluye que con su uso “se anuncian la mayor complejidad y perfección de las *Soledades*.”<sup>169</sup>

En este mismo sentido, en el estudio introductorio de su edición al *Polifemo*, el profesor Ponce Cárdenas dedicó un largo apartado a detallar su idea de la relación entre el epilio y lo sublime longiniano a partir de algunos aspectos de la elocución gongorina como la agudeza, las comparaciones y otros “artificios complejos [que] revelan igualmente el anhelo del escritor por conseguir la *meraviglia* de los doctos.”<sup>170</sup> La hipálage, sin embargo, vuelve a ser el centro neurálgico de su análisis y la figura que, desde su punto de vista, guarda con la noción longiniana de lo sublime la más estrecha relación.<sup>171</sup>

La destacada hispanista italiana Laura Dolfi consagró un estudio, dos años después, al análisis de los rasgos estilísticos y temáticos de las octavas que conforman el extenso *Panegírico al Duque de Lerma*, para mostrar que todos ellos cumplen con las características de un cierto “estilo sublime”.<sup>172</sup> En su detallado análisis, la estudiosa asegura que el poema es un cúmulo de metáforas, perífrasis, sinécdoques y juegos sémicos, complejizados por el uso excesivamente recurrente del hipérbaton que, aunados a todas las referencias mitológicas, constituye “el complejo estilo sublime” que lo caracteriza y que, al mismo tiempo, sirve al poeta para divinizar y sublimar las figuras del duque y la duquesa.<sup>173</sup>

Joaquín Roses, por su parte, dedicó un capítulo de su libro sobre la recepción de las *Soledades* en el siglo XVII a estudiar la relación entre el estilo sublime, la oscuridad y la

---

<sup>168</sup> Cf. Jesús Ponce Cárdenas, “La fragua del estilo sublime: aspectos de la hipálage en el *Polifemo* de Góngora”, *Cinco ensayos polifémicos*, Universidad de Málaga, Málaga, 2009, pp. 370-448.

<sup>169</sup> *Ibid.*, p. 422.

<sup>170</sup> Cf. Jesús Ponce Cárdenas, “Paradigma de una *elocución sublime*: estilo barroco y lengua poética”, en Luis de Góngora, *Fábula de Polifemo y Galatea*, ed. Jesús Ponce Cárdenas, Cátedra, Madrid, 2010, p. 103.

<sup>171</sup> *Ibid.*, pp. 120-127.

<sup>172</sup> Cf. Laura Dolfi, “El estilo sublime en el *Panegírico al Duque de Lerma*: avatares estilísticos gongorinos”, en Juan Matas Caballero, José María Mico y Jesús Ponce Cárdenas (coords.), *El Duque de Lerma. Poder y Literatura en el Siglo de Oro*, CEEH, Madrid, 2011, pp. 169-187.

<sup>173</sup> *Ibid.*, p. 180. El artículo ha sido reproducido con algunas breves modificaciones también en Laura Dolfi, *Góngora y Tirso de Molina: lo culto y lo sorprendente*, Università degli Studi di Firenze, Firenze, 2021, pp. 29-50, [libro electrónico].



indefinición genérica del poema gongorino. El filólogo cordobés considera que, por insistente que haya sido la división que muchos de los detractores de Góngora pretendían establecer entre los géneros lírico y heroico, para Góngora y sus defensores tal separación era inexistente porque, cuando el poeta, en la famosa carta responsiva que se le atribuye, se refiere al lenguaje heroico de su poema, no lo hace desde el punto de vista genérico o estilístico, sino desde el elocutivo. En este sentido, lo sublime para Roses parece ser algo meramente ornamental que ha generado infinitas confusiones por la relación establecida, desde la antigüedad clásica, entre el lenguaje heroico y el género épico. La confusión, sin embargo, puede ser abolida, según el filólogo, si en lugar de leer “lenguaje heroico” se lee “*ornatus*”, “sin implicaciones de orden genérico”, pues

la alteza del idioma es propiciada por ese lenguaje especial, adornado, majestuoso, cercano al lenguaje de la épica latina, pero sin que los asuntos tengan que ser necesariamente épicos. Porque lo que Góngora enuncia con su escritura es una nueva teoría sobre la capacidad irrefrenable del lenguaje, que no admite cotos cerrados, ni cercados de ningún género, un lenguaje popular y culto, digno por la tarea del artífice y no por el poder de la tradición.<sup>174</sup>

Finalmente, Mercedes Blanco es quien con más amplitud y esmero ha estudiado la poesía mayor del cordobés partiendo de la noción longiniana de lo sublime. Con su libro *Góngora o la invención de una lengua*, la gongorista se propuso mostrar que en el lenguaje gongorino conviven el arte de ingenio de Gracián y el arte de lo sublime de Longino, ya que una de las características de la estética barroca consiste precisamente en el desplazamiento entre el gusto por lo ingenioso y el ideal de lo sublime. En este sentido, la estudiosa encuentra un vínculo que une y, de alguna manera, hace competir lo ingenioso con lo sublime: el concepto agudo. Este tipo de concepto, sugiere la autora, se hace mucho más evidente en la breve unidad textual de los romances, de las letrillas y de los sonetos gongorinos, mientras que en las obras de más largo aliento como las *Soledades* y el *Polifemo* los mejores conceptos se desvanecen en la constelación de pasajes vinculados entre sí, reforzados y engrandecidos por el rigor elocutivo que la palabra gongorina impone en esta silva al lector.<sup>175</sup>

Desde la perspectiva elocutiva, muchos de los lectores contemporáneos al poeta consideraron que las obras mayores fueron concebidas por el poeta “para que la calidad

---

<sup>174</sup> Cf. Roses, *op. cit.*, pp. 127-128.

<sup>175</sup> Cf. Mercedes Blanco (2016), *op. cit.*, p. 51.

inaudita de su estilo las impusiera como obras heroicas”.<sup>176</sup> Sin embargo, para la filóloga francesa no resulta del todo fácil seguir ese camino pues ninguna de las obras mayores puede considerarse épica porque

lo que hace Góngora no es escribir epopeyas, sino escribir voluntariosamente en el estilo “magnífico” y “sublime” que se miraba como propio de la epopeya, que se reconocía en Virgilio, en los épicos latinos tardíos, en Estacio, en Silio Itálico, Valerio Flaco y Claudiano, y que muchos estaban dispuestos a reconocer en el poema de Torquato Tasso, que él mismo y sus aficionados calificaban de “poema heroico”. De ahí que el poeta andaluz incorpore a su dicción esquemas estructurales, figuras, patrones retóricos y hábitos estilísticos, de variable tamaño e importancia, que pide prestados del lenguaje épico. Adopta en suma, intensificándolas hasta darles un cariz insólito, las marcas elocutivas que distinguían a los poetas épicos de la Antigüedad y que trataban de adaptar los poetas renacentistas: todo un linaje que comienza con el *Africa* de Petrarca [...]<sup>177</sup>

A pesar de que la estudiosa francesa intenta matizar la consideración de los poemas mayores como epopeyas en sentido estricto, lo cierto es que justifica su composición a partir del uso de un lenguaje propio del género épico. La profesora Blanco concluye que las *Soledades* (y en consecuencia las restantes obras mayores) son idóneas para lo sublime pues, en tanto que deudoras o imitadoras de la épica, persiguen los efectos estéticos de lo heroico, apuntados por Tasso: la grandeza, el dinamismo, el patetismo y la sublimidad;<sup>178</sup> mientras que las letrillas, los romances y los sonetos “son espacio propicio para el arte de ingenio.”<sup>179</sup>

Los críticos contemporáneos, agudos y perspicaces lectores de los comentaristas antiguos del poeta, continuaron por la senda interpretativa que éstos habían trazado. De tal magnitud ha sido la polémica gongorina que, más de trescientos años después, sigue guiando las discusiones hodiernas sobre la poesía del cordobés. De nuevo, vale decir que esta opinión no es un juicio de valor, sino una descripción de hechos. Es innegable, por la naturaleza misma de los poemas mayores de don Luis, que la crítica moderna (como en su momento la antigua) repara más insistentemente en ellas y apenas voltea condescendentemente a lo que se sigue considerando, aún ahora, poesía menor. También ha habido (como se verá más

---

<sup>176</sup> La misma profesora Blanco ha continuado magistralmente el curso de esta polémica y los afanes por encorsetar la obra del cordobés en la estela de la épica antigua en su documentado estudio *Góngora heroico. Las Soledades y la tradición épica*, CEEH, Madrid, 2012, ya citado anteriormente en esta investigación.

<sup>177</sup> Blanco, *op. cit.*, (2016), pp. 275-276.

<sup>178</sup> Cf. Torquato Tasso, *Discourses on the Heroic Poem*, trad. Mariella Cavalchini and Irene Samuel, Clarendon Press, Oxford, 1973.

<sup>179</sup> Blanco, *op. cit.*, p. 51.

adelante) maravillosos y pioneros estudios que proponen una visión más integral de la poesía de don Luis, pero que continúan considerando lo sublime como una peculiaridad privativa del *Polifemo* y de las *Soledades*, que en el caso de la poesía anterior apenas se vislumbra en pincelazos centelleantes que terminan por difuminarse en la estrechez física de los poemas, en su temática satírico-burlesca, o en su esencia fundamentalmente conceptuosa que, como dice Blanco, se opone al arte de lo sublime.<sup>180</sup> Sigue haciendo falta, en consecuencia, que la noción de sublime se haga extensiva a la obra entera del cordobés pues, como me propongo mostrar, existen todos los elementos formales, elocutivos e ideológicos para considerar de manera conjunta y unitaria la obra poética de don Luis como producto del arte de lo sublime.

### A MODO DE CONCLUSIÓN

A lo largo de estas páginas inaugurales he intentado, primero, definir y exponer las bases teóricas de la noción longiniana de lo sublime; y, luego, la manera en que el tratado del s. I d. C. puede entenderse no sólo como un libro de preceptiva retórico-poética, sino como un verdadero tratado de teoría y crítica literaria y, sobre todo, como un particular y señero arte poético que trastocó las normas compositivas de la antigüedad clásica para proponer una nueva manera de aproximarse a la literatura y de concebir la poesía a partir de una serie de elementos textuales e intelectuales cuyo eje transversal es el patetismo admirativo y el éxtasis emocional. Así, la explicación teórica de esta primera parte es lo que me ha permitido establecer un primer vínculo de semejanza entre la noción de lo sublime propuesta por Longino y la actividad poética de Luis de Góngora, fundamentalmente su obra temprana, de 1580 a 1611. Y digo semejanza y no influencia porque apenas si se tienen escasísimas noticias sobre el conocimiento que pudo tener Góngora del tratado. Precisamente por ello he tenido que recurrir, en la segunda parte, a los comentaristas (antiguos y modernos) que participaron en la polémica, para mostrar que, con una u otra denominación, desde una u otra perspectiva, la noción longiniana se prefiguraba ya como un instrumento analítico, pero sólo de una parte de su poesía, la de las obras mayores, y no de todo su conjunto. Esto se debe, fundamentalmente, a que la crítica no vislumbró en la noción un arte compositivo sino sólo un estilo, supeditado, en consecuencia, a los requerimientos del género que representaba. Sin embargo, la misma *praxis* poética de don Luis (al menos también la anterior a sus obras

---

<sup>180</sup> Cf. *Ibid.*, p. 57.

cumbre) muestra que la noción longiniana puede ir y va mucho más allá de lo meramente estilístico y genérico. En este sentido, independientemente de si Góngora leyó o no el tratado griego, en su ejercicio literario anterior a la confección de las obras cumbre pueden advertirse ya casi todos los rasgos (al menos los más importantes, los fundacionales) de la poética sublime longiniana. Este hecho, como se verá más adelante, me ha permitido proponer una interpretación de la obra temprana a la luz de esta noción.

## II

### TRAS LAS HUELLAS DE LO SUBLIME GONGORINO

Una vez tratado el planteamiento teórico de este trabajo y puesto que, como he dicho, sería cuando menos aventurado establecer una línea de influencia directa entre Longino y Góngora, intentaré rastrear los vestigios sobre los que el poeta español pudo haber colocado los suyos. Un estudio pormenorizado al respecto requeriría de otro estudio doctoral aparte: es de todos conocida la amplísima erudición del cordobés.<sup>181</sup> Por eso he decidido acotar el siguiente capítulo a la particularidad de dos figuras clave para la literatura del Siglo de Oro español: Giovanni Pontano y Fernando de Herrera. Y todavía he particularizado aún un poco más, pues no me ocupo de su obra poética (a veces apenas de soslayo) sino de su obra “teórica”, que se desprende, sobra decirlo, también de sus *praxis*.

---

<sup>181</sup> Erudición que, sin embargo, nada tiene que ver con la sacralización que la crítica (sobre todo aquella primera de la generación del 27, que supo desde luego revivir la figura de nuestro poeta, pero que también pecó de romántica e idealizante) y los estudios gongorinos han mostrado al aproximarse al poeta cordobés. Amelia de Paz (“Notas a la canción gongorina «Donde las altas ruedas»”, *Boletín de la Real Academia de Córdoba*, 165 (2016), esp. pp. 181-182) ha sido muy crítica al respecto, y creo que con toda razón. La filóloga madrileña ha señalado que Góngora no fue el poeta deshumanizado, antisocial, engreído y elitista que hace suponer (malamente) su poesía y, sobre todo, las aproximaciones contemporáneas que de ella se han hecho. Por el contrario, el cordobés fue un hombre que supo apreciar la realidad en su justa dimensión, que disfrutó de la vida y de todos sus placeres, y que evitó a toda costa pasar por el *grammaticus* pedante. Añadiría una consideración más a las hechas por la Dra. de Paz: Góngora, en efecto, no era el tipo de erudito gárrulo, soberbio, alejado de la realidad y refugiado en su alta torre de marfil, que despreciaba todo aquello que no fuera arte elevado y exquisito. Pero sí era un gran conocedor de su cultura y de las culturas clásicas. Su obra toda no es otra cosa que un maravilloso juego de interconexiones, a veces perceptible y comprensible (otras no tanto) entre las literaturas clásicas y las de su tiempo. Permítaseme este curioso y significativo ejemplo de esa mezcla entre erudición, realidad, picardía y vida. Se trata del soneto “¡Oh qué malquisto con Esgueva quedo” (*OC* 141, 1603), en que Góngora se burla de la suciedad fecal del río Esgueva. Pues bien, el segundo cuarteto de esta composición juega con la corriente sonora yapestosa del río con una alusión a la norma prescrita por Antonio de Nebrija en sus *Institutiones Latinae* a la tercera declinación: “¿Quiere ser río? Yo se lo concedo; / corra (que necesaria es su corriente) con orden y rüido, el que consiente / Antonio en su reglilla de ordo pedo.” La deformación escatológica de esta *reglilla* pone de manifiesto la sabia y divertida conjugación que Góngora supo hacer de sus conocimientos intelectuales y sus más pícaras inquietudes vitales.

## 1. EL TRATADO DE LONGINO Y GIOVANNI PONTANO

Es altamente probable que Giovanni Pontano conociera el texto de Longino pues, aun cuando no haya ninguna referencia explícita en su obra y aun cuando la *editio princeps* del tratado sea posterior a la muerte del napolitano, tanto en la práctica como en la teoría poética del humanista italiano pueden observarse innumerables similitudes con los postulados del texto griego. No hay que olvidar, además, que ya en los albores del siglo XV circulaban copias manuscritas de éste y que la formación de buena parte de los humanistas europeos incluía el estudio del griego, por lo que su lectura no habría significado mayores problemas.

En este sentido, quizá una de las similitudes más destacadas entre ambas teorías poéticas sea la importancia que Pontano concede a la confección de una lengua poética destinada a cautivar a sus lectores, a despertar en ellos el asombro y la maravilla. La idea por sí misma, columna vertebral de la teoría pontaniana, evoca el objetivo principal de lo sublime longiniano y nos permite establecer una relación, si bien tenue y discreta, entre ambos autores. Sin embargo, esta característica no es la única, como se verá en el desarrollo de las siguientes páginas.

## 2. LOS *DIALOGI* DE PONTANO Y SU TEORÍA POÉTICA DE LA *ADMIRATIO*

Los *Dialogi* de Giovanni Pontano, escritos todos en latín, representan uno de los momentos cumbre en la literatura del Renacimiento humanista no sólo por su belleza formal y literaria sino, sobre todo, porque, a la manera de los diálogos platónicos, en su interior están contenidas ideas y nociones teóricas que cimentaron, en buena medida, los derroteros de la creación literaria en épocas subsecuentes. Aunque no se trata de una teoría literaria planteada en términos ortodoxos, con una secuencia lógica bien establecida y con definiciones claras y precisas sobre cada uno de los temas planteados, los preceptos contenidos en sus diálogos dan forma a un conjunto bien estructurado que puede apreciarse desde distintas perspectivas. Así, sus teorías sobre la historia, la oratoria o la poesía, aunque conforman campos de estudio independientes, son, al mismo tiempo, constitutivos de una teoría mucho más general que tiene como premisa fundamental el arte de la palabra.

La importancia que Pontano otorga a la palabra y a las *artes sermocinandi* es una característica fundamental del humanismo europeo desde Dante y Petrarca hasta el canto del cisne humanista con Juan Luis Vives o con el mismo Pedro de Valencia.<sup>182</sup> Esa es la explicación de por qué la mayoría de los diálogos pontanianos tiene como eje discursivo discusiones filológicas e interpretativas en que la sintaxis, la gramática y las etimologías sirven como telón de fondo, unas veces para criticar sus propios procedimientos, otras para enaltecer el apoyo que pueden brindar al estudioso.

Su interés en la palabra como elemento constitutivo de la creación literaria llevó al erudito napolitano a idear una teoría en que la palabra poética fuera fundamento, principio y fin de esta creación. No se trata, aunque en principio lo parezca, de una teoría meramente elocutiva sino, como en el caso del tratado longiniano, de un arte poético más comprehensiva y universal. El erudito napolitano se propuso transformar, o acaso superar, la tradición aristotélico-horaciana que asignaba a la poesía la tarea única de deleitar y enseñar, despojándola de lo que Pontano consideraba su esencia: la de provocar una respuesta afectiva en quienes la escuchaban o la leían. No quiero decir con ello que la tradición aristotélica y horaciana no contemplara esta provincia en sus respectivos preceptos. Lo hacía, sí, pero supeditándola siempre a los fines mayores que eran, como he dicho, el placer y la enseñanza. Para Pontano, sin embargo, el fin mayor, el objetivo principal de toda poesía era la *admiración*, y todos los elementos elocutivos, dispositivos e inventivos utilizados por el poeta tenían que responder categóricamente a este fin.

Uno de los aspectos más relevantes de la teoría pontaniana y, quizá también, uno de los más difundidos en la Europa del Renacimiento es el que se ha conocido como la teoría de la *Qualitas sonorum* o “la teoría de los efectos del sonido verbal”. Su fundamento radica en el análisis de versos virgilianos para entender la manera en que fueron compuestos por el poeta latino y, en consecuencia, mostrar que su disposición no responde a un método azaroso o inconsciente sino, por el contrario, intencionado y sometido a una profunda reflexión.<sup>183</sup> La técnica comentarística empleada por Pontano para probar su hipótesis consistía en encontrar

---

<sup>182</sup> Sobre el proyecto humanista en general cf. Francisco Rico, *El sueño del humanismo. De Petrarca a Erasmo*, Crítica, Barcelona, 2014. Sobre la importancia particular de la *elocutio* cf., Ernesto Grassi, *La Filosofía del Humanismo. Preeminencia de la palabra*, Anthropos, Barcelona, 1993.

<sup>183</sup> Cf., al respecto el extenso y magistral estudio de María José Vega Ramos, *El secreto artificio. Qualitas sonorum, maronolatría y tradición pontaniana en la poética del Renacimiento*, CSIC, Universidad de Extremadura, Madrid, 1992. Cf. esp. pp. 25-52 y 121-168.

las variables sonoras de los versos virgilianos, aislarlas y luego proponer nuevas variantes, con el fin de revelar cuál era el efecto sonoro y poético de la sustitución y si, en todo caso, ésta era viable. Mediante esta operación, el napolitano probó que Virgilio cuidó obsesivamente el efecto armónico de su poesía al grado de imposibilitar la alteración o la sustitución de las palabras que constituían sus versos sin su propio detrimento. Pontano invirtió la *labor limae* de Virgilio y recreó así el momento de la elección verbal definitiva. De este proceder filológico, dice Vega Ramos, nacieron dos nuevas dimensiones de la crítica textual: la primera, la estimación sonora del texto poético devino un utilísimo instrumento que permitió una búsqueda al interior del texto de todas aquellas peculiaridades tímbricas que lo componen, así como de las que no pertenecen a la *lectio* ofrecida por el poeta, pero que, sin duda, fueron consideradas; la segunda, una sacralización radical y extrema del estilo poético que da cuenta del cuidado y la meditada precisión con que Virgilio eligió los timbres vocálicos. La consecuencia de todo ello es que el poeta latino se convierte en el modelo por excelencia del “Poeta Consciente” y en el paradigma de la búsqueda de la perfección.<sup>184</sup>

La consciencia poética, vinculada a la excelencia elocutiva es, precisamente, uno de los planteamientos subyacentes a la conformación longiniana de lo sublime. Lo mismo que para Longino, para Pontano el poeta sublime es la representación de una suerte de equilibrio entre arte e ingenio, entre vehemencia natural y método artificioso. Por ello, la sacralización del texto virgiliano no es una casualidad. Igual que Homero (y quizá mucho más), Virgilio encarnó para el humanismo renacentista, y en particular para el italiano, la figura del poeta por antonomasia. Su poesía simbolizaba no sólo el poderío de una *res publica* literaria rediviva sino también, y sobre todo, el modelo a seguir de lo que se consideraba como la más alta y excelsa poesía.

Ahora bien, la teoría de los efectos del sonido verbal constituye sólo una parte, en efecto fundamental, de una teoría aún mucho más destacada que conforma el sustento ideológico de la teoría y de la praxis del humanista italiano: la teoría poética de la admiración (*admiratio*). La *qualitas sonorum* es el tejido que recubre la columna vertebral de su esqueleto teórico. No es casual, por lo tanto, la elección de Virgilio como el poeta molde, cuyos versos sirven para ejemplificar y justificar su propuesta. Con los ejemplos tomados del poeta latino, Pontano mostró que la poesía virgiliana tenía entre muchos otros objetivos

---

<sup>184</sup> *Ibid.*, p. 33.



estéticos uno muy claro: generar una respuesta anímica y afectiva en sus lectores, la admiración. Como ejemplo baste atender la importancia que el napolitano confirió tanto al deleite verbal (*delectum verborum*) como a la elección de las palabras (*selectio litterarurum*) que la hacen posible. La relación jerárquica que estableció entre estos dos elementos partía de la dependencia inherente que los hermanaba: el deleite verbal, cuya consecuencia inmediata es la *admiración*, requiere necesariamente de una elección adecuada de palabras y sintagmas que doten de significado y expresividad al verso para poder, así, provocar la tan deseada conmoción anímica propia de la sorpresa y la admiración. Este es el comienzo de lo que puede llamarse el movimiento centrífugo de la poética renacentista y barroca, cuyo fundamento ya no se encuentra en el argumento o fábula, para decirlo con Aristóteles, sino en el *pathos* que el poeta busca generar con sus palabras.

### **2.1. El germen de la teoría pontaniana: el estupor del poeta como fundamento de la *admiratio***

En 1483, Pontano escribe el segundo de sus diálogos, intitulado *Antonius*, en homenaje a la figura del fundador de la Academia napolitana, Antonio Beccadelli, el Panormita, uno de los principales impulsores del humanismo italiano, fallecido doce años antes. Organizado a partir de la mayéutica socrática, el diálogo transcurre entre la discusión de varios argumentos, entre los cuales destaca la crítica literaria. Parte central de su estructura es la invectiva irónica contra la pedantería de los gramáticos y la inutilidad de muchos de sus análisis que, en ocasiones, en lugar de ayudar a la intelección del texto la oscurecen por completo.<sup>185</sup>

Éste es el pretexto a partir del cual Pontano, en voz del Panormita, censura la opinión del filósofo latino Favorino, quien critica de manera muy poco atinada unos versos virgilianos del libro tercero de la *Eneida*, en que Virgilio interrumpe la perorata de Eneas para hacerlo reparar en la majestuosidad natural del puerto al que han llegado:

*Portus ab accessu ventorum immotus et ingens  
ipse, sed horrificis iusta tonat Aetna ruinis;  
interdumque atram prorrumpit ad aethera nubem  
turbine fumantem piceo et candente favilla*

---

<sup>185</sup> Vale la pena recordar que los *Dialogi* de Pontano no han de verse como entes separados y autónomos por completo. Más bien se trata de lo que Tateo ha llamado un “genere *in progress*” que complementa y desarrolla sus ideas. Cf. Francesco Tateo, “Introduzione”, p. XVI, en Giovanni Pontano, *I Dialoghi, La Fortuna, La conversazione. In appendice Le Lettere*, ed. Francesco Tateo, Bompiani, Milán, 2019.

*Attolique globos flammaram et sidera lambit.  
Interdum scopulos avulsaque viscera montis  
erigit eructans liquefactaque saxa sub auras  
cum gemitu glomerat fundoque exaestuat imo*

Inaccesible al viento se abre el puerto,  
vasto y tranquilo. Pero al lado brama  
con derrumbes terríficos el Etna:  
lanza al aire, unas veces, negra nube,  
torbellinos de pez, candente escoria,  
lenguas de llama que a los astros llegan;  
y otras, despedazando sus entrañas,  
rocas arranca, y echa a los espacios  
una en pos de otra derretidas peñas,  
y mugidora lava hierve el monte.<sup>186</sup>

La imperfección de los versos, según Favorino, se debió a la falta de lima y corrección en que el poeta los dejó debido a su muerte:

*Nam quae reliquit perfecta expoliataque quibus imposuit census atque dilectus sui  
supremam manum, omni poeticae venustatis laude florent; sed quae procrastinata  
sunt ab eo, ut post recenserentur, et absolvi, quoniam mors praeverterat, nequiverunt,  
nequaquam poetarum elegantissimi nomine atque iudicio digna sunt.*

Pues aquellas obras que dejó [*sc.* Virgilio] terminadas y pulidas y a las que, antes de morir, consagró una censura selectiva, se distinguen por la gloria toda del encanto poético; sin embargo, aquellas que dejó para después, puesto que lo alcanzó la muerte, no pudieron ser perfeccionadas y, sin duda, no son dignas ni del ingenio ni del nombre del más elegante de todos los poetas.<sup>187</sup>

Pontano considera que el juicio del filósofo y su proceder interpretativo son erróneos. Con un cierto tono de desprecio, el humanista napolitano sentencia que para opinar sobre poesía y para entender la labor poética es menester mucho más que doctrina y reconviene a Favorino por haber opinado sobre el tema.<sup>188</sup> Inmediatamente después, comienza él mismo su reflexión sobre los versos en cuestión. No es necesaria una labor de pulimiento, dice, ni de corrección, pues eso implicaría la modificación de las intenciones artísticas del poeta que, por cierto,

---

<sup>186</sup> Cf. Verg. *Aen.*, 3 570-577. Utilizo la traducción versificada de Aurelio Espinosa Pólit aparecida en Virgilio, *Obras completas*, edición bilingüe, Cátedra, Madrid, 2006.

<sup>187</sup> La opinión de Favorino está registrada por Aulo Gelio en *Noctes Atticae*, 17. 10, 5-10, esp. 5-6.

<sup>188</sup> Cf. *Antonius*, 52: *et quid carmini conveniat, quid materiam susceptam deceat, qua ratione humilis res tollatur, qua elata prematur iudicandum pensitandumque poetis ipsis relinque.* “Y deja que los poetas por sí mismos reflexionen y decidan qué conviene a su poema, que materia ha de ser la más apta, de qué manera han de enaltecer los asuntos menores y cómo mermarán los elevados.” Cf. Pontano, *op. cit.*, p. 174

nada tienen que ver con la descripción del monte Etna ni con la indagación sobre las causas de las erupciones volcánicas. Para Pontano, Virgilio va más allá del mero acto imitativo y su principal intención es provocar una inmensa admiración en el lector a través de lo inquietante del momento que retratan sus palabras:

[27] *sed cum describere portum Aeneae ore coepisset dixissetque ab accessu ventorum immotum et ingentem ipsum quidem, subdidit rem maxime admirabilem adeoque monstrosam cuius Aeneas ipse memor factus esset, ut a portus descriptione rei ipsius miraculo averteretur.*

Sin embargo, cuando comenzó a describir, en boca de Eneas, el puerto inmenso e inamovible, introdujo subrepticamente un asunto *tan asombrosamente admirable* y digno de contemplación que, siendo consciente el mismo Eneas de ello, como si estuviera frente a un milagro, dejó de lado la descripción del puerto.<sup>189</sup>

La tensión expresiva que consigue el poeta en estos versos se configura, afirma Pontano, a partir de las articulaciones sonoras que agudizan la experiencia sensitiva y, en consecuencia, la admiración del lector. Cada una de las palabras, entretejidas artificiosa y magistralmente con la siguiente, busca generar consternación en el ánimo y en la mente del lector. El poeta sabe que la estimulación auditiva es el primer paso para conseguirlo pero no el único, por lo que, de inmediato, transita a la estimulación visual, que le permite hacer aún más admirable su narración:

[41] *At Virgilius et aures et oculos et animum admiratione implet, cum montem tonare ait et e terrae penetrabilibus atras nubes prorumpere, fumare piceum turbidem, volitare candentem favillam, attolli globos flammaram [...]*

Pero Virgilio hace desbordar los oídos, los ojos y el ánimo de admiración, cuando dice que el monte retumba y que de las entrañas terrestres brotan nubes negras, que exhalan un humo tórbido, que vuelan por aquí y por allá pedazos incandescentes y que se levantan inmensas llamaradas.

A diferencia de otros poetas Virgilio construye escenarios insuperables que trascienden la mera descripción lírica de los paisajes. La narración de una escena natural que podría contentarse con la descripción del lugar, no carente de artificio, adquiere una relevancia inquietante por la fuerza de sus palabras, pues el poderío descomunal de la naturaleza requiere expresiones adecuadas para que, sin verlo, aparezca ante nuestros ojos. La naturaleza

---

<sup>189</sup> *Ibidem*. Cursivas mías.

ofrece infinidad de escenas capaces de captar la atención del poeta que busca la grandeza por todas partes, y es en la contemplación de estas escenas naturales que concibe su arte como un ente autónomo y superior, lejos del arte mimético planteado por Aristóteles. Con su poesía, el poeta no necesariamente “imita” la naturaleza sino que la renueva, la reinventa, la magnifica. Emulador, más que simple imitador de la naturaleza, la moldea construyéndola con sus propios medios, pues mediante esta emulación, dice Tateo nuevamente,

scopre la sua superiore qualità, la sua essenza spirituale ed umana, che si riflette nell'effeto di gran lunga più alto cui possa giungere. La *novitas* riappare come il principio più tipico dell'arte, in quanto opponendosi, all'ordine naturale, che può essere ora il razionale o il positivo, ora il grammaticale, scoglie il poeta dai vincoli esterni e prepara l'*admiratio*.<sup>190</sup>

Ahora bien, como sucede con lo sublime longiniano, también en Pontano el éxtasis admirativo tiene como principio fundamental el estupor propio del poeta. La construcción de la *admiratio* pontaniana no pasa sólo por un proceso de configuración verbal y ornamental. Es menester que el poeta, para poder transmitirlo, experimente primero él mismo el *pathos* admirativo de todo lo que describe y narra.

El ejemplo virgiliano censurado por Favorino y reivindicado por Pontano es elocuente al respecto y sirve, nuevamente, como prueba de la hipótesis del napolitano:

[27] *Ipse, inquit, portus ingens quidem, hoc est navium plurimarum capax, sed visu, sed auditu mirabile est Aetnam montem terrificis iusta ruinis tonare; qua commotus admiratione atque a portus aversus [sc. Aeneas] in illa explicanda primum ab auditu coepit. Videtis artificiosi poetae prudens consilium quid in admirabili re enarranda tractum se admiratione ipsa ab initio statim ostendit?*

El puerto, nos dice Virgilio, es en efecto enorme, capaz de recibir una cantidad ingente de naves, pero aún más maravilloso resulta verlo y escucharlo al lado del monte Etna, mientras éste retumba rodeado de pavorosas ruinas. Conmoverlo por la admiración causada, sin atender ya al puerto, Eneas comienza a describir el espectáculo que presencia a partir del sonido. ¿Pueden apreciar la prudencia consciente del artificioso poeta y la manera en que, para narrar un asunto admirable, primero y de inmediato, muestra él mismo su propio estupor, su propia conmoción anímica?

En la retórica pregunta que cierra el parlamento del Panormita se advierte que eso que desde Platón se conoce como peculiaridad de los poetas, el “furor” divino (que los despoja de

---

<sup>190</sup> F. Tateo, “Saggio introduttivo” en Giovanni Pontano, *Actius*, ed. Francesco Tateo, Roma nel Rinascimento, Roma, 2018, pp. 30-31.

autonomía y libertad inventiva, presentándolos sólo como un instrumento de un poder mayor asociado generalmente con lo celestial) pierde su sentido en la poética pontaniana, lo mismo que en la poética longiniana.<sup>191</sup> El poeta es absolutamente consciente de la profundidad y de los alcances de su palabra y de su arte. La poesía deja de ser la elevación del genio en el sentido místico-religioso del furor platónico-cristiano, para convertirse en una cualidad propia e inherente de la palabra, del acto elocutivo del poeta, que somete cada uno de sus versos a un arduo y afanoso proceso de meditación estilística, en que él mismo experimenta la solidez y el arrebató admirativo de su potencia expresiva.

---

<sup>191</sup> Aunque los postulados de Longino tienen, desde luego, una raigambre platónica, el autor del tratado no se decanta por la parte esotérica de estos planteamientos. Por ello, su discusión sobre la dupla *ars/ingenium* busca establecer una convivencia racional y equilibrada entre ambos. En este sentido, para Longino los verdaderos inspiradores del poeta son los poetas que lo precedieron. Es el efluvio que mana de sus versos lo que inspira a éste, primero a igualarlos, y luego a intentar superarlos.

## 2.2. “*Animos admiratione implere*”: la admiración como fin de la poesía

El planteamiento seminal sobre la naturaleza admirativa de la poesía, expresada de manera fragmentaria en el *Antonius*, encuentra su formulación más articulada y concreta en el diálogo *Actius*, texto cumbre de las reflexiones teóricas de Pontano, editado de manera póstuma unos años después de su muerte.

De nuevo, la forma dialogada permite al napolitano evadir la ortodoxia de las definiciones tradicionales sin que esto signifique la imposibilidad de extraer conclusiones teóricas de la obra. Aunque *sui generis*, el *Actius* constituye una Poética en forma que, sin embargo, no se deja guiar por las normas estructurales de la tratadística en boga.<sup>192</sup> Siguiendo la tradición académica de la *varietas*, que invitaba a sus miembros a no disertar sobre un solo argumento, en el diálogo que nos ocupa se entretienen varios temas que, no obstante, siempre están en relación con el tópico central de la obra. Se establece de esta manera una línea comparativa entre las *artes sermocinandi* (principalmente, Poesía, Historia y Oratoria) que sirve al autor para la aplicación y la comprobación de su hipótesis principal, a saber, que la poesía es el arte más acabado de la palabra, cuyo único y más importante fin es provocar en los lectores una admiración emotiva, un arrobamiento patético que mueva sus sentimientos y su mente. Así, recordando al respecto la definición de Antonio el Panormita, Pontano sentencia:

[38] *audivi poetae sive officium sive finem esse dicere apposite ad admirationem.*

Escuché decir [al Panormita] que el oficio o el fin del poeta es componer poemas dispuestos apropiadamente para producir la admiración [del lector].<sup>193</sup>

Más allá del trinomio planteado por Horacio constituyente del fin de toda poesía, *commovere, docere, delectare*, y en la misma línea de pensamiento que Longino, Giovanni Pontano pone sobre la mesa una definición poco ortodoxa, cuyo antecedente directo sólo puede encontrarse, aunque sólo sea de manera conjetural, en el tratado *Sobre lo Sublime* de Longino. En efecto, ahí se propone que todo acto poético ha de considerarse sublime siempre y cuando tenga la capacidad de “admirar” o “extasiar” a los lectores.<sup>194</sup> Ese es el fin de la poesía sublime: el

---

<sup>192</sup> Cf. F. Tateo, “Nota Introdutiva”, en Giovanni Pontano (2019), *op. cit.*, p. 369; y Vega Ramos, *op. cit.*, p. 26.

<sup>193</sup> Cf. Pontano (2018), *op. cit.*, p. 85.

<sup>194</sup> Cf. Long., 1. 1.

éxtasis admirativo. De esta manera, para Pontano el *tháuma* griego o la *admiratio* latina son también principio y fin de toda labor poética.<sup>195</sup> Es cierto que se vuelve difícil establecer un vínculo certero y comprobable entre uno y otro autor, principalmente porque no hay testimonios fehacientes de que el tratado *De lo Sublime* circulara de manera impresa en la segunda mitad del *Quattrocento* italiano. Sin embargo, tampoco hay los suficientes motivos para dudar que el tratado corriera de erudito en erudito a través de copias manuscritas.<sup>196</sup> Una prueba de ello sería la cercanía teórica de las ideas poéticas de Pontano que, por lo demás, resultaban muy novedosas y distantes de la tradición.

Sea cual sea la conclusión a la que se llegue a partir de estas suposiciones, lo cierto es que la teoría de la *admiratio* planteada por el erudito napolitano parece haber calado hondo en la Europa del Renacimiento y del Barroco, como lo muestran las poéticas latinas y vernáculas como las de Antonio Minturno, Julio César Scalígero y Emanuel Tesauro, por mencionar sólo algunas.<sup>197</sup> En España Fernando de Herrera es, como se verá más adelante, quien más atención presta a este postulado y muy probablemente el primero en formular su propia teoría poética a partir de él.

Por todo lo anterior, puede concluirse que en la teoría poética pontaniana de la *admiratio* todos los elementos que conforman un poema deben estar dispuestos para provocar una fuerte impresión anímica en el lector, algo como una violenta sacudida de los sentidos que no le permita ni siquiera establecer un juicio inmediato o formal sobre el poema. Este efecto puede conseguirse, generalmente, mediante el artificio literario, mediante el ingenio creativo del poeta que es capaz de encontrar relaciones insospechadas entre los acontecimientos que describe o narra. La labor y la reflexión estilística adquiere, en consecuencia, una importancia capital, pues no se trata de una mera formalidad métrica o de la aptitud del tema a tratar sino, por principio de cuentas, de una disposición natural del poeta y de su capacidad para

---

<sup>195</sup> Cf. Ernesto Grassi, *op. cit.*, p. 75, quien estudiando la teoría pontaniana que nos ocupa desde un punto de vista filosófico dice lo siguiente: “La función de la poesía consiste en manifestar la maravilla, lo admirable, lo infundado, y por ello lo abismal en un «aquí» y «ahora», y no en una contemplación de lo abstracto. No olvidemos a este respecto el sentido original del término griego *thauma*, así como del correspondiente *thaumazein*, que son expresiones griegas para significar lo *mirabile*, lo «maravilloso», aquello que llena a uno de admiración y, en cuanto tal, despierta a la vez «asombro» y el deseo de saber. Lo mismo el sustantivo griego que el verbo, ambos hacen referencia tanto al «quedarse pasmado» como al «sentir admiración» por cuanto nos resulta inexplicable y desafía nuestra capacidad de comprensión.”

<sup>196</sup> Cf. Caroline van Eck, *art. cit.*, p. 1.

<sup>197</sup> Para una visión monográfica y de conjunto, cf. Jon R. Snyder, *La estética del Barroco*, La Balsa de la Medusa, Madrid, 2014, especialmente los tres primeros capítulos, pp. 33-150.

verbalizar y transmitir el *pathos* que lo conmueve. El deleite, fin planteado por la poética clasicista, ocupa un lugar secundario en la teoría pontaniana de la *admiratio*. O en todo caso se reformula: sólo es deleitable aquello que puede generar admiración.<sup>198</sup>

### **2.3. De poeticae excellentia: la naturaleza sublime de la poesía**

Si bien en el postulado pontaniano la *admiración* es el fin de toda poesía y el oficio del poeta conseguirla, habrá de tenerse en cuenta, sin embargo, el siguiente principio: *nihil nisi excellens admodum parit admirationem* [“Nada, a no ser la excelencia en sumo grado, produce la admiración”].<sup>199</sup>

El sustantivo *excellentia* (y sus derivados, por ejemplo, *excellens* y *excelsus*) está estrechamente vinculado (no de manera etimológica, pero sí conceptual) a la noción de lo sublime longiniano. Éste es uno de los rasgos característicos con los que precisamente define Longino la poesía sublime, atribuyéndole “un no sé qué de *excelencia* (*ἐξοχή*) y esplendor soberano en el lenguaje”.<sup>200</sup>

Nuestros propios condicionamientos textuales y contextuales como lectores modernos nos inducen a entender este concepto casi como sinónimo de perfección, a veces, incluso, en términos completamente morales.<sup>201</sup> Sin embargo, y aunque para el mundo antiguo la noción también podía entenderse en este sentido, su significado habitual era el de superioridad, elevación, preeminencia.<sup>202</sup> Por lo tanto, es importante entender que cuando Pontano habla de la *poeticae excellentia* se está refiriendo, casi exclusivamente, a la esencia sublime, excelsa y elevada de la poesía.

En este sentido, la *excellentia* de la poética sublime no nace *ex nihilo*; por el contrario, como se ha dicho ya, es el resultado de un incesante trabajo estilístico que trasciende lo meramente ornamental. Para conseguir la admiración de sus lectores el poeta debe mantener una tensión constante que impida el desvanecimiento de sus versos y la consecuente disolución de su poesía. Y esto sólo puede conseguirse mediante el artificio literario. Una

---

<sup>198</sup> Cf. Arist. *Rhet.*, 3. 2.

<sup>199</sup> *Actius*, 38.

<sup>200</sup> Cf. Long., 1. 3.

<sup>201</sup> Cf. María Moliner, *Diccionario de uso del español*, Gredos/Colofón, Madrid, 2007, s.v.

<sup>202</sup> Cf. Cic. *Off.*, 1. 27; y Prud. *Steph.*, 10, 52.



vez más, los versos de Virgilio sirven al napolitano para clarificar el argumento. En *Gerog.* 1. 482, el poeta latino se refiere al río Erídano como *fluviorum rex Eridanus*, alterando, por así decirlo, el orden “normal” de las palabras que se esperaría y que, además, de haberlo elegido no modificaría en nada la medida del hexámetro: *Eridanus fluviorum rex* o *Eridanus rex fluviorum*. Los gramáticos más ortodoxos y radicales criticaron la disposición verbal elegida por el de Mantua pues, según ellos, el violento hipérbaton que ostentaba en tan pequeña sentencia no tenía razón de ser. ¿Por qué, se pregunta entonces Pontano, se decantó por aquella opción Virgilio y se expuso así a la maledicencia de los gramáticos? Su respuesta es elocuente; según el erudito, de haber elegido el orden normal:

[41] *languet enim sic versus sordescitque in ore quodammodo, consideratis praesertim et quae statim praecedunt et quae post sequuntur dictionibus. Quocirca implore maluit artificiosa verborum commutatione [...] Haec igitur e commutatione versus ipse redditus est spectabilis, qui aliter ridiculus esset atque abiiciendus.*

languidece el verso y se envilece, pronunciándolo apenas, sobre todo si se consideran los elementos que lo siguen y los que lo anteceden. Por ello el poeta prefirió confeccionar su verso con la traslación artificiosa de las palabras [...], pues a partir de este artificio transfigurante, el verso se vuelve *digno de atención*, mientras que de la otra manera adquiere un carácter ridículo y desechable.

El ser *spectabilis* [“digno de atención”] es una cualidad intrínseca de la poesía sublime que la diferencia y la levanta por sobre la simple expresión gramatical. Su esencia *nobilis*, como se refiere a ella Pontano en otro lugar, es resultado justamente de su *excellentia*. Ahora bien, como la *ἐξοχή* longiniana, la *poeticae excellentia* de Pontano supone un concepto pregnante, compuesto y amalgamado de otras cualidades necesarias sin las cuales no es posible su realización. Me refiero a lo que el de Nápoles llama *numerositas*, *dignitas*, *gravitas* y *magnitudo*.<sup>203</sup> Estos cuatro elementos rigen y dan sentido a la *excellentia*, conforman la *collocatio* y están estrecha e indisolublemente ligadas a la *admiratio*.

A diferencia de casi la mayoría de los autores de artes poéticas del *Cinquecento*, cuyo fundamento era la moderación equilibrada de todos los elementos (*decorum*) y para quienes “elección” y “colocación” verbal se vinculaban directamente con su perfección formal, Pontano propone la trascendencia de estos límites formales y el establecimiento de nuevas pautas y horizontes estéticos que lo sitúan, como sugiere Tateo, “nella storia dell’estetica

---

<sup>203</sup> Cf. *Actius*, 48.

rinascimentale del sublime”.<sup>204</sup> Así, el concepto de *excellencia* acuñado por Pontano, que parece tener su ascendente en Longino, reclama para el poeta la libertad creativa que le permita, a su vez, ir más allá de los modelos tradicionales para formular ideas y conceptos nuevos.<sup>205</sup>

#### 2.4. Poesía, Historia y Oratoria: la preeminencia de la palabra poética

Para asegurar la comprensión de sus principales postulados teóricos Pontano compara las metodologías, los fines y los instrumentos de los que se sirven las artes sermocinales, tales como la Oratoria y la Historia, y los pone en relación con los de la Poesía. El examen de estas tres artes, presente a lo largo de todo el diálogo, es fundamental para entender la finalidad a la que tiende el poeta y la superioridad de la poesía sobre las demás artes de la palabra. Para el erudito italiano la poesía es la *Summa omnium artium*, el género de géneros:

[208] *omne dicendi genus a poetica manaverit. Nam et primi doctorum omnium cum extiterint poetae, omnia quoque carmine ac numeris sunt complexi, testisque horum omnium est Homerus, qui quantum ubique dicendo valeat, et suspiciunt docti et admirantur indocti. Ab hoc philosophi, ab hoc physici, ab hoc rhetores facultatis suae praecepta et aucupati sunt et auspicati.*

Todo género literario ha nacido de la Poesía, una vez que fueron los poetas los primeros sabios que supieron comprender en un poema versificado todas las cosas de este mundo. Testigo de ello es Homero con quien, por su potencia expresiva y su capacidad de sublimarse, se admiran los indoctos y conocen a la perfección los doctos. De éste los filósofos, de éste los físicos, de éste los oradores han aprendido y han extraído todos los preceptos de su arte.

Siguiendo un camino diferente al legado por la tradición respecto a la oratoria, el erudito napolitano puede contarse entre los primeros humanistas que entendieron la poesía más allá del conjunto de preceptos regidos por la retórica y armonizados por el verso y también más allá del misticismo interpretativo de la Edad Media. Pontano entendió que la poesía, al ser un acto creativo, no era más que el acto originario (*in principio verbum*), lo que la ponía por encima de todas las demás artes. El punto de partida para esta definición parece ser la opinión ciceroniana acerca de la preeminencia de la oratoria sobre las demás artes de la palabra. Al

---

<sup>204</sup> Tateo, art. cit., p. 31.

<sup>205</sup> Cf. Long., 13. 2-4.

principio del libro segundo del *de Oratore*, Cicerón eleva al orador y su arte al escaño más alto:

[...] *nihil esse perfecto oratore praeclarius; nam ut usum dicendi omittam, qui in omni pacata ac libera civitate dominatur, tanta oblectatio est in ipsa facultate dicendi, ut nihil hominum aut auribus aut mentibus iucundius percipi potest [...] Qui actor imitanda quam orator suscipienda veritate iucundior? Quid autem subtilius quam crebrae acutaeque sententiae? Quid admirabilius quam res splendore inlustrata verborum? Quid plenius quam omni genere rerum cumulata oratio? Neque ulla non propria oratoris res est, quae quidem ornate dici graviterque debet.*<sup>206</sup>

Nada hay más preclaro que un orador consumado pues, para no hablar de la práctica discursiva, que domina toda ciudad libre y pacífica, tan magnífico es el placer que posee quien sabe hablar, que difícilmente algo más encantador puede ser percibido por los oídos y las mentes humanas [...] ¿Hay acaso un creador más agradable que el orador al momento de hablar sobre cosas verdaderas? Y, por otro lado, ¿qué hay más sutil que los discursos agudos y graves? ¿qué es más admirable que un argumento ilustrado con el esplendor de las palabras? ¿qué, pregunto, hay más pleno que un discurso construido con todo tipo de argumentos? Nada escapa a la dicción grave y adornada del orador.

Pontano no niega a la oratoria ninguna de estas cualidades atribuidas por Cicerón, pero las supedita a un fin práctico e inmediato. El orador, nos dice el napolitano, disimula ante los jueces y el auditorio para que justa o injustamente estos cedan ante sus palabras y terminen por aceptar sus argumentos. Por eso, la potencia expresiva del orador se mide en función de los efectos y beneficios inmediatos que puede obtener. La poesía, sin embargo, y el poeta son diferentes, pues no cifran su arte en la consecución de prerrogativas pragmáticas sino, en todo caso, en la fama universal y en la gloria eterna, que sólo les asegurará la admiración que han provocado en los lectores:<sup>207</sup>

[113] *A poetis igitur non lucrum quaeritur, qua poetae sunt, sed admiration cum comendatione operis sui que ingenii; cuius quando comes est laus, laudari quoque se et palam et ore pleno tum cupient tum laetabuntur;*

Los poetas no persiguen lucro alguno por el simple hecho de ser poetas, sino la admiración producida por el reconocimiento de su obra y de su ingenio; y porque la alabanza acompaña a la admiración, arden los poetas en sus deseos de ser alabados frente a todos y con voz altiva.

---

<sup>206</sup> Cic. *de Or.*, 2. 8, 33-34.

<sup>207</sup> Cf. *Actius*, 111. El mismo anhelo de gloria eterna que Pontano atribuye al ejercicio poético, además de ser un tópico en la antigüedad (cf., por ejemplo, Hor., *Carm.* 3. 30, 1-2; y Ov., *Met.*, 15, 871-872) es uno de los principales motores de lo sublime longiniano. Cf. Long. 1. 3; 44. 11.

Retomando la aseveración ciceroniana sobre la semejanza entre oradores y poetas,<sup>208</sup> que sin embargo, parece dejar siempre en segundo plano al poeta, Pontano insiste en su postulado sobre el fin último de la poesía: mientras la oratoria busca irremediablemente la practicidad e inmediatez de la persuasión, el único fin inmediato de la poesía es la admiración, producto de su propia sublimidad y excelencia:

[198] *Utriusque etiam, oratoris ac poetae, officium est movere et flectere auditorem; verum quonam, quo, inquam, haec et commotio et flexio et maximum utriusque in hoc ipso stadium? Oratoris scilicet ut persuadeat iudici, poetae ut ad admirationem sibi ex audiente ac legente comparet.*

El oficio de ambos, tanto de poetas como de oradores, es conmover y doblegar al auditorio; pero ¿a dónde se dirige, a dónde, pregunto, la conmoción, el sometimiento y el empeño de hacer esto? Obviamente el orador lo dirige a persuadir al juez; el poeta, a generar la admiración del que oye y del que lee.

En esta misma línea, la distinción entre la conmoción que suscita el discurso oratorio y el discurso poético también es un debate relevante para Longino, pues la conmoción causada por el orador sólo puede obtenerse a partir de argumentos comprobables, lo que el autor define como *ἐναργεία* (*evidentia* en latín), mientras que la del poeta es producto necesariamente de la imagería poética, de las *φαντασίαι*, cuya dependencia a la verosimilitud es escasa o más bien nula. Con lo dicho por el napolitano se entiende, entonces, que al orador es suficiente el artificio de su discurso en una causa, aun cuando no consiga la persuasión; el poeta, por el contrario, habrá fracasado si no es capaz de inocular en el ánimo y en la mente de sus lectores la admiración.<sup>209</sup>

Para afianzar su teoría sobre la preeminencia y la superioridad de la poesía, Pontano recurre, ahora, a la comparación con la Historia. Siguiendo la opinión de Quintiliano de que la Historia es como un poema en prosa,<sup>210</sup> Pontano enumera las semejanzas que las hermanan y también las diferencias que las separan. Historia y Poesía comparten, por ejemplo, la descripción de lugares y de naciones enteras, así como de sus costumbres. En ambas suele utilizarse el género epidíctico y el deliberativo, y ambas se complacen en el uso de digresiones, amplificaciones y un sinnúmero de figuras y tropos que comparten. Pero de todas

---

<sup>208</sup> Cf. Cic., *de or.*, 16, 70-71.

<sup>209</sup> *Actius*, 198.

<sup>210</sup> Quint. *Inst.*, 10. 1, 31.

estas semejanzas, una es la más importante:<sup>211</sup> Poesía e Historia buscan, como uno de sus primerísimos objetivos, conmover el sentimiento de sus lectores y, por ello, su elocución viene dada precisamente en función de ese objetivo. Sin embargo, mientras que la Historia guarda, por su esencia misma, cierta solemnidad y continencia, la Poesía se complace en su libertad sin límites y en su dicción mucho más adornada y afectada.<sup>212</sup>

Ahora bien, curiosamente esta misma semejanza, la proclividad de ambas por la conmoción afectiva, es la que las separa, pues en uno y otro caso el propósito último de cada una es completamente diferente. Como en el caso de la Oratoria, la Historia persigue un fin práctico, explicar y transmitir hechos verdaderos y comprobables, quizá menos utilitario que el de aquella, pero regido por la misma necesidad. Por lo tanto, la consciencia elocutiva del historiador, la manera en que construye su discurso, para Pontano, es de orden moral y su palabra está medida por su relación con la verdad. La poesía, por otra parte, en tanto que verosímil, encuentra un desarrollo pleno en la mezcolanza de elementos verdaderos y ficticios pues es de éstos de donde adquiere un carácter mucho más admirable.<sup>213</sup>

Por todo lo anterior, el discípulo del Panormita concluye que no puede ponerse en duda la posición eminente de la poesía en relación con las otras *artes sermocinandi*. A diferencia del orador, que suele conformarse con la gravedad de sus sentencias o del historiador, satisfecho con la veracidad solemne de sus narraciones, el poeta va más allá: no busca persuadir o narrar un hecho real, sino extasiar. Puesto que su fin es la admiración, además de la gravedad, será menester la magnificencia y la excelencia. De allí que no pueda haber medianía en la composición poética. No es casual entonces que Pontano haga suya la máxima horaciana que atribuye al acto poético una ineludible naturaleza elevada: *mediocribus esse poetis / non homines, non dii non concessere columnae*.<sup>214</sup>

---

<sup>211</sup> Cf. *Actius*, 121.

<sup>212</sup> Cf. *Ibid.*, 122.

<sup>213</sup> Cf. *Ibid.*

<sup>214</sup> Cf. Hor., *Ars*, 372-373. “No los hombres, las columnas no, no los dioses han concedido a los poetas ser mediocres.”

### 3. LA RECEPCIÓN DE PONTANO EN LA ESPAÑA DEL SIGLO DE ORO Y SU RELACIÓN CON DON LUIS DE GÓNGORA

Italia fue para Europa y, principalmente para España, una fuente de inspiración constante. De allí se exportaron al mundo occidental los modelos literarios, artísticos y científicos que habrían de prevalecer en el imaginario colectivo durante siglos. Allí nació el movimiento humanista y también allí la lengua vernácula tuvo por vez primera su cartilla de identidad. No es ninguna novedad, por lo tanto, la influencia del italiano Giovanni Pontano en la España del s. XVI. A finales de 1498 ya se había publicado en Barcelona una recopilación de himnos religiosos de su autoría, el *Liber Pontani Umbri de divinis laudibus*, y sus diálogos fueron determinantes para la consolidación de humanistas españoles como Alfonso de Valdés, Luis Vives, entre muchos otros. Sus poesías, sobre todo las poesías bucólicas y eróticas, fueron de gran calado en poetas como Garcilaso, Juan de Boscán, Fernando de Herrera y el mismo Luis de Góngora.<sup>215</sup> Pero tampoco es ninguna novedad que el influjo del humanista napolitano en la España áurea sea poco estudiado. En su momento, Juan F. Alcina señaló la importancia de esta influencia pero remarcó también la carencia crítica en torno a ella. Si bien es cierto que desde los albores del siglo XVI se pueden advertir contactos entre la literatura pontaniana y la española como lo evidencian algunas de las Églogas de Garcilaso o de Diego Ramírez Pagán, también es cierto que hasta hace muy poco la poesía gongorina no había sido estudiada en relación con esta tradición. Para no hablar por ahora de poemas que se verán con más detalle en los siguientes apartados, basta mencionar la profunda influencia de Pontano en las *Soledades* gongorinas, pues como señala el profesor Alcina, tratando de clasificar el *opus magnum* del cordobés:

un encuadre sencillo es la polifacética égloga neolatina, como la *Lepidina* de Pontano, que incluye -entre las diversas escenas o *Pompae* que la conforman- una mini-

---

<sup>215</sup> Sobre este particular en realidad hay pocos estudios al respecto, pero pueden señalarse algunos de mucha relevancia. Para la relación de Pontano y Garcilaso cf., Roland Béhar, “L’onomastique bucolique dans la poésie de Garcilaso de la Vega. Le modèle de Virgile et des poètes de l’Académie Pontanienne”, en Marc Deramaix y Giuseppe Germano (eds.), *L’Exemplum virgilien et l’Académie Napolitaine à la Renaissance. Itinera Partenopea*, Garnier, Paris, 2018, pp. 369-397 y Shulamit Fustenberg-Levi, “Garcilaso and the Post-Pontano Accademia Pontaniana”, en Eugenia Fosalba y Gáldrick de la Torre Ávalos (eds.), *Contexto latino y vulgar de Garcilaso en Nápoles. Redes de relaciones de humanistas y poetas (manuscritos, cartas, academias)*, Peter Lang, Berlín, 2018, pp. 79-96. Para la relación Pontano y Boscán cf., María D’Agostino, “Juan Boscán à rebours da Bembo a Pontano”, en *La nobile città de la sirena. Cultura napoletana e poesia spagnola del Cinquecento*, Roma, Salerno, 2017, pp. 11-41 y Clara Marías Martínez, “Construcción poética e ideológica del matrimonio y de la esposa en la epístola de Boscán”, *Studia Aurea: Revista de Literatura Española y Teoría Literaria del Renacimiento y del Siglo de Oro*, 7 (2013), pp. 109-138.

piscatoria, la narración de un mito y un epitalamio. Y justamente las *Soledades* conjugan en un marco bucólico: un epitalamio en la *Primera Soledad* con una evidente *Piscatoria* (con un canto amebeo de dos pescadores, Lícidas y Micón), a la que sigue una *Venatoria* (en la *Segunda Soledad*) [...]. A su vez, el largo *Himeneo* en la *Primera Soledad* es también un elemento de la tradición bucólica, como lo encontramos en la *Lepidina* de Pontano [...].<sup>216</sup>

En los últimos años, el hispanista madrileño Jesús Ponce Cárdenas, siguiendo los pasos del erudito catalán, ha estudiado la relación literaria entre el napolitano y el cordobés y sus estudios han arrojado luz sobre la influencia que Pontano tuvo en la poesía gongorina pero, de nuevo, sólo en el que se considera su poema más destacado, las *Soledades*.<sup>217</sup> Ponce Cárdenas identifica en los versos finales de la *Soledad primera* [vv. 722-734] un curioso sintagma que lo remite de inmediato a Pontano. El viejo montañés que ha servido de guía al forastero peregrino lo presenta con los novios y sus respectivas familias. Cuando el peregrino tiene ante sí a la novia es conmovido por su hermosura y puede leerse: “*Digna la juzga esposa / de un héroe ...*” [vv. 732-733]. Luego de presentar las reflexiones de algunos comentaristas contemporáneos a Góngora sobre el pasaje que contiene estos versos, el estudioso madrileño lamenta que ninguno de ellos haya reparado en el hipotexto de este sintagma. Es evidente, dice, que no haya generado ninguna suspicacia porque tampoco representaba una dificultad mayúscula para un lector castellano. Sin embargo, continúa el filólogo,

esa presunta dificultad resulta engañosa, puesto que tal troquelación viene a ser, desde el punto de vista estilístico, altamente significativa. [...] Entre los versos del *Diálogo-Proemio* de la *Lepidina*, se localiza una *iunctura* de contenido idéntico, susceptible de ser identificada como hipotexto del pasaje. El arranque del poema pontaniano se concibe como un dulce coloquio entre el dulce Macrón y su esposa embarazada, *Lepidina* [...]. Ambos se disponen a contemplar con admiración el desfile de invitados que se dirigen hacia las nupcias de Parténope y Seбето. En ese contexto, escuchamos por boca del personaje masculino la siguiente pregunta retórica (vv. 26-27), referida a la novia (Parténope):

<<Age, candida an ipso / visa virgo est, heroe et coniuge digna?>>  
‘Di, la refulgente virgen, ¿le ha parecido al varón Digna de tener por esposo a un héroe.’<sup>218</sup>

---

<sup>216</sup> J. F. Alcina, “Entre latín y romance: modelos neolatinos en la creación poética castellana de los Siglos de Oro”, en José María Maestre y Joaquín Pascual (eds.) *Humanismo y pervivencia del mundo clásico*, Universidad de Cádiz-Instituto de Estudios Turolenses, Cádiz, 1993, t. I, pp. 9-10.

<sup>217</sup> Cf. Jesús Ponce Cárdenas, “Pontano y Góngora: ecos de la *Lepidina* en la *Soledad Primera*”, *Bulletin Hispanique*, 122: 2 (2020), pp. p. 520.

<sup>218</sup> *Ibid.*, p. 524. Las traducciones de los versos de la *Lepidina* así como las cursivas del texto son autoría de Ponce Cárdenas.

En las páginas subsecuentes de su artículo, Ponce Cárdenas identifica otra *iunctura* más de la primera *Soledad*, “*progenie tan robusta que su mano / toros dome...*” [vv. 821-822], que también lo remite a un pasaje de la *Lepidina* de Pontano (*Pompa* VII, vv. 23- 24), “*nascetur proles heroo sanguine digna / altera, quae tauros domet*” (‘nacerá descendencia digna de la sangre de un héroe: una parte de la prole sabrá domar los toros’). Luego de analizar cada uno de los procedimientos compositivos de Góngora, de Pontano y de algunos otros autores más, italianos y españoles, en que aparece con ciertas modificaciones el sintagma, el filólogo español muestra que el verso gongorino es una imitación directa de Pontano. Los hallazgos de sus análisis le permiten sugerir atinadamente que la imitación poética gongorina no es azarosa ni fruto de la mera coincidencia lingüística sino resultado de un proceso consciente y reflexivo, por lo que concluye que

a la luz de estas rigurosas pautas de identificación de hipotextos, parece fundado afirmar que Góngora leyó atentamente la *Lepidina* de Pontano, un poema híbrido que -de alguna manera- preanunciaba un siglo antes la prodigiosa contaminación de géneros que tanto admiramos hoy en las *Soledades*.<sup>219</sup>

A pesar de que la relevancia del trabajo del profesor Ponce Cárdenas y sus importantes contribuciones siguen estando limitadas a una obra específica y a la mera influencia sintagmática, lo cierto es que justifican y sustentan estudios más comprehensivos que buscan poner en relación directa a ambos escritores.

Algunos años antes, la gongorista Mercedes Blanco había señalado ya la influencia pontaniana en las *Soledades* gongorinas, siguiendo lo dicho por otro gran estudioso del gongorismo, esta vez contemporáneo del poeta, don Pedro Díaz de Rivas, quien comienza sus *Discursos Apologéticos* planteando la necesidad de “zanjar” ciertos principios “como la explicación del fin de la Poesía y la nobleza y sublimidad del ingenio poético”, para poder entender a cabalidad la obra del poeta cordobés en una época “no usada a la magnificencia y a la heroicidad que pide la poesía,”<sup>220</sup> y que condenó a “ojos cerrados” la poesía de don Luis.

---

<sup>219</sup> *Ibid.*, p. 541. El análisis de este último sintagma abarca las pp. 528-539.

<sup>220</sup> Cf. Joiner Gates (ed.), *op. cit.*, pp. 35-36. La aparición pública de estos discursos ha sido fechada en 1624 y suele pensarse que fueron motivados por la publicación del *Discurso poético* de Juan de Jáuregui, uno de los críticos más severos de don Luis. Sin embargo, Joiner Gates en su “Introducción” a los *Discursos* (pp. 18-19) sugiere, con argumentos convincentes, que la defensa de Díaz de Rivas bien puede haber sido compuesta antes de la fecha mencionada, “pues los alegatos antigongorinos que se contienen en el segundo tratado de Jáuregui ya habían aparecido años antes en su *Antídoto*, escrito probablemente en 1614.”



En efecto, no escapaba a Díaz de Rivas la proclividad del lenguaje gongorino a la afectación y al artificio verbal, que pretendían emular el lenguaje de la épica antigua pero transponiéndolo a un contexto en que héroes y gestas militares *quasi* divinas habían desaparecido o estaban en franco peligro de extinción, lo que, en consecuencia, reclamaba nuevos ámbitos compositivos y, a su vez, abría un campo muy fértil a la libertad creadora y a la experimentación genérica y estilística. La necesidad del apologeta por trascender eso que Mercedes Blanco ha llamado “la invasión triunfal del aristotelismo y sus concepciones orgánicas del poema vertebrado por una fábula unitaria”,<sup>221</sup> lo motivó a buscar autoridades literarias aptas para justificar y sostener su defensa. Una de ellas, relevante como la que más, fue el humanista italiano Giovanni Pontano, cuya influencia en el Renacimiento europeo y en la cada vez más consolidada literatura en lengua española no puede ponerse en duda. En la obra de este erudito napolitano, fundamentalmente en sus *Diálogos*, Díaz de Rivas encontró elementos teóricos que le permitieron validar y justificar con la autoridad de los antiguos, las incomprendidas y vilipendiadas innovaciones del poeta cordobés.<sup>222</sup>

Finalmente, hace apenas tres años, el filólogo Pedro Conde Parrado, estudiando la adjetivación en la poesía mayor gongorina, descubrió que muchos de los epítetos utilizados por don Luis, e incluso su colocación en los poemas, derivaban de versos pontanianos, como lo hace patente el enorme catálogo reunido por el humanista francés Ravisius Textor en su monumental obra, los *Epitheta*.<sup>223</sup> Y es que, en efecto, muchas de las colocaciones adjetivales gongorinas parecen tener un origen en la poética del napolitano, al grado de que podría suponerse, en muchos casos, una calca literaria.

Pero más allá de lo estrictamente formal, sin duda lo que más acercó a estas dos figuras fue su concepción de la lengua poética y de sus objetivos. Para ambos, el lenguaje tenía que ser grandilocuente y emocional, armónico y sonoro, fruto de una profunda reflexión y su objetivo la conmoción de los ánimos y de las mentes de sus lectores, precisamente a través de la performance discursiva.

---

<sup>221</sup> Mercedes Blanco, “Góngora y el *Quattrocento*. Las *Soledades* desde la doctrina poética de Giovanni Pontano y Angelo Poliziano”, en Azuste Galiana, A. y Fernández Mosquera, S. (coords.) *Compostella Aurea. Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional del Siglo de Oro*, Santiago de Compostella, 2008, t. 1, p. 165.

<sup>222</sup> Cf. Pedro Díaz de Rivas, “*Discursos apologeticos*”, en Joiner Gates, *op. cit.*, especialmente pp. 36 y 38.

<sup>223</sup> Cf. Pedro Conde Parrado, “La adjetivación en la poesía de Góngora y los *Epitheta* de Ravisius Textor”, *Bulletin Hispanique*, 121: 1 (2019), pp. 263-312.

## 4. FERNANDO DE HERRERA Y SUS ANOTACIONES: LA CONSTRUCCIÓN TEÓRICA DE UNA POÉTICA ADMIRABLE

### 4.1. Las *Anotaciones* y su contexto

Antonio Alatorre finaliza un interesante e inteligente artículo sobre la polémica entre Fernando de Herrera, el Prete Jacopín y don Tomás Tamayo de Vargas sentenciando que las *Anotaciones a Garcilaso* son “el libro más hermoso de crítica literaria y erudición poética que se escribió en la España del Siglo de Oro.”<sup>224</sup> Casi un siglo antes, Menéndez Pelayo había manifestado también su profundo respeto y aprecio por lo que él consideraba una “cabal arte poética”,<sup>225</sup> disfrazada de comentario a los poemas de Garcilaso. Por lo demás, es casi un lugar común en la crítica y en los estudios herrerianos que las *Anotaciones* del sevillano sean consideradas la obra inaugural tanto de la teoría poética como de la crítica literaria españolas.<sup>226</sup>

Publicadas en 1580 pero preparadas y trabajadas con mucha antelación, las *Anotaciones* de Herrera representaron la cúspide española de la más alta tradición del humanismo renacentista. A diferencia de los comentarios de Francisco Sánchez de las Brozas, cuyo fin era la explicación erudita de las fuentes clásicas a las que recurrió Garcilaso y que, por lo tanto, debían de inscribirse en la tradición pedagógica de los comentaristas de obras clásicas, las *Anotaciones* de Herrera mezclaron el comentario erudito con la teoría poética y la exégesis con el estudio de fuentes. El sevillano no se contentó con explicar los afluentes grecolatinos que sirvieron de inspiración y guía al poeta toledano. Su objetivo fue mucho más ambicioso: por una parte, la conformación de un lenguaje poético propio del español,

---

<sup>224</sup> Antonio Alatorre, “Garcilaso, Herrera, Prete Jacopín y don Tomás Tamayo de Vargas”, *Modern Language Notes*, 78: 2 (1963), p. 151.

<sup>225</sup> Marcelino Menéndez y Pelayo, *op. cit.*, p. 255.

<sup>226</sup> Cf. Juan Montero, “Las *Anotaciones*, del texto al lector”, en Begoña López Bueno (ed.), *Las “Anotaciones de Fernando de Herrera. Doce estudios*, Universidad de Sevilla, Sevilla, 1997, p. 94, quien, sin embargo, sostiene que “los comentarios a Garcilaso no llegan a constituir una poética en la plena extensión de la palabra, dado su carácter fragmentario y limitado a los géneros poéticos que cultiva el toledano. Reténgase, a este respecto, que en la segunda mitad del s. XVI resulta difícilmente concebible una poética que no aborde los géneros mayores del canon aristotélico, esto es, la epopeya y la tragedia.” Por su parte, Carmen Codoñer, “El modelo filológico de las *Anotaciones*”, en Begoña López Bueno (ed.), *op. cit.*, p. 17, sostiene que, en el caso de Herrera, hay que establecer muy bien la diferencia entre comentario y crítica literaria: “Utilizamos comentario en el sentido de exégesis o explicación del significado de un texto. En cambio la crítica la consideramos fundamentada en la interpretación de los procedimientos que conducen a la creación de un texto literario.” Esto último es precisamente lo que realiza el erudito sevillano: la interpretación de los procedimientos que dan forma a un texto literario, a una composición poética. Pero también teoriza sobre ellos. Baste como ejemplo sus disquisiciones sobre la elegía o el soneto.

que pudiera diferenciarse a primera vista del lenguaje coloquial y cotidiano y que pusiera de manifiesto las posibilidades estéticas de la lengua española y su capacidad para convertirse en una lengua de arte, apta para crear las más refinadas obras literarias; por otra, la conformación de un nuevo canon poético-literario, a partir del cual esta nueva manera de concebir la poesía pudiera abrirse espacio en el de por sí hermético campo literario español.

La canonización de Garcilaso como el poeta modélico de la poesía española iba más allá del terreno de lo meramente literario pues el poeta de Castilla representaba al hombre de armas y de letras, relacionado directamente con la nobleza española, con la “pureza de sangre”, y su enaltecimiento como poeta respondía también a una idea de autoridad lingüística en favor de esta clase. Las *Anotaciones* de Herrera, que el Prete Jacopín (pseudónimo de Juan Fernández de Velasco) y Tamayo de Vargas condenaron ácidamente por creer que “ensuciaban” y “menospreciaban” el estilo de Garcilaso, pusieron en cuestión este hecho, lo que no implicaba, sin embargo, un ataque directo a la persona o al estilo del poeta. Como bien ha señalado Ignacio Navarrete,

[...] Herrera’s attack is not so much directed against Garcilaso, whose ameliorating effect on the language Herrera must admire, but against the notion of a canon, the ideologies that govern its formation, and the institution that control it. In order to reduce Garcilaso’s presence, Herrera attempts to alter the reader’s conception of Garcilaso as a perfect soldier-poet, turning him instead into a scholar more like Herrera himself, and less the original and unique figure presented in Morales’s *Discurso*. That this was Herrera’s intent was recognized and resisted by his earliest readers: the passion of the defenses of Garcilaso by Prete Jacopín and Tomás Tamayo de Vargas, among others, underlines the poet’s special position in the canon and attest to the radical nature of Herrera’s views.<sup>227</sup>

Miembro de una generación de estudiosos comprometidos con la defensa de la lengua española, Herrera era absolutamente consciente de la importancia que tenía la creación de una nueva realidad lingüística. Por eso no se apartó caprichosa y arbitrariamente de la literatura clásica grecolatina y mucho menos de la literatura italiana, para entonces ya muy consolidada. Al contrario, sirviéndose de su riqueza y de su abundante cúmulo de recursos creó una lengua poética con caracteres y señas de identidad propias que, casi siempre, buscó la superación de sus modelos. Éste es el motivo fundamental por el que Herrera puso un

---

<sup>227</sup> Ignacio Navarrete, *Orphans of Petrarch: Poetry and Theory in the Spanish Renaissance*, University of California Press, Berkeley, 1994, pp. 138-139.

extremo cuidado en la confección lingüística y elocutiva no sólo de su obra poética sino, sobre todo, de su obra crítica.<sup>228</sup> El “Divino” hizo válidas las palabras de uno de sus contemporáneos, Ambrosio de Morales, quien en su *Discurso sobre la lengua castellana* sugería ya la necesidad de darle al español un estatus literario diferente, sirviéndose del ejemplo de la lengua griega y de la latina:

Los sabios antiguos de Grecia, fuentes de donde manó toda la sabiduría entre los hombres, con igual cuidado procuraban hablar bien y pensar lo que habían de decir. [...] Estos estimaron tanto su lenguaje natural que todo lo que con sus altos entendimientos alcanzaron, lo escribieron en él; y para engastar sus piedras preciosas no pensaron que podía haber otro mejor, que más las ennobleciere. La misma estima hicieron los romanos de su latín; y en estas dos naciones [...] nunca quasi se halló griego que escribiese en latín cosa suya: ni hubo romano que se preciase más del griego, para recomendar a él su nombre y fama, que de su propia lengua.<sup>229</sup>

Si las dos lenguas literarias por antonomasia habían defendido con tal fervor su propia identidad y naturaleza creativa, cuanto más el español, que ya había dado muestras de su gran valía. Por lo tanto, el afán de críticos y poetas del momento por elevar la categoría del español a lengua literaria era una respuesta directa a los empeños de muchos humanistas, egregios y renombrados, quienes continuaban utilizando el latín como lengua científica y artística.<sup>230</sup> Es cierto que muchos de estos humanistas escribieron también algunas obras en español, pero el grueso de su producción privilegió la lengua latina. Uno de los casos más significativos es el del padre Juan Luis de la Cerda cuya magna obra, los *Commentarii in Vergilii opera omnia*,

---

<sup>228</sup> Para todo lo relacionado con la obra poética de Herrera pueden consultarse el “Estudio Preliminar” de *Fernando de Herrera, Algunas Obras*, ed. Begoña López Bueno, Diputación, Sevilla, 1998, pp. 15-118 y la “Introducción” de *Poesía castellana original completa*, ed. Cristóbal Cuevas, Cátedra, Madrid, 1985, pp. 11-102. José Manuel Blecuá también escribe un interesante e iluminador artículo sobre la poesía del sevillano: “De nuevo sobre los textos poéticos de Herrera”, *Boletín de la Real Academia Española*, 38 (1958), pp. 377-408.

<sup>229</sup> Ambrosio de Morales, “Discurso sobre la lengua castellana”, contenido en *Las Obras del maestro Pérez de Oliva. Dirigidas al Ilustrísimo Señor el Cardenal de Toledo D. Gaspar de Quiroga, Tomo primero*, Madrid, Benito Cano, 1787, pp. XVIII y IX. El sabio español también critica fuertemente la negligencia de sus contemporáneos hacia su lengua: “[...] quiero mostrar dos errores muy comunes de nuestros Españoles, que son como fuentes de do mana todo este descuido y como disfamia [sic] a nuestro lenguaje. Piensan sin duda vulgarmente nuestros Españoles, primero: que naturaleza enseña perfectamente nuestro lenguaje, y que como es maestra del habla, así lo es de la perfección de ella, son que haya de aventajarse uno de otro en esto, porque naturaleza enseña a todos lo que en la lengua natural hay que saber. De aquí nace el otro error también muy grande de tener por vicioso y afectado todo lo que sale de lo común y ordinario. Estos con estas sus dos tan ciegas persuasiones piensan que todo lo que es elocuencia y estudio y cuidado de bien decir, es para la lengua Latina o Griega, sin que tenga que ver con la nuestra, donde será superfluo todo su cuidado, toda su doctrina y trabajo.”

<sup>230</sup> cf. Menéndez Pelayo, *op. cit.*, cap. IX, sobre todo las pp. 145-187, en que el estudioso repasa sucinta pero documentadamente los autores españoles que escribieron en latín.

monumental y exquisita muestra de erudición clásica, fue redactada en su totalidad en latín,<sup>231</sup> por no mencionar a otros excelsos humanistas como Juan Luis Vives o Antonio Lull.

Como muchos otros, el padre De la Cerda creía que la grandeza del imperio habría de estar en relación directa con la grandeza de su lengua.<sup>232</sup> De allí que haya elegido el latín para escribir sus tratados, pues su uso comportaba también un aspecto político. Como lengua que había sido del imperio más dominante, el latín vestía y engalanaba significativamente el creciente imperio hispano. El cometido del padre De la Cerda, sin embargo, no fraguó en la España prebarroca y, por el contrario, la tarea ecuménica de la lengua latina habría de adoptarla la lengua española. Francisco de Medina, contemporáneo de La Cerda y prologuista de la obra crítica de Fernando de Herrera, era ya consciente de ello como lo advierte en el prólogo “A los lectores”, apertura de las *Anotaciones*:

Incitáranse luego los buenos ingenios a esta competencia de gloria y veremos extenderse la magestad del lenguaje español, adornada de nueva y admirable pompa, hasta las últimas provincias donde vitoriosamente penetraron las vanderas de nuestros ejércitos.<sup>233</sup>

Ahora bien, resulta muy significativo que las poéticas en lengua española, de las que las *Anotaciones* herrerianas fueron precisamente el acto inaugural, no hayan florecido de manera sistemática hasta este último cuarto del s. XVI. Esta parte final del siglo fue también el

---

<sup>231</sup> La fortuna de esta maravillosa obra ha sido injusta. Los filólogos clásicos, en su mayoría, recurren a ella sin mencionarla y los hispanistas, también en su mayoría, no tienen acceso a la obra por estar escrita en latín. En los últimos treinta años ha habido una importante reivindicación de esta destacada figura del último humanismo español, se ha editado el primer libro de sus comentarios, perteneciente a los primeros seis libros de la *Eneida* y existen también trabajos importantes sobre las *Geórgicas* y las *Bucólicas*. De esta última hay una traducción y edición tan sólo de los *Prolegómenos*. Otros importantes filólogos como Sergio Casali (“Agudezas virgíliane nel commento all’Eneide di Juan Luis de La Cerda”, en Carlo Santini y Fabio Stock (eds.), *Essegesi Dimenticate Di Autori Classici*, Testi e Studi di Cultura Classica, Roma, 2008, pp. 233-261) y Giuseppe Mazzocchi (“Los comentarios virgílianos del Padre Juan Luis de la Cerda”, *Asociación Internacional Siglo de Oro*, Actas II (1990), pp. 664-675), han dedicado interesantes artículos a estudiar estos comentarios.

<sup>232</sup> A este respecto cf., la “Introduction” en John Roberts, *The Prolegomena of La Cerda’s Commentary on Virgil. A commented edition from the Cologne 1642 imprint, with English translation and explanatory notes*, Tesis, University of Warwick, Coventry, 2013, pp. I-LVI.

<sup>233</sup> Todas las citas de las *Anotaciones*, a menos que se indique lo contrario, están tomadas de Fernando de Herrera, *Anotaciones a la poesía de Garcilaso*, ed. Inoria Pepe y José María Reyes, Madrid, 2001. Para la relación entre lengua e imperio cf., Eugenio Asensio, “La lengua compañera del imperio. Historia de una idea de Nebrija en España y Portugal”, *Revista de Filología Española*, 83 (1960), pp. 299-143. Juan Montero, art. cit., p. 103, considera, por su parte, que en el prólogo de Medina hay una cierta exaltación nacionalista, “fórmula ideológica que eligen los humanistas sevillanos para dar expresión a su afán de protagonismo civil, en un momento histórico marcado todavía por los ecos victoriosos de Lepanto y con la anexión de Portugal a la corona de Castilla como contexto inmediato.” Como sea, puede advertirse ya en esta cita la necesidad de resaltar las virtudes literarias del español que, por entonces, estaba rezagado respecto a otras lenguas vernáculas, sobre todo, el italiano.

momento en que empezaron a operarse los cambios de paradigmas literarios (fraguados años antes por el mismo Garcilaso, Boscán, Cetina, Hurtado de Mendoza, etc.) sobre los que no había una teorización clara y ordenada pues, como se sabe, poéticas y retóricas han ido siempre a la zaga de los hechos literarios que pretenden estudiar y legislar.

De ahí que, aun cuando 1580 marca el inicio y la proliferación de las poéticas en lengua española, sus inquisiciones no se relacionen con el ejercicio poético de sus contemporáneos. Ésta fue, precisamente, una más de las extraordinarias particularidades de las *Anotaciones* pues, de todas las poéticas contemporáneas, sólo la de Herrera mantuvo una conexión, por tenue que haya sido, con la realidad poética de su tiempo que, por otro lado, fue muy profusa. Además de explicar el método poético de Garcilaso y todos aquellos subterfugios de la más noble poesía del toledano, lo que buscaba Herrera también era explicar su propia praxis poética, encontrar para sí mismo la justificación y el sustento de un proceder literario y compositivo que, años más adelante, sería la puerta a esa deslumbrante y compleja época conocida como Barroco.

Sin embargo, el alcance de la teoría poética herreriana en la conformación de la teoría y la práctica poéticas del Barroco ha sido poco estudiado. Es importante tener en cuenta que con Herrera tomó una forma mucho más definida y concreta la transformación de la teoría poética clásica que privilegiaba toda composición literaria, fundamentada en la relación indisoluble y causal de los binomios *res/verba* y *docere/delectare*. En la propuesta teórica del sevillano parece haber incluso una completa disolución de estos binomios. Libre de los dominios del neoaristotelismo,<sup>234</sup> y abiertamente partidario de la libertad expresiva del poeta, originalmente planteada por el neoplatonismo, Herrera sentó las bases para la concepción de una teoría poética que trascendía el plano moral y docente para enfocarse por completo en la provincia de lo estético, lo que tendrá amplias y profundas repercusiones en el campo literario de su época y de los tiempos por venir.

---

<sup>234</sup> Cf. A. Bianchini, "Fernando de Herrera's *Anotaciones*. A new look at his sources and the significance of his poetics", *Romanische Forschungen*, 88: 1 (1976), p. 31.

#### 4.2. Las fuentes de las *Anotaciones*

No se puede hablar en singular de los autores que influyeron en Herrera al momento de componer de sus *Anotaciones*. Toda la crítica herreriana reconoce que son muchas y muy variadas las fuentes de las que se nutre la teoría poética del sevillano: desde los tratados clásicos hasta los de los escritores italianos contemporáneos. Herrera poseía un conocimiento profundo de la retórica y la poética clásicas; conocía a la perfección las *Instituciones* de Quintiliano así como la *Retórica* y la *Poética* de Aristóteles; buena parte de la obra ciceroniana aparece mencionada en sus *Anotaciones* y también la famosa *Rhetorica ad Herenium* que, haciendo gala de buen criterio filológico y de una erudición portentosa, Herrera no atribuye al arpinate.<sup>235</sup> Tampoco es necesario hablar de su compenetración con la poética horaciana que, por lo demás, tuvo un papel destacadísimo en la conformación del ideal creativo en el Humanismo y en el Renacimiento.<sup>236</sup> Con todo, Herrera fue un crítico muy perspicaz y juzgó sin apego los presupuestos teóricos de estos autores; sin dejarse llevar del todo por la autoridad de tales preceptivas buscó moldear su propia idea de la creación literaria y, así, tuvo acceso a lo que se conoce ahora como la retórica postaristotélica, introducida al occidente por Georgius Trapezuntius (George of Trebizonda), egregio bizantino, y conoció sobre todo los postulados de Hermógenes, Aftonio y Prisciano. Muy probablemente en este momento, aunque no sea un dato comprobable con evidencia textual y al que la mayoría de los estudiosos ha prestado apenas atención, Herrera haya tenido conocimiento también del tratado longiniano. En 1570, fecha en la que todo parece indicar que el sevillano concibió el proyecto y la redacción de sus *Anotaciones* (que se extendería por diez largos años) el tratado de Longino ya contaba con varias reimpressiones y, sin duda, con algunas traducciones al latín. Se sabe que en España, por aquel entonces, Diego Hurtado de Mendoza, amigo cercanísimo de Herrera, poseía uno de estos códices en cuyo título se leía *Dionysii Longini libellus de sublimitate orationis peri hypsous*, mismo que a su muerte

---

<sup>235</sup> Vale la pena recordar que durante toda la antigüedad y hasta bien entrado en Humanismo (e incluso en épocas muy recientes), la *Rhetorica ad Herenium* fue erróneamente atribuida a la pluma de Cicerón. Desde luego existen semejanzas ideológicas, temporales y estilísticas que permitirían suponer tal autoría, pero la crítica ha mostrado que son más las discrepancias y que el orador no pudo haber compuesto este tratado fechado *circa* 90 a. C. Cf., al respecto Luis C. Pérez Castro, “La llamada *Rhetorica ad Herenium* y sus autores”, *Emérita. Revista de Lingüística y Filología Clásica*, 67: 2 (1999), pp. 251-262.

<sup>236</sup> Cf., al respecto el estupendo libro de Antonio García Berrio *Formación de la teoría literaria moderna 1: La tópica horaciana en Europa*, Cupsa, Madrid, 1977.

quedaría resguardado en la biblioteca del Escorial, como queda asentado en el catálogo autógrafo de David Colvill, intérprete árabe de Felipe II, que trabajó en el monasterio entre 1616 y 1626.<sup>237</sup> Por otra parte, no hay que olvidar que Herrera conocía medianamente bien los rudimentos de la lengua griega, como lo testimonia, en el prefacio a la edición sevillana de las *Anotaciones*, Francisco de Rioja: “De la Lengua Griega dicen que tuvo más que mediana noticia; i por lo menos los libros que dejò della (que ni fueron pocos ni ordinarios) se ven notados assi como los Latinos.”<sup>238</sup> Sus comentarios abundan en traducciones de autores griegos entre los que figuran, sólo por mencionar algunos, Homero, Píndaro, Aristóteles, Eliano, Pausanias, etc.<sup>239</sup> A las fuentes griegas habrá que sumar, además, las fuentes latinas que son muchísimo más abundantes, así como las reflexiones e interpretaciones de autores italianos contemporáneos como Robortello, Bembo, Fracastoro, Escalígero, Minturno, Lorenzo de Medici y Maranta, entre muchos otros.<sup>240</sup>

En este sentido, las fuentes a las que recurrió el sevillano podrían dividirse en dos categorías: a) las formales, es decir, todos aquellos autores que orientaron las reflexiones herrerianas sobre los fenómenos que se operan en el interior del texto y b) las estructurales, es decir, aquellos autores que determinaron sus reflexiones sobre los fenómenos que legislan y agrupan las características formales. La relación entre una y otra categoría es jerárquica, en tanto que las características formales están supeditadas a las estructurales y se mueven e interactúan entre sí, siempre en función de los requerimientos de éstas. En consecuencia, no será errado afirmar que lo que he llamado “las fuentes estructurales” de Fernando de Herrera adquieren una importancia capital en el desarrollo de su proyecto comentarístico y en su teoría sobre la naturaleza y los fines de la creación poética.

---

<sup>237</sup> Cf. Federica Accorsi, “Pedro de Valencia y el Pseudo-Longino: sobre la recepción española del *per hupsous*”, *Criticón*, 113 (2011), p. 83, n. 43.

<sup>238</sup> *Versos de Fernando de Herrera, emendados y divididos por él en tres libros*, Gabriel Ramos Vejarano, Sevilla, 1619.

<sup>239</sup> Sobre el conocimiento que Herrera tuvo de la lengua griega es interesante y vigente aún la tesis doctoral de R. M. Beach, *Was Fernando de Herrera a Greek scholar?*, Tesis, University of Pennsylvania, Philadelphia, 1908, particularmente la “Section IV”, pp. 32-48, en que Beach discute a profundidad y con un buen número de ejemplos al respecto.

<sup>240</sup> Un excelente y detallado estudio sobre las fuentes de Herrera se encuentra en Bienvenido Morros, “Las fuentes y su uso en las *Anotaciones a Garcilaso*”, en Begoña López Bueno (ed.), *op. cit.*, pp. 37-89. En el caso particular de la influencia de Lorenzo de Medici, cf. Gary J. Brown, “Fernando de Herrera and Lorenzo de Medici: the sonnet as epigram”, *Romanische Forschungen*, 85 (1975), pp. 226-238, y Fernando Lázaro Carreter, “Dos notas sobre la poética del soneto en los *Comentarios* de Herrera”, *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 8 (1980), pp. 315-321. Vega Ramos, *op. cit.*, 229-240, se ocupó de los libros de Maranta que influyeron en Herrera.



En las fuentes formales de Herrera encontramos un sinfín de autores. No hay un patrón homogéneo; todo lo contrario, la elección de autores es ecléctica y variada. Bienvenido Morros, por ejemplo, menciona el *Dictionarium historicum poeticum* (París, 1561) de Carlo Estéfano, del que se sirve constantemente Herrera para explicar, entre otras cosas, los asuntos relacionados con la geografía y las costumbres de ciertos pueblos. Los gramáticos de Pérgamo y Alejandría como Heráclito Póntico, con sus *Allegoriae in Homeri fabulas de diis*, Clemente Alejandrino, con su *Paedagogus* y su *Cohortatio ad gentes*, o los filósofos neoplatónicos, Porfirio, con su *De antro Nynpharum* y Macrobio, con sus *Saturnalia*, también son una herramienta fundamental para las explicaciones mitológicas que realiza el comentador sevillano. Pero quizá uno de los libros más frecuentados por Herrera, aunque también menos citados, sea el *Poetices Libri Septem* (Lión, 1561) de Julio César Escalígero. La erudición portentosa del humanista italiano influyó en diversos aspectos formales de las *Anotaciones*, como en la etimología de ciertas palabras, en la explicación de una figura o tropo y, sobre todo, en la definición de ciertos géneros y estilos.<sup>241</sup>

En las fuentes estructurales, sin embargo, el abanico se reduce a muy pocos autores, de entre los que, aun citado el mínimo de ocasiones, destaca por su importancia orgánica dentro de la poética herreriana, Giovanni Pontano, particularmente su diálogo *Actius*. Uno de los primeros estudiosos modernos en advertir la importancia del erudito napolitano en la obra crítica de Herrera fue José Alcina Rovira, cuyo trabajo comparativo “Herrera y Pontano: la métrica en las *Anotaciones*”,<sup>242</sup> sirvió como punta de lanza para trabajos venideros, como el de María José Vega Ramos. Sin embargo, hay que decir también que la relación entre ambos humanistas no ha sido lo suficientemente estudiada y sigue siendo un *desiderátum* en los estudios hispánicos contemporáneos.

---

<sup>241</sup> Cf. F. Herrera, *op. cit.*, p. 341 y Robert Pring-Mill, “Escalígero y Herrera: citas y plagios de los *Poetices Libri Septem* en las *Anotaciones*”, *Actas del Segundo Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Instituto Español de la Universidad de Nimega, Nimega, 1967, esp. pp. 493-498.

<sup>242</sup> Juan F. Alcina Rovira, “Herrera y Pontano: la métrica en las “*Anotaciones*”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 32: 2 (1983), pp. 340-354.

### 4.3. Decir para admirar: Herrera, Pontano y la teoría poética de la *admiratio*

Casi no se habla de lo que para Herrera es el fin de la poesía. Apenas existen unos cuantos trabajos que se ocupan de asunto tan principal en la poética del “Divino”. Por otro lado, la mayoría de los estudios dedicados a la relación entre Pontano y Herrera se concentra en otros aspectos como la métrica, los tropos, las figuras y la fuentes clásicas e italianas, sin reparar en algo que, desde mi punto de vista, marca el derrotero de la poesía española de los siglos venideros y que está en consonancia con las transformaciones e innovaciones estéticas llevadas a cabo por el Barroco. Me refiero a un asunto de primer orden: el fin de la poesía. Como he dicho líneas arriba, la preceptiva clásica estaba tan arraigada en el pensamiento poético español que las reflexiones sobre aspectos tan destacados como éste parecían un asunto baladí. Había un consenso tácito y general sobre el tema: el fin de la poesía no era otro que el deleite y la enseñanza o, mejor, la enseñanza mediante el deleite. El eje rector de este procedimiento seguía siendo la representación mimética al modo aristotélico. Sin embargo, comenzaba a fraguarse en toda Europa, a través de la figura de los humanistas, una serie de cuestionamientos a esta preceptiva. Muchos eran ya conocidos por Herrera y, a partir de ellos, comenzó a formular su propia poética.

Con su característico desplazamiento teórico, que impide la sistematización un poco más ortodoxa y lineal de sus reflexiones, Herrera enunció su teoría sobre el fin de la poesía hasta casi la parte final de sus comentarios, a propósito de la elegía, un género considerado menor que, sin embargo, gozaba de una amplia aceptación entre doctos y diletantes y que, de alguna manera, se convirtió en el reemplazo natural del poema heroico cuya preminencia, por razones literarias e históricas, había ido languideciendo.<sup>243</sup> El poema lírico se convirtió,

---

<sup>243</sup> Estas razones histórico-literarias son abundantes: el nacimiento de nuevas clases sociales, el cambio de intereses y gustos literarios, etc. Digo languideciendo porque, en realidad, lo que sucede es que, lo que hasta entonces se conocía como el género épico, termina por transformarse. Primeramente, se dejan de cantar las gestas militares y las hazañas fundacionales de héroes semidivinos. En la Edad Media, el que suple esta carencia heroica, por decirlo de alguna manera, es el amante cortés, dispuesto a enfrentar cualquier tipo de peligro en pos del amor y del reconocimiento de su amada. En el Renacimiento, también es el amor el eje principal de todas las narraciones de tono épico, pero se añade también un elemento más: el religioso. En el Siglo de Oro el poema épico, aunque sobrevive en su forma original y aún se cantan batallas militares y grandes gestas heroicas, va transformándose al punto de convertirse en una suerte de parodia. Quizá la más bella y destacada representación de este hecho sea la *Gatomaquia* de Lope de Vega. En segundo lugar, abandona su forma métrica y comienza a ser un elemento cuasi consustancial de la prosa. El *Quijote* cervantino es muestra de ello. No se equivocaba Kant, por lo tanto, al afirmar que la aparición de la burguesía en el panorama social era la causa principal de que la épica versificada se convirtiera en una narración novelesca. Desde luego no puede hablarse

entonces, en el depositario de las virtudes y particularidades del poema heroico. Cambiaba el argumento y la naturaleza de los personajes, pero no el modo de expresión. Ya no importaba tanto la narración mimética de hechos y personajes elevados, sino la manera en que cualquier hecho y cualquier personaje eran descritos. Dejó de importar también lo que se decía para atender fundamentalmente al cómo se decía.

En este tránsito (iniciado con la profunda y maravillosa predilección del humanismo por la *elocutio*) se desvaneció también lo que hasta entonces, y siguiendo la más arraigada tradición aristotélica, se daba como hecho irrefutable e inamovible: que el fin de la poesía era enseñar y deleitar (*docere et delectare*). Uno de los que mejor entendió en la España del Siglo de Oro esta ruptura del ideal clásico de la poesía fue, precisamente, Fernando de Herrera; y quizá tampoco fue tan abundante al respecto en sus *Anotaciones*, pues tenía contemplado redactar una teoría mucho mejor definida y explicada de manera más organizada y profusa en su proyecto de escribir un arte poética, como nos lo hace saber él mismo y el maestro Francisco de Medina.<sup>244</sup> Como sea, en las *Anotaciones* toda la reflexión herreriana sobre la poética y sus elementos constitutivos perfilan el punto nodal de su teoría poética, expresada, como he dicho, en su parte final. Esto dice el sevillano sobre el fin de la poesía:

**el poeta tiene por fin decir compuestamente para admirar y no intenta sino decir admirablemente y ninguna cosa sino la muy excelente causa admiración,** y así bien podemos enriquecer los concetos amorosos en alguna manera de aquella *maravilla* que quieren los antiguos maestros de escribir bien que tenga la poesía que si no es excelente, no la puede engendrar.<sup>245</sup>

---

en la España de los siglos XVI y XVII de una clase burguesa naciente o bien afinada; sin embargo, el panorama socio-político y económico comienza a sufrir sutiles modificaciones que terminan un siglo después con el nacimiento de esta nueva clase social. Sobre la épica en el Siglo de Oro vale la pena consultar el breve artículo de Rodrigo Cacho Casal, “Volver a un género olvidado: la poesía épica del Siglo de Oro”, pp. 5-10, que sirve como introducción al número monográfico “La poesía épica en el Siglo de Oro”, *Criticón*, 115 (2012). No está demás citar la recientísima investigación del Dr. David Rodríguez Berea (*Lope de Vega y lo épico. De la reescritura, refuncionalización y reestructuración de la epopeya en la poética del Fénix de los ingenios*, El Colegio de México, Ciudad de México, 2022.) sobre lo épico en Lope que, sin duda, da muchos nortes en la comprensión de un género que comenzó a sufrir importantes transformaciones en la España barroca.

<sup>244</sup> Cf. F. Herrera, *op. cit.*, p. 223, hablando de la poesía lírica dice: “por no estender demasadamente este lugar, i por aver de escribir dellos [*sc.* los líricos grecolatinos], si diera espacio la vida, i no fueran contrarias las ocasiones, en los libros de la poética.” Medina, por su parte, en el prefacio a las *Anotaciones* (*Ibid.*, p. 202) dice que Herrera publicaría algunas de muchas obras “que tiene compuestas en todo género de versos. I porque la excelencia d’ellas sea entendida i no se hundan en el abismo de la inorancia vulgar, tiene acordada escribir un’ arte poética, la cual hará con rarísima felicidad.” Énfasis mío.

<sup>245</sup> *Ibid.*, p. 564. *Cursivas y negritas mías.*

Como es evidente a primera vista, la afirmación de Herrera está traducida, casi literalmente, de lo dicho por Pontano.<sup>246</sup> Si bien es cierto que la teoría pontaniana de la *admiratio* abarca todos los géneros y estilos poéticos, también lo es que se enfoca específicamente en la poesía épica, con Virgilio como referente casi único. Pero el crítico español, independiente y original, añade, además, un elemento casi imperceptible pero que analizado con más detenimiento cobra mucha relevancia. Me refiero a la conciencia que manifiesta Herrera de la noción de *admiratio* como elemento constitutivo y fundamental de la poesía lírica.<sup>247</sup> Hay que advertir para ello que el sevillano no habla de épica o tragedia, sino de “conchetos amorosos”, es decir, de la más pura poesía lírica.<sup>248</sup> Por la misma razón, no es casual que el lugar en que aparece la formulación de este precepto estructural sea en la introducción a las poesías elegíacas de Garcilaso. Sin embargo, esto no implica de ninguna manera que deba delimitarse a este género el precepto de la *admiratio*. Herrera entiende muy bien que la naturaleza de la poesía es el *pathos*, el sentimiento arrebatador y sublime, característica, además, constitutiva y rasgo natural de la lengua española como lengua de arte:

[...] la nuestra -dice el sevillano- es grave, religiosa, honesta, alta, magnífica, suave, tierna, afectuosísima y llena de sentimientos, y tan copiosa y abundante que ninguna

---

<sup>246</sup> Cf. Pontano (2018), *op. cit.*, 38. Respecto a la traducción de textos ajenos y su incorporación al tratado herreriano, que motivó la ya mencionada acusación de plagio por parte del atrabiliario Prete Jacopín, Juan Montero, art., cit., p. 99, dice lo siguiente: [...] Los estudiosos de las fuentes poéticas y críticas del libro, singularmente Bienvenido Morros, han demostrado que la traducción de textos ajenos es mucho más frecuente de lo que cabría deducir de las propias palabras del autor al respecto [...] Esta comprobación ha suscitado - como es bien sabido- un debate acerca del modo que tiene Herrera de manejar sus fuentes, debate que se ha orientado en buena medida a tacharlo de plagiarlo. El hecho es, sin embargo, que esta cuestión no debería dissociarse de los mencionados planteamientos herrerianos en torno a la traducción. En ese contexto, pierde relevancia la cuestión de la originalidad o, mejor dicho, adquiere un matiz diferente, dado que Herrera afirma de manera explícita que su intento es el de enriquecer la lengua española [...], es decir, no aspira a ser original en sus ideas, pero sí reclama el mérito de haber equiparado -traduciendo- la lengua española con las otras lenguas de cultura, en lo tocante a la poética.” Para un estudio más detallado sobre el papel de la traducción de textos poéticos en el texto crítico de Herrera, cf., Inmaculada Osuna, Eva Redondo y Bernardo Toro, “Las traducciones poéticas en las *Anotaciones* de Herrera”, en Begoña López Bueno (ed.), *op. cit.*, pp. 201-227.

<sup>247</sup> El término “lírica” es un concepto complejo en Herrera y básicamente formal, pues se aplica exclusivamente a la canción, por su articulación estrófica, y de alguna manera a la elegía. Lo que sí parece abrazar el conjunto de poesías que hoy englobamos en la noción de poesía lírica es el término de poesía *mélica*. Cf. Begoña López Bueno, “De poesía lírica y poesía *mélica*: sobre el género «canción» en Fernando de Herrera”, en *Hommage à Robert Jammes*, Toulouse: Presses universitaires du Midi, 1994, quien dice lo siguiente: “Este concepto de poesía *mélica* sí podría acercarse a lo que hoy entendemos como poesía lírica en su sentido simbólico-referencial. Pues, aunque es verdad que en un primer acercamiento, el término de *mélica* remite simplemente a los orígenes musicales [...], Herrera parece cercar en seguida el terreno y llenar aquel término de contenido sustantivo.”

<sup>248</sup> Esta es una de las razones que ha llevado a varios estudiosos a negarle el título de Poética a las *Anotaciones* herrerianas, pues argumentan que al remitirse sólo a la poesía lírica, la poética herreriana no abarca la totalidad de los géneros poéticos y se enfoca sólo en aquellos que practicó Garcilaso. Cf. al respecto Begoña López Bueno, “*Las Anotaciones* y los géneros poéticos”, en Begoña López Bueno (ed.), *op. cit.*, pp. 183-199.

otra puede gloriarse de esta riqueza y fertilidad más justamente [...] toda entera y perpetua muestra su castidad y cultura y *admirable grandeza* y espíritu, con que excede sin proporción a todas las vulgares.<sup>249</sup>

De ahí que el *furor amoris* se convierta para Herrera en sublimación poética. El soneto escrito al conde de Gelves, marido de doña Leonor, luz y lumbre del sevillano,<sup>250</sup> es una elocuente muestra al respecto:

Señor, si este dolor del mal que siento  
yo veo quebrantado en mi memoria  
y olvidada la triste y grave historia,  
dura ocasión de todo mi tormento,  
de España con voz alta y noble aliento,  
cantaré los triunfos y vitoria  
y alzando al cielo igual su eterna gloria  
daré a vuestro valor insine asiento.  
Más unas encrespadas trenzas de oro,  
un resplandor divino, una armonía  
y gracia nunca vista en nuestro suelo;  
una belleza a quien suspenso adoro,  
impiden esta altiva empresa mía  
y en su furor me llevan hasta el cielo.<sup>251</sup>

El arrebato amoroso causado por las “encrespadas crestas de oro” es lo que impide al sevillano concentrarse en cantar los triunfos de España “con voz alta y noble aliento”, pero a la vez lo que mueve sus afectos y lo eleva hasta el cielo, empujándolo a escribir poesías amorosas de tono muy elevado y magnificante. Probablemente por ello, la definición que nos ofrece al principio de su nota sobre el estilo de Garcilaso se concentra en el estilo “afetuoso” del poeta toledano:

el estilo de Garcilaso [...] halla con agudeza y perspicacia; dispone con arte i juicio con grande copia y gravedad de palabras i concetos, que no podrá aunque escriba cosas umildes, inclinar su ánimo a oración umilde; está lleno de lumbres i de colores i ornato poético donde lo piden el lugar i la materia, i de grandes *afetos y elocuencia*

---

<sup>249</sup> La consideración de la lengua española como una de las vernáculos más exquisitas e insuperables es consecuente con la consciencia lingüística y literaria del español como lengua de arte que comenzó a fraguarse formalmente a mediados del s. XVI. Cf. Herrera, *op cit.*, pp. 277-278. *Cursivas mías*

<sup>250</sup> La poesía amorosa de Herrera ha sido también fuente de grandes polémicas. Una de las más recurrentes es su posible autobiografismo. Para algunos estudiosos el Herrera amoroso, enamorado de doña Leonor, esposa del duque de Gelves, no era sino una máscara que el sevillano requería para poder darle vida a su poesía. Para otros no es sino la manifestación del verdadero sentimiento del poeta. Al respecto vale la pena recurrir a lo dicho por Cristóbal Cuevas, ed. cit., pp. 19-38, sobre las particularidades de la poesía amorosa herreriana.

<sup>251</sup> *Apud* José Manuel Blecua, “La sensibilidad de Fernando de Herrera. Tres notas para su estudio”, *Sobre el rigor poético en España, y otros ensayos*, Ariel, Barcelona, p. 81.

[...] no dize apuestamente para ostentación de ingenio sino para alcanzar su intento con la persuasión i *afetos*.<sup>252</sup>

La descripción de la poesía de Garcilaso, si se la sacara de contexto, podría pasar como una descripción de la poesía de don Luis. Como ya he señalado, en Herrera se fragmenta el binomio aristotélico-horaciano *res/verba*; el antecedente inmediato de esta fragmentación, la fuente, podría decirse, es Garcilaso (y antes Juan de Mena aunque en menor medida) quien, como dice Herrera, era incapaz de rebajar su elocución aun tratando de cosas y materias humildes.

Aunque a primera vista ingenua y desinteresada, la sentencia final de la cita anterior, “para alcanzar su intento con la persuasión i afetos”, no está dicha a la ligera, sino que prepara el campo para el posterior desarrollo de la teoría de la *admiratio*. Una vez más téngase en cuenta que, a diferencia de la retórica, la poética sublime no busca la ‘persuasión’ sino la ‘conmoción’, el ‘éxtasis’, la ‘admiración’, lo que consigue sólo a través de su potencia expresiva, que golpea el ánimo de los lectores, “como un rayo”, según nos dice Longino. Insisto, parece como si Herrera no tuviera en cuenta esta distinción. No obstante, creo que hay que entender en esta sencilla cópula de dos elementos aparentemente diversos la pregnancia de un sintagma: la persuasión retórica se consigue, entre muchas otras cosas, mediante la alteración de ciertos “afectos”, la conmiseración, por ejemplo, o la ira; la simpatía o el odio. Apelando a la sensibilidad afectiva, el orador se granjea el favor de jueces y auditores para su causa. Pues bien, siguiendo este razonamiento, la ‘admiración poética’, el ‘éxtasis’ al que tiende, como objetivo fundamental, la poesía puede entenderse, de alguna manera, como la persuasión afectiva, es decir, la conciencia y la aceptación sensitiva de lo inconmensurable, de lo sublime. Bembo, otra importante fuente en el comentario herreriano, consideraba que el fin de la poesía era la persuasión “familiar”. Habrá que entender esta definición en su significado más íntimo y emocional, es decir, afectivo. La “persuasión familiar” bembiana se convierte en el poder sutil que posee la poesía para cautivar al lector o, para decirlo con palabras del propio Bembo, se trata de “quella virtù che, in ogni voce dimorando, commuove altrui ad assentire a ciò che legge.”<sup>253</sup>

---

<sup>252</sup> Herrera, *op. cit.*, pp. 209-211. Cursivas mías.

<sup>253</sup> *Apud*, Bianchini, art. cit., p. 35.

En la teoría herreriana del poema elegíaco, por lo tanto, los afectos son el elemento principal, por lo que conviene, dice Herrera, “que [ésta] sea cándida, blanda, tierna, clara i, si con esto se puede declarar noble, *concoxosa en los afetos i que los mueva en toda parte.*”<sup>254</sup> Es evidente, en consecuencia, que la dimensión afectiva en la obra de Herrera trasciende el tratamiento de las emociones como mero dato psicológico y, como Longino y Pontano, las coloca en el mismo nivel que los otros estilos y las enfoca como estrategias lingüísticas destinadas a crear textos que produzcan determinados afectos.<sup>255</sup>

Por ello hay que destacar el vínculo estrechísimo que establece Herrera entre los afectos y la *admiratio*. Si bien el fin de la poesía es enunciado de manera breve y sentenciosa, inserto en su comentario introductorio a las elegías de Garcilaso, lo cierto es que la idea fundamental se encuentra desarrollada a lo largo de todas las *Anotaciones*, como se aprecia en la frecuencia con que conceptos como “admirar” y “maravillar” y todos sus derivados y compuestos son empleados por el sevillano. Ambos términos parecen complementarse de manera alevosa y consciente, al punto de que podría hablarse de una *iunctura* sintáctica y semántica, una suerte de endíadis verbal que supone su indisoluble acompañamiento. Al referirse, por ejemplo, a las canciones y elegías del poeta toledano, Herrera dice que “se ecede, de suerte que, con grandísima ventaja, queda superior a sí mismo, porque es todo elegante i puro i tenso i generoso i dulcísimo *i admirable en mover afetos.*”<sup>256</sup>

Lo mismo puede advertirse en el discurso que abre su comentario a las canciones del poeta toledano. Herrera insiste en el vínculo *afectos/admiración* y parte del siguiente razonamiento: aunque los antiguos hayan dado a la poesía heroica la nobleza más grande y el primer lugar entre todos los géneros poéticos, fue la poesía lírica a la que hicieron su sucedánea inmediata y heredera de su magnificencia. Para probarlo el sevillano menciona los nombres de poetas como Alcmán, Anacreonte, Estesícoro, Simónides y Safo. De esta última dice lo siguiente:

De industria reservé para esta última parte a Safo Lesbica, de la ciudad de Eresso, que compuso 9 libros de versos líricos i elegías i epigramas; *hembra de grande espíritu i admirable en declarar las pasiones i secretos sentimientos de amor.*<sup>257</sup>

---

<sup>254</sup> Herrera, *op. cit.*, p. 558.

<sup>255</sup> Cf. Ángel Luis Atienza, “El estilo ‘afetuoso’ en las *Anotaciones* de Herrera”, *Revista de Literatura*, 66: 132 (2004), p. 376.

<sup>256</sup> Herrera, *op. cit.*, p. 281.

<sup>257</sup> *Ibid.*, p. 480.

Más allá de que, generalmente, la crítica literaria sea un cúmulo de tópicos y lugares comunes, en este caso es importante hacer notar que la cita herreriana de Safo nos pone de nuevo sobre las huellas del tratado longiniano. Como se ha visto, allí también la poetisa es ejemplo de una poesía sublime y de la “admirable” manera en que describe la perplejidad y la conmoción afectiva que provoca la pasión amorosa.

Un ejemplo más de la importancia que tiene para Herrera la relación *afectos/maravilla* es la “Canción II” de Garcilaso, “La soledad siguiendo, / rendido a mi fortuna”, que es descrita como una composición “elegantísima [...] *llena de afetos y suavidad maravillosa.*” Ahora bien, la relación entre estos dos elementos no se queda en el plano meramente genérico; permea al plano de lo elocutivo: la *aposiopesis*, dice el sevillano, “sirve *maravillosamente a los afetos*”,<sup>258</sup> mientras que la parábola “mueve *maravillosamente el afeto*”.<sup>259</sup> De nuevo, las semejanzas con la teoría de Longino y con la de Pontano son muy sugerentes. Al igual que sus dos sucesores, Herrera considera que la poesía sublime no puede ni debe limitarse a las grandes hazañas de reyes, héroes y naciones sino que, más bien, nace del valor que cada composición adquiere por medio de la magnificencia de su ornato lingüístico. De esta manera, Herrera también parece sugerir que la poesía sublime puede generarse en cualquier género y con cualquier estilo pues, como lo ha apuntado ya Ubaldo DiBenedetto, para Herrera las dos características fundamentales de esta poesía son el ornato verbal “desmedido” y la capacidad que el poeta tiene para, mediante éste, conmover los ánimos de sus lectores.<sup>260</sup>

Finalmente, respecto de la opinión de ascendencia pontaniana “decir para admirar” que Herrera establece como uno de sus presupuestos más importantes, Cuevas dice, siguiendo a Alcina, que “el concepto de *admiratio*, de acuerdo con el *Actius* de Pontano [...]. exige de la poesía la perfección acabada.”<sup>261</sup> Como sostuve cuando hablé sobre esto a propósito de Pontano, el sustantivo *excellentia* puede ser confuso para nosotros, lectores modernos, pues lo entendemos precisamente como sinónimo de perfección y, en consecuencia, un producto bellísimo y acabado. Sin embargo, no necesariamente esto es así. En este caso, *excellentia* es

---

<sup>258</sup> *Ibid.*, p. 501.

<sup>259</sup> *Ibid.*, p. 732.

<sup>260</sup> Fernando de Herrera, *Lírica y poética*, ed. DiBenedetto, Rondas, Barcelona, 1986, p. 26.

<sup>261</sup> Cristóbal Cuevas, “Teoría del lenguaje poético en las *Anotaciones* de Herrera”, en Begoña López Bueno (ed.), *op. cit.*, p. 161.



sinónimo, más bien, de “sublimidad”, de “elevación” y precisamente por ello algo *excellens* tiene la capacidad de *admirar*: no tanto por su belleza (aunque puede también que así sea, generalmente lo es), cuanto por su carácter inaprensible e inconmensurable, es decir, *excelente*. De ahí la sentencia de Herrera: “Es clarísima cosa que toda la ecelencia de la poesía consista en el ornato de la elocución, que es en la variedad de la lengua i términos de hablar, i grandeza i propiedad de vocablos.”<sup>262</sup> La misma teoría del lenguaje poético planteada por Pontano va configurándose en las *Anotaciones* del sevillano.

#### **4.4. *Imitatio* vs *aemulatio*: la base admirativa del *agón* literario**

Lo mismo que en las teorías del griego y del napolitano, en la teoría poética herreriana hay una actitud renovadora frente a aspectos importantes de la poética clásica, como la *imitatio*, por ejemplo.<sup>263</sup> Este es quizá uno de los fenómenos más extendidos en el humanismo renacentista, pero que adquiere una particular importancia en la España prebarroca y barroca. De alguna manera es el *clinamen*, la desviación ideológica, de la que procede el cambio de paradigma del que tanto se habla como eje rector de este proceso histórico.

Las ideas de Fernando de Herrera sobre la *mímesis* provienen, desde luego, de su profundo conocimiento de la retórica clásica, pero de nuevo es su empeño por hacer del español una lengua de arte el motivo que lo impulsa a relacionarse de otra manera con los presupuestos de sus fuentes. Francisco Sánchez de las Brozas, por ejemplo, tiene una actitud mucho más sosegada y respetuosa frente a la tradición. Pare él la imitación “a rajatabla” de los grandes autores no está a discusión:

No tengo por buen poeta al que no imita a los excelentes antiguos [...] Pocos [sc. poetas españoles] se pueden contar dignos de este nombre [...] porque les faltan las ciencias, lenguas y doctrina para saber imitar: Ningún poeta latino hay, que en su género no haya imitado a otros, como Terencio a Menandro, Séneca a Eurípides; y Virgilio no se contentó con caminar siempre por la huella de Homero, sino también se halla haber seguido a Hesíodo, Teócrito, Eurípides, y entre los latinos a Ennio, Pacuvio, Lucrecio, Catulo y Sereno; y agora Fulvio Ursino ha compuesto un gran

---

<sup>262</sup> Herrera, *op. cit.*, p. 561.

<sup>263</sup> Juan Montero, art. cit., p. 95, dice al respecto de la *imitatio*: “[...] las ideas herrerianas acerca de la imitación provienen de la secular tradición retórica y de su aplicación al campo literario, latino primero y vulgar después, por el humanismo renacentista. Así, en las *Anotaciones* el concepto se entiende habitualmente en el sentido quintiliano -asumido por los humanistas- del seguimiento retórico o estilístico de un modelo, campo en el que Herrera opta por la imitación compuesta, entendida como emulación, frente a la simple, a la que tacha de servil (vgr. *As.*, p. 72)”.

volumen de los hurtos de Virgilio; y digo hurtos, no porque merezcan este nombre, sino porque en este caso es más honra que vituperio.<sup>264</sup>

La concepción mimética del Brocense es completamente contraria a la de Herrera, quien desacraliza la autoridad imbatible de los antiguos. Tras la concepción imitativa herreriana están desde luego autores como Aristóteles y Quintiliano, pero sobre todo autores neolatinos e italianos entre los que destaca, una vez más, Giovanni Pontano. Para ambos autores, la imitación de los modelos clásicos no podía seguir fundamentada en la copia huera que sacrificaba el ingenio del autor para cumplir con las normas de la preceptiva. Por el contrario, tenía que ser la base sobre la que el poeta diera forma a su propia identidad poética, mediante una imitación “compuesta”,<sup>265</sup> es decir, la imitación de un modelo cualquiera, pero no de manera automática, calcando argumentos y estilos, sino transformándolos y adecuándolos a sus propias circunstancias y necesidades expresivas.<sup>266</sup> En este sentido, la praxis poética herreriana pone de manifiesto que los modelos no son insuperables y que lo que han dicho estará sujeto siempre a una nueva evolución:

no tengo por tan grande su autoridad [*sc.* la de Garcilaso] ni aun pienso que deve ser la de los antiguos todos (saco siempre a Virgilio de este número) que así de tal suerte sean reverenciados [...] **Ombres fueron, como nosotros, cuyos sentidos i juizios padecen engaño y flaqueza, i assí pudieron errar i erraron.**<sup>267</sup>

#### 4.5. Herrera y el *mirabile artificium*

Otro de los aspectos relevantes en la teoría poética herreriana, y uno más que evidencia el indudable *continuum* de las teorías de Longino y de Pontano, es la dicotomía *ars/ingenium*. Como hemos visto en páginas anteriores, tanto para Longino como para Pontano, la

---

<sup>264</sup> Francisco Sánchez, *Opera omnia*, Hildesheim-Zurich-New York, Georg Olms, 1985 (facs. ed. de 1756), t. 4, pp. 36-37.

<sup>265</sup> Cf. Juan Montero, art. cit., p. 95, n. 8; y Cristóbal Cuevas, art. cit., p. 171.

<sup>266</sup> Dámaso Alonso (*Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos*, Gredos, Madrid, 1962, p. 67) ha definido puntualmente la nueva forma de operar, a partir del Renacimiento, de eso que se conoce como imitación: “Y vamos comprendiendo lo que era el arte de imitación en el Renacimiento y por qué era verdaderamente arte: era tomar un excipiente, una materia común, pasarla por los obradores, por las oficinas del temperamento y la intuición y alzarla a un nuevo ciclo estético, criatura ella también recién criada, nueva, original.”

<sup>267</sup> Herrera, pp. 71-72. Aunque modificada sustancialmente para justificar su “osadía”, la idea del sevillano respecto de autores antiguos falibles (que no por ello dejan de ser grandiosos y elevados) es muy parecida a lo sugerido por Longino respecto a la valía mayor que tiene un poeta imperfecto pero pasional que uno immaculado pero frío. Énfasis mío.

aseveración antigua de *poeta nascitur* no encaja en los requerimientos de su propia teoría. “Nacer poeta” equivaldría a quitarle toda importancia al proceso mismo de instrucción que es indispensable para la creación poética y haría caer todo su peso sobre las disposiciones naturales del poeta. Lo mismo sucede desde la perspectiva herreriana. Para el teórico sevillano, la poesía es producto, sobre todo, del artificio intelectual y de la meditación estilística, lo que parecería contradecir la teoría neoplatónica del poeta inspirado a la que frecuentemente se ha ligado al sevillano.<sup>268</sup>

Pero la contradicción sólo es aparente. La concepción herreriana del poeta inspirado en todo caso está más cerca de la expuesta por Longino, a quien por cierto también se ha ligado con las ideas platónicas. Para el tratadista griego, el poeta, en efecto, es alguien inspirado pero no por la divinidad o por algo numinoso sino por los poetas a los que emula e intenta superar. El hálito de las Musas en Longino no es otra cosa que el éxtasis, la admiración literaria que un autor siente por otros autores que lo inspiran y lo motivan a escribir cosas que buscan superarlos. Lo mismo sucede en el caso de Herrera. Es decir, para ambos autores de lo que se trata no es tanto de inspiración divina como de conciencia literaria y poética. El poeta es consciente de su propio artificio elocutivo y, en consecuencia, la única manera que tiene de alcanzar los límites más altos de la poesía implica el dominio de todos los elementos artificiosos de su elocución. Herrera es muy insistente en ello:

Y es clarísima cosa que toda la excelencia de la poesía consista en el ornato de la elocución, que es en la variedad de la lengua y términos de hablar y grandeza y propiedad de los vocablos escogidos y significantes con que las cosas comunes se hacen nuevas, y las humildes se levantan, y las altas se tiemplan [...] Y la fuerza de la variedad y nobleza y hermosura de la elocución sola es la que hace aquella suavidad de los versos que tan regaladamente hieren las orejas que los oyen, que ninguna armonía es más agradable y deleitosa.<sup>269</sup>

---

<sup>268</sup> Cf. Bianchini, art. cit., p. 29.

<sup>269</sup> Herrera, *op. cit.*, p. 561.

## 5. FERNANDO DE HERRERA Y LUIS DE GÓNGORA

Justo cuando Luis de Góngora dio a la luz su primer poema conocido, la canción esdrújula “Suene la trompa bélica”, se publicaban en la imprenta de Alonso de la Barrera, en Sevilla, las *Obras de Garcilaso de la Vega con Anotaciones de Fernando de Herrera*. Para entonces, Garcilaso ya era todo un icono de la poesía española, considerado como el “príncipe de los poetas líricos”, y su obra ya había sido comentada, seis años antes, por una autoridad de la destacadísima Universidad de Salamanca, Francisco Sánchez de las Brozas, el Brocense, quien muy probablemente también fuera maestro de Góngora. Son de sobra conocidos la admiración y el respeto que Góngora profesaba al poeta toledano, como lo manifiestan las varias emulaciones que hizo de sus versos y la manera en la que, en el trato más cotidiano, salían a relucir versos de Garcilaso.<sup>270</sup> En buena medida el trabajo poético del toledano serviría de inspiración y guía para la poesía del cordobés. Pero como reza el “latinajo” *de hoc, alias*.

La publicación de las *Anotaciones* de Fernando de Herrera, entonces, significó todo un acontecimiento literario en su época y, como tal, generó una fuerte polémica por sus novedosas propuestas poéticas. Don Luis tuvo conocimiento inmediato de ellas y es prácticamente seguro que las leyera con fruición, lo mismo que la propia poesía de Herrera, de la que también es deudor. Prueba de ello es, por ejemplo, el soneto fechado en 1585 (cinco años después de la publicación de las *Anotaciones* y tres años después de la obra poética) “Oh excelso muro, oh torres coronadas”, que apunta en su construcción métrica y temática, como ha señalado ya Ponce Cárdenas, a una clásica *laus urbis*, surgida de “una bien asimilada lectura de los sonetos laudatorios de Fernando de Herrera, en especial del díptico que conforman sus alabanzas a Sevilla y a don Juan de Austria («Pongan en tu sepulcro, oh Flor de España» y «Reina del grande Océano dichosa»).”<sup>271</sup>

---

<sup>270</sup> Cf. “Carta a Francisco del Corral, 20 de octubre de 1620”: “Mire, vuesa merced cuál estaré y en Madrid, *manteniendo los ojos de pintura*, como dice Garcilaso”, en Luis de Góngora, *Epistolario completo*, ed. Antonio Carreira, concordancias de Antonio Lara, Hispania Helvetica, Zaragoza, 1999, p. 100. Cf. Jesus Ponce Cárdenas, “Cuántas letras contiene este volumen. Algunos textos que inspiraron a Góngora”, en Jaquín Roses Lozano (coord.), *Góngora: la estrella inextinguible: magnitud estética y universo contemporáneo*, Diputación de Córdoba, Córdoba, 2012, quien aporta unos cuantos ejemplos al respecto, sobre todo en pp. 80-81.

<sup>271</sup> Ponce Cárdenas (2012), art. cit., p. 81.

Una prueba más de la influencia de Herrera en el poeta cordobés, pero en esta ocasión en un plano más general y programático, es la actitud de Góngora ante la concepción y el manejo del lenguaje poético. En ambos poetas hay una marcada predilección por el lenguaje refinado y culto; en ambos aflora una abrumadora doctrina y un particular gusto por lo extraño y poco convencional; en uno y otro parece haber una inusitada tendencia al elitismo poético generado, precisamente, por la dificultad lingüística y literaria; a los dos les importa sobre manera el enriquecimiento y la elevación de la lengua española y la creación de un lenguaje artístico propio. Pero sobre todo, ambos comparten un proyecto poético, que Begoña López Bueno ha identificado magistralmente al trazar una línea evolutiva y ascendente de la “poesía culta”, comenzada precisamente con Garcilaso, continuada por Herrera y llevada a su acumen por don Luis de Góngora: el de una poesía sublime cuyo fin sea la admiración y el éxtasis de los lectores.<sup>272</sup> Ponce Cárdenas, de nuevo, es atinado al respecto:

En vida del Divino, el escritor cordobés participó en las celebraciones que la ciudad de Sevilla promovió para exaltar la beatificación de San Hermenegildo. Entre la procesión y la traslación solemne de una reliquia del santo, el 13 de abril de 1590 se recitaba públicamente la canción de Góngora dedicada al patrón de Sevilla («Hoy es el sacro y venturoso día»), en la que todas las estancias se cierran con el uso enfático del tricolon. Ante los círculos literarios sevillanos, un artificio tan marcado se configuraba a modo de homenaje al maestro bético, ya que en 1586 Fernando de Herrera había redactado su famosa *canzone* sacra *Al bienaventurado rey San Hermenegildo*, dando cierre a la misma con una sonora trimembración («a tus glorias, bienes y alegría»)

Probablemente, para Góngora la escritura de Fernando de Herrera representaba la inagotable búsqueda de una lírica majestuosa y sublime, que trataba de remontarse hasta el dechado abrupto y oscuro de Píndaro. Por ello, resulta lícito asimilar los intentos gongorinos de acometer la canción heroica (*De la armada que fue a Inglaterra*, 1588; *Oda a la toma de Larrache*, 1610-1611) con alguno de los intentos más ambiciosos de la poesía civil herreriana (*Canción en alabanza de la divina majestad por la victoria del señor don Juan de Austria*, 1572).<sup>273</sup>

W. C. Atkinson, por su parte, ha señalado la deuda del poeta cordobés con la obra crítica de Herrera: “without the *Anotaciones* would never had been the Góngora of the *Soledades*.” Como suele suceder (afortunadamente con menos frecuencia) el crítico norteamericano sólo piensa en la obra mayor del poeta cordobés por obvias razones. Sin embargo, los comentarios de Herrera no sólo sirvieron a Góngora para la formulación de su *magnum opus*; los sonetos

---

<sup>272</sup> Begoña López Bueno (2000), *op. cit.*, *passim*.

<sup>273</sup> Ponce Cárdenas (2012), *art. cit.*, p. 81.

gongorinos, como habrá oportunidad de ver, también saben a Herrera. Lo mismo sucede con los apuntes y las reflexiones que el sevillano realizó a propósito de la canción garcilasiana como género y que fueron de mucha utilidad para la configuración de la canción gongorina.<sup>274</sup> José María Micó, por su parte, ha sugerido que las *Anotaciones* jugaron un papel decisivo y fundamental en la polémica gongorina,<sup>275</sup> sobre todo por la crítica condenatoria que éstas contenían a fenómenos como la oscuridad o el excesivo uso del hipérbaton.

El filólogo catalán sugiere que, a pesar del renombre y fama del sevillano, los primeros comentadores de las obras mayores del cordobés soslayaron (o muy probablemente ni siquiera tenían en la cabeza) la poética herreriana. El punto de quiebre entre críticos y defensores de la obra gongorina, según Micó, se da a partir de la publicación del *Antídoto* de Juan de Jáuregui (1614), en que, aún sin mención expresa, las teorías de Herrera sobre la afectación y la oscuridad salen a flote. Éste es el momento en que los apologetas de Góngora advierten la necesidad de utilizar elementos teóricos mucho más serios y documentados, que les permitan autorizar la poesía novedosa de su poeta y que les den las herramientas necesarias para discutir con sus adversarios a partir de conceptos y nociones teóricas que trasciendan el plano de la mera subjetividad. La teoría poética herreriana se convierte también en uno de sus instrumentos. Así, las teorías del sevillano explican y justifican el “violento salto” que va de Garcilaso a Góngora; primero, porque sirven como justificación de muchos de los procedimientos elocutivos y compositivos del cordobés; después, porque en Herrera germinan muchas de las fórmulas poéticas que alcanzarán su culmen artístico en la poesía de Góngora.<sup>276</sup> Don Luis aprende de Herrera esta actitud renovadora e independiente. Como la del sevillano, la obra del cordobés es un proceso de construcción estilística y temática que pone de manifiesto, entre otras cosas, la existencia de un programa poético, la búsqueda de una voz propia que salva su poesía de la idea romántica del genio creador, guiado por las pulsiones de su alma, de la cual brotan versos como creaciones *ex nihilo*.<sup>277</sup>

---

<sup>274</sup> Cf. López Bueno (1994), art. cit., pp. 721-738; y “Hacia la delimitación del género oda en la poesía española del Siglo de Oro”, en Begoña López Bueno (coord.), *La oda*, Universidad de Sevilla, Sevilla, 1993, pp. 175-214. Eunice Joiner Gates (*The Metaphors of Luis de Góngora*, Tesis, Philadelphia, 1933, pp. 12-13) considera que la deuda de don Luis con Herrera es impagable.

<sup>275</sup> José María Micó, “Proyección de las *Anotaciones* en las polémicas gongorinas”, Begoña López Bueno (ed.) (1997), *op. cit.*, pp. 263-278.

<sup>276</sup> Micó, art. cit., p. 271.

<sup>277</sup> Cf. José María Micó, *Para entender a Góngora*, Acantilado, Barcelona, 2015, pp. 141-142.

Ya lo ha señalado con toda autoridad José Manuel Blecua: la poesía española del Siglo de Oro no es un asunto de intuición, de burda imitación casual e irreflexiva de los modelos en boga o de improvisación literaria.<sup>278</sup> Los poetas españoles del Siglo de Oro, por lo menos los más destacados, no eran advenedizos improvisadores, tenían el conocimiento suficiente de las corrientes, los géneros y los estilos predominantes, como para poder decir, sin capricho alguno, sino con plena conciencia del hecho, que los desobedecerían al punto de transformarlos y de establecer unos nuevos. Si algo caracteriza a estos poetas es, precisamente, su conciencia artística, unida a su gran sensibilidad y gusto literario. Si algo los identifica es su profunda erudición y el compromiso con su arte.

### A MODO DE CONCLUSIÓN

En este segundo capítulo he intentado trazar una línea de continuidad (si bien sólo de manera conjetural) entre los planteamientos de Longino, los de Giovanni Pontano y los de Fernando de Herrera. Aunque en ninguno de los autores más recientes hay una mención expresa al tratado griego, lo cierto es que pueden advertirse un sinnúmero de “huellas” o improntas longinianas en los desarrollos teóricos de cada uno. En ambos casos se presenta una idea de la poesía cuyo fundamento es la admiración, el *pathos*, y una marcada proclividad a conseguirlo mediante la implementación de un lenguaje artificioso y magnificante.

Si Góngora no conoció el texto de Longino antes de las citas que de él hace Pedro de Valencia, es posible hablar de una influencia longiniana por *interpósita persona*, si se me permite el término. Es decir, si, como intentaré mostrar en el próximo capítulo de esta investigación, la poesía temprana del cordobés puede estudiarse a la luz de la concepción longiniana de lo sublime, no es producto de una grata casualidad. Es a través de esta relación espejeante y silenciosa, o cuando menos discreta, entre Longino, Pontano y Herrera que Góngora pudo formular su propia concepción poética. Una concepción, por cierto, que pasaba por nueva, pero que tenía, sin embargo, bien definidos (aunque tras bambalinas) sus fundamentos.

A partir de sus lecturas de Pontano y de Herrera (tanto de su obra teórica como de su obra poética) Góngora entendió que la poesía es mucho más que definiciones genéricas y estilísticas; que es el lenguaje y no la taxonomía preceptiva lo que define la grandeza e

---

<sup>278</sup> José Manuel Blecua, *Sobre el rigor poético en España, y otros ensayos*, Ariel, Barcelona, 1977, pp. 11-44.

inmortalidad de un poema; que todo es susceptible de poetizarse, que todo es sublimemente poetizable si, detrás de cada palabra, hay también una meditación detalla de sus efectos emotivos.



### III

## LA URDIMBRE DE LO SUBLIME GONGORINO

### 1. ¿DOS ÉPOCAS GONGORINAS?

La polémica gongorina, surgida a raíz de la difusión de las *Soledades* y el *Polifemo*, desató todo tipo de reflexiones sobre la poesía de Góngora. Una de ellas fue la aparente diferencia de estilos entre estos poemas y aquellos que los habían antecedido. Pedro de Valencia, primer crítico gongorino en utilizar el tratado longiniano *Sobre lo sublime* para juzgar el *Polifemo* y las *Soledades*, fue también el primero en introducir la idea de que la poesía de Góngora estaba dividida en dos etapas. Según el humanista segedano, la primera se caracterizaría por el ingenio, la picardía y la claridad, y no supondría ningún problema para su entendimiento y apreciación. La segunda, por el contrario, se distinguiría por haber dado un brusco viraje hacia una elocución abigarrada, por el exceso de figuras retóricas y por su proclividad a un estilo elevado, propio de materias graves, lo que, en consecuencia, hacía de ella una poesía oscura y de más difícil acceso.<sup>279</sup>

La sugerencia del humanista caló profundo en los entretelones literarios de la época y muchos de los comentadores de don Luis, defensores y detractores, utilizaron esta suerte de división estilística para justificar sus opiniones sobre esta nueva manera de escribir poesía. Desde Francisco Fernández de Córdoba, el abad de Rute,<sup>280</sup> hasta la crítica moderna se distinguió una época, como sugiere Dámaso Alonso, llena de claridad, y otra, toda de oscuridad y penumbra.

---

<sup>279</sup> Sin hablar necesariamente de una división, ésta es la misma senda que traza la Dra. Blanco, como se ha visto en páginas anteriores, en su importante libro *Góngora o la invención de una lengua*. Para la filóloga francesa, el concepto, la agudeza y el ingenio son características principales de la primera poesía gongorina (sin que esto signifique que desaparezcan en la segunda), mientras que lo que ella considera como característica de la segunda poesía es la sublimación elocutiva, fundamentalmente de los paradigmas verbales que, eso sí, atraviesan la obra del cordobés en distintas etapas evolutivas. Cf. Blanco (2016), *op. cit.*, pp. 269-332.

<sup>280</sup> Cf. Fernández de Córdoba (2015), *op. cit.*, f. 140r.

Félix Hortencio Paravicino (de quien el cordobés, a confesión de parte, aprendería la altura del lenguaje y la grandeza de estilo),<sup>281</sup> por ejemplo, distinguió entre un primer estilo menos grave y más festivo, en que dominaba “el sabor sazonado [y] el ardor picante”, y un segundo estilo particular de la confección del *Polifemo* y las *Soledades*, atrevimiento tan grande que de no haber existido, decía el clérigo, “la lengua castellana no hubiera dejado los primeros paños de sus niñez, más ni sacado los brazos de las fajas supersticiosas de la ignorancia y del miedo nuestra infancia.”<sup>282</sup> Joseph Pellicer, singular comentador gongorino,<sup>283</sup> atribuyó, por su parte, el supuesto viraje estilístico de Góngora a que éste, una vez recibidas las órdenes religiosas en 1585, consideró poco digno de su estatus continuar tratando asuntos festivos con “estilo vulgar [que no] se ajustaba al estilo que le llamaba su espíritu” y decidió llenar de “furor sublime” sus ideas para consagrarse a empresas más graves que despertaran “la admiración de los eruditos y la envidia de los ignorantes.”<sup>284</sup> Lope de Vega, en un tono mucho más ligero y quizá hasta conciliador,<sup>285</sup> aunque reconocía que el “ingenio raro y peregrino” de don Luis le permitió escribir “en todos los estilos con elegancia”, consideraba, sin embargo, que era precisamente a los asuntos festivos a los que más se inclinaba el poeta y que era justamente allí en donde alcanzaba la más pura y singular expresión su poesía

---

<sup>281</sup> Cf. *Vida de don Luis de Góngora por José Pellicer y Tovar* (1629), ed. Adrián Izquierdo, Paris, 2018, [http://obvil.sorbonne-universite.fr/corpus/gongora/1630\\_vida-mayor](http://obvil.sorbonne-universite.fr/corpus/gongora/1630_vida-mayor), ff. 2v-3r.

<sup>282</sup> Fray Hortensio de Paravicino, *Vida y escritos de don Luis de Góngora*, ed. Adrián Izquierdo, Paris, 2018, [http://obliv.sorbonne-universite.fr/corpus/gongora/1628\\_vida-chacon](http://obliv.sorbonne-universite.fr/corpus/gongora/1628_vida-chacon), folios VI-VII.

<sup>283</sup> Cf. Alonso, “Todos contra Pellicer”, *Estudios y ensayos gongorinos*, Gredos, Madrid, 1960. La figura de este polémico comentador gongorino fue blanco de muchos y rencorosos ataques en su época. Lope de Vega, Salcedo Coronel, Cuesta, entre otros, lo acusaban de no haber entendido la poesía del cordobés y de haber deturpado las lecturas con sus interpretaciones. Pero como casi todo vituperio, los lanzados contra Pellicer eran exagerados y hasta irracionales. El tiempo se ha encargado de poner las cosas en su lugar. Vale la pena citar el párrafo que cierra el artículo de Alonso, p. 487: “Dentro los estudios gongorinos, nuestro agradecimiento a Pellicer es deuda evidente. Puso en su trabajo mucho más primor del que podría esperarse de hombre tan ligero: consultó esmeradamente manuscritos, y gracias a ello nos ha conservado preciosas versiones de la primitiva versión de las *Soledades* y del *Polifemo*; apuró el sentido de vocablos y frases. Claro que se equivoca, pero no dejan de equivocarse también los otros comentaristas, y sabe Dios cuántas veces nos habremos equivocado los modernos. En fin, de vez en cuando surge en sus notas la voz de un verdadero gustador de poesía.”

<sup>284</sup> Pellicer y Tovar (2018), *op. cit.*, ff. 2v-3r.

<sup>285</sup> Debe recordarse, con todo, que a Lope de Vega se atribuye (y con muy buenas razones) aquella carta de un extraño y anónimo amigo de Góngora que comienza: “Un cuaderno de versos desiguales y consonancias erráticas se ha aparecido en esta Corte con nombre de *Soledades*.” La carta desató una disputa epistolar entre ambos poetas donde, como señala Orozco, “va a definirse lo esencial de la postura literaria de los dos grandes poetas y, en consecuencia, también de dos actitudes ante la poesía.” Cf. Emilio Orozco Díaz, *Lope y Góngora frente a frente*, Gredos, Madrid, 1973, y esp. pp. 168-188; la cita es de p. 174. Las palabras, por lo tanto, que Lope dedicó al ingenio cordobés en su *Filomena* habrán de tomarse como lo que son: parte de un juego de apariencias que, sin embargo, no implica necesariamente hipocresía ni mala fe.

Mas no contento con haber hallado en aquella blandura y suavidad el último grado de la fama, quiso (a lo que siempre he creído, con buena y sana intención, y no con arrogancia, como muchos de los que no le son afectos han pensado) enriquecer el arte y aun la lengua con tales exornaciones y figuras, cuales nunca fueron imaginadas ni hasta su tiempo vistas [...].<sup>286</sup>

No deja de ser llamativa la ironía de esta sugerencia lopesca, como tampoco su división estilística. La idea de que Góngora había escrito, antes del *Polifemo* y las *Soledades*, una poesía más clara, sencilla e inteligible venía acompañada por otra idea aún más errónea: la de que en esta “primera época” don Luis había escrito sólo burlas, veras y donaires cuyo propósito se alejaba de cualquier intención artística o estética que no fuera la risa y el placer que ésta provocaba, y que funcionaba sólo en su registro moral. De ahí que Jáuregui, en la parte final de su *Antídoto*, luego de haber vituperado enconadamente las *Soledades*, haya recriminado a Góngora el haber acometido empresas poéticas superiores a sus fuerzas y a su ingenio:

Digno es Vm. de gran culpa, pues aviendo experimentado tantos años quán bien celebraban las burlas, se quiso passar a otra facultad tanto más difícil i tan contraria a su naturaleza, donde a perdido gran parte de la opinión que los juguetes le adquirieron. Yo confieso con mucho gusto que a escripto Vm. en este mundo donaires de incomparable agudeça, y por el mismo caso me lastimo de que no aya avido quien predique a Vm. aquellos Dístichos con que la Musa persuadió a Marcial:

*Tunc potes dulces, ingrata, relinquere nugae?  
Dic mihi, quid melius disidiosus ages?  
An jubat ad tragicos soccum transferre cothurnos,  
aspera vel paribus ora tonare modis?  
Scribant ista graves nimium, nimiumque severi  
quos media miseros nocte lucerna videt:  
at tu Romano lepidos sale tinge libellos.  
Agnoscat mores vita legatque suos  
Augusta cantare licet videaris avena,  
dum tua multorum vincat avena tubas.*<sup>287</sup>

---

<sup>286</sup> *Epístolas de la “Filomena” de Lope de Vega Carpio*, ed. Pedro Conde Parrado, Paris, 2015, [http://obvil.sorbone-universite.fr/corpus/gongora/1621\\_censura-lope](http://obvil.sorbone-universite.fr/corpus/gongora/1621_censura-lope), ff. 192v-193r.

<sup>287</sup> Joiner Gates, *op. cit.*, pp. 138-139. “¿Entonces puedes abandonar, ingrato, tus juguetonas nimiedades? Dime ¿qué cosa, insolente, harás mejor? ¿Te complace cambiar el coturno trágico por el zueco o entonar el áspero combate con una melodía constante? Que tales cosas escriban los más graves y severos poetas a los que, a medianoche, sorprende, infelices, una vela. Tú, en cambio, tiñe con ingenio romano tus risueños libritos. Reconozca en ellos la vida y lea sus costumbres. Es lícito que parezcas cantar con zampoña, mientras con ella venzas la trompeta de muchos.” Se trata del epigrama III, “*Ad Musam*”, del libro VIII de Marcial.

Aún ahora, a pesar de los años transcurridos, resuena en algunos críticos y estudiosos la sentencia lapidaria con que Francisco Cascales definió las supuestas dos etapas compositivas de Góngora: “de príncipe de la luz se ha hecho príncipe de las tinieblas,”<sup>288</sup> aunque es cierto también que cada vez con menos frecuencia se establece esta tajante división. Antonio Rojas Castro, por ejemplo, en un recientísimo artículo estudió de manera contrastiva la obra de Góngora, dividiéndola en tres sub-corpus y utilizando la estadística como herramienta para determinar que:

a diferencia de los poemas anteriores a 1611 y posteriores a 1618, en el sub-corpus que contiene la *Fábula de Polifemo* y *Galatea*, las *Soledades*, el *Panegírico al Duque de Lerma* y la *Fábula de Píramo y Tisbe* son significativos estadísticamente algunos cultismos, las formas verbales en tercera persona y los adjetivos. La herramienta, pues, es capaz de distinguir de manera eficiente la poética cortesana (en las producciones poéticas de Góngora anteriores a 1611) de la poética culta y sublime.<sup>289</sup>

La estadística no miente aunque, por otra parte, sí es incapaz de advertir otros fenómenos; por ejemplo, que la aparente división entre poética cortesana y poética culta y sublime no puede determinarse, en un conjunto de textos poéticos, sólo mediante la fría exactitud de un cálculo que agrupa palabras y formas verbales, quizá hasta contextos, pero nunca sentidos, emociones, significantes. En este sentido, sobra decir que reducir o encajonar la lírica amatoria del cordobés, producida entre 1582 y 1585, a “poética cortesana” elimina de un plumazo muchos de los desarrollos estilísticos y formales que comienzan a fraguarse en ese momento y que se intensifican en la composición de aquella “poética culta y sublime” que Rojas Castro sitúa entre 1611 y 1618.

Algunos otros destacados estudiosos han establecido también, quizá de manera inconsciente, esta división, al aproximarse a la poesía de don Luis desde dos planos analíticos bien diferenciados: por una parte, el estudio de las “obras menores” a la luz de nociones como agudeza y conceptos ingeniosos y, por otra, el de las “obras mayores”, a la luz de nociones como epicidad y magnificencia elocutiva.<sup>290</sup> Incluso la separación nominal que se hace entre “obras menores” y “obras mayores”, por más convencional y taxonómico que sea, establece

---

<sup>288</sup> Cf. Cascales, *op. cit.*, paragr. 96.

<sup>289</sup> Antonio Rojas Castro, “¿Cuántos «Góngoras» podemos leer? Un análisis contrastivo de la poesía de Luis de Góngora, *e-Spania*, 29 (2018), parag. 36.

<sup>290</sup> Cf. Así lo ha hecho, por ejemplo, la gran estudiosa del gongorismo Mercedes Blanco en sus dos imprescindibles libros *Góngora o la invención de una lengua* y *Góngora heroico* ya citados en varias ocasiones a lo largo de este trabajo.

un parangón entre estas etapas compositivas que parece restarle importancia a las primeras. Es decir, las definiciones mismas provocan un juicio de valor *ipso facto*. Aun sin decirlo abiertamente, entender el *Polifemo* y las *Soledades* como un punto de inflexión en la poesía de Góngora, a partir del cual se modifica de manera drástica su poesía para volverse más grave y heroica, más seria y elegante, supone, de alguna manera, asentir con la división planteada desde los primeros tiempos de la polémica gongorina. Todavía queda el prurito nominal, heredado por una larga tradición, de dividir el proceso creativo del poeta y de asignarle denominaciones que, a veces, resultan más que forzadas por la naturaleza misma de la poesía gongorina que es maleable y mixta, que se niega rotundamente a la división genérica tradicional y que parece exigir de la crítica aproximaciones que la aprecien de manera global y no parcial ni aislada.

Por lo demás, hay elementos suficientes para afirmar que la aparente ruptura en la lógica compositiva del poeta no es del todo acertada. Ya han insistido en ello dos de los más eximios estudiosos de la poesía del cordobés: Dámaso Alonso y Robert Jammes. El primero sugirió que la poesía de don Luis nace y muere una y que “entre las dos épocas en que tradicionalmente se divide su poesía no puede fijarse un límite cronológico definido: la una va dando origen a la otra, y lo que caracteriza a la segunda no es más que la *intensificación en pormenor* y la *densificación en el conjunto de lo que ya era propio de la primera*.”<sup>291</sup> Por ello, el erudito español propuso que de haber una división, ésta debería ser, en todo caso, longitudinal (y no transversal, como lo supone la división por épocas o estilos) que abarcara y reconociera “las dos maneras consustanciales al escritor [...] que le acompañaron a lo largo de toda su vida poética.”<sup>292</sup>

Robert Jammes, por su parte, aunque consentía en aceptar que la división longitudinal planteada por Alonso era menos rígida y forzada que las precedentes, consideraba, sin embargo, que también ésta “acaba creando un hiato en la poesía gongorina que nada justifica.”<sup>293</sup> En efecto, hasta ahora no hay nada que acredite la creencia de que hay un Góngora sencillo, cuyo lenguaje es accesible a todos, sin vericuetos sintácticos, ocupado en retratar la vida cotidiana de su tiempo de una manera incisiva y burlona, alejado de cualquier intención poética más elevada, y otro Góngora que, de pronto, inspirado cual Homero o

---

<sup>291</sup> Alonso (1950), *op. cit.*, p. 16. Cursivas del autor.

<sup>292</sup> *Ibid.*, p. 40.

<sup>293</sup> Cf. Jammes (1987), *op. cit.*, p. 17.

Hesíodo por las musas heliconas, inventa una lengua radicalmente diferente, más propia de lo divino que de lo humano, inentendible, caótica, oscura y excesivamente artificiosa. Y no hay nada tampoco que justifique que sólo en las obras mayores pueda apreciarse ese halo “de irritante violencia pero también de arrobo fascinado [con que] Góngora se vuelve a ojos de muchos poetas «grave y heroico» y practica, sabiéndolo o no, un arte de lo sublime.”<sup>294</sup>

La afirmación es obvia, pero tan obvia que pasa desapercibida: la poesía de Góngora se desarrolla con cada poema y con el paso del tiempo y, muy probablemente (como lo han señalado estudiosos como José María Micó o Nadine Ly), desemboca en la composición de las *Soledades* y el *Polifemo*. Pero eso no puede significar en ningún momento que estos poemas sean los depositarios de todas las bondades y maravillas de la lengua poética gongorina ni que a partir de ellos se configure una nueva idea en la concepción poética del cordobés. Basta pensar que, como nos ha dicho Pellicer, la obra más importante y querida para don Luis era la *Fábula de Píramo y Tisbe*, ese poema tragicómico donde se entremezclan magistralmente todos los registros compositivos ensayados a lo largo de su carrera por el autor.<sup>295</sup> Por lo demás, es cierto que en las “obras mayores” puede apreciarse en todo su esplendor el arte poético gongorino, pero también lo es que sus dimensiones contribuyen a ello. Es cierto que en estos poemas, como en todos los posteriores, se puede advertir a un Góngora mucho más maduro en la utilización de muchos de sus recursos poéticos, sin que esto implique que los haya sustituido radicalmente. No se trata de un giro inesperado y radical en los procedimientos compositivos del poeta ni de una nueva manera, diferente a la anterior, de concebir su poesía. De lo que sí puede hablarse (y no en todos los casos) es de un perfeccionamiento o pulimiento, pero no de una transformación.

La poesía de Góngora es un *continuum* temático y estilístico que, como se verá más adelante, surge de una manera muy particular de concebir el hecho poético en su totalidad. La memoria poética de Góngora no está activa sólo en lo que respecta a la añeja e importante tradición que lo antecede sino a su mismo proceso creativo. El poeta cordobés es un emulador de sí mismo; en muchos sentidos, él es su modelo y su recreación. Por ello resulta inadecuado seguir pensando a estas alturas que existen dos o más “Góngoras”. Es uno y el mismo, con todos sus bemoles y con todas sus contradicciones. Y es justamente esa unidad lo que permite

---

<sup>294</sup> M. Blanco (2016), *op. cit.*, p. 59.

<sup>295</sup> Cf. Pellicer (1971), *op. cit.*, p. 775.

la maravillosa diversidad. Si algo caracteriza la poesía de don Luis, más allá de géneros y estilos, es su pasión indomable por la palabra, el deseo de penetrar sus más escondidos rincones, la necesidad de entender, ensayándola, su plasticidad, el anhelo, en fin, de comprender y expresar la grandeza inherente de la palabra poética. Y de ello es prueba toda su poesía y no sólo una parte. Por ello es necesario aproximarse a su poesía y estudiarla como un conjunto, como un proyecto poético global y unitario, ideado así por el poeta, donde la división genérica, casi siempre forzada y poco persuasiva, no imponga interpretaciones ni impida otros análisis.

## 2. LA POÉTICA DE LO SUBLIME COMO CRITERIO UNIFICADOR DE LA POESÍA TEMPRANA DE GÓNGORA

Se ha dicho ya que el tratado de Longino es un arte poética cuya base es el asombro y la emoción, un “manual” de escritura sublime que no sólo enseña al poeta los instrumentos y los métodos para alcanzarla sino también a provocar con ella un movimiento afectivo en sus lectores. Uno de los aspectos más relevantes de este arte poético y el que, sin duda, posibilita su empleo como herramienta crítica para analizar y estudiar la poesía de don Luis de Góngora, es su naturaleza moldeable o, mejor, proteica: lo sublime longiniano tiene la maravillosa particularidad de no ser privativo de un género o de un estilo. Se trata, más bien, de una característica innata del lenguaje literario y, por lo tanto, puede emplearse en cualquier género de poesía, desde el amatorio hasta el cómico pasando, desde luego, por el épico y el trágico, con los que generalmente se le ha asociado. Es decir, el lenguaje propio de la poética sublime es *en esencia* elevado y magnificante porque no *imita* sino *inventa* y *dispone* sus propios desarrollos elocutivos en función no del contexto narrativo sino de la intención afectiva que busca transmitir el autor. Con ello, el poeta adquiere cuerpo y personalidad ante su creación. Aunque su lenguaje tenga rasgos sobrehumanos y su naturaleza sea *trascendental*, es decir, una búsqueda constante por ir más allá de lo racionalmente aceptado, estableciendo relaciones insospechadas entre cosas y elementos que no admitirían, en el plano de lo *realmente real*, una vinculación de este tipo, parte siempre de un acto premeditado. El lenguaje sublime, por lo tanto, no es el resultado de una *manía* divina, del influjo musaico o de la posesión fúrica del poeta. Aunque su objetivo es el éxtasis admirativo, el lenguaje sublime es un constructo de la razón que está dispuesta de tal forma que lo hace parecer a él mismo descontrolado y fuera de sí. En esta aparente contradicción radica su grandeza y la fuerza de su expresión.

Joaquín Roses señaló, en el caso específico de las *Soledades*, la necesidad de entender que el lenguaje gongorino no podía ni debía restringirse con la camisa de fuerza de una preceptiva obsoleta o, al menos, inapropiada, porque lo que el poeta anunciaba con su escritura era justamente “una nueva teoría sobre la capacidad irrefrenable del lenguaje, que no admite cotos cerrados, ni cercados de ningún género, un lenguaje popular y culto, digno



por la tarea del artífice y no por el peso de la tradición.”<sup>296</sup> En efecto, la actitud de Góngora hacia el lenguaje que él mismo creó fue mucho más allá de la tradición poética, de la experiencia vivida o, incluso, de la fácil novedad. Al poeta cordobés lo sedujo no la palabra por sí misma sino su asociación a determinados contextos y situaciones que le otorgaban una particular significación, una emotiva significación, diría yo. La lengua gongorina, pues, no es un simple instrumento referencial, porque, como sugiere Nadine Ly, se trata “de una verdadera teoría subyacente del signo poético, teoría según la cual, las fórmulas complejas nunca van adscritas a un tipo de poema particular, sino que se transportan de uno a otro, momentáneamente «insignificantes» y a la espera de que cada contexto les confiera un valor, un significado nuevo cada vez.”<sup>297</sup>

Es en este sentido que mi aproximación a la obra poética del vate cordobés anterior a 1611 tiene como punto de partida la poética de lo sublime, confeccionada por Longino en el primer siglo de nuestra era. Como se ha visto más arriba, a diferencia de la poética aristotélico-horaciana, la de Longino rompe de alguna manera con las ataduras genéricas y estilísticas para concentrarse más en el acto mismo de la creación poética, en las emociones que ésta debe transmitir y en las herramientas que el escritor sublime tiene a su alcance para tal efecto. La poética longiniana, pues, es mucho más comprensiva y mucho menos rígida en su taxonomía. Con Longino enraíza, en el mundo Occidental, la idea de la libertad creativa, la de autonomía poética y la de literatura total. Con esta idea, el centro del equilibrio poético ya no reside en la imitación de la naturaleza si no en su reinención mediante un proceso elocutivo que la trascienda; no reside en la adecuación de argumentos y materias y los modos en que se expresan, sino en la capacidad de hacer sentir cualquier cosa, desde la más humilde hasta la más divina, con la fuerza de la palabra que no se preocupa más por las leyes del decoro: éste ha pasado a ocupar un lugar secundario, importa sólo como el parámetro que impide al poeta caer en la hinchazón desmedida o en la afectación innecesaria.

Ahora bien, todos los comentaristas de Góngora, incluido Valencia que fue el primero en intuir que la poética longiniana podía servir como herramienta crítica para estudiar y

---

<sup>296</sup> Roses (1994), *op. cit.*, p. 128.

<sup>297</sup> Cf. Nadine Ly, “La espuma de un mar común: la auto-cita como motor de la escritura de Góngora, o algo más sobre la «fragua» de las *Soledades*”, *Lecturas gongorinas. De gramática y poesía*, UCOPress, Córdoba, 2020, pp. 181-210, p. 205. Cf. también José María Micó, “La fragua de las *Soledades*”, *Para entender a Góngora*, Acantilado, Madrid, 2015, pp. 119-195.

comprender la poesía de don Luis (al menos las *Soledades*), han intentado obsesivamente hacer cuadrar en la preceptiva clásica los poemas mayores del cordobés. Afanosamente han intentado mostrar, aunque la evidencia textual los contradiga casi siempre, que el lenguaje elevado de estos poemas los hacía herederos y continuadores inmediatos de la poesía épica antigua. El empeño es vigente aún ahora y se retuercen interpretaciones y argumentos para mostrar que, en efecto, Góngora es un poeta heroico con todas las implicaciones que el epíteto conlleva. Ese mismo empeño ha motivado que las restantes composiciones del poeta se estudien de manera aislada y se rescaten de ellas apenas una que otra peculiaridad que “prefigura” o “reescribe” sus dos grandes poemas. Muchas veces, incluso, se ha dicho que estas composiciones “menores” no son otra cosa que el laboratorio experimental donde el poeta ensaya, una y otra vez hasta perfeccionarlas, las *iuncturae* de los poemas “mayores”. De tal suerte que no viene mal una aproximación complementaria que intente destrabar la aporía en la que se ha caído. Haciendo eco a las sugerencias de Dámaso Alonso y Robert Jammes, creo que la mejor manera de poder estudiar en conjunto la obra de don Luis es partiendo de un supuesto teórico que fundamente y facilite la empresa. Por todas las características y particularidades enunciadas líneas arriba, la poética longiniana me parece la mejor herramienta crítica para mostrar que la obra poética del cordobés, fundamentalmente lo que yo llamo la obra temprana, que va de 1580 a 1611, debe entenderse como un constructo unitario y orgánico respecto de las obras mayores y de la poesía del cordobés posterior a 1612, pese a sus modulaciones estilísticas y genéricas, cuyo elemento catalizador es un lenguaje artificioso, elevado y con una evidente capacidad de transmitir emociones conmovedoras, independientemente del contexto narrativo. El añejo prejuicio que ha censurado la poesía por no transmitir “ideas” y quedarse en la “superficialidad” de la forma es eso, un prejuicio, pues a diferencia de la novela, por ejemplo, la poesía depende ineludiblemente de lo que Carreira llama “la fruición de la forma”. A pesar de los nuevos planteamientos posmodernos no debe olvidarse que la poesía está construida de palabras y que su efecto depende fundamentalmente de lo que éstas, dispuestas *ex professo* por el poeta, logran mover o afectar en el ánimo de los lectores. Luis de Góngora era muy consciente de ello y conocía mejor que nadie el poder de la palabra. Aunque la crítica ha visto frialdad emocional a pesar de la maestría técnica en muchos de sus poemas, lo cierto es que incluso el más circunstancial de ellos dice emocionalmente algo. No importa si es mediante una

palabra, una estrofa o el poema completo, la poesía de Góngora busca siempre asombrar y conmover a sus lectores. En esa búsqueda constante el poeta se acerca como ningún otro poeta de su tiempo a la poética de lo sublime.

En este sentido, afirmar o negar que Góngora tuvo conocimiento del texto longiniano antes de 1580, fecha en la que aparece su primer poema publicado, es aventurado porque no hay evidencia textual al respecto, pero tampoco es imposible. Sobre todo si, como se ha intentado mostrar en el capítulo anterior, se tiene en cuenta la influencia que sobre el poeta ejercieron autores como Giovanni Pontano y Fernando de Herrera, quienes muy probablemente conocieron el tratado y con quienes el poeta comparte procedimientos y concepciones poéticas innegables, como la confección de un lenguaje poético propio, alejado de lo coloquial y, sobre todo, la idea de una poesía admirativa y extática. En efecto, quizá la poética longiniana no sea la fuente directa de la que mana la idea creativa de Góngora, pero en la poesía de don Luis se observan muchos de los procedimientos planteados por Longino, lo que permite, sin contradicciones ni impedimentos, establecer un estudio (por ahora sólo de la poesía temprana) a la luz de los fenómenos descritos en el tratado *Sobre lo sublime*.

### 3. “SUENE LA TROMPA BÉLICA”: UNA POÉTICA SUBLIME EN CONSTRUCCIÓN

En 1580, las universidades de Salamanca y Alcalá estaban por publicar cada una su traducción al español del poema épico *Os Lusíadas* del poeta portugués Luis de Camôes. Luis Gómez de Tapia y Benito Caldera se encargarían respectivamente de la tarea. El joven Luis de Góngora fue uno de los universitarios salamantinos encargados de celebrar la traducción de Gómez de Tapia. Para ello, se le pidió escribir un poema laudatorio que exaltara la labor traductológica del español.<sup>298</sup> El novel poeta cumplió con el encargo y escribió la canción “Suene la trompa bélica” (*OC* 1).<sup>299</sup> El hecho debió haber sido desconcertante para todos porque, como dice Micó, “el futuro «Homero español», el sucesor de Mena y de Garcilaso, el joven entusiasta de Herrera”,<sup>300</sup> recurrió no a la gravedad y solemnidad de una estructura como la octava real o el soneto y prefirió la canción esdrújula, que para entonces se había vuelto una moda.<sup>301</sup> El poema fue publicado en los preliminares de la traducción de Tapia junto con otros textos de autores ya renombrados. Como sea, encargo o no, la canción gongorina sirvió también a sus propios intereses estableciendo, de manera embrionaria, los derroteros que el joven poeta habría de seguir en su carrera hacia el Parnaso.

En esta composición puede apreciarse, a primera vista, el impulso creador y ciertas manifestaciones sutiles pero contundentes de la genialidad conceptual y elocutiva del poeta. Como lo hizo notar Dámaso Alonso:

en sólo dos estrofas de una composición del primer año conocido de poeta de Góngora nos hemos encontrado: una enorme abundancia de léxico culto, extravagante ya por su acumulación, y a veces por la rareza de su uso; un amontonamiento de citas y alusiones mitológicas, expresadas en ocasiones perifrásticamente; tres distintos tipos de dislocación de diptongos castellanos (cada tipo repetido varias veces); varias clases de violento hipérbaton, que llega a producir en la mente del lector sintagmas aparentes, erróneos.<sup>302</sup>

---

<sup>298</sup> Cf. José María Micó, “Góngora a los diecinueve años”, *Para entender a Góngora*, Acantilado, Madrid, 2015, pp. 121-132.

<sup>299</sup> A partir de ahora, cuando me refiera a cualquier poema de don Luis lo haré siguiendo la edición ya citada de Antonio Carreira, con la abreviatura *OC* (*Obras Completas*) y, a continuación, el número que indica el poema. En ocasiones, y en caso de no haber sido expresamente mencionado, aparecerá, separado por una coma el año de composición del poema referido.

<sup>300</sup> Cf. Micó, art. cit., p. 122.

<sup>301</sup> Cf. Antonio Alatorre, “Cairasco de Figueroa y los primeros tiempos del verso esdrújulo”, *Anuario de Letras*, 35 (1997), pp. 9-36.

<sup>302</sup> Dámaso Alonso, *Góngora y el Polifemo*, Gredos, Madrid, 1980, t. 1, pp. 101-102.

A los diecinueve años, el joven Góngora tenía muy claro ya hacia dónde y cómo dirigiría sus afanes poéticos tanto elocutiva como conceptualmente. Si bien estamos frente a un poema laudatorio, el ingenioso cordobés se las arregla para plasmar en sus versos la impronta de su concepción poética: en la formulación del poema, en los hilos que lo entretejen puede advertirse aquello que muy probablemente Góngora entendía por poesía. Analicemos el poema.

Los primeros trece versos dejan ver un tono imperativo que marca una clara distancia con el tono ligero y amoroso de las canciones tradicionales (“suene”, “encumbre” y “celebren”). No es casual la utilización del subjuntivo yusivo, pues precisamente la intención de Góngora es dotar la canción de “altura épica”,<sup>303</sup> como se percibe desde los primeros versos:

Suene la trompa bélica  
del castellano cálamo

El “castellano cálamo” (sinécdoque elegante, al mismo tiempo, de poema y de traducción) es el que dará a conocer por el mundo entero el poema de Camões, *Os Lusíadas*, pero, a su vez, es el mismo cálamo el que, por méritos propios (“con su rima angélica”) hará valer su calidad, incluso más allá de las constelaciones (“en el celeste tálamo, / encumbre su valor sobre las Híadas, / Nepeas y Hamadriadas”), quienes celebrarán numerosas y extasiadas, por el orbe todo, a Luis Gómez de Tapia (“con numeroso cántico / y espíritu poético / celebren nuestro Bético / del Mauritano mar al mar Atlántico”).<sup>304</sup>

---

<sup>303</sup> Cf., lo dicho por Micó *ad loc.*, p. 45, en Luis de Góngora, *Canciones y otros poemas de arte mayor*, ed. José María Micó, Espasa-Calpe, Madrid, 1990. Incluso si, con Micó, se cree que el poema es sólo fruto de la obligación y la circunstancia, no sería absurdo suponer que esto mismo está ya manifestado, casi a manera de reclamo, en el uso del subjuntivo yusivo al que me he referido. Sobre la epicidad de esta canción, cf., Blanco (2012), *op. cit.*, pp. 1-3.

<sup>304</sup> El verso 8 de la canción ofrece dos lecturas: “amoroso” y “numeroso”. Micó (1990), *op. cit.*, p. 44, se inclina por la primera con el siguiente argumento: “*numeroso* P parece una *lectio difficilior*, pero yo no estoy seguro de que sea auténtica: numeroso (‘cadencioso’) sería idóneo para cántico si el poeta se refiriese a la traducción, pero lo que hace es pedir que la obra de Tapia sea celebrada admirativa y amorosamente.” Hasta aquí Mico. Sin embargo, me parece que la *lectio difficilior* es convincente y puede estar bien justificada: “numeroso cántico” no hace referencia al metro o a la cadencia de la traducción o del poema de Camões, como quiere Micó, sino, según creo, a la cantidad de ninfas (“Nepeas y Hamadriadas”) y personas que habrán de celebrar al poeta/traductor. Aunque muy rara, ésta es una acepción del término utilizada por Góngora, cf. al respecto Antonio Alatorre, “Notas sobre las *Soledades*. (A propósito de la edición de Robert Jammes)”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 44 (1996), núm. 1, pp. 57-97, en especial la nota a *Sol.* 1, v. 890 “entró bailando *numerosamente*” (énfasis mío), en que el filólogo mexicano sugiere que “en este verso el sentido primario de

Estos versos introductorios, además de establecer el tono poético, trazan las líneas directrices del poema y son el preámbulo de su parte central. El pasaje siguiente, vv. 14-39, recuerda una sección del último canto de la epopeya lusitana [X, XII-XLVII] que parece, más bien, una inserción si no descuidada, por lo menos apresurada: no sólo por la elección del pasaje,<sup>305</sup> sino porque los versos desentonan profundamente con la agudeza conceptual y la potencia expresiva de las primeras estrofas. En efecto, hay ciertos cultismos que llaman la atención pero que, con todo y su novedad, como sugiere Micó, sólo sirven para favorecer el empeño esdrújulista y no para dar sentido y emoción al poema.<sup>306</sup>

Pese a todo esto, me parece desmedida la apreciación de Menéndez Pelayo y de Micó quienes ven en este primer poema a un “Góngora, pobre de ideas y riquísimo de imágenes”.<sup>307</sup> Si bien es cierto que con esta canción no se da cuenta “del portentoso mundo conceptual de las *Soledades*, el *Polifemo* o la *Fábula de Píramo y Tisbe*”,<sup>308</sup> tampoco es una composición huérfana de conceptos y carente de artificio verbal, aun cuando respondiera sólo a una moda y a la premura del compromiso.<sup>309</sup>

---

*numerosamente* es ‘cadenciosamente’, pero, habiendo dicho Góngora con dos expresiones numéricas *cuántas* eran las bailadoras, primero 6+6 y luego 3 x 4, no será absurdo pensar que en el *numerosamente* metió una alusión a esos *números*” p. 86 [las cursivas son del autor]. Un ejemplo más de este empleo está en *Sol.* I vv. 228-232: “que, del sublime espacioso llano / al huésped al camino reduciendo / al venatorio estruendo / pasos dando veloces / *número* crece y multiplica voces”. La lectura “amoroso”, aceptada por casi todos los editores, incluido Carreira, es también convincente y desde luego autorizada; sin embargo, creo que no es tan congruente con el sentido de la composición: ¿a qué se haría referencia con este adjetivo? Desde luego puede suponerse, sin sobreinterpretar, que “amoroso” está en lugar de “halagador” o “laudatorio”, lo que, sin duda, sería coherente. Con todo, me parece que la idea de los seis versos de la primera estancia que nos ocupa tiene que ver, justamente, con un matiz de cantidad y de multitud: todas las ninfas cantarán por todo el orbe la fama de Gómez de Tapia. De allí que la *lectio difficilior* resulte una mejor y más sólida lectura. Quizá sirva para clarificar aún más mi argumento traer a colación los vv. 259-266 de la *Sol.* I, en que estas mismas ninfas son nombradas para hacer referencia a una multitud: “Tantas al fin el arroyuelo, / y tantas montañas da el prado, que dirías / ser menos las que verdes Hamadríadas / abortaron las plantas: / inundación hermosa / que la montaña hizo populosa de sus aldeas todas / a pastorales bodas.”

<sup>305</sup> Cf. Micó (2015), *op. cit.*, pp. 121-132, p. 129: “Creo muy posible que Góngora, compelido por la precipitación, envuelto en el vértigo de la competencia con los poetas de Alcalá, se limitó a cubrir el expediente. Buscó un autor de fama y un artificio en boga.”

<sup>306</sup> Cf. Antonio Alatorre, art. cit., p. 15, para quien en Góngora “la varicela esdrújulista fue de un solo día.”

<sup>307</sup> Cf. *Ibid.*, p. 130: “El viejo dictamen de Menéndez Pelayo [...] vale quizá para los poemas de obligación como el de *La Lusíada*.”

<sup>308</sup> *Ibidem*. Al parecer este argumento es una crítica frontal a aquel otro de Alonso que, para justificar la unidad de la obra gongorina, sugiere que en esta composición se pueden apreciar a todas luces “las extravagancias cultistas de las *Soledades*”.

<sup>309</sup> No deja de parecerme curioso y hasta cierto punto contradictorio que Micó (1990, p. 44) sí vea en otro poema del mismo año (“Ciego de apuntas y atinas”, *OC* 4, 1580) una disposición conceptual mayor y una riqueza de ideas más nítida. Góngora, en efecto, es un poeta precoz, cuya genialidad avanzó a pasos agigantados, pero no tanto como para progresar estilísticamente de manera tan acelerada. Por otra parte, Mercedes Blanco ha reconocido en esta canción el germen del empeño gongorino por alcanzar el “supremo valor” del poema heroico

Muestra de ello es la composición de un complejo concepto que enmarca, al principio y al final, la parte central del poema, provocando, incluso, que ésta pierda importancia y salga del foco del lector. Me refiero a los conceptos de *comuni3n* y *celebraci3n* que se esconden en el estrecho y casi inapreciable v3nculo interior entre varios sintagmas del poema. Pero vayamos por partes.

Como he dicho l3neas arriba, a partir de una sugerencia del propio Mic3, la similitud de sintagmas y la afinidad de ideas entre los versos esdr3julos de esta canci3n gongorina y las compuestas por Cairasco y Dueñas es elocuente y muy reveladora. Elocuente, pues con ella permite al lector culto identificar sus influencias rindi3ndoles, de alguna manera, un pequeño homenaje. Reveladora, porque pone en perspectiva la riqueza conceptual y de ideas que le niegan Men3ndez Pelayo y Jos3 Mar3a Mic3. No es necesario enumerar aqu3 cada una de estas similitudes. Quiero llamar la atenci3n sobre una en particular de la que, como intentar3 mostrar, pende el poema en su conjunto. Me refiero al sintagma “celeste t3lamo” [v. 5].

Jos3 Mar3a Mic3 emparenta y hace derivar esta juntura de aquella otra acuñada por Diego Rodr3guez de Dueñas (el Licenciado Dueñas), “y al que en *dorado t3lamo*” [v. 72].<sup>310</sup> En el poema de Dueñas este sintagma forma parte del listado que hace el poeta de los estragos que causa el amor en quienes lo experimentan (3ste es el t3pico de todo el poema):

Alegan al Buc3lico  
que hizo a su Amar3lida  
la selva resonar con dulce c3lamo;  
y al otro melanc3lico  
que amaba tanto a F3lida,  
que la estaba llorando al pie de un 3lamo;  
y *al que en dorado t3lamo*  
iba por el Zod3aco,

---

que, seg3n la estudiosa, se resuelve en la “soluci3n ingeniosa de las *Soledades*.”. Cf. Blanco (2012), *op. cit.*, pp. 11-30.

<sup>310</sup> La escasez biogr3fica de Bartolom3 Cairasco y Diego Rodr3guez dificulta y hace confusa cualquier noticia certera sobre sus obras. Hasta ahora, la cr3tica no ha podido determinar si el poema donde aparece el sintagma al que me referir3 es producto de la pluma del primero o del segundo. Sobre la pol3mica, estos dos autores, y el camino de los versos esdr3julos en la España del Siglo de Oro, puede consultarse la siguiente bibliograf3a: Antonio Alatorre, art. cit., pp. 9-36 y “Versos esdr3julos”, *Cuatro ensayos sobre arte po3tica*, El Colegio de M3xico, Distrito Federal, 2007, pp. 193-306; Carlos Brito D3az, “«Luz meridional»”: Cairasco de Figueroa y la escuela andaluza”, *Dicenda. Cuadernos de Filolog3a Hisp3nica*, 19 (2001), pp. 47-63; Mar3a Rosa Alonso, “La obra literaria de Bartolom3 Cairasco de Figueroa”, *Revista de Historia*, 100 (1952), pp. 334-389; Rosa Navarro Dur3n, “Esdr3julos in3ditos de Bartolom3 Cairasco de Figueroa”, *Revista de Filolog3a de la Universidad de la Laguna*, 1 (1982), pp. 13-34; y Andr3s S3nchez Robayna, *Estudios sobre Cairasco de Figueroa*, Real Sociedad de Amigos del Pa3 de Tenerife, La Laguna, 1992. Desde luego los textos aqu3 ofrecidos no son una bibliograf3a exhaustiva, pero sin duda sirven para entender la historia y los procesos de este particular modo de composici3n po3tica.

y al que su fuerza válida  
perdió sirviendo a Dálida:  
y al que fue causa del estrago Ilíaco,  
y con las fuerzas de Hércules  
las mañas del que dio su nombre al miércoles. [vv. 66-78]

Como puede verse, “dorado tálamo” hace alusión a un pasaje mitológico y su función no va más allá de la rima con “álamo”. Su importancia no es mayúscula. En Góngora, curiosamente, el sintagma, un poco modificado, sirve también como rima de “cálamo” (y de “álamo”), pero su relevancia va más allá de lo formal. Se trata, si se me permite el término, de una juntura cervical o matriz a partir de la cual se originan los dos conceptos que he mencionado líneas arriba y que, de alguna manera, pueden interpretarse como la simiente de una poética en construcción.

En el “celeste tálamo”, dice Góngora, es donde la pluma castellana (metonimia de poesía) ha de encumbrar su fama. Dámaso Alonso explica que “tálamo equivale aquí a mansión o región (‘en el celeste tálamo’ = ‘en la mansión o en la región celestial’): es un valor que la palabra tiene en latín y en griego, pero aún raro en esas lenguas.”<sup>311</sup> En efecto, la palabra griega *θάλαμος* y la latina *thalamus* pueden referirse, de manera muy general, a un lugar o a una región y, más frecuentemente, a una casa. Sin embargo, el significado más habitual del término es “un dormitorio interior”, es decir, un cuarto situado al interior de una casa que en la Grecia antigua coincidía con ser la zona de la mujer, pero también con el lugar donde se guardaban los objetos de valor y el dormitorio matrimonial. Con el tiempo, la voz se asimiló al lecho nupcial e incluso llegó a utilizarse como metáfora de matrimonio.<sup>312</sup>

Tratándose de un poema cuyo eje es el amor, dudo que en la composición de Cairasco el sintagma “dorado tálamo” tenga la acepción tan general que sugiere Dámaso Alonso. Y tampoco el sintagma “celeste tálamo” de Góngora, por dos razones fundamentalmente: 1) aunque treinta años posterior a la composición de esta canción, el *Tesoro de la lengua española* de Covarrubias mantiene la definición “común” de la palabra: “es nombre griego, *thálamos* el lugar eminente, en el aposento donde los novios celebran sus bodas y reciben las visitas y parabienes, significa algunas veces la cama de los mismos novios y la cuadra donde

---

<sup>311</sup> Alonso (1980), *Op. cit.*, t. 1, p. 100.

<sup>312</sup> Pierre Chantraine, *Dictionnaire étymologique de la langue grecque*, Klincksiek, Paris, 2000, s. v. Es importante hacer notar que la palabra “epitalamio”, composición lírica que funciona para celebrar un matrimonio, está compuesta del término en cuestión.



está”;<sup>313</sup> 2) en la letrilla “Ándeme yo caliente”, compuesta apenas un año después (OC 7, 1581), Góngora utiliza el sustantivo “tálamo” que manifiesta, de manera genial y socarrona, es cierto, la unión, incluso en la muerte, de los amantes:

Pues Amor es tan crüel,  
que de Píramo y su amada  
hace *tálamo* una espada,  
do se juntan ella y él [...] [vv. 38-41]<sup>314</sup>

De manera que “celeste tálamo” no sólo sería una alusión/ homenaje a Cairasco sino también el centro neurálgico del poema. Así pues, si omitimos la parte histórica (o, mejor, si la ponemos entre paréntesis), tenemos, en la última estancia, una continuación de la primera:

Suene la trompa bélica  
del cálamo castellano  
dándoles lustre y ser a las Lusíadas,  
y con su rima angélica  
en el celeste tálamo  
encumbre su valor sobre las Híadas  
Nepeas y Hamadriadas:  
con numeroso cántico  
y espíritu poético  
celebren nuestro Bético  
del Mauritano mar al mar Atlántico  
pues vuela su Calfope  
desde el blanco francés al negro etíope  
[...]  
Cuanto pechos heroicos  
te dan fama clarífica,  
oh Lusitania, por la tierra cálida,  
tanto versos históricos  
te dan gloria mirífica  
celebrando tu nombre y fuerza válida:  
dígalo la Castálida,  
que al soberano Tapia  
hizo que (más que en árboles,

---

<sup>313</sup> Sebastián Covarrubias Orozco, *Tesoro de la lengua castellana o española*, en Madrid por Luis Sánchez, impresor del rey, 1611, s.v.

<sup>314</sup> Cursivas mías. Es curioso, además, notar en este fragmento de la letrilla una sobreentendida paranomasia, de tintes evidentemente irónicos, que existe entre *tálamo* y *túmulo*. Ya entrado en años, y mucho menos burlón, Góngora utilizará esta misma paranomasia, en la “Canción fúnebre” (OC 308) que compone en 1616 a la memoria de Garcilaso de la Vega y de su esposa: “Piadoso hoy celo, culto / cincel hecho de artífice elegante, / de mármol espirante / un generoso anima y otro bulto, / aquí donde entre jaspes y entre oro / *tálamo es mudo, tímulo canoro.*”

en bronces, piedras, mármoles)<sup>315</sup>  
en su verso eternice su prosapia  
dándole el odorífero  
lauro, por premio del gran dios lucífero. [vv. 1-13/40-52]

Presentado así el poema, el tono manifiesta en su totalidad un sentido de celebración. Ahora bien, no sólo se celebra la poesía y la traducción de Gómez de Tapia (causa principal que llevó a Góngora, por compromiso, a escribir esta canción); se celebra, sobre todo, la comunión “divina” entre la poesía y el poeta. De allí la necesidad de destacar la importancia de la juntura “celestes tálamo”, porque representa, precisamente, el hilo conductor de este vínculo: la poesía (no sólo la de Tapia, o la de Cairasco y la de Camões: sobre todo la del propio Góngora) ocupará un lugar entre las divinidades que habrán de celebrarla con “espíritu poético” y “numeroso cántico”, para después hacerla descender al Parnaso terrestre, donde Castálida coronará con lauros las sienes de los vates.

La idea, pues, que subyace a estos versos es la de la sublimidad poética: la traducción que hace Tapia de las *Lusíadas* va más allá de la obra portuguesa. Dejan de importar la obra traducida y la traducción. Adquiere relevancia, más bien, el mero acto poético. La Calíope española, honrando la destreza poética y traductológica de Gómez de Tapia, honra, a su vez, el ingenio y la disposición creativa de Góngora. No se trata, desde luego, de un vulgar auto-

---

<sup>315</sup> Muy probablemente este par de versos [49-50] puedan ser una referencia al poema atribuido a Gómez de Tapia (y, en este sentido, ayudarían también a desestimar la atribución que pesa sobre él y a dar por segura la autoría), *Égloga en que se describe el bosque de Aranjuez*, incluido, primero al final del discurso del *Libro de Montería*, publicado por Gonzalo Argote de Molina, y reimpresso, después, en el *Parnaso* de Sedano. cf. Adolfo R. Posada, “Esculturas efímeras: *ars topiaria* y naturaleza en la «Égloga pastoril» atribuida a Luis Gómez de Tapia”, en Marcial Rubio Áñez y Adrián J. Sáez (eds.), *La estirpe de Pigmalión: poesía y escultura en el Siglo de Oro*, SIAL, Madrid, 2017, pp. 233-250, p. 242: “Se ha adelantado ya que la topiaria es una suerte de estatua que, en vez de emplear el mármol, la madera o el bronce como materia prima, emplea los elementos propios del paisaje natural. A diferencia del escultor que labra con cincel los materiales, el jardinero recurre a la cizalla y el croquete para dar forma artística a árboles y setos.” Ambos libros se publicaron dos años después de la composición gongorina, lo que no significa, sin embargo, que el poema haya sido escrito en esa fecha. Su datación es conflictiva, aunque la mayoría de los críticos cree que fue escrita antes de 1580, como también lo sugiere Posada (p. 236): “En las breves noticias que ofrece López Sedano confirma que el maestro sevillano la compuso con motivo del nacimiento de la infanta doña Isabel, hija de Felipe II [...] A este respecto, es de notar que no ha de identificarse a la infanta doña Isabel con la hija de Felipe II, doña Isabel Clara Eugenia, a juzgar por las noticias ofrecidas por Álvarez de Quindós en *Descripción Histórica del Real Bosque y Casa de Aranjuez* (1804), pues nació en Valzaín en 1566. Así, pues, debe tratarse de otra del propio nombre, hija de doña Ana de Austria, última esposa del mismo rey, con quien casó el año de 1570 [...] La «Égloga Pastoril», por consiguiente, hubo de ser escrita a finales de la década de 1570 o en los primeros años de 1580. No se tiene constancia del nacimiento de la figura histórica encomiada, pero sí se conoce que doña Ana de Austria murió encinta, de tal modo que no es descabellado plantear que el poema fue escrito en honor a la hija no nata del rey y tenga como motivo su hipotético nacimiento en Aranjuez, en cuyo caso se trataría de una composición fúnebre.”

halago, sino de la celebración práctica de la poesía como momento fundador y originario, como un producto sublime, en tanto que emparentada con lo celeste, que va *más allá*, que *trasciende* y, en ese sentido, que emociona y admira.

Una vez más, quizá, lo que mejor ayude a entender la exaltación de la poesía que trasciende géneros y nomenclaturas, sean los conceptos de celebración y comunión a los que me he venido refiriendo, todos ellos con una idea de etérea altura, y que se materializan terrenalmente con el sintagma “odorífero lauro”, coronación del poeta. Aunque intangible, el hilo que nos conduce del primer verso al último de la canción es *material*. El cálamo español, el tálamo celeste y el odorífero lauro están hechos de la misma *materia/madera*.<sup>316</sup> Eso, al menos, es lo que parece sugerir el hecho de que sean unas ninfas del bosque, Híadas, Nepeas y Hamadriadas, las que custodien, usurpando un lugar en el cielo, el tálamo celeste donde se habrá de encumbrar la valía de la poesía española, representada por el sintagma “cálamo castellano”. Divina y terrestre a la vez, celestial y humana, la poesía es sublime (majestuosa si se quiere) por partida doble: por su residencia celestial y por su valía terrestre. Esa comunión se representa en la coronación del poeta con el “odorífero lauro” también *ex arboris materia factus*. Se cierra el círculo: el “celeste tálamo” cuidado por las ninfas del bosque, hecho a la vez de madera y de estrellas, corona las sienes del poeta y le otorga fama eterna. La coronación no es otra cosa sino la confirmación de esa “comunión” entre lo divino (entendido más en términos mesurables que religiosos, más como lo excelso, lo elevado y lo magnificante, es decir, lo sublime) y lo humano. El joven Luis de Góngora hace que las ninfas hagan descender del tálamo celeste una corona de laurel que ciña a Gómez de Tapia, pero al hacerlo está exigiendo para sí y para la poesía en general la misma corona, precisamente porque entiende el hecho poético como algo inconmensurable y trascendental, ilimitado.

Por todo lo anterior, esta primera canción gongorina ha de verse sí como el embrión de las “obras mayores” de don Luis, pero también, y sobre todo, como la simiente de algo mucho más trascendente: la construcción de una poética sublime. Con esta composición, Góngora perfiló ya un tono escritural no sólo en términos formales, es decir, una poesía novedosa e

---

<sup>316</sup> Cf. Lo que Gómez de Tapia dice sobre los árboles consagrados a los dioses: “A Júpiter la encina es aplicada / el pino es de Cibeleles escogido, / a Palas fue la oliva delicada, / y el arrayán de Venus conocido; / del dios Baco la yedra es estimada, / de Apolo en precio es el laurel tenido, / el álamo es de Alcides la memoria; / más todos a la palma dan victoria”, en Juan José López de Sedano *Parnaso español. Colección de poesías escogidas de los más célebres poetas castellanos*, Joachim de Ibarra, impresor de cámara, Madrid, 1770, t. 3, p. 267.

irreverente con la tradición, proclive a la mezcla genérica, ornamentada y muy expresiva, sino también ideológicos, es decir, una poesía que busca trascender los cánones creativos y los parámetros estilísticos de su tiempo proponiendo, en la práctica, una nueva manera, mucho más emotiva y autónoma, de concebir la poesía.<sup>317</sup>

---

<sup>317</sup> Cf. lo que al respecto sugiere Giuseppe Mazzochi, “El Góngora de Gracián (con Tesoro al fondo)”, *Bulletin Hispanique*, 117: 1 (2015), pp. 167-168.

#### 4. ELOGIO Y SÁTIRA DE OTROS POETAS COMO REAFIRMACIÓN DEL PROYECTO POÉTICO

La idea de sublimidad y trascendencia poética parece ser una idea que no abandonaría ya la mente del poeta cordobés y que se repite constantemente y de diferentes maneras a lo largo de su obra. Por ejemplo, en el soneto “Culto jurado, si mi bella dama” (*OC* 34, 1583) se continúa con la idea sobre la inmortalidad de la poesía sublime mediante la coronación entre lo celeste y lo terrenal y la gloria eterna que esta coronación confiere al poeta. La composición, dedicada a Juan Rufo, otro célebre poeta cordobés, intenta persuadirlo para cantar la belleza de su amada:

Culto jurado, si mi bella dama,  
en cuyo generoso mortal manto  
arde, como en cristal de templo santo,  
de un limpio amor la más ilustre llama,  
tu musa inspira, vivirá tu fama  
sin invidiar tu noble patria a Manto,  
y ornarte ha, en premio de tu dulce canto,  
no de verde laurel cauda rama,  
sino de estrellas inmortal corona.  
Haga, pues, tu dulcísimo instrumento  
bellos efectos, pues la causa es bella,  
que no habrá piedra, planta ni persona,  
que suspensa no siga el tierno acento,  
siendo tuya la voz y el canto de ella.

Góngora le advierte a Rufo que, de inspirarlo su musa, su fama será más perdurable que la del poeta por antonomasia, Virgilio, “sin invidiar tu noble patria a Manto”, y que su sien ha de coronarse no con un laurel caduco, sino con una “de estrellas inmortal corona”. La idea expresada en estos versos manifiesta continuidad y similitud con aquella del elogio que Góngora rinde al autor de la traducción del poema de Luis Camões: la gloria del poeta, coronada por estrellas. Llama la atención, además, la analogía entre el amor puro pero mortal de la amada que “arde” en su “generoso mortal manto” y la condición “inmortal” del “dulce canto” del poeta. El de por sí hiperbólico elogio del poeta gana en robustez cuando su “dulcísimo instrumento” es analogado con el instrumento y las cualidades del héroe mitológico Orfeo, cuyo canto provocaba el éxtasis y el arrobamiento universal y que, como se verá más adelante, es uno de los atributos del poeta sublime que el mismo Góngora se atribuye.

No es casual en la intención sublime del poeta que el último terceto manifieste precisamente esos efectos anímicos que caracterizan esta poética: “suspensa” aquí equivale, obviamente, a extasiada, admirada, fuera de sí. El soneto, entonces, reúne todos los elementos característicos de la poesía sublime: el ardor, la inmortalidad, el canto placentero y a la vez cautivador.

Un año después, Góngora escribió un nuevo soneto a Juan Rufo, “Cantastes, Rufo, tan heroicamente” (OC 39, 1584), pero esta vez para celebrar la publicación de *La Austriada*, poema épico que Rufo consagró a cantar las hazañas de Juan de Austria. La idea que se ha venido estudiando hasta aquí encuentra nuevamente expresión también en este soneto:

Cantastes, Rufo, tan heroicamente  
de aquel César novel la augusta historia,  
que está dudosa entre los dos la gloria,  
y a cuál se deba dar ninguno siente;  
y así la Fama, que hoy de gente en gente  
quiere que de los dos la igual memoria  
del tiempo y del olvido haya victoria,  
ciñe de lauro a cada cual su frente.  
Debéis con gran razón ser igualados,  
pues fuisteis cada cual único en su arte:  
él solo en armas, vos en letras solo;  
y al fin ambos igualmente ayudados:  
él de la espada del sangriento Marte,  
vos de la lira del sagrado Apolo.

De nuevo pueden advertirse en el soneto gongorino los signos de una poesía que tiende a la sublimación de su argumento mediante la sublimación de su elocución y de las figuras que la componen. La grandeza del poema de Rufo conduce a Góngora a preguntarse quién es digno de más gloria, si Juan de Austria o el propio poeta [vv. 2-4]. La respuesta es concluyente: la memoria de ambos, del héroe y del poeta, triunfa sobre el tiempo y el olvido, y a los dos tiene que ceñir la Fama con el lauro eterno, al uno por sus hazañas, al otro por sus versos. [vv. 5-8]. El sutil hermanamiento entre la poesía épica de Rufo, la magnificencia valerosa de Juan de Austria y el tono elevado del poema gongorino hace pensar en el recurrente intento del cordobés en estas primeras composiciones por dotar a su poesía de las cualidades del poema heroico. Y es que, según creo, para Góngora lo heroico no está necesariamente en lo bélico. El poeta entiende lo heroico más allá de las armas y las hazañas bélicas. Lo heroico gongorino es otra cosa que no hay que buscar, o no necesariamente, en

los temas de su poesía, ni como género literario sino, más bien, en el lenguaje y en la forma que éste adquiere en sus diversas representaciones. Para el poeta andaluz, lo heroico tiene que ver más, en todo caso, con una cualidad del lenguaje poético, asociada con la elevación verbal y el refinamiento estilístico. De cualquier manera, el soneto a Rufo resalta nuevamente la idea de comunión entre lo celestial y lo poético, pero esta vez a partir de la igualación de divinidad y humanidad que se consigue, como lo muestra el último terceto, mediante el entrelazamiento de personajes mitológicos, como el dios Marte y la Fama, y el “lauro” terrenal que ahora sirve, también, como coronación del héroe.

Esta misma idea se mantiene en el soneto “No en bronces, que caducan, mortal mano” (OC 66, 1588), dedicado al Marqués de Santa Cruz, que remarca desde su primer verso la idea de sublime inmortalidad; pero ahora no se trata de poeta alguno, sino de un afamado cortesano y militar al que varios poetas de renombre homenajearon con sus versos.<sup>318</sup>

No en bronces, que caducan, mortal mano,  
oh católico sol de los Bazanes  
que ya entre gloriosos capitanes  
eres deidad armada, Marte humano,  
    esculpirá tus hechos, sino en vano,  
cuando descubrir quieras tus afanes,  
y los bien reportados tafetanes  
del Turco, del Inglés, del Lusitano.  
    El un mar, de tus velas coronado,  
de tus remos, el otro, encanecido,  
tablas serán de cosas tan extrañas.  
    De la inmortalidad el no cansado  
pincel las logre, y sean tus hazañas  
alma del tiempo, espada del olvido.

La composición pudo haber sido fruto de un certamen convocado para celebrar la figura de Santa Cruz, como sugiere Ciplijauskaitė,<sup>319</sup> aunque lo más probable es que Góngora lo haya escrito con motivo de la muerte de este personaje, acaecida el 9 de febrero de 1588, y teniendo frente a sí un retrato del marqués. Como sea, hay dos elementos en el poema, más allá del hiperbólico elogio, que llaman la atención: el tópico del *liber mundi*,<sup>320</sup> en que por sí mismo el militar escribe con tinta indeleble sus empresas sobre los mares, y el de la inmortalidad del

---

<sup>318</sup> Cf. Luis de Góngora, *Sonetos*, ed. Juan Matas Caballero, Cátedra, Madrid, 2019, *ad loc.*, p. 497.

<sup>319</sup> Cf. Luis de Góngora, *Sonetos completos*, ed. Birute Ciplijauskaitė, Castalia, Madrid, 1969, *ad loc.* p. 100.

<sup>320</sup> Cf. al respecto el ensayo “Bajo el signo de Góngora”, de Sánchez Robayna, *op. cit.*, p. 219, en que el autor considera que precisamente este tópico es uno de los aspectos más significativos de las *Soledades*.

marqués que supone su retrato pictórico. En apariencia no hay en ellos ni en el poema referencia alguna a la inmortalidad poética; sin embargo, lo más interesante y destacado es que el *liber mundi* en que está trazada la inmortalidad del personaje es, a la vez, producto del poema gongorino. El soneto de don Luis es, pues, esas “tablas” que retratan extraordinarios sucesos. Y el “pincel” de la inmortalidad no es otro que su pluma, que apenas aludiéndolas nos presenta las miríficas hazañas del militar. En este sentido, la dualidad significativa del “pincel” como instrumento de la pintura pero también como pluma o cálamo, es decir, como el instrumento y la materia prima del poeta, y de las “tablas” como instrumento en que hazañas y poemas quedan plasmados, permite suponer que hay una suerte de autoreferencialidad poética en el último terceto, sobre todo si se tiene en cuenta que el primer verso es un exquisito eco del verso horaciano con que se celebra la inmortalidad de la poesía, *exegi monumentum aere perenius*. “No en bronces que caducan” sentencia el primer verso del poema y con su desarrollo descubrimos que son las palabras del poeta las que eternizan las hazañas marítimas del Marqués y, al mismo tiempo, son las que dan vida, hacen hablar a esos mares furiosos y encanecidos que fueron testigos mudos de sus travesías náuticas. El retrato es un *pre-texto* que posibilita la écfrasis con que el poeta sublima al personaje pero también su poesía: el poema y las palabras que lo componen son sinónimo de inmortalidad y, por ello, son sublimes, *aere perenius*.<sup>321</sup>

Diez años después, en 1598, Góngora escribió un par de sonetos satíricos en contra de Lope de Vega con motivo de la publicación de la *Arcadia* y la *Dragontea*: “Señor, aquel Dragón de inglés veneno” (*OC* 427) y “Por tu vida, Lopillo, que me borres” (*OC* 428).<sup>322</sup> En ambos, el poeta cordobés desestima y ridiculiza la empresa épica de Lope de Vega. Si bien son invectivas personales contra el poeta madrileño, no dejan de descubrirse ciertas ideas que Góngora tenía sobre la poesía. En el primero, por ejemplo, lo que parece una alabanza y reconocimiento de la poesía lopesca no es, en realidad, sino el cortés velo que matiza o disimula la crítica satirizante:

Señor, aquel Dragón de inglés veneno,  
criado entre las flores de la Vega

---

<sup>321</sup> Cf. Emilio Orozco, *Antología comentada de los sonetos de Góngora*, edición y estudio preliminar de J. Lara Garrido, Diputación Provincial, Córdoba, 2002, p. 136

<sup>322</sup> Vale decir que Carreira no reconoce ninguno de los sonetos como auténticamente gongorinos sino como poemas atribuidos. Sin embargo, como han hecho notar ya estudiosos como Salcedo Coronel, Martín Angulo y Pulgar, Dámaso Alonso, Emilio Orozco y Juan Matas Caballero, hay elementos suficientes para considerarlos verdaderas creaciones del cordobés.



más fértil que el dorado Tajo riega,  
vino a mis manos: púselo en mi seno.

Para rüido de tan grande trueno  
es relámpago chico: no me ciega;  
soberbias velas alza: mal navega;  
potro es, gallardo, pero va sin freno.

La musa castellana bien la emplea  
en tiernos, dulces, músicos papeles,  
como en pañales niña que gorjea.

Oh planeta gentil, del mundo Apeles,  
rompe mis ocios, por que el mundo vea  
que el Betis sabe usar tus pinceles.

La sátira no se disimula ni siquiera en los términos que parecen alabar el poema, “tan grande trueno”, “soberbias velas alza”, “potro es gallardo” y, finalmente “La musa castellana bien emplea”, pues a ellos sigue el contraste irónico y descarado, galante por su bimembración, “relámpago chico”, “mal navega”, “va sin freno”, “como en pañales gorjea”. Pero, con todo y la evidente sátira que se construye en el conjunto de estos elementos, subyace a todos ellos algo como el esbozo de un arte poética. Como ya lo subrayó María Grazia Profeti, en el marco de los textos poéticos que son producidos como parte de una “guerra literaria” suelen acontecer reflexiones importantes sobre la poética propia de los involucrados.<sup>323</sup> Pero vayamos por partes. Para don Luis la épica de Lope llega acompañada de la noticia estruendosa de su calidad poética, “[...] rüido de tan grande trueno”, que, sin embargo, no cumple con las expectativas, “es relámpago chico: no me ciega”. No puede ser casualidad, por lo dicho en los capítulos anteriores de esta investigación, que Góngora conciba un buen poema, primero como “grande trueno” y, luego, como algo cegador, deslumbrante, asombroso, cualidades todas de la poética sublime. En el soneto el principio está enunciado de manera negativa para referirse a lo impropio y bajo del poema lopesco, pero incluso así, puede advertirse la inclinación gongorina a una idea de la poesía como elemento maravilloso, conmovedor y violento como el trueno y, como su luz, deslumbrante y extático. No por nada Salcedo Coronel,<sup>324</sup> al final del resumen que ofrece del argumento, dice: “Concluye [don

---

<sup>323</sup> Maria Grazia Profeti, “El micro-género de los sonetos de sátira literaria y Quevedo, *La Perinola*, 8 (2004), p. 376.

<sup>324</sup> Cf. Salcedo Coronel, *Segunda parte del tomo segundo de las obras de don Luis de Góngora comentadas por don García de Salcedo Coronel*, Diego Días de la Carrera, Madrid, 1644, p. 254.

Luis] pidiendo favor a Apolo para que el mundo conozca en sus cultos versos cuán bien se saben aprovechar los poetas andaluces del furor poético.”

Llaman mucho la atención los vv. 7-8, “soberbias velas alza: mal navega; / potro es gallardo, pero va sin freno”. Para Poggi y para Ciplijauskaitė esta es una alusión a las empresas de Francis Drake. Para Matas Caballero, sin embargo, “si en apariencia puede aludir a las empresas, en realidad es una burla irónica del estilo descontrolado del poema de Lope. La identificación del brío del estilo del poema con «el potro gallardo» podría recordarnos la parodia que hizo Góngora del romance atribuido a Pedro Liñán de Riaza «Ensílleme el potro rucio» en su «Ensílleme el asno rucio». Por mi parte, prefiero pensar que, al puro estilo gongorino, estos versos retratan *conceptualmente* los dos hechos sugeridos por los críticos: aunque soberbias, las empresas del pirata inglés culminaron con su muerte; aunque conato majestuoso, el poema de Lope navega mal las turbulentas aguas del poema heroico, de su tono, de su estilo (ironizado implacable y elegantemente en los versos del primer terceto, “La musa castellana bien la emplea / en tiernos, dulces, músicos papeles / como en pañales niña que gorjea”) que,<sup>325</sup> por más gallardo, no tiene control sobre sí mismo, “va sin freno”. ¿Puede hablarse de este último sintagma como de una inconsciente y, desde luego, inintencionada reminiscencia al freno que Longino sugiere poner a los más sublimes autores mediante el dominio de su arte, mismo pasaje que, muchos años después, el mismo Pedro de Valencia utilizó para reconvenir algunos pasajes de las “obras mayores” del cordobés? Curiosa e intrigante casualidad.<sup>326</sup>

Por otra parte, en el soneto “Por tu vida, Lopillo, que me borres” Góngora critica la vulgaridad literaria y lingüística de Lope como lo hace manifiesto el uso enfático del verbo “borrar”, que parece sugerir la necesidad de suprimir esa manera “baja” de hacer poesía:

Por tu vida, Lopillo, que me borres  
las diecinueve torres del escudo,  
porque, aunque todas son de viento, dudo  
que tengas viento para tantas torres.  
¡Válgante los de Arcadia! ¿No te corres

---

<sup>325</sup> Cf. Profeti, art. cit., p. 378. Por otro lado, esta referencia hace pensar en lo que solía afirmarse antiguamente del afeminamiento del estilo de algunos poetas al que faltaba robustez, fortaleza, potencia expresiva. Parece ser esto último lo que significa Góngora: todo poema, sobre todo si se trata de uno épico, necesita potencia expresiva, no basta la armonía ni la sutil ternura del estilo llano; quizá por ello asemeja la lengua de Lope a una recién nacida en pañales que llora. Al respecto cf. Ciplijauskaitė, *op. cit., ad loc.*, p. 253, quien sugiere que el sintagma solía utilizarse para referirse al estilo llano: “Decir «musa castellana» equivalía a decir «estilo llano».”

<sup>326</sup> Cf. Long. 2. 2.

armar de un pavés noble a un pastor rudo?  
¡Oh tronco de Micol, Nabal barbudo!  
¡Oh brazos Leganeses y Vinorres!:  
no le dejéis en el blasón almena.  
Vuelva a su oficio, y al rocín alado  
en el teatro sáquele los reznos.  
No fabrique más torres sobre arena,  
si no es que, ya segunda vez casado,  
nos quiere hacer torres los torreznos.

En el soneto se establece una serie de relaciones ingeniosamente conceptuosas que al lector moderno, que no cuenta con algún tipo de comentario, pasan desapercibidas por completo. Es el caso, por ejemplo, de la expresión del v. 5 “¡Válgante los de Arcadia!”. Como se sabe, este soneto fue compuesto con motivo de la novela pastoril escrita por Lope de Vega en 1598 y cuyo título, justamente, era *La Arcadia*. El sintagma gongorino, en un afortunado e ingeniosísimo juego de semejanzas, tiene una doble significación: por un lado, el título de la pastoril lopesca; y, por otro, “asnos”, que según Carreira (que sigue a Covarrubias y una nota del ms. 612, f. 110v, de la Biblioteca Municipal de Porto) era el apelativo en latín para estos animales, *Arcadicum pecus*.<sup>327</sup> La igualdad que el poeta establece entre la novela de Lope, de tema bucólico, y el peyorativo (en el caso del soneto) pero elegante “asnos”, apunta no a una crítica del género en sí, sino a la manera en que el madrileño lo desarrolla.

Pero no sólo eso, la vanidad de Lope es también duramente condenada por el cordobés hasta hacerla añicos, cuando ridiculiza las intentonas lopescas por igualarse a Bernardo de Carpio, prosapia que no le convenía. Góngora centra su burla en utilizar la misma agudeza simbólica empleada por Lope (quien estampó en la portada de su libro el Blasón de Bernardo del Carpio con 19 torres y dos inscripciones: la primera, colocada en la parte superior, que decía: “Este girón para el suelo sacó de su capa al cielo”; y la segunda, en la parte inferior, con la leyenda: “De Bernardo es el blasón, las desdichas son mías”)<sup>328</sup> para ridiculizar aún más sus vanas pretensiones y su desmedida vanidad poética que, para Góngora, no cumplía con todas las expectativas que despertaba.

---

<sup>327</sup> *Apud* Matas Caballero, *op. cit.*, *ad loc.*, p. 621.

<sup>328</sup> Cf. *Ibid.*, *ad loc.*, pp. 614-615.

Algo similar sucede con los sonetos “Embutiste, Lopillo, a Sabaot” (*MC* 63 ¿1602?)<sup>329</sup> y “Vimo, señora Lopa, su epopeia” (*OC* 440, 1609) en que se afirma una concepción elevada del lenguaje poético mediante la contraposición crítica y burlona del lenguaje “popular” que caracterizaba a su antagonista. En el primero de estos sonetos Góngora ridiculiza un alarde de erudición lopesco en que el poeta madrileño intentó recrear un tema serio. El poema en cuestión, “Alfa y Omega Jeová”, es el siguiente:

Siempre te cante Santo Sabot  
tus ángeles, gran Dios, divino Hilec;  
mi vida excede ya la de Lamec;  
huir desseo como el justo Lot.  
Cayó en viéndome el ídolo Behemot,  
sacerdote mayor Melquisedec;  
no ha tocado mi alma Abimelec,  
ni Jezabel la viña de Nabot.  
Profetas dan la muerte a Acab,  
David dessea ya el agua de Bet,  
por la paciencia con que espera Job,  
cruel está con Absalón Joab,  
salga del arca a ver el sol Jafet,  
y el cielo de la escala de Jacob.<sup>330</sup>

Góngora responde *admirablemente* al poema de Lope, aceptando el desafío técnico que implica la rima del pie forzado, añadiendo, además, un estrambote:

Embutiste, Lopillo, a Sabaot  
en un mismo soneto con Ylec,  
y echándosele a cuestras a Lamec,  
le diste un muy mal rato al justo Lot.  
Sacrificaste al ídolo Behemot,  
queme tan mal coplón Melquisedec  
y traiga para el fuego Abimelec  
sarmiento de la viña de Nabot.  
No te metas con el rey Acab  
ni en tu lugar de Bethlen me digas Bet,  
que con tus versos cansas a un Job.  
Guárdate de las lanzas de Joab,  
de tablazos del arca de Jafet,

---

<sup>329</sup> En la edición de las *Obras Completas* de Carreira este soneto ni siquiera aparece en los “poemas atribuidos”, aunque en un artículo de reciente aparición, (Antonio Carreira, “Retrato de un artista nada adolescente”, *Arte Nuevo. Revista de Estudios Áureos*, 8 (2021), pp. 278-296), el erudito filólogo lo reconoce como autoría evidentemente de Góngora. Cito, en consecuencia, por la edición de Juan Matas Caballero, *op. cit.*, p. 657, al que abrevio sólo en este caso como *MC*.

<sup>330</sup> *apud* Matas Caballero, *op. cit.*, p. 654.

y leños de la escala de Jacob.

Si este soneto a buenas manos va,  
¡ay del Alfa y Omega, y Jehová!

El inicio del poema es por sí mismo muy elocuente, como lo deja ver el empleo del verbo “embutir” para referirse a la confección del soneto lopesco que, intentando maravillar con la rima de las desinencias de los nombres bíblicos, mezcló, sin ton ni son, elementos variopintos y diversos, al grado de molestar la paciencia proverbial de Job y desatar la furia de Jafet y de Jacob. No es casual tampoco que se repita el apelativo peyorativo “Lopillo” (utilizado en el soneto de 1598 que he comentado anteriormente) para referirse al poeta madrileño, lo que además de intensificar la de por sí ácida burla, confirmaría la autenticidad de la autoría. Por lo demás, Góngora prueba que la composición lopesca es ridícula por partida doble: por su incoherencia y por su autoría. Con su soneto, el poeta cordobés evidencia que erudición y sentido del humor no están peleados, y mucho menos lo están técnica e ingenio, pues lo que en el poema de Lope carecía casi por completo de sentido, en el de Góngora “crea coherencia [...] [y] [e]nsarta las pelotillas sueltas de Lope en un grueso hilo de sentido, fabricando con ellas un collar de ignominia para Lope y un chispeante regalo para los lectores de poesía aficionados a la burla.”<sup>331</sup> De nuevo, nos encontramos con una velada reafirmación estética que enaltece, por sobre todo, la sublimidad de la poesía sin permitir que ningún contexto la ponga por debajo de esas expectativas.

El segundo soneto es, por decirlo de alguna manera, la culminación de todas estas reflexiones gongorinas en torno al carácter elevado y magnífico de la poesía, practicado a lo largo de estos casi treinta años y cuyo resultado más notorio serán los inminentes poemas el *Polifemo* y las *Soledades*, aparecidos en 1612 y 1613 respectivamente. “Vimo, señora Lopa, su epopeia” es una invectiva contra la pretensión lopesca de considerar su poema la *Jerusalén Conquistada* una “epopeya”, término por demás raro en la época,<sup>332</sup> que no suscita la admiración ni el aplauso siquiera del público más popular, objetivo perenne de la poesía lopesca:

Vimo, señora Lopa, su epopeia,  
e por Diosa, aunque á mucho legante,

---

<sup>331</sup> Cf. Antonio Alatorre, “Versos agudos”, *Cuatro ensayos sobre arte poética*, El Colegio de México, México, 2007, p. 323.

<sup>332</sup> cf. Matas Caballero, *op. cit.*, *ad loc.*, p. 941.

que no hay negra poeta que se pante,  
e si se panta, no sá negra eia.  
¡Corpo de San Tomé con tanta reia!  
¿No hubo (cagaiera fuse o fante)  
morenica gelofa, que en Levante  
as Musas obrigase aun a peeia?  
¿Turo fu Garcerán? ¿Turo fu Osorio?  
Mentira branca: certa prima mía  
do rey de Congo canta don Gorgorio  
la hecha. Si vos tuvo argentería,  
la negrita sará turo abalorio,  
corvo na pruma, cisne na armonía.

Como puede advertirse, en la representación verbal de la jerga de los negros portugueses que hablaban español fue donde Góngora encontró el medio más efectivo e infalible para ridiculizar el lenguaje poético de Lope y, según Profeti, su vulgaridad literaria.<sup>333</sup> Pedro Conde ha sugerido que la comicidad del soneto radica en el juego de desinencias femeninas que, en realidad, se refieren a un negro (sustantivo masculino),<sup>334</sup> y de ahí que sea tan importante la colocación enfática de la invocación “Señora Lopa” que, además, tanto etimológica como morfológicamente está vinculada con el sustantivo “lupa”, por lo demás con una acepción innegablemente sexual y peyorativa.

La crítica gongorina a Lope se extendió hasta casi la última etapa de su vida, ya bien entrado el segundo decenio del siglo XVII, como lo ponen de manifiesto algunas composiciones que el cordobés escribió entre 1617 y 1622. En 1617, habiendo sido ya nombrado capellán del rey, Góngora escribe una primera décima contra Lope, criticando la relación que éste, aun siendo sacerdote, mantiene con Marta de Nevaes, “Dicho me han por una carta” (OC 455). Casi al mismo tiempo, en Madrid sucede un hecho por demás gracioso que da la pauta al poeta cordobés para escribir una décima más contra el madrileño, “En vuestras manos ya creo” (OC 459), ingeniosa burla que pone nuevamente en entredicho las

---

<sup>333</sup> Cf. Profeti, art. cit. p. 380. Sin embargo, Jammes (1987), *op. cit.*, p. 202, ha notado que el lenguaje de los negros era muy familiar al poeta cordobés por su relación con los esclavos de su familia, lo que incluso lo llevaría a reproducir este mismo lenguaje en algunos poemas religiosos, como en las letrillas “*Mañana sa Corpus Christa*” (OC 206, 1609) y “¡Oh, qué vimo, Magdalena!” (OC 303, 1615). La primera de ellas ha sido comentada admirablemente por Amelia de Paz en su conferencia “Una letrilla guinea: *Mañana sa corpus Christa*”, en el congreso *El infinito en pie: 8 poemas de Góngora comentados*, realizado por la Cátedra Góngora, dirigida por el Dr. Joaquín Roses, en 2021, realizado de manera virtual y cuyo enlace copio a continuación [https://www.youtube.com/watch?v=t36LN0ya8g8&t=2s&ab\\_channel=C%C3%A1tedraG%C3%B3ngora](https://www.youtube.com/watch?v=t36LN0ya8g8&t=2s&ab_channel=C%C3%A1tedraG%C3%B3ngora)).

<sup>334</sup> *Apud* Matas Caballero, *op. cit.*, *ad loc.* p. 942

dotes poéticas de Lope y su “inconsecuencia” religiosa por su amancebamiento con la susodicha Marta. La anécdota que el cordobés ha sabido explotar agudísimamente es la siguiente: por los días en que Góngora se había mudado a Madrid para formar parte nuevamente de la corte, un loco llamado Valsaín apedreó la casa de Lope. Este hecho sirvió para que el poeta andaluz estableciera, conceptista como era, una analogía entre Orfeo, cuyo poder persuasivo era proverbial desde la antigüedad, y el mismo Lope, sólo que en el caso del poeta español más que árboles y fieras lo que seguía a sus poemas no era otra cosa sino piedras:

En vuestras manos ya creo  
el plectro, Lope, más grave,  
y aun la violencia süave  
que a los bosques hizo Orfeo,  
pues cuando en vuestro museo  
por lo blando y cebellín,  
cerdas rascáis al violín  
no un árbol os sigue, o dos,  
mas descienden sobre vos  
las piedras de Valsaín

Más allá de la maliciosa burla por el suceso y de la velada alusión al romance con Marta de Nevarés, lo que importa destacar es la subyacente concepción poética de Góngora, para quien la poesía debe ser de “plectro grave” y de “violencia süave”, lo mismo que fue el canto de Orfeo, personaje mítico que es casi la imagen por antonomasia del poeta y de su potencia expresiva. Sin embargo, Góngora se burla de Lope porque, desde su perspectiva, el poeta madrileño carece de estos atributos y no consigue conmover, aunque aspira constantemente a ello, sino a un grupo de seguidores “incultos”, mismos a los que retrata, sin compasión alguna, en los sonetos anteriores a 1622 pero cuya datación aún es inexacta “Patos de la aguachirle castellana” (OC 463) y “«¡Aquí del Conde Claros!», dijo, y luego” (OC 464). Sobre todo en el primero de ellos puede observarse la insistente crítica a esa concepción poética lopesca que privilegiaba lo vulgar y lo llano en contraposición a la poética elevada y culta propuesta por el andaluz, mediante el juego conceptuoso que Góngora establece entre el apellido del poeta madrileño, *Vega*, y su acepción también como sustantivo, “llanura”:

Patos de la aguachirle castellana,  
que de su rudo origen fácil riega  
y tal vez dulce inunda nuestra Vega,

con razón Vega por lo siempre llana:  
pisad graznando la corriente cana  
del antiguo idioma y, turba lega,  
las ondas acusad, cuantas os niega  
ático estilo, erudición romana.

Los cisnes venerad, cultos, no aquellos  
que escuchan su canoro fin los ríos;  
aquellos sí, que de su docta espuma  
vistió Aganipe. ¿Huís? ¿No queréis vellos,  
palustres aves? Vuestra vulgar pluma  
no borre, no, más charcos. Zambullíos.

La contraposición que enmarca la pugna entre las dos concepciones poéticas antípodas es aquella que el poeta cordobés establece entre “patos” y “cisnes”. Mientras que los “patos”, secuaces de Lope, apenas si pueden alzar el vuelo con su ingenio torpe y humilde y acusan, por no comprenderlo, el “antiguo idioma” que se les niega, los cisnes “cultos”, con Góngora a la cabeza, vuelan “doctos” por las más supremas alturas. De ahí la docta referencia a la “espuma de Aganipe” en cuya ribera beben y discurren estos cisnes. Detrás de la erudita referencia al río mitológico puede advertirse, nuevamente, la idea de una poesía sublime, aspiración máxima del cordobés, como bien lo anotó Salcedo Coronel:

Declarase más diciendo: aquellos cisnes aveis de venerar que vistió Aganipe de su docta espuma: esto es, que doctamente alcanzaron la perfección de la Poesía, que los ha de hacer inmortales en el común aplauso. Aganipe es fuente de Beocia, consagrada a las Musas, que por su causa se llaman Aganipides, o Aganipeas [...] Julio Solino cap. 12. dize que Cadmo inventor de las letras, discurriendo a caballo, fue el primero que halló estas fuentes, y de aquí tomaron motivo los Poetas para fabulizar, que el pie del alado caballo abrió la una, y que el que bebía del agua de Aganipe quedava facundo y docto. Sus palabras son *Apud Thebas Helicon lucus est, Citheron saltus, amnis Ismenius, fontes Arethusae Oedipodia, Psammate, Dirce, sed ante alios Aganippe, et Hipocrene. Quos Cadmus literarum reperitur primus, quoniam equestri exploratione primusprehendisset, dum rimatur, quaenam adisset loca, incense et licentia poetarum, ut pariter utrumque vulgarent, scilicet quod eorum alitis equi ungula sollicitatus foret, alter potus facundia animas irrigaret: et quod aperta foret alitis equi ungula et quod poti inspirationem facerent literariam.* Por esto, pues, llamó Don Luis docta la espuma de Aganipe.<sup>335</sup>

La contraposición de estos cisnes cultivados y doctos a la “turba lega” que sólo puede graznar y revolcarse en los charcos sucios no sólo funciona como una desmedida burla sino como un

---

<sup>335</sup> Salcedo Coronel, *op. cit.*, p. 634.



evidente posicionamiento literario cuyo corolario es el imperativo del terceto final, “Zambullíos”, que hace resonar el imperativo, “que me borres”, del lejano soneto de 1598 comentado líneas arriba.

Por todo lo anterior, es interesante ver cómo la crítica gongorina a la poética de Lope se manifiesta en composiciones satíricas o burlescas en que la invectiva personal, el argumento *ad hominem*, cobran especial relevancia y van dando forma, en la praxis, a lo que puede considerarse una poética sublime fragmentaria. Este hecho justifica, de alguna manera, la genial y transformadora idea de Jammes sobre la “promoción estética de lo satírico-burlesco” que emprende el cordobés, por una parte, pero también hace manifiesto, por la otra, que para Góngora, más allá de si su ataque a Lope es justo y razonado o si es fruto de lo que Entrambasaguas calificó como una mezcla de desprecio y admiración,<sup>336</sup> en su crítica se expresa una idea diáfana de la concepción poética que trasciende el simple y gastado argumento del estilo y del género literario. Si bien no se poseen documentos teóricos (con excepción de la carta en respuesta, que se le atribuye) en que Góngora haga patente su idea de la creación poética, todos estos poemas que he repasado sirven como el sustento teórico/práctico de esa concepción. Y como se ha apreciado, hay una línea temporal e ideológica que los sostiene: en un primer momento Góngora, a través de su poesía misma, deja claro, antes de la producción de sus magnas obras, que su poesía tiende hacia allá. Y luego de la polémica el cordobés no hace sino reafirmar, también con su poesía, que su proyecto no acabó con las *Soledades* y que su concepción poética va mucho más allá de la confección de aquella confusa silva.

---

<sup>336</sup> Cf. Joaquín de Entrambasaguas, “Góngora y Lope o examen de un desprecio y de una admiración”, *Punta Europa*, 65 (1961), pp. 40-59.

## 5. *UT POESIS, POETA: LA REPRESENTACIÓN GONGORINA DEL POETA SUBLIME*

En el prólogo al libro *Poetas Ingleses Metafísicos del Siglo XVII*, discurriendo sobre la dualidad contradictoria entre la vaporización y la centralización del Yo, que Baudelaire observaba en la naturaleza de la poesía, Maurice Molho deslizó el siguiente comentario sobre don Luis de Góngora: “Góngora es el típico poeta de la vaporización del Yo. Poesía objetiva por excelencia, sedienta de formas, y que llega hasta torturarlas -deformarlas- para hacerlas más perfectas.”<sup>337</sup>

La apreciación del extraordinario profesor francés parece, sin embargo, un poco apresurada, como se ha encargado ya de mostrar Antonio Carreira pues, aunque en efecto en la poesía de Góngora hay una constante búsqueda por “perfeccionar” las formas, no todo es objetividad y lejanía autoral. El yo gongorino no está ausente de su poesía. De hecho, es en la inagotable inquisición formal, que atraviesa todo el espectro genérico, donde, según creo, puede apreciarse, como a trasluz, la subjetividad de la poesía gongorina. No quiero con esto caer en la jaula del autobiografismo poético. Lo verdaderamente importante, en todo caso, es que más allá de si pueden o no rastrearse rasgos y noticias de la biografía de don Luis en sus poemas, lo que sí puede advertirse es la manera en que él mismo se concebía como poeta. A veces de manera directa y otras de manera velada, Góngora solía referirse a su labor poética mediante alusiones de todo tipo, ya serias ya burlescas, que pintan de cuerpo entero la imagen, contradictoria muchas veces, del poeta. Quiero concentrarme aquí sólo en aquellas imágenes que coinciden con la proyección de su poética sublime, representada fundamentalmente en la figura de tres personajes mitológicos asociados, en mayor o menor medida, con la creación poética. Me refiero a las figuras de Orfeo, Ícaro y Faetón.<sup>338</sup>

---

<sup>337</sup> *Apud* Antonio Carreira, “El yo de Góngora: sus máscaras y epifanías”, *Gongoremias*, Editorial Península, Barcelona, 1998, p. 121.

<sup>338</sup> Es importante hacer notar que estos tres personajes mitológicos que son emblema en Longino de la poesía sublime fueron también un tópico en las literaturas renacentistas, humanistas y del Siglo de Oro. Góngora, desde luego, abreva de todas estas tradiciones y se hace eco de todos estos tópicos en la confección de su idea de poeta sublime. En las páginas siguientes desarrollaré el tema centrándolo sólo en la poesía de Góngora y en lo que, me parece, es propio de su concepción sublime. Eso no quiere decir, sin embargo, que rechace o anule la tradición que lo antecede. Un excelente recorrido de la historia de estos personajes y sus implicaciones literarias y alegóricas puede encontrarse en el trabajo de Carlo Ginzburg, “High and low: The Theme of Forbidden Knowledge in the Sixteenth and Seventeenth Centuries”, *Past & Present*, 73 (1976), pp. 28-41. Agradezco la noticia de este interesante y erudito estudio a la Dra. Raquel Barragán.

Ya se ha visto en las poesías invectivas contra Lope que el poeta cordobés se atribuye las cualidades armónicas y cantoras del cisne, ave vinculada por partida doble con la poesía: por ser el ave predilecta de Apolo y por la belleza conmovedora de su canto. En la dilogía poética que sugiere la figura del cisne (sobre todo su plumaje) se encuentra, me parece, la clave de esta interpretación, pues como sostiene Norbert Prewllitz, “entre la escritura y el vuelo media el nexo de la pluma, palabra que designa tanto el instrumento de la escritura como el medio que permite a las criaturas levantar el vuelo”.<sup>339</sup> Esta misma pluma del poeta es la que lo hace escalar sin miedo las alturas. Por eso Góngora no duda en equipararse con esas aves, criaturas por demás asociadas con la luminosidad inefable del acto poético. Ahora bien, las atribuciones que se arroga el poeta no son producto de la pugna literaria con su antagonista, o no sólo, sino que se trata más bien de una idea embrionaria sobre sí mismo y sobre su poesía, expresada muy temprano en el soneto de 1583 “Ya que con más regalo el campo mira” (OC 30). El motivo del soneto es amoroso. Góngora invita a su amigo don Luis Gaytán de Ayala a que lo acompañe a cantar el amor y el desprecio de su pastora. Pero como sucede en la mayoría de los poemas amorosos del cordobés (rasgo que por cierto Orozco ha identificado como una de las peculiaridades más originales del manierismo), el tema central, o el que parece serlo, queda relegado a un segundo plano de menor importancia. Su lugar lo ocupan, más bien, otros intereses del autor. En el caso particular de este soneto el tema principal parece ser la representación del poeta:

Ya que con más regalo el campo mira,  
 pues del hórrido manto se desnuda,  
 purpúreo el sol, y aunque con lengua muda  
 süave Filomena ya suspira,  
     templa, noble garzón, la noble lira,  
 honren tu dulce plectro y mano aguda  
 lo que al son torpe de mi avena ruda  
 me dicta Amor, Calíope me inspira.  
 Ayúdame a cantar los dos extremos  
 de mi pastora y, cual parleras aves  
 que a saludar al sol a otros convidan,  
     yo ronco, tú sonoro, despertemos  
 cuantos en nuestra orilla cisnes graves  
 sus blancas plumas bañan y se anidan.

---

<sup>339</sup> Norbert Prewllitz, “Góngora: el vuelo audaz del poeta”, *Bulletin of Hispanic Studies*, 74 (1997), p. 20.

En el primer cuarteto del poema, a la figura del cisne como representación del poeta se suma la del ruiseñor, expresada mediante la metáfora mitológica de Filomena. No es novedoso el uso de la metáfora gongorina. Desde la antigüedad el mito se ha asociado a la figura del poeta quien, a semejanza del ruiseñor que teje su nido, va tejiendo con su canto el discurrir de su poema. La narración ovidiana (*Met.* vv. 412-674) que narra la trágica historia de Filomena quien, luego de ser violada por su cuñado Tereo, es deslenguada y encerrada para evitar posibles delaciones de su atroz hecho, también funcionó en la España del Siglo de Oro como alegoría de la incapacidad del poeta para expresar sus emociones o sus penas o cualquier tipo de sentimiento.<sup>340</sup>

Con todo, la figura del ruiseñor se asoció, siguiendo la versión virgiliana, a la del poeta encarnado en Orfeo, quien transformado en esta diminuta ave era capaz de conmovir hasta las piedras con su canto.<sup>341</sup> Y éste es precisamente el sentido que, como se verá, priva en el soneto gongorino ya que, a pesar de la *recusatio*, el poeta se presenta de manera oblicua como dominador de su arte y sabedor de la potencia extática de su canto. Así pues, aunque en apariencia se trata de un poema amoroso, puede leerse entre líneas la proyección de una poética, enmarcada en la idea órfica (y, desde luego, longiniana) de la poesía como generadora del arrebató universal. Contrario a la tradición, aquí el suspiro del ruiseñor mudo se materializa en la palabra del poeta manifestando, alegóricamente, el tránsito del pensamiento a la creación. Para Góngora no existe esa “inefabilidad amorosa” que Aurora Egido había introducido como elemento principal de la poesía barroca.<sup>342</sup> La “lengua muda” de la “süave Filomena” adquiere cuerpo en las “blancas plumas” de los “cisnes graves” a los que busca inspirar el poeta. Por lo tanto, cobra sentido lo dicho líneas arriba sobre las atribuciones del poeta como un cisne y, entonces, no puede ser casual la dilogía que he advertido antes en el sustantivo “plumas”. Es evidente que en un plano literal se refiere al plumaje de las aves que juegetean en el río, pero en el plano de lo extratextual y alusivo hay

---

<sup>340</sup> La literatura al respecto es abundante. Véase para un estudio general del mito y sus interpretaciones en la España siglodorista el libro de Antonio Ma. Martín Rodríguez, *El mito de Filomela en la literatura española*, Universidad de León, León, 2008, o el artículo de José Fradejas Lebrero, “Algunas versiones de Progne y Filomena”, *Revista de Filología Española*, 91:1 (2011), pp. 43-64. En el caso particular de la interpretación y el uso gongorinos cf. Elizabeth Amann, “«Ave (aunque muda yo)»: The image of the Nightingale in Góngora’s Love Sonnets”, *Symposium*, 67: 2 (2013), pp. 63-74; y Aurora Egido, “La Hidra bocal. Sobre la palabra poética en el Barroco”, *Edad de Oro*, 6 (1987), pp. 79-114. El mito de Filomena puede verse, entre muchos otros *loci classici*, en Ov. *Met.*, 6, 412-674 y Virg. *G.*, 4, 511-515.

<sup>341</sup> Cf. Virg. *G.*, 1, 232-236.

<sup>342</sup> Cf. Egido (1987), art. cit., pp. 89-90.

que ponerlas en relación con el “cálamo” del poeta, el celeste instrumento que, como se ha visto, está hecho de la misma madera que el tálamo donde se unen poesía y poeta y el lauro que lo corona. La simiente de una poética grandilocuente comienza ya desde entonces a tomar forma y a desarrollarse con muchos bríos.

Otro soneto del mismo año, “Ni en este monte, este aire, ni este río” (*OC* 32, 1583), también pone en perspectiva la representación sublime del poeta de nuevo mediante su asimilación con Orfeo. En este soneto se advierte de manera mucho más nítida la forma en que el poeta andaluz se iguala a la figura del personaje mitológico y se presenta como un Orfeo humano que conmueve todo con su canto. Nuevamente encontramos la supeditación del tema principal, el amoroso, al desarrollo del tema secundario, el dolorido y dulce canto del poeta, cuyo efecto catártico es minuciosa y magistralmente narrado en los dos cuartetos y en el primer terceto del poema:

Ni en este monte, este aire, ni este río  
corre fiera, vuela ave, pece nada,  
de quien con atención no sea escuchada  
la triste voz del triste llanto mío;  
y aunque en la fuerza sea, del estío,  
al viento mi querella encomendada,  
cuando a cada cual dellos más le agrada  
fresca cueva, árbol verde, arroyo frío,  
a compasión movidos de mi llanto,  
dejan la sombra, el ramo, y la hondura,  
cual ya por escuchar el dulce canto  
de aquel que, de Estrimón en la espesura,  
los suspendía cien mil veces. ¡Tanto  
puede mi mal, y pudo su dulzura!

Como he dicho, la referencia al Orfeo, huérfano de Eurídice, que llora a las orillas del Estrimón la pérdida de su amada,<sup>343</sup> iguala, en un primer plano, el sufrimiento amoroso de don Luis; pero no es ésta la única ni la más importante semejanza. La voz lírica del poeta no está representada como expresión amorosa sino como proyecto literario, cuyo objetivo principal es la emoción conmovedora de sus lectores. El dolor por la pérdida de la amante puede ser, en efecto, la causa y el objeto del poema, pero ambos elementos se ven “ensombrecidos” por la cadena intratextual en la que se inscribe la voz lírica.<sup>344</sup> Aun así,

---

<sup>343</sup> Cf. Virg. *G.*, 511-527.

<sup>344</sup> Cf. Amann, art. cit., p. 66.

algunos críticos han atribuido cierta frialdad a la composición, siguiendo la opinión de Salcedo Coronel, quien la identifica como una imitación mediana de un poema de Luis Groto;<sup>345</sup> sin embargo, el soneto gongorino está lejos de ser una copia pálida y carente de pasión. Si bien el poeta cordobés desarrolla en su poema, como Groto, un juego entre las correlaciones trimembres y las pluralidades correlativas, no se trata de un mero producto artificial, de “una fría extravagancia”, sino que éstas poseen un alto “valor poético”,<sup>346</sup> que va más allá del dominio formal y encalla en la manera en que Góngora se presenta a sí mismo como poeta catártico y conmovedor. A esta representación extática contribuye, desde luego, el tejido textual del poema que, ciertamente, establece correspondencias acabadísimas que ponen al lector en una situación especular: el *pathos* del escritor no sólo se transmite a través del contenido del poema sino de su forma y en ese laberinto sintáctico se descubre reflejado el lector, arrebatado de pronto por la armónica simetría entre forma y contenido.

Pero quizá donde con más nitidez puede apreciarse la representación gongorina del poeta sublime sea en las figuras mitológicas de quienes Robert Vivier llamó los “hermanos del cielo”, Ícaro y Faetón.<sup>347</sup> Como se sabe, ambos personajes fueron en la antigüedad la representación del castigo experimentado por los soberbios y orgullosos que pretendían ir más allá de lo que había sido concedido a los mortales por la divinidad y por sus capacidades propiamente humanas. De alguna manera, la figura de estos dos jóvenes osados tenía una connotación peyorativa y se asociaba, casi siempre, a eso que los griegos conocieron como *hybris*.<sup>348</sup> Sin embargo, para los escritores del Renacimiento, y sobre todo para los poetas, la imagen de estos dos personajes fue adquiriendo una significación mucho más positiva, pues más allá del castigo que suponía la desobediencia de cualquier afán osado, empeñado en alcanzar lo que parecía imposible, los poetas renacentistas vieron en ellos el símbolo inequívoco de sus ambiciones estéticas y de cómo, a pesar de no alcanzarlas y fracasar en el intento, sólo con intentar hacerlo podrían alcanzar la inmortalidad y la fama eterna. Góngora

---

<sup>345</sup> Cf. Salcedo Coronel, *op. cit.*, p. 360.

<sup>346</sup> Cf. Dámaso Alonso, “La correlación en Góngora”, en Alonso (1960), *op. cit.*, p. 224.

<sup>347</sup> Cf. Robert Vivier, *Frères du ciel, quelques aventures poétiques d'Icare et de Phaéton*, La Renaissance du livre, Bruxelles, 1962.

<sup>348</sup> Este concepto estructura, como algunos otros más, todo el pensamiento de la Grecia antigua, no sólo en términos literarios, sino sociales, políticos y culturales. Los griegos la utilizaban para proyectar o significar una situación antiética. Sin embargo, en términos absolutamente literarios, la de *hybris* (ὕβρις) es una noción fundamental para entender el funcionamiento de la tragedia griega. En cierto sentido es el detonador del *pathos* y de la trama trágica. Una revisión sucinta pero completa la ofrece César García Álvarez, “Palabras culminantes en la tragedia griega-*hybris*”, *Byzantion nea Hellás*, 38 (2019), pp. 75-87.

es heredero de esa tradición y es, con toda probabilidad, el poeta español sobre el que más atracción provocaron estos dos personajes, como lo hace manifiesto la recurrencia de ambas figuras en su obra.<sup>349</sup> Pero como sucede siempre en el caso de nuestro poeta, la herencia renacentista no sólo se vio reflejada en términos formales y temáticos, sino que supuso para Góngora la manifestación de esa idea embrionaria de una poesía sublime y elevada que he venido revisando. El proyecto poético de Góngora, si bien expresado mediante la grandilocuente palabra del poeta, tenía su origen, como se verá más adelante, en el pensamiento, en la capacidad reflexiva del poeta, única capaz de imaginar los senderos más altos e intransitables, materializados en la superficie artificiosa y elocutiva del poema. Y es precisamente a ese pensamiento osado y ardiente, motivado por el amor de una mujer pero en el que se descubren alusiones innegables a la creación poética, al que el poeta se refiere en el soneto de 1583, “Verdes hermanas del audaz mozuelo” (OC 31), cuando, dirigiéndose a la hermanas de Faetón (que vieron arder al héroe mientras se despeñaba sobre el río Po por su atrevimiento al intentar conducir el carro de su padre el Sol, lo que le estaba vedado) les suplica que le recuerden el ejemplar suceso y que al mismo tiempo acaben con su “loco pensamiento”:

Verdes hermanas del audaz mozuelo  
por quien orilla el Po dejastes presos  
en verdes ramas ya y en troncos gruesos  
el delicado pie, el dorado pelo:  
pues entre las ruinas de su vuelo  
sus cenizas bajar en vez de huesos,  
y sus errores largamente impresos  
de ardientes llamas vistas en el cielo,  
acabad con mi loco pensamiento  
que gobernar tal carro no presuma,  
antes que lo desate por el viento  
con rayos de desdén la beldad suma,  
y las reliquias de su atrevimiento  
esconda el desengaño en poca espuma.

Dejando de lado, nuevamente, el motivo amoroso del poema, el “loco pensamiento” del poeta puede interpretarse también como la manifestación del problema y la osadía que implica conducir el carro poético hacia la más alta cima del lenguaje, algo que otros, sin fortuna,

---

<sup>349</sup> Cf. al respecto el interesante artículo de J. H. Turner, “Góngora y un mito clásico”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 23: 1 (1974), pp. 88-100.

habían intentado, y que para Góngora se convierte en un desafío constante al que vuelve y volverá con obsesiva recurrencia. La idea cobra sentido si, como apunta Salcedo Coronel, se observa la innovación gongorina respecto del mito narrado por Ovidio en el libro segundo de sus *Metamorfosis*, que describe a Faetón cayendo de cuerpo entero sobre el río Erídano, conocido ahora como Po,<sup>350</sup> y recibido por éste y por las Ninfas que le dieron sepultura, “de suerte”, insiste el comentador, “que no desatado en cenizas, sino entero el cuerpo, cayó en las aguas.”<sup>351</sup> En este sentido, el empleo del sintagma “sus errores largamente impresos [...] vistas en el cielo” no es casual y está formulado, según me parece, como una metáfora de la escritura celeste, de suma relevancia respecto a la proyección de la poética sublime gongorina, como años después lo prueba su maravillosa repetición, ahora más desarrollada, en los siguientes versos del *Polifemo*, en que el gigante insiste en que puede escribir, “imprimir”, sus cuitas amorosas en el cielo: “y en los cielos desde esta roca, puedo / escribir mis desdichas con el dedo” (*OC* 255, vv. 415-416, 1612).

En dos sonetos apenas un año posteriores, Góngora seguirá insistiendo en el loco afán al que lo conduce su osado pensamiento. También en ellos Ícaro y Faetón son la alegoría con la que el poeta se refiere a su empresa poética, siempre de manera oblicua y tangencial, pues en ambos sonetos de nuevo el “tema principal” sigue siendo el amor. En el primero de ellos, “Gallardas plantas que con voz doliente” (*OC* 45, 1584), Góngora se presenta poseído por el “ardimiento” amoroso y la necesidad de acometer en su búsqueda “locas empresas”. La referencia al mito ahora es más que evidente pues el poeta no alude, como en el soneto anterior, a un “audaz mozuelo” sino que lo llama por su nombre, Faetón. Y aunque el desarrollo del poema sigue siendo el fatídico desenlace del héroe, asimilado al que probablemente tocaría en turno al poeta, en este soneto se advierten elementos que confirman la autorepresentación sublime del poeta:

Gallardas plantas, que con voz doliente  
al osado Faetón llorastes vivas,  
y ya, sin invidiar palmas ni olivas,  
muertas podéis ceñir cualquier frente:  
así del sol estivo al rayo ardiente

---

<sup>350</sup> Cf. Ov., *Met.*, 2. 319-328: “*At Phaeton, rutilos flamma populante capillos, / volvitur in praeceps, longoque per aera tractu / fertur, ut interdum de caelo stella sereno, / etsi non cecidit, potuit cecidisse videri. / Quem procul a patria diverso maximus orbe / excipit Eridanus fumantiaque abluat ora. / Naiades Hesperiae trifida fumantia flamma / corpora dant tumulo singnant quoque carmine saxum: / «Hic situs est Phaeton, currus Auriga paterni, / quem si non tenuit, magnis tamen excidit ausis.»*”

<sup>351</sup> Cf. Salcedo Coronel, *op. cit.*, *ad loc.*, p. 341.



blanco coro de náyades lascivas  
precie más vuestras sombras fugitivas  
que verde margen de escondida fuente,  
y así bese, a pesar del seco estío,  
vuestros troncos, ya un tiempo pies humanos,  
el rauda curso de este undoso río,  
que lloréis (pues llorar solo a vos toca  
locas empresas, ardimientos vanos)  
mi ardimiento en amar, mi empresa loca.

La pasión amorosa desemboca (como antes también se vio en un poema de Herrera) en una pasión verbal, en un éxtasis elocutivo, elevación verbal representada en la figura del héroe sublime por antonomasia. Otra vez se repite veladamente el tópico de la coronación poética, pero ahora no con olivos ni con palmas sino con esas “gallardas plantas”, los álamos, que eran, *teste Salcedo Coronel*,<sup>352</sup> sinónimo de grandeza y dignidad, así como de fama eterna. Curiosamente estas mismas plantas aparecen en la silva que don Luis dedica a los poetas que asistían a Ayamonte, cuando los canta en su silva de 1612 “Por este culto bien nacido prado” (OC 256). También aquí, los álamos son “otras maravillas” de las que liban su miel los poetas y a las “que marchitar en vano / pretende el tiempo [...] / sacras plantas, perpetuamente vivas, / émulas no de palmas ni de olivas [...]”. La compleja y oscura alusión en el soneto a estas plantas que pueden “ceñir cualquier frente” le da un sentido mucho menos trágico al poema, pues sale a flote la idea de gloria que recompensa, coronando sus sienes, la loca empresa del poeta. De esta manera, el fervor amatorio del poeta no sólo ha de entenderse en términos literales, e incluso autobiográficos, como lo sugirió el eminente gongorista Emilio Orozco,<sup>353</sup> sino de manera un poco más alegórica, como ese *ardor animi* que desemboca en el furor poético tan mentado en el Siglo de Oro y que provoca que los poetas busquen dar vida a poemas grandilocuentes. Conviene recordar, además, que la exaltación de la ascensión sublime encuentra su más descollante representación cuando Longino elogia los versos de Eurípides consagrados a Faetón.<sup>354</sup> Con la evocación de este vertiginoso vuelo, Longino convierte al hijo de Helios en un héroe del *hypsos* y, por lo tanto, en la representación del poeta sublime. Según el tratadista griego, la figura de Faetón asociada a la del poeta sublime representa y significa una aspiración sobrehumana, una empresa desmesurada, que se cumple

---

<sup>352</sup> *Ibid.*, pp. 410-412.

<sup>353</sup> Cf. Orozco (2012), *op. cit.*, p. 101.

<sup>354</sup> Cf. Long. 15. 4.

en la magnificencia elocutiva del poeta y en el efecto extático que provoca en el lector. Así como al héroe lo caracteriza su ímpetu, su fogosidad y la elevada soberbia con que acomete su tarea, así también al escritor sublime lo caracteriza su ardor, su entusiasmo y la magnificencia rebelde que lo impulsa a querer ir siempre más allá de modelos y de cánones. En consecuencia, no sería ocioso ni ridículo concluir que la “empresa loca” del poeta y su “ardimiento” lo convierten en el Faetón español, en el Píndaro andaluz.

En este mismo sentido, el soneto “No enfrene tu gallardo pensamiento” (*OC* 44, 1584) reformula, pero ahora con mayor énfasis, la idea de la gloria eterna derivada de una empresa arrojada. Dedicado a su amigo don Luis Gaytán de Ayala, señor de Villafranca, el soneto desarrolla el mito de Ícaro que, desobedeciendo el consejo de su padre de volar con cierta medianía (no fuera a ser que, si su vuelo fuera demasiado elevado, las alas, construidas por Dédalo artificialmente para su hijo, combustionaran por la cercanía solar o, si demasiado bajo, se humedecieran con el vaho y las aguas marinas), se precipitó de los más altos lugares celestes sobre el mar que ahora lleva su nombre.<sup>355</sup> Sin embargo, en el soneto gongorino la advertencia es omitida del todo; por el contrario, el poeta persuade al destinatario (y haciéndolo, se persuade a sí mismo) de aventurarse en su empresa y no temer ni al fracaso ni a las consecuencias:

No enfrene tu gallardo pensamiento  
del animoso joven mal logrado  
el loco fin, de cuyo vuelo osado  
fue ilustre tumba el húmido elemento.

Las dulces alas tiende al blando viento  
y, sin que el torpe mar del miedo helado  
tus plumas moje, toca levantado  
la encendida región del ardimiento.

Corona en puntas la dorada esfera  
do el pájaro real su vista afina,  
y al noble ardor desátese la cera,  
que al mar, do tu sepulcro se destina,  
gran honra le será, y a tu ribera,  
que le hurte su nombre tu rüina.

La exhortación al pensamiento del poeta es a que se atreva a buscar las alturas sin dejarse atrapar por el miedo, pues sólo el intento tendrá como recompensa la fama eterna (“ilustre

---

<sup>355</sup> Cf. *Ov. Met.*, 8, 183-235.

tumba”, “gran honra”, etc.). Más que en el soneto anterior, en éste puede observarse la relación que Góngora establece entre esa metafórica “encendida región del ardimiento” y el “gallardo pensamiento” que motivan el “vuelo osado” del poeta. En estos dos sintagmas y en aquél otro que retrata la naturaleza del personaje mitológico, de Luis Gaytán y del mismo Góngora, “animoso joven”, se ve reflejado ese *ardor animi* tan característico de la poética sublime. Una vez más se observa en este soneto la reiteración del elemento alado al que me he referido anteriormente, “dulces alas” y “plumas”, como metáfora del pensamiento, pero también como el motor que ha de impulsar al poeta a la región más alta, “la dorada esfera”, donde se entregará al “noble ardor”. De esta manera, la intención tradicional del mito adquiere en Góngora un talante absolutamente positivo. La osadía humana, a pesar de la muerte, es recompensada con la gloria eterna. Es por ello que en el último terceto del soneto gongorino resuena potente el vaticinio ovidiano para todo gran poeta: *astra ferar, nomenque erit indelebile nostrum / [...] ore legar populi, perque omnia saecula fama, / siquid habent veri fatum praesagia, vivam.*<sup>356</sup>

La representación de sí mismo como poeta sublime (antes de las dos obras que lo consagraron como tal) concluye con la décima de 1611 que el poeta dedica a don Diego Paez de Castillejo, animándolo a escribir poesía, “Por más daños que presumas” (OC 244). Y curiosamente en esta composición los mitos de Ícaro y de Faetón se entrelazan como si fueran uno y lo mismo. Los “hermanos del cielo” vuelven a estar juntos en pos de la locura poética. Una vez más la caracterización de ambos mitos es afirmativa: el castigo a la osadía pierde toda su vehemencia y, en cambio, es el exceso creativo, el vuelo poético lo que se celebra y se recompensa:

Por más daños que presumas,  
vuela, Ícaro español,  
que al templo ofreces, del Sol,  
en poca cera tus plumas.  
Blanco túmulo de espumas  
haga el Betis a tus huesos,  
que tus gloriosos excesos,  
si de mi musa los fías,  
los venerarán los días  
en los álamos impresos.

---

<sup>356</sup> Ov., *Met.*, 15, 876-879: “Me dejaré conducir a las estrellas y nuestro nombre será indeleble [...] pueblos enteros leerán mis versos y viviré, si son ciertos los presagios de mi fato, con fama eterna por todos los siglos.”

Mientras que la figura de Ícaro es referida de manera directa, la de Faetón lo es sólo mediante una alusión, “álamos impresos”, alusión, por cierto, más que elocuente, como se ha visto en las páginas anteriores. En todo caso, lo importante aquí es subrayar la subjetivación de la figura del poeta, expresada en el verso 8, “si de *mi* musa los fías”. El poeta se desnuda y deja que su *yo* aparezca con toda su fuerza significante. Parece como si Góngora, con ese inocente y casi inapreciable “*mi*” reconociera la importancia de su poesía y la relevancia de su fama. En efecto, él mismo había emprendido el vuelo al que ahora incita al joven poeta, treinta años atrás; él mismo ya había sido transformado por su *pluma* en hermano de los audaces mozuelos y por ello se ofrece (quiero decir, ofrece sus palabras, su poesía misma) como la urna inmortal que resguarde y eternice la poesía de su amigo. La misma pasión con que don Luis insta a Páez de Castillejo se repetirá en otro poema de 1615, “No entre las flores, no, señor don Diego” (OC 287), justo antes de aquel soneto ácido que el cordobés dirige a la malintencionada y vituperante crítica que sus contrarios habían hecho de su *Polifemo*.<sup>357</sup> En el soneto a Páez de Castillejo la recurrente dilogía del sustantivo “pluma” se explicita en el terceto final del poema, que contiene la exhortación a don Diego:

[...]  
escribid, que a más gloria Apolo os llama:  
del cielo la haréis, tercero, estrella,  
y vuestra pluma, vuelo de la Fama.

Como se ha podido mostrar en las páginas anteriores, los personajes mitológicos utilizados por don Luis en esta serie de poemas le sirven para significar la audacia del pensamiento poético y el deseo que éste les insufla de acometer empresas que sobrepasen lo meramente humano. El ardor anímico que caracteriza la naturaleza de estos héroes es el mismo que caracteriza la poética gongorina. Tras su huella se esconde una descripción puntual y detallada del propio oficio poético de don Luis. El círculo se cierra con la analogía que el poeta establece de sí mismo con Ícaro y con Faetón en los versos 137-171 de la *Soledad*

---

<sup>357</sup> Me refiero al poema “Piso las calles de Madrid el fiero” (OC 288). Una interesante lectura de este soneto y de sus consecuencias en la polémica puede encontrarse en la conferencia de Rafael Bonilla Cerezo, “Del Etna a la villa y corte: ‘Pisó las calles de Madrid el fiero’”, pronunciada en el congreso *El infinito en pie: 8 poemas de Góngora comentados*, realizado por la Cátedra Góngora, dirigida por el Dr. Joaquín Roses, en 2021, realizado de manera virtual y cuyo enlace copio a continuación [https://www.youtube.com/watch?v=6NXtHMF-84c&ab\\_channel=C%C3%A1tedraG%C3%B3ngora](https://www.youtube.com/watch?v=6NXtHMF-84c&ab_channel=C%C3%A1tedraG%C3%B3ngora).

*segunda*, que nos muestran al peregrino poetizando sus desdichas con “métrico llanto” y describiendo el motivo de su naufragio:

Audaz mi pensamiento  
el Cenit escaló, plumas vestido,  
cuyo vuelo atrevido,  
si no ha dado su nombre a tus espumas,  
de sus vestidas plumas  
conservarán el desvanecimiento  
los anales diáfanos del viento.  
Esta pues culpa mía  
[...]  
solicitando en vano  
las alas sepultar de mi osadía  
donde el Sol nace o donde muere el día.  
[...]  
tan generosa fe, no fácil onda, no poca tierra esconda:  
urna suya el Océano profundo,  
y obeliscos los montes sean del mundo  
[...]  
líquido pues diamante  
calle mis huesos, y elevada cima  
selle sí, más no oprima  
esta que le fiaré ceniza breve,  
si hay ondas mudas y si hay tierra leve.

La alusión al mito de Ícaro es más que evidente. De nuevo, Góngora utiliza la figura del osado joven griego para resaltar, aunque veladamente, su empeño poético. Como subraya Prellwitz, la sucesión de palabras como “audaz”, “atrevido” y “osadía”, manifiesta cierta irreflexión pero, al mismo tiempo, esfuerzo y superioridad, una calidad anímica magnánima que acepta heroicamente el riesgo que tiene frente a sí, lo que la hace merecedora de fama y memoria eterna.<sup>358</sup> Aquí también, como en el soneto “Verdes hermanas del audaz mozuelo”, se recurre al tópico de la escritura celeste, pues la osadía del peregrino/poeta quedará en la memoria de los hombres conservada por los “anales diáfanos del viento”.<sup>359</sup>

---

<sup>358</sup> Cf. Prellwitz, art. cit., p. 29.

<sup>359</sup> La imagen, muy recurrente en la poesía de don Luis, ya había sido utilizada también en la primera *Soledad*, cuando el poeta describe maravillosamente el paso de una parvada de grullas: “cual en los Equinoccios surcar vemos / los piélagos del aire libre algunas / volantes no galeras, / sino grullas veleras, / tal vez creciendo, tal vez menguando lunas / sus distantes extremos, / caracteres tal vez formando alados / en el papel diáfano del cielo / las plumas de su vuelo”, vv. 603-611.

Pero, más allá de la identificación propia del poeta como un escritor elevado, magnificente y cuya poesía ha de tocar las más altas cimas de los parnasos poéticos (que podría atribuirse a un evidente y casi indudable narcisismo de don Luis), lo cierto también es que la asimilación del poeta cordobés con seres alados que levantaron su vuelo por las regiones etéreas más profundas resultó ser un tópico en los comentadores contemporáneos al poeta y también en casi todos los posteriores. Una clara muestra de ello es la recurrencia de apelativos y la reiteración de imágenes espaciales de altura, ascensión y vuelo en la discusión poética sobre las *Soledades*. Pedro de Valencia, por ejemplo, reconoce a don Luis la excelencia de su ingenio “que en cualquiera género se levanta sobre todo” y de su pericia técnica, pero considera que su arte es débil, pues no respeta las leyes de la creación poética. El segedano define esta infracción como “generosas travesuras” comparables con la soberbia puerilidad del joven Ícaro. Góngora actúa, escribe el erudito, como “los que hallan en sí muchas fuerzas naturales, que confiados en ellas i llevados de su ímpetu con soltura descuidada, no se dejan atar con preceptos ni encerrar con definiciones o aphorismos del arte”, lo que, en consecuencia, provoca que “se arroj[e]n o despeñ[e]n”,<sup>360</sup> sin que la osadía de su vuelo poético y su consecuente precipitación deje de ser digna de “loor i admiración”. El erudito humanista, para justificar al poeta cordobés, sigue muy de cerca la máxima longiniana que exime al poeta de culpa, en su intento por alcanzar la sublimidad: “es generosa culpa un gran resbalo”.<sup>361</sup> Por lo demás, el uso de toda esta imaginería es muy significativo del “loco empeño” del poeta por elevarse más allá de lo establecido, pues contiene la idea de una ascensión y de una caída precipitadas, de la ruina que causa el afán temerario por llevar el lenguaje a regiones no vistas hasta entonces que no suponen, sin embargo, una *damnatio memoriae* o una pena capital, sino que ponen en perspectiva el ímpetu creador de un poeta sublime.

Otro comentarista que repara en estas comparaciones es Pedro Díaz de Rivas quien, en sus *Discursos apologéticos*, también alude a Ícaro y a Faetón cuando comenta la voluntad del poeta cordobés por alcanzar con su palabra un estilo elevado y difícil. Esto dice el paisano de don Luis: “es digno de loa y maravilla que en un vuelo tan alto y en una carrera tan precipitada, nuestro poeta casi no haya resbalado.”<sup>362</sup> Obsérvese, de nuevo, la repetición

---

<sup>360</sup> Cf. López Pérez, *op. cit.*, pp. 75-76.

<sup>361</sup> *Ibid.*, p. 76; cf. Long. 3. 3.

<sup>362</sup> *Apud Joiner Gates (1960), op. cit.*, pp. 25 y 67.

temática para definir la empresa poética de don Luis y la sorprendente semejanza que ésta guarda con las palabras longinianas en relación con la poética sublime.

Juan de Jáuregui, por su parte, en términos poco halagadores y nada positivos asocia a Góngora con Ícaro pues, según él, al igual que el héroe griego, don Luis pretende alzar el vuelo, elevarse para alcanzar cosas que están mucho más allá de sus potestades, hechos soberbios y osados que lo llevarán a caer (“despeñarse”) fulminado por la locura de su empresa.

Finalmente no puede olvidarse que Gracián definió al poeta cordobés, significativamente, como “cisne”, “águila” y “fénix”, todos ellos animales alados. Y como en la literatura (al menos en la literatura antigua) no hay casualidades, no podría hablarse en este caso de semejanzas azarosas. Al contrario, como he intentado mostrar se trata de apelativos y alusiones intencionados y poco ingenuos que, desde mi punto de vista, responden al entendimiento de que la poesía gongorina era *esencialmente* sublime.<sup>363</sup>

#### **A MODO DE CONCLUSIÓN**

A lo largo de este capítulo ha quedado de manifiesto que Góngora comenzó a escribir su poesía con un objetivo y con un proyecto bien definido que iría desarrollando y puliendo con los años sin que eso haya significado un proceso de cambio drástico o transformación. La infundada opinión que supuso dos o más épocas compositivas en la poesía del cordobés debe ser, por lo tanto, reevaluada a la luz de una comprensión mucho más amplia y global. Desde sus primeras composiciones Góngora (aún quizá sin tenerlo completamente claro) proyectó la formulación de una poética unitaria cuyo fundamento fuera un lenguaje elevado, artificioso, grandilocuente y, sobre todo, emotivo, que poco o nada atendía a las formulaciones genéricas o estilísticas. La prueba de ello está en la poesía misma del cordobés. En varios de sus primeros poemas es posible advertir ya un patrón creativo en el que son recurrentes ideas como el furor poético, el ardor anímico, la cualidad y naturaleza elevada del poeta y de la poesía que, aunque sea de manera fragmentaria, pueden conformarse como algo muy cercano a un arte poético en miniatura, con el que puede y debe suplirse la carencia de escritos teóricos de don Luis. La trabazón, pues, de este arte poético fragmentario nos da la oportunidad de proponer como herramienta de estudio crítico para la poesía temprana del

---

<sup>363</sup> Cf. Gracián, *op. cit.*, “Discurso III” y “Discurso LXII”.

racionero de Córdoba, el arte poético de lo sublime, en vista de que la práctica poética de Góngora comparte con los planteamientos longinianos muchas características. Sobre todo una es la que cimienta y posibilita todas las demás: la poesía como una construcción artificiosa, admirativa e ilimitada, situada por encima de nomenclaturas y taxonomías preceptivas.



## IV

### LA POESÍA TEMPRANA DE GÓNGORA Y LAS CINCO FUENTES DE LO SUBLIME

Como se ha visto en el primer capítulo de este trabajo, la poética longiniana establece que son cinco los elementos que posibilitan al escritor producir una obra sublime. En estas cinco fuentes, como las llama Longino, conviven, de manera dialógica, las capacidades naturales y las capacidades técnicas del escritor. No hay jerarquías, aunque a veces parezca lo contrario. Lo que hay, en todo caso, es un amalgamiento entre unas y otras que permite disimular el artificio y el ingenio. De hecho, para Longino es preferible que el arte más refinado pase siempre por un producto natural, intempestivo y casi improvisado, porque el arte que así aparece no levanta sospechas en el lector ni lo pone sobre aviso de su intención admirativa. Pero, en realidad, esto no es más que una contradicción inherente a la poética longiniana y a su indisoluble dualidad porque otras veces, cuando la naturaleza se niega a dar, es el arte quien suple esa ausencia: si no hay ardor anímico inherente en el poeta, es el artificio, aprendido con los años, lo que da a sus composiciones la fuerza expresiva que lo hace sublime. Las primeras fuentes productoras de lo sublime dependen, por lo tanto, del ingenio del escritor, de su talante y de su proclividad a la grandeza; las tres restantes, de la manera en que, mediante su arte, éste es capaz de transmitir sus pensamientos y sus afectos, sin que en el tránsito de la reflexión etérea a su consolidación en el texto haya una pérdida de sentido y emoción, sino todo lo contrario: que lo sentido y lo pensado por el poeta ganen en expresividad y profundidad una vez plasmados en el papel.

A partir de estas consideraciones y aceptando que la poesía de Góngora no puede estudiarse de manera aislada sino como un proyecto poético unitario que se va moldeando desde su primera composición hasta la última, en las siguientes páginas analizaré su producción temprana a la luz del arte de lo sublime longiniano, tratando de rescatar en ésta cada una de las cinco fuentes propuestas en el tratado griego. Es importante decir que sólo en el caso de las tres últimas fuentes, en tanto que delimitadas por su naturaleza textual al

campo de lo específicamente estilístico, el análisis se agrupará en un solo apartado con varios subcapítulos donde se dará cuenta de los procedimientos compositivos del poeta cordobés a partir del desarrollo de varios recursos literarios.

## 1. POTENCIA EXPRESIVA

La perfección técnica, la maestría formal y el refinamiento literario no son características que definan a un escritor sublime.<sup>364</sup> Por el contrario, como se ha visto, el poeta sublime es falible y sus composiciones no están exentas de yerros o pasajes prescindibles. Lo que en realidad distingue a un escritor sublime es la potencia de su expresión, fundamento sobre el cual descansan los otros elementos de la creación sublime. Sin la potencia expresiva el poeta es incapaz de sublimarse y de sublimar a sus lectores. Es parte de su *ethos* pero sólo puede *suceder, existir*, en la medida en que provoque una respuesta afectiva en el ánimo del lector. Sólo cuando esto sucede, cuando la palabra poética conmociona y arrebatada al otro puede hablarse de potencia expresiva. Ahora bien, no se trata una mera facultad lingüística ni de un desarrollo meramente artístico sino, más bien, de un tono literario, de una peculiar y acentuada *fuerza de presentación* en el lenguaje, en que arte e ingenio dependen uno de otro: la potencia expresiva es un don natural pero debe ser regulada y auxiliada por el arte.<sup>365</sup>

En este sentido, algo que todo lector reconoce en Góngora, ya para criticarlo ya para elogiarlo, es, precisamente, su potencia expresiva, su fuerza elocutiva. Sin embargo, este rasgo de la poesía sublime se ha asociado, en el caso del poeta andaluz, con la idea de que con su expresión abigarrada y robusta el poeta manifiesta una cierta reticencia para llamar las cosas por su nombre, una suerte de evasión de la realidad hacia un mundo de plasticidad metafórica.<sup>366</sup> Pero, como se verá, se trata más bien del poder significativo que Góngora busca otorgar a sus palabras. Más que huir de la realidad o de exaltarla, como querían el abad de Rute y Jammes,<sup>367</sup> el poeta la reinventa de acuerdo con sus necesidades expresivas. Dámaso Alonso insiste que el poeta más que huir de la realidad, coloca su universo poético, mediante

---

<sup>364</sup> Cf. Long. 33. 6.

<sup>365</sup> Cf. Oyarzun (2007), *op. cit.*, p. 32, n. 49.

<sup>366</sup> Cf. Alonso, "Alusión y elusión en la poesía de Góngora", *op. cit.*, (1960), pp. 92-113. y Enrica Cancelliere, "La realidad virtual de las *Soledades*", en Ignacio Arellano, Carmen Pinillos Salvador, Marc Vitse, Frédéric Serralta (eds.), *Studia aurea: Actas del III Congreso de la AISO*, Toulouse, pp. 257-266.

<sup>367</sup> Cf. Jammes (1987), *op. cit.*, pp. 508 y ss.

una representación mítica de la naturaleza, en “el mundo de la realidad inmutable.”<sup>368</sup> Muestra de ello, por ejemplo, la obsesiva representación de amaneceres y atardeceres en los sonetos tempranos, sobre todo aquellos de temática amorosa. El soneto de 1582, “Tras la bermeja Aurora el sol dorado” (OC 14), describe el estupor que la belleza de una dama llamada Leonor causa al poeta:

Tras la bermeja Aurora el Sol dorado  
por las puertas salía, del oriente,  
ellas de flores la rosada frente,  
él de encendidos rayos coronado;  
sembraban su contento o su cuidado,  
cuál con voz dulce, cuál con voz doliente,  
las tiernas aves con la luz presente  
en el fresco aire y en el verde prado,  
cuando salió, bastante a dar, Leonora,  
cuerpo a los vientos y a las piedras alma,  
cantando de su rico albergue, y luego,  
no oí las aves más ni vi la Aurora,  
porque al salir, o todo quedó en calma,  
o yo, que es lo más cierto, sordo y ciego.

La descripción luminosa del sol naciente y los colores encendidos que engalanan la Aurora ponen en un primer plano textual lo que en términos narrativos es secundario. Los dos tercetos del soneto son, en realidad, la parte principal de la narración y son contemporáneos a los dos cuartetos que los preceden. Ahora bien, la intención del poeta es remarcar el arrebato anímico que experimenta el poeta al ver salir a su amada, lo que sucede en el último terceto.<sup>369</sup> Al no haber, por otra parte, retrato físico ni información alguna adicional sobre su belleza, el único medio capaz de comprobarla es el eclipsamiento del mundo natural cuando ella aparece y el pasmo del narrador que queda “sordo y ciego”, eso que Salcedo Coronel ha llamado “dos imposibles”.<sup>370</sup> En la contraposición de estas dos bellezas, la natural y la femenina, radica la potencia expresiva y la importancia de los versos del primer cuarteto, pues su fuerza inicial

---

<sup>368</sup> Alonso (1960), art. cit., p. 100.

<sup>369</sup> Sobre la determinación del tema central del soneto gongorino y, en general, de la construcción del tópico textual en la producción de sonetos en el Siglo de Oro, cf. Antonio García Berrio, “Problemas de la determinación del tópico textual. El soneto en el Siglo de Oro”, *Anales de literatura española*, 1 (1982), Universidad de Alicante, esp. pp. 138-139.

<sup>370</sup> Cf. Salcedo Coronel, *op. cit.*, p. 352.

nos da la pauta para imaginar o “ver” la belleza de la amada, en los tercetos contrastivos.<sup>371</sup> En el último terceto, la potencia verbal implosiona y nos presenta solamente el estupor del poeta, que aislado sería casi insignificante.<sup>372</sup>

Más allá de que la composición gongorina haya de situarse en la estela de la imitación de otros poetas como Petrarca, Rainiero, Herrera,<sup>373</sup> Bernardo Tasso, Anibale Caro e,<sup>374</sup> incluso, Catulo,<sup>375</sup> lo cierto es que en comparación con todos ellos, la fuerza y colorido que otorgan a la composición gongorina palabras como “bermeja” y “dorado” del primer verso, y “rosada frente” y “encendidos rayos” del tercero y cuarto, respectivamente, los supera en expresividad, no porque aquellos no la posean sino porque el poeta cordobés lleva al límite la economía verbal comprimiéndola para que en esa reducción forzada se vuelva más robusta y pueda transmitir con más efectividad el contraste que persigue. Haber situado en el primer cuarteto uno de los términos de comparación, jerárquicamente el menos importante, es de vital importancia para poder darle aún más peso y fuerza a la comparación, lo que no sucede con los poetas “imitados” que se ocuparon del tema. Anibale Caro (1507-1577), por ejemplo, nos presenta la imagen en el segundo cuarteto del soneto “Eran l’aer tranquillo, el l’onde chiare”:

*La rugiadosa Aurora in ciel più rare  
facea le stelle; e di più bei colori  
sparse le nubi e i monti, uscìa già fuori  
Febo, qual più lucente in Delfo appare: [...]*<sup>376</sup>

Los elementos mitológicos y hasta coloridos están, pero no parecen tener la importancia que sí tuvieron para Góngora. Lo mismo sucede en el soneto “Era tranquillo il mar; le selve e i prati” de Francesco Rainiero (1515-1560), quien se refiere al sol y a la Aurora también en el segundo cuarteto:

---

<sup>371</sup> Cf. John Smith, “Metaphysical Description of Women in the First Sonnets of Góngora”, *Hispania*, 53 (1973), p. 245.

<sup>372</sup> Cf. Orozco, *op. cit.*, *ad loc.*, p. 48.

<sup>373</sup> Cf. Matas Caballero, *op. cit.*, *ad loc.*, p. 264.

<sup>374</sup> Cf. Ernst Brockhaus, *Gongoras Sonettendichtung*, Pöpinghaus, Bochum-Langendreer, 1935, *ad loc.*, p. 25 y también Ciplijauskaitė, *op. cit.*, *ad loc.*, p. 112.

<sup>375</sup> Gabriel Laguna Mariscal, “Volviendo a las fuentes: el soneto 54 de Góngora en su tradición literaria”, en Joaquín Roses (ed.), *El universo de Góngora: orígenes, textos y representaciones*, Diputación, Córdoba, 2014, p. 138.

<sup>376</sup> *Apud* Matas Caballero, *op. cit.*, p. 264. Anibale Caro fue un famoso humanista, poeta y traductor de autores como Aristóteles, Virgilio y Séneca entre muchos otros. Cf. Treccani Enciclopedia on line, *s. v.* <https://www.treccani.it/enciclopedia/annibale-caro>.

*Scuotea l'aurora da capegli aurati  
Perle d'un vivo trasparente gielo;  
Et gia ruotava il Dio che nacque in Delo  
Raggi da i liti Eoi ricchi odorati.*

y en la imitación que de él realizó Fernando de Herrera en el soneto LXXI:

Del fresco seno ya la blanca Aurora  
perlas de ielo puras esparzía,  
i, con serena frente, alegre abría  
el esplendor süave qu'atesora;  
el lúcido confín d'Euro i de Flora,  
con la rosada llama qu'encendía  
Delio aún no roxo, al tierno i nuevo día  
esclarece i esmalta, orla i colora.<sup>377</sup>

Algo similar sucede con el soneto "Raya, dorado Sol, orna y colora" (OC 17, 1582) que, de nuevo, pone su acento expresivo en los versos del primer cuarteto, pero cuya potencia verdadera sólo puede apreciarse hasta el último terceto. He aquí el poema:

Raya, dorado Sol, orna y colora  
del alto monte la lozana cumbre,  
sigue con agradable mansedumbre  
el rojo paso de la blanca Aurora;  
suelta las riendas a Favonio y Flora,  
y usando al esparcir tu nueva lumbre  
tu generoso oficio y real costumbre,  
el mar argenta y las campañas dora,  
para que de esta vega el campo raso  
borde, saliendo, Flérída de flores;  
mas si no hubiere de salir acaso,  
ni el monte rayes, ornes ni colores,  
ni sigas de la Aurora el rojo paso,  
ni el mar argentes ni los campos dores.

Si en el poema anterior todo apuntaba al asombro del poeta ante la presencia de su amada, en éste más bien se trata del placer que le provoca y la negativa a no sentirlo cada mañana. Aquí, la belleza de la dama no eclipsa la naturaleza sino que la complementa, diríase que es su razón de ser. A la policromía de palabras como "dorado", "monte", "rojo" y "blanca",

---

<sup>377</sup> Fernando de Herrera (1985), *op. cit.*, pp. 457-458. Sobre Antonio Francesco Rainiero, a quien también se conoció como Rinieri, cf. J. Hutton, *The Greek Anthology to Year 1800*, Ithaca, New York, 1935, pp. 305-307.

reforzados por los tres verbos imperativos del primer verso, “raya, [...] orna y colora” hay que añadir la construcción entrelazada de una suerte de *locus amoenus* muy particular, es decir, la suavidad del tránsito entre la Aurora y la luz solar de la mañana, expresada en el verso “sigue con agradable mansedumbre” y que se prolonga hasta el verso 10. Los tres verbos personales del segundo cuarteto, “suelta”, “argenta” y “dora” son imperativos que, más que ordenar, invitan a realizar algo de buena voluntad. Pero ¿cómo consigue este efecto el poeta? Primero mediante la ligereza sibilante del gerundio “usando” y la recurrencia de consonantes líquidas en ese mismo verso; luego, mediante la confección de dos sintagmas bimembres que componen el séptimo verso: “tu generoso oficio y real costumbre”, que ennoblecen hasta la ternura un hecho cotidiano y que, a su vez, son paralelos al par de sintagmas bimembres del verso siguiente: “el mar argente y las campañas dore”.

El primer terceto es el que nos da la información de por qué el poeta ha hecho todas estas amables solicitudes al sol y, de pronto, en el último de sus versos y en el terceto siguiente, un sorprendente viraje condiciona lo anterior. La condensación negativa de los versos anteriores pasa de la exaltación al casi desprecio por la naturaleza, que refuerza la anáfora “ni”. Borges, en sus disquisiciones sobre este soneto, se preguntaba “¿Qué sentir sobre los dos tercetos finales, que nada sienten?”, e inmediatamente apuraba su respuesta:

Don Luis abdica en ellos el universo de platero que ha ido enchapando y renuncia en pro del querer, al dorado sol y al argentado mar y al rayado, ornado y colorado monte y a los también dorados campos. Es decir, ejecuta un simulacro de abdicación, ya que de su amor no nos dice nada y vuelve a prontuariarlo al paisaje, con ganas que desmienten esa renuncia.

El decepcionado bonaerense no alcanzó a comprender con su inteligencia perspicaz, o no quiso entenderlo, que el “universo de platero” construido por el cordobés en los dos primeros cuartetos no era lo verdaderamente importante y que si su confección manifestaba tal vigor, era sólo para “simular” y, de nuevo, contrastar la maravilla del “nuevo fuego” con la potencial oscuridad por la ausencia de su amada. No es “abdicación”, es advertencia. Y es precisamente esa advertencia la que nos dice todo. Por eso, a pesar de la admiración y el respeto, es difícil dar crédito a las palabras de Borges que consideran el soneto vago, pleonástico y pobre.

La simulación que pretermite el bonaerense no pasó desapercibida a uno de los que más aguda e inteligentemente leyó e interpretó la poesía temprana del cordobés. Me refiero a Baltasar Gracián. En su “Discurso XXI. De los encarecimientos condicionales, fingidos y

ayudados”, Gracián cita el soneto, “Oh claro honor del líquido elemento” (*OC* 16, 1582), como ejemplo de lo que él llama “afectación fingida” y que consiste, precisamente, en simular una cosa, exagerándola o moderándola, para poder resaltar otra:

Lo que unas veces se arroja a la exageración, otras veces se detiene, y se modera; que como de sí es tan sobresalie[n]te, necessita en algunas ocasiones de templarse; y aunque dize mucho; pero no todo lo que iba a decir [...] parece que se detiene otras veces, y dize mucho más de lo que significa.<sup>378</sup>

Se trata de un soneto que, como todos los sonetos gongorinos, deriva de una base italiana o latina pero que, contrapuesto a ellos, muestra características muy propias y novedosas de la poética gongorina.<sup>379</sup> Por ahora me interesa remarcar el brío de su expresión que lo distingue de sus fuentes y que lo hace único:

Oh claro honor del líquido elemento,  
dulce arroyuelo de corriente plata  
cuya agua entre la hierba se dilata  
con regalado son, con paso lento:  
pues la por quien helar y arder me siento  
(mientras en ti se mira) Amor retrata  
de su rostro la nieve y la escarlata  
en un tranquilo y blando movimiento,  
vete como te vas, no dejes floja  
la undosa rienda al cristalino freno  
con que gobiernas tu veloz corriente,  
que no es bien que confusamente acoja  
tanta belleza en su profundo seno  
el gran señor del húmido tridente.

La estructura elocutiva del soneto es complicada y hasta contradictoria pues, por una parte, tenemos un río que fluye, cristalino y suave y, por otra, su gradual metamorfosis en un mar confuso y fiero. Y en medio de este tránsito la imagen de una mujer reflejada en esas aguas ambiguas y paradójicas, apaciguadas en un principio, violentas e irreflexivas después. El poeta ha conseguido esta sorprendente metamorfosis anteponiendo a las oraciones

---

<sup>378</sup> Cf. Cf. *Obras de Lorenzo Gracián. Tomo segundo*, D. Juan Leonardo, Sevilla, 1732, pp. 116-121. Esta obra fue publicada primero con el pseudónimo de Lorenzo Gracián, como sucedió también con *El Héroe* y con *El político*. Sobre las circunstancias que rodearon la publicación cf. Emilio Blanco, “Introducción”, en Baltazar Gracián *Arte de ingenio, Tratado de la agudeza*, ed. Emilio Blanco, Cátedra, Madrid, 2017, pp. 15-19. Respeto la puntuación y la ortografía de la edición que sigo y sólo desdoble las abreviaturas.

<sup>379</sup> Cf. Andrés Sánchez Robayna, “«Oh claro honor del líquido elemento» de Luis de Góngora y la tradición traducida”, *Fortunatae*, 28 (2017-2018), p. 368.

principales de todo el soneto, “vete como te vas, no dejes floja”, una serie de oraciones subordinadas en las que, ciertamente, se percibe el flujo ameno y hasta discreto del “dulce arroyuelo” y la pasión ingobernable del poeta, situada en los versos del segundo cuarteto, pero permeable a los versos posteriores mediante sintagmas como “undosa rienda” “veloz corriente” y “confusamente”; luego, mediante la atracción del relativo, que convierte en objeto directo lo que tendría que ser el sujeto de la oración de relativo, “pues la”, intercalado entre una oración causal y una temporal, al que se interpone, además, un genial hipérbaton, que dificulta entender que el sujeto de toda esa oración es “Amor”, quien retrata “la nieve y la escarlata” del rostro de la mujer que apasiona al poeta. Con los términos así imbricados, se presenta una alevosa ambigüedad buscada por el poeta para personificar en la amada al Amor: quien se retrata en el agua es la amada y no el Amor, como parecerían sugerirlo la violenta atracción de relativo y el uso del pronombre posesivo “su”, confuso al lector. Pues bien, la ninfa es la que contempla el arroyo y éste le devuelve la imagen de su cara blanca y de sus bermejas mejillas. El sintagma “Amor retrata” parece estar sustituyendo precisamente la acción reflejante del arroyo. La ambigüedad se afianza en el terceto siguiente, pues lo que en el primer cuarteto era un “paso lento” del arroyo, ahora se convierte en “veloz corriente”. El arroyuelo al que invoca el poeta en los versos iniciales está en calma y por eso puede reflejar la belleza de la ninfa; sin embargo, puede despertar en cualquier momento de su letargo y hacer correr rápida y frenéticamente su caudal. El “cristalino freno” indica justamente la tranquilidad de la corriente, mientras que la “undosa rienda” su posible agitación. En este juego de contraposiciones Nadine Ly ve una paradoja que fluye de manera circular e interminable sin que sepamos nunca su desenlace.<sup>380</sup> Sin embargo, me parece que se trata, en todo caso, de una deliberada ambigüedad, o si se quiere, de una paradójica ambigüedad, que dispone todos sus elementos de manera contradictoria y confusa para transmitir el caótico desorden anímico del amante. No es casual, por lo tanto, el abigarramiento elocutivo del segundo cuarteto y el uso, en el último terceto, del adverbio “confusamente” en posición enfática.

---

<sup>380</sup> Cf. Nadine Ly, “«Oh claro honor del líquido elemento» o el fluir de la paradoja”, en *El infinito en pie: 8 poemas de Góngora comentados*, ciclo de conferencias virtuales realizado durante los meses de octubre y noviembre del 2021 por la Cátedra Góngora de la Universidad de Córdoba, dirigida por el Dr. Joaquín Roses Lozano, y que puede consultarse en el siguiente enlace, <https://www.youtube.com/watch?v=zuK-tQti-10&t=2424s>.



Por lo expuesto en las líneas anteriores y con apenas el ejemplo de un par de poemas juveniles del poeta cordobés he tratado de mostrar que en el origen mismo de su concepción poética hay una *vis verborum* desmedida, connatural al fervor creativo del poeta, pero cernida por la reflexión y el arte, lo que, en mi opinión, la vuelve aún más eficaz en su empeño admirativo. La frialdad que algunos críticos han achacado a los poemas menores de don Luis, derivada de una suerte de alejamiento autoral y de la “circunstancia” en o por la que fueron compuestos, no tiene necesariamente un sustento textual plausible. El *verbum* gongorino nace bajo ese signo, el de su potestad expresiva, que se manifiesta, incluso, en lo que se ha considerado uno de los más grandes impedimentos de esta poesía: su abigarramiento y problematicidad sintácticas.

## 2. “AUDAZ MI PENSAMIENTO / EL CENIT ESCALÓ [...]”: GÓNGORA Y LA CONCEPCIÓN DE PENSAMIENTOS ELEVADOS

Para Longino “lo sublime es el eco de la grandeza de pensamiento.”<sup>381</sup> Sin un pensamiento proclive a lo extraordinario poco puede hacer el poeta que aspira a la sublimidad. Por eso Longino cifra en esta máxima la posibilidad actuante, el primer agente productor de toda creación sublime. Se trata de una particularidad innata del poeta, de una facultad intelectual y anímica, *ingenium*, no adquirida mediante ningún tipo de conocimiento.<sup>382</sup>

La noción fue ampliamente conocida y reproducida en el Humanismo y en el Renacimiento, no necesariamente mediante el tratado longiniano (aunque ya se ha visto que no puede desecharse a la ligera el conocimiento que muchos humanistas y eruditos de los siglos XV y XVI tuvieron del tratado antes de la *editio princeps*) sino como herencia de las poéticas tradicionales, y con bastante frecuencia fue asimilada a la teoría platónica del furor poético, que hacía al poeta sólo un instrumento o intermediario de las musas, insuflado por su *élan* divino. Es el caso, por ejemplo, de una parte de las poéticas españolas de la segunda mitad del s. XVI y de principios del s. XVII, que relacionaron el *ingenium* con una suerte de “inspiración divina” que empujaba al poeta a formular una expresión grandilocuente, oscura y hasta esotérica.<sup>383</sup> De todas estas teorías, la expresada en el *Cisne de Apolo* de Luis Alfonso de Carvallo fue, probablemente, la más representativa.<sup>384</sup>

Con todo, y pese a la tendencia a considerar las obras poéticas de tono y temática elevada como productos de la inspiración divina (un poco para justificar, como lo hicieron los defensores de las *Soledades* gongorinas, el abigarramiento del lenguaje, su dificultad y hasta su incomprensión), el caso de Góngora no puede enmarcarse dentro de los límites de la sola inspiración musaica porque, más allá de que el poeta haya utilizado verbos tan significativos de este trance como “dictar” e “inspirar” en sus poemas mayores e, incluso, en algunos sonetos de sus obras tempranas, como en los sonetos de 1583 “Ya que con más regalo el

---

<sup>381</sup> Long. 9. 1.

<sup>382</sup> Cf. Herrera (2001), *op. cit.*, p. 860, cuya definición de ingenio es la siguiente: “Es aquella fuerza i potencia i aprehensión fácil i nativa por la cual somos dispuestos a las operaciones peregrinas i a la noticia sutil de las *cosas altas*. Procede del buen temperamento del ánimo i del cuerpo. Sinifica propiamente aquella virtud del ánimo i natural habilidad, nacida con nosotros mesmos i no adquirida con arte o industria. Llamam los griegos i latinos *ingenio* a la naturaleza de cualquier cosa.” *Cursivas mías*.

<sup>383</sup> Cf. Vilanova (1967), *op. cit.*, *passim*

<sup>384</sup> Cf. Luis Alfonso de Carballo, *Cisne de Apolo*, ed. Alberto Porqueras Mayo, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1958, tom. 1, pp. 73-74.

campo mira” o “Culto jurado, si mi bella dama”, si de algo fue consciente el poeta era de la autonomía e independencia de su poesía.<sup>385</sup> ¿O a qué achacar, si no, la mezcla de registros en géneros poéticos dispares? No se trata, desde luego, de una casualidad. Es un efecto buscado por el poeta y parte destacadísima de todo su artificio. Si Luis de Góngora entendió algo, eso fue el influjo de las palabras en el ánimo humano y no dudó en utilizar este conocimiento a placer. De ahí que Pedro de Valencia, siguiendo a Longino, haya sugerido a Góngora evitar la “hinchazón” elocutiva, derivada de un deseo excesivo de grandeza y, por el contrario, engrandecer el pensamiento, porque si se aspira a lo sublime sólo a través de “palabras y extrañezas, más crece la hinchazón y más ridícula se hace la frialdad.”<sup>386</sup> Lo que omitió del todo Valencia es que, en Longino como en Góngora, la grandeza de pensamiento no es independiente de su expresión.<sup>387</sup> Todo lo contrario: sólo a través de ésta la grandeza encuentra su realización. El juicio del erudito segedano, como se ha visto en páginas anteriores, partía de una concepción de lo sublime fundamentalmente estilística y genérica por lo que, desde su óptica, todos aquellos poemas que no fueran épicos o trágicos no podían servirse de un lenguaje sublime para representar sucesos o personajes menores, ni era lícito adecuar un lenguaje grandilocuente a materias rústicas o menores, mucho menos a situaciones donde el humor y la ironía fueran el eje compositivo.

Sin embargo, engrandecer el pensamiento en términos longinianos se trataba, más bien, de que el poeta fuera capaz de intensificar el sentimiento que le producía cualquier reflexión o acontecimiento, incluso los más comunes, y no como lo sugerían las leyes del decoro: adecuando las palabras (*verba*) a los hechos descritos (*res*). En este sentido, tanto para Longino como para Góngora la manifestación del *ingenium* radicaba en el *logos*, es decir, en la manera en que ese ingenio natural, esa grandeza de pensamiento innata al poeta, se

---

<sup>385</sup> Cf. al respecto la tesis doctoral de Amanda Pedraza, *Entre la preceptiva áurea y la estética moderna: el concepto de autonomía poética y Luis de Góngora*, Tesis, Universitat Pompeu Fabra, Barcelona, 2014, que se ocupa extensa y documentadamente de estudiar el concepto de autonomía en el Siglo de Oro y en la época moderna. De la misma manera que Luis de Góngora fue consciente de ello, también lo fueron otros preceptistas, curiosamente los que más se identificaron con el racionalismo de la poética aristotélica. El caso paradigmático es el de Alfonso López, el Pinciano, quien defendía el carácter humano del ingenio poético y no lo atribuía a ninguna fuerza o furor divino. Así, el teórico vallisoletano consideraba que el *ingenio* del poeta era consecuencia de su naturaleza, proclive a las cosas altas y elevadas, pero, de ninguna manera, de la intervención divina.

<sup>386</sup> Pérez López, *op. cit.*, p. 69.

<sup>387</sup> Cf. Porter, p. 93: “Longinus tends to identify thought with natural greatness of mind, soul, or spirit (*megalopsuchia*, 7. 1; *megalophrosune*, 7. 3, 9. 2; *to megalophues*, 9. 1; *megalophron*, 9. 2), which he describes in 8. 1 as the power to conceive and grasp hold of striking thoughts.” Cf. Long. 30. 1: “Por supuesto, que el pensamiento y la elocución en el discurso se complementan siempre recíprocamente.”

*realizaba*. Éste era el medio privilegiado para la materialización de lo sublime, esencialmente etéreo. Como dice Girons:

Trátase del discurso, del estilo o del decir, es propio del logos hacerse permeable a lo sublime, si bien lo sublime se constituye más bien en su sujeto que en su objeto. Aferrados por un sublime que permanece, a su vez, inaferrable, el discurso, el estilo o el decir, tomados en su singularidad, se demuestran capaces de transmitir la fuerza del pensamiento [...] **De manera que oponer, como hace Longino, el decir de lo sublime al decir del ser significa, en primer lugar, colocar la filosofía en el interior del lenguaje; en segundo lugar, significa no contentarse con el análisis retórico, sino darse cuenta de que el trabajo realizado sobre las palabras es el del *ingenium* en su pleno ejercicio.**<sup>388</sup>

Aunque se ha dicho generalmente que la poesía gongorina es una poesía ocasional, de circunstancias (y bien pensado, ¿qué poesía no lo es?), Góngora supo dotarla de un lustre muy particular, porque fue capaz de poetizar y engrandecer, con la agudeza de su pensamiento, aún la circunstancia más común o la más aburrida, manifestándola con una expresión portentosa y en ocasiones desmedida, como aquel soneto de 1585, “Sacra planta de Alcides, cuya rama” (*OC* 52), en que don Luis eleva una sentidísima plegaria a la salud de una dama:

Sacra planta de Alcides, cuya rama  
fue toldo de la hierba; fértil soto  
que al tiempo mil libreas le habéis roto  
de frescas hojas, de menuda grama:  
sed hoy testigos de estas que derrama  
lágrimas Licio, y de este humilde voto  
que al rubio Febo hace, viendo a Cloto  
de su Clori romper la vital trama:  
Ardiente morador del sacro coro,  
si libre a Clori por tus manos deja  
de alguna hierba algún secreto jugo,  
tus aras teñirá este blanco toro,  
cuya cerviz así desprecia el yugo,  
como el de Amor la enferma zagaleja.

Nótese aquí que el poeta interpela y ofrenda a Apolo, “ardiente morador del sacro coro”, no en su papel de divinidad médica sino en su papel de divinidad poética, como lo hace también en el soneto de 1586 dedicado a la salud de don Antonio de Pazos, “Deste más que la nieve

---

<sup>388</sup> Saint Girons, *op. cit.*, p. 47, cf. también en esta misma página la nota 39. Énfasis mío.

blanco toro” (OC 60), en que nuevamente se dirige a Apolo como “a ti, el más rubio dios del alto coro”. El paganismo de ambos poemas no es fortuito; tiene que ver con la profunda necesidad del poeta por sublimar su poesía temática y formalmente. Sobre todo es llamativo que Góngora no se conforme con una plegaria “vulgar” y que recurra a la ofrenda pagana en el caso del obispo de Córdoba, como no lo hizo, por ejemplo, en el caso de otro obispo cordobés, fray Diego de Mardones, en un par de letrillas sacras que le dedicó en 1609 también para pedir por su salud, “*Serrana que en el alcor*” (OC 204) y “*Virgen, a quien hoy, fiel*” (OC 204). La diferencia entre uno y otro caso radica, según Jammes, en que, a diferencia de Mardones, “modesto, piadoso y caritativo”, su antecesor Antonio de Pazos era “un ser diferente, formado sobre todo en el humanismo renacentista”,<sup>389</sup> lo que habría motivado en don Luis un poema de temática pagana. Desde luego esta explicación es aceptable, aunque parece más atinada la interpretación de Orozco quien considera que “el alarde y recreo del conocimiento de la Antigüedad pagana refleja una actitud puramente estética.”<sup>390</sup> La apreciación de Orozco se confirma en un soneto diez años posterior, “Herido el blanco pie del hierro breve” (OC 104, 1595), aparentemente escrito “en ocasión de la sangría del pie de una dama”, como lo registra el epígrafe de algunos manuscritos, donde, una vez más, se sublima un suceso cotidiano con una plegaria pagana que, a su vez, da pie a la autoreferencialidad poética:

Herido el blanco pie del hierro breve,  
saludable si agudo, amiga mía,  
mi rostro tiñes de melancolía,  
mientras de rosicler tiñes la nieve.

Temo, que quien bien ama temer debe,  
el triste fin de la que perdió el día  
en roja sangre y en ponzoña fría  
bañado el pie que descuidado mueve.

Temo aquel fin, porque el remedio para,  
si no me presta el sonoro Orfeo  
con su instrumento dulce voz clara.

Mas ¡ay! que, cuando no mi lira, creo  
que mil veces mi voz te revocara  
y otra mil te perdiera mi deseo.

---

<sup>389</sup> cf. Jammes (1987), *op. cit.*, p. 210.

<sup>390</sup> Orozco (2002), *op. cit.*, p. 116.

La recreación del mito de Eurídice, mordida por una serpiente venenosa, y Orfeo su esposo, quien con su canto consigue que los dioses del inframundo, Plutón y Proserpina, permitan a su amada regresar de la muerte con la condición única de que Orfeo no vuelva la mirada atrás mientras ascienden,<sup>391</sup> permite al poeta cordobés analogar la situación en que se encuentra: un accidente le causa una pequeña herida a la dama y un sangrado menor que el poeta agudiza hasta darle un tono fatídico. La intensificación mitológica de un suceso común manifiesta la naturaleza elevada y profunda del ingenio gongorino. Lo cotidiano se transforma y adquiere un estatus cuando menos diferente. Esa constante metamorfización de la realidad de la que habla Mercedes Blanco es la muestra más evidente de un pensamiento complejo y magnificante que busca, a cada paso, la grandeza poética.<sup>392</sup> Prueba de ello es la asimilación que don Luis establece (en todos los sonetos anteriores, pero más específica y evidentemente en este último) de sí mismo con Apolo y Orfeo, dos personajes de la mitología clásica vinculados estrechísimamente con la poesía y que, como se ha visto, sirven a Góngora como significantes de su propia poesía y de lo elevado de su concepción poética.

Uno de los elementos que más claramente muestra la capacidad del poeta cordobés para concebir pensamientos elevados es el famoso tópico de “alabanza de aldea y menosprecio de corte”, llevado por Góngora a sus más altas cimas con las *Soledades*. Pero es necesario apuntar una cosa: su tratamiento en Góngora no es solamente la contraposición de dos maneras de ver el mundo y de habitarlo; abraza, en realidad, toda una filosofía de vida: la exaltación de la naturaleza y del ingenio rural; la crítica, muy hostil y desmedida, a veces, contra el fiero oportunismo de los cortesanos y su doble moral que sólo ellos creen que disimulan; el señalamiento incisivo de los errores y la hipocresía del clero; el amor en todas sus facetas y la nostálgica añoranza de un mundo ideal, muy cercano a la concepción epicúrea de la vida, donde el sosiego y el gozo de los placeres humildes y de las pequeñas cosas es lo que importa.

A partir del tratamiento general de este tópico y de las múltiples maneras en que está representado en la poesía de don Luis, puede decirse que el ideal poético, filosófico y vital de Góngora se reduce a tres o cuatro temas muy generales: la naturaleza, el amor, el binomio vida/muerte y la política. Todos ellos, a su vez, tienen muchas otras vertientes y se desarrollan

---

<sup>391</sup> El mito de Orfeo y Eurídice fue ampliamente desarrollado por los poetas del Siglo de Oro. Las fuentes principales parecen haber sido Virgilio, *G.*, 4, 443-527 y Ovidio, *Met.*, 10, 1-85 y 11, 1-66.

<sup>392</sup> Cf. Blanco (2016), *op. cit.*, *passim*.

de diferentes maneras a lo largo de su obra poética. Pero es sobre la base de estos cuatro grandes temas, y concediéndoles a todos el mismo valor y peso creativo, que Góngora construye y desarrolla su proyecto poético.

La letrilla burlesca de 1581 “*Ándeme yo caliente y ríase la gente*” (OC 7) es, según Jammes, un manifiesto poético donde el cordobés, de apenas veinte años expresa, “de manera festiva (y, desde luego, de manera exagerada y paródica) una filosofía que, formulada más tarde en tono serio y casi solemne, será el eje de su producción poética más personal, principalmente las *Soledades*.”<sup>393</sup> Destacada por su individualismo y su aspiración a una vida apacible, confortable y, sin embargo, profundamente anticonformista, se ha querido ver en esta letrilla el desafío a los valores morales de su época y la representación del poeta como una suerte de antihéroe. Por su importancia en mi argumentación conviene citarla íntegra:

Traten otros del gobierno  
del mundo y sus monarquías,  
mientras gobiernan mis días  
mantequillas y pan tierno,  
y las mañanas de invierno  
naranjada y aguardiente  
*y ríase la gente*

Coma en dorada vajilla  
el príncipe mil cuidados,  
como píldoras dorados,  
que yo en mi pobre mesilla  
quiero más una morcilla  
que en el asador reviente,  
*y ríase la gente*

Cuando cubra las montañas  
de blanca nieve el enero,  
tenga yo lleno el brasero  
de bellotas y castañas,  
y quien las dulces patrañas  
del rey que rabió me cuente,  
*y ríase la gente*

Busque muy en hora buena  
el mercader nuevos soles;  
yo, conchas y caracoles

---

<sup>393</sup> Cf. Luis de Góngora, *Letrillas*, ed. Robert Jammes, Castalia, Madrid, 1980, *ad loc.*, p. 115. Cf. R. Jammes (1987), *op. cit.*, p. 1: “Góngora expresa a menudo en sus versos cierta concepción de la existencia, una «filosofía» de la vida que se diría directamente asociada a su propia experiencia cotidiana.”

entre la menuda arena,  
escuchando a Filomena  
sobre el chopo de la fuente,  
*y ríase la gente*

Pase a media noche el mar,  
y arda en amorosa llama  
Leandro por ver su dama,  
que yo más quiero pasar  
del golfo de mi lagar  
la blanca o roja corriente,  
*y ríase la gente*

Pues Amor es tan crüel,  
que de Píramo y su amada  
hace tálamo una espada,  
do se junten ella y él,  
sea mi Tisbe un pastel  
y la espada sea mi diente  
*y ríase la gente*

En apenas seis estrofas se aglutinan de golpe, pero no desatinadamente, los ejes principales de la poética gongorina, no sólo en términos temáticos; también estilísticos y formales. Es una composición que contiene, por así decirlo, el temario de la poesía gongorina. Mediante ella el poeta rechaza, como dice Jammes, “los quebraderos de la política [...] el lujo principesco [...] [y] las empresas coloniales y comerciales.”<sup>394</sup> En este hecho el hispanista francés ha reconocido a un Góngora rebelde y apolítico.<sup>395</sup> No se equivocaba del todo el profesor Jammes. Ciertamente el poeta mantiene casi toda su vida una actitud de rechazo y abierta hostilidad hacia la corte y la vida palaciega. Cómo olvidar, por ejemplo, los sonetos burlescos en contra de Madrid y de Valladolid, otrora centros neurálgicos de la corte, “Grandes, más que elefantes y que abadas” (*OC* 69, 1588) y “Llegué a Valladolid, registré luego” (*OC* 139, 1603), por mencionar sólo algunos, o los famosos tercetos de 1609 “¡Mal haya el que en señores idolatra” (*OC* 202). Sin embargo, creo que esa actitud en apariencia “apolítica”, expresada en la tan elocuente frase “esto es la corte; buena pro le haga”, puede entenderse en realidad como una manifestación genuinamente política, de ninguna manera neutral o desinteresada, sino más bien antagonista, polémica y risueña. Muy probablemente

---

<sup>394</sup> Cf. Jammes (1987), *op. cit.*, p. 152.

<sup>395</sup> *Ibid.*, p. 165.



al poeta no le desagradaba por completo la vida cortesana. No le gustaba, es cierto, la que le tocó en turno, pero hubiera deseado ser nombrado secretario cortesano, como lo muestra la anhelante sorna del soneto de 1610 “El conde mi señor se fue a Nápoles” (OC 234), dedicado a la partida del conde Lemos a Nápoles y del duque de Feria a Francia en que, entre broma y broma, don Luis manifiesta su profundo desacuerdo por haber sido relegado de la comitiva:

El conde mi señor se fue a Nápoles;  
el duque mi señor se fue a Francia:  
príncipes, buen viaje, que este día  
pesadumbre daré a unos caracoles.

Como sobran tan doctos españoles,  
a ninguno ofrecí la musa mía;  
a un pobre albergue sí, de Andalucía,  
que ha resistido a grandes, digo, soles.

Con pocos libros libres (libres, digo,  
de expurgaciones) paso, y me paseo,  
ya que el tiempo me pasa como higo.

No espero en mi verdad lo que no creo:  
espero en mi conciencia lo que sigo,  
mi salvación, que es lo que más deseo.

De nuevo es posible observar en este soneto la contraposición de dos modos de vida: el estrés de la corte y la paz del campo, tensión constante y contradictoria tanto en la vida como en la poesía de don Luis, como también lo ejemplifica el ciclo de poemas dedicados a la figura del marqués de Ayamonte. Pero incluso en estos poemas epidícticos en que puede verse al Góngora más contradictorio consigo mismo, haciendo la corte a los poderosos para ganarse un lugar entre ellos, incluso ahí, la poesía del cordobés no pierde su esencia sublime y su carácter sublimante de la palabra, del paisaje, de la realidad. Como recientemente ha mostrado Ponce Cárdenas “cuando Góngora visita en Huelva al conde de Niebla y en Ayamonte a don Francisco de Guzmán, la revelación (vital, vívida) del espacio atlántico de Andalucía se traduce poéticamente en todo cuanto había aprendido del género piscatorio”,<sup>396</sup> hecho que le permite formular una *piscatoria* propia que, como dice Inés Ravasini, hace patente la influencia de sus modelos italianos, pero también la reinventa y la renueva en muchos sentidos.<sup>397</sup> En éste, por ejemplo: en la mezcla con elementos del género epidíctico

---

<sup>396</sup> Jesús Ponce Cárdenas, “Formas breves y géneros epidícticos entre Tasso y Góngora: El ciclo a los marqueses de Ayamonte” *Romanische Forschungen*, 122: 2 (2010), p. 192.

<sup>397</sup> Inés Ravasini, “Il «Romancero nuevo»”, en «*Náuticas venatorias maravillas*». *Percorsi piscatori nella letteratura spagnola del Siglo de Oro*, Ibis, Como-Pavia, 2011, pp. 47-68.

y su expresión en versos de *arte menor* no considerados parte de un género ilustre y culto, como lo hace evidente el romance, composición también del ciclo ayamontino, que el poeta dedica a la marquesa y a su hija, “Donde esclarecidamente” (OC 178).

Pero regresemos a la letrilla. Las últimas dos estrofas se ocupan, por partida doble, de criticar y rechazar la tragicidad del amor idealizado, representado por dos de las parejas mitológicas que ocupan un lugar muy destacado en la poesía burlesca del poeta andaluz: Hero y Leandro y Píramo y Tisbe. Sin llegar al desencanto de composiciones como el romance “Noble desengaño” (OC 48) o del maravilloso soneto “Aunque a rocas de fe ligada vea” (OC 53), en las estrofas finales de esta letrilla, Góngora se muestra, cuando menos, cauteloso y renuente a las peripecias anímicas de la pasión amorosa, como sucede también en el romance un año anterior “Ciego que apuntas y atinas” (OC 4). A diferencia de la lírica amatoria gongorina donde se idealiza no el amor sino la belleza femenina y, quizá también, el sufrimiento del amante, en la letrilla de 1581 se manifiesta, más bien, una pulsión vital, evidentemente consciente de la fugacidad humana. La certeza de la muerte y lo efímero de la condición humana llevan al poeta a insistir, tan socarronamente, en la necesidad casi obligatoria de vivir el presente. No la hazaña sobrehumana de Leandro cruzando el tormentoso y agitado mar para encontrarse con Hero, ni la confusión fatídica que conduce a Píramo y a Tisbe a un suicidio innecesario. No. A Góngora le mueve el presente. El amor idealizado, desde la óptica del poeta, engaña y corrompe más aún que el propio tiempo. De ahí que el estribillo del romance “*Que se nos va la pascua, mozas*” (OC 26) no sea sólo un dicho popular versificado sino una verdadera declaración de principios. Se trata del manido tópico del *carpe diem*, que en Horacio como en otros autores del Siglo de Oro implicaba cierta solemnidad. Pero en Góngora, además, se suma la risa burlona e irremediabilmente realista ante lo inevitable:

Y sé de otra buena vieja,  
que de un diente que le quedaba,  
se lo dejó, estotro día,  
sepultado en unas natas,  
y con lágrimas le dice:  
«Diente mío de mi alma,  
yo sé cuándo fuistes perla,  
aunque ahora sois caña.»  
*¡Que se nos va la pascua, mozas*  
*que se nos va la pascua!*

La degradación de la imagen petrarquista de los dientes como “perlas” a una simple “caña” dice mucho de la conformación de la nueva concepción amorosa del poeta que culminará, como lo ha dicho Micó, con la superación del petrarquismo. Por otra parte, las evidentes alusiones sexuales confirieron a este romance un estatus de inmoralidad, como si se tratara de una invitación al desenfreno carnal y a los placeres venéreos. Sin embargo, bajo su superficie locuaz y provocadora reposa, profunda y terrible, la reflexión velada sobre la fugacidad de la vida. Esa es al menos la impresión que queda al leer los versos de la última estrofa:

Por eso, mozuelas locas,  
antes que la edad avara  
el rubio cabello de oro  
convierta en luciente plata,  
quered cuando sois queridas,  
amad cuando sois amadas,  
mirad, bobas, que detrás  
se pinta la ocasión calva.  
*¡Que se nos va la pascua, mozas,  
que se nos va la pascua!* [vv. 43-62]

Aunque de manera risueña, estos versos plasman dos verdades incuestionables: nuestra temporalidad y lo inevitable de nuestra muerte. Son estas dos certezas las que en realidad fundamentan el poema y que en Góngora, más que tópico parecen ser una obsesión. Lo importante en estas dos composiciones no es la sátira juguetona que las viste sino la elevación de pensamiento del que nacen. Su expresión verbal, ingeniosa y aguda, conforma la promoción de la estética satírico-burlesca que impulsó el cordobés pero también hace manifiesta la necesidad de ir más allá de géneros y estilos. Un pensamiento profundo y sublime no necesariamente debe ser comunicado mediante la narración solemne de un hecho. En eso radica precisamente la sublimación poética: en la inversión de los valores establecidos o tradicionales sin que eso suponga una pérdida en la potencia expresiva ni el debilitamiento de la reflexión. Apenas un año antes, y también en un registro burlesco, el poeta escribió, motivado por las mismas inquietudes,<sup>398</sup> el romance “Diez años vivió Belerma” (OC 28), parodia de un tema caballeresco que “sigue la leyenda de Belerma a quien Montesinos

---

<sup>398</sup> Cf. Giulia Poggi, *Góngora*, Salerno, Roma, 2019, quien, por el contrario, considera que el romance “si fonda [...] su una irrisione del valore della fedeltà.” (p. 40).

entregó el corazón de Durandarte, su amante, muerto en Roncesvalles.”<sup>399</sup> Se trata de un largo romance, de poco más de 130 versos, que contiene el diálogo de dos mujeres: una joven, Belerma, que llora la muerte de su marido, y la otra madura, doña Alda, que la consuela y la aconseja. Más allá del sustrato caballeresco de la leyenda, nada impide pensar que muy probablemente la voz de doña Alda podría identificarse con una de las máscaras del poeta. En su actitud y en sus palabras se trasluce una risueña crítica al código caballeresco y,<sup>400</sup> en consecuencia, una reflexión sobre el paso del tiempo, sobre la vida y sobre la muerte. Doña Alda no se burla de la tristeza de Belerma sino de la idealización de un sentimiento. Es aquí donde la vena epicúrea del poeta trasluce: en su tono paródico, en su insistencia de alejarse del dolor y en su empeño por vivir el presente. La larga perorata de la vieja doña Alda, más allá de sus ingeniosísimos y agudos pincelazos de sarcasmo y de sus innegables alusiones sexuales, entenece por la vitalidad y sabiduría con que pretende mostrar a Belerma que nada gana con sufrir tanto:

riéndose muy despacio  
de su llorar importuno,  
sobre el muerto corazón  
envuelto en un paño sucio,  
le dice: «amiga Belerma,  
cese tan necio diluvio  
que anegará vuestros años,  
y ahogará vuestros gustos.  
Estese allá Durandarte  
donde la suerte le cupo;  
buen pozo haya su alma,  
y pozo que esté sin cubo.  
Si él os quiso mucho en vida,  
también le quisistes mucho,

---

<sup>399</sup> Jammes (1987), *op. cit.*, p. 126. Se trata de un romance muy conocido sobre el que muchos estudiosos han trabajado. Cf. Dámaso Alonso, “Los pecadillos de don Luis de Góngora”, *Revista de Filología Española*, 47: 1-4 (1964), pp. 216-235; Ignacio Arellano Ayuso, “El conceptismo de Góngora: más divagaciones sobre los «déligos capotuncios» del romance «Diez años vivió Belerma», en *Hommage à Robert Jammes*, Toulouse, Presses Universitaires du Midi, 1994; Rodrigo Cacho Casal, “Los consejos de doña Alda: registros paródicos en un romance gongorino”, en Joaquín Roses Lozano (coord.), *Góngora hoy. «Ángel fieramente humano». Góngora y la mujer, IX*, Diputación Provincial, Córdoba, 2007, pp. 119-157.

<sup>400</sup> Cf. Ramón Menéndez Pidal, “Cervantes y el ideal caballeresco”, *Miscelánea histórico-literaria*, Espasa-Calpe, Buenos Aires, 1952, pp. 26-27. Antonio Carreño (Luis de Góngora, *Romances*, ed. Antonio Carreño, Cátedra, Madrid, 2013, *ad loc.*, p. 175), siguiendo la estela de Pidal, considera que Jammes (1987, *op. cit.*, pp. 126-129) se equivoca al juzgar que lo paródico del romance es solamente un “medio útil para dar un acento burlesco a la narración”. La parodia, dice Carreño, “va más lejos: transgrede una norma e imitando otros textos establece una profunda diferencia crítica e irónica. Invierte una convención al contrastar dialógicamente la norma con la transgresión de sus múltiples referencias previas.”

y si tiene abierto el pecho,  
queréllese de su escudo.

[...]

No hiléis memorias tristes  
en este aposento obscuro,  
que cual gusano de seda  
moriréis en el capullo.

Haced lo que en su fin hace  
el pájaro sin segundo,  
que nos habla en sus cenizas  
de pretérito y de futuro.

Llorad su muerte, mas sea  
con lagrimillas al uso;  
de lo mal pasado nazca  
lo porvenir más seguro.» [vv. 17-32, 77-88]

Guardando las debidas proporciones, las palabras de doña Alda hacen recordar aquellas de Ana, hermana de la reina cartaginense Dido, cuando ésta le confiesa el amor culpable que siente por Eneas, pues siente que está faltando al juramento hecho a su esposo muerto, Siqueo:<sup>401</sup>

[...] *O luce magis dilecta sorori,  
solane perpetua maerens carpere iuventa  
nec dulcis natis Veneris nec praemia noris?  
id cinerem aut Manis credis curare sepultos?  
esto -aegram nulli quondam flexere mariti,  
non Lybiae, non ante Tyro; despectus Iarbas  
ductoresque alii, quos Africa terra triumphis  
dives alit: placitone etiam puganbis amori?* [Aen. 4, vv. 31-38]

[...] “Oh tú, más que la lumbre  
querida para mí, ¿tan triste y sola  
dejarás consumir tus años jóvenes,  
sin saber qué son hijos, y de Venus  
sin gozar el favor? ¿Crearás se curan  
de esto los Manes, gélidas cenizas?

---

<sup>401</sup> Esto es lo que Dido contesta a su hermana, Aen, 4. 9-29: “Anna soror, quae me suspensam insomnia terrent! / quis novus hic nostris succesit sedibus hospes, / quem sese pre ferens, quam forti pectore et armis! / credo equidem -nec vana fides- genus esse deorum. / degeneres ánimos timor arguit. heu quibus ille / iactatus fatis, quae bella exhausta canebat! / si mihi non animo fixum immotumque sederet, / ne cui me vinclo vellem sociare iugali, / postquam primus amor deceptam morte fefellit; / si non pertaesum thalami taedaque fuisset, / huic uni forsam potui succumbere culpae. / Anna, fatebor enim, miseri post fata Sycahei / coniugis et sparsos fraternae caede penates / solus hic inflexit sensus animumque labentem / impulit. adgnosco veteris vestigia flammae. / sed mihi vel tellus optem prius ima dehiscat / vel pater omnipotens abigat me fulmine ad umbras, pallentis umbras Erebi noctemque profundam, / ante, pudor, quam te violo aut tua iura resolvo. / ille meos, primus que me sibi iunxit amores abstulit; ille habeat secum servetque sepulcro.”

Que, enferma de dolor, no te atrajeran  
novios de Libia o Tiro, lo comprendo,  
que a Yarbas despreciaras y a otros jefes  
de África, en sus trofeos tan ilustres...  
¡pero luchar contra un amor gustoso!<sup>402</sup>

En ambos poemas la figura de autoridad que aconseja a las amantes lo hace desde un plano de sensatez vital. De nuevo el paganismo gongorino que se presiente en el romance apela no a la culpa sino a la experiencia y a la búsqueda por la felicidad. A la innegable sátira del tema caballeresco subyace una pulsión vital irrenunciable. Al dolor y a la pena, Góngora antepone la necesidad de entender el paso del tiempo y las escasas oportunidades que se tiene para ser feliz. Hijo pródigo del humanismo, Góngora declara *hic et nunc*, y al hacerlo se suma a la noble tradición de la tragedia griega y a la notoria sublimidad de la sátira latina. El registro genérico de los poemas pasa a segundo término. Los enaltece no la burla, sino la profunda reflexión que hay atrás de ella. La grandeza de pensamiento, su sublimidad, no se encuentra (o no sólo) en el ingenio agudo del escarnio y la burla; sobre todo se manifiesta en la sutil pero arrebatadora cavilación sobre la vida, la muerte, el amor, el tiempo.

El tópico del *carpe diem* con este mismo tono festivo pero de manera un poco menos burlesca y funeral lo encontramos en sonetos como el de 1582, “Mientras por competir con tu cabello” (OC 24), y el de 1583 “Ilustre y hermosísima María” (OC 35), a los que Jammes, sin embargo, confiere, como a la mayoría de los sonetos juveniles del cordobés, “el brillo y la insensibilidad del diamante”.<sup>403</sup> Un desliz del decano francés que resanó digna y maravillosamente diez años después, en una discreta nota aparecida en el *Diario de Córdoba*, con ocasión de la Feria del Libro celebrada en esta ciudad. Ahí nuestro hispanista se queja amargamente de la opinión común, repetida una y otra vez en los manuales de historia literaria, que solía calificar el arte poético gongorino como “limitado: magnífico de color y de sonoridad, elegantemente suntuoso, realmente egregio en la expresión de la belleza plástica [...] [pero] falto de intimidad y de calor humano [que] nos produce la sensación de algo frío e inerte.”<sup>404</sup> En efecto, sólo un análisis superficial y con premura vería en los poemas

---

<sup>402</sup> La traducción corresponde a Aurelio Espinosa Póllit. Cf. Virgilio, *op. cit.*, p. 491.

<sup>403</sup> Jammes (1987), *op. cit.*, p. 308.

<sup>404</sup> Robert Jammes, “La supuesta insensibilidad gongorina. Defensa de la autenticidad y de la sinceridad profunda de su poesía”, *Diario de Córdoba/ Cuadernos del Sur* 43, publicado el 24 de abril de 1997, pp. 43-44, p. 43.

de don Luis algo “frío e inerte”. Mucho menos en los sonetos mencionados apenas pues, como se ha dicho, más allá de la erudición literaria y formal que implica la reformulación de un tópico como éste, lo importante por ahora es ver en ellos “el eco de un gran pensamiento.” No sólo por el hecho de haberlos escrito como lo hizo el poeta, con una maestría formal y un dominio de la técnica impresionante; sobre todo porque a una edad tan corta Góngora supo darle nuevos bríos a temas extremadamente comunes y trillados sobre los que ya se había discurrido prolija y maravillosamente. De ahí, seguiré insistiendo en ello, la importancia de entender que los poemas tempranos no son una mera experimentación imitativa. Se trata, como se verá más adelante, de la emulación de los escritores consagrados pero con un afán competitivo: no es imitar por imitar, se trata de superar el modelo, de *ir más allá*. En eso radica precisamente lo sublime, en ese sentimiento de elevación casi sobrehumano que sobrepuja al autor primero y luego al lector a salir de sí mediante la grandeza de su palabra que es, a su vez, la grandeza de su pensamiento.

Pero una vez más debemos regresar a la letrilla para concluir el recorrido que nos ha llevado a entender que desde sus inicios el joven Góngora tenía muy claro el rumbo de su poesía en términos ideológicos y elocutivos, y que el proceso que va de estas primeras obras a las consideradas obras mayores no es tanto el de la experimentación como el del perfeccionamiento, en unos casos, y en otros, el de la fijación.<sup>405</sup> A este conjunto de valores

---

<sup>405</sup> En un polémico artículo Antonio Carreira, (“Góngora y su aversión por la reescritura”, contenido en su libro *Gongoremas* 1999, *op. cit.*) sugiere que el poeta cordobés rehúye casi siempre la repetición elocutiva de sintagmas, ideas y junturas no sólo con un afán de perfeccionamiento sino, sobre todo, “para no repetir los conceptos ni las fórmulas de unos a otros” (p. 179). Esta aversión, continúa el filólogo “explica la calidad de su obra” (p. 182) y por qué en obras que nada tienen que ver con el elogio, la circunstancia o la corte, como sus *Soledades* y su *Polifemo* (¡aunque también añade a éstos décimas, letrillas, romances y sonetos!), “no se encuentra ni vestigio de reescritura” pues ahí el poeta “compone libremente” (p. 200). La aseveración del crítico madrileño es veraz, pero también un tanto exagerada. Es cierto que Góngora reelabora casi siempre ideas y conceptos que pasan de uno a otro poema, verbal y temáticamente modificados, pero puede olerse y descubrirse en ellos su rastro, su materia original. Es precisamente esa constante *repetición/reescritura/relaboración* lo que llevó a José María Micó a formular su hipótesis sobre la fragua de las *Soledades* en algunos poemas anteriores y la misma que llevó a Nadine Ly a sugerir que la poesía de Góngora se componía de “núcleos semánticos” que desembocaron en el “mar común” de las grandes obras y para las que fueron ideados; fue la misma idea también que hace apenas diez años motivo la teoría del “paradigma verbal” de Mercedes Blanco. De manera que la radicalidad de la opinión de Carreira no está del todo justificada. Baste con citar un par de ejemplos que prueban lo contrario. En los versos iniciales del *Polifemo* [vv. 25-26] Góngora nos ofrece una magnificante descripción de Sicilia: “Donde espumoso el mar Siciliano / el pie *argenta de plata* al Lilibeo”. El sintagma en cursivas (que llamó la atención de muchos críticos, entre ellos Dámaso Alonso y Nadine Ly, que lo comentaron profusamente) es la reescritura o repetición de un verso aparecido casi veinte años antes en el romance satírico “Noble desengaño” (*OC* 48, 1584) [vv. 57-66]: “Qué de noches frías / que me tuvo el hielo / tal, que por esquina / me juzgó tu perro, / y alzando la pierna / con gentil desnudo / me *argentó de plata* / los zapatos negros.” El único cambio “significativo” es el tiempo verbal y el contexto narrativo. A pesar de ello, el sintagma no pierde su

criticados en la letrilla y que hemos intentado desarrollar también en su relación con otras composiciones, el poeta contrapone otros, los propios, esos que completan el cuadro de su concepción vital: los placeres inmediatos, los más sencillos, esas pequeñas cosas que van de lo meramente culinario a lo intelectual. Como dice Jammes, el poeta muestra sus preferencias alimenticias pero también estéticas “en un pequeño cuadro de inspiración rústica y marítima a la vez: el canto del ruiseñor sobre el chopo de la fuente y las conchas que se recogen en la fina arena de la playa [...] se nos manifiestan incluso sus gustos literarios: los buenos cuentos de otros tiempos que se escuchan en invierno en torno al brasero.”<sup>406</sup>

Ese cuadro se completa, como cerrando un ciclo, con el romance “Qué necio que era yo antaño” (OC 83, 1590) en que el pretexto del desengaño amoroso sirve a don Luis para componer uno de sus poemas de raigambre más epicúrea y para reafirmar su programa poético y vital comenzado con la letrilla *Ándeme yo caliente*. Se trata, dice Jammes, del producto de una “crisis de conciencia” que hace que el poeta se replantee un golpe de mano, oportunidad que le brinda un “tabardillo dichoso” que lo libera de sus males:

¡Qué necio que era yo antaño,  
aunque hogaño soy un bobo!  
Mucho puede la razón,  
y el tiempo no puede poco.

A fe que dijo muy bien  
quien dijo que eran de corcho  
cascos de caballo viejo  
y cascos de galán mozo.

Serví al Amor cuatro años,  
que sirviera mejor ocho  
en las galeras de un turco  
o en las mazmorras de un moro.

Lisonjas majaba, y celos,  
que es el esparto de todos  
los majaderos captivos  
que se vencen de unos ojos.

De esta dura esclavitud,  
hace un año por agosto,  
me redimió la merced  
de un tabardillo dichoso:

---

grandiosa expresividad y otorga a cada contexto su propia particularidad poética. Lo mismo sucede en el caso del sintagma “Lágrimas cansadas” cuya primera aparición se da en el v. 11 del romance “Érase una vieja” (OC 11, 1581) y luego se repite un año después en el soneto “Suspiros tristes, *lágrimas cansadas*” (OC 19, 1582), pero que podemos también encontrar en poemas posteriores. Todo lo anterior apuntala también la tesis que sostiene y vertebra esta investigación.

<sup>406</sup> Jammes (1987), *op. cit.*, 153.



a este mal debo los bienes  
que en dulce libertad gozo,  
y vame tanto mejor  
cuanto va de cuerdo a loco [vv. 1-24]

Aunque no se pierde del todo la temática amorosa en su poesía, sí se transforma y adquiere un matiz mucho más filosófico, que se aleja de las reflexiones cristianas de la *vanitas vanitatum* y se acerca más al ideal epicúreo de la sabiduría. La “negra odisea” amorosa de los años anteriores se resuelve entonces en una decidida búsqueda por la felicidad y la tranquilidad anímica que marcará, incluso, la actitud del peregrino de sus *Soledades* y que,<sup>407</sup> prefigurada desde sus primeras composiciones, parece tomar cuerpo definido y cierto a partir de esta composición, a tal grado que el romance en su conjunto parece ser una verdadera reminiscencia lucreciana que invita a pensar que Góngora tuvo en mente (¿o frente a sí?) el *De rerum natura*:

Heme subido a Tarpeya  
a ver cuál se queman otros  
en tan vergonzosas llamas  
que su honor volará en polvo;  
y he de ser tan inhumano  
que, a quien otra vez, piadoso,  
ayudara con un grito,  
acudiré con un soplo.  
Háganse, tontos, cenizas  
que con cenizas de tontos  
discretos cuelan sus paños,  
manchados, pero no rotos.  
[...]  
No rompen mi sueño celos,  
ni pesadumbre mi ocio,  
ni serenos, mi salud,  
ni mi hacienda, mal cobro  
[...]  
Con doblados libros hago

---

<sup>407</sup> Es cierto que la causa que motiva el naufragio del peregrino es el desprecio de su amada. Pero también es cierto que su proceso va de la obnubilación (“crepúsculos pisando”) a la reflexión profunda y silenciosa sobre su pasado, siempre en función del contraste que le ofrece la vida rústica con su vida palaciega. Piénsese sobre todo en que, si es cierto que la proyección de este *opus magnum* era de cuatro soledades, cuyo último estadio sería el páramo, se cumple entonces este mismo ideal epicúreo, llevado a su más radical expresión, la del eremita que ha sido capaz de abandonar todos los placeres terrenales, se ha alejado del “mundanal ruido”, y ha conseguido al fin la feliz tranquilidad, ese bien supremo que Epicuro llamó “ataraxia”. Cf. al respecto el estupendo artículo de Joaquín Roses, “Del olvido imposible a la nada indudable en las *Soledades* de Góngora”, *Criticón*, 129 (2017), pp. 243-268.

los días de mayo, cortos,  
las noches de enero breves,  
por lo lacio y por lo tosco.  
[...]  
Salgo alguna vez al campo  
a quitar al alma el moho,  
y dar verde al pensamiento,  
con que purgue sus enojos. [vv. 25-36; 41-46; 49-52 y 69-72]

La actitud del sabio que otea en su templo de sabiduría, al amparo de libros y silencio, las penas y el tortuoso tránsito de los demás expresado en estos versos recuerda, en efecto, los hexámetros iniciales del segundo libro del poema lucreciano que reivindicán, precisamente, la figura de un sabio que ha alcanzado la comprensión de las cosas del mundo y que, de alguna manera, ha abierto los ojos para contemplar la única realidad verdadera: la finitud humana. Tal comprensión lo libera de todas sus preocupaciones y le da la posibilidad de vivir una vida sin agitaciones, al amparo de sí mismo, del mundo natural que lo rodea, único, en todo caso, del que podría depender en términos materiales.<sup>408</sup> Éste fue uno de los motivos por los que el epicureísmo, y específicamente el epicureísmo lucreciano, fue tachado de egoísta, contradicción esencial y principalísima de una filosofía que lo que pretendía era liberar a los hombres de todas las falsas creencias que le suponían una vida regida por las supersticiones y el desconocimiento de la naturaleza. Y es también esta suerte de retiro, ciertamente desdeñoso, el que motivó que Robert Jammes incluyera esta y otras composiciones en lo que él consideró el individualismo confortable de don Luis:

Esta negativa de los desasosiegos amorosos, este repliegue sobre sí mismo en un retiro estudioso, esa búsqueda del desengaño que condena las ilusiones de la juventud, con todo lo que implica de generosidad, todo eso define ya cierta forma de egoísmo [...] que no corresponde[n] a lo que sabemos del carácter de Góngora, al que sus biógrafos nos presentan como eminentemente sociable y que, como lo prueban muchos detalles de su vida, tuvo efectivamente muchos amigos. Podría ser que esa fórmula refleje una amargura pasajera y particularmente profunda. A veces tenemos la impresión de que

---

<sup>408</sup> Cf. Lucr. 2, 1-2: *Suave, mari magnum turbantibus aequora ventis, / e terra magnum alterius spectare laborem; / non quia vexari quemquamst iucunda voluptas, / sed quibus ipse malis careas quia cernere suave est. / Suave etiam belli certamina magna tueri / per campos instructa tua sine parte pericli. / sed nihil dulcius est, bene quam munita tenere / edita doctrina sapientum templa serena, / despiciere unde queas alios passimque videre / errare atque viam palantis quaerere vitae, / certare ingenio, contendere nobilitate, / noctes atque dies niti praestante labore / ad summas emergeré opes rerumque potiri. / o miseris hominum mentis, o pectora caeca! qualibus in tenebris vitae quantisque periculis / degitur hoc aevi quodcumquest! nonne videre / nil aliud sibi natura latrare, nisi utquî / corpore seiunctus dolor absit, mente fruatur / iucundo sensu cura semota metuque? / ergo corpoream ad naturam pauca videmus / esse opus omnino, quae demant cumque dolorem, / delicias quoque uti multas substernere possint.*

Góngora se exhorta a sí mismo al egoísmo, como si reaccionase contra su propio temperamento.<sup>409</sup>

Pero, como en el caso del poeta latino, en el caso de Góngora la afirmación personal en un retiro a veces solitario y siempre estudioso no significa que su generosidad y buena alma se hayan agotado, ni tampoco que, en consecuencia, haya preferido burlarse de los menesterosos y cuitados. Más bien se trata de una afirmación consigo mismo y del sosiego feliz y tranquilo que le provocaban no los males ni las desgracias de los que sufren sino la carencia absoluta de las mismas. La “negra odisea”<sup>410</sup> que ha padecido el poeta atraca finalmente en el “pastoral albergue” del romance de “Angélica y Medoro” donde parece haber una resignificación del amor, pero sobre todo una ponderación mayúscula del mundo natural, de la medianía rústica que no sólo es el *locus amoenus* de la pastoral ni de la venatoria. Es más bien refugio y cobijo, espacio de reflexión y soledad, pero también de compañía sincera, de preocupaciones ausentes. Este sentimiento se agudiza y se afianza aún más en el imaginario del poeta cuando lo contrapone a los estragos de la corte, a ese mundo hostil al que, aun queriéndolo, no pertenece. Góngora es un provinciano aburguesado que, de cualquier manera, tiene una relación íntima y profunda con la naturaleza. No cabe duda, como dice Carreira, de que el poeta cordobés

no sólo era un buen observador, sino también amante del campo y sus productos. [...] Si lo evoca tan a menudo [...] es porque lo considera [...] digno de figurar en lo más alto de la lírica: ejemplo es para él, más que Horacio, Virgilio en sus *Bucólicas* y sobre todo en las *Géorgicas*.<sup>411</sup>

Y es precisamente en la importancia que Góngora le confiere al poeta latino y, en especial, a estas dos obras, donde hay que ver una más de las llaves maestras para entender el empeño de Góngora por enaltecer y honrar lo menor, lo más pequeño. Las soledades rurales maravillan a Góngora por su bonhomía sin artificialidad (contrapuesta a la parafernalia de la corte) que, contradictoriamente, en sus manos encuentra la expresión más artificiosa. Pero

---

<sup>409</sup> Jammes (1987), *op. cit.*, p. 164.

<sup>410</sup> Cf. OC 82 vv. 53-68: “Pudo conmigo el color, / porque una vez que la vi / entre más de cien mil blancas / ella fue el maravedí, / y porque no sin razón / el discreto en el jardín / coge la negra violeta y deja el blanco alhelí. / Dos años fue mi cuidado, / lo que llaman por ahí, / los jacarandos respecto, / los modernos tahalí; / en cuyos alegres años, / desde el ave al perejil, / por esta negra odisea, / la bucólica le di.”

<sup>411</sup> Antonio Carreira, “El sentimiento de la naturaleza en Góngora”, en Françoise Cazal (ed.) *Homenaje a / Hommage à Francis Cerdán*, Université de Toulouse-Le Mirail, Toulouse, 2008, p. 143.

mucho del artificio es simulación, como quería Longino, pues arte y naturaleza más que contraponerse se complementan. No es que Góngora metaforice una realidad natural. Es el asombro que le causa la realidad natural y sus miles de caras la que se abre ante sus ojos en toda su magnitud y esplendor. Don Luis, en todo caso, lo único que hace, labor hercúlea y titánica a la vez, es ponerlo ante los ojos de sus lectores con sus palabras tal y como la naturaleza se ha ofrecido a su mirada.<sup>412</sup> Por eso el *concepto* gongorino, además de imaginaria, tiene mucho de descripción fenomenológica. Una descripción, eso sí, *sui generis*.

El obsesivo retorno a estos temas, desde sus diferentes registros genéricos, mantuvo una coherencia temática y, aunque cueste creerlo, una coherencia elocutiva. Como he insistido, la nobleza y magnificencia de un pensamiento no puede ser expresada con un lenguaje discreto o común. Requiere, por el contrario, de esa fuerza expresiva que la haga manifiesta. Y es tan imbricada y simbiótica la relación de pensamiento con palabra que el pensamiento puede ser por completo ordinario y mundano pero enaltecido por el real oficio de la palabra que lo presenta. Y viceversa. No por nada uno de los ejemplos presentados por Longino es precisamente el famoso inicio del *Génesis* (1:3. 5): “Y Dios dijo hágase la luz. Y la luz se hizo”.<sup>413</sup> Esa misma fuerza tiene la palabra de don Luis. Y es manifiesta, con sus matices y modelaciones, desde sus primeros poemas.

---

<sup>412</sup> Cf. Mariapia Lamberti, “La naturaleza viva en las *Soledades* de Góngora”, *Anuario de Letras Modernas*, 18 (2013), UNAM/FFyL, p. 59, quien destaca una de las características intuitas por García Lorca en su magistral conferencia sobre la imagen poética del poeta, pero añade agudamente: “La metáfora gongorina, de hecho, lejos de ser totalmente visual, como pretende Lorca, no traslada únicamente imágenes; ‘no es una comparación sin términos comparativos’, como se la define normalmente. El *verbo* gongorino (y el sentido creador de la palabra que empleamos es voluntario) atribuye a los objetos naturales, inanimados, o a los conceptos abstractos, acciones y sentires propiamente humanos.”

<sup>413</sup> Cf. Long. 9. 9.

### 3. EL PATHOS SUBLIME GONGORINO O LA RAZÓN DE UNA SENSIBILIDAD EXALTADA

La segunda fuente de lo sublime es lo que Longino llama la “emoción vehemente y entusiástica”. Aunque aparentemente complementaria de la primera, ésta ha de entenderse, más bien, como el motor y el eje de toda sublimidad literaria. De ella emanan y a ella vuelven todas las demás fuentes pues, según nos dice Longino, esa pasión “exhala como bajo un raptó de locura un espíritu entusiástico y colma las palabras con la fuerza profética de Febo.”<sup>414</sup>

Como se sabe, una de las características más descollantes de la poética gongorina es el *ornatus* que otorga, casi siempre, una grave y extravagante forma a su lenguaje. Se habla mucho de su excesivo artificio y de su irregular disposición en el poema, pero poco se dice sobre los efectos que provoca en los lectores. Es decir, más allá de las explicaciones meramente sintáctico-gramaticales, el lenguaje gongorino tiene una función mucho más noble y profunda: transmitir al lector el arrebató anímico que llevó al poeta a sentir y expresar con tal furor y de manera tal ésta o aquella circunstancia, éste o aquel acontecimiento. No hay en la poesía de Góngora, aunque algunos manuales de literatura española sigan insistiendo en ello, palabras vacías o insignificantes. Todas ellas, hasta las más sencillas, significan, dicen, presentan. Pero no sólo, también conmueven, emocionan, a veces disgustan, y siempre sorprenden. La vehemencia y el ímpetu del lenguaje gongorino, aunque manifiesta su *pathos* con mayor intensidad en ciertas composiciones, entre las cuales habrá que contar, desde luego, las consideradas obras mayores, también lo hace patente en los poemas de arte menor, como en las décimas o en las letrillas, donde es posible advertir siempre el ardor emocional que transmiten algunos versos memorables o algunos sintagmas que, aún aislados de su contexto, siguen conmoviendo el ánimo de cualquier lector. Incluso palabras solas, en su estrechez física, en su diminuta soledad ontológica, pueden ser altamente significativas, *excelentes* entre todas las que conforman un poema. Y lo son así porque, como se ha visto en páginas anteriores y se verá de nuevo más adelante, forman parte de un todo, de un constructo ideado por el poeta hasta en sus más insignificantes y diminutos detalles.

---

<sup>414</sup> Long. 8. 3.

La poética sublime gongorina es, ciertamente, una edificación verbal, ideada por un arquitecto de la lengua, conocedor y dominador de sus formas que, aún en sus imperfecciones, procura la armonía del conjunto de manera que cuando algo desentona, el desliz parece más una variación que un error. Nos equivocáramos, por lo tanto, al pensar que el *pathos* gongorino ha sido producto de la inspiración divina, como lo creyeron algunos de sus más fieles defensores; que el ardor anímico, que motivó sus versos y que ha movido y mueve las emociones más irracionales del lector, fue el resultado de una posesión musaica que utilizó al poeta sólo como *médium* de su revelación. Esta seductora idea fue configurándose desde la antigüedad clásica como parte de una larga tradición filosófico-literaria que asoció la grandilocuencia poética a una suerte de posesión divina que el poeta *padecía*, merced a la cual su palabra adquiría una potencia inusitada. El eje neurálgico de esta teoría resultó ser la noción de “furor poético”, acuñada y desarrollada por Platón a lo largo de su obra, pero fundamentalmente en dos de sus diálogos, que en el Renacimiento, y sobre todo en el Barroco, cobraron una relevancia mayúscula: el *Ion* y el *Fedro*.<sup>415</sup> En ellos, el fundador de la Academia sugiere que el poeta es una suerte de demiurgo, posibilitado para poetizar sólo en el momento del endiosamiento, cuando se encuentra fuera de toda inteligencia racional.<sup>416</sup> A la poesía, en consecuencia, al menos a la de tono y estilo elevados, se le otorgó el estatus de don divino y al poeta el de Hacedor, inmortal y perfecto, que no necesitaba de la razón ni del arte, precisamente porque no era él quien hablaba por su boca sino la divinidad misma. Su arte radicaba, en todo caso, en ser el vehículo de un mensaje que debía revelarse. Ya en el Siglo de Oro,<sup>417</sup> con estos argumentos, se justificó una poesía difícil y enigmática, como la gongorina, atribuyéndole peculiaridades de un mensaje velado que el lector iniciado tenía que desentrañar con esfuerzo y mucha erudición,<sup>418</sup> y se investió al poeta de un halo de misterio que lo emparentaba de alguna manera con lo sobrenatural y

---

<sup>415</sup> La influencia de estos diálogos en las poéticas españolas de la segunda mitad del siglo XVI y de buena parte de las del siglo XVII puede estudiarse en Vilanova (1967), *op. cit.*, *passim* y en la monumental y aún vigente obra de Ménéndez Pelayo, *op. cit.*, t. 2, pp. 7-115.

<sup>416</sup> Cf. Plat. *Ion*, 534b-536a.

<sup>417</sup> Un ejemplo claro de ello es el tratado de Luis Carrillo y Sotomayor, *El libro de la erudición poética*, (Luis Carrillo y Sotomayor, *Obras*, ed. Rosa Navarro, Castalia, Madrid, 1990), o las opiniones de algunos comentaristas gongorinos como Martín Angulo y Pulgar y Martín Vázquez Portichuelo, fervientes defensores del “furor poético” gongorino, de los que ya he hablado anteriormente.

<sup>418</sup> Cf. Egido (1987), art. cit., p. 84.

profético.<sup>419</sup> Si bien es sugerente y, en cierta medida, admirablemente poética la idea concebida por Platón (y desarrollada por toda la tradición) de contemplar en el poeta el instrumento de los dioses para comunicarse con el hombre y hacerle experimentar y contemplar, aunque sea por un momento solo, las alturas de lo divino, lo abismal de su perfección y hermosura, lo cierto es que anula por completo el hecho poético convirtiéndolo, *ipso facto*, en una *epifanía* celestial, y despojando al poeta de su inteligencia creadora. El “estar fuera de sí”, ese momento extático que supone una creación sublime se torna entonces esotérico, impenetrable para la razón cotidiana, frío, oscuro y por completo inexpresivo. La dificultad se trona oscuridad y el *ornatus* elocutivo no es otra cosa que la forma abigarrada y metafórica en la que se cela un mensaje que sólo puede ser interpretado por unos pocos. La emotividad propia de la poesía sublime queda entonces silenciada y el único remanente es el mensaje revelado. El poeta pierde por completo su personalidad, se eclipsa ante el poder de lo divino y cede a su influjo. Sus palabras no son suyas, no es suya la emoción. Ha sido despojado de lo único que verdaderamente le pertenece.

En este sentido, la teoría longiniana de la “emoción vehemente” se vinculó de manera errónea con esta visión divina de la creación poética precisamente porque, como se ha visto, el tratadista utilizó ciertas analogías entre el discurso poético y la locura divina insuflada por Febo a la Pitia; así lo hizo Longino, sin embargo, para ejemplificar de manera mucho más elocuente cómo funcionaba el proceso de inspiración/creación en un poeta sublime.<sup>420</sup> Pero nada más. Llevar más allá la analogía, en términos interpretativos, intentando asociarla al “furor poético” platónico sería contradecir la naturaleza “terrenal” de la poética longiniana pues, como se ha dicho insistentemente, la poética sublime es un constructo textual, literario, un arte compositiva que tiene sus propias reglas y directrices, y que como tal es producto de la premeditación artística y de la reflexión creativa. Nada más terrenal que eso. No es, por lo tanto, un producto azaroso ni divino, aunque muchas veces así se nos presente. Si bien es cierto que el poeta sublime lo es por naturaleza y que el ardor y la pasión anímica que lo motivan a escribir sus versos son un don innato, hay que subrayar que incluso esa genuina e inmaculada naturaleza se perfecciona y se expresa a través del arte literario del poeta. La

---

<sup>419</sup> El mismo Góngora (si se tiene por auténtica la carta que se le atribuye) parece ser el causante de tal desvío, pues en ella insiste en que, para entender su poesía, la de las *Soledades* al menos, el lector deberá penetrar una corteza, de tras de la cual se esconde lo verdaderamente importante. Cf. Góngora (1999), *op. cit.*, p. 2.

<sup>420</sup> Cf. Long. 13. 2.

pasión *esencial* del poeta, ese *ardor animi*, encuentra su ventana al mundo sólo a través de la palabra. Ésta, por lo tanto, debe de ser capaz de expresar su ardimiento y, sobre todo, de transmitirlo. En ello radica su función como fuente principal de lo sublime. En este mismo orden de ideas, la emoción vehemente, segunda fuente de lo sublime, es la bisagra que vincula el ingenio natural con el artificio literario del poeta pues, por una parte, le provoca pensamientos elevados y trascendentes y, por otra, le da las herramientas necesarias para que esos pensamientos esencialmente magnificentes concreten su expresión y la agudicen mediante la reflexión y el arte. Por ello, Longino establece tres recursos literarios que contribuyen a que esa pasión innata del poeta se desarrolle y se exprese de manera mucho más eficaz: el concurso de las pasiones, la emulación de los antiguos y la *phantasia*.

La poesía temprana de Luis de Góngora puede enmarcarse, casi de manera natural, en esta tríada que Longino propone como constitutiva de la segunda fuente productora de lo sublime, partiendo del supuesto de que a la poesía gongorina la define su emotividad intelectual y elocutiva, su docta transparencia y, sobre todo, su profunda necesidad de expresar emociones y sentimientos, de transmitirlos al lector para que éste experimente, a su vez, el *momentum* de la creación. Para don Luis toda poesía es sinónimo de emoción y de arrebató, por lo que en la totalidad de sus composiciones, más allá de lo genérico, es posible encontrar una palabra o un verso que nos provoque tales sentimientos.

### **3.1. El concurso de las pasiones**

El sentimiento sublime, nos dice Longino, es lo que resulta de una adecuada elección y reunión de los elementos poéticos y narrativos más importantes, pues sólo así el poeta está en posibilidades de cautivar a su lector.<sup>421</sup> En este sentido, el origen de lo sublime es la *pasión*, el padecimiento anímico. El *eros* es una de esas pasiones que revela mejor que muchos otros *padecimientos* esa *manía* que se encuentra en el origen de toda aspiración sublime. Y es precisamente en este *pathos* donde la creación literaria está enraizada. La poesía amorosa es donde con más nitidez puede apreciarse el constructo literario referido por Longino, pues todos los elementos seleccionados y dispuestos para causar una respuesta anímica en el lector como el desgobierno, la desazón, el enamoramiento y todos sus síntomas

---

<sup>421</sup> Long. 10. 1.



obnubilantes están, sin embargo, milimétricamente calculados; detrás de todos ellos se encuentra la razón del poeta, su arte para disponer de ésta o de aquella manera los elementos líricos que buscan provocar en el lector justamente el efecto de un apasionamiento ciego e ingobernable.

Pues bien, todo ello es apreciable en la poesía amorosa de don Luis. Autobiográfica o no, en ella el poeta cordobés manifiesta su enorme capacidad de hacer confluir de manera congruente una serie de elementos, muchas veces contradictorios entre sí, cuyo fin es la admiración emotiva del lector. Por ejemplo, en uno de sus primeros sonetos amorosos, “Al tramontar del sol la ninfa mía” (OC 15, 1582) la intención emotiva que pretende transmitir el poeta es tal que se vuelve necesario el abigarramiento de todos los elementos en un cúmulo de acciones que están subordinadas a un solo verbo principal “juraré”:

Al tramontar del sol la ninfa mía,  
de flores despojando el verde llano  
cuantas troncaba la hermosa mano,  
tantas el blanco pie crecer hacía.  
Ondeábale, el viento que corría,  
el oro fino con error galano,  
cual verde hoja de álamo lozano  
se mueve al rojo despuntar del día;  
mas luego que ciñó sus sienes bellas  
de los varios despojos de su falda  
(término puesto al oro y a la nieve),  
juraré que lució más su guirnalda,  
con ser de flores, la otra ser de estrellas,  
que la que ilustra el cielo en luces nueve.

El cuarteto que inaugura el soneto describe el caminar de una ninfa, pero no a través de una disposición lógica ni temporal del discurso. ¡No existe un verbo principal! El que lógicamente debería serlo se encuentra expresado en gerundio, “despojando”. La idea es ésta: la ninfa camina al tramontar del sol y su pie, a cada pisada, hace nacer las flores que su mano va cortando. El punto que el editor coloca luego del verso cuatro manifiesta que la acción narrada en este cuarteto está completa, acabada. El segundo cuarteto describe a la misma dama, inmóvil, mientras el viento sacude su melena descompuesta y alborotada, a imagen y semejanza de las hojas de un álamo que revolotean afanosamente de aquí para allá al amanecer. De nuevo, aunque lógica y gramaticalmente la ninfa no es el sujeto de ambas oraciones, su figura, sin embargo, las eclipsa. De hecho, las acciones que en términos

sintácticos son las principales parecen ser, más bien, sólo un complemento de la imponente hermosura de la ninfa. En el primer terceto se observa de nuevo el movimiento de la ninfa y es justo en este momento en que su figura se corporaliza, como lo manifiesta el verbo “ciñó” del v. 9. Esta repentina aparición hace pasar los dos cuartetos anteriores como si se trataran sólo de imágenes idílicas que se rememoran rápidamente, como en instantáneas, mientras no se tiene plena consciencia de lo que pasa. Eso explicaría el brusco punto final del primer cuarteto y el más leve pero igual de desconcertante punto y coma del segundo: son dos cuadros que aparecen como en una suerte de parpadeo. Como si el poeta mismo fuera arrebatado por la hermosura de su dama cuando se dispone precisamente a describirla a la luz de la luna, o al menos frente al resplandor de las estrellas, según parece indicar la referencia a la guirnalda o corona “que ilustra el cielo en luces nueve” del v. 14.<sup>422</sup> Como lectores, hemos recorrido con la ninfa al menos doce horas de camino. La palabra que abre el soneto es “tramontar” y en ella está cifrada buena parte de toda esta aparente confusión. *Tramontare* es un italianismo (muy probablemente imitación del soneto de Bernardo Tasso “*Al tramontar del sol chiaro e lucente*”) utilizado por Góngora para manifestar el sol poniente, el ocaso. Así pues, la primera imagen de la ninfa amada tiene por fondo un crepúsculo. Hasta aquí no hay ningún conflicto. Sin embargo, en el segundo cuarteto se presenta, como ya hemos visto, una analogía entre el cabello titilante de la rubia y las hojas iridiscentes del álamo que se mueven “al rojo despuntar del día”, es decir, al amanecer. Es aquí donde se presenta lo verdaderamente conflictivo. El cambio temporal es brusco, sobre todo si se pone atención a los colores diáfanos y resplandecientes de esta parte de la composición que se contraponen a la nebulosa crepuscular del principio. Con ellos es congruente el rojo amanecer del segundo cuarteto, pero no el espacio-tiempo en que nos sitúa el poeta en el primer cuarteto y en el último terceto, donde la alusión mitológica a una constelación nocturna nos devuelve al *tramonto* del verso inicial. A esta incongruencia contribuye el contraste cromático de toda la composición. Pero aun así, la confusión espacio-temporal no es una casualidad. La violenta transición entre uno y otro momento ha sido diseñada por don Luis para manifestar el enajenamiento amoroso y el arrebató emocional

---

<sup>422</sup> Sobre esta alusión mitológica un tanto oscura, cf. Salcedo Coronel, *op. cit.*, p. 370 y Orozco (2002), *op. cit.*, p. 50.

provocado por su amada. De esta manera, el cordobés ha elegido y dispuesto alevosamente periodos de tiempo contrastantes pero difícilmente identificables a simple vista.

En 1589 Góngora regresa, con el romance “Arrojóse el mancebito” (OC 77), sobre lo que fue para él uno de los tópicos amorosos más recurrentes: la funesta historia de Hero y Leandro.<sup>423</sup> Desde sus primeros poemas, el poeta andaluz desacralizó la imagen de estos dos amantes (como también lo hizo con la historia de Píramo y Tisbe) y, de manera burlona, los puso como ejemplo de un sentimiento amoroso entorpecido por el heroísmo pueblerino y la sinrazón, regido por las convenciones genéricas y por la tragicidad ramplona que convertía al amor en sinónimo de sacrificio y a la pasión loca de los amantes en un castigo mortal.<sup>424</sup> Pese a ello, en este romance Góngora manifiesta una intención estética mucho más definida que trasciende la burla severa y mordaz. No se trata de una sátira fácil o vulgar (aunque, desde luego, tiene partes muy candentes y abiertamente provocadoras) ni de la ridiculización estéril de las situaciones y de los personajes a los que se refiere. No es una ocurrencia fortuita e irreflexiva ni la actitud típica del poeta solitario y resentido. El proceder poético del cordobés está cimentado en una relación dialógica entre ética y estética. La base que fundamenta y posibilita esta relación es el lenguaje. Y es precisamente a partir del constructo elocutivo del poema (más allá de los desplantes jocosos que en realidad son pocos y no eclipsan la intención emotiva del poeta) que sale a flote la intención verdadera de don Luis: la sublimación de lo burlesco frente a géneros literarios más reputados y considerados más nobles.<sup>425</sup> A pesar de que Góngora llevaba al menos diez años ya moldeando su poética, intentado dignificar géneros como el satírico-burlesco, la empresa que le suponía este romance no era del todo sencilla pues el cordobés sabía que esta promoción estética pasaba por mostrar que incluso en el escarnio de una situación tan lastimosa y cruel como ésta, o en la broma hereje y criticona, el lenguaje elevado y magnífico no debía perder su gravedad y su nobleza. Así, pues, el romance se desarrolla en dos registros: el primero, focalizado en el chiste pasajero; el segundo, en la selección y reunión cuidadosa de los elementos que le permitieran describir acuciosa y patéticamente el *ardor animi* que le despertaba a su vez la imposible empresa de los amantes. Como en el caso de buena parte de los mitos utilizados

---

<sup>423</sup> El poeta ya había tratado particularmente el mito, aunque de manera apresurada, en la letrilla “Ándeme yo caliente” y la crítica al tema amoroso en el famoso romance temprano “Ciego que apuntas y atinas.”

<sup>424</sup> Cf. Jammes (1967), *op. cit.*, p. 79.

<sup>425</sup> *Ibid.*, p. 134.

por Góngora, el trágico final de éste era de todos conocido. En consecuencia, lo importante no era lo que se disponía a narrar el poeta sino la manera en que ello sucedería. He aquí el poema:

Arrojóse el mancebito  
al charco de los atunes,  
como si fuera el estrecho  
poco más de medio azumbre.  
Ya se va dejando atrás                   5  
las pedorreras azules  
con que enamoró en Abido  
mil mozuelas agridulces.  
Del estrecho la mitad  
pasaba sin pesadumbre,                   10  
los ojos en el candil,  
que del fin temblando luce,  
cuando el enemigo cielo  
disparó sus arcabuces,  
se desatacó la noche                   15  
y se orinaron las nubes.  
Los vientos desenfrenados  
parece que entonces huyen  
del odre donde los tuvo  
el griego de los embustes.                   20  
El fiero mar alterado,  
que ya sufrió como yunque  
al ejército de Jerjes,  
hoy a un mozuelo no sufre.  
Mas el animoso joven                   25  
con los ojos cuando sube,  
con el alma cuando baja,  
siempre su norte descubre.  
No hay ninfa de Vesta alguna  
que así de su fuego cuide                   30  
como la dama de Sesto  
cuida de guardar su lumbre:  
con las almenas la ampara,  
porque ve lo que le cumple,  
con las manos la defiende                   35  
y con las ropas la cubre;  
pero poco le aprovecha,  
por más remedios que use,  
que el viento con su esperanza  
y con la llama concluye.                   40  
Ella entonces, derramando  
dos mil perlas de ambas luces,

a Venus y a Amor promete sacrificios y perfumes;  
pero Amor, como llovía, 45  
y estaba en cueros, no acude,  
ni Venus, porque con Marte  
está cenando unas ubres.

El amador, en perdiendo  
el farol que lo conduce, 50  
menos nada y más trabaja,  
más teme y menos presume;  
ya tiene menos vigor,  
ya más veces se zambulle,  
ya ve en el agua la muerte, 55  
ya se acaba, ya se hunde.

Apenas expiró, cuando,  
bien fuera de su costumbre,  
cuatro palanquines vientos  
a la orilla lo sacuden 60  
al pie de la amada torre  
donde Hero se consume,  
no deja estrella el cielo  
que no maldiga y acuse;  
y viendo el difunto cuerpo, 65  
la vez que se lo descubren  
de los relámpagos grandes  
las temerosas vislumbres,  
desde la alta torre envía  
el cuerpo a su amante dulce, 70  
y la alma a donde se queman  
pastillas de piedra azufre.

Apenas del mar salía  
el sol a rayar las cumbres,  
cuando la doncella de Hero, 75  
temiendo el suceso acude,  
y, viendo hecha pedazos  
aquella flor de virtudes,  
de cada ojo derrama  
de lágrimas dos almudes. 80

Juntando los mal logrados  
con un punzón de un estuche  
hizo que estas tristes letras  
una blanca piedra ocupen:

*Hero somos y Leandro, 85*  
*no menos necios que ilustres,*  
*en amores y firmezas*  
*al mundo ejemplos comunes.*  
*El amor, como dos huevos*

*quebrantó nuestras saludes:* 90  
*él fue pasado por agua,*  
*yo estrellada mi fin tuve.*  
*Rogamos a nuestros padres*  
*que no se pongan capuces,*  
*sino, pues un fin tuvimos,* 95  
*que una tierra nos sepulte.*

Los primeros dieciséis versos introducen al lector en la tragicomedia: Leandro va en pos de su amada Hero nadando un mar en calma pero que está por tornarse un animal fiero. La solemnidad de este hecho queda destrozada con el empleo de apenas unas pocas palabras: “mancebito”, “charco de los atunes”, “pedorreras”, “mozuelas agridulces” y “se orinaron las nubes”.<sup>426</sup> Después de eso, con sorpresa descubrimos que el escarnio verbal de los cuartetos anteriores se transforma en gravedad y sublimación poética. No es casual y sí muy significativo que el v. 17 en que inicia la agitación marítima aluda perifrásticamente a la *Odisea* homérica. La aventura del “griego de los embustes” es, de alguna manera, el prelude de lo que espera a Leandro. Siguiendo a Bachelard,<sup>427</sup> quien reflexiona sobre la efímera permanencia de las imágenes líquidas y de su inmediata asociación con lo femenino (y en consecuencia también con lo negativo) en el mundo occidental, Carreño argumenta que el tema del romance es fundamentalmente escatológico y sexual,<sup>428</sup> y añade que “las imágenes líquidas o acuáticas son típicamente fugaces e incapaces de provocar emociones tan fuertes como las provocadas por las imágenes de la tierra y del fuego.”<sup>429</sup> Craso y apresurado error, me parece, el juicio del erudito español. Para no hacer un largo recuento de la fuerza expresiva de las imágenes acuáticas, específicamente las marítimas, y el profundo miedo que el mar ha suscitado desde la antigüedad a los navegantes, baste recordar las palabras de Palinuro a Eneas en el libro quinto de la *Eneida* [vv. 848-849]: *mene salis placidi vultum*

<sup>426</sup> Sobre el empleo del diminutivo y la desfamiliarización que provocan los sintagmas citados y que afectan al resto del romance, cf. Antonio Carreño, “El navegante en «caravana de fuego»: Leandro y la escritura «con letra bastarda»”, *La Perinola*, 6 (2002), esp. p. 63.

<sup>427</sup> Cf. J. M. McAllester, *Gaston Bachelard, subversive Humanist: Texts and Readings*, University of Wisconsin Press, Madison, 1991, p. 117.

<sup>428</sup> Cf. Carreño, art. cit., p. 61: “La impetuosa caída sobre un charco, enlodado, abierto, húmedo, y el dinámico impulso del que se lanza pasionalmente connota la cópula sexual que se cumple cada noche menos una: la del romance. Configurado en el arrojarse de Leandro está el impulso viril; también el órgano sexual femenino en la recepción húmeda, abierta, estancada, oscura del charco.”

<sup>429</sup> *Ibid.*, p. 62.

*fluctusque quietos / ignorare iubes? mene huic confidere mostro?*<sup>430</sup> Es precisamente en las escenas marítimas del romance que nos ocupa donde la narración se torna grave y asfixiante, horrenda, por la inminente muerte del joven amante. En los versos que describen el naufragio amoroso de Leandro y el consecuente suicidio de Hero, más allá de la burla que se desliza de vez en vez, la peculiaridad del lenguaje gongorino pondera gramo a gramo la potencia expresiva y la intencionalidad anímica de sus palabras. Los elementos que describen la situación encajan uno con otro perfectamente. En alta mar, en medio de una profunda y negra noche, rodeado de nubes tormentosas y de un oleaje incontrolable Leandro enceguece: el fuego que Hero protegía con su alma mejor que con sus manos se apaga de pronto y deja desamparado al joven que comienza a nadar sin rumbo y a perder las fuerzas que lo impulsan. El cuerpo del héroe comienza a hundirse y el lector se hunde con él. La anáfora “ya” del cuartete que ocupa los vv. 53-56 no puede ser más elocuente e intencionada. Es la ola verbal que nos ahoga junto al ya no tan animoso joven. El patetismo de la escena conmueve y abraza hasta la asfixia. De pronto, el clímax se interrumpe con la introducción de una calma juguetona y mordaz (vv. 57-64) que sólo funciona para profundizar la conmoción que provocan los siguientes cuartetes: las olas han dejado el cuerpo inerte de Leandro al pie de la torre de su amada, quien dolorida y desesperada se precipita hacia él. La velocidad elocutiva con que transcurren los últimos versos (vv. 65-84) da sustancia y cuerpo a la angustia y al sufrimiento de la trágica heroína, pero también a la horrorizante sorpresa con que su doncella descubre los cadáveres sobre la arena.

Los versos que ponen punto final al romance son quizá el chiste más cruel y festivo de la literatura del Siglo de Oro pues, como sugiere Antonio Alatorre, “la pareja de amantes clásicos, cuya historia, a finales del siglo XVI, ha hecho derramar tiernas lágrimas a tantos lectores [...] queda ridiculizada y degradada con ese devastador símil culinario.”<sup>431</sup> A pesar de ello, el poema no pierde su dignidad. Al contrario, la tensión que domina entre elementos satírico-burlescos y serios y la armonía con que se entremezclan los tonos juguetones y la elocución sublime dan muestras más que evidentes de la agudeza e inteligencia con que el poeta *disponía* de los elementos textuales, poéticos y narrativos que tenía a la mano para

---

<sup>430</sup> “¿Acaso me aconsejas ignorar la superficie plácida y los quietos flujos del mar? ¿me aconsejas confiarme a este monstruo?”

<sup>431</sup> Antonio Alatorre, “Fortuna varia de un chiste gongorino”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 15 (1961), p. 483.

conformar una estética nueva que privilegiaba lo maravilloso y grandilocuente. Contrario a lo que ha sugerido el profesor Jammes al respecto,<sup>432</sup> creo que la técnica empleada por el poeta en este romance no tiene nada de elemental y no se limita al mero contraste y yuxtaposición de elementos poéticos y antipoéticos. En la contraposición de estos elementos radica el magistral juego con el poema y con el lector. Es un acto deliberado que genera una disonancia melodiosa, contrapuntual (para continuar el símil musical) que apela al conocimiento del lector de las reglas estilísticas y genéricas, cuya ausencia implica la pérdida de sentido real. La aparente disonancia genérica y el uso de elementos discordantes es más bien un guiño del poeta a su lector, la muestra de que confía en su “educado gusto” para reconocer estas contradicciones textuales: “if the memorial standart of decorum were not in your mind before you began reading, there would be no “ponit”, no “wit”, only clownish inisipidity.”<sup>433</sup> Difícilmente pude encontrarse un término, un sintagma o una secuencia narrativa dejada al azar en la poesía de Góngora. Todos sus elementos se conjugan para un mismo fin: la conmoción anímica del lector.

Un último ejemplo de cómo el autor hace concursar armónicamente una serie de elementos patéticos para asombrar y conmover a sus lectores puede apreciarse en la canción de 1597 “Donde las altas ruedas” (OC 114), que describe los desvaríos y los vaivenes amorosos de Don Diego López de Haro y Córdoba, dedicatario de la composición:<sup>434</sup>

Donde las altas ruedas  
 con silencio se mueven,  
 y a gemir no se atreven  
 las verdes sonoras alamedas,  
 por no hacer rüido                      5  
 al Betis, que entre juncias va dormido,  
 sobre un peñasco roto,  
 al tronco recostado  
 de un fresno levantado,

<sup>432</sup> Cf. Jammes (1967), *op. cit.*, p. 132: “Por primera vez vemos a don Luis tratando de conseguir, gracias a lo burlesco paródico, nuevos efectos estéticos. La técnica que emplea es aún muy elemental, puesto que se limita tan sólo a buscar efectos de contraste por la yuxtaposición de elementos poéticos y antipoéticos; pero nos damos cuenta de que ya se esboza esa gran idea que constituye uno de los principales descubrimientos de Góngora en el plano estético: la de que los elementos antipoéticos pueden convertirse también en elementos poéticos.”

<sup>433</sup> Así se refiere C. S. Lewis a ciertos procesos creativos de la poesía inglesa metafísica. *Apud*, Arthur Terry, “Luis de Góngora: The poetry of transformation”, *Seventeenth-Century Spanish Poetry*, Cambridge University Press, 2009, p. 90.

<sup>434</sup> La datación del poema por parte de Carreira en su edición de la poesía gongorina pertenece a 1598. Sin embargo, Amelia de Paz ha probado con sobrada autoridad que el poema en realidad debe fecharse en 1597. Cf. al respecto Amelia de Paz, “Notas a la canción «Donde las altas ruedas»”, *Boletín de la Real Academia de Córdoba*, 165 (2016), pp. 279-290, esp. 285.



que escogió entre los árboles del soto	10
porque su sombra es flores,	
su dulce fruto dulces ruiseñores,	
Coridón se quejaba	
de la ausencia importuna,	
al rayo de la luna,	15
que al perezoso río le hurtaba,	
mientras que él no lo siente,	
espejos de cristal luciente.	
«Injusto Amor, -decía-,	
pues permites que muera	20
en extraña ribera,	
que por extraña tengo ya la mía,	
válganme contra ausencia	
esperanzas armadas de paciencia».	

Siguiendo a Miguel de Unamuno, Antonio Carreira sugiere que existen dos actitudes literarias ante la naturaleza: la primera es describirla minuciosamente y la segunda, transmitir la emoción que ante ella se siente.<sup>435</sup> Aunque esta afirmación parece contener una velada disyunción, como si sólo se pudiera adoptar una u otra actitud, en Góngora, sin embargo, ambas actitudes constituyen una unidad difícilmente franqueable, apenas divisible. Con toda seguridad no hay un solo pasaje en la poesía del cordobés en que la naturaleza se encuentre ausente. En buena medida, la esencia transfigurativa de su poesía está regida por la transposición de lo privativamente humano y lo exclusivamente natural. Quizá sea ésta una característica de toda la poesía, pero en Góngora, más que por su frecuencia, por su precisión se convierte en original novedad.

La descripción del mundo natural que hace el poeta es uno de los mayores generadores de sorpresa y admiración en su poesía: a su inaprehensibilidad esencial hay que sumar la grandeza metafórica con que la atrapa. La reconfiguración de lo inefable y grandioso natural pasa, primero, por su traducción a conceptos que engrandecen aún más su dimensión innata, haciéndola más visible, palpable; después por la sonora armonización de estos conceptos. El resultado es la admiración, el entusiasmo, el arrobamiento de las pasiones.

Los primeros cinco versos de esta canción, por ejemplo, recrean el *locus amoenus* bucólico; la aliteración sibilante de sus palabras simula la delicadeza de un viento ligero que apenas mueve, cariñosamente, las copas de los árboles, pero también el murmurar acuífero

---

<sup>435</sup> Carreira (2008), art. cit., p. 136.

del Betis “que entre juncias va dormido”.<sup>436</sup> En ellos se condensa poderosamente la idea de quietud y silencio reforzada, además, por la admirable prosopopeya que da la impresión de que es la voluntad del bosque, la de los altos árboles, la que no osa hacer tremolar el sosiego del lugar. El silencio y la quietud, en consecuencia, son una parte importante en la construcción del poema. Sirven como telón de fondo para una apesadumbrada queja, son el hueco que permite su resonancia. El contexto espacio-temporal es precisamente lo que hará resaltar con más fuerza el sentimiento dolorido del personaje: a la tranquilidad silenciosa de la naturaleza y de la noche se contraponen la turbulencia anímica de Coridón.<sup>437</sup>

La segunda estancia [vv. 7-12] es una hermosa y particular recreación del tan afamado tópico virgiliano *recubans sub tegmine fagi*, pero su lógica narrativa no deja de ser contradictoria con el desarrollo temporal del poema, pues si tenemos en cuenta que la estancia siguiente nos presenta a un Coridón quejoso “al rayo de la luna”, habrá que sobreentender que la sombra que proyecta el “fresno levantado” es nula, excesivamente tenue, o que el poeta no tiene en mente el tiempo narrativo sino la esencia umbrática del árbol frondoso a la luz del día, interpretación que confirmaría, en todo caso, el verso siguiente “su dulce fruto dulces ruiseñores”, dependiente también de la oración causal “porque”, que explica el motivo de la elección de ese frondoso fresno y que, en este caso, no se refiere a la esencia del árbol,

---

<sup>436</sup> Cf. David Huerta, “El sonido de las altas ruedas. (Apostilla ultramarina)”, *Boletín de la Real Academia de Córdoba*, 165 (2016), pp. 531-533. El poeta mexicano considera que el verso 4 es “quizás el más brillante, el más musical, en un poema donde priman, como temas, la reticencia y el silencio.” Cita en p. 532. Salcedo Coronel, *op. cit.*, p. 163, por su parte, considera estos versos iniciales como una recreación gongorina de los versos ovidianos sobre las moradas del sueño, aparecidos en *Ov. Met.*, 11, 592-604. El comentarista gongorino sólo cita dos versos del pasaje ovidiano. Reproduzco aquí su totalidad, porque me parece que contribuye a apreciar mejor el parecido que se les atribuye: *Est prope Cimmericos longo spelunca recessu / mons cavus, ignavi domus et penetralia Somni: / quo nunquam radiis oriens mediusve cadensve / Phoebus adire potest; nebulae caligine mixtae / exhalantur humo dubiaeque crepuscula lucis. / Non vigil ales ibi cristati cantibus oris / evocat Auroram, nec voce silentia rumpunt / sollicitive canes canibusve sagacior anser; / non fera, non pecudes, non moti flamine rami / humanaeve sonum reddunt convicia linguae. / Muta quies hábitat; saxo tamen exit ab imo / rivus aquae Lethes, per quem cum murmure labens / invitat somos crepitantibus unda lapillis.*

<sup>437</sup> Cf. Aurora Egido, “La poética del silencio en el Siglo de Oro. Su pervivencia”, *Bulletin Hispanique* 88 (1986), pp. 104 y 111-112, respectivamente: “El silencio se acomoda como condición previa de la voz, ya sea la del peregrino, la del poeta o la del propio lector, cuya mudez se hace imprescindible para la captación de la música silenciosa del poema” y “Sólo en el silencio se podían escuchar los mudos sonidos de la armonía del mundo, la música de las esperas de un dios silente, cuyas notas, a veces, se hacían eco en el microcosmos”. Cf. también Madoka Tanabe, *Imágenes del mar en la poesía de Góngora: de los romances piscatorios a las Soledades*, Servicios de Publicaciones de la Universidad, Córdoba, 2016, pp. 41-43. La autora, utilizando como modelos a Estacio [*Sil.* 5, 4], a Herrera [*Canción II*] y a Sannazaro [*Ecloga piscatoria II*], sugiere que la canción debe vincularse con el insomnio y la querrela amorosa, lo mismo que sus modelos, aunque en su estructura no sean tan similares, pues “la extensión de las palabras del protagonista en estilo directo es reducida [...] y además, el contenido no es la queja por el insomnio sino la queja al injusto Amor.”

sino a su naturaleza metafórica y metonímica.<sup>438</sup> Es decir, Coridón elige este lugar porque ahí está seguro, resguardado para sentir y pensar su pena.

Como puede apreciarse hasta ahora, la descripción de la naturaleza es la que va disponiendo el ánimo del lector y también la que prefigura la descripción del ánimo de Coridón, pues no es hasta el verso 13 donde tenemos noticia del axis temático de la composición. Durante las dos primeras estancias nos deleitamos con la amenidad silenciosa del lugar. La tercera estancia, sin embargo, supone una ruptura narrativa: el lamento de Coridón irrumpe, de manera intempestiva, en la escena. Pero la aparición repentina del personaje no es lo más conflictivo y sorprendente. Esta tercera estancia [vv. 13-18] presenta, además, complejos problemas interpretativos:

Coridón se quejaba  
de la ausencia importuna  
al rayo de la Luna,  
que al perezoso río le hurtaba,  
mientras que él no lo siente,  
espejos claros de cristal luciente.

Salcedo Coronel sugiere la siguiente interpretación: Coridón se quejaba al rayo de la luna por la ausencia de su amada y

hurtaba al precioso río claros espejos de luciente cristal sin que el mismo río lo sintiese, respecto de que corría (como ha dicho antes) dormido. Esto es, se quejaba mirándose a los rayos de la luna, en las quietas ondas del río Betis, en cuya ribera estaba recostado. Valióse don Luis del equívoco del nombre del planeta y del cristal del espejo a quien comúnmente llamamos luna.<sup>439</sup>

En la interpretación del comentarista gongorino, Coridón es el sujeto de dos verbos: “quejarse” y “hurtar”. José María Micó, por su parte, enmienda lo que considera un error interpretativo de Salcedo Coronel y propone:<sup>440</sup>

Coridón se quejaba al reflejo de la luna en el agua. El sujeto de *hurtaba* es *rayo* o *luna* y no *Coridón* como entiende Salcedo Coronel (en tal caso parecería más lógico

---

<sup>438</sup> Cf. Huerta, art. cit., p. 532, quien, siguiendo a Dámaso Alonso, dice al respecto: “Hay un microsistema de cuatro miembros, como los estudiados magistralmente por Dámaso Alonso, en los versos 11-12 [...] Los miembros del sistema son estos sombra-flores (v. 11) // fruto-ruiseñores (v. 12). A la sombra corresponde el fruto del verso siguiente y a las flores, los ruiseñores; son los rasgos sensibles propios del árbol, y cada uno de ellos está singularizado, en el caso de este fresno, por las flores que se identifican con la sombra [...] y por los pájaros, que son fruto múltiple escondido entre el follaje. Todo ello está puesto de resalto por la rima rica del pareado.”

<sup>439</sup> Salcedo Coronel, *op. cit., ad loc.*, p. 103.

<sup>440</sup> Micó, (1990), *op. cit.*, p. 83. Las cursivas son del autor.

«y al perezoso río...») [...] Es frecuente en Góngora la metáfora del hurto para simbolizar el reflejo en el agua; comp. un bello pasaje de las *Soledades*, I, 540-545: «Coros tejiendo, voces alternando, / sigue la dulce escuadra montañesa / del perezoso arroyo el paso lento, / en cuanto él hurta blando, / entre los olmos que robustos besa, / pedazos de cristal» (aunque aquí es el río quien roba a las serranas pedazos de su blanca carne.)

Me parece que Micó acierta en esta interpretación, pero yerra en otra: creo que Coridón no puede quejarse “al reflejo de la luna en el agua” porque, desde mi lectura, el personaje está tirado bajo un árbol, “al tronco recostado / de un fresno levantado”,<sup>441</sup> es decir, mira hacia arriba, hacia el rayo de la luna que le da directamente a la cara y que se cuele también por entre las ramas. Hay que tener en cuenta, además, que se encuentra “sobre un peñasco roto”, lo que parece sugerir que entre el mismo Coridón y el río hay un cierto desnivel que, probablemente, imposibilitaría, al menos de manera inmediata, la visión. En consecuencia, “Luna” es, en efecto, el sujeto de la oración relativa “que al perezoso río le hurtaba” cuya completiva objetiva es “espejos claros de cristal luciente”. Pero queda un verso suelto, problemático y ‘oscuro’: “mientras que él no lo siente”. ¿A quién se refiere “él”? El antecedente inmediato y lógico sería “perezoso río”, sobre todo si se sigue la argumentación de Salcedo Coronel que, ciertamente, contribuye a cerrar el concepto de un río durmiente, comenzado en los primeros versos. Pero nada impide entender que puede ser también Coridón quien no siente el hurto, es decir, el reflejo luminoso y bello de la luna sobre el río, precisamente porque está en una posición supina y sólo puede ver hacia arriba y, quizá, a los lados. Con esta alevosa ambigüedad, parece que el poeta intenta resaltar la zozobra acuciante del personaje manifestando su indiferencia ante un paisaje luminoso y bello al que no atiende

---

<sup>441</sup> Entiendo el participio “recostado” justamente como sus equivalentes latinos *recubo* y *recumbo*. Es cierto que “recostarse” puede significar también, como sugieren Micó y Huerta, “estar inclinado” o “sentado”. Sin embargo, tanto Covarrubias como *Autoridades* ponderan la idea de yacer acostado en el piso. Incluso ahora el *Diccionario de la lengua española* en su tercera acepción acepta que como verbo pronominal puede significar “acostarse durante un breve periodo de tiempo”, s.v. Además, la misma idea de “yacer acostado” a la sombra de un árbol puede justificarse a partir de un romance posterior del poeta, “Al tronco de un verde mirto” (1620, *OC* 348), en que se relata el sueño de otro pastor, Fileno (Felipe de Austria, próximo Felipe IV): una batalla entre dos “escuadrones armados”, de los cuales uno es guiado por el Amor y otro, por el Tiempo. En su sueño, el pastor conmina al primer escuadrón a presentar batalla y resistencia al segundo. Amelia de Paz, por su parte (art. cit., p. 286), ve en los dos versos finales de nuestra canción, “válgame contra ausencia / esperanzas armadas de paciencia” [vv. 23-24] la prefiguración de la “imagen bélica que articula el romance” al que nos hemos referido, con lo cual mi justificación encuentra un mejor y más sólido asidero.

por estar absorto en sus angustias.<sup>442</sup> Así pues, la anfibología de estos versos no es una casualidad. La oscuridad del pasaje opera en la mente del lector como un cierto extrañamiento, que lo hace *padecer* en carne propia la pena y la obnubilación anímica de Coridón.<sup>443</sup> Por el contrario, se trata de una compleja técnica compositiva a la que Góngora comienza a darle cada vez mayor importancia como constituyente de su poética sublime, y que veremos manifestarse con mayor frecuencia a partir de 1611.

### 3.2. La emulación de los poetas antiguos

No es posible entender la literatura del Siglo de Oro (y acaso la literatura de ninguna época) si no se entiende y, más aún, si se omite la importancia del acto imitativo a pesar de, o mejor, con todas sus modulaciones y peripecias. La complejidad de este hecho va mucho más allá de las determinaciones teóricas, pues en la literatura del Siglo de Oro confluyeron un sinnúmero de tradiciones, comenzando por la clásica y la italiana, que moldearon un canon amplio y rígido del que dependían las “nuevas composiciones”. Aquí y allá es posible observar la repetición de tópicos, de argumentos, de contextos narrativos, de palabras, etc., pero al mismo tiempo comienzan a advertirse también ciertos desplazamientos que parecen “desobedecer” los preceptos compositivos. Poetas y escritores dejan de limitarse a la simple imitación de sus modelos y establecen una surte de competencia con su pasado literario, no sólo en busca de superarlo sino, sobre todo, de transformarlo, de darle una forma propia que valga por sí misma y no por ser una “copia”, incluso perfecta, de éste o aquel modelo. De

---

<sup>442</sup> Quizá uno de los poemas de Góngora en donde mejor se aprecie este obnubilado ensimismamiento amoroso es el soneto “Cosas, Celalba mía, he visto extrañas” (1596, *OC* 107), cuyo final es elocuente: “y nada temí más que mis cuidados.”

<sup>443</sup> Cf. Carlos Alberto Pérez, “Juego de Soledades”, *Modern Language Notes*, 78 (1963), pp. 152-160, quien comentando la canción “Sobre trastes de guijas” (1603, *OC* 145) desliza este lúcido comentario: “La idea base de la estrofa es que el pastor se lamenta al compás del rumor del río Pisuerga. El sonido del río, al pasar a ser acompañamiento del canto, adquiere categoría de música. Esta ilusión del oído lleva a una alucinación visual: el río que produce música se nos ofrece como instrumento, en virtud de correspondencias formales: trastes-guijas, corrientes-cuerdas, clavijas-árboles [...] El parecido entre el puente del río y la cítara estaba anotado de antemano por la lengua, que los designa con un solo vocablo. La palabra *puente* es vínculo que ata firmemente el objeto visto al objeto representado. El juego de palabras es así clave de esta alucinación y corazón de todo el momento lírico musical con que se abre el poema: el pastor alternando sus quejas con las del viento, y Pisuerga, “hecho cítara doliente”, produciendo un rumor musical en sus cuerdas de plata. La complejidad de este momento y la grandeza de la imagen hacen olvidar la banalidad de la idea central: que la amada detenga sus pasos ya para escuchar el llanto del amante, ya para escuchar la música del río. El poeta ha desarrollado las imágenes en forma paralela, pero las ha llevado a un cierre perfecto con el uso de la palabra ambivalente.”

manera que el concepto aristotélico de *mimesis* va transformándose naturalmente en un concepto mucho más heterogéneo en el que se incluyen, desde luego, los preceptos del estagirita pero también otros como los de la retórica hermogeniana o postaristotélica (que los complementan) y también, aunque en menor medida y sin crédito alguno, los de Longino, quien entendió el texto literario más allá de la representación mimética de la naturaleza, encontrando en él un espacio privilegiado para dialogar con los mejores modelos literarios del pasado.

Como ya he dicho, Longino desarrolló su arte poética privilegiando el sentimiento, la emoción anímica e intelectual que subyace a toda composición literaria. En ello reside una de las novedades más radicales y profundas de su poética ya que, al subrayar el carácter emotivo de la literatura, Longino propuso una nueva aproximación al hecho poético mucho más comprensivo. Lo importante para el tratadista griego era desarrollar una teoría que desmenuzara y tratara de explicar cómo y por qué sentimos la literatura, la poesía; cómo y por qué el poeta es capaz de hacer que sus lectores experimenten con sus palabras las mismas sensaciones que los poseen a ellos cuando componen: arrebató, ira, felicidad, angustia, deseo, etc. Por eso, aunque se le ha relacionado frecuentemente con los postulados platónicos del furor poético, para Longino el *entusiasmo* sublime que experimenta y transmite el poeta apenas tiene que ver con la posesión divina que supone la vertiente académica que lo precede. Por el contrario, su fundamento está en el otro. Una literatura de la otredad que, de alguna manera, presagia la teoría moderna de la recepción. La inspiración del poeta no es divina, si bien puede igualarse a ella, sino humana, completamente terrenal. Además de su propia naturaleza, proclive a lo elevado, es la propia experiencia literaria del poeta, su relación con otros poetas, lo que genera en él esta inspiración creativa, *entusiástica*. En este sentido, el éxtasis al que mueve una poesía sublime es cultural y no teológico. La “emoción vehemente”, el *pathos* de la poesía sublime es, en esencia, resultado de un empeño agonístico, entendido el término no es su connotación peyorativa y pendenciera, sino como el reflejo de un noble sentimiento que, ante todo, reconoce la importancia y magnificencia del modelo que lo *conmueve*.<sup>444</sup>

---

<sup>444</sup> George Steiner (*Presencias reales. ¿Hay algo en lo que decimos?*, Siruela, Madrid, 2001, p. 94-95), a contrapelo de H. Bloom (que sugería que la influencia de la tradición representaba más bien una suerte de “angustia”) manifiesta una grata semejanza con el pensamiento longiniano: “La rivalidad es una donación, un diálogo generoso: los grandes artistas y los maestros artesanos se espolean unos a otros como hacen los grandes

La literatura del Siglo de Oro, y en particular la poesía, son, en buena medida, la historia de esta pugna literaria entre modelo clásico y su reformulación creativa. La concepción longiniana de la *mimesis*, entendida ahora como *emulación*, se deja ver ya en la poética herreriana. Influenciado por teóricos y poetas italianos como Pontano, Minturno y Scalígero, Fernando de Herrera rechazó, como dice Vilanova, “la teoría de la imitación en su aspecto de mera repetición de ideas y apropiación de formas”,<sup>445</sup> considerando erróneo que tanto la creación poética como el lenguaje que se empleaba en ella hubieran alcanzado su perfección, petrificándose en materiales acabadísimos e insuperables. Para el poeta y preceptista sevillano tanto la poesía como el lenguaje literario están en constante evolución, superándose y reinventándose, lo que imposibilita una imitación a rajatabla, sin modificaciones, añadiduras o pérdidas. La obligación y tarea del poeta es, por lo tanto, reconfigurar sus influencias, adecuarlas a su contexto y, quizá lo más importante, darles otra vida a través de una expresión propia, que si bien reconoce su origen e inspiración se afana en aparecer como producto autónomo e independiente.

Ahora bien, esta nueva manera de aproximarse a la literatura antigua no era producto de la generación espontánea ni del capricho de los escritores en turno. Formaba parte de un contexto mucho más general en que, entre muchas otras cuestiones y preceptos técnicos, destacaba la reconfiguración de los objetivos literarios y poéticos. La literatura prosística y poética fue convirtiéndose gradualmente en un arte fundamentalmente “placentero”, cuyas intenciones moralizantes y docentes, si bien seguían resplandeciendo, habían dejado de tener la fuerza que les habían conferido las literaturas de los siglos anteriores. Del trinomio horaciano, *prodesse, delectare, commovere*, sólo los dos últimos seguían manteniendo firme su vigencia pues, como se ha visto en el planteamiento herreriano, la *admiratio* era, junto con el *delectare*, el axis de toda creación literaria. La buena literatura debía provocar la admiración de los lectores,<sup>446</sup> y una de las maneras más eficientes de conseguirla pasaba por la modificación genérica de los textos clásicos, hecho que provocaba la sensación de algo

---

corredores. De ahí que las constelaciones de la creatividad [...] marquen la historia temporal del arte. En estos casos la influencia no es «angustia», sino colaboración. [...] Buscando liberarse de las convenciones o de las limitaciones materiales de su época, el creador conjurará a un sucesor, quizá lejano, para que complete su propósito. [...] El arte anuncia lo que ha de venir.”

<sup>445</sup> Cf. Vilanova (1967), *op. cit.*, p. 582.

<sup>446</sup> Cf. Edward C. Riley, “Aspectos del concepto de *admiratio* en la teoría literaria del Siglo de Oro”, *Studia Philologica. Homenaje a Dámaso Alonso*, Gredos, Madrid, 1963, t. 3, pp. 173-184.

nuevo.<sup>447</sup> Pero no sólo la novedad era causa de maravilla. En todo caso, ésta se originaba en y era el resultado de la elocución artificiosa del poeta, de su arte literario, que generaba una ruptura con el decoro poético tradicional; sin embargo, el verdadero desafío del poeta estaba en conseguir que el asombro fuera producto, fundamentalmente, de una transformación de los materiales literarios previos “gracias a las técnicas de yuxtaposición o de fundido que rompen la *rota* estilística o la tradicional división de los géneros.”<sup>448</sup>

De entre todos los poetas auriseculares Góngora es, con toda seguridad, el que más lejos llegó en este proceso de “renovación” o reformulación de una tradición literaria que iba perdiendo su empuje y su autoridad, y el que consiguió con más brío dar paso a nuevos procesos creativos que, como sostiene una parte de la crítica moderna, configuraron eso que ahora llamamos literatura contemporánea.<sup>449</sup> Una literatura más libre en su forma y en sus argumentos y también mucho más “experimental”, menos supeditada a ciertas necesidades ontológicas y sociales que para la literatura antigua eran el pan de cada día.

Por lo demás, en el caso del poeta cordobés conviene no hablar necesariamente de *imitación* literaria, sino de lo que Longino designó con el término de “emulación” (ζέλος, ζέλοσις, φιλοτιμία),<sup>450</sup> y que consiste no en la reproducción o traducción a la lengua vernácula de un tópico, de una palabra o de una serie de versos, sino en su reconfiguración a partir de contextos genéricos y estilísticos no necesariamente adecuados al desarrollo temático o argumentativo, pero cuyo común denominador es la emoción *patética*, admirativa. Es decir, el proceso imitativo que en muchas ocasiones se quedaba en la reproducción, perfecta sí pero poco funcional, de los aspectos formales y lingüísticos se transformó en un reto dialógico con el pasado en que el poeta reconoce la grandeza de la obra que lo inspira y, precisamente inspirado por ese influjo que emana de las páginas que lee, queda poseído por una suerte de “furor divino” semejante al de la Pitia cuando vaticina (no por nada los poetas han sido

---

<sup>447</sup> Cf. Egido (1987), art. cit., p. 88.

<sup>448</sup> *Ibid.*, p. 89.

<sup>449</sup> Cf. al respecto lo dicho por Dámaso Alonso, “Góngora y la literatura contemporánea”, *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, 2 (1931-1932), pp. 246-284; Emilio Carrilla, “Góngora y la literatura contemporánea en Hispanoamérica”, *Revista de Filología Española*, 44: 3-4, 237-282; y Andrés Sánchez Robayna, “Notas sobre el concepto de «gongorismo»”, pp. 119-142; “Dos imágenes de Góngora en el siglo XX”, pp. 143-160 y “Bajo el signo de Góngora”, pp. 205-223, todos incluidos en Andrés Sánchez Robayna, *Nuevas cuestiones gongorinas. (Góngora y el gongorismo)*, Biblioteca Nueva, Madrid, 2018.

<sup>450</sup> Cf. Long. 13. 2; 14. 1 y 44. 11, para el primer término y 44. 2, para el segundo.



llamados también *vates*), que lo incita a “reproducir” ese sentimiento poético que lo ocupa.<sup>451</sup> El resultado es un producto “nuevo” que mantiene en sus letras y en la emoción que despierta, fosilizados e indelebles, los vestigios poéticos de los que proviene, pero que también brilla con luz propia.

En este sentido, la *emulación* de otros poetas es la que define, en buena medida, los patrones de la poética sublime gongorina. Nada nuevo bajo el sol. El poeta cordobés se reconoce parte de una tradición, lo que autoriza su osadía renovadora, pero hace lo posible por individualizar su texto poético: hay un modelo al que sigue, pero sólo anotado como la ficción retórica de lo “viejo” que busca ser superada por otra ficción, la de lo “nuevo”. A este procedimiento de por sí ya muy particular hay que añadir uno más, quizá el más distintivo de la poética gongorina: la emulación paródica, pues como ya ha sugerido la crítica y, además, es evidente en la lectura de la obra poética del cordobés (incluso en una lectura parcial y sesgada) la alternancia entre lo satírico-burlesco y lo verdadero y serio atraviesa toda la producción gongorina.<sup>452</sup> La emulación satírica sirve al cordobés de dos maneras: como arma

---

<sup>451</sup> Cf. *Ibid.*, 13. 2: “En efecto, muchos son llevados por un espíritu ajeno que los inspira, del mismo modo que reza la tradición de la Pitia, que, al aproximarse al trípode, sobre una hendidura en la tierra de la que, según se dice, asciende el aliento divino, queda preñada con un poder demoníaco y al punto anuncia sus oráculos inspirados. De igual manera, del genio de los antiguos fluyen efluvios, como de boquetes sagrados, hacia las almas de quienes los emulan, e incluso los que no son fácilmente arrebatados son llevados al entusiasmo por la grandeza de otros.” La traducción de este fragmente pertenece a Oyarzún (2007), *op. cit.*

<sup>452</sup> Los de sátira y burla son dos conceptos complejos y controvertidos en el Siglo de Oro. Han sido interpretados por autores y críticos de mil maneras y con infinidad de matices. Sátira es, como se sabe, una noción heredada de la literatura latina que en la España áurea tuvo al menos cuatro tipos de vertientes que motivaron su confusión terminológica y de contenido: el drama satírico griego, la sátira menipea, la sátira latina en verso y la composición injuriosa. La primera de estas vertientes sirvió sólo como modelo en las poéticas y retóricas humanistas sin tener trascendencia en la literatura de su tiempo, y su vinculación con la figura lasciva de los sátiros le dio una connotación negativa; la segunda tuvo, por el contrario, poco impacto en los tratados y preceptivas pero una mayor trascendencia como forma literaria. La tercera y la cuarta fueron las más empleadas y también las que con mayor frecuencia se mezclaron. El carácter infamante del término satírico y la constante circulación de invectivas personales y pasquines provocaron en buena medida esta confusión, estableciendo así un sentido mucho más general del término. En este sentido, Rodrigo Cacho Casal (“La sátira en el Siglo de Oro: notas sobre un concepto controvertido”, *Neophilologus*, 88 (2004), p. 65) define así el término: “[l]a sátira se presenta así como un género que hace de la mezcla y de la variedad su razón de ser: lo serio y lo cómico, o alto y lo bajo, lo bello y lo abyecto. Se trata, pues, de una forma sin forma que ocasionaba muchos problemas a los estudiosos que intentaban abarcarla en una definición cerrada.” La Burla, por otro lado, es producto de la confusión terminológica que he mencionado y de una suerte de degradación del concepto “sátira”, muy probablemente derivado de la definición dada por Covarrubias (*Tesoro*, s.v.: “Es un género de verso picante, el qual reprehende los vicios, y desórdenes de los hombres, y poetas satíricos, los que escribieron el tal verso, como Lucidio, Horacio, Juvenal.” y s.v.: satírico: “El que escribe sátiras, o tiene costumbre de dezir mal.”) y que la presenta más como una murmuración insidiosa y escondida que se aparta de su fin ético para enfocarse sólo en la maledicencia y la invectiva (Cf. Antonio Pérez Lasheras, “Aproximación al concepto de sátira en el siglo XVII”, en Juan Matas Caballero (coord.) *La maravilla escrita, Antonio de Torquemada y el Siglo de Oro*, Universidad de León, León, 2003, pp. 55-90). Es así como surge la literatura burlesca, término que, por cierto, luego de que el sustantivo español “burla” pasara al italiano, enriqueció la familia léxica y acuñó el adjetivo

contra sus contrincantes literarios y como la formulación de su nuevo proyecto poético. Es decir, no sólo sirve para hacer escarnio de un suceso o de un personaje histórico, ni para ridiculizar a sus críticos; sirve, también, como el molde sobre el que se ejercita su nueva propuesta poética. La obra satírico-burlesca del cordobés pone de manifiesto que para su pluma todo es poetizable y que en esa poetización de la realidad, no importa en qué sentido o en qué registro, la palabra poética debe tener una naturaleza exaltada, ponderosa, sublime. Precisamente por eso, críticos como Robert Ball han dividido este procedimiento en dos tipos, el de “la imitación positiva” y el de “la imitación negativa”. El primero, dice el crítico, ve en el modelo una composición a la que algo falta, insuficiente, que necesita, por lo tanto, “el suplemento idealista del nuevo texto”. El segundo reconoce en el modelo algo falso o exagerado “que necesita la reducción materialista del texto paródico.” En ambos casos, concluye Ball,

el procedimiento de sobreconstrucción que mejora el modelo como el de deconstrucción que lo rebaja presuponen el momento de análisis crítico de parte de Góngora-lector anterior a la síntesis poética de parte de Góngora-escritor. En vez de disimularse en el texto que resulta de esta doble operación, el aspecto crítico de la escritura se exhibe abiertamente en el artificio de la construcción textual. El adagio renacentista, *ars est celare artem*, que podría servir de lema a la imitación ecléctica y disfrazada de Garcilaso, se vuelve al revés en la práctica de Góngora, para quien *ars est ostendere artem*. El horizonte intertextual de la obra literaria se hace estructura

---

“burlesco”. Margherita Morreale (“«Cotigiano faceto» y «Burlas cortesana». Expresiones italianas y españolas para el análisis de la risa”, *Boletín de la Real Academia Española*, 35: 144 (1955), pp. 67-68) define así el término: “*Burla* en español tiene una historia larga y continua, y es voz cargada de matices afectivos y censorios. En efecto, *burla* (y con más razón *burlería*), implica contraste en dos aspectos: frente a la realidad (las burlas y las veras), y frente al bien moral y al mismo Dios. La burla se opone a la sana doctrina, a las ocupaciones serias, al recato de la mujer y a la dignidad del caballero cristiano. Del que no tiene compasión hacia el dolor, lo mismo que del que oye misa sin devoción, se dice que burlan. Burlería es la corrupción que reina en la corte.” En el caso particular de Luis de Góngora, Robert Jammes (cf. 1987 *op. cit.*, p. 34) estableció una diferencia terminológica y temática entre poesía satírica y poesía burlesca: la primera enmarca su crítica en los límites del propio sistema de valores al que pertenece; la segunda, por el contrario, no sólo se sitúa fuera de este sistema sino que propone nuevos valores o “antivalores” que considera como superiores. Sin embargo, la frontera entre una y otra es apenas perceptible. Lo que hay es, más bien, es una suerte de convivencia entre ambas nociones que permite, como sugiere Ignacio Arellano (*Antología de la literatura burlesca del Siglo de Oro*, Servicio de Publicaciones, Universidad de Navarra, Pamplona, 2019, p. 14) que las dos “categorías pued[an] formar parte de un poema en diversos grados: más que de poemas satíricos opuestos a poemas burlescos habría que hablar de poemas más o menos satíricos expresados en estilo más o menos burlesco, lo cual postula la existencia de varias modalidades.” Finalmente, Marc Vitse (“Salas Badillo y Góngora: burla e ideario de la Castilla de Felipe III”, *Criticón*, 11 (1980), p. 92), contrario a Jammes, considera que la diferencia entre lo satírico y lo burlesco ha de verse a partir de la perspectiva de dos nociones rectoras: inversión y desinversión, que se ocupan más que por los temas, por las condiciones de enunciación y el papel “refraccionario” del yo poético: “de ahí que entre género satírico, de naturaleza inversionista, y género burlesco, de índole desinversionista, no pueda haber enlace; lejos de ser éste prolongación intensiva de aquél, constituye más a menudo su enervación, edulcoración o neutralización.”

patente, y así cobra una dimensión de autorreflexividad, lo que los alemanes llaman *Metaierung*, que sobresale precisamente en las imitaciones y parodias.”<sup>453</sup>

En este sentido, el proceso *emulativo* que llevó a cabo el poeta andaluz atravesó casi todo el espectro genérico de la poesía de su tiempo. Emuló a grandes poetas líricos reconocidos como modelos del petrarquismo tales como Bernardo y Torquato Tasso, Ariosto, Sannazaro, Pontano, Minturno, Poliziano, Garcilaso y Herrera, pero también los parodió, sobre todo aquellas composiciones cuyas figuras simbolizaban, en el repertorio de los romances viejos y nuevos, el amor patético o romántico, como Durandarte, Belerma y Doña Alda, Gaiferos y Melisendra, el pastor y su ninfa, el moro granadino y su dama, Hero y Leandro, etc. Pero aun así, y a pesar de seguir muchas veces el marco de convenciones petrarquistas o caballerescas, el texto gongorino se afirma como un texto superior a su modelo en el momento en que el poeta cordobés emprende una suerte de corrección estética de su antecedente poético. Es decir, Góngora emula los sonetos de Taso o los de Garcilaso no como un estudiante que busca depurar su técnica poética o mejorar su dicción, sino como un verdadero contrincante, como un rival, consciente de que su poesía sienta sus bases en estos modelos pero que intenta, por decirlo de alguna manera, corregirlos en el plano estético y mejorarlos.<sup>454</sup> Es lo que sucede, por ejemplo, en el caso de sonetos como “Mientas por competir con tu cabello” (*OC* 24, 1582) o “La dulce boca que a gustar convida” (*OC* 41, 1584) que son evidentes emulaciones de otros poetas y que, sin embargo, manifiestan no pocos rasgos de su propia originalidad. Una de las más evidentes marcas de esta originalidad es la despersonalización del yo poético; a diferencia de los sonetos de los que derivan, los de Góngora no tratan de un apunte o anécdota autobiográfica sino de la generalización de la experiencia, lo que les da un carácter mucho más sentencioso y reflexivo y, en consecuencia, más conmovedor.<sup>455</sup> En el primero de ellos, por ejemplo, hay un violento efecto sensorial provocado por los contrastes entre la alternancia del modelo y la creatividad del poeta. Según Emilio Orozco, a través de dichos contrastes se hace manifiesto el surgimiento de una nueva actitud estética y psicológica del

---

<sup>453</sup> Tanto ésta como las citas inmediatamente anteriores se encuentran en Robert Ball, “Imitación y parodia en la poesía de Góngora”, en Evelyn Rugg y Alan M. Gordon (eds.) *Actas del Sexto Congreso Internacional de Hispanistas*, 1980, pp. 90-91.

<sup>454</sup> Ésta es también una de las conclusiones a las que llega el hispanista alemán Ulrich Schulz-Buchhaus, en su artículo “Der frühe Góngora und die italienische Lyrik”, *Romanistisches Jahrbuch*, 20 (1969), pp. 219-239.

<sup>455</sup> No en vano Gracián utiliza el primero de ellos como ejemplo de agudeza sentenciosa. Cf. Gracián, *op. cit.*, p. 254.

poeta quien “partiendo de una tradición literaria en el momento de la complicación formal manierista de molde rígido [...] al mismo tiempo [...] rompe con ella.”<sup>456</sup> La estructura formal del soneto raya en la perfección:

Mientras por competir con tu cabello  
oro bruñido al sol relumbra en vano;  
mientras con menosprecio en medio el llano  
mira tu blanca frente el lilio bello;  
    mientras a cada labio, por cogello,  
siguen más ojos que al clavel temprano,  
y mientras triunfa con desdén lozano  
del luciente cristal tu gentil cuello;  
    goza cuello, cabello, labio, y frente,  
antes que lo que fue en tu edad dorada  
oro, lilio, clavel, cristal luciente,  
    no solo en planta o víola troncada  
se vuelva, mas tú y ello juntamente  
en tierra, en humo, en polvo, en sombra, en nada.

Como puede apreciarse, el soneto está organizado en torno a un solo verbo principal, “goza” [v. 9], al que se van uniendo, como en cascada, varias oraciones subordinadas temporales, anaforizadas por la conjunción “mientras”, lo que provoca una suerte de suspensión sintáctica que mantiene al lector en un limbo de sentido y que otorga una fuerza descomunal a la parte final del soneto: todos los componentes métricos y formales del soneto no están aislados sino que han sido proyectados en conjunto para darle a la última sentencia una gravedad asombrosa. En los trece versos que anteceden al verso final tenemos la descripción elocuente de lo vital, de su esplendor, del vigor de sus años más robustos. Ya en el verso que comienza el último terceto se anuncia la vejez; y luego, de repente, la certeza de la muerte. El pasmo es inmediato y la fluidez rítmica del poema concluye con un silencio ensordecedor: “nada”. Y es precisamente esta “nada” una de las más notables innovaciones emulativas respecto de los poemas fuente (el soneto de Bernardo Tasso, “*Mentre che l’aureo crin v’ondeggia intorno*” y el soneto XXIII de Garcilaso “En tanto que de rosas y azucenas”), pues en éstos puede observarse una secuencia estructural del tópico que sirve de fondo al poema, el *carpe diem*, que divide en dos momentos el poema, mientras que en el soneto gongorino la secuencia argumentativa es constante, es decir, pasa de manera fluida de los cuartetos a los

---

<sup>456</sup> Orozco (2002), *op. cit.*, p. 68. Cf. Jammes (1987), *op. cit.*, p. 308, quien considera, por el contrario, que el soneto en cuestión es frío y “tiene el brillo y la insensibilidad del diamante.”

tercetos, sin ruptura alguna, e invita a leer de un tirón el soneto.<sup>457</sup> Esta sucesión ininterrumpida es lo que otorga al último verso del poema su potencia emotiva. El último verso se convierte así en el emblema del barroco, en tanto que resume en cuatro elementos la totalidad del mensaje: “li dissolve in un crescendo di distruzione culminante nella *nada* finale. Un nulla di riflessi biblici, che getta una luce pessimista sul monito classico da cui il codice del *carpe diem* prendeva le mosse e segna.”<sup>458</sup>

Así, pues, la gradación descendente del último verso implica una sugerente innovación respecto de sus modelos, cuyos antecedentes, de cualquier manera, no son muy claros. Tanto en el poema de Tasso como en el de Garcilaso prevalece un tono idealista y la admonición parece más ligera; aunque entre líneas se esconde la idea de la fugacidad destructiva del tiempo, su concreción parece no materializarse. El flujo del tiempo se advierte aunque parece lento y lejano. En el soneto de don Luis, por otro lado, no hay ningún tipo de complacencia. Todo es extremadamente realista. Y ese tono de cruda y dolorosa objetividad lo distingue a tal grado de sus modelos que, como he dicho, se ha creído una innovación meramente gongorina. Sin embargo, se trata, en realidad, de un viejo tópico, atestiguado ya desde la poesía homérica y pindárica, que fue desarrollándose, con mayor o menor fortuna, hasta el Renacimiento.<sup>459</sup> Pero la genialidad emulativa de Góngora (ahí donde se advierte su mayor innovación) radica en la contraposición del tópico con el desarrollo temático del poema. El venturoso tópico del *carpe diem* cobra aún más relevancia porque, a diferencia de sus otros desarrollos humanistas y renacentistas, en el gongorino la certeza de lo finito no es sólo la esperanza trágica del porvenir. Simplemente *Es*, y, paradójicamente, se anuncia con la *Nada*.

---

<sup>457</sup> El poema de Bernardo Tasso (contenido en *Rime*, Lib. II 75), es el siguiente: *Mentre che l'aureo crin v'ondeggia intorno / A l'ampia fronte con leggiadro errore; / Mentre che di vermiglio e bel colore / Vi fa la primavera il volto adorno; / Mentre che v'apre il ciel più chiaro il giorno, / Cogilete, o giovenette, il vago fiore / De' vostri più dolci anni; e con Amore / State sovente in lieto e bel soggiorno. / Verrà poi 'l verno, che di bianca neve / Suol i Poggi vestir, coprir la rosa, / E le piaggie tornar aride e meste. / Cogliete, ah stolte, il fior! ah siate preste! / Che fugaci son l'ore, e 'l tempo lieve, / E veloce a la fin corre ogni cosa.* La versión garcilasiana es: “En tanto que de rosa y d'azucena / se muestra la color en vuestro gesto, / y que vuestro mirar ardiente, honesto, con clara luz la tempestad serena; y en tanto que'l cabello, que'n la vena / del oro s'escogio, con vuelo presto / por el hermoso cuello blanco, enhiesto, / el viento mueve, esparce, desordena; / coged de vuestra alegre primavera / el dulce fruto, antes que'l tiempo airado / cubra de nieve la hermosa cumbre. / Marchitará la rosa el viento helado, / todo lo mudará la edad ligera, por no hacer mudanza a su costumbre.” Ambos poemas *apud* Matas Caballero, *op. cit.*, pp. 332-333.

<sup>458</sup> Cf. Poggi, *op. cit.*, p. 67. Sobre las huellas de esta conclusión, este soneto se ha considerado como una de las primeras manifestaciones en Góngora del llamado “desengaño barroco”. Al respecto cf. el estudio de Luis Rosales, “El sentimiento del desengaño en la poesía española del siglo XVII”, en Rosales, *op. cit.*, pp. 177-247.

<sup>459</sup> Cf. Gabriel Laguna Mariscal, “«En tierra, en humo, en polvo, en sombra, en nada»: historia de un tópico literario”, *Anuario de Estudios Filológicos*, 22 (1999), pp. 197-213, *passim*.

La oda “A Torquato” de Horacio (*damna tamen celeres reparant caelestia lunae: / nos ubi decidimus / quo pius Aeneas, quo dives Tullus et Ancus, / pulvis et umbra sumus* [4. 7, vv. 13-16]. “Céleres repararán las lunas los daños celestes: nosotros cuando hayamos caído a donde [yacen] el pío Eneas o los ricos Tulio y Anco, seremos también *sombra y polvo*) parece presagiar lo que, en principio, sería la influencia más cercana del verso gongorino, a saber, la conocidísima frase bíblica (*Génesis* 3, 19) “Con el sudor de tu frente comerás el pan hasta que vuelvas a la tierra, pues de ella fuiste sacado; porque polvo eres y en polvo te has de convertir.”<sup>460</sup> Con todo, lo más probable es que sea de los ritos religiosos, atestiguados por la paremiología medieval, de donde el poeta extrajo los elementos que dieron forma a su sentencia pues, como lo testimonia Laguna Mariscal, allí destaca una frase en la que se incorporan los cuatro elementos mencionados por el poeta andaluz: *Pulvis et umbra sumus; pulvis nihil nisi fumus; / sed nihil est fumus: nos nihil ergo sumus.*<sup>461</sup> Como sea, y sea cual sea la fuente sobre la que se finca la emulación, lo cierto es que el poeta recupera en un mismo poema varias tradiciones no sólo para contraponerlas sino para hacerlas dialogar entre sí y conseguir un efecto emocional aún más potente. Esta peculiar manera de “emular” la poesía de los antiguos, a la que Daniel Javitch ha denominado acertadísimo “imitación arqueológica o por estratos”,<sup>462</sup> era muy cara a don Luis justamente porque le permitió combinar su propia sensibilidad vital y poética con su pasmosa erudición literaria.<sup>463</sup>

---

<sup>460</sup> Sobre la misma idea repetida en otras ocasiones en la Biblia, cf. *Salmos* 102, 14 y *Eclesiastés*, 3, 20 y 12, 7.

<sup>461</sup> “Somos polvo y sombra, pero el polvo nada es sino humo y el humo nada es. Nosotros, por lo tanto, nada somos.” Cf. Laguna Mariscal, art. cit., p. 211.

<sup>462</sup> Cf. Daniel Javitch, “The Imitation of Imitations in *Orlando Furioso*”, *Renaissance Quarterly*, 38: 2 (1985), pp. 215-239, *passim*. Se trata de un procedimiento recurrente desde la antigüedad clásica que en el Humanismo y en el Renacimiento adquirió un renovado impulso. Puede definirse, a grandes rasgos, como la manera mediante la cual el poeta construye su obra con estratos textuales de otros autores, superpuestos a su propio desarrollo narrativo, para conformar un texto nuevo y original. Los lectores y críticos que buscan entender a cabalidad un texto híbrido deben seguir este mismo criterio analítico con el que fue estructurado el texto. Cual arqueólogos en busca de su primera Troya deben remover del texto, con cuidado y diligencia, la espesura verbal que esconde el anhelado vestigio.

<sup>463</sup> Jesus Ponce Cárdenas en su reciente artículo “De Horacio a Góngora: *imitación ecléctica* en una canción de 1582”, *Minerva. Revista de Filología Clásica*, 32 (2019), pp. 163-184, ha estudiado con lujo de detalle este procedimiento en una de las primeras composiciones de Góngora, la canción de 1582 “Corcilla temerosa” (*OC*, 25), proponiendo cuatro modelos: El *carmen* 1, 23 de Horacio, *El Pastor de Fido*, de Battista Guarino, el canto I, estancia XXXIII, del *Orlando Furioso* y, finalmente, la canción petrarquista de Giovanni della Casa, “*Come fuggir per selva ombrosa et folta*”. Esta última, en opinión del filólogo madrileño, sería la base de la *aemulatio* gongorina como lo hace evidente “la presencia de varias *iuncturae* significativas [que] nos llevan ahora a afirmar que la canción castellana se modeló conforme a la *canzone* petrarquista, de la que tomaría casi al pie de la letra varias troquelaciones,” p. 176.

Hasta aquí, he tratado brevemente y con un ejemplo en particular lo que Ball llamó la “imitación positiva”. Ahora bien, en el caso de la “imitación negativa”, registrada fundamentalmente en su obra satírico-burlesca, Góngora muestra que es posible darle continuidad a varios tópicos manidos y a lugares poéticos comunes desde otra perspectiva. Ejemplo eminente de ello es el tratamiento que el poeta da a la poesía morisca y a la pastoral de su tiempo. En este caso, uno de los principales procedimientos del proceso emulativo tiene que ver con la deformación sintagmática de las narraciones o de los tópicos modelo y con la sustitución de paradigmas lingüísticos. Un buen ejemplo de ello es el romance de 1586, “Triste pisa y afligido” (OC 63) que sirve como parodia del romancero morisco. El debate sobre el modelo emulado es conflictivo pues la crítica tiene diferentes opiniones. Antonio Carreño, en su edición de los *Romances gongorinos*, apunta que esta composición es una parodia de otro romance anterior de Góngora, “Aquél rayo de la guerra” (OC 49, 1584) y de dos romances lopescos, “Mira, Zaide, que te digo” y “Di, Zaida, ¿de qué me avisas?”,<sup>464</sup> mientras que Robert Jammes enlista al menos 25 romances a los que parecería estar parodiando el romance gongorino.<sup>465</sup> Con todo, lo que más llama la atención no es el o los modelos de los que emana el poema del andaluz sino el procedimiento compositivo, que es la piedra de toque de este nuevo método y una manifestación más de la intención sublimante de la poética gongorina. A diferencia de otras composiciones satírico-burlescas en que el modelo emulado es parodiado de cabo a rabo y donde el poeta comparte con sus lectores referencias y chistes anacrónicos como medio para “degradar” el modelo, en el romance “Triste pisa y afligido” la técnica paródica cambia radicalmente y hace que se entrelacen veras y burlas. La “imitación negativa” de la que habla Ball se confirma. Ya no se trata sólo de ridiculizar el modelo implementando un lenguaje humilde y juguetón sino de encontrar nuevos efectos estéticos recurriendo a una trabazón de elementos poéticos y otros que aparentemente no lo son tanto pero que gracias a la formulación elocutiva terminan por serlo.

---

<sup>464</sup> Cf. Carreño, *op. cit.*, *ad loc.*, p. 246. Rafael Bonilla continuó la senda trazada por el editor de los romances y escribió un valioso y erudito artículo donde muestra que, en efecto, la parodia gongorina es fundamentalmente una autoparodia “subordinada a los trazos del romance de 1584 («Aquél rayo de la guerra») [...] que sirve como falsilla sería que Góngora copió y desautorizó en «Triste pisa y afligido»”, cf. Rafael Bonilla Cerezo, “Imitación y autoparodia en el romancero morisco de Góngora”, *Studi Ispanici*, 23 (2007), p. 104. Por su parte Orozco (1973), *op. cit.*, p. 47, siguiendo a Millé, considera que el romance es una sátira de otro romance atribuido a Lope de Vega, “Desde un alto mirador”, puesto que en la parte VI del *Romancero General* ambos romances aparecen uno después del otro.

<sup>465</sup> Cf. Jammes (1987), *op. cit.*, p. 131, n. 23.

Con el método emulativo de este romance, Góngora prefigura su obra más querida y quizá la más acabada, la *Fabula de Píramo y Tisbe* (OC 317, 1618), y pone de manifiesto, con mucha más claridad incluso que las otras obras mayores, que, desde su perspectiva, todo es poetizable, que el acto poético no depende necesariamente de la relación congruente entre lo narrado y la forma de narrarlo, que la realidad misma, con todos sus registros, es susceptible de elevación y dignidad poética, en una palabra, de sublimación. Para mostrarlo, el poeta recurre a la mezcla y al enfrentamiento de elementos que en ocasiones son contradictorios, como en el romance “En los pinares de Júcar” (OC 151, 1603) donde conviven de manera armónica la verosimilitud descriptiva y un exquisito y elegante lenguaje pastoril. En esta composición se advierte ya el cambio de paradigma. El modelo de la pastoral arcádica observado, por ejemplo, en algunos poemas garcilasianos se transforma en una nueva poesía rústica donde lo lacrimoso y sentimental cede su protagonismo al regocijo juguetón e irónico. El tema amoroso, propio de la pastoral tradicional, pasa a segundo plano y el primero lo ocupan, por una parte, el marcado acento sobre aspectos populares que van más allá de la simple celebración del folclor y, por otra, la descripción minuciosa de la naturaleza que, como dice Terry, “is contemplated through the eye of «culture»”,<sup>466</sup> es decir, la descripción meramente realista de un cierto *locus amoenus* está supeditada aquí a una estructura verbal que, además de recrearlo, parece conformar de manera consciente y alevosa su propia y artificial forma de belleza a partir de la reflexión elocutiva. En este sentido, la emulación paródica de un género en boga como el pastoril parece entonces ser la cimiento también de ese empeño gongorino de sublimación verbal que alcanzó su culmen años después, en el segundo decenio del siglo XVII, pues las serranas que el poeta describe al inicio del romance y la acuciosa descripción del mundo natural en que se regodean son la prefiguración lingüística y temática de las *Soledades*.<sup>467</sup>

Un ejemplo más de la importancia estética que tiene para don Luis la emulación paródica puede advertirse en el romance “En un pastoral albergue” (OC 132, 1602), que reproduce el encuentro de los amantes Angélica y Medoro, desarrollado ya por Ariosto en el *Orlando Furioso* (cantos XIX y XXIII-XXIV). El episodio era más que conocido en la república

---

<sup>466</sup> Cf. Terry, art. cit., p. 76.

<sup>467</sup> Cf. *Sol.* 1. vv. 242; 251-253 y 543-549.



literaria, pero la reformulación novedosa y original de don Luis tuvo un éxito ensordecedor.<sup>468</sup> Con su brillante e innovadora emulación del modelo ariostesco, Góngora evitó unirse a la cadena de imitadores del pasaje y rompió la supremacía del modelo en su ilimitado y atemporal prestigio. Al hacerlo, el poeta evocó la figura de Ariosto como el sustrato en el que se inscribía su propia versión de la historia, sobreponiéndose él mismo como el nuevo modelo, como un sucesor superior que, a su vez, era susceptible de imitación por otros poetas.<sup>469</sup>

En el romance gongorino el modelo ariostesco queda completamente transformado al grado de que quizá sea posible hablar de su anulación. A pesar del compendio vertiginoso del extendido argumento italiano en apenas 136 versos, no puede hablarse de pérdidas o deficiencias de sentido o de emoción; por el contrario, la brevedad puntillosa de don Luis lo engrandece no sólo por el uso recurrente de metáforas y alusiones que no se observan, tan frecuente y deliberadamente, en el original, sino también porque se impone al simbolismo mítico una lectura pastoril, reforzando el lirismo de su propuesta. En este sentido, puede decirse que la superación del texto original se da en dos vertientes, la de la “trans-imitación” del modelo, que hace resurgir las figuras mitológicas de Venus y de Adonis, difuminadas en el poema italiano y en la “auto-imitación” de los versos finales donde, como notó Ball, los mismos elementos que dan forma a la ilusión idílica del romance se compendian a la vez que se materializan evitándole al poeta “la responsabilidad de propagar un mito falso ya relegado al pasado textual de la lectura.”<sup>470</sup>

Aunque sin duda hubo otras versiones sobre el mismo tema que fueron dignas de mucho reconocimiento, la de Góngora se propone ser superior a todas ellas en complejidad, en belleza y en ingenio. En complejidad, porque su breve estructura se formula a partir de una doble perspectiva: la primera parte consiste, efectivamente, en la narración del idílico amor [vv. 1-

---

<sup>468</sup> Cf. Robert Ball, “Poetic imitation in Góngora’s *Romance de Angélica y Medoro*”, *Bulletin of Hispanic Studies*, 57: 1 (1980), p. 33.

<sup>469</sup> *Ibid.*, p. 34: “However, Góngora’s claim against the canonized past is asserted within the context of the present literary conflicts of 1602. To extend the sense of Petrarch’s language of kinship, Góngora’s Oedipal attempt to replace the parent model with his own text implies as well the corresponding intention to displace the competing versions of Ariosto offered by his contemporaries, who thus represented his sibling rivals for the elusive laurel of poetic preeminence. This role is played specially by Lope de Vega, who published in the same year as Góngora’s ballad a large volume including *La hermosura de Angélica*, an imitation of Ariosto starring the same celebrated lovers.” Para el profuso desarrollo de la literatura ariostesca en el Siglo de Oro, cf. Maxime Chevalier, *Los temas ariostescos en el romancero y en la poesía española del Siglo de Oro*, Castalia, Madrid, 1968.

<sup>470</sup> Ball, art. cit., p. 92.

128], mientras que los versos finales [vv. 129-136] ofrecen un análisis expreso en que el poeta evoca y enumera los elementos líricos precedentes como si desde el principio hubieran estado preparados, *ex professo*, para ser destruidos por la ira ciega de Orlando:

Choza, pues, tálamo, lecho,  
cortezanos, labradores,  
aires, campos, fuentes, vegas,  
cuevas, troncos, aves, flores,  
fresnos, chopos, montes, valles,  
contestes de estos amores,  
el Cielo os guarde, si puede,  
de las locuras del Conde. [vv. 129-136]

El poeta regresa sobre sus pasos y es precisamente esta visión retrospectiva lo que parece borrar de manera tajante lo escrito hasta entonces, cediendo el paso a una afirmación metapoética infiltrada en el tema del amor. La emulación gongorina añade a su modelo, cuyo eje temático es el amor pasional, el de la crítica poética. De esta manera, Góngora hace reposar su proceder emulativo sobre dos grados de superioridad. El primero promoviendo el estatus positivo de su poema mediante la superación del modelo y de otros textos que se ocupan del mismo argumento, mediante la revisión crítica de su propia poesía reflejada, como he dicho ya, en los últimos versos del romance; el segundo, como dice Ball, yuxtaponiendo “under the equivocal rubric of imitation the contrasting moments of poetic creation and critical analysis in a single continuous text, thereby preventing its reduction at the hands of another poet and its ultimate absorption into the laudatory tradition of the *Furioso*.”<sup>471</sup>

Por lo demás, conviene remarcar de nuevo que la emulación gongorina no es lineal y ortodoxa. Todo lo contrario, en su naturaleza está la versatilidad y el dinamismo. Como apunté líneas arriba, en muchas ocasiones Góngora sigue a varios modelos para la construcción de un mismo poema, va rascando aquí y allá en busca de fórmulas, de argumentos, de *iuncturae* que luego interioriza y hace suyas por completo para después darles nueva vida. Buen ejemplo de ello es el romance “Aunque entiendo poco griego” (OC 230, 1610), pues en su composición se involucran varios modelos y diferentes versiones del argumento.<sup>472</sup> En el caso particular del romance gongorino los dos principales modelos son

---

<sup>471</sup> Ball, art. cit., p. 35.

<sup>472</sup> Ponce Cárdenas (2019), art. cit., p. 182. Por otra parte, la fábula mitológica que trata los amores de Hero y Leandro fue bastante socorrida en la literatura antigua. Quizá uno de los primeros poetas en aludir a ella fue Virgilio en el libro tercero de sus *Geórgicas* [vv. 257-263] y posteriormente Ovidio, quien trata el mito en un

Museo y Boscán. El primero de ellos fue quien fijó definitivamente la versión más conocida y extendida del mito, dedicándole 343 versos griegos, mientras que Boscán fue probablemente de los primeros traductores al español del poema griego y, según Antonio Alatorre, la fuente directa de la que abrevó Góngora.<sup>473</sup> No hay acuerdo aún entre la crítica gongorina. Además de la opinión de Alatorre, otros críticos han sugerido que el conocimiento del griego que poseía don Luis lo capacitaba para leer de manera directa el mito,<sup>474</sup> y otros más consideran que la construcción del romance se debe al solo ingenio y cultura general del poeta cordobés.<sup>475</sup> De cualquier manera, la relación que el poeta establece con uno y otro no es desde luego la misma: del primero Góngora se burla y ataca su estilo “pedestre”, mientras que al segundo lo censura ideológicamente. Escrito once años después, sirve como prólogo narrativo a una primera versión del mito, “Arrojóse el mancebito” (*OC 77*, 1589), que ya he estudiado más arriba. En ambos poemas, además de la burla ya consagrada en la poética gongorina, puede verse también un tono “serio” que contradice el afán burlesco y hace pensar que Góngora cedía por momentos al patetismo de la historia, como lo han señalado ya Robert Jammes y José María de Cossío.<sup>476</sup> Así, y a pesar de su irrenunciable pasión por lo satírico-burlesco, Góngora tampoco puede abandonar su proclividad innata y recurrente a lo sublime, como lo muestran los versos 113-116 del romance de 1610: “Crepúsculo era, el cabello, / del día, entre obscuro y claro, / rayos de una blanca frente, / si hay marfil con negros rayos”, que describen la hermosura de Hero quien se aparece a Leandro cuando ésta deja caer el rebozo que la cubría. Aunque se trata de una composición burlesca, resulta sorprendente que Góngora no denigre, como suele, a los personajes ni las circunstancias fatales que los rodean. Es cierto que la primera parte del poema desacraliza el amor “ejemplar” de los amantes y resta solemnidad a la narración tanto de Museo como de Boscán. Sin embargo, en la parte final es evidente que el tono narrativo cambia y la elocución se vuelve más grave. A partir

---

par de poemas de sus *Heroidas*, el XVIII y el XIX. Marcial y Estacio también consagraron al tema algunos versos.

<sup>473</sup> Cf. Alatorre, “Los amores de Hero y Leandro”, *Libro jubilar de Alfonso Reyes*, UNAM, México, 1956, p. 15.

<sup>474</sup> Cf. Francisco Moya del Baño, *El tema de Hero y Leandro en la literatura española*, Universidad de Murcia, Murcia, 1966, p. 97.

<sup>475</sup> Cf. Georges Cirot, “Góngora et Musée”, *Bulletin Hispanique*, 33 (1931), p. 330.

<sup>476</sup> Cf. Jammes (1987), *op. cit.*, p. 160 y José María de Cossío, *Fábulas mitológicas en España*, Espasa-Calpe, Madrid, 1952, pp. 521-523: “Parece que el patetismo de la conocida ficción se le impone [...] y parece que cambia la intención del poeta, o acaso el tema, irremisiblemente poético, le arrastra.”

del verso 177 el refinamiento y la elevación del lenguaje permiten hablar de una cierta dignidad que el poeta confiere a los héroes parodiados y a su trágico final:

Llegó, al fin, que no debiera,  
en un día muy nublado  
y una noche muy lluviosa,  
luto el uno, la otra, llanto.

Apenas la obscura noche  
las cintas se ató del manto,  
y no del manto del lustre,  
sino de soplos del austro,  
cuando el mozuelo orgulloso  
hacia el mar, ya alborotado,  
un pie con otro, se fue  
descalzando los zapatos.

Llegó desnudo a la orilla,  
donde estuvieron un rato  
las faldas de la camisa  
a las ondas imitando.

Haciendo con el estrecho,  
que ya le parece ancho,  
lo que el día de la purga  
el enfermo con el vaso,

la trémula seña aguarda  
que de luz corone lo alto,  
si tanta distancia puede  
vencella farol tan flaco.

Présaga, al fin, del suceso,  
turbada, salió, del caso,  
y cobarde al fiero soplo  
del animoso contrario.

Leandro, en viendo la luz,  
la arena besa, y gallardo,  
«¡Oh, de la estrella de Venus  
-le dice- ilustre traslado!:

norte eres ya de un bajel  
de cuatro remos por banco;  
si naufragare, serás  
Santelmo de su naufragio.

A tus rayos me encomiendo,  
que si me ayudan tus rayos,  
mal podría un brazo de mar  
contrastar a mis dos brazos».

Esto dijo, y repitiendo  
«Hero y Amor» cual villano  
que a la carrera ligero  
solicita el rojo palio. [vv. 177-220]

Como puede verse, en la emulación gongorina se advierte también eso que Francisco Ramírez Santacruz llama “estilo bifronte”,<sup>477</sup> que consiste en alabar y ridiculizar al mismo tiempo su modelo, lo que puede apreciarse a plenitud en estos versos finales. Y sin embargo, eso que pasa por “ridiculización” de los personajes no es tal pues, por ejemplo, palabras como “mozuelo” o “villano” que en otro poeta tendrían un significado peyorativo y satirizante, en Góngora engrosan el repertorio elocutivo que va prefigurando, moldeando y estableciendo las señas de identidad de lo que pocos años después habrá de calificarse como las obras más sublimes del poeta, particularmente las *Soledades*.<sup>478</sup>

### 3.3. La *phantasia* o «imaginación visionaria».

Uno de los elementos que más contribuye a la sublimidad poética es, sin duda, lo que Longino ha denominado *phantasia* (15. 1).<sup>479</sup> Se trata de imágenes formadas y animadas por el espíritu del poeta, representadas “sensible y perceptiblemente” por sus palabras, es decir, de creaciones literarias que la imaginación y la sensibilidad del lector son capaces de percibir, de ver, de sentir. Por ello Longino ha ligado indisolublemente la “imaginación visionaria” al éxtasis pasional. No se trata sólo de un mero recurso estilístico o de un mero ornato embellecedor, sino también, y quizá ante todo, del producto de la vehemencia creadora del poeta, de su profusión de impulsos pasionales.<sup>480</sup> En este sentido, tal “imaginación

---

<sup>477</sup> Cf. Francisco Ramírez Santacruz, “Reírse de sí mismo: crítica y parodia en el romance «Aunque entiendo poco griego...» de Luis de Góngora”, *Graffylia. Revista de la Facultad de Filosofía y Letras*, BUAP, pp. 23-32.

<sup>478</sup> Cf. Jammes (1987), *op. cit.*, pp. 135-136. Por otra parte, cf. Ignacio Arellano (ed.), *Antología burlesca del Siglo de Oro*, Servicio de Publicaciones, Universidad de Navarra, Pamplona, 2019, p. 38, quien contrario a esta opinión cree que “anacronismos, chistes, caricaturas, bromas escatológicas, metáforas ridículas, juegos de palabras, y todo tipo de fórmulas paródicas degradan el tema amoroso para convertirlo en un ejercicio de ingenio corrosivo sobre el mito.”

<sup>479</sup> Cf. Long. 15. 1. La traducción del término no está libre de complicaciones. Quintiliano, por ejemplo, lo traduce como *visiones* (cf. Quint. *Inst. Or.*, 7, 2, 29-30), y relaciona este recurso de manera directa al fin práctico de la oratoria, la persuasión. D. Russell, *op. cit.*, p. 120, traduce el término como “visualization”; Bompaire, art. cit., p. 79, como “apparition”; B. Saint Giron, *op. cit.*, p. 43, como “figuración imaginativa” y, por último, Anne Lagière, *op. cit.*, p. 55, como “visiones fulgurantes”. Según el propio Longino, algunos otros teóricos llaman a este recurso *eidolopoia*, es decir, “figuraciones mentales”. Cf. Russell, *op. cit.*, quien cita para la definición los *Progymnasmata* (IX) de Pseudo-Hermógenes: “Se llaman *eidolopoiai* porque con ellas somos capaces de otorgarle voz a los muertos.” Por mi parte, he decidido utilizar, de manera indiscriminada, la transcripción del término griego y la traducción “imaginación visionaria” o simplemente “imaginación” para referirme a la noción longiniana.

<sup>480</sup> Cf. Long. 9. 13.

visionaria” ha de entenderse como una representación mental que tiene su origen en el ánimo del poeta que, una vez experimentada, la expresa verbalmente al lector, con todo el vigor de su expresión, para conmoverlo y provocarle una agitación emocional de diferentes grados y tipos.

En la configuración de esta imagería, el poeta mismo se descubre asombrado porque es capaz de ver aquello que describe.<sup>481</sup> La imaginación, entonces, toma cuerpo, deja de ser efluvio visual para convertirse en representación elocutiva. Liberada de toda necesidad de verosimilitud, la poesía sublime transmite la más viva emoción, apelando a una osada imaginación. El lector entra en conexión con el poeta y con su texto, contempla las escenas, cargadas de sentimientos paroxísticos que sensibilizan, “visualizándolas”, las imágenes producidas por su pasión.

En el Siglo de Oro este recurso fue ganando importancia en el campo poético a medida que ganó fuerza también la pintura, pues la poesía se configuró entonces como una suerte de “arte contemplativo” en que se conjugaban la visualización de las estampas plásticas de la tradición grecolatina y aquellas del nuevo sentimiento estético del Renacimiento: la plástica se convirtió de esta manera en lo que Posada llama “el paradigma estético preferente para la evocación visual del *verbis depingere*.”<sup>482</sup>

En el caso concreto de Góngora, la naturaleza visual de su poética es indiscutible y atraviesa su obra de principio a fin. No es exagerado decir que cada una de sus composiciones, en algún momento, por pequeño y veloz que éste sea, “pone ante los ojos del lector” ciertas imágenes con tal sentido de lo verdadero que parecen romperse los límites entre fantasía y realidad. Sin embargo, la plasticidad de esta poesía cede ante la emoción que trasmite el poeta con sus palabras. No se trata sólo de que las imágenes creadas por el poeta hagan factible la fábula o materialicen la ilusión de su visualización interior; se trata, sobre todo, de persuadir los sentidos del lector, es decir, de impresionarlos de manera que la razón que los contiene se convierta en suspensión anímica y arrobamiento mental.

Mi intención aquí no es enumerar uno por uno estos prodigios de la plasticidad verbal de don Luis, empresa ya de por sí hercúlea, por lo que propondré sólo algunos ejemplos en

---

<sup>481</sup> *Ibid.*, 15. 2.

<sup>482</sup> Cf. Adolfo R. Posada, “¿Écfrasis o hipotiposis?: *enargeia* y retórica visual en la poesía del Siglo de Oro”, *e-Spania*, 37 (2020), párrafo 9.

donde, según creo, se percibe a cabalidad la conmoción anímica que puede causar la acuñación de estas fantasías tan reales con que el poeta nos regala parte de su sublimidad.

El romance “Aquél rayo de la guerra” (OC 49, 1584) es un buen ejemplo para comenzar. Retrata la valentía y el honor con que un moro, Abenzulema, enfrentó la partida de su patria por los celos que le provocaba al rey su cercanía con la mujer amada:

Servía a una mora el moro,  
por quien el rey anda muerto,  
en todo extremo hermosa,  
y discreta en todo extremo.  
Diole unas flores la dama,  
que para él flores fueron,  
y para el celoso rey,  
hierbas de mortal veneno;  
pues, de la hierba tocado,  
le manda desterrar luego,  
culpando su lealtad  
para disculpar sus celos. [vv. 25-36]<sup>483</sup>

El inicio de este romance es de un tono grave y majestuoso. Góngora utiliza el sintagma “aquel rayo de la guerra”, utilizado ya por Lucrecio y Virgilio para referirse a los Escipiones,<sup>484</sup> con intención de dotar el relato de un cierto tono heroico, mientras que la fuerza que gana el relato con la metáfora inicial acompañada por la isotopía de alveolares vibrantes: “rayo”, “guerra”, “reino”, contribuye notablemente a esta fingida epicidad.<sup>485</sup> Y sin embargo, la potencia expresiva de este primer verso contrasta con el desarrollo temáticamente lírico del poema, lo que nuevamente es muestra de que, para Góngora, el lenguaje sublime, propio del género épico, no ha de encontrarse tan sólo en las composiciones pertenecientes a este género sino que, más bien, es una propiedad innata del lenguaje poético que, posteriormente, habrían de arrogarse para sí la poesía heroica y la tragedia.

---

<sup>483</sup> Llama la atención la manera en que Góngora trata la figura de este moro al que da un hálito de gallardía y heroicidad, en contraste con aquella otra del romance burlesco de 1586 “Triste pisa y afligido” en que se retrata de manera un poco lastimosa y cruel la figura del que en apariencia es el mismo moro, pero que ahora es llamado Zulema.

<sup>484</sup> cf. Lucr. 3. 1034: *Scipiadas, belli flumen, Carthagini horror*; y Virg. 6. 842-843: *quis Gracchi genus aut geminos, duo flumina belli, / Scipiadas* [...]. Énfasis mío.

<sup>485</sup> Cf. Bonilla, art. cit., p. 91, quien sobre el inicio de este romance dice lo siguiente: “Don Luis subraya tanto la raíz tradicional cuanto su propósito de mejorar este género. El deítico (“aquél”) no sólo clarifica la figura de Abenzulema sino que dota el relato de un espíritu legendario, habitual en las crónicas y las epopeyas caballerescas.”

El romance fluye entre la descripción de los atributos personales y militares del mozo árabe y la descripción de la hermosa dama. El transcurso que recorre Abenzulema en su doloroso exilio se aparece tan detalladamente al lector que puede decirse que éste deja de ser lector para convertirse en uno más de los aldeanos que observa, conmovido, la partida del héroe amoroso, del *miles amoris*. Pero es sobre todo en los últimos versos del poema, que poseen un *pathos* especial, donde Góngora nos hace ver la escena sufriente de la despedida:

La bellísima Balaja,  
que llorosa en su aposento  
las sinrazones del rey  
le pagaban sus cabellos,  
    como tanto estruendo oyó,  
a un balcón salió corriendo,  
y enmudecida le dijo,  
dando voces con silencio:  
    “Vete en paz, que no vas solo,  
y en tu ausencia ten consuelo,  
que quien te echa de Jaén  
no te echará de mi pecho.”  
    Él con el mirar responde:  
“Yo me voy, y no te dejo,  
de los agravios del rey  
para tu firmeza apelo.”  
    Con esto pasó la calle,  
los ojos atrás volviendo  
cien mil veces, y de Andújar  
tomó el camino derecho.

El juego que el poeta establece entre la silenciosa voz de la dama y la mirada expresiva del caballero es magistral y funciona a la perfección para dramatizar aún más la despedida;<sup>486</sup> incluso el ritmo compositivo parece menguar para profundizar el efecto. De alguna manera, a través de la mirada dolorosa y ausente del caballero, el lector “observa” la partida y “escucha” el sentido adiós del mozo Abenzulema. El artificio no puede ser más acabado:

---

<sup>486</sup> Sobre esta peculiaridad del estilo gongorino cf. Bonilla Cerezo, art. cit., p. 99, quien dice, específicamente sobre los vv. 49-57: “Don Luis ha aplicado un contexto textil encima del lienzo en octosílabo. Impera un estatismo muy acusado, volumétrico, casi escultórico que reproduce la posición del caballo -el piafé implica movimiento pero no desplazamiento- en el camino hacia el destierro. He aquí la gran originalidad: la mirada del cordobés y, por extensión de sus lectores, visualiza y congela la salida como si firmara un cuadro lírico o tallara los rasgos de este militar. Cada verso puede ser interpretado como palabra, trazo y, en última instancia, como hilo sobre el pliego, dibujo o gobelino métrico.”



mientras que ellos no se dicen entre sí una sola palabra, el lector es capaz de entenderlo y de sentirlo todo: el dolor, el silencio, la despedida...

Ahora bien, la fuerza patética del idilio entre Abenzulema y Bajala consiste, precisamente, en un salto narrativo, marcado por el cambio de presente histórico a pretérito imperfecto, que da un sentido circular a la narración, cuyo eje es el exilio. Y aun así, a pesar de esta circularidad dinámica, parece que la imagen del mozo no cambia, se mantiene “petrificada”, mientras que el entorno que lo rodea se mueve constantemente, con un “dinamismo convulso”.<sup>487</sup> Es justamente el juego que establece el poeta entre quietud y movimiento, lentitud y aceleración, silencio y barullo lo que le permite “dibujar” para el lector una imagen final tan acabada, tan fantásica, es decir, tan fácilmente perceptible a los ojos y a los sentimientos del lector. Éste es el motivo por el que la presencia de verbos de sentido como “mirar” o “ver” son, en la parte final del romance, una parte fundamental del engranaje “fantásico”. El lector visualiza la imagen que le presenta con sus palabras el poeta, pero con la incorporación de estos verbos la perspectiva parece ganar en intimidad y en cercanía. El lector es, pues, a un mismo tiempo el caballero que parte y la amada que lo despide. Los pasos del exiliado son también los del lector que junto con él vuelve por última vez la mirada y desaparece.

Ahora bien, la implementación de este tipo de figuraciones mentales con que el poeta compone un simulacro de la realidad no es una construcción fortuita ni producto sólo del *ingenium* del escritor. Algunos críticos han sugerido que ni siquiera se trata de imágenes *stricto sensu*. Como sea, es importante señalar que, en efecto, para configurar este tipo de fantasías a veces basta tan solo con recurrir a una serie de estilemas que evocan con bastante precisión la visualidad y la espacialidad en la mente del lector, por ejemplo, deíticos, adjetivos cromáticos, metáforas y verbos de sentido. Pero don Luis antepone a todo ello su autonomía poética y no se ciñe al libreto de la preceptiva, pues su poesía no es, o no sólo, *ecfrástica*, sino emotiva, *patética*. No sólo representa; sobre todo crea. Y lo que crea es una nueva realidad que en sus entrañas contiene diferentes emociones. Las imágenes que le dan forma pasan ineludiblemente por la fragua elocutiva. Se trata de un entramado verbal que va llevando al lector por los vericuetos narrativos con una sola finalidad: disponer su ánimo para la admiración y la sorpresa.

---

<sup>487</sup> Bonilla, art. cit., p. 95.

Dos años después, en 1586 Góngora escribe un largo y sentido romance a la ciudad de Granda, “Ilustre ciudad famosa” (OC 62) que es un verdadero deleite para la imaginación lectora. Desde un primer momento queda claro que el poeta busca que el lector contemple, como él lo hizo antes, esa populosa y digna ciudad cuyas ruinas no son ofensa, sino honra de otros tiempos y ciudades. Es el deseo de “ver” y de que “veamos” lo que motivó al poeta a describir esta magnífica ciudad:

de mi patria me trujiste,  
y no a dar memoriales  
de mi pleito a tus odores,  
de mi culpa a tus alcaldes,  
sino a *ver* de tus murallas  
los soberbios homenajes,  
tan altos, que casi quieren  
hurtalle el oficio a Atlante; [vv. 13-20]

En el verbo “ver” está cifrado el poderoso andamiaje elocutivo que, como cascada, desborda el extenso romance. A lo largo de todos sus versos, el poeta desgaña su pluma en imágenes y en un sinfín de tropos y figuras que pintan de manera insuperable la dignidad arquitectónica y la belleza sin par de Granada. Ni siquiera su propia ciudad fue dibujada verbalmente por el poeta con tal elocuencia. Jammes, por ejemplo, creía que Góngora, después de haber escrito este largo y emocionante romance a Granada, movido por un cierto sentimiento de culpa compuso el soneto “¡Oh excelso muro, oh torres coronadas!” (OC 50, 1585).<sup>488</sup> La apreciación del gongorista francés no puede sostenerse, sin embargo, pues la datación que él sigue (la del manuscrito Chacón) es errónea, como ya han mostrado Antonio Carreira y Amelia de Paz: el viaje que don Luis realizó a Granda, del que se deriva el romance que me ocupa, se dio al menos un año después de la composición del soneto dedicado a Córdoba, su patria. De cualquier manera éste es uno de los sonetos más célebres del poeta andaluz al que la crítica ha dedicado múltiples estudios.<sup>489</sup> Se inserta en la tradición de la *laus urbis* o *laus civitatis* que, según algunos estudiosos pudo haberse inspirado en autores contemporáneos a Góngora como Jerónimo de Córdoba, con su *Descriptio Cordubae*, o Hernán Pérez de Oliva,

---

<sup>488</sup> Cf. Jammes (1987), *op. cit.*, p. 99.

<sup>489</sup> Un reciente estudio del soneto que aporta nuevas luces a un poema tan tratado por la crítica puede leerse en Joaquín Roses, ““Oh excelso muro, oh torres coronadas”: brillos de un soneto gastado”, en *El infinito en pie: 8 poemas de Góngora comentados*, ciclo de conferencias virtuales realizado durante los meses de octubre y noviembre del 2021 por la Cátedra Góngora de la Universidad de Córdoba, dirigida por el Dr. Joaquín Roses Lozano, [https://www.youtube.com/watch?v=qDKyGuGJcfl&ab\\_channel=C%C3%A1tedraG%C3%B3ngora](https://www.youtube.com/watch?v=qDKyGuGJcfl&ab_channel=C%C3%A1tedraG%C3%B3ngora).

*Razonamiento sobre la navegación del río Guadalquivir.* Tan sólo este hecho nos pone ya sobre las huellas de una necesidad pictórica del poeta. Carreira, por su parte, sugiere que este es el primer paisaje de don Luis donde “el poeta no recuerda el interior de su ciudad, donde había nacido y vivía, sino que la contempla de lejos, la enmarca, como pudiera hacerlo un pintor ante su caballete.”<sup>490</sup> Siguiendo a Jammes, el filólogo madrileño supone que esto es “fruto de su ausencia [y] de la nostalgia”, que le causó al poeta llegar de uno de sus viajes a Toledo o a Granada. Pero si se lee con cuidado el poema, puede advertirse que la visión del poeta es, más bien, interna:

¡Oh excelso muro, oh torres coronadas  
de honor, de majestad, de gallardía!  
¡Oh gran río, gran rey de Andalucía,  
de arenas nobles, ya que no doradas!  
¡Oh fértil llano, oh sierras levantadas,  
que privilegia el cielo y dora el día!  
¡Oh siempre gloriosa patria mía,  
tanto por plumas cuanto por espadas!:  
si entre aquellas ruinas y despojos  
que enriquece Genil y Dauro baña  
tu memoria no fue alimento mío,  
nunca merezcan mis ausentes ojos  
ver tu muro, tus torres y tu río,  
tu llano y sierra, ¡oh patria, oh flor de España!

Se trata de una descripción centrífuga, de adentro hacia afuera. Primero, como lo manifiestan las fechas, porque no se trata de un poema escrito a la vuelta de algún viaje. Segundo, por lo que sugiere el terceto final: a contrapelo de la aparente imagen exterior que se nos ofrece de la ciudad en los primeros dos cuartetos, en el último terceto la visión ciudadina es íntima, va de lo particular a lo general, de lo pequeño a lo grande, del interior al exterior: “nunca merezcan mis ausentes ojos / ver tu muro, tus torres y tu río / tu llano y sierra, [...]”, que, curiosamente, es la misma enumeración gradual, y en el mismo orden, con que empieza el soneto. Es cierto que también el primer terceto, con su oración condicional “si entre aquellas ruinas y despojos [...] / tu memoria no fue alimento mío”, llama la atención por el uso del pretérito perfecto “fue”, que nos remite de inmediato a un suceso pasado, lo que hace pensar que, en efecto, Góngora escribe el soneto como memoria de un viaje en que sintió nostalgia

---

<sup>490</sup> Cf. Carreira (2008), art. cit., p. 139.

por su ciudad, interpretación que se reforzaría con el sintagma “ausentes ojos” del v. 12. Sin embargo, me parece que el uso del verbo subordinado en pretérito perfecto se debe, más bien, a las restricciones métricas del verso. No cabe duda, por el siguiente verbo, “merezcan” (que además es el verbo de la oración principal y está en subjuntivo, característica esencial de la prospección temporal) que se trata, en todo caso, de una oración hipotética “futura”, por lo que hay que entender: “si alguna vez, estando yo lejos, tu recuerdo no fuera (hay que leer “no sea”, pues aquí se utiliza el pretérito de subjuntivo como confirmación de que la hipótesis no se cumplirá) alimento contra la nostalgia, la lejanía y la soledad, entonces no habrán de merecer mis ojos a su vuelta ver tu hermosura desde adentro.” Sea como sea, lo cierto es que en el soneto a su patria, Góngora parece ensayar este tipo de sublime arquitectónico, si se me permite el término, que comienza a ser cada vez más recurrente en su poesía posterior y cuyo fundamento es la *phantasia* emotiva. El poeta no sólo nos “hace ver” la descollante arquitectura de su patria. También nos infunde el amor y el respeto que por ella siente. Si bien no puede hablarse en términos estrictos de la *nostalgia* del poeta, sí se puede, sin embargo, de la *nostalgia* del lector, provocada por la imaginación visionaria de don Luis y por su artificio elocutivo.

Pero volvamos al romance granadino. A través de un recorrido físico por las calles de la ciudad, el poeta relata entre enigmas y alusiones su historia y la manera en que, a pesar de los años de la ocupación mora, supo preservar su fama eterna. Tal es el cuidado verbal que el poeta pone en este romance y tal su necesidad de “hacernos ver” lo que describe que cuando se refiere a los “secretos baños” del castillo real utiliza magistralmente una figura que veremos repetida constantemente en su poesía posterior, la *tmesis*:

    y a ver sus secretos baños,  
do las aguas se reparten  
a las, sostenidas, pilas  
de alabastro, en pedestales,  
    do con sus damas la reina,  
bañándose algunas tardes,  
competían en blancura  
las espumas con sus carnes; [vv. 45-52]

Los versos que describen el agua cayendo por dos pilas, separadas una de otra, hacen que el lector, mediante la separación hiperbática (recuérdese que la *tmesis* es quizá la primera forma

de lo que conocemos como hipérbaton)<sup>491</sup> de los elementos sintácticos que dibujan esas pilas, perciba y, sobre todo, imagine su separación. Hay que leer, por lo tanto: “a las pilas de alabastro sostenidas en pedestales”. La decisión del editor de poner entre comas el participio perfecto atiende y respeta la intención poética de don Luis. La irrupción exabrupta del participio tiene una intención estética, no es arbitraria ni casual. Su intromisión significa la bifurcación del acueducto que conduce aquí y allá el agua.

Una vez más, vuelve a ser un romance, esta vez escrito en 1587, “Servía en Orán al rey” (OC 64), donde Góngora hace gala de la capacidad “visualizante” de su poesía y nos ofrece la descripción puntual de la separación de dos amantes, debido a la incursión militar de unos invasores africanos. Tendidos en el lecho la noble africana y el militar español de pronto son advertidos del peligro por las armas y el estruendo que resuena afuera. El mozo, llamado por el honor, corre presuroso a cumplir con su deber, mientras que la amada intenta en vano retenerlo. La encrucijada en la que se encuentra el militar no es menor: irse al campo de batalla significaría la rendición en el campo amoroso y la “traición” a su amada, el incumplimiento de su palabra; quedarse a retozar con su dama implicaría el deshonor, la burla y el escarnio de su patria. La creciente angustia que esta situación provoca en el soldado es retratada con maestría por don Luis apelando, precisamente, al uso de la *phantasia* que le permite poner ante la mirada atónita del lector la invasión africana:

trescientos cenetes eran  
de este arrebato la causa,  
que los rayos de la luna  
descubrieron sus adargas;  
las adargas avisaron  
a las mudas atalayas,  
las atalayas, a los fuegos,  
los fuegos, a las campanas [vv. 9-16]

La plasticidad de estas imágenes otorga a la narración una dimensión estética que, según Mar Martínez Góngora, es más adecuada para una escena amorosa que bélica.<sup>492</sup> Y, sin embargo, el sentimiento en el lector es otro: el de la premura y el peligro. La gradación descriptiva que va de lo general a lo particular nos presenta como en viñetas cada instancia de la invasión.

---

<sup>491</sup> Baste mencionar por ejemplo la división en cinco tipos o clases de hipérbatos que establece El Brocense en su *Minerva*, en el capítulo IV (226v-227r): anástrofe, tmesis, paréntesis, sínquesis y anacoluto.

<sup>492</sup> Cf. Mar Martínez Góngora, “Los romances africanos de Luis de Góngora y la presencia española en el Magreb”, *Calíope*, 19: 1 (2014), pp. 77-102, p. 78.

Los trescientos africanos que entran desenvainando sus espadas a la aldea y los titilantes destellos que éstas provocan por la luz de la luna son también la primera alarma para la guardia y para el militar español.

Por otra parte, uno de los elementos textuales que destaca en el poema es la recurrencia a la bimembración. No es casual. En ella se esconde buena parte del *pathos* que recubre la composición, pues mediante ésta el poeta intenta plasmar la disyuntiva que se le plantea al militar español que se debate entre cumplir con su deber patriota o permanecer en el regazo dulce de su amada (“Espuelas de amor lo pican / y freno de amor lo para / no salir es cobardía / ingratitud es dejalla” vv. 21-24; y “yo os hago a vos mucha sobra, / vos a él mucha falta” vv. 35-36).

Pero quizá uno de los poemas donde con más fuerza se aprecia la “imaginación visionaria” del cordobés es el soneto “Cosas, Celalba mía, he visto extrañas” (OC 107, 1596). Se trata de una composición de tinte petrarquista cuya temática, como es costumbre en Góngora, apenas se trasluce en la línea final del último verso. Las cuitas del amante se desvanecen ante el portentoso y arrebatador poder de la naturaleza. Pero es precisamente en el contraste entre el desarrollo de una escena natural de tintes violentos y apocalípticos y la tersura del *yo* poético que la narración crece su dramatismo y las imágenes se vuelven más poderosas:

Cosas, Celalba mía, he visto extrañas:  
cascarse nubes, desbocarse vientos,  
altas torres besar sus fundamentos,  
y vomitar la tierra sus entrañas;  
duras puentes romper, cual tiernas cañas,  
arroyos prodigiosos, ríos violentos,  
mal vadeados de los pensamientos,  
y enfrenados peor de las montañas;  
los días de Noé, gentes subidas  
en los más altos pinos levantados,  
en las robustas hayas más crecidas;  
pastores, perros, chozas y ganados  
sobre las aguas vi, sin forma y vidas,  
y nada temí más que mis cuidados.

Al parecer se trata del relato de una inundación real, como ya ha señalado Jammes, acaecida durante un viaje que Góngora realizó a Palencia,<sup>493</sup> pero que ha sido “alterado” por ese impulso desmesurado del poeta por transformar la realidad con su palabra, por ofrecerla al lector arrolladora y magnífica. Esa pasión transmutadora e hiperbólica de Góngora que comenzó a fraguarse quince años antes y que el soneto que me ocupa retrata como pocos. La imaginería gongorina ocupa la mente del lector no sólo por la realidad que retratan sus palabras, sino, sobre todo, por la manera en que lo hacen. ¿No es acaso prodigiosamente explícita la metáfora “cascarse nubes”? Puede uno ver la espesura grisácea de los nubarrones agolpándose en el cielo. O qué decir de la insuperable perífrasis “altas torres besar sus fundamentos”, en que se mezclan maravillosamente la ternura amorosa del cuitado poeta y la furia natural del Betis que derrumba lo que encuentra a su paso. Nada manifiesta con más exactitud el caos acuífero del río desbocado que el hipérbaton de los versos 5 y 6, ni existe narración bíblica que supere la desolación de los tercetos finales, cuya fuerza gana en expresividad por el prolongado asíndeton.

No puede ponerse en duda que el valor imaginativo del lenguaje es uno de los fundamentos de todo idioma humano. Pero en el lenguaje literario, en el poético, esta característica adquiere una importancia capital, pues no sólo significa o retrata una realidad. Más bien la construye. En este sentido, la “imaginación visionaria” del poeta cordobés define una realidad en el momento en que ésta se le aparece; como si su exabrupta aparición no hubiera sido deseada por él ni producida por su deliberado esfuerzo, aparece simplemente y se le ofrece en el momento de su inspiración: lo posee y, luego, sólida ya y estructurada, posee al lector. De tal manera que la misma fuerza y arrobo con que el poeta imagina algo se traduce de inmediato en palabras, alevosas y sublimes, que generan el mismo efecto en quien las lee. Las imágenes que se suceden en cascada no piden nada del lector que no sea aceptación. Realidad o irrealidad, esta sucesión de *apariciones fantásticas* (valga el pleonasma etimológico) son la manifestación de un estado interior: el del poeta y el del lector. Y es solamente mediante la puesta en escena de un lenguaje artificioso que ese estado interno (latente en uno y otro) puede manifestarse sin perder su vigor originario.

---

<sup>493</sup> Cf. Jammes (1987), *op. cit.*, p. 94, n. 151.

#### 4. LA CONSTRUCCIÓN TEXTUAL DE LO SUBLIME GONGORINO

Como adelanté al inicio del capítulo, en este último apartado me ocuparé de lo que ya se ha tratado con profusión en los estudios gongorinos: los tropos y las figuras utilizados por el poeta cordobés. Ahora bien, no es mi intención agotar el tema ni el análisis pues, como se sabe, ésta es, casi sin ninguna duda, una de las materias en que la crítica y los estudiosos del gongorismo han anclado sus barcos larga y espaciadamente. Casi la totalidad de los maestros del gongorismo, desde aquellos primeros comentaristas que participaron en la polémica surgida a raíz de la circulación del *Polifemo* y de las *Soledades* hasta los decanos de nuestros días, han consagrado páginas muy valiosas a intentar explicar el funcionamiento de la gramática y del estilo de don Luis, el modo en que se mueve ese complejísimo engranaje que transformó la poética de su tiempo y que abrió nuevos caminos a la creación.<sup>494</sup> Y aun así, es tan rica y abundante la poesía del cordobés que sigue excitando la curiosidad de los críticos más noveles sin que pueda decirse hasta ahora un asunto zanjado. Sin embargo, como corolario de esta investigación bastarán unos cuantos ejemplos que den cuenta, desde la perspectiva “formal” o, si se quiere, meramente estilística, de lo que he venido insistiendo y mostrando a lo largo de las páginas anteriores, a saber, que la poética del cordobés es una poética pensada y formulada a partir de una nueva concepción de la poesía que, sin lugar a dudas, puede asociarse a la poética sublime, formulada por Longino y que, de una u otra forma, con uno u otro nombre, adoptaron el Humanismo, el Renacimiento y, finalmente, el Barroco, como elemento fundamental en la creación literaria.

---

<sup>494</sup> De hecho, una de las líneas de investigación más prolíficas en los estudios siglodoristas es precisamente la que tiene que ver con esa línea de continuidad de los valores expresivos y elocutivos que comienza con Juan de Mena y termina precisamente en Góngora. Algunos estudios capitales producidos a lo largo del siglo pasado pero que aún no pierden su vigencia son: María Rosa Lida, *Juan de Mena, poeta del prerrenacimiento español*, El Colegio de México, México, 1954; Oreste Macrí, *Fernando de Herrera*, Gredos, Madrid, 1959; A. Gallego Morel, *Dos ensayos sobre poesía española*, Ínsula, Madrid, 1951; Dámaso Alonso (1962), *op. cit.* En el caso particular de Góngora la bibliografía al respecto es vastísima y sería una necesidad y pérdida de tiempo enumerarla en este apartado. Sin embargo, remito al útil catálogo sobre la poesía del cordobés confeccionado por la página de la Universidad Pompeu Fabra de Barcelona que dirige José María Micó: Cèlia Nadal, Amanda Pedraza y Antonio Rojas Castro, *op. cit.* (2000-2014).



#### 4.1. La invención de una lengua

No sería un exceso sugerir, modificando una vieja y conocida frase de la preceptiva española del Siglo de Oro, que “sin figuras y sin tropos no hay poesía ni poetas”. En efecto, todo poema que se precie de serlo deberá contener, cuando menos, alguno de estos recursos pues, en poesía, incluso el lenguaje menos afanoso en su técnica y el menos artificial es producto de un proceso de construcción e intencionalidad estética, en que juega un papel relevante eso que conocemos como recursos retóricos y que suelen adscribirse simplistamente a una función de ornamento y embellecimiento. Sin embargo, estos recursos tienen, además, otros objetivos y otras funciones. No sólo aderezan el poema: le dan vida, color, fuerza. Lo ennoblecen y lo elevan. No se trata, sin embargo, de un mero empleo formulístico. Al menos desde la óptica longiniana, las figuras y los tropos no son solamente estructuras adicionales al discurso poético. Son ellas mismas el discurso poético. O, si se quiere, el medio con que el poeta consigue que el lenguaje cotidiano, en su poesía, abandone su función específicamente pragmática y enunciativa. Con el empleo de estos recursos, el lenguaje se transforma y sucede entonces la poesía.

Una de las características fundamentales de todo lenguaje poético es la remoción del sentido cotidiano de un término y su consecuente resignificación. Mientras que el sentido de una palabra común es arbitrario (en tanto que establecido por una convención), el que le otorga un tropo o una figura es el resultado de una elección compartida entre emisor y receptor, entre poeta y lector. El primero desarrolla un complejo sistema (por breve que éste pueda ser, como el sentido metafórico de una sola palabra) de significaciones que el lector va descodificando y entendiendo desde adentro. Es decir, formula su propio idiolecto con características particulares que lo identifican y definen y que, en el mejor de los casos, lo vuelven irrepetible. Pero incluso este rasgo de originalidad que puede ser el lenguaje poético acaba envuelto en el yugo de la convención. Se convierte en ley lo que fue novedad otrora. En buena medida, la historia de la poesía occidental (y de la literatura) no es otra cosa que la tensión absoluta entre esas dos fuerzas, tradición y originalidad. Cada época, cada autor, cada lengua, ofrece una recreación, en ocasiones atiborrada de geniales novedades, de tópicos y estilos, que en las mocedades de la teoría literaria (me refiero fundamentalmente a los tratados aristotélicos de retórica y poética) fueron minuciosamente delimitados y, *sit venia*

*verbo*, empobrecidos. Es decir, cuando se le asignaron al lenguaje poético especificidades genéricas y estilísticas, se dio un enorme paso en la sistematización y organización del conocimiento literario, pero también se lo constriñó y, de alguna manera, se lo sujetó a leyes que cuartaron su esencia y que limitaron sus posibilidades.

Pero, sobra decirlo, la poesía difícilmente aceptará cotos cerrados. En su naturaleza está la transgresión de su mismo código elocutivo. Luis de Góngora es el mejor ejemplo de ello. El poeta cordobés fue dura e injustamente vilipendiado por sus críticos porque transgredió los límites de su lenguaje y dio forma a uno nuevo, con sus propias delimitaciones y sus propias reglas. Su fundamento: la capacidad transfigurante que le otorgó el uso de todo tipo de artificios textuales. Equivocadamente se pensó que la congerie de todos estos elementos suplía o llenaba una carencia narrativa, que sus defectos como poeta se disimulaban con el abigarramiento de la forma. Nada más alejado de la realidad. Don Luis supo, mediante la incorporación de un sinfín de cultismos, construcciones sintácticas y giros lingüísticos, dotar de nuevos bríos una lengua cuya estructura era, por naturaleza, dinámica y magnificente, pero que, como lengua en crecimiento no terminaba aún de afianzarse.

El nuevo lenguaje forjado por el de Córdoba aspiró a la universalidad y totalidad expresivas. Para conseguirlo hubo de dividirse en tres planos: el de la realidad, el de la cultura y el de la imaginación. En estos tres grados de cognición ha de entenderse su poesía. Por ejemplo, si se busca comprender la palabra “rayos”, habrá que acudir a esta división tripartita: el real, que manifiesta la luz que emite cualquier objeto resplandeciente, principalmente astros como el sol o planetas como la luna; el cultural que, entre otras cosas, posee resonancias mitológicas importantes; y, finalmente, el imaginativo, que Góngora utiliza en no pocas ocasiones para manifestar, por ejemplo, la fulminante hermosura de los ojos o la mirada, particularmente la femenina.

Así, pues, y con la implementación de este tridente compositivo e interpretativo, don Luis fue capaz de renovar los lugares comunes de la tradición poética, sí mediante un proceso de reformulación estilística pero, sobre todo, mediante una resignificación donde las posibilidades interpretativas pueden ser tan variables como lo son sus combinaciones. Aunque bien puede argumentarse, como se ha hecho, que su significado es uno y concreto,<sup>495</sup>

---

<sup>495</sup> Cf. lo dicho al respecto por Antonio Carreira, “La especificidad del lenguaje gongorino”, *Bulletin hispanique*, 112: 1 (2010), pp. 89-112.

hay entre ellas una tensión dinámica que las violenta y las jalonea. Ahora bien, este dinamismo y su carácter transmutable no significa, en ninguna circunstancia, caos. No estamos inmersos en una Babel de resonancias erráticas e inconexas. Por el contrario, la palabra gongorina responde a un sentido disciplinado y gradual, consciente. Avanza desde un centro y al desdoblarse amplía sus capacidades y posibilidades expresivas y significantes que, sin embargo, permanecen siempre gobernadas por una intención emocional: el éxtasis admirativo.

Góngora descubrió que el mundo fraguado en su fuero interno, alucinado y metabólico, se podía materializar sin modificación alguna en lo textual y por eso, quizá por eso, apeló tan insistentemente a la forma; una forma maleable y dúctil, sometida a sus caprichos de demiurgo, pero no carente de profundidad y de sentido. Es por ello que en su elocución parecen pugnar dos polos opuestos: la “frialidad” de la forma y el ardor de su contenido o, en sentido inverso, la “apatía” del contenido con la magnificencia de la forma. Pero, como digo, se trata sólo de una apariencia, pues si algo consiguió nuestro poeta con su poesía fue introducir a la poética predominante por entonces un lenguaje de formas serpenteantes que no le era propio (al menos no en ese grado) y que se combinaba, además, con una profunda carga emocional. Y fue allí, en la comunión de emotividad y forma que la poesía del cordobés consiguió unir las cosas más dispares, advertir en sus diferencias las semejanzas que las hermanaban. Eso que, no mucho tiempo después, Gracián (siguiendo las enseñanzas de los preceptistas italianos más avanzados) llamó poética conceptista. Con esos mismos “ojos” de Gracián Mercedes Blanco ha profundizado en el análisis de la poesía gongorina. En esta investigación he preferido estudiarla y analizarla con los “ojos” de Longino.

Dámaso Alonso ha dicho que es a partir de 1600 cuando puede hablarse de “estilo gongorino” a cabalidad. En este momento, según el estudioso, se fijaron sólidamente los procedimientos estilísticos del poeta que, más allá de poseer nuevos elementos, sólo manifestaban una suerte de “acumulación [y] concentración de los mismos materiales que de un modo más espaciado existen en toda la obra gongorina”,<sup>496</sup> y que, por otro lado, eran el reflejo de la innegable influencia que la lírica del Renacimiento tuvo en el poeta cordobés. Para el estudioso madrileño, por lo tanto, la obra poética de don Luis, con su genialidad a

---

<sup>496</sup> Cf. Alonso (1950), *op. cit.*, p. 218. Cf. Macrí, *op. cit.*, pp. 186-188, en que el estudioso español muestra que lo dicho por Alonso encuentra sustento en la práctica poética de Fernando de Herrera de quien, como se ha dicho anteriormente, Góngora es deudor.

cuestas, no es otra cosa que “la síntesis española de la tradición grecolatina”,<sup>497</sup> recuperada sí a partir de las fuentes mismas, pero, sobre todo, de los grandes autores del Humanismo y del Renacimiento. ¿Y dónde queda entonces el poeta-demiurgo? ¿dónde entonces el creador? A pesar de su autoridad, la opinión de Alonso debe cuestionarse pues, de alguna manera, despoja a don Luis de toda agencia, convirtiéndolo en un simple catalizador de la tradición, reproductor e intensificador de procedimientos ya existentes. Y Góngora, más allá de toda idealización, es mucho más que eso. Luis Rosales, a zaga de los primeros comentaristas del gongorismo, fue el primero en advertirlo: la poesía de don Luis inaugura una nueva época en la historia de la poesía pues

[n]o trata de acumular los recursos estilísticos de la tradición románica y grecolatina. Esto es cierto, sin duda alguna, y además sumamente acertado; pero hay en él algo más nuevo. Su aportación capital, aquella que sigue manteniendo su eficacia en nuestros días, estriba en un intento más ambicioso: *la creación de una lengua autónoma para la poesía o, dicho de otro modo, la creación de una lengua poética profesional*.<sup>498</sup>

Pero ¿qué tipo de lengua ha creado Góngora? ¿tiene un fin esta creación? Rosales considera que la intención de Góngora al darle vida a esta novedosa lengua es crear una “nueva sintaxis de la realidad, en la que todos los objetos puedan relacionarse de manera distinta a la usual.”<sup>499</sup> En efecto, la nueva creación gongorina propone, además de la incorporación de un sinnúmero de nuevos conceptos y palabras, una suerte de dislocamiento lingüístico que propicie una comprensión diferente de la realidad. Pero esto no es lo más importante. La estética gongorina y su movilidad verbal tiene un denominador común: la constante búsqueda de un nuevo *pathos*. Uno que concentre, agrupe y represente en sí mismo todos los demás, sin importar el género o el estilo al que se supone deben responder. Este nuevo *pathos* busca alcanzar la cima, no ya de la representación artística, o no sólo, sino de la experiencia

---

<sup>497</sup> *Ibid.*, p. 220. Cursivas del autor.

<sup>498</sup> Rosales, art. cit., p. 480.

<sup>499</sup> *Ibid.*, p. 482. Este análisis no está muy lejos del que hace Conte (2007, *op. cit.*, pp. 58-122) sobre la lengua poética de Virgilio. A muy grandes rasgos, el filólogo italiano sostiene que Virgilio crea una nueva lengua poética, pero no mediante la introducción de nuevos vocablos o la creación de un nuevo género sino, más bien, mediante un proceso lingüístico de ‘desfamiliarización’ cuya columna vertebral es la enálage, figura de dicción que consiste en atribuir a una cosa cualidades adjetivas que no le corresponden. La enálage, pues, sirve para dotar de extrañeza el lenguaje y, en consecuencia, de un significado nuevo o muy poco usado. Esta operación en que la lógica natural del lenguaje se disloca tiene como objetivo el asombro del lector y su conmoción. Cf. Jesús Ponce Cárdenas, “La forja del estilo sublime: aspectos de la hipálage en el *Polifemo* de Góngora”, *Cinco ensayos polifémicos*, Universidad de Málaga, Málaga, 2009, pp. 371-450, en que el estudioso sostiene que el eje del estilo sublime del poeta andaluz es la hipálage.

sensitiva y emocional. A este objetivo apunta, precisamente, la abundancia de tropos y figuras empleadas por el cordobés.

Lo que Conte llama “desfamiliarización” y Rosales “nueva sintaxis de la realidad” es el eje rector de la lengua que Góngora ha creado y, en consecuencia, de lo sublime gongorino. Lo común de ambas definiciones es el dislocamiento del lenguaje y la consecuente maravilla y conmoción de los lectores. El uso de figuras y tropos al que recurre sin cesar el cordobés no es parte, por lo tanto (no sólo, quiero decir) de un empeño retórico meramente ornamental. Se trata también de la construcción de una poética particular, que nace de una concepción diferente del acto creativo. En otras palabras, se trata de un nuevo sistema cognitivo,<sup>500</sup> que descansa en dos elementos: en la fuerza de sugestión y en la fuerza de persuasión de sus palabras. Sobre estos dos aspectos Góngora construye un nuevo *pathos* que renuncia a la función “lógica” de la lengua, para gravitar en torno de su función emocional, “ilógica” si se quiere. Hay que insistir de nuevo en que esto no significa, de ninguna manera, que la lengua gongorina carezca de sentido y de estructura lógica. Todo lo contrario: a través de una estructura hiperlógica concita las partes emocionales y menos reflexivas de sus lectores. Su movilidad significativa y sus dislocamientos sintácticos son producto de un proceso intelectual preciso y agudísimo que, sin embargo y paradójicamente, buscan mover en los ánimos lectores la parte más emocional. La parte cognitiva se ve “afectada”, en consecuencia, por los devaneos anímicos pero nunca al grado de la incomprensión. Como ya he señalado antes, aunque la primera lectura de un poema de Góngora sea un festín de sentimientos y significados, a pesar de que parezca que todo es penumbra e ignorancia, lo cierto es que hay algo más allá de lo puramente intelectual que perfila nuestro conocimiento y nuestro entendimiento, a medias si se quiere, de esa composición. Ése es también uno de los efectos buscados por el poeta; uno quizá de los más importantes en la construcción de su poética sublime. La puesta en escena del andamiaje elocutivo genera, favorece y potencia esa sensación.

---

<sup>500</sup> Cf. Conte (1994), art. cit., pp. 12-13, quien sobre el uso de tropos y figuras dice lo siguiente: “It lets us overcome the dividing line that separates us from the intelligible; it is the path that leads from the known to what is still unknown, from the visible to the invisible.”

#### 4.2. El *pathos* gramatical: la sublimidad de las figuras y de los tropos gongorinos

Luego de las dos primeras fuentes de lo sublime, relacionadas fundamentalmente con peculiaridades naturales del poeta, con sus dones poéticos genuinos e innatos, las tres fuentes restantes ocupan la provincia de lo artificial. Nos encontramos ahora en el terreno de lo exclusivamente textual. Y es quizá aquí donde radica la mayor fuerza de lo sublime pues, como he dicho con insistencia, éste sólo puede manifestarse en toda su amplitud y vigor a través de la elocución.<sup>501</sup> Por ello Longino no establece una separación tajante entre naturaleza y arte, sino una dependencia dialógica, una relación bilateral que funciona a su máximo nivel en la medida en que esa reciprocidad se cumpla.

Además de todo lo que he enumerado en las páginas anteriores, si algo hay en la poesía de don Luis de Góngora que lo defina como un poeta sublime es su artificialidad, su maestría técnica y el dominio absoluto que tiene sobre la forma. Pero hay que insistir que no se trata de una función decorativa, sino de un elemento orgánico, inherente a su concepción poética, cuya ausencia simplemente la anularía. En otras palabras, el artificio gongorino hace patente la convicción del poeta de formular una poética propia, que yo llamo sublime, no surgida a raíz de creaciones como el *Polifemo* o las *Soledades*, sino desde sus primeros poemas. Con la escritura de sus obras cumbre, Góngora no rectifica su poética: la confirma y la afianza.<sup>502</sup>

Un claro ejemplo de ello es el primer romance escrito por el cordobés en 1580, “Ciego que apuntas y atinas” (*OC* 4). En apenas cinco cuartetos el novel poeta da muestras irrefutables de su gusto por el artificio verbal y de su proclividad a escribir una poesía elevada y grandilocuente. Ya en su primera estrofa se advierten una paranomasia y dos *impossibilia*, recursos que enriquecen y realzan la invectiva contra el dios Amor y que hacen manifiesta la capacidad conceptuosa del poeta:

Ciego que apuntas y atinas,  
caduco dios, y rapaz,  
vendado que me has vendido  
y niño mayor de edad:  
por el alma de tu madre,  
que murió, siendo inmortal [vv. 1-6]

---

<sup>501</sup> Cf. Long. 16, 1.

<sup>502</sup> Cf. Alonso, (1980), *op. cit.*, p. 133.

Los términos involucrados en la paranomasia “vendado que me has vendido” juegan traviesa e ingeniosamente con un argumento que para Góngora será importante y recurrente a lo largo de toda su producción: la relación amor/dinero; pero también hacen manifiesto el gusto tan gongorino por las antítesis y las paradojas, como se deja ver inmediatamente después en el uso de los dos *impossibilia*, “niño mayor de edad” y “que murió, siendo inmortal”. En el caso del primer ejemplo conviene resaltar la insistente repetición con que el poeta pretende hacer consciente al lector de la “experimentada juventud” del diosecillo, idea que ha sido ya expresada en versos anteriores mediante la agudeza verbal y conceptual de la contraposición *caduco / rapaz*. El término “caduco” significa, como se sabe, algo “decrépito”, “viejo”, pero también puede significar, según su propia etimología, algo “destinado a caer”,<sup>503</sup> idea que se contrapone al otro término involucrado, “rapaz”, que significa precisamente un ave que surca los vientos, que se mantiene volando alto, en busca de su presa, pero sin dejarse caer. Ahora bien, y aquí es donde se aprecia en su plenitud la agudeza gongorina, “rapaz” significa también “muchacho de corta edad”. En este sentido, la idea expresada en el sintagma “caduco y rapaz” equivale o es la misma que aquella expresada en la frase “niño mayor de edad”, pero está impregnada, a su vez, de otros significantes que condensan maravillosamente la idea de un dios alado, aleve e imberbe.

En la segunda estrofa del romance el reclamo del poeta se agudiza y el verso 13 es testigo de lo que muy probablemente sea la acuñación de la primera hipálage gongorina:

Baste el tiempo mal gastado  
que he seguido, a mi pesar,  
tus inquietas banderas,  
forajido capitán; [vv. 11-14]

La diéresis que el poeta ha colocado sobre la “i” de “inquietas” tiene, en efecto, una intención métrica, pues rompe el hiato y posibilita la medida pero, sobre todo, su intención es afectiva, pues configura en la mente del lector la imagen de esas banderas ondulantes que sirven, al mismo tiempo, como metáfora de la pasión amorosa que posee al poeta, y que se intensificará con las preguntas retóricas o *erotématas* de la estrofa siguiente. El sujeto interpelado cambia,

---

<sup>503</sup> En realidad se trata de un cultismo, pues el adjetivo *caducus -a -um* proviene del verbo *cado*, que significa justamente caer. Más adelante me ocuparé de la importancia de los cultismos en el conjunto de la poética de don Luis.

ya no se trata de Cupido. El poeta ahora se dirige a un público que pareciera estar escuchándolo en la tribuna:

Amadores desdichados,  
que seguís milicia tal,  
decidme ¿qué buena guía  
podéis de un ciego sacar?  
De un pájaro ¿qué firmeza?  
¿qué esperanza de un rapaz?  
¿qué galardón de un desnudo?  
¿de un tirano qué piedad? [vv. 21-28]

Mientras el orador-poeta *actúa* e interroga, el auditorio estupefacto escucha. Pero no son ingenuas ni fortuitas las preguntas. Su función es interpelar al auditorio con cuestiones que parecen improvisadas pero que en realidad forman parte del constructo textual del poema: la invectiva contra el amor. Y es precisamente por la obviedad de sus respuestas que estas preguntas dramatizan e intensifican la escena.

La penúltima estrofa da cuenta de lo que con el tiempo se volverá una constante en la poesía del cordobés y que Alonso y otros críticos han llamado la correlación diseminativo-recolectiva. Aunque en este caso la relación parece darse de manera inversa, se puede apreciar muy bien la esencia de su funcionamiento, que consiste en reunir los elementos que antes o después de su enunciación han sido dispersados por el poeta. Es decir, el poeta enuncia algo que en primera instancia parece vacío, para después “llenarlo” o “completarlo” con una sentencia explicativa. Es lo que puede apreciarse a partir del verso 35 de esta estrofa:

Diez años desperdicié,  
los mejores de mi edad,  
en ser labrador de Amor  
a costa de mi caudal;  
como aré y sembré, cogí:  
aré un alterado mar,  
sembré una estéril arena,  
cogí vergüenza y afán. [vv. 31-38]

Además en la recolección-explicativa de los elementos diseminados el poeta añade una gradación que no hace sino magnificar el efecto de la fórmula. Así, no sólo son simples elementos que van agrupándose en torno a una misma idea que los complementa; también hacen manifiesto el proceso en que esa recolección sucede. El efecto es sobrecogedor.



De esta manera, en apenas una treintena de versos el poeta ha condensado una serie de elementos poéticos que engalanan y nutren su poesía pero que, al mismo tiempo, son su esencia. La belleza es sólo una consecuencia, pero no el objetivo. Su intención es otra y la sensibilidad aguda del poeta lo sabe. Al bordear los veinte años, don Luis ya da claras muestras de su grandeza poética y del dominio formal y técnico que poseía. Desde entonces conocía su oficio y, desde entonces, sabía perfectamente bien hacia dónde lo encaminaba. Pero como sabiamente dice el dicho: una golondrina no hace primavera. Y, si bien en el sucinto análisis de una de las primerísimas composiciones de don Luis pueden apreciarse rasgos que lo caracterizarán definitivamente, no es suficiente para mostrar la importancia que tenía el artificio elocutivo en la construcción de su poética sublime.

Mercedes Blanco, en un artículo que prefigura sus valiosas contribuciones al estudio de las *Soledades* gongorinas a través de lo que ella (siguiendo a Nadine Ly y, de alguna manera, a José María Micó) llama “paradigmas verbales”, dice que la obra mayor del poeta de Córdoba no es sino un “système de figures”.<sup>504</sup> La apreciación, en realidad, vale para todo el conjunto de la obra poética del andaluz. A partir, pues, de esa premisa, iré comentando en los siguientes apartados algunos de los tropos y las figuras más utilizados por don Luis y cómo es que éstos contribuyen a la conformación de su poética sublime.

#### 4.2.1. Cultismos

Los cultismos atraviesan de cabo a rabo la poesía de Góngora, si bien es cierto que su empleo es mucho más evidente en las obras consideradas mayores, únicamente por la amplitud de estos poemas. Pero en la obra temprana ya hay un uso consciente y regular de ellos, como lo prueban también los versos 41-42 del romance “Ciego que puntas y atinas” que he analizado más arriba: “Una torre fabriqué, / del viento en la raridad” -dice el poeta- donde “raridad” no significa, como se piensa ahora, “extrañeza”, sino “ligereza”.<sup>505</sup> O los “aforismos” (palabra

---

<sup>504</sup> Cf. Mercedes Blanco, “Les *Solitudes* comme système de figures. Le cas de la synecdoque”, en Jaques Issorel (ed.), *Crepúsculos pisando. Once estudios sobre las Soledades de Luis de Góngora*, Presses Universitaires, Perpignan, 1995, pp. 23-78. La autora define así este sistema: “Autrement dit, les constituants sémantiques des *Solitudes* doivent être dédodés dans un système partiellement autonome, de sorte que leur valeur dépend d’une interaction entre leur usage en langue et leur usage dans le texte.” p. 23.

<sup>505</sup> El adjetivo *raru-a-um* en latín significa justamente algo poco espeso, ralo, incluso aguado, que tiene muchos espacios que, de alguna manera u otra, impiden su solidez y concreción. Piénsese, por ejemplo, en el adagio popular “construir castillos de arena sobre el aire”, donde sin hacer expresa la cualidad “rara”, es decir, poco densa del aire, como para poder sostener siquiera algo tan ligero como la arena, se entiende la idea. Pues bien, los dos versos gongorinos que me ocupan remarcan esa idea tan sólo con el empleo del cultismo referido. Por

tan usual y socorrida en nuestros días, pero que para la época de Góngora era una verdadera rareza) de los versos de la letrilla burlesca “Que pida a un galán Minguilla” (OC 6, 1581): “Que sea médico más grave / quien más aforismos sabe, *bien puede ser*; / mas que no sea más experto / el que más ha muerto, *no puede ser*” [vv. 61-66]. Covarrubias testimonia que “es nombre griego, pero usado en nuestra lengua castellana de los médicos.”<sup>506</sup> Góngora, a sabiendas de ello, lo incorpora en un verso que trata justamente de ridiculizar la figura del galeno y, queriéndolo o no, lo lexicaliza. Llama la atención que, aún en sus composiciones de carácter “popular”, Góngora introduzca este tipo de palabras “elitistas”; pero, en realidad, tampoco es una casualidad: la promoción estética de lo considerado popular pasa por la sublimación de su lenguaje. De ahí que muchos de los cultismos “vulgarizados”, es decir, corrientes ya en el uso cotidiano del español, fueron reavivados por don Luis con el simple e inteligentísimo gesto de añadirles una diéresis, lo que devolvió su estatus “culto” a palabras como *ingenioso*, *viola*, *inquieta* o *idiota*, entre muchas otras. Ahora bien, la expresividad del cultismo tiene también una función idiomática que lo exime (no siempre, pero casi siempre) de ser una molesta y extravagante pedantería. En Góngora se justifica, sobre todo, por ser un elemento esencial en su idea de la creación poética.<sup>507</sup>

Para la crítica contemporánea al poeta, los cultismos eran voces extravagantes y peregrinas que oscurecían y dificultaban el discurso poético, por lo que su incorporación en cualquier tipo de poema no era vista con los mejores ojos. Para la crítica gongorina anterior a la generación del 27 (escasa y casi invisible pero existente), profundamente influenciada por la lingüística histórica, el cultismo idiomático no era de interés alguno, pues no seguía la evolución tradicional de otras palabras. Se trataba sólo de latinajos que no tenían mayor interés para el estudio de las lenguas modernas. En realidad, fueron los estudios de Dámaso Alonso los que inauguraron, en la crítica gongorina moderna, el estudio de este interesante fenómeno lingüístico introducido tan afanosamente y profusamente por Góngora al español. Y no sólo por el profundo enriquecimiento de la lengua, sino porque, como ya lo ha notado Luis Rosales, el cultismo gongorino (que él llama neologismo) tiene una naturaleza metafórica o,

---

otra parte, el sintagma “raridad del viento” o “viento raro” había sido empleada ya por Lucrecio, con esa misma intención que parece haber en el poema gongorino; cf. *Lucr.* 2. 107; 6. 1024.

<sup>506</sup> Cf. Covarrubias, *op. cit.*, s. v. p. 18.

<sup>507</sup> Cf. Alonso (1980), *op. cit.*, pp. 133-185, esp. 143, quien dividió en dos grandes grupos los cultismos gongorinos: los cultismos léxicos, donde estaban agrupadas todas las palabras de origen latino o italiano; y los cultismos sintácticos, donde se concentraban todo tipo de tropos y figuras utilizados por don Luis.

al menos, traslaticia. En el centro de esta naturaleza “transfigurante” parece esconderse el secreto de toda la poesía gongorina pues, en efecto, la peculiaridad esencial de la poesía culta (no se olvide que, pese a las resonancias peyorativas de uno de los derivados del término, “culteranismo”, Góngora pertenece a un movimiento *cultista* iniciado en los albores del s. XV y que se desarrolló a lo largo de los dos siglos siguientes) es la transgresión del orden elocutivo estipulado por la tradición. A diferencia de lo que se conoce como “poesía popular”, que reproduce los esquemas estilísticos estatuidos y regulados por la tradición, sin que esto signifique un desencuentro con la codificación del lenguaje, la “poesía culta” reformula a placer, por una voluntad individual, el lenguaje y los temas de la tradición, lo que deriva indudablemente en un cambio de estructura elocutiva. Como ya lo ha sugerido Raúl Dorra:

La poesía popular aparece [...] como un asentimiento que afirma y perpetúa la recurrencia del sistema, mientras la poesía culta se aproxima a la transgresión, es ese refuerzo por desbordar, o por lo menos ampliar, las fronteras del sistema en el que se advierte el trazo que ha dejado la presencia de una voluntad personal. Los extremos serían, entonces, el asentimiento y la transgresión, el orden y la aventura.<sup>508</sup>

Toda transgresión lingüística implica, desde luego, una transformación. El lenguaje culto de don Luis (es decir, lleno de cultismos) va transformándolo todo. Y no sólo en términos verbales. La transformación es integral y absoluta. La palabra gongorina propone una nueva manera de entender la realidad y de aproximarse a ella. Guardando todas las proporciones, no es exagerado decir que la poesía del cordobés formula una nueva ontología, una ontología poética que, mediante el descubrimiento de semejanzas, descodifica el mundo en positivo. Pero es solamente a través de la transformación interna y externa del lenguaje que esto sucede. En esta profunda renovación emerge, casi de manera natural y consecuente, uno de los elementos imprescindibles en la poética gongorina: la metáfora.

#### 4.2.2. Metáforas

Para Longino la metáfora es un elemento imprescindible en la poética sublime justamente porque el ímpetu de su movimiento provoca una fuerte tensión pasional y arrastra todo tras

---

<sup>508</sup> Cf. Raúl Dorra, *Los extremos del lenguaje en la poesía tradicional española. Estudios sobre el villancico y la poesía gongorina*, IIF, UNAM, México, 1981, p. 88. Ahora bien, es importante decir que incluso esta “aventura” que arriesga y transforma el lenguaje codificado por la tradición, con el tiempo adquiere, a su vez, un estatus de convención que, de nuevo, vuelve a ser objeto de otras transgresiones.

de sí. Quizá por ello, cauteloso, ha dejado en las manos de los poetas la frecuencia de su empleo.<sup>509</sup> Pero en la poética gongorina no hay medianía que valga. Atiborrado de lecturas griegas y latinas, el andaluz descubrió que el mundo mismo era una metáfora que debía adaptarse a un lenguaje para cobrar sentido, para “hacerse real”. Por eso, cuando se ha hablado de la poesía gongorina como una evasión de la realidad mediante la creación de un lenguaje plagado y obsesionado con las formas, no se ha entendido a cabalidad el proceder metafórico del poeta. Solamente se ha puesto atención a la definición escolástica del término, que define esta figura como un tropo de dicción en el que una palabra (o varias) designan un objeto real a través de un concepto irreal. Así entendida, la metáfora, ciertamente, huye de la terminología cotidiana para, mediante una desviación verbal, significarla. Pero si se sigue por ese camino, se podría decir, radicalmente, que el lenguaje en general es una gran metáfora, o un gran cúmulo de metáforas y que el mundo que nos rodea y todo aquello que consideramos la realidad no es otra cosa que un constructo lingüístico que nos ha servido para no abismarnos en la confusión de lo “no-real”. Pero ésta es una reflexión que no me interesa emprender en estas páginas.

Quisiera centrarme, más bien, en la importancia que esta figura tiene en la producción poética de don Luis. Porque suponer, como he dicho, que es sólo una manera de huir de la realidad o evadirla en pos de la belleza, es reducir sus funciones a casi nada. Por lo tanto, nada exagera quien sostiene que la metáfora gongorina es la columna vertebral de toda su poética. Su consistente y repetido uso le otorga un papel que va más allá de lo puramente estilístico. La metáfora gongorina adquiere en la obra del cordobés un estatuto arquitectónico y hasta filosófico, pues invierte los principios del pensamiento racional y propone nuevos cauces de entendimiento. Si bien esconde el *verbum proprium* para expresarlo mediante un sustituto figurativo, *verbum improprium*, la metáfora gongorina consigue también que esa expresión figurada se perpetue como definición.<sup>510</sup> Una definición que no invade la realidad (a veces sí) sino que permanece oculta en el texto, en su materialidad y que se renueva siempre en el momento de la lectura.

---

<sup>509</sup> Cf. Long. 32. 4.

<sup>510</sup> Cf. G. B. Conte, “Poetic Memory: Its Historical and Systematic Features”, en *The Rhetoric of Imitation. Genre and Poetic Memory in Virgil and Others Latin Poets*, ed. Charles Segal, Cornell University Press, Ithaca/London, 1986, p. 56.

Francisco de Quevedo, inteligente y agudo como era, quiso ridiculizar el empeño metafórico de Góngora escribiendo sonetos que, a decir verdad, más que pulla parecen sentidos halagos. Es el caso, por ejemplo, del soneto “Leí los rudimentos de la Aurora” titulado por su primer editor, González de Salas, “A un tratado impreso que un hablador espeluznado de prosa hizo en culto”, en que el poeta madrileño utiliza un lenguaje refinado, “culto”, aparentemente hueco y vacío pero pomposo y rimbombante:

Leí los rudimentos de la Aurora,  
los esplendores lánguidos del día,  
la Pira y el construye y ascendía,  
y lo purpurizante de la hora;  
El múrice y el Tirio y el colora,  
el Sol cadáver, cuya luz yacía,  
y los borrones de la sombra fría,  
corusca Luna en ascua que el sol dora;  
La piel del Cielo cóncavo arrollada,  
el trémulo palor de enferma Estrella,  
la fuente de cristal bien razonada.  
Y todo fue un entierro de doncella,  
doctrina muerta, letra no tocada,  
luces y flores, grita y zacapella.<sup>511</sup>

Como ha dicho Lorca al respecto: “si Quevedo viera el gran elogio que hace de su enemigo, se retiraría con su espesa y ardiente melancolía a los desiertos castellanos de la Torre de Juan de Abad.”<sup>512</sup> Y es que, en efecto, el soneto quevediano muestra su profundo conocimiento (¿y admiración?) de la metáfora gongorina.<sup>513</sup> ¿O cómo si no se califica esas pinceladas de genialidad imaginativa que son la cascada metafórica de los versos 7-11? Al tratar de imitar burlescamente su estilo, Quevedo lo desmenuza; en su afán por criticarlo, lo clarifica: al

---

<sup>511</sup> Cf. Francisco de Quevedo, *Poesía varia*, ed. James O. Crosby, Cátedra, Madrid, 2016, pp. 377-378. Otro soneto del mismo talante es el que se conoce con el título de “Receta para hacer Soledades en un día”: “Quien quisiera ser culto en un solo día / la jeri -aprenderá- gonza siguiente: / fulgores, arrogar, joven, presiente, / candor, construye, métrica armonía, / poco, mucho, sí, no, purpuracía / neutralidad, conculca, erige, mente, / pulsa, ostenta, librar, adolescente, / señas, traslada, pira, frustra, arpía, / cede, impide, cesuras, petulante, / palestra, liba, meta, argento, alterna, / si bien, disuelve, émulo, canoro. / Use mucho de líquido y errante / un poco de nocturno y de caverna, / anden listos licor, adunco y poro.”

<sup>512</sup> Federico García Lorca, “La imagen poética de Luis de Góngora”, *Obras Completas*, vol. 3, ed. Miguel García Posada, Galaxia-Gutenberg, Barcelona, 1997, pp. 1306-1322.

<sup>513</sup> Amelia de Paz, “Góngora... ¿y Quevedo?”, *Criticón*, 75 (1999), pp. 29-47, mostró categóricamente que la “enemistad” entre don Luis y Quevedo fue una creencia infundada, sobre todo en el s. XVIII, a partir de la absurda oposición entre conceptismo y culteranismo. En su detallado y erudito artículo, la filóloga madrileña señala la falta de datos fehacientes que confirmen una verdadera enemistad entre estos dos personajes, como se ha hecho creer en algunos manuales de historia literaria.

llamar a un sol crepuscular “cadáver” y a la palidez nocturna de la luna “borrones de la sombra fría” define, sin proponérselo, el proceder de la metáfora gongorina, cuya naturaleza es dual pues cuando compara dos cosas más allá de identificarlas las hace partícipes del nuevo concepto que han parido en su comunión.

Llegados a este punto conviene preguntarse si Góngora es al artífice de su mundo metafórico, en el sentido, quiero decir, de su invención o descubrimiento, o si es más bien un mero y genial imitador de las metáforas heredadas por la tradición. La respuesta, como se adivina, no puede ser unívoca. A pesar de que muchos de los desarrollos metafóricos del andaluz son evidentes préstamos del mundo clásico, muchos de ellos fueron desarrollados en la pluma de Góngora de maneras que casi siempre sobrepasaron la calidad de sus modelos.<sup>514</sup> Como es evidente, don Luis no es ajeno a la tradición poética que lo antecede. De hecho es muy consciente al respecto y dialoga constantemente con ella. De ese diálogo, en ocasiones ríspido y casi parricida, siempre surge un nuevo producto poético que, sin perder la esencia de su fuente (aunque en ocasiones afortunadamente sí sucede), adquiere la personalidad y esencia propias del cordobés. La metáfora gongorina toma los viejos y gastados tópicos y los transforma, los rehace otorgándoles fuerza y vitalidad. Hay, por ejemplo, metáforas virgilianas que siempre gustaron a Góngora y que supo adaptar a su tiempo, incluso en composiciones poco serias, como la contenida en el famoso verso de *Aen.*, 9, 605: *venatu invigilant pueri silvasque fatigant*, que don Luis desarrolla por vez primera en el verso 17 del romance “Ahora que estoy despacio” (*OC* 73, 1588), cuando dice que, una vez liberado de la tiranía del amor, solía complacerse en largas caminatas y “*fatigaba* el verde suelo”. Como se sabe, esta metáfora alcanza su más alto desarrollo más de diez años después, en los multicitados versos del *Polifemo* [1, 7-8], en que permanece el sentido venatorio del verso virgiliano, pero ahora trasladado a la figura del Conde Niebla: “si ya los muros no te ven, de Huelva, / peinar el viento, *fatigar la selva*.” La metáfora virgiliana gana en expresión no por sí misma sino por aquella otra que la acompaña: “peinar el viento”, una acción previa que intensifica el sentido del verbo “fatigar”. Con la adición de esta metáfora, Góngora individualiza la metáfora y casi podría decirse que la privatiza, la hace completamente suya.

---

<sup>514</sup> Esa es precisamente la línea de investigación de un trabajo añejo ya pero con una validez y actualidad tremendas y al que estas páginas deben mucho. Me refiero a la tesis doctoral de quien a la postre se convertiría también una de las maestras del gongorismo, Eunice Joiner Gates (1933), *op. cit.*

En este romance hay también una metáfora sobre la que quisiera reparar. Se trata del sintagma del verso 19, “como sierpes de cristal”, referido obviamente a un arroyo. Aunque la comparación gongorina del agua de un río, de un arroyo, de una fuente, del mar o, incluso, de las lágrimas de alguien con un cristal no es novedosa, sí lo es el sintagma “sierpes de cristal” en que se unen dos cualidades metafóricas para referirse, en este caso, a los cauces de un arroyuelo:<sup>515</sup> por un lado, su forma curvada que los asemeja de inmediato a serpientes que reptan por la hierba; y, por otro, su húmeda cualidad reflejante y luminosa como el cristal. La individualidad de la palabra “arroyo” ha desaparecido, pero no su esencia que, ahora, mediante la conjunción de dos elementos aparentemente inconexos entre sí, emerge con un vestido diferente. Góngora es un maestro en detectar (“cazar”, dice Lorca, “la imagen poética”) la afinidad invisible de dos disparidades. Y cuando esto sucede no sólo se percibe y se conoce el mundo con otros ojos; también se siente diferente; es otra la emoción que lo descubre, otros los ánimos con que se contempla. Un ejemplo elocuente al respecto es la canción que Góngora compone en 1610 a la toma de Larache donde, curiosamente, la reformulación mucho más estilizada del sintagma metafórico “sierpes de cristal” inaugura lo que algunos críticos han considerado (erróneamente, como ya he mostrado) el punto de quiebre en la trayectoria poética de Góngora.<sup>516</sup>

A diferencia de otras composiciones de tono marcial cuya modulación puede ser más admonitoria y bélica, como el inicio de la canción “Levanta, España, tu famosa diestra” (OC 72), esta canción suple con la grandeza poética lo baladí de la gesta militar, como se advierte desde los versos inaugurales del poema:

---

<sup>515</sup> El poeta ya había ensayado este sintagma metafórico en poemas como el soneto “Oh claro honor del líquido elemento” (OC 16) vv. 9-11: “vete como te vas, no dejes floja / la undosa rienda al *crystalino* freno / con que veloz gobiernas tu veloz corriente.” O, poco después, en el soneto “Rey de los otros, río caudaloso” (OC 22) v. 2: “que en fama claro, en ondas *crystalino*”.

<sup>516</sup> Cf. L. P. Thomas, *Góngora et le gongorisme considérés dans leurs rapport avec le Marinisme*, Champion, Paris, 1911, p. 70, quien consideraba que a partir de 1609 Góngora dio un giro radical en su concepción poética como, desde su punto de vista, lo muestran la composición del *Panegírico* (mala datación del erudito, desde luego, pues como ahora se sabe este poema es posterior a la fecha propuesta por Thomas) y la canción que me ocupa. La falta de rigor crítico y de herramientas analíticas llevó al estudioso a sugerir que estos dos poemas dejaban ver una tendencia a las “*élucubrations étranges* où le metaphores, la syntaxe et le vocabulaire latinisants sont aun plus haut point, extravagants et obscures” y que, en consecuencia, “ne sont pas l’oeuvre d’un homme en possession de toutes ses facultés mentales, mais bien plutôt celle d’un fumiste et d’un fou.” Otros críticos como Eunice Joiner Gates y Leonardo Romero Tobar consideran que en esta canción puede advertirse “un esfuerzo más concentrado del poeta por intensificar y acumular los recursos de su arte” y “la plenitud del mejor hacer gongorino y de la compleja actitud poética de su autor.” Las citas se encuentran, respectivamente, en E. J. Gates, “Anotaciones a la canción de la toma de Larache”, *Revista de Filología Española*, 44 (1961), p. 65; y L. R. Tobar, “Sobre los poemas dedicados a la toma de Larache”, *Revista de Literatura*, 1 (1978), p. 53.

En roscas de cristal serpiente breve,  
por la arena desnuda el Luco yerra,  
el Luco, que con lengua al fin vibrante,  
si no niega el tributo, intima guerra  
al mar, que el nombre con razón le bebe,  
y las faldas besar le hace de Atlante. [vv. 1-6]

Las “sierpes de cristal” del romance apenas citado se han transformado ahora en una sola serpiente, “breve”, que zigzaguea desenroscándose por un río. Esta última idea se condensa en el sintagma “roscas de cristal”. La construcción metafórica ampliada parece, sin embargo, pleonástica, aunque su artificio nos desdiga: en realidad se trata de una maravillosa paráfrasis metafórica de la juntura “sierpes de cristal”. Las “roscas de cristal” significan, es cierto, los cauces sinuosos del río pero, al mismo tiempo (he aquí la, nunca mejor dicho, retorcida metáfora), el caminar ondulante de la serpiente. Con el primer sintagma, Góngora buscaba resaltar la esencia del río; con el segundo, la de la serpiente. Utilizando de esta manera la metáfora, don Luis desnuda los objetos comparados de todas sus cualidades excepto de aquellas que le interesa resaltar. Sus cualidades, entonces, son intensificadas cuando al compararlos se analogan sólo por la distinción de los atributos que acompañan la metáfora.<sup>517</sup>

Así, los primeros versos de este poema conforman una descripción alegórica de Larache, no sólo para engrandecer la flaca empresa armada sino por la tradición e importancia del lugar pues, como nos lo hace saber Salcedo Coronel, “allí estuvieron los huertos Hespéridos, tan celebrados de los poetas.”<sup>518</sup> La metáfora “serpiente breve” que don Luis utiliza para referirse al río permite, además, la transición al asunto central del poema, la “rendición” de la plaza africana, mediante la congestión en cascada de lo que José María Micó ha denominado “metáforas zoológicas”:<sup>519</sup>

De esta pues siempre abierta, siempre hñante<sup>520</sup>

---

<sup>517</sup> A propósito de la metáfora “cristal” y de lo dicho sobre sus atributos, piénsese en la décima escrita por Góngora en 1603, “De un monte en los senos donde” (OC 147) en que una fuente es caracterizada como cristal corriente y la mozuela que duerme a su orilla como “el dormido cristal”: “De Clori bebe, el oído, / el son del agua risueño, / y al instrumento del sueño / cuerdas ministra el rüido; / duerme y Narciso, Cupido / cuando más está pendiente, / no sobre el cristal corriente, / sobre el dormido cristal, / fiera, rompiendo el jaral, / rompe el sueño juntamente” [vv. 37-46]. La manida metáfora “cristal” (que, como he dicho, se refería sobre todo al agua corriente de ríos, mares o fuentes) ahora se renueva y se utiliza para nombrar la piel blanca de una dama.

<sup>518</sup> Cf. Salcedo Coronel, *op. cit.*, v. 2, p. 8.

<sup>519</sup> J. M. Micó (1990), *op. cit.*, p. 128.

<sup>520</sup> En la octava VI del *Polifemo* [vv. 41-48], Góngora describe el hogar del cíclope con una imagen terrestre que recuerda las fauces abiertas de este río: “De este, pues, formidable de la tierra. / bostezo el melancólico vacío / a Polifemo, horror de aquella sierra, bárbaro choza es, albergue umbrío [...]”



y siempre armada boca,  
 cual dos colmillos, de una y de otra roca,  
 África (o ya sean cuernos de su luna,  
 o ya de su elefante sean colmillos)  
 ofrece al gran Filipo los castillos,  
 carga hasta aquí, de hoy más militar pompa;  
 del fiero animal hecha la trompa  
 clarín ya de la Fama, oye la cuna,  
 la tumba ve del sol, señas de España  
 los muros coronar que el Luco baña. [vv. 7-17]

La serpiente, aunque breve y cristalina, abre sus fauces armadas y amenazantes y su lengua sibilante desemboca sobre el mar Atlántico. Y de pronto, el *continuum* visual de la metáfora “serpiente” se transforma en una nueva metáfora que, según Salcedo Coronel, se refiere comparativamente a la primera.<sup>521</sup> Lo mismo que el curso del río, la descripción del cordobés es sinuosa, invertebrada en apariencia y metamórfica: la *serpiente/río* adquiere entonces forma de *elefante/fortaleza*. La diaporesis de los vv. 10-11 contribuye aún más a ese efecto sorprendentemente transfigurativo. Pero el juego de sombras no acaba aquí.<sup>522</sup> El *río/elefante* se convierte ahora en una curva tuba (“y del fiero animal hecha la trompa / clarín ya de la Fama”). La metáfora con que don Luis significa esta transformación se aprovecha de los equívocos de la lengua española, pues “trompa” era entonces (como lo es ahora) un término polisémico, que podía referirse a la probóscide del elefante, al instrumento musical y, por medio de una enredada sinécdoque, a un verso elevado, generalmente de tintes heroicos.<sup>523</sup>

En este sentido, Díaz de Rivas sugiere que Góngora ha llamado “trompa” al clarín porque en su extremidad este instrumento es corvo “y por ser ahí más ancha que en el principio: en lo cual imita las trompas y cornetas que eran corvas como las pintan los poetas.”<sup>524</sup> Por mi

<sup>521</sup> Cf. Salcedo Coronel, *op. cit.*, p. 14.

<sup>522</sup> Éste es el término que utiliza Carlos Alberto Pérez (“Juego de las *Soledades*”, *Modern Language Notes*, 78: 2 (1963), pp. 152-160) para analizar las metáforas gongorinas en las *Soledades*.

<sup>523</sup> Cf. Díaz de Rivas, *ad loc.*, (*apud Gates*, art. cit., p. 77): “Es elegante pensamiento decir que la trompa del elefante africano había de servir de clarín de la Fama para celebrar esta empresa.” y Salcedo Coronel, *op. cit.*, p. 17: “Trompa llamamos lo que los latinos *tuba*, y metafóricamente se dice así el verso heroico, con que se celebran las acciones de los héroes famosos. Francisco Petrarca en el soneto que comienza “Giunto Alessandro aña famosa tomba, para significar el verso de Homero con que celebró a Achiles, dijo: *O fortunato che si chiara tomba / trovasti, è chi di te su alto scrisse* (F. Petrarca, *Canzonere*, Mondadori, Milano, 2010, CLXXXVII, VV. 3-4). Y, finalmente, piénsese en unos versos que se pensaron de Góngora pero ahora se ha mostrado que son espurios; sin embargo, manifiestan de manera clara la idea a la que me he referido: “Abrevia el difícil paso, / suspende la voz sonora, / que me llevas los sentidos, / la lira mudada en trompa.” Este poema aparece registrado en Adolfo de Castro, *Poetas líricos de los siglos XVI y XVII*, M. Rivadenyra, Madrid, 1854, p. 547.

<sup>524</sup> *Apud Gates*, art. cit., p. 78.

parte, creo , además, que el poeta decidió llamar así al clarín para mantener la congruencia conceptual de los versos anteriores: pudo haber dicho “trompa” como metonimia de “colmillos” cuyo marfil, a su vez, servía también para construir los mentados clarines. Téngase en cuenta que en la antigüedad este instrumento se construía con los cuernos de búfalo o de buey.

Los versos 18-25 nos regalan de nuevo un brusco e importante giro metafórico. El río, hasta entonces referido sólo de manera oblicua, adquiere entidad, aunque sea pasajera, solamente para darle paso a una metáfora más compleja que lo ennoblece volviéndolo parte de la armada española:

Las garras, pues, las presas españolas,  
del rey, de fieras no, de nuevos mundos,  
ostenta el río, y gloriosamente  
arrogándose márgenes segundos,  
en vez de escamas de cristal, su solas  
guedejas visten ya de oro luciente.  
Brama, y menospreciándolo serpiente,  
león ya no pagano  
lo admira el reverente oceano.

De esta manera, el río que comenzó siendo sierpe de cristal se ha convertido en un “león ya no pagano”, que el mar inmenso mira con respeto y reverencia. Ha dejado sus escamas de cristal, luminosas pero frágiles, para vestir la melena dorada del león. La mayoría de los comentaristas ha interpretado estos versos como la acción mediante la cual se enarbolaban en los castillos las insignias de las banderas españolas que daban cuenta de la victoria militar. Micó sugiere que Góngora establece una comparación con el león (es, dice el estudioso, “rey de nuevos mundos, no de fieras”) para después desviarse y emprender la descripción de un motivo heráldico.<sup>525</sup> Díaz de Rivas, por su parte, sugiere que la estancia alude a las banderas españolas que se izaban junto al río Luco y que “las garras del león español se enarbolan porque es insignia de las banderas de España un león rampante.”<sup>526</sup> Finalmente Salcedo Coronel apunta que, mediante una perífrasis, don Luis ha significado “la grandeza y poder de nuestro invicto monarca, a quien llama león: y dice que el río ostenta las garras, y las presas españolas del rey de nuevos mundos, no de la fiera como el mismo animal, cuyo

---

<sup>525</sup> Micó (1990), *op. cit.*, p., 133.

<sup>526</sup> *Apud* Gates, art. cit., p. 78.

nombre y fortaleza usurpa.”<sup>527</sup> Esta última interpretación me parece la más acertada porque repara en el desarrollo conceptual y metafórico de la estancia y hace notar de mejor manera el orden lógico de las sentencias.

Ahora bien, los tres comentarios anteriores son exégesis atinadas y puntuales; sin embargo, me parece que leyéndolas en conjunto puede irse un poco más allá. Hemos visto que el poeta intenta, mediante un imbricado juego de metáforas, describir la toma del puerto de Larache y su anexión al imperio español. Pero a la toma apenas si puede considerársele una magra hazaña militar. Más que una conquista armada, se trata de un arreglo comercial que costó a las arcas del imperio de Felipe III ciento veinte mil ducados que se entregaron como recompensa al Xeque Muley (Mawly al-Xay).<sup>528</sup> Se vuelve entonces imprescindible la hiperbolización del suceso. Y para ello don Luis manufactura esta relación conceptual y transfigurante entre el río y el León, que ya había ensayado apenas unos meses antes en el soneto “La fuerza que infestando las ajenas” (OC 222). En los versos citados arriba aparece la fórmula disyuntiva tan cara a don Luis, “no A, B” que otorga aún mejores pistas interpretativas del concepto *río /león*. Hay que entender estos versos, entonces, de la siguiente manera: “El río ostenta no las garras de las fieras, [ostenta] las presas españolas del rey de nuevos mundos y arrogándose márgenes segundos sus olas visten ya guedejas lucientes de oro en lugar de escamas de cristal.” Es decir, Larache, una vez conquistada a través del río por el que ha entrado la flota española, ya no puede defenderse, porque está vencida, o comprada si se quiere; de nada le sirven ya los grandes elefantes sobre los que montaban fortalezas y por eso don Luis, recurriendo a la fórmula disyuntiva, sugiere que las fieras (entiéndase por igual soldados y bestias africanas) no muestran sus garras en señal de defensa.

El resto del poema se agrupa en deseos de paz y prosperidad, en un sentido elogio del monarca y en un tópico vaticinio final que cierra el poema. No puede hablarse de una pérdida del tono heroico, pero sí de una mengua significativa de la emoción. Son los primeros treinta y cuatro versos donde se concentra el más ferviente *pathos*. Las metáforas que he analizado son el eje que los articulan. Sin deformar la realidad histórica, Góngora consigue mediante su dominio elocutivo ensalzar un acontecimiento de poca monta y hacerlo pasar como una gesta increíble. ¿Fue sincera la pasión que movió al poeta y que es la misma que mueve al

---

<sup>527</sup> Salcedo Coronel, *op. cit.*, *ad loc.*, p. 18.

<sup>528</sup> Cf. Luis Cabrera de Córdoba, *Relaciones de las cosas sucedidas en España, desde 1599 hasta 1614*, Madrid, 1857, pp. 423-424.

lector con sus versos? Una parte de la crítica ha sugerido que en el poema puede observarse una suerte de adulación mezclada con ironía.<sup>529</sup> Sin embargo, creo que de haber sido este el caso, Góngora no hubiera tenido ningún empacho en expresarlo abierta y socarronamente, como sí lo hizo, en un soneto anterior, fechado en 1608, que ridiculizaba el fracaso de una de las primeras expediciones a Larache, “¿De dónde bueno, Juan, con pedorreras?” (OC 182), encabezada por el marqués de Santa Cruz, o en otro par de composiciones, fechadas en 1610, posteriores a la fecha de composición de la canción que me detiene, que no ocultaron su mordacidad calzando las figuras de un lenguaje elevado.<sup>530</sup> Otra parte de la crítica ha señalado que el canto de victoria compuesto por Góngora es genuino.<sup>531</sup> Mercedes Blanco ha sugerido, incluso, que Góngora supo apreciar no la masacre sino la inteligencia y la elegancia de la jugada política que implicó “hacerse con un fuerte incólume y bien provisto de artillería, destinado a proteger la flota pesquera de Cádiz y de Huelva y las grandes naves que cruzaban el Atlántico cargadas de plata de Potosí y de otras ricas mercancía.”<sup>532</sup>

Sea como sea, no hay respuesta certera para esta cuestión. Lo que sí puede decirse, nuevamente, es que más allá de sus inclinaciones y expectativas políticas y personales, Góngora concebía el hecho poético como el vehículo para expresar su furor, la sorpresa que le causaba el milagro de la palabra. De ahí la congerie metafórica en apenas una treintena de versos que dan al conjunto del poema cuerpo y dignidad.

Hay, desde luego, otras muchas metáforas que han acompañado la poesía del cordobés desde sus más tiernas mocedades. Quizá una de las más socorridas es aquella que asimila el lecho nupcial a un campo de batalla. Muy probablemente el forjador de esta metáfora sea Francesco Petrarca quien dice en el soneto *Passer mai solitario in alcun tetto* [v. 8]: *et duro campo de battaglia il letto*.<sup>533</sup> Garcilaso lo utilizaría posteriormente en el soneto XVII [vv. 5-8]: “El ancho campo me parece estrecho, / la noche clara para mí es oscura; / la dulce compañía, amarga y dura, / y duro campo de batalla el lecho.” Góngora lo utiliza en varios registros y géneros poéticos y, a pesar de eso, la metáfora mantiene siempre su carga emocional. Así, lo encontramos en el romance africano “Servía en Orán al rey” (OC 64,

---

<sup>529</sup> Cf. Micó (1990), *op. cit.*, pp. 126-127 y Jammes (1987), *op. cit.*, p. 253.

<sup>530</sup> Me refiero a los poemas “Larache, aquel africano” (OC 224) y “Esta bayeta forrada” (OC 225).

<sup>531</sup> Cf. Juan Ferraté, *Dinámica de la poesía*, Seix Barral, Barcelona, 1968, pp. 297-334.

<sup>532</sup> Mercedes Blanco (2012<sup>a</sup>), *op. cit.*, p. 43. Esta conjetura no me parece para nada equivocada, sobre todo si tenemos en cuenta el talante antibelicista del poeta, del que ya ha hablado anteriormente.

<sup>533</sup> Cf. Petrarca, *op. cit.*, p. 358, soneto CCXXVI.

1587) vv. 29-32: “Salid al campo, señor, / bañen mis ojos la cama, / que ella me será también, / sin vos, campo de batalla [...]”,<sup>534</sup> en la canción de 1600 “¡Qué de invidiosos montes levantados” (*OC* 119) v. 54: “sea el lecho de batalla campo blando”; en una canción dos años posterior, “Vuelas, oh tortolilla” (*OC* 128, 1602) vv. 10-18: “Testigo fue a tu amante, / aquel vestido tronco, / de algún arrullo ronco; / testigo también tuyo / fue, aquel tronco vestido, / de algún dulce gemido; / campo fue de batalla / y tálamo fue luego: árbol que tanto fue perdone el fuego”; en los versos 253-256 de la octava 32 del *Polifemo*: “Al pie, no tanto ya, del temor, grave, / fía su intento, y tímida, en la umbría / cama de campo y campo de batalla, / fingiendo sueño al cauto garzón halla”; y, finalmente, en las célebres versos finales de la *Soledad primera* [vv. 1084-1091]: “Llegó todo el lugar, y, despedido, / casta Venus, que el lecho ha prevenido / de las plumas que baten, más süaves, / en su volante carro blancas aves, / los novios entra en dura no estacada, / que siendo Amor una deidad alada, / bien previno la hija de la espuma / a batallas de amor campo de pluma.”

Las metáforas náuticas también fueron caras al gusto estético de don Luis y supo construirlas como pocos poetas de su tiempo. Cualquier navío o bajel para Góngora tenía que asimilarse a la materia de la que está construido. Así, leemos en la canción que conmemora y glorifica la partida de la Armada española a Inglaterra, “Levanta, España, tu famosa diestra” (*OC* 72, 1588) vv. 18-20: “Tú, que con celo pío y noble saña / el seno undoso al húmido Neptuno / de *selvas inquietas* has poblado”, donde el sintagma en cursivas manifiesta la cantidad ingente de navíos que surcaba los mares. Además, como ya lo he señalado con ocasión de otro poema, la diéresis que el poeta ha puesto sobre la “i” para romper el hiato no es ocasional. En este caso contribuye al efecto imaginativo de la metáfora, pues parece mecer esas selvas con el vaivén marino. Una ingeniosa y genial variación de esta metáfora se encuentra en el soneto celebrativo del paso de los marqueses de Ayamonte a Nueva España (*OC* 163, 1606), “Velero bosque, de árboles poblado”, mediante el uso de dos sintagmas metafóricos con que el poeta se refiere a la cantidad de barcos que habrán de atravesar el océano. Los versos saben a aquellos otros virgilianos de *Aen.* 8, 691-692: *alta petunt, pelago credas innare revolsas / Cycladas aut montis concurrere montibus altos, / tanta mole viri*

---

<sup>534</sup> En este caso, además, se opera una inteligente y aguda inversión del tópico *miles amoris* en que, generalmente, el militante del amor suele ser un hombre.

*turritis puppibus instant*,<sup>535</sup> en que, sin embargo, la potencia de la metáfora decae con la explicación del poeta de Mantua, mientras que en el caso del poeta cordobés, no sólo no decae sino se incrementa por la metáfora continuada [vv. 2-4]: “que visten hojas de inquieto lino; / puente inestable y prolija que vecino / el occidente haces apartado.” Y cómo no traer a colación, por último, aquellos versos de la primera *Soledad*, que forman parte de lo que se conoce como “El discurso de las navegaciones” emprendido por el “político serrano” en que esta metáfora náutica alcanza su punto más álgido:

Tifis el *primer leño* mal seguro  
 condujo, muchos luego Palinuro,  
 si bien por un mar ambos, que la tierra  
 estanque dejó hecho,  
 cuyo famoso estrecho  
 una y otra de Alcides llave cierra.  
 Piloto hoy la Cudicia, no de *errantes*  
*árboles*, mas de *selvas inconstantes*,  
 al padre de las aguas Océano  
 (de cuya monarquía  
 el Sol, que cada día  
 nace en sus ondas y en sus ondas muere,  
 los términos saber de todos no quiere)  
 dejó primero de su espuma cano,  
 sin admitir segundo en inculcar sus límites al mundo. [vv. 397-412]

El encabalgamiento del participio presente “errantes” (también cultismo gongorino) con “árboles” y el adverbio adversativo “mas”, que une a la primera metáfora una segunda aún más expresiva, vuelven insuperable este par de versos. En ellos se amalgaman maravillosamente las otras *iuncturae* desarrolladas por don Luis en los poemas anteriores. Es precisamente a esta repetición constante de núcleos semánticos y a su desarrollo, a lo que Mercedes Blanco llama “paradigmas” y que, según la estudiosa, son el corazón de la “invención lingüística gongorina.”<sup>536</sup> Así, pues, cuando Góngora nos dice que los barcos son

---

<sup>535</sup> “Se dirigen hacia alta mar y se creyera que arrancadas las Cícladas flotan en el mar o que ingentes montes se enfrenta a otros montes, con tal fuerza se embisten los guerreros en sus fortificadas naves.”

<sup>536</sup> Cf. Mercedes Blanco (2012b), *op. cit.*, p. 302. A lo largo de este capítulo 8 de su obra, la autora desarrolla su teoría sobre lo que ella considera la confección de una nueva lengua a partir de estos paradigmas. Nadine Ly, por su parte, ya había hecho un trabajo similar en un artículo que no tiene desperdicio, en que analiza eso que ella llama “núcleos verbales y léxicos que en su “repetición” o “autocita” van conformando “como las unidades mínimas de un «alfabeto» poético, cuyos componentes no son ya grafemas ni letras, sino esos acordes verbales complejos cuya orquestación semántica se modifica de un texto a otro sin que cambien sus elementos constitutivos”, cf. Ly, *art. cit.*, p. 181.

“selvas inquietas” o “pinos inconstantes” nos admiramos no sólo por el vigor de la metáfora sino porque somos capaces de imaginarnos la posibilidad real de esa locura. Y es que la metáfora gongorina no es simple ocurrencia. En este caso, como ya he dicho, comparte una característica: el oleaje del océano que se manifiesta en el uso de adjetivos como “inconstante” o inquieto”. Es el mismo sentimiento que se experimenta al leer cualquier poema de don Luis: el trajín constante, la elevación, el furor, el abismo, la profundidad que, paradójicamente, revela la superficie. Luis Rosales ya ha sido claro al señalar que el conocimiento poético, específicamente el que se obtiene mediante la metáfora, “nos enseña lo que las cosas son, estableciendo claramente sus semejanzas”, mientras que el conocimiento científico lo hace mediante sus diferencias.<sup>537</sup>

Ahora bien, la metáfora gongorina no es privativa de las composiciones más graves y elevadas. Por el contrario, es justo en los poemas satírico-burlescos donde con más amplitud se puede apreciar el artificio elocutivo de don Luis. La metáfora en este caso ennoblece los momentos más sonrojantes y pícaros de su poesía, pues no sólo evita la vulgaridad de algunos términos, sino que la conceptualiza con su ingenio. En la letrilla “Si en todo lo qu’hago” (*OC* 55, 1585) el recurrente pensamiento escatológico del poeta se suaviza al punto de la banalización por el juego de palabras, que no es, válgame la expresión, sino una metáfora auditiva, presente en su estribillo, donde debido a la elisión de sonidos entre palabras la frase ofrece dos significados distintos, uno limpio e inocente, otro escatológico y malicioso. La disemia de la sentencia se enfatiza de acuerdo con la pronunciación. Como apunta Robert Ford: “El juego equívoco nos prepara el juego de sentido de los significantes ‘cámara’ (cuarto-diarrea) y ‘servidor’ (persona-retrete) en la estrofa. Mediante las imágenes grotescas de esta letrilla y otras semejantes se cuestiona un código establecido al mismo tiempo que se combinan significados que en su uso normal se excluirían mutuamente [sic].”<sup>538</sup>

La materia da para un verdadero tratado. Podría abundar aquí en más ejemplos, pero no es el momento. Es un trabajo además que ya ha hecho con toda autoridad Robert Jammes, en su aún actual estudio sobre la poesía gongorina y que tan afanosamente he citado en estas páginas. Baste con recordar que uno de los aprendizajes que nos legó el filólogo francés es que la obra satírico-burlesca de don Luis está unida con su obra lírica por lazos profundos e

---

<sup>537</sup> Cf. Rosales, art. cit., p. 490.

<sup>538</sup> Cf. Robert M. Ford, “La crítica del lenguaje en las letrillas satíricas y burlescas de Góngora”, *Modern Language Notes*, 96: 2 (1981), pp. 426-434, p. 431.

invisibles fincados en su elocución y, en el caso que nos ocupa, particularmente en el empleo de la metáfora. Con sus metáforas, Góngora alcanzó casi todos los saberes habidos y por haber, pero quizá una de sus más logradas peculiaridades fue que, a través de ellas, el poeta supo entrelazar y hacer convivir ideas y nociones aparentemente discordantes y antípodas. Su versatilidad intelectual y poética lo llevó a percibir al instante todas las potenciales analogías que se esconden en un objeto o en una palabra y que, de no ser por la sensibilidad y agudeza de don Luis, hubieran permanecido silenciosas y ocultas.

#### 4.2.3. Hipérbatos

Con todo lo que he dicho hasta el momento sobre la importancia de la metáfora en la construcción textual de la poética sublime de don Luis, hay que resaltar, sin embargo, que la figura de la poesía gongorina que más ha llamado la atención y sobre la que más han discutido críticos y diletantes es el hipérbaton. Se trata, como podrá advertirse en cualquier manual de retórica o estilística española, de una figura de dicción que altera el orden “normal” de las palabras y que está reservada casi exclusivamente a la poesía. Para Longino es una de las figuras más efectivas en la producción del *pathos* sublime, pues con el movimiento aparentemente desordenado de su sintaxis el poeta busca enajenar la mente del lector y producirle una pasión desmedida.<sup>539</sup> El efecto patético que esta figura despierta en el lector no se consigue sólo con la productividad referencial de la narración sino, en su grado más elevado, mediante la *performance* discursiva.

Existe la opinión generalizada de que el poeta cordobés lo utilizó tan recurrentemente en sus composiciones por su necesidad y empeño de “elevar a la altura de la latina”<sup>540</sup> la lengua española, como puede leerse en la carta que se le atribuye. Y es que, en efecto, es también generalizada la creencia de que en la lengua latina el hipérbaton era normal. Lo cierto, sin embargo, es que era normal en la lengua literaria, no en la coloquial.

Y también era normal en la lengua literaria de varios españoles renacentistas como Juan de Mena, Garcilaso o Fernando de Herrera. De manera que achacarle a don Luis su introducción al español y su intención de crear con ello una lengua igual a la latina es, cuando menos, poco acertado. Si, como he venido insistiendo, se tiene en cuenta que Góngora formó

---

<sup>539</sup> Cf. Long. 22, 1.

<sup>540</sup> Cf. Góngora (1999), *op. cit.*, p. 2.



parte de un movimiento de carácter cultista que, siguiendo la máxima horaciana del *odi profanum vulgus et arceo*, pretendió alejarse de lo común y ordinario, no es tan sorprendente entonces que su poesía coincidiera en su manufactura con algunos de los más elevados portentos de la latinidad antigua. Influencia la hubo, desde luego. Pero Góngora no soñó, como sugieren los románticos, con hacer del español una nueva lengua latina. Lo que sí hizo (y en ello quizá radique una de sus más altas virtudes poéticas) fue entender que el español, por naturaleza, era una lengua movable, dinámica, y que esa característica lo posibilitaba a experimentar en su seno un sinnúmero de transformaciones de las que podrían resultar efectos estéticos profundamente conmovedores. El exagerado uso que Góngora hizo de todas las figuras retóricas, especialmente del hipérbaton, fue resultado justamente de haber entendido, como pocos, el valor y el poder expresivo que cobraban en una lengua como la nuestra. La semejanza con la latina era mera coincidencia. En todo caso, si existe una latinización del español gongorino o una imitación de la sintaxis latina (aunque prefiero considerarla influencia), lo cierto es que se da no por una urgencia de “latinizar” el español sino por una genuina necesidad de incorporar a nuestro idioma otras herramientas que aumenten su patetismo y que potencien su esencia profundamente afectiva.

Así, pues, el uso del hipérbaton va cobrando bríos en la poesía del cordobés en la medida en que sus aspiraciones literarias se encaminan a las creaciones de más largo aliento. Como dice Alonso: “si el hipérbaton de las *Soledades* y el *Polifemo* produjo especial escándalo fue, ante todo, por la natural reiteración en poemas tan largos.”<sup>541</sup> Pero antes de la confección de sus obras cumbre, el hipérbaton gongorino ya era parte imprescindible en su poética y, como muchos otros de sus desarrollos estilísticos, puede considerarse también un elemento arquitectónico de su constructo poético. No se equivocaba, por lo tanto, Juan de Espinosa Medrano al asegurar que el hipérbaton gongorino estaba lejos de viciar voces y versos, pues en ellos “no es tropo sino alcurnia, no afeite sino facción, no defecto sino naturaleza.”<sup>542</sup>

En 1582 Góngora comienza a escribir sus primeros sonetos (casi todos de temática amorosa) que, con toda probabilidad, pueden considerarse uno de los más eficaces laboratorios elocutivos del poeta. Su brevedad y las restricciones verbales que implicaban

---

<sup>541</sup> Alonso (1980), *op. cit.*, p. 154.

<sup>542</sup> Juan de Espinosa Medrano, *Apologético en favor de Luis de Góngora, príncipe de los poetas líricos de España, contra Manuel de Faría y Sousa, caballero portugués*, ed. Héctor Ruiz, Paris, 2017, [http://obvil.sorbonne-universite.fr/corpus/gongora/1662\\_apologetico](http://obvil.sorbonne-universite.fr/corpus/gongora/1662_apologetico), f. 12v, parágr. 26.

motivaron una reflexión lingüística en el cordobés que, paradójicamente, prefiguró el desenvuelto y libre flujo de la silva que lo consagró treinta años después. Para este año entonces (y sin que con esto pretenda negar una maduración de la poética gongorina en los años subsecuentes), puede observarse en sus composiciones el afianzamiento del uso, incluso ya exagerado, del hipérbaton. Piénsese, por ejemplo, en el soneto fúnebre “Sobre dos urnas de cristal labradas” (OC 12). Se trata de una composición fúnebre dedicada a la muerte de dos mujeres jóvenes, paisanas del poeta. En él puede observarse ya, entre otras cosas, la proclividad de don Luis al paganismo que caracterizara sus obras mayores, incluso en temas tan complejos y restrictivos como la muerte; y también lo que comienza a configurarse como una poética transfigurante, metamórfica:

Sobre dos urnas de cristal labradas,  
de vidrio en pedestales sostenidas,  
llorando está dos ninfas ya sin vidas  
el Betis en sus húmidas moradas,  
tanto por su hermosura de él amadas,  
que, aunque las demás ninfas doloridas  
se muestran, de su tierno fin sentidas,  
él, derramando lágrimas cansadas.  
«Almas -les dice-, vuestro vuelo santo  
seguir pienso hasta aquesos sacros nidos,  
do el bien se goza sin temer contrario,  
que, vista esa belleza y mi gran llanto,  
por el cielo seremos convertidos,  
en Géminis vosotras, yo en Acuario».

La magnífica prosopopeya con que el poeta nos presenta a un Betis que se conduce de la muerte de estas dos mujeres sostiene todo el soneto. Esta es una característica que irá adquiriendo cada vez más importancia en la poesía de don Luis y que, desde luego, merece, en otros estudios, análisis más detallados. Figuras como ésta o la hipálage construyen y enriquecen esa poética transfigurante donde los elementos naturales obtienen una preponderancia poco conocida en la poesía vernácula española.

Pero volvamos al hipérbaton gongorino. En el soneto apenas hay tres versos en que no se distinga uno de ellos. El más recurrente es ese tipo de hipérbaton conocido como anástrofe, que consiste en anteponer al sustantivo la preposición que lo rige.<sup>543</sup> Así, en lugar de decir el

---

<sup>543</sup> Recuérdese que la definición dada por Quintiliano en *Inst.* 8, 6, 62 enumera la anástrofe (*reversio*) y el *hipérbaton* propiamente dicho como los componentes de lo que llama *verbi transgressionem*. Siglos después

poeta “sobre dos urnas labradas de cristal” o “sostenidas en pedestales de vidrio” leemos “sobre dos urnas *de cristal* labradas” y “*de vidrio* en pedestales sostenidas”. Es evidente que la pequeña alteración en el orden de las palabras provoca un efecto diferente en la lectura. Y no me refiero sólo al efecto sonoro, sino al visual y al emotivo. En ambos casos, lo que se privilegia con el hipérbaton es la frágil materia de la que están hechas tanto urnas como pedestales. Y no es una casualidad que así sea. Por un lado, parece haber una alusión a la fragilidad de la vida; por otro, un admirable concepto donde el río es también cristal y sus lágrimas, que también son de vidrio, se amalgaman para formar urnas y pedestales.

A la anástrofe hiperbática hay que sumar, ahora, ese otro tipo de hipérbaton, la tmesis. En el cuarteto inaugural del soneto, la oración principal aparece hasta los dos últimos versos, pero no de manera regular sino mediante una fragmentación o cisura que separa el verbo compuesto de su sujeto. En lugar de escribir “el Betis *está llorando*” el poeta decide escindir el sujeto y colocarlo de manera paralela hasta el verso siguiente. Pero eso no es todo: en esa “transgresión verbal” que implica la separación de sujeto-verbo hay otro hipérbaton interno, en el tipo de anástrofe, que supone la trasposición del sintagma “llorando está”. Nuevamente, la figura prioriza la emotividad del poema.

Otra tmesis igual de interesante y conmovedora es la que se advierte en el soneto “Varia imaginación, que en mil intentos” (*OC* 43, 1584). El poema describe la confusa representación onírica de la amada, donde el Sueño parece fungir como el director teatral:<sup>544</sup>

Varia imaginación que en mil intentos  
a pesar, gastas, de tu triste dueño,  
la dulce munición del blando sueño,  
alimentando vanos pensamientos,  
pues traes los espíritus atentos  
solo a representarme el grave ceño

---

Isidoro en *Etymologiae*, 1, 37, 16-20, enunciará con más claridad los cinco tipos de hipérbaton: *Hyperbaton transcessio, cum verbum aut sententia ordine commutatur. Huius species quinque: anastrophe, hysteron proteron, parenthesis, tmesis, synthesis*. En la España áurea el Brocense, en su *Minerva* (“De hyperbato et eius partibus”, IV 226v-227r), dividió también en cinco los tipos de hipérbatos: anástrofe, tmesis, paréntesis, sínquesis y anacoluto. En el caso específico de Góngora vale advertir que Alonso, (1950) *op. cit.*, pp. 203-210, enumera diez tipos diferentes de hipérbatos que tienen que ver con la posición que el poeta elige para artículos, adjetivos y pronombres particularmente. Sobre ello véase el artículo de Nadine Ly, “Gramática gongorina del hipérbaton (1609-1615)”, en Ly *op. cit.*, pp. 378-416, y un reciente artículo de Pedro Conde Parrado, art. cit., *passim*. Con todo, la definición sigue siendo laxa y errática aún ahora. Cf., por ejemplo, Heinrich Lausberg, *Manual de retórica literaria*, 3. vols., Gredos, Madrid, 1983, vol. 2, p. 15.

<sup>544</sup> Este mismo motivo ha sido tratado por el poeta en otras composiciones como “Hágasme tantas mercedes” (*OC* 473), “Vuela, pensamiento, y diles” (*OC* 92, 1592) y, finalmente, en la canción “Qué de invidiosos montes levantados” (*OC* 189, 1600).

del rostro dulcemente zahareño,  
gloriosa suspensión de mis tormentos:  
    el sueño, autor de representaciones,  
en su teatro, sobre el viento armado,  
sombas suele vestir de vulto bello.  
    Síguelo; mostraráte el rostro amado  
y engañarán un rato tus pasiones  
dos bienes, que serán dormir y vello.

Como suele suceder en casi toda esta serie de sonetos, el tema amoroso es sólo un pretexto para desarrollar un ejercicio estético que acusa la soltura y el pleno dominio de los instrumentos poéticos y elocutivos. El poema abre con una sentida queja contra la imaginación que se regodea alimentando pensamientos estériles e imposibles en la mente del poeta. En el segundo verso es posible advertir la tmesis hiperbática sobre la que descansa toda la fuerza expresiva del cuarteto: “a pesar, gastas, de tu triste dueño”. En el de por sí trastornado comienzo del soneto, el poeta pudo haber colocado el verbo de la oración relativa (que por atracción se convierte también en verbo principal), “gastas”, al final del sintagma “a pesar de tu triste dueño”, del verso dos, y aun así mantener el hipébaton inicial, tan socorrido y caro a don Luis, favoreciendo, además, un encabalgamiento afortunado con el tercer verso. Pero la elección del poeta, nada fortuita ni azarosa, fue la que brindaba a la idea mayor vigor expresivo. La intención del poeta era manifestar que no tenía control sobre sus pensamientos, que no había voluntad capaz de frenarlos; por eso recurre a la violenta dislocación del sintagma preposicional mediante la inserción del verbo. Allí se concentra la idea y el núcleo principal de todo el poema.

El efecto etéreo del sueño, confuso y borroso, se consigue con el empleo de palabras como “imaginación”, “vanos”, “espíritus” y “suspensión”, etc. De pronto, en la nébula involuntaria, el sueño parece materializarse. Cuando el poeta dice, en el décimo verso, “en su teatro, sobre el viento armado” parece conceder forma definida al sueño, al que además se le atribuye ser “autor de representaciones” y vestir sombras “de vulto bello”. Pero se trata sólo de una apariencia que el poeta alcanza, de nuevo, mediante el uso del hipébaton. La juntura “sobre el viento armado” es conflictiva por varias razones. La primera de ellas es que su antecedente inmediato y al que lógicamente estaría refiriéndose, “teatro”, está separado de ella por una coma, introducida alevosamente por el editor. De manera que, si se lee con atención el verso, bien puede entenderse que es el sueño el que, puesto que “autor de

representaciones”, se arma con ellas, las “viste” consigo, para utilizar un verbo absolutamente gongorino y las representa en su teatro. La segunda es que, si se piensa al sueño como un ente etéreo, la juntura representaría por sí misma una unidad y no tendría antecedente alguno. Sería, por decirlo de una manera, una aposición o epíteto de “sueño” que lo caracterizaría otorgándole una forma definida. En cualquiera de los dos casos la intelección sigue siendo oscura. La ambigüedad cognitiva se debe, según me parece, a la dislocación hiperbática del participio “armado” que, colocado como está al final del verso, otorga todas las posibilidades interpretativas que he mencionado. Incluso si se leyera sin la puntuación moderna, se advierte una suerte de paréntesis que fragmenta el orden lógico de la oración principal.<sup>545</sup> Por su brevedad, este paréntesis no permite contemplar la fuerza expresiva que este tipo de hipébaton transmite. Pero sí lo hacen los siguientes versos de la canción “Levanta, España, tu famosa diestra” (*OC 72*, 1588) en que, a tal grado es violento el quiebre con la sintaxis ordinaria que el sentido de los versos se compromete realmente.<sup>546</sup>

Tú, que con celo pío y noble saña  
 el seno undoso al húmido Neptuno  
 de selvas inquietas has poblado,  
 y cuantos en tus reinos uno a uno  
 empuñan lanza contra la Bretaña,  
 sin perdonar al tiempo, has enviado  
 en número de todo tan sobrado,  
 que a tanto leño el húmido elemento,  
 y a tanta vela, es poco todo el viento,  
 fía que en sangre del inglés pirata  
     teñirá de escarlata  
     su color verde y cano  
 el rico de ruinas oceano. [vv. 18-30]

Interpelando a España (metonimia en este caso de reino, corona y también armada) en tono imperativo, “tú”, le dice, y a ello sucede una larga oración relativa que separa el sujeto de su verbo a lo largo de nueve versos. El quiebre de la sintaxis favorece la exaltación patriótica del imperio. De nuevo, el poeta concentra en la escisión la parte más emotiva de su verso. Casi al final de la estrofa, refiriéndose a la cantidad de naves españolas que ha poblado los

---

<sup>545</sup> Cf., al respecto Salcedo Coronel, *op. cit., ad loc.*, p. 384, quien ofrece una versión sin la coma a la que me he referido y que, sin embargo, sí introduce paréntesis en el sintagma “autor de representaciones”.

<sup>546</sup> José María Mico (1990), *op. cit.*, p. 65, intentó “arreglar” la posible confusión añadiendo signos parentéticos a lo largo de los versos 18-26. Como a largo de todo este trabajo, sigo aquí también la edición de Carreira, quien omite los signos.

océanos, el poeta introduce un tipo muy particular y latinizante de hipérbaton: “que a tanto leño el húmido elemento, / y a tanta vela, es poco todo el viento”. Este tipo de construcción, frecuentísima en Góngora, consiste en yuxtaponer de manera coordinada dos oraciones omitiendo el verbo principal en una de ellas, que generalmente es la primera, y expresarlo en la segunda (aunque su efecto admirativo puede ser muy profundo, la fractura intelectual que provoca este tipo de hipérbaton suele ser conflictiva y oscurecer el período). Así, pues, hay que leer: “que a tanto leño [es poco todo] el húmido elemento”. Es decir, el océano inmenso es pequeño para tantas naves. La hipérbole no puede ser más significativa. Por eso el cordobés la redobla con la construcción paralela en donde se expresa el verbo con toda normalidad. A primera vista parece haber una contradicción interna en estas dos sentencias. Es cierto que “poco” no es, en términos meramente formales, una unidad con “todo”; se trata, más bien, de su predicado nominal: “todo el húmido elemento es poco” y “todo el viento es poco”. La sensibilidad del buen lector no puede ser ajena a la sorpresa que provoca el oxímoron que supone esta juntura. Más allá de la sinceridad patriota con que lo dijo, Góngora tenía claro que, tratándose de una composición elogiosa de un hecho histórico, además de atender a la veracidad y exactitud de la narración, tenía que atender, sobre todo, al efecto emocional de sus palabras.<sup>547</sup>

El hipérbaton gongorino tiene entonces una función sintáctico-gramatical y una función emotiva. Ambas han de verse como unidad indisoluble en la producción de su poética sublime. Es cierto que esta figura puede ser un instrumento problemático para la “correcta” e inteligible composición de un poema, como lo han sugerido críticos y estudiosos desde siempre. Pero en Góngora las cosas son diferentes. En la poesía del cordobés, el hipérbaton funciona, sobre todo, como una herramienta para intensificar el mensaje y para darle fluidez y elasticidad al lenguaje. Sus efectos atraviesan todo el espectro emocional y favorecen, como ninguna otra figura, la expresividad sublime del verso gongorino. En su dificultad radica su capacidad *marivillante*.

---

<sup>547</sup> Cf. Micó (1990), *op. cit.*, p. 59.

#### 4.2.4. Hipérboles

La poesía gongorina es hiperbólica por naturaleza. Ésta es con toda probabilidad la peculiaridad que la liga más estrechamente con la poética de lo sublime, pues como hemos visto es connatural a este *pathos* admirable que la caracteriza. El *Polifemo*, por ejemplo, no es otra cosa que la hiperbolización del sentimiento amoroso a través de todos sus estados. El héroe principal, ya de por sí monstruoso y descomunal, va acrecentándose con su amor y con su tragedia. Las *Soledades*, por otra parte, son en grado superlativo la hiperbolización de lo pequeño; el homenaje de lo diminuto, la sublimación de lo nimio. Más que el peregrino y su naufragio de amor, lo verdaderamente narrativo del poema, su argumento central es el enaltecimiento de la naturaleza, no porque esencialmente sea pequeña, sino porque había sido particularmente desatendida. Este motivo es la razón de ser del tan socorrido tópico “menosprecio de corte y alabanza de aldea” que con tanta maestría Góngora trató en los celebérrimos tercetos de 1609 “Mal haya el que en señores idolatra” (OC 202). En sus versos resuena el *beatus ille* horaciano, pero también la alabanza lucreciana de una vida tranquila y discreta que se conforme con lo inmediato y hodierno: “¡Oh soledad, de la quietud divina / dulce prenda, aunque muda, ciudadana / del campo, y de sus Ecos convecina!” [vv. 79-81]. Hay que señalar, sin embargo, que no se trata de una composición tenida como grave o elevada. Todo lo contrario. Estamos frente una sátira cuyo modelo es el poeta latino Juvenal y su sátira III. Pero como ya he dicho cuando hablé de la manera en la que Góngora se relacionaba con sus modelos, a diferencia de la composición latina, la española es menos agresiva y hostil, al menos en su tono, puesto que burlas y veras se entrelazan con un lenguaje armónico y elevado. La crítica a Madrid y a la Corte radica no en la virulencia de sus palabras sino en la comparación verbal que don Luis establece entre la vida citadina y la campirana. Mientras que para referirse a la primera suele ser breve y puntual (“La adulación se queden, y el engaño, / mintiendo en el teatro, y la esperanza / dando su verde un año y otro año”, vv. 58-60), se extiende por largos períodos, artificiosa y bellamente confeccionados, en descripciones naturales exultantes, como la que contrapone a los poetas cortesanos, “modernas musas del aonio coro”, que se benefician de la lisonja y la mentira, con las aves que circundan su huerto:

Pájaros suplan, pues, faltas de gentes,  
que en voces, si no métricas, süaves,  
consonancias desaten diferentes,

si ya no es que de las simples aves  
contiene la república volante  
poetas, o burlescos sean o graves,  
y cualquier madrigal sea, elegante,  
librándome el lenguaje en el concento,  
el que algún culto rui señor me cante:  
prodigio dulce que corona el viento,  
en unas mismas plumas escondido  
el músico, la musa, el instrumento. [vv. 19-30]

Si bien es cierto que la hipérbole es connatural al *pathos* sublime en tanto que exageración de un sentimiento, exacerbado mediante la palabra, lo cierto también es que su fin puede ir incluso más allá de lo estético. O mejor, su descollante valor artístico y emocional sirve, generalmente, a fines prácticos como el elogio de amigos, mujeres y mecenas o el vituperio político. En el primero de los casos se encumbran las cualidades, las virtudes y las posesiones de una o varias personas, como suceden en las composiciones gongorinas (escritas entre 1606 y 1607) de lo que se conoce como el ciclo ayamontino, una serie de poemas dedicados a don Antonio de Guzmán y Zúñiga, marqués de Ayamonte, y su familia. En el soneto que abre este ciclo, “Vencidas de los montes Marianos” (OC 161) Góngora describe Lepe, posesión del marqués, como un paraíso terrenal por la belleza propia del lugar, pero también y, sobre todo, por ser nido “del Fénix hoy que reinos son sus plumas. / ¿Qué mucho, si el oriente es, cuando vuela, / una ala suya, y otra el occidente?” [vv. 12-14]. La imagen que el poeta nos presenta del cortesano es superlativa y exagerada, pero tiene un objetivo: hacerse con su mecenazgo. Y don Luis no sabe escatimar en ornato y magnificencia verbal. Vestido con la túnica apolínea de la Sibila el vate (nunca mejor dicho) *vaticina* un futuro prometedor para el marqués en un soneto laudatorio, “Alta esperanza, gloria del estado” (OC 169):

De vuestra fama oirá el clarín dorado,  
émulo ya del sol, cuanto el mar baña,  
que trompas hasta aquí han sido, de caña,  
las que memorias han solicitado.  
Alma al tiempo dará, vida a la historia  
vuestro nombre inmortal, ¡oh digno esposo  
de beldad soberana y peregrina! [vv. 5-11]

Lo mismo sucede cuando se trata de alabar la belleza de doña Catalina de la Cerda, marquesa de Ayamonte, o de su hija, Brianda. En un famoso romance, “Donde esclarecidamente” (OC 178), Góngora otorga un estatus mitológico a ambas damas, comparando a la primera con



“la blanca Nais” y a la segunda con “la rubia Cloris” cuyos “dos términos de beldad / se levantan junto a donde / los quiso poner Alcides, / con dos columnas, al orbe” [vv. 5-8]. Moradoras de los bosques y divinidades adoradas por los cazadores, basta con su presencia para que el ágil y rápido ciervo ceda antes sus arpones. El clímax de la belleza femenina se alcanza al final del romance, en los últimos quince versos. La hipérbole ha llegado al extremo. Nada hay más bello y luminoso que estas dos mujeres. Ni siquiera el colorido de los bosques y la iridiscencia del mar son dignos contendientes:

Si al campo el cristal calzado  
viste de varios colores,  
el nácar desnudo al mar  
perlas da que lo coronen,  
cuando requieren las nasas,  
o cuando los velos cogen,  
ilustrando con dos lunas  
las tinieblas de la noche,  
a cuyos rayos lucientes  
vieras las ondas entonces  
negar las blancas espumas  
a sus resacas y golpes,  
por no dejallas vencidas  
en aquella playa noble,  
a manos de la blancura  
que hoy la nieve reconoce. [vv. 41-56]

Pero así como la hipérbole tiene una función positiva en el elogio, también es implacable en la censura y en la burla pues las realza y las profundiza. Piénsese, por ejemplo, en la serie de sonetos, décimas y romances que don Luis dedicó al escarnio de la nueva sede imperial, Valladolid.<sup>548</sup> Por un desplante del duque de Lerma, durante los primeros años de 1600 Valladolid se convirtió en sede de la corte. En la modesta ciudad, sin embargo, apenas había infraestructura para sostener una aldea; carecía de una buena red de cloacas y la estreches de

---

<sup>548</sup> Se trata, además del ejemplo mencionado, de las siguientes composiciones: los sonetos “Jura Pisuerga, a fe de caballero” (OC 140), “¡Oh qué malquisto con Esgueva quedo” (OC 141), “¿Vos sois Valladolid? ¿Vos sois el valle?” (OC 142), “Valladolid, de lágrimas sois valle” (OC 143) y “La plaza, un jardín fresco; los tablados” (OC 144); las décimas “¿Qué cantaremos ahora,” (OC 159); los romances “*Trepan los gitanos*” (OC 153) y “Cuando la rosada Aurora” (OC 152), y, finalmente, la letrilla “¿Qué lleva el señor Esgueva?” (OC 149). Una de las características temáticas que comparten todas estas composiciones es lo escatológico, precisamente por lo que he comentado en el cuerpo del texto sobre las condiciones de insalubridad de la ciudad y su carencia de un sistema de drenaje apto para tanta gente. Pero la sátira gongorina va más allá de lo superficial: suele ser mucho más profunda y crítica. En este sentido, se parece mucho más a una sátira moral que condena la vida rutinaria de la corte: el amor venal, la ingratitud, la codicia, el interés, etc. Cf. Jammes (1987), p. 102.

sus calles y barrios generaba un ambiente poco propicio para las pretensiones y las dignidades cortesanas. El ambiente era completamente denso e insalubre. Por esos mismos años don Luis fungía como responsable del cabildo cordobés, lo que implicaba un comercio constante con la corte. Este hecho lo llevó a viajar, en 1603 (dos años después de instalada ahí la corte), a Valladolid y apenas entrar en la ciudad advirtió su precariedad y, sobre todo, la incongruencia que había entre la realidad del lugar y las apariencias que todos los cortesanos guardaban. “Llegué a Valladolid, registré luego” (*OC* 139) es el primer soneto que Góngora escribe al respecto y, como podrá apreciarse, el cordobés sabe hiperbolizar con elegancia, pero no sin maledicencia, la miseria de las circunstancias y la indigencia de sus pobladores:

Busqué la corte en él, y yo estoy ciego,  
o en la ciudad no está o se disimula;  
celebrando dietas vi a la gula,  
que Platón para todos está en griego. [vv. 5-8]  
[...]  
Todo se halla en esta Babilonia,  
como en botica, grandes alambiques,  
y más en ella títulos que botes. [vv. 12-14]

En el cuarteto y en el terceto que he citado es evidente la acidez y mordacidad de la hipérbole gongorina que, además, se nutre (como toda su poesía) de otras figuras que contribuyen a agudizar el efecto deseado por el poeta. En este caso, la carestía alimentaria de la corte se significa con la burlona contradicción del verso 7, “celebrando dietas vi a la gula”, donde el ingenioso oxímoron establecido entre “dietas” y “gula” se magnifica por la disemia del primer sustantivo. La inanición se cuenta entonces por partida doble. La apariencia descomunal que el terceto ofrece a los ojos del lector está fundada sobre la base de un inteligente y agudo contraste: los “grandes alambiques” son en realidad la denominación socarrona para referirse a los nobles miserables que, a pesar de su grandeza y potestad, “destilan” sus favores y mercedes a cuentagotas.

Pero no todo era zalamería o vituperio. Góngora supo confeccionar hermosos poemas hiperbólicos con la única intención del goce estético y la contemplación admirativa. La canción “Qué de invidiosos montes levantados” (*OC* 119, 1600) es uno de ellos. Apenas ocho años antes el poeta había escrito una letrilla, “*Vuela pensamiento y diles*” (*OC* 92, 1592), que puede considerarse como la génesis de la canción. En ambas, el amante envía a su pensamiento a espiar a la amada, por si acaso puede evitar los desvaríos amorosos propios

del ser humano. La diferencia entre una y otra radica en el modo narrativo. Mientras que la segunda es una letrilla satírica en forma que, no sin ingenio y cierta elegancia, lanza sus dardos contra la “malicia” sexual de una mujer, la primera es una canción amorosa cuya máxima virtud es haber superado los convencionalismos expresivos “de los doloridos amantes de la tradición petrarquista y aprovechar el tema de la ausencia y la exaltación de la felicidad conyugal característica de los epitalamios para tejer uno de los más emocionantes y reveladores anticipos de las *Soledades*: también el peregrino, «náufrago y desdeñado sobreausente», asiste conmovido a la dicha ajena y recibe el auxilio de su pensamiento (cf. *Sol.* I, 732-766 y *Sol.* II, 112-171).”<sup>549</sup> Y es que, en efecto, los primeros seis versos de la primera estrofa expresan muy emotivamente la desazón y el desasosiego del amante que no puede ver a su amada; de manera sorpresiva y breve, don Luis condensa en éstos el tortuoso paso del tiempo, atado por el hielo del invierno, que contrasta con el fuego interno que lo devora:

¡Qué de invidiosos montes levantados,  
de nieves impedidos,  
me contienden tus dulces ojos bellos!  
¡Qué de ríos del hielo tan atados,  
del agua tan crecidos,  
me defienden el ya volver a vellos!

Nunca una anáfora como la del exclamativo “qué” había sido tan hiperbólica y pasional como ésta. Movido por esa certeza, Damaso Alonso (defensor de la unidad de la obra gongorina) sentenció que a partir de esta composición podía hablarse ya de un estilo consolidadamente gongorino. Por todas las páginas que la anteceden, no puedo estar de acuerdo con esta aseveración. Como sea, lo que sí es cierto, es que esta canción nos otorga cuadros de la más alta poesía.

Pero no se piense que la hipérbole gongorina es desmesura caótica e irracional. Está fabricada con la precisión del relojero. Hasta en sus efectos menos favorecedores, no puede hablarse de que Góngora incurrió en cacozelía, defecto que con frecuencia se le achaca. En

---

<sup>549</sup> Cf. Micó (1990), *op. cit.*, *ad loc.*, pp. 84-85. Para una opinión parecida a la de Micó, cf., también Terry, art. cit., p. 76, quien sugiere que con esta composición Góngora ha sido capaz de mostrar que está preparado para poner al límite del riesgo estético su arte, pues la canción “at the same time however -and such is the nature of the risk- enables one to see more clearly the kind of erotic strength most reader feel in both the *Polifemo* and the *Soledades*, however hard it may be to define.”

torno a esta figura, don Luis construye una poética de lo superlativo que aún en lo más elevado no pierde congruencia ni ecuanimidad. Permítaseme insistir una vez más en ello: la de Góngora es una poesía ideada y escrita a partir de una nueva concepción de la creación poética que, como he intentado mostrar, comparte todos los rasgos de lo que Longino entendió por poética sublime. Su punto de partida es una elocución elevada y el de llegada la conmoción anímica.

#### 4.2.5. Perífrasis

Según Dámaso Alonso y Joiner Gates, la perífrasis gongorina comparte atributos y cualidades con la metáfora. En ambos casos hay un tipo de elusión que evita “la representación directa de la realidad”:<sup>550</sup> la metáfora reemplaza la palabra o la idea en cuestión por otra completamente diferente pero donde el poeta es capaz de encontrar, como ya he señalado, afinidades sorprendentes; la perífrasis, por su parte, las sustituye y permite que la idea o palabra original permanezca, pero ahora de manera más compleja. La tarea de ambas figuras, sentencia Gates al amparo de Alonso, es “that of giving color, beauty, dignity and intensity to a common everyday idea.”<sup>551</sup> Con todo, hay que añadir a la definición de los dos filólogos que la perífrasis gongorina no es elusión de la realidad ni sustitución sino recreación, transformación. En el caso, por ejemplo, de la sátira o de la burla gongorina abunda el desarrollo de perífrasis que más que dignificar una idea o evadir la realidad de un término, evitan la vulgaridad. La perífrasis, en este caso, tiene un claro valor eufemístico. Pero reducir a ello la figura gongorina, como lo hizo Machado a través de Juan de Mairena, sería parcializar su poesía. La superabundancia de términos que la caracteriza, e incluso su mezcolanza con otras figuras, provoca un alargamiento florido del discurso poético que modifica nuestra concepción y nuestro entendimiento de la narración. ¿Para abstraernos de la realidad? No. Para mostrárnosla con otros ojos y desde otras perspectivas.

La abundancia lingüística, con todo, no es sólo un instrumento de la sinonimia y de la riqueza verbal. En la poesía gongorina el mundo está haciéndose constantemente, es móvil y cambiante, va de aquí para allá en un festín donde formas y figuras mueren y renacen a capricho. Por lo tanto, para Góngora la abundancia sintagmática y verbal representa también

---

<sup>550</sup> Cf. Alonso (1980), *op. cit.*, p. 173. El filólogo español es más profuso al exponer las ideas expresadas en este apartado, en aquel otro artículo de 1960, *art. cit.*, pp. 92-113.

<sup>551</sup> Gates (1933), *op. cit.*, p. 57.

la resignificación de lo descrito en su temporalidad e historicismo. La *copia verborum* se transforma, en consecuencia, en *copia placitorum*, es decir, en abundancia de pensamientos y perspectivas que, por su continua metamorfosis, tiene la capacidad inalienable de conmover y extasiar los ánimos del lector. El “paradigma verbal” es el mejor ejemplo de la naturaleza perifrástica de la poesía de don Luis: una idea germina va reproduciéndose y transformándose al paso de los años.

En este mismo sentido, la perífrasis gongorina da movilidad al texto, lo aleja de su estatismo. Es cierto que dilata una descripción pero lo hace, paradójicamente, para encontrar un atajo emotivo. La expresión directa enuncia y significa; la perifrástica envuelve y jalonea, pero no para confundir sino para revelar. Es, como sugiere Nadine Ly, “la manera más directa de rendir lo intuido.”<sup>552</sup> Si Góngora hubiera escrito al inicio de un poema que describe la manera en que su amada huye de él: “Mi amada, pies alados toda, huye”, nadie podría objetar el hecho de que en el acartonado endecasílabo hay una imagen que habla. La acción es clara, pero nada más. Pero no revela otra cosa. Y la poesía es revelación constante a través del sentimiento, de las palabras, claro, pero de las palabras que le hablan a la emoción, al sensibilidad. Por eso don Luis comenzó de la siguiente manera la canción “Corcilla temerosa” (*OC* 25, 1582):

Corcilla temerosa,  
cuando sacudir siente  
al soberbio aquilón con fuerza fiera  
la verde selva umbrosa,  
o murmurar corriente  
entre la hierba, corre tan ligera  
que al viento desafía  
su voladora planta:  
con ligereza tanta,  
huyendo va de mí la ninfa mía,  
encomendando al viento  
sus rubias trenzas, mi cansado acento. [vv. 1-12]

La perífrasis, entonces, no sólo es digresión caprichosa. Revela otras particularidades de la huida que, a su vez, agudizan el patetismo de la escena. En los doce versos citados concurren, treguas de por medio, la fluidez y lo instantáneo. La comparación perifrástica que el poeta

---

<sup>552</sup> Cf. Nadine Ly, “Propiedad lingüística y verdad de las cosas: «Deleyte de la palabra, deleyte de la cosa». (A propósito del anti-barroquismo de Machado)”, en Ly, *op. cit.*, p. 148-177, p. 165.

establece entre la cierva y su amada pone sobre aviso al lector del pavor anímico que la conmueve; mientras que él mismo se compara con la “fuerza fiera” del aquilón soberbio. De esta manera, describir a su amada como una tierna y temerosa cervatilla y describirse a sí mismo como un poderoso e insolente viento elude, si se quiere, la realidad real, pero revela la realidad anímica que es, finalmente, la que da piso a la primera. No es importante, o no del todo que la mujer huya de su perseguidor, sino cómo y por qué lo hace, movida por qué razones.

Lo mismo nos encontramos en el maravilloso soneto “Descaminado, enfermo, peregrino” (*OC* 100, 1594) en que el poeta busca, mediante algo que llamaré, si se me permite el término, una perífrasis adjetival, manifestar el caminar errático del “no bien sano pasajero” [v. 11], pero, sobre todo, transmitirle los síntomas al lector:

Descaminado, enfermo, peregrino  
en tenebrosa noche, con pie incierto  
la confusión pisando del desierto,  
voces en vano dio, pasos sin tino. [vv. 1-4]

Sin mencionar si quiera un nombre (algo que incomodó profundamente a Juan de Jáuregui en el caso de las *Soledades*, de las que sin duda éste es un poema premonitorio),<sup>553</sup> don Luis nos ha presentado a su personaje y las razones de su errancia. Sintagmas como “tenebrosa noche”, “pie incierto” y “confusión [...] del desierto”, no repiten sino que definen de manera mucho más precisa la adjetivación trimembre del primer verso y dan una idea más clara de lo que el poeta quiere remarcar, a saber, “las tres dimensiones del descarrío (espacial, amorosa y moral).”<sup>554</sup>

Hay otras perífrasis, que pueden llamarse nominales, en que Góngora continúa por la misma senda. Busca revelar, decir más, contar la historia, aunque sea brevemente, de su elección. Por eso, cuando se refiere a Ícaro no lo llama por su nombre sino más bien “animoso joven” o a Faetón “audaz mozuelo”, y a su desastrosa y fatal caída “errores largamente

---

<sup>553</sup> Cf. Salcedo Coronel, *op. cit.*, p. 300, para quien el soneto contiene “el mismo argumento del de las *Soledades*. Cf. Paola Encarnación Sandoval, *El peregrino como concepto en las Soledades de Góngora*, Servicio de Publicaciones, Universidad de Alcalá, 2019, p. 49, quien considera que el soneto es “una pieza cardinal” en la conformación del concepto de *peregrino*, “tanto por la identificación explícita del poeta con el peregrino, como por compendiar varios de los elementos que, unos años más tarde, definirán las *Soledades*.”

<sup>554</sup> Cf. Micó (1990), *apud* Matas Caballero, *op. cit.*, *ad loc.*, p. 581.

impresos, / de ardientes llamas vistas en el cielo”.<sup>555</sup> El nombre propio de cada uno de estos sustantivos implica connotaciones semánticas específicas pero no podrá nunca contar el trasfondo mitológico de los trágicos héroes. Su abisal caída envueltos en llamas ¿cómo puede significarse de otra manera que la citada, si es precisamente un error de la soberbia juvenil lo que provocó su precipitación celeste?

Por todo lo demás, sería equivocado considerar la perífrasis gongorina a la luz sólo de su carácter *elusivo* o *alusivo*. No hay imposibles elocutivos para el andaluz. Lo inefable es apenas una denominación pues para él, como sugiere Ly,<sup>556</sup>

la conciencia que tiene de la propiedad del lenguaje es una conciencia total, simultánea, de sus poderes y de su eficacia; la realidad, asimismo, no es un conjunto de seres, objetos o hechos distintos, sino una simultaneidad de relaciones entre esos seres, objetos y hechos, por una parte, red del lenguaje, por otra parte, cuyos componentes son capaces de construir la complejidad poética que consueña con la complejidad del sentir y con la del mundo.

#### 4.2.6. Otras figuras

Hasta aquí me he ocupado de los tropos y figuras gongorinos que, teniendo en cuenta la poética longiniana de lo sublime, son los más representativos. Eso no significa, no obstante, que sean los únicos. Como he intentado mostrar en las páginas de este apartado, la poética gongorina (como toda poesía) es un constructo textual que fundamenta su funcionamiento de manera imprescindible en todos estos recursos literarios. No es exagerado insistir en que son su esencia, el motor que mueve el engranaje. Me ocuparé finalmente y de manera muy breve de otros desarrollos estilísticos que conforman la poética sublime del cordobés.

Como ya he dicho, siguiendo las huellas de Mercedes Blanco, toda la poesía de don Luis es un sistema de figuras. Aunque la crítica moderna haya demeritado su función, la *machina* del quehacer poético gongorino sería ineficaz sin ellas. Y digo ineficaz y no vacía, porque su empleo recurrente no viene a suplir ninguna carencia narrativa, ni a llenar vacíos descriptivos. Al contrario, los intensifica, sublimándolos. Por ejemplo, la anáfora “ya” del soneto “Ya besando unas manos cristalinas” (*OC* 20, 1582) vivifica la intención narrativa del poeta, porque mece al lector al ritmo cadencioso de los amantes:

Ya besando unas manos cristalinas,

---

<sup>555</sup> Me refiero a los sonetos “No enfrene tu gallardo pensamiento” (*OC* 44, 1584) y “Verdes hermanas del audaz mozuelo” (*OC* 31, 1583), respectivamente.

<sup>556</sup> Cf. Ly, art., cit., p. 167.

ya anudándome a un blanco y liso cuello,  
ya esparciendo por él aquel cabello  
que Amor sacó entre el oro de sus minas,  
ya quebrando en aquellas perlas finas  
palabras dulces mil sin merecello,  
ya cogiendo de cada labio bello  
purpúreas rosas sin temor de espinas [vv. 1-8]

El movimiento pendular de esta anáfora contrasta, sin embargo, con la del soneto “¿Cuál del Ganges marfil, o cuál de Paro” (OC 33, 1583) en que la anáfora del pronombre interrogativo acelera el ritmo y genera que las preguntas caigan presurosas por los versos del poema:

¿Cuál del Ganges marfil, o cuál de Paro  
blanco mármol, cuál ébano luciente,  
cuál ámbar rubio o cuál oro excelente,  
cuál fina plata o cuál cristal tan claro,  
cuál tan menudo aljófara, cuál tan caro  
oriental safir, cuál rubí ardiente,  
o cuál, en la dichosa edad presente,  
mano tan docta de escultor tan raro [vv. 1-8]

Qué decir, por otra parte, de la hipálage metafórica “sembrar de armados árboles y entenas” [v. 54] de la canción a la Armada que fue a Inglaterra. No es una simple pedantería artificiosa. Su violencia busca hacer evidente el peligro de una inminente incursión turca en las costas españolas. Algo similar sucede con los “sordos remos” del romance “Levantando blanca espuma” (OC 61, 1586), que retratan una escena náutica apacible y descuidada que intempestivamente se ve interrumpida por el abordaje de unos piratas.

La aliteración es otro de los “efectos especiales” de la poética gongorina que contribuye muy eficazmente a las intenciones emotivas del poeta. Pienso, por ejemplo, en la maravillosa aliteración de sílabas vibrantes del soneto “Rey de los otros, río caudaloso” (OC 22, 1582): “Rey de los ot**RO**s, **RÍ**o caudaloso / que en fama cla**RO**, en ondas c**RI**stalino, / tosca gu**IR**nalda de **RO**busto pino / ciñe tu **fRE**nte, tu cabello undoso” [vv. 1-4]”, que destaca la grandeza, el poderío y la majestuosidad del Guadalquivir; o aquella presurosa huida que se esconde tras la repetición de las fricativas sibilantes en la ya citada canción “Corcilla temerosa”: “*sacudir siente / al soberbio aquilón con fuerza / la verde selva umbrosa.*”



#### 4.2.7. Armonía y coagmentación: la síntesis sublime

Finalmente, Longino distingue, como parte de las tres fuentes “artificiales” de lo sublime, dos tipos de síntesis: una armónica y otra coagmentativa. En ambas lo que priva es la esencia unitaria de sus elementos, ya sea mediante el ritmo ya sea mediante la trabazón de sus componentes sintácticos. Esto no quiere decir, sin embargo, que en una composición deba encontrarse o una u otra. Por el contrario, muchas veces una es consecuencia de la otra, aunque esto no es necesariamente una regla. Como sea, lo importante de esta última fuente es que otorga al conjunto de la composición poética unidad, pero también fluidez y, en consecuencia, una mayor posibilidad de mantener el efecto emotivo actuando en el ánimo del lector.

En la poesía de Góngora la síntesis logniana cobra especial importancia porque, en efecto, es lo que en no pocas ocasiones contribuye a la intelección sensorial de muchos de sus poemas. Como he dicho una y otra vez, en la poética de don Luis lo primero que hay que considerar es una suerte de entendimiento anímico que cautiva al lector, más allá del entendimiento razonado y lógico. La primera lectura de uno de sus poemas pasa, generalmente, antes que nada por los filtros del sentimiento. En un primer momento es la sensibilidad del lector a la que apela la poesía de don Luis; luego a su inteligencia. Y aún en este caso, cuando en apariencia parecería todo confuso la composición no pierde ni fuerza ni significado. El ritmo de la composición, fluida y armónica, va guiando al lector por entre las líneas de un poema que, por principio de cuentas, no quiere comprensión. El soneto “Muerto me lloró el Tormes en su orilla” (*OC* 101,1594) es un buen ejemplo de esta fluidez armónica:

Muerto me lloró el Tormes en su orilla,  
en un parasimal sueño profundo,  
en cuanto don Apolo el rubicundo  
tres veces sus caballos desensilla.

Fue mi resurrección la maravilla  
que de Lázaro fue la vuelta al mundo;  
de suerte que ya soy otro segundo  
Lazarillo de Tormes en Castilla.

Entré a servir a un ciego, que me envía,  
sin alma vivo, y en un dulce fuego,  
que ceniza hará la vida mía.

¡Oh qué dichoso que sería yo luego,  
si a Lazarillo lo imitase un día  
en la venganza que tomó del ciego!

La palabra que abre el soneto es de capital importancia porque pone al lector en perspectiva. En este primer cuarteto, al menos, es lo único “comprensible”. Estamos situados en un contexto si no fúnebre, cuando menos doliente. Pero inmediatamente después se suceden imágenes coloridas que no desentonan, sin embargo, con la solemnidad del argumento. La alusión mitológica con que el poeta refiere el paso del tiempo aumenta la confusión pero también la sorpresa, sobre todo porque, en la tradición clásica, no es Apolo la figura tópica de los amaneceres. A pesar del requiebro narrativo se mantienen la tensión y unidad armónicas. Incluso aquellas imágenes que son abiertamente juguetonas, como la asimilación del Lázaro bíblico y el picaresco antihéroe español, están admirablemente entrelazadas por el ritmo continuado de la rima. Y es que, si se piensa con un poco más de detenimiento, para entonces poesía y música (en consecuencia musicalidad poética) estaban mucho más estrechamente vinculadas que ahora pues no suponían, o no al menos en el grado hodierno, un lenguaje autónomo sino que “dependían” una de otra o, en todo caso, se complementaban.<sup>557</sup> Don Luis era, desde luego, sabedor de ello y su afición por la música se manifiesta no sólo en la considerable cantidad de villancicos que compuso para las festividades católicas sino, incluso, porque muchos de sus romances más que ser leídos en público eran cantados,<sup>558</sup> en una suerte de representación teatral musicalizada. En uno de esos romances, “Tendiendo sus blancos paños” (*OC* 90, 1591), alude ingeniosamente al compositor Juan Navarro [vv. 25-28]: “[...] cuanto porque al español, / en las lides que lo mete, / hace más fugas con él que Guerrero con un motete”, donde, como puede apreciarse, los versos juegan con el doble sentido de la palabra “fuga”.<sup>559</sup> No pueden olvidarse tampoco los versos iniciales del *Polifemo* en que Góngora se refiere a su propia poesía como “rimas

---

<sup>557</sup> Cf. al respecto lo que dicen Lola Josa y Mariano Lambea Castro (“Góngora y la música”, en Joaquín Roses Lozano (coord.), *Góngora: la estrella inextinguible: magnitud estética y universo contemporáneo*, Sociedad Estatal de Acción Cultural, Córdoba, 2012, p. 147: “[...] para que la íntima relación entre arte literario y arte musical pudiera realizarse con precisión en una obra de arte superior, tenía que seguirse un proceso de dependencia de los elementos técnicos del lenguaje musical al sentido del texto poético. La preceptiva del Siglo de Oro nos brinda variados ejemplos del énfasis y la solicitud con que se afanan los tratadistas en discurrir sobre la relación entre música y poesía, apuntándole al compositor algunos consejos y sugerencias.” El pionero del estudio musical de la poesía gongorina fue Querol Gavalda con su famoso *El cancionero musical de Góngora*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Barcelona, 1975.

<sup>558</sup> Cf. la conferencia de Amelia de Paz ya citada con motivo del Congreso *El infinito en pie: ocho poemas de Góngora comentados*, organizado por la Cátedra Góngora y su director el Dr. Joaquín Roses Lozano.

<sup>559</sup> Cf. Careño (2013), *op. cit., ad loc.*, pp. 333-334 quien comenta: “designa el procedimiento contrapuntístico denominado más generalmente «canon»; por lo que las fugas en la polifonía eran imitaciones de las diversas voces del canon. [...] aunque la dilogía admite aquí el otro significado: ‘ventosidades’.”

sonoras” [v. 1] o el polisémico “son” de los pasos peregrinos que abren la *Soledad primera* y que junto a los versos finales de la dedicatoria al Duque de Béjar completan el círculo polifónico de su poesía [vv. 35-36]: “que a tu piedad, Euterpe, agradecida, / su canoro dará dulce instrumento, / cuando la Fama no su trompa, al viento.”<sup>560</sup> Es decir, para el poeta andaluz la musicalidad de sus composiciones no era un accesorio sino un elemento primordial que agudizaba los efectos emotivos que él mismo buscaba.<sup>561</sup>

Pero a la par de esta síntesis armoniosa, podemos observar en la poética del cordobés esa otra síntesis, la coagmentativa, cuya función es ofrecer una composición coherente, no en términos de sentido (no sólo, quiero decir) sino en términos de estructura y de sintaxis. Quizá uno de los desarrollos poéticos que con más claridad manifiestan este hecho es el empeño del poeta por hacer corresponder las palabras de un verso con su “explicación” o su “contrario” en otro o en el mismo verso. Es lo que, gracias a Dámaso Alonso, se conoce como plurimembraciones y correlaciones.<sup>562</sup>

En 1590, Góngora escribió una hermosa canción con motivo de una fiesta que se hizo a San Hermenegildo, donde puede observarse, como en pocas, la maestría de don Luis para componer versos plurimembres.<sup>563</sup> Cada una de las cinco estrofas que la componen remata con un verso trimembre que redondea la idea global de la estrofa:

Hoy la curiosidad de su tesoro  
con religiosa vanidad ha hecho  
extraña ostentación, alta reseña;  
hoy a cada corazón deja su pecho,  
cuál en púrpura envuelto, cuál en oro,  
y su valor devotamente enseña.  
Quien lo que, con industria no pequeña  
labró costoso el persa, extraño el china,  
rica labor, fatiga peregrina,  
alegremente en sus paredes cuelga:  
    quién de ilustrarlas huelga  
con modernos angélicos pinceles  
milagrosas injurias del de Apeles,

---

<sup>560</sup> Un excelente análisis de estos versos puede encontrarse en Séverine Delahaye, “Segundo de Arrión dulce instrumento: la música de Góngora”, en Isaías Lerner, Roberto Nival y Alejandro Alonso (coords.), *Actas del XIV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, 2004, vol. 2, pp. 173-180.

<sup>561</sup> Cf. al respecto el documentadísimo estudio de Juan José Pastor Comín, “Música y literatura en la obra de Góngora: el espejo barroco”, *Edad de Oro*, 23 (2003), pp. 147-204.

<sup>562</sup> Cf. Alonso (1980), *op. cit.*, p. 180.

<sup>563</sup> Cf. Micó (1990), *op. cit.*, p. 71, quien sugiere que muy probablemente Góngora leyó la canción de Herrera *Al bienaventurado rey San Hermenegildo* y que eso le ayudó a decidirse por componer un poema donde se privilegia el verso trimembre.

quién da a la calle y quita la floresta,  
de suerte que los grandes, lo menores,  
    en su solemne fiesta  
ven pompa, visten oro, pisan flores. [vv. 18-34]

El último verso, trimembre, aglutina en tres junturas la larga lista de suntuosidades que lo anteceden. En efecto, como sugiere Micó (siguiendo a Emilio Orozco), una de sus funciones es “reforzar el efecto de solemnidad y pompa del tono”; pero se equivoca el crítico, según creo, cuando afirma que la trimembración se debe a que el poeta no se proponía expresar “un personal sentimiento devoto, sino [...] cantar al santo con verso de levantado estilo heroico.”<sup>564</sup> En realidad, se trata más bien de un afán de unidad estructural, cuyos efectos se manifiestan en la capacidad que tiene el poeta de entrelazar sus palabras y sus ideas, conglomeradas no en una masa informe sino vigorosamente equilibrada.<sup>565</sup> Para no abundar más allá de lo necesario, piénsese, por ejemplo, en el soneto “Ni en este monte, este aire, ni este río” (*OC* 32, 1583):

Ni en este monte, este aire, ni este río  
corre fiera, vuela ave, pece nada,  
de quien con atención no sea escuchada  
la triste voz del triste llanto mío;  
    y aunque en la fuerza sea, del estío,  
al viento mi querella encomendada,  
cuando a cada cual dellos más le agrada  
fresca cueva, árbol verde, arroyo frío,  
    a compasión movidos de mi llanto,  
dejan la sombra, el ramo, y la hondura,  
cual ya por escuchar el dulce canto  
    de aquel que, de Estrimón en la espesura,  
los suspendía cien mil veces. ¡Tanto  
puede mi mal, y pudo su dulzura!

---

<sup>564</sup> *Ibidem*.

<sup>565</sup> La contraparte de estas correlaciones plurimembres son los encabalgamientos, abundantes también en la poesía del cordobés, y cuyo efecto es si no perturbador, al menos de un dinamismo también arrebatador y violento. Francisco de Quevedo fue quizá uno de los más acerbos críticos de este desarrollo gongorino. Al final de su edición de las obras de Fray Luis de León (y pese a que el poeta editado solía utilizar con frecuencia este desarrollo) Quevedo se lanza en un ataque furioso contra el encabalgamiento y, si bien no lo reconoce como un elemento inventado por Góngora y sus seguidores, si los condena por su uso excesivo: En los griegos, dice, “por ser las voces de muchas vocales, hubo otra necesidad más frecuente que las trasposiciones latinas para medir los versos, y fue el partir las voces en el principio de uno y en el fin del otro.” *Apud Joiner Gates*, “Preceptismo dogmático de Quevedo: su condena del encabalgamiento léxico y del hipérbaton”, *La Perinola*, 5 (2001), p. 280.

Estamos aquí frente a un tipo de plurimembración correlativa que estructura por completo el soneto y no sólo como muestra juguetona del ingenio gongorino, sino como parte de una concepción poética, si se me permite el término, de reciprocidades o de correspondencias en que los elementos encajan, casi podría decirse, de manera geométrica. En este caso, el primer verso enuncia tres elementos naturales a los que de inmediato les hace corresponder sus habitantes: monte/fiera, aire/ave, río/pece, para remarcar que su intención es comparar su dolorido canto con el de Orfeo (mediante la perífrasis mitológica del v. 12), cuya cualidad era conmovir incluso a las fieras. A los versos introductorios, entonces, sucede algo como una cascada “gradativa” (permítaseme el neologismo) que mediante un juego de sinécdoques y metonimias mantiene la plurimembración y da más cohesión y emotividad al contenido.

En este sentido, la síntesis es la coronación de una poética sublime, en tanto que impide la desproporción de sus miembros, que no la incongruencia narrativa o estilística. Aún más, esa coagmentación que es la síntesis permite que convivan, como lo hemos visto a lo largo de estas páginas, géneros y modos exegéticos que en la poética tradicional están muy bien delimitados y en donde raramente pueden estar unidos en una misma composición. Favorece su proporcionalidad y su componente emotivo, pero también puede provocar efectos asimétricos que, paradójicamente, están pensados y contruidos con toda consciencia por el poeta. En esa desigualdad armoniosa también hay una profunda carga emotiva.



## CONCLUSIONES

El escritor y poeta polaco Adam Zagajewski escribió en los albores de este nuevo milenio un par de ensayos en defensa de lo sublime y del fervor poético.<sup>566</sup> En ellos se queja con amargura del miedo que nuestra época ha profesado a lo extático, al patetismo profundo, y lo achaca a una surte, dice él, de *appeasement*. Uno de los síntomas de esta pasividad adormilada es, continúa el poeta, “la atrofia del estilo elevado y el predominio apabullante del estilo bajo, coloquial.”<sup>567</sup> En la distante y nostálgica génesis de esta investigación, esas palabras resonaron una y otra vez en mi mente. Para entonces ya había leído a Góngora (quizá no con el compromiso y la profusión posterior) y siempre, no importando qué poesía suya leyera, algo, no sabía qué, agitaba mis emociones; me provocaba una suerte de revelación estética que en ese momento aún era inexplicable. ¿Era la forma, el contenido, mi gusto por lo complicado? Quizá fuera todo a la vez. Porque incluso en los poemas “menos bellos” de don Luis me asaltó siempre esa agitación emocional. Palabras, pensaba yo; o quizá una profunda devoción. Lo cierto es que las palabras de Zagajewski me llevaron a entender que muy probablemente en las aulas de Salamanca, al amparo de comilitones fiesteros y proclives al juego, rodeado de libros y maestros de retórica, leyes, religión y filosofía, Góngora sintió lo mismo que su colega polaco. Quizá el poeta cordobés también vio en su tiempo cómo se atrofiaba el lenguaje de la poesía y cómo para asunto tan alto (porque, a pesar de todo, la poesía es elevada y efervescente por naturaleza) se escatimaban las palabras y se daba a cuentagotas (cuando no de manera tan fingida que de ello resultaba sólo afectación y pedantería) ese ardor pasional que debe caracterizar la palabra y el ánimo de todo poeta. Quizá advertirlo predispuso su natural, de por sí proclive al clímax de lo verbal, para idear una poesía desbordada de sus propios límites, que aspiraba siempre a “ir más allá”. Quizá eso lo llevó a entender, como pocos, que el lenguaje poético es *esencialmente* emotivo y que basta con moldear el tono, la imagen, el número de palabras para conducirnos a placer por los entresijos de la emoción y de la afectividad; y que, por lo tanto, al lenguaje poético no pueden definirlo ni acotarlo géneros o estilos pues es a un mismo tiempo todos y cada uno

---

<sup>566</sup> Ahora, los dos ensayos componen junto con una decena más el libro *En defensa del fervor*, Acantilado, Barcelona, 2005.

<sup>567</sup> *Ibid.*, p. 36.

de ellos. Por eso, me parece que se equivocan quienes insisten en que Góngora, para evitar la nostalgia del pasado, quiso revivir con la española, la magnificencia de la lengua latina. No necesariamente es así. Góngora entendió que el lenguaje de la poesía posee una dignidad mayor de la que comúnmente se le otorga, y que con esa misma dignidad ennoblece todo lo que nombra, aunque se trate del asunto más vil y despreciable o del más insignificante. Es cierto, don Luis aprendió del pasado, pero quién no; colocó sobre sus huellas las suyas propias, como lo seguimos haciendo ahora, más dos milenios después; emuló las maneras y los modos de sus modelos, pero no tuvo miedo de transformarlos, movido, precisamente, por su convicción de que el acto poético no es restrictivo ni limitado sino, más bien, un complejo y universal andamiaje que privilegia la soberanía y la grandeza de su palabra por sobre todas las cosas. Su poesía es la más rotunda muestra de esta convicción. Por eso prescindió de escribir poéticas y preceptivas: puso en práctica todo lo que ideó.

En el tres veces ciento de páginas que conforman esta investigación, he intentado mostrar con evidencia textual lo dicho con fervor en las líneas anteriores. Probablemente no sea algo más que una obviedad. Pero, generalmente, las obviedades son las grandes olvidadas en la historia de la crítica literaria. Nos hemos alejado de ellas de manera injusta y poco sabia; quizá hasta soberbia. Sin embargo, aún contienen claves sutiles y nebulosas que pueden convertirse en la brújula para interpretar y entender a un autor. Nunca será baladí regresar a ellas.

La obviedad en el caso de don Luis es que construyó su poesía en torno a un proyecto poético que no comienza ni termina con las *Soledades* y el *Polifemo*. La novedad, en todo caso, es que este proyecto poético puede enmarcarse en la poética de lo sublime, desarrollada por Longino en los albores del primer siglo de nuestra era. Este olvidado tratadista griego fue el primero en plantear que lo sublime era más que un estilo subsidiario de un determinado género. Sugirió que había de entenderse como un *género de géneros* cuyo fundamento es la acuñación de un lenguaje grandilocuente y elevado en su forma, y emotivo y maravilloso en su intención. No sabemos si Góngora leyó el tratado antes de las recomendaciones de Pedro de Valencia; nada impide suponer que sí. Pero incluso si así no lo fuera, si el poeta conoció ya entrado en años el texto de Longino, su ejercicio poético anterior a ello es congruente con los postulados principales del tratado. Y es que don Luis fue dando forma a su concepción poética influido por los grandes autores del Humanismo y del Renacimiento



que, sin duda alguna (aunque haya pocos testimonios de ello), conocieron la poética longiniana, cuya lectura nutrió su teoría y su práctica poética.

Precisamente por ello he intentado, pues, establecer una línea (aunque sea indirecta, suponiendo que el poeta no conoció el tratado en sus mocedades universitarias) que va de Longino a Góngora. La lista de autores que pudo haber guiado al cordobés en la construcción de su poética es prolija y, a veces, distante (en ocasiones hasta contraria) de la tradición longiniana. Por ello me he enfocado sólo en dos autores que, desde mi punto de vista, comparten con el planteamiento poético de Longino muchas características, sobre todo aquellas *fundamentales*. Me refiero a Giovanni Pontano y a Fernando de Herrera.

Si Góngora no leyó el tratado griego antes de escribir sus obras cumbre, sí que leyó con fruición y disciplina a estos dos autores. Con ellos comparte (y a través de ellos con Longino) la idea de una poesía *afectuosa*, emotiva, cuya lectura conmueva y cause admiración. Y también comparte con ellos su inclinación por una elocución expresiva y artificiosa, poco interesada en las normas del decoro y de la tradición preceptiva, como he intentado mostrar en el segundo capítulo de esta investigación. Y es justamente aquí, donde lo sublime deja de ser un precepto más o sólo una nueva manera de escribir poesía, para convertirse en un instrumento de juicio, es decir, en una categoría crítica, que me permitió estudiar (por ahora) la poesía temprana de don Luis al amparo de los fundamentos teóricos y estructurales que propone la doctrina poética longiniana. No se trata de negar que Góngora comience a ser un poeta sublime después de componer las *Soledades* y el *Polifemo*, pero tampoco de afirmar que antes de ellos no lo haya sido; se trata, más bien, de entender que su concepción poética era mucho más abarcante y que, por lo tanto, mal hacemos en reducir su estudio a un puñado de obras. Precisamente por ello juzgué oportuno utilizar un texto antiguo al que apenas ahora se le empieza a conceder el valor teórico que durante siglos se le negó por considerarlo sólo un *ars bene scribendi*. Pero es, en efecto, mucho más que eso pues, lo mismo que la poesía de Góngora, parte de una visión mucho más profunda y extendida de la creación poética.

Longino establece que son cinco las fuentes de la poética sublime. En ellas se entremezclan aptitudes naturales y técnicas del poeta. Sobre la base de esta relación dialéctica opera y funciona lo sublime, pues sin aptitudes técnicas, aunque el poeta esté dotado de *ardor* y *pathos*, no podría expresarlos. Y viceversa: aun cuando posea todas las aptitudes y capacidades técnicas y, en consecuencia, pueda aparentar en sus composiciones cierto grado

de sublimidad, sin una pizca de ingenio natural tal sublimidad resulta pura pedantería. Desde luego, esta relación dialéctica no está exenta de contradicciones; sin embargo, todas ellas se anulan porque Longino, de manera perspicaz y consciente, hace depender estas cinco fuentes de una sola cosa para concretarse: la potencia expresiva. Teniendo en cuenta estas premisas he mostrado que la poesía temprana de don Luis de Góngora comparte los mismos principios. Mediante el recuento de los aspectos formales y elocutivos de cada una de las fuentes de lo sublime longiniano establecí una comparación con la praxis poética de Góngora que, asombrosamente, iba arrojando cada vez más y más similitudes, que me llevaron a entender, por ejemplo, que la canción inaugural de la poesía gongorina, “Suene la trompa bélica”, no era sólo el cumplimiento de un encargo universitario ni, mucho menos, la necesidad de formar parte de una moda tan pasajera como la de los *sdrucchioli*, sino una declaración de principios o, si se quiere, un primer manifiesto poético que, paradójicamente, sin manifestarlo abiertamente, daba pistas ya de la construcción de una poética propia, alejada de los convencionalismos de la época. Esto no quiere decir, en ninguna circunstancia, que Góngora no reparara en ellos. Los conocía a la perfección y por eso fue tan audaz y consciente su transgresión.

Aún más: las similitudes que fui encontrando entre la preceptiva longiniana y la práctica poética gongorina (con Herrera y Pontano como Virgilio o Caronte) se fortalecieron cuando entendí que, más allá de las aspiraciones cortesanas del poeta cordobés que lo “obligaban” a mantener una actitud solemne y, en consecuencia, una elocución más vigorosa y elevada, don Luis ya se identificaba como un escritor sublime desde el inicio de su carrera como poeta, como me he encargado de mostrarlo ya estudiando algunas de sus composiciones tempranas en que la identificación con un tipo de poeta, el sublime, es evidente no sólo en su temática sino también en las imágenes que emplea el poeta y, desde luego, en su elocución. Una cosa similar sucede con las diatribas gongorinas contra otros poetas. En su tono burlón y “descalificativo” hay que ver, además, una reafirmación de su propia poética. Es decir, tales invectivas no son necesariamente (aunque eso también es innegable) *ad hominem*. Lo son en un sentido, el más superficial. Pero en un plano más analítico pueden verse también como la manifestación práctica de una teoría poética que se vincula, una vez más, con la de lo sublime.

Finalmente utilizar la categoría de lo sublime longiniano como herramienta crítica para analizar la poesía temprana de don Luis me llevó a entender que Góngora creó en efecto una

nueva lengua, una mucho más autónoma y profesional que no cimienta su originalidad y su novedad sólo en la implementación de un sinfín de tropos y figuras ni en la distorsión sintáctica y gramatical que esto supone sino en lo que, a través de ello, esta *altera lingua* provoca en sus lectores. Es decir, la gran singularidad de la lengua poética gongorina se debe a su naturaleza emotiva, una naturaleza *ínsita* en el ánimo del poeta, pero también hija de su tiempo. La lengua poética de don Luis no es una creación *ex nihilo* ni un producto aislado y alejado de su época y de su contexto. Es, como ya lo ha dicho Cacho Casal, un verdadero *événement* barroco. Un acontecimiento que cataliza el espíritu de todo un tiempo y que forma parte de los grandes cambios epistemológicos, científicos, artísticos y literarios que marcan la transición entre el mundo antiguo y lo que se empezaba a conocer ya como el mundo moderno. En la lengua poética de Góngora hay una constante búsqueda por establecer un nuevo sentimiento de la creación, encontrar un nuevo *pathos* capaz de atrapar y retratar los bruscos movimientos de su tiempo y de su realidad. En este sentido, pues, la lengua gongorina forma parte medular de esa crisis transicional y eso explica, en buena medida, que sus detractores la hayan visto como una herejía, achacándole el peyorativo mote de movimiento culterano (en franca relación con la manera en que el catolicismo se refirió despectivamente al novedoso movimiento religioso de Martín Lutero). Sin embargo, además de infundada y visceral, esta opinión no tiene en cuenta que la lengua gongorina es la expresión de un sentimiento generalizado, de una visión común que se regocijaba en la sublimación de todo lo que pudiera serlo. Por ello se habla de un *acontecimiento* barroco, cuya naturaleza es, precisamente, su proclividad a la desmesura y a la exacerbación del sentimiento. Un sentimiento que, por cierto, no se expresaba sólo en la poesía del cordobés sino en todas las manifestaciones artísticas y literarias del momento. Góngora llevó al límite esta pretensión, pero esto no significa que sea el único autor del Siglo de Oro español que pueda o deba juzgarse y estudiarse a partir de los preceptos longinianos de la poética sublime.

La importancia de este hecho no es menor. La noción longinaiana de lo sublime se revela entonces como un concepto que permite estudiar todo un tiempo, todo un gran movimiento artístico, como lo fue el barroco español, precisamente porque es conveniente con una visión generalizada de la realidad, con una nueva concepción de la creación. En este sentido, me permito proponer una última conclusión que va más allá de la poesía gongorina pero que, sin embargo, deriva de ella. La noción longiniana de lo sublime que me ha servido para estudiar

la poesía temprana del cordobés puede y debe ser una noción mucho más abarcante que funcione no sólo como herramienta crítica para estudiar a un poeta sino como el eje o la columna vertebral de una verdadera semiótica de la literatura barroca y, quizá, hasta del tiempo histórico agrupado en lo que hemos llamado época barroca. En este sentido, el concepto debe servir también para analizar las grandes obras de Lope, Cervantes y Quevedo, sólo por mencionar a los autores más representativos y conocidos de esta época, pero, desde luego, servirá también para estudiar los frutos de la influencia hispánica en la literatura novohispana. Probablemente evitaríamos así juicios tan precipitados, infundados y conservadores como el que sugiere que la literatura producida en este momento histórico es la manifestación decadente de las literaturas clásicas y renacentistas; o como aquel otro que ve en la hiperbolización del mundo, de la realidad y del arte un *horror vacui*, una suerte de ansiedad ontológica que evita a toda costa la ausencia o la nada. Probablemente, con la introducción de esta categoría como instrumento para el estudio de la literatura española de estos siglos puedan entenderse mejor las constantes transgresiones y las mezcolanzas sin necesidad de encorsetar los productos literarios en la ortodoxia de las fronteras preceptivas. Y también quizá de esta manera, reviviendo la noción de lo sublime longiniano, como he intentado hacerlo en el caso de la poesía de don Luis, pueda ofrecerse una alternativa a la visión filosófica que desde Burke hasta nuestros días ha privado y que poco o nada tiene que ver con una concepción creativa. En fin, quizá también ésta sea una obviedad. Pero como toda gran obviedad, digna de nuevos estudios.

## BIBLIOGRAFÍA CITADA

- ABRAMS, Meyer Howard, *The Mirror and the Lamp. Romantic Theory and the Critical Tradition*, Oxford University Press, London-Oxford-New York, 1971.
- ACCORSI, Federica., “Pedro de Valencia y el Pseudo Longino: sobre la recepción española del *Peri hupsous*”, *Criticón*, 113 (2011), pp. 63-83 [en línea].
- ALATORRE, Antonio, “Los amores de Hero y Leandro”, *Libro jubilar de Alfonso Reyes*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1956, pp. 1-41.
- \_\_\_\_\_, “Fortuna varia de un chiste gongorino”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 15 (1961), pp. 483-504.
- \_\_\_\_\_, “Garcilaso, Herrera, Prete Jacopín y don Tomás Tamayo de Vargas”, *Modern Language Notes*, 78: 2 (1963), pp. 126-151.
- \_\_\_\_\_, “Notas sobre las *Soledades*. (A propósito de la edición de Robert Jammes)”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 44: 1 (1996), pp. 57-97.
- \_\_\_\_\_, “Cairasco de Figueroa y los primeros tiempos del verso esdrújulo”, *Anuario de Letras*, 35 (1997), pp. 9-36.
- \_\_\_\_\_, “Versos esdrújulos”, *Cuatro ensayos sobre arte poética*, El Colegio de México, México, 2007, pp. 193-306.
- \_\_\_\_\_, “Versos agudos”, *Cuatro ensayos sobre arte poética*, El Colegio de México, México, 2007, pp. 307-360.
- \_\_\_\_\_, *Cuatro ensayos sobre arte poética*, El Colegio de México, México, 2007.
- ALCINA ROVIRA, Juan Francisco, “Herrera y Pontano: la métrica en las “Anotaciones”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 32: 2 (1983), pp. 340-354.
- \_\_\_\_\_, “Entre latín y romance: modelos neolatinos en la creación poética castellana de los Siglos de Oro”, en José María Maestre y Joaquín Pascual (eds.) *Humanismo y pervivencia del mundo clásico*, Universidad de Cádiz-Instituto de Estudios Turolenses, Cádiz, 1993, vol. I, pp. 3-27.
- ALONSO, Dámaso, “Góngora y la literatura contemporánea”, *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, 2 (1931-1932), pp. 246-284.
- 
- \_\_\_\_\_, *La lengua poética de Góngora*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1950.
- \_\_\_\_\_, “Claridad y belleza de las *Soledades*”, *Estudios y ensayos gongorinos*, Gredos, Madrid, 1960, pp. 66-91.
- \_\_\_\_\_, “Alusión y elusión en la poesía de Góngora”, *Estudios y ensayos gongorinos*, Gredos, Madrid, 1960, pp. 92-113.
- \_\_\_\_\_, “La correlación en Góngora”, *Estudios y ensayos gongorinos*, Gredos, Madrid, 1960, pp. 222-247.
- \_\_\_\_\_, “Góngora y la Censura de Pedro de Valencia”, *Estudios y ensayos gongorinos*, Gredos, Madrid, 1960, pp. 286-310.
- \_\_\_\_\_, “Todos contra Pellicer”, *Estudios y ensayos gongorinos*, Gredos, Madrid, 1960, pp. 462-487.
- \_\_\_\_\_, *Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos*, Gredos, Madrid, 1962.

- \_\_\_\_\_, “Los pecadillos de don Luis de Góngora”, *Revista de Filología Española*, 47: 1/4 (1964), pp. 216-235.
- \_\_\_\_\_, *Góngora y el Polifemo*, 3 vols., Gredos, Madrid, 1980.
- ALONSO, María Rosa, “La obra literaria de Bartolomé Cairasco de Figueroa”, *Revista de Historia*, 100 (1952), pp. 334-389.
- AMANN, Elizabeth, “‘Ave (aunque muda yo)’: The image of the Nightingale in Góngora’s Love Sonnets”, *Symposium*, 67-2 (2013), pp. 63-74.
- ANGULO Y PULGAR, Martín de, *Epístolas satisfactorias*, ed. Juan Manuel Daza Somoano, [http://obvil.sorbonne-universite.site/corpus/gongora/1635\\_epistolas](http://obvil.sorbonne-universite.site/corpus/gongora/1635_epistolas). Segunda edición en libro electrónico: Paris, e-Spania Books, 2019.
- ARELLANO AYUSO, Ignacio, “El conceptismo de Góngora: más divagaciones sobre los ‘déligos capotuncios’ del romance ‘Diez años vivió Belerma’”, en *Hommage à Robert Jammes*, Toulouse, Presses Universitaires du Midi, 1994, pp. 45-52, [en línea].
- \_\_\_\_\_, *Antología burlesca del Siglo de Oro*, Universidad de Navarra, Pamplona, 2019.
- \_\_\_\_\_, *Antología de la literatura burlesca del Siglo de Oro*, Universidad de Navarra, Pamplona, 2019.
- ARMISEN-MARCHETTI, Mireille., “Pline le Jeune et le sublime”, *Revue des Études Latines*, 68 (1990), pp. 88-98.
- \_\_\_\_\_, “Pline le Jeune et la poésie”, *Vita Latina*, 128 (1992), pp. 26-36.
- ASENSIO, Eugenio, “La lengua compañera del imperio. Historia de una idea de Nebrija en España y Portugal”, *Revista de Filología Española*, 43 (1960), pp. 299-143.
- AUERBACH, E., “*Les Fleurs du Mal* di Baudelaire e il sublime”, *Da Montaigne a Proust*, Donato, Bari, 1970.
- AULLÓN DE HARO, P., *La sublimidad y lo sublime*, Verbum, Madrid, 2006.
- BAENA, Julio, *Quehaceres con Góngora*, Juan de la Cuesta, Newark, 2011.
- BALL, Robert, “Imitación y parodia en la poesía de Góngora”, en Evelyn Rugg y Alan M. Gordon (eds.) *Actas del Sexto Congreso Internacional de Hispanistas*, 1980, pp. 90-93.
- \_\_\_\_\_, “Poetic imitation in Góngora’s *Romance de Angélica y Medoro*”, *Bulletin of Hispanic Studies*, 57: 1 (1980), pp. 33-54.
- BEACH, Robert Mills, *Was Fernando de Herrera a Greek scholar?*, Tesis, University of Pennsylvania, Philadelphia, 1908.
- BÉHAR, Roland, “L’onomastique bucolique dans la poésie de Garcilaso de la Vega. Le modèle de Virgile et des poètes de l’Académie Pontanienne”, en Marc Deramaix y Giuseppe Germano (eds.), *L’Exemplum virgiliene et l’Académie Napolitaine à la Renaissance. Itinera Partenopea*, Paris, Classiques Garnier, 2018, pp. 369-397.
- BIANCHINI, Andreina, “Fernando de Herrera’s *Anotaciones*. A new look at his sources and the significance of his poetics”, *Romanische Forschungen*, 88: 1 (1976), pp. 27-42.
- BLANCO, Mercedes, “Les *Solitudes* comme système de figures. Le cas de la synecdoque”, en Jaques Issorel (ed.), *Crepúsculos pisando. Once estudios sobre las Soledades de Luis de Góngora*, Presses Universitaires, Perpignan, 1995, pp. 23-78.
- \_\_\_\_\_, “Italia en la polémica gongorina”, en Salomé Vuelta García (ed.), *Relazione letterarie tra Italia e penisola iberica nell’epoca rinascimentale e barocca: Atti del Primo Colloquio Internazionale*, Leo S. Olschi, Pisa, 2004, pp. 15-32

- \_\_\_\_\_, “La idea de estilo en la España del siglo XVII”, en Anthony J. Close (ed.) *Edad de oro cantabrigense: actas del VII Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro*, 2006, pp. 17-29, [en línea]
- \_\_\_\_\_, “Góngora y el *Quattrocento*. Las *Soledades* desde la doctrina poética de Giovanni Pontano y Angelo Poliziano”, en Antonio Azaustre Galiana y Santiago Fernández Mosquera (coords.) *Compostella Aurea. Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro*, Santiago de Compostella, 2008, t. 1, pp. 163-169, [en línea]
- \_\_\_\_\_, *Góngora heroico. Las Soledades y la tradición épica*, Centro de Estudios Europa Hispánica, Madrid, 2012.
- \_\_\_\_\_, “La polémica en torno a Góngora (1613-1630). El nacimiento de una nueva conciencia literaria”, *Mélanges de la Casa de Velázquez* [En línea], 42: 1 (2012), pp. 49-70, [en línea].
- \_\_\_\_\_, “Las *Soledades* a la luz de la polémica”, en Begoña. Capllonch, Sara. Pezzini, Giulia Poggi y Jesús Ponce Cárdenas (coords.), *La edad del Genio: España e Italia en tiempos de Góngora*, ETS, Pisa, 2013, pp. 7-40.
- \_\_\_\_\_, *Góngora o la creación de una lengua*, Universidad de León, León, 2016.
- \_\_\_\_\_, MULAS, Margherita, Y DAZA SAMOANO, Juan Manuel (eds.), *Una controversia epistolar en torno a Góngora. Francisco Cascales, Francisco del Villa, Martín Angulo y Pulgar*, e- Spania Book, Paris, 2019.
- BLECUA, José Manuel, “De nuevo sobre los textos poéticos de Herrera”, *Boletín de la Real Academia Española*, 38: 154 (1958), pp. 377-408.
- \_\_\_\_\_, “La sensibilidad de Fernando de Herrera. Tres notas para su estudio”, *Sobre el rigor poético en España, y otros ensayos*, Ariel, Barcelona, 1977, pp. 73-82.
- BOILEAU DESPREAUX, Nicolas, *Œuvres diverses avec le Traité du Sublime ou du Merveilleux dans le Discours, traduit du Grec de Longin*, Deny Thierry, Paris, 1701.
- BOMPAIRE, Jacques, “Le pathos dans le *Traité du Sublime*”, *Revue des Études Grecques*, 86: 411-413 (1973), pp. 323-343.
- BONILLA CERREZO, Rafael, “Imitación y autoparodia en el romancero morisco de Góngora”, *Studi Ispanici*, 32 (2007), pp. 89-117.
- \_\_\_\_\_, “Del Etna a la villa y corte: ‘Pisó las calles de Madrid el fiero’”, conferencia virtual presentada en el congreso *El infinito en pie: 8 poemas de Góngora comentados*, realizado por la Cátedra Góngora, dirigida por el Dr. Joaquín Roses, en 2021, [https://www.youtube.com/watch?v=6NXtHMf-84c&ab\\_channel=C%C3%A1tedraG%C3%B3ngora](https://www.youtube.com/watch?v=6NXtHMf-84c&ab_channel=C%C3%A1tedraG%C3%B3ngora).
- BRITO DÍAZ, C., “‘Luz meridional’”: Cairasco de Figueroa y la escuela andaluza”, *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, 19 (2001), pp. 47-63.
- BROCKHAUS, Ernst, *Gongoras Sonettendichtung*, Pöpinghaus, Bochum-Langendreer, 1935.
- BROWN, Gary J., “Fernando de Herrera and Lorenzo de Medici: the sonnet as epigram”, *Romanische Forschungen*, 87: 2 (1975), pp. 226-238.
- BROWN, Stephen Gilbert, *The Gardens of Desire. Marcel Proust and the Fugitive Sublime*, University Press, New York, 2004.
- BURKE, Edmund, *De lo sublime y de lo bello*, Alianza, Madrid, 2018.
- CABRERA DE CÓRDOBA, Luis, *Relaciones de las cosas sucedidas en España, desde 1599 hasta 1614*, J. Martín Alegría, Madrid, 1857.
- CACHO CASAL, Rodrigo, “La sátira en el Siglo de Oro: notas sobre un concepto controvertido”, *Neophilologus*, 88 (2004), pp. 61-72.

- \_\_\_\_\_, “Los consejos de doña Alda: registros paródicos en un romance gongorino”, en Joaquín Roses(coord.), *Góngora hoy. «Ángel fieramente humano»*. Góngora y la mujer, 9, Diputación Provincial de Córdoba, Córdoba, 2007, pp. 119-157.
- \_\_\_\_\_, “Volver a un género olvidado: la poesía épica del Siglo de Oro”, *Criticón*, 115 (2012), pp. 5-10.
- CANCELLIERE, Enrica, “La realidad virtual de las *Soledades*”, en Ignacio Arellano, Carmen Pinillos, Marc Vitse, Frédéric Serralta (coords.), *Studia aurea: Actas del III Congreso de la AISO*, 1 (1996), Toulouse, pp. 257-266.
- CARBALLO, Luis Alfonso de, *Cisne de Apolo*, vols. 2, ed. Alberto Porqueras Mayo, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1958.
- CARREIRA, Antonio, “Defecto y exceso en la interpretación de Góngora”, *Gongoremas*, Península, Barcelona, 1998, pp. 47-73.
- \_\_\_\_\_, “El yo de Góngora: sus máscaras y epifanías”, *Gongoremas*, Península, Barcelona, 1998, pp. 121-159.
- \_\_\_\_\_, “El sentimiento de la naturaleza en Góngora”, en Françoise Cazal (ed.) *Homenaje a / Hommage à Francis Cerdán*, Université de Toulouse-Le Mirail, Toulouse, 2008, pp. 135-150, [en línea]
- \_\_\_\_\_, “La especificidad del lenguaje gongorino”, *Bulletin hispanique*, 112: 1 (2010), pp. 89-112, [en línea]
- \_\_\_\_\_, “¿Qué hacer con Góngora?”, *Criticón*, 118 (2013), pp. 175-186, [en línea].
- \_\_\_\_\_, “Retrato de un artista nada adolescente”, *Arte Nuevo. Revista de Estudios Áureos*, 8 (2021), pp. 278-296.
- CARREÑO, Antonio, “El navegante en ‘caravana de fuego’: Leandro y la escritura ‘con letra bastarda’”, *La Perinola*, 6 (2002), pp. 55-72.
- CARCHIA, Gianni, *Retórica de lo sublime*, Tecnos, Madrid, 1994.
- CARRILLA, Emilio, “Góngora y la literatura contemporánea en Hispanoamérica”, *Revista de Filología Española*, 44: 3-4, pp. 237-282.
- CARRILLO Y SOTOMAYOR, Luis., *Obras*, ed., introd. y notas Rosa Navarro, Castalia, Madrid, 1990.
- CASALI, Sergio, “Agudezas virgiliane nel commento all’Eneide di Juan Luis de La Cerda”, en Carlo Santini y Fabio Stock (eds.), *Essegesi Dimenticate Di Autori Classici*, Testi e Studi di Cultura Classica, Roma, 2008, pp. 233-261.
- CASTRO, Adolfo de, *Poetas líricos de los siglos XVI y XVII*, M. Rivadenyra, Madrid, 1854.
- CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de, *La Galatea*, ed. Francisco López Estrada y María Teresa López, Cátedra, Madrid, 2015.
- CIROT, Georges, “Góngora et Musée”, *Bulletin Hispanique*, 33 (1931), pp. 328-331.
- CHANTRAINE, Pierre, *Dictionnaire étymologique de la langue greque*, Klincksiek, Paris, 1999.
- CHEVALIER, Maxime, *Los temas ariostescos en el romancero y en la poesía española del Siglo de Oro*, Castalia, Madrid, 1968.
- CODOÑER, Carmen, “El modelo filológico de las *Anotaciones*”, en Begoña López Bueno (ed.), *Las Anotaciones de Fernando de Herrera. Doce estudios*, Universidad de Sevilla, Sevilla, 1997, pp. 17-36.
- CONDE PARRADO, Pedro, “La adjetivación en la poesía de Luis de Góngora y los *EPITHETA* de Ravisius Textor”, *Bulletin Hispanique*, 121-1 (2019), pp. 263-312.



- CONTE, Gian Biagio, "Poetic Memory: Its Historical and Systematic Features", en *The Rhetoric of Imitation. Genre and Poetic Memory in Virgil and Others Latin Poets*, ed. and transl. Charles Segal, Cornell University Press, Ithaca/London, 1986.
- \_\_\_\_\_, "Instruction for a Sublime Reader: Form of the Text and Form of the Addressee in Lucretius's *De rerum natura*", en *Genres and Readers. Lucretius, Love Elegy, Pliny's Encyclopedia*, transl. Glenn W. Most, The Johns Hopkins University Press, Baltimore/London, 1994, pp. 1-34.
- \_\_\_\_\_, "Anatomy of Style and the New Sublime", en *The Poetry of Pathos. Studies in Virgilian Epic*, ed. S. J. Harrison, Oxford University Press, New York, 2007, pp. 58-122.
- COSSÍO, José María de, *Fábulas mitológicas en España*, Espasa-Calpe, Madrid, 1952.
- COVARRUBIAS Y OROZCO, Sebastián de, *Tesoro de la lengua castellana o española*, Luis Sánchez, Madrid, 1611.
- CUEVAS, Cristóbal, "Teoría del lenguaje poético en las *Anotaciones* de Herrera", en Begoña López Bueno (ed.), *Las "Anotaciones" de Fernando de Herrera. Doce Estudios*, Universidad de Sevilla, Sevilla, 1997, pp. 157-172.
- DAY, Henry J. M., *Lucan and the Sublime. Power, Representation and Aesthetic Experience*, Cambridge University Press, New York, 2013.
- D'AGOSTINO, Maria, "Juan Boscán à rebours da Bembo a Pontano", en *La nobil città de la sirena. Cultura napoletana e poesia spagnola del Cinquecento*, Roma, Salerno Editrice, 2017, pp. 11-41.
- DELARUE, Fernand, "Sénèque lecteur d'Ovide et le *Traité du Sublime*", *Ars Scribendi*, 4 (2006), pp. 1-29.
- DELAHAYE, Séverine, "Segundo de Aríón dulce instrumento: la música de Góngora", en Isaías Lerner, Roberto Nival y Alejandro Alonso (coords.) *Actas del XIV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, 2004, t. 2, pp. 173-180.
- DOLFI, Laura, "El estilo sublime en el *Panegírico al Duque de Lerma*: avatares estilísticos gongorinos", en Juan Matas Caballero, José María Mico y Jesús Ponce Cárdenas (coords.), *El Duque de Lerma. Poder y Literatura en el Siglo de Oro*, Centro de Estudios Europa Hispánica, Madrid, 2011, pp. 169-187.
- \_\_\_\_\_, *Góngora y Tirso de Molina: lo culto y lo sorprendente*, Università degli Studi di Firenze, Firenze, 2021.
- DORRA, Raúl, *Los extremos del lenguaje en la poesía tradicional española. Estudios sobre el villancico y la poesía gongorina*, Instituto de Investigaciones Filológicas, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1981.
- EGIDO, Aurora, "'Sin poética hay poetas'. Sobre la teoría de la égloga en el Siglo de Oro", *Criticón*, 30 (1985), pp. 43-77.
- \_\_\_\_\_, "La poética del silencio en el Siglo de Oro. Su pervivencia", *Bulletin Hispanique*, 88 (1986), pp. 93-120.
- \_\_\_\_\_, "La Hidra bocal. Sobre la palabra poética en el Barroco", *Edad de Oro*, 6 (1987), pp. 79-114.
- ELVIRA, Muriel, "Del *Parecer* al *Examen*: circunstancias de escritura de las dos intervenciones del Abad de Rute en la polémica gongorina", *e-Spania*, 2014, [en línea].
- ENCARNACIÓN SANDOVAL, Paola, *El peregrino como concepto en las Soledades de Góngora*, Universidad de Alcalá, Alcalá de Henares, 2019.

- ENTRAMBASAGUAS Y PEÑA, Joaquín de, “Góngora y Lope o examen de un desprecio y de una admiración”, *Punta Europa*, 65 (1961), pp. 40-59.
- ESPINOSA MEDRANO, Juan de, *Apologético en favor de Luis de Góngora, príncipe de los poetas líricos de España, contra Manuel de Faría y Sousa, caballero portugués*, ed. Héctor Ruiz, 2017, [en línea].
- FERNÁNDEZ DE CÓRDOBA, Francisco, *Parecer de don Francisco de Córdoba acerca de las Soledades a instancias de su autor*, ed. Muriel Elvira, Paris, 2015, [en línea].
- \_\_\_\_\_, *Exámen del Antídoto o Apología por las Soledades de don Luis de Góngora contra el autor del Antídoto (1616-1617)*, ed. Matteo Mancinelli, Tesis, Universidad de Córdoba, Córdoba, 2018.
- FERRATÉ, Joan, *Dinámica de la poesía*, Seix Barral, Barcelona, 1968.
- FORD, Robert M., “La crítica del lenguaje en las letrillas satíricas y burlescas de Góngora”, *Modern Language Notes*, 96: 2 (1981), pp. 426-434.
- FRADEJAS LEBRERO, José, “Algunas versiones de Progne y Filomena”, *Revista de Filología Española*, 91: 1 (2011), pp. 43-64.
- FUSTENBERG-LEVI, Shulamit, “Garcilaso and the Post-Pontano Accademia Pontaniana”, en Eugenia Fosalba y Gáldrick de la Torre Ávalos (eds.), *Contexto latino y vulgar de Garcilaso en Nápoles. Redes de relaciones de humanistas y poetas (manuscritos, cartas, academias)*, Peter Lang, Berlin, 2018, pp. 79-96.
- FYFE, William Hamilton, “Introduction”, en Longinos, *On the Sublime*, revisada por D. Russell, Harvard University Press, London, 1995.
- GAETANO, Raffaele, *Giacomo Leopardi e il Sublime*, Rubetino, Soveria Manelli, 2002.
- GALLEGO MOREL, Antonio, *Dos ensayos sobre poesía española*, Ínsula, Madrid, 1951.
- GARCÍA ÁLVAREZ, César, “Palabras culminantes en la tragedia griega-hybris”, *Byzantion nea Hellás*, 38 (2019), pp. 75-87.
- GARCÍA BERRIO, Antonio, *Formación de la teoría literaria moderna 1: La tónica horaciana en Europa*, Cupsa, Madrid, 1977.
- \_\_\_\_\_, “Problemas de la determinación del tópico textual. El soneto en el Siglo de Oro”, *Anales de Literatura Española*, 1 (1982), Universidad de Alicante, pp. 135-207.
- GARCÍA LORCA, F., “La imagen poética de Luis de Góngora”, en *Obras Completas*, ed. Miguel García Posada, Galaxia-Gutenberg, Barcelona, 1997, t. 3, pp. 1306-1322.
- GAVALDA QUEROL, Miguel, *El cancionero musical de Góngora*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Barcelona, 1975.
- GLENDINNING, Nigel, “La fortuna de Góngora en el siglo XVIII”, *Revista de Filología Española*, 44: 3-4 (1961), pp. 323-349.
- GÓNGORA, Luis de, *Sonetos completos*, ed., intr. y notas de Biruté Ciplijauskaitė, Castalia, Madrid, 1969.
- \_\_\_\_\_, *Letrillas*, ed., intr. y notas de Robert Jammes, Castalia, Madrid, 1980.
- \_\_\_\_\_, *Canciones y otros poemas de arte mayor*, ed. José María Micó, Espasa-Calpe, Madrid, 1990.
- \_\_\_\_\_, *Soledades*, ed. de Robert Jammes, Madrid, Castalia, 1994.
- \_\_\_\_\_, *Epistolario completo*, ed. Antonio Carreira, concor. Antonio Lara, Hispania Helvetica, Zaragoza, 1999.
- \_\_\_\_\_, *Romances*, ed. Antonio Carreño, Cátedra, Madrid, 2013.
- \_\_\_\_\_, *Sonetos*, ed. Juan Matas Caballero, Cátedra, Madrid, 2019.
- GORGAS, *Fragmentos*, versión de Pedro Tapia Zúñiga, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1980.

- GOYET, Francis, "Le Pseudo-sublime de Longin", *Études Littéraires*, 24: 3, pp. 105-120.
- GRASSI, Ernesto, *La Filosofía del Humanismo. Preeminencia de la palabra*, Anthropos, Barcelona, 1993.
- GRACIÁN, Lorenzo, *Obras. Tomo segundo*, D. Juan Leonardo, Sevilla, 1732.
- GRACIÁN, Baltazar, *Arte de ingenio, Tratado de la agudeza*, ed. Emilio Blanco, Cátedra, Madrid, 2017.
- GRUBE, George Maximilian Anthony, *The Greek and Roman Critics*, Hackett, Indianapolis/Cambridge, 1995.
- GUNDERSON, Erick, *The Sublime Seneca. Ethics, Literature, Metaphysics*, University Press, Cambridge, 2015.
- HAFFTER, Heinz, "Sublimis", *Glota*, 23 (1935), pp. 251-261.
- HALIWELL, Stephen, *Between Ecstasy and truth. Interpretations of Greek Poetics from Homer to Longinus*, Oxford University Press, New York, 2011.
- HARDIE, Philipe, *Lucretian Receptions: History, The Sublime, Knowledge*, Cambridge University Press, Cambridge, 2009.
- HERRERA, F. DE., *Poesía castellana original completa*, ed. Cristóbal Cuevas, Cátedra, Madrid, 1985.
- \_\_\_\_\_, *Lírica y poética*, ed., intr. y notas de Ubaldo DiBenedetto, Rondas, Barcelona, 1986.
- \_\_\_\_\_, *Algunas Obras*, ed. Begoña López Bueno, Diputación de Sevilla, Sevilla, 1998.
- \_\_\_\_\_, *Anotaciones a la poesía de Garcilaso*, eds. Inoria Pepe y José María Reyes, Cátedra, Madrid, 2001.
- \_\_\_\_\_, *Versos emendados y divididos por él en tres libros*, Gabriel Ramos Vejarano, 1619.
- HILL, James, "The Aesthetic Principles of the Peri Hupsos", *Journal of the History of Ideas*, 27: 2 (1966), pp. 265-274.
- HUERTA, David, "El sonido de las altas ruedas. (Apostilla ultramarina)", *Boletín de la Real Academia de Córdoba*, 165 (2016), pp. 531-533.
- HUTTON, James, *The Greek Anthology to Year 1800*, Ithaca, New York, 1935.
- INNES, David C., "Longinus and Cecilius: Models of the Sublime", *Mnemosyne*, 55, 3 (2002), pp. 259-284.
- JAMMES, Robert, *La obra poética de don Luis de Góngora y Argote*, trad. de Manuel Moya, Castalia, Madrid, 1987.
- \_\_\_\_\_, "Apuntes sobre la génesis textual de las *Soledades*", en Jacques Issorel (ed.), *Crepúsculos pisando. Once estudios sobre las Soledades*, Centre de Recherches Ibériques et Latino-Américaines de l'Université de Perpignan, Perpignan, 1995.
- \_\_\_\_\_, "La supuesta insensibilidad gongorina. Defensa de la autenticidad y de la sinceridad profunda de su poesía", *Diario de Córdoba/ Cuadernos del Sur* 43, publicado el 24 de abril de 1997, pp. 43-44.
- JÁUREGUI, Juan de, *Discurso poético*, ed. Mercedes Blanco, *e-Spania*, Paris, 2019. [en línea]
- JAVITCH, Daniel, "The Imitation of Imitations in *Orlando Furioso*", *Renaissance Quarterly*, 38: 2 (1985), pp. 215-239.
- JOHNSON, Christopher, "De Doctrina gongorina: Góngora's Defense of Obscurity", *Bulletin of Hispanic Studies*, 77 (2000), pp. 21-46.
- JOINER GATES, E., *The Metaphors of Luis de Góngora*, Tesis, University of Pennsylvania Philadelphia, 1933.
- \_\_\_\_\_, "An unpublished letter, from Pedro de Valecia to Góngora", *Modern Language Notes*, 66 (1951), pp. 160-163.

- \_\_\_\_\_, *Documentos gongorinos. “Los Discursos Apologéticos” de Pedro Díaz de Rivas. “El Antídoto” de Juan de Jáuregui*, El Colegio de México, México, 1960.
- \_\_\_\_\_, “Anotaciones a la canción de la toma de Larache”, *Revista de Filología Española*, 44 (1961), pp. 63-92.
- \_\_\_\_\_, “Preceptismo dogmático de Quevedo: su condena del encabalgamiento léxico y del hipérbaton”, *La Perinola*, 5 (2001), pp. 277-283.
- JOSA LOLA Y LAMBEA CASTRO, Mariano, “Góngora y la música”, en Joaquín Roses Lozano (coord.) *Góngora: la estrella inextinguible: magnitud estética y universo contemporáneo*, Sociedad Estatal de Acción Cultural, Madrid, 2012, pp. 147-157.
- KANT, Immanuel, *Crítica del Juicio*, ed. Ansgar Klein, trad. José Rovira Armengoi, Losada, Buenos Aires, 1961.
- LAGIÈRE, Anne, *La Thébaïde de Stace et le sublime*, Tesis, Université Paris-Sorbone, 2014.
- LAGUNA MARISCAL, G., “‘En tierra, en humo, en polvo, en sombra, en nada’: historia de un tópico literario”, *Anuario de Estudios Filológicos*, 22 (1999), pp. 197-213.
- \_\_\_\_\_, “Volviendo a las fuentes: el soneto 54 de Góngora en su tradición literaria”, en Joaquín Roses Lozano (ed.), *El universo de Góngora: orígenes, textos y representaciones*, Diputación, Córdoba, 2014, pp. 135-152.
- LAMBERTI, Mariapia, “La naturaleza viva en las *Soledades* de Góngora”, *Anuario de Letras Modernas*, 18 (2013), pp. 57-65.
- LAUSBERG, Heinrich, *Manual de retórica literaria*, 3 vols., Gredos, Madrid, 1983.
- LÁZARO CARRETER, Fernando, “Dos notas sobre la poética del soneto en los *Comentarios de Herrera*”, *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 8 (1980), pp. 315-321.
- LIDA, María Rosa, *Juan de Mena, poeta del prerrenacimiento español*, El Colegio de México, México, 1954.
- LONGINUS, *On the Sublime*, ed. D. A. Russell, Clarendon Press, Oxford, 1964.
- LÓPEZ BUENO, Begoña, “Hacia la delimitación del género oda en la poesía española del Siglo de Oro”, en Begoña López Bueno (coord.), *La oda*, Universidad de Sevilla, Sevilla, 1993, pp. 175-214.
- \_\_\_\_\_, “De poesía lírica y poesía mélica: sobre el género ‘canción’ en Fernando de Herrera”, en Francis Cerdán (coord.), *Hommage à Robert Jammes*, Presses universitaires du Midi, Toulouse, 1994, pp. 721-738, [en línea].
- \_\_\_\_\_, “Las Anotaciones y los géneros poéticos”, en Begoña López Bueno (ed.), *Las “Anotaciones de Fernando de Herrera. Doce estudios*, Universidad de Sevilla, Sevilla, 1997, pp. 183-199.
- \_\_\_\_\_, *La poética cultista de Herrera a Góngora*, Alfar, Sevilla, 2000.
- \_\_\_\_\_, “Introducción”, apartado 6.1, en Andrés Almansa y Mendoza, *Advertencia para la inteligencia de las Soledades*, ed. Begoña López Bueno, 2018, [en línea].
- LÓPEZ DE SEDANO, Juan Joseph., *Parnaso español. Colección de poesías escogidas de los más célebres poetas castellanos*, t. 3, Joachim de Ibarra, Madrid, 1770.
- LÓPEZ GRIGERA, Luisa, *La retórica en la España del Siglo de Oro*, Universidad Salamanca, Salamanca, 1994.
- LUIJÁN ATIENZA, Luis Ángel, “El estilo ‘afetuoso’ en las Anotaciones de Herrera”, *Revista de Literatura*, 66, 132 (2004), pp. 373-388.
- LULLI ANTONII, *De oratione libri septem. Quibus non modo Hemogenes ipse totus, verumetiam quidquid fere à reliquis Graecis ac Latinis de Arte dicendi traditum est, suis locis aptissime explicatur*, Ioannis Oporini, Basileae, 1608.

- LY, Nadine, “Propiedad lingüística y verdad de las cosas: ‘Deleyte de la palabra, deleyte de la cosa’. (A propósito del anti-barroquismo de Machado)”, *Lecturas gongorinas. De gramática y poesía*, UCOPress, Córdoba, 2020, pp. 148-177.
- \_\_\_\_\_, “La espuma de un mar común: la auto-cita como motor de la escritura de Góngora, o algo más sobre la ‘fragua’ de las *Soledades*”, *Lecturas gongorinas. De gramática y poesía*, UCOPress, Córdoba, 2020, pp. 181-210.
- \_\_\_\_\_, “Gramática gongorina del hipérbaton (1609-1615)”, *Lecturas gongorinas. De gramática y poesía*, UCOPress, Córdoba, 2020, pp. 378-416.
- \_\_\_\_\_, “Las *Soledades*: ‘...esta poesía inútil...p’”, *Lecturas gongorinas. De gramática y poesía*, UCOPress, Córdoba, 2020, pp. 539-570.
- \_\_\_\_\_, “«Oh claro honor del líquido elemento» o el fluir de la paradoja”, en *El infinito en pie: 8 poemas de Góngora comentados*, ciclo de conferencias virtuales realizado durante los meses de octubre y noviembre del 2021 por la Cátedra Góngora de la Universidad de Córdoba, dirigida por el Dr. Joaquín Roses Lozano, [en línea].
- MACRÍ, Oreste, *Fernando de Herrera*, Gredos, Madrid, 1959.
- MAÑERO LOZANO, David, “Del concepto del decoro a ‘la teoría de los estilos’: consideraciones sobre la formación de un tópico clásico y su pervivencia en la literatura española del Siglo de Oro”, *Bulletin Hispanique*, 111: 2 (2009), pp. 357-385.
- MARIN, Demetrio, “L’opposizione sotto Augusto e la datazione del ‘Saggio sul Sublime’”, en *Studi in Onore di Aristide Calderini e Roberto Paribeni*, vol. 1, Ceschina, Milan, 1956, pp. 157-185.
- MARÍAS MARTÍNEZ, Clara, “Construcción poética e ideológica del matrimonio y de la esposa en la epístola de Boscán”, *Studia Aurea: Revista de Literatura Española y Teoría Literaria del Renacimiento y del Siglo de Oro*, 7 (2013), pp. 109-138, [en línea].
- MARTÍN JIMÉNEZ, Alfonso, “La Literatura en los tratados españoles de retórica en el siglo XVI”, *Rhetorica: A Journal of the History of Rhetoric*, 15 (1997), pp. 1-39.
- MARTÍN RODRÍGUEZ, María Antonio, *El mito de Filomela en la literatura española*, Universidad de León, León, 2008.
- MARTÍNEZ GÓNGORA, M., “Los romances africanos de Luis de Góngora y la presencia española en el Magreb”, *Calíope*, 19: 1 (2014), pp. 77-102.
- MAZZOCCHI, Giuseppe, “Los comentarios virgilianos del Padre Juan Luis de la Cerda”, *Asociación Internacional Siglo de Oro*, Actas II (1990), pp. 664-675.
- \_\_\_\_\_, “El Góngora de Gracián (con Tesauro al fondo)”, *Bulletin Hispanique*, 117: 1 (2015), pp. 159-170, [en línea].
- MCALLESTER JONES, Mary, *Gaston Bachelard, subversive Humanist: Texts and Readings*, University of Wisconsin Press, Madison, 1991.
- MENÉNDEZ PELAYO, M., *Historia de las Ideas estéticas en España*, Espasa-Calpe, Buenos Aires, 1943, [consultada en la edición revisada y compulsada por Enrique Sánchez Reyes, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Alicante, 2018].
- MENÉNDEZ PIDAL, R., “Cervantes y el ideal caballeresco”, *Miscelánea histórico-literaria*, Espasa-Calpe, Buenos Aires, 1952, pp. 9-34.
- MICÓ, José María, “Proyección de las *Anotaciones* en las polémicas gongorinas”, en Begoña López Bueno (ed.), *Las “Anotaciones” de Fernando de Herrera. Doce estudios*, Universidad de Sevilla, Sevilla, 1997, pp. 263-278.
- \_\_\_\_\_, “Góngora a los diecinueve años”, *Para entender a Góngora*, Acantilado, Madrid, 2015, pp. 121-132.

- \_\_\_\_\_, *Para entender a Góngora*, Acantilado, Barcelona, 2015.
- MOLINER, María, *Diccionario de uso del español*, Gredos/Colofón, Madrid, 2007.
- MONTERO, Juan, “Las Anotaciones, del texto al lector”, en Begoña López Bueno (ed.), *Las “Anotaciones” de Fernando de Herrera. Doce estudios*, Universidad de Sevilla, Sevilla, 1997, pp. 91-105.
- MORALES, Ambrosio de, “Discurso sobre la lengua castellana”, en *Las Obras del maestro Pérez de Oliva. Dirigidas al Ilustrísimo Señor el Cardenal de Toledo D. Gaspar de Quiroga, Tomo primero*, Benito Cano, Madrid, año de 1787.
- MORREALE, Margherita, “‘Cotigiano faceto’ y ‘Burlas cortesana’. Expresiones italianas y españolas para el análisis de la risa”, *Boletín de la Real Academia Española*, 35: 144 (1955), pp. 57-84.
- MORROS, Bienvenido, “Las fuentes y su uso en las *Anotaciones a Garcilaso*”, en Begoña López Bueno (ed.), *Las “Anotaciones” de Fernando de Herrera. Doce estudios*, Universidad de Sevilla, Sevilla, 1997, pp. 37-89.
- MOYA DEL BAÑO, Francisca, *El tema de Hero y Leandro en la literatura española*, Universidad de Murcia, Murcia, 1966.
- NADAL, Cèlia, PEDRAZA, Amanda, Y ROJAS CASTRO, Antonio, “Cabigo: Catálogo Bibliográfico sobre Góngora (2000-2014)”, en *Todo Góngora II*, 2014, [en línea].
- NAVARRETE, Ignacio, *Orphans of Petrarch: Poetry and Theory in the Spanish Renaissance*, University of California Press, Berkeley, 1994.
- NAVARRO DURÁN, Rosa, “Esdrújulos inéditos de Bartolomé Cairasco de Figueroa”, *Revista de Filología de la Universidad de la Laguna*, 1 (1982), pp. 13-34.
- NITCHIE, Elizabeth, “Longinus and the Later Literary Criticism”, *The Classical Weekly*, 27: 16 (1934), pp. 121-126.
- O’GORMAN, Ned, “Longinus’s Sublime Rhetoric, or How Rhetoric Came into its own”, *Rhetoric Society Quarterly*, 34: 2 (2004), pp. 71-89.
- OFENLOCH, Ernst (ed.), *Caecilii Calactini Fragmenta*, Bibliotheca Teubneriana, Stutgardiae, 1907.
- OROZCO DÍAZ, Emilio, *Lope y Góngora frente a frente*, Gredos, Madrid, 1973.
- \_\_\_\_\_, *Introducción a Góngora*, Crítica, Barcelona, 1984.
- \_\_\_\_\_, *Antología comentada de los sonetos de Góngora*, ed. José. Lara Garrido, Diputación Provincial, Córdoba, 2002.
- OSUNA, Inmaculada, REDONDO, Eva, Y TORO Bernardo, “Las traducciones poéticas en las *Anotaciones de Herrera*”, en Begoña López Bueno (ed.), *Las “Anotaciones” de Fernando de Herrera. Doce estudios*, Universidad de Sevilla, Sevilla, 1997, pp. 201-227.
- OYARZÚN ROBLES, Pablo, *Razón del éxtasis. Estudios sobre lo sublime de Pseudo-Longino a Hegel*, Editorial Universitaria, Santiago de Chile, 2010.
- PARAVICINO, Hortencio De, *Vida y escritos de don Luis de Góngora*, ed. Adrián Izquierdo, Paris, 2018, [en línea].
- PASTOR COMÍN, Juan José, “Música y literatura en la obra de Góngora: el espejo barroco”, *Edad de Oro*, 22 (2003), pp. 147-204.
- PAZ, Amelia de, “Góngora... ¿y Quevedo?”, *Criticón*, 75 (1999), pp. 29-47.
- \_\_\_\_\_, “Notas a la canción ‘Donde las altas ruedas’”, *Boletín de la Real Academia de Córdoba*, 165 (2016), pp. 279-290.

- \_\_\_\_\_, “Una letrilla guinea: *Mañana sa corpus Christa*”, conferencia virtual presentada en el congreso *El infinito en pie: 8 poemas de Góngora comentados*, realizado por la Cátedra Góngora, dirigida por el Dr. Joaquín Roses, en 2021, [en línea].
- PEDRAZA, Amanda, *Entre la preceptiva áurea y la estética moderna: el concepto de autonomía poética y Luis de Góngora*, Tesis, Universitat Pompeu Fabra, Barcelona, 2014.
- \_\_\_\_\_, “La nueva poesía en tela de juicio: apuntes sobre el debate literario en torno a Góngora”, *Literatura: teoría, historia, crítica*, 17: 1 (2015), pp. 13-48.
- PELLICER DE SALAS Y TOVAR, Joseph, *Lecciones Solemnes a las obras de don Luis de Góngora y Argote*, Georg Olms, Hildesheim/New York, 1971.
- \_\_\_\_\_, *Vida de don Luis de Góngora* (1629), ed. Adrián Izquierdo, Paris, 2018, [en línea].
- PÉREZ, Carlos Alberto, “Juego de las Soledades”, *Modern Language Notes*, 78: 2 (1963), pp. 152-160.
- PÉREZ CASTRO, Lois C., “La llamada *Rhetorica ad Herenium* y sus autores”, *Emérita. Revista de Lingüística y Filología Clásica*, 67: 2 (1999), pp. 251-262.
- PÉREZ LÓPEZ, Manuel María, *Pedro de Valencia, primer crítico gongorino*, Universidad de Salamanca, Salamanca, 1988.
- PÉREZ LASHERAS, Antonio, “La crítica literaria en la polémica gongorina”, *Bulletine Hispanique*, 2 (2002), pp. 429-452.
- \_\_\_\_\_, “Aproximación al concepto de sátira en el siglo XVII”, en Juan José Alonso Perandones, Juan Matas Caballero, José Manuel Trabado (coords.), *La maravilla escrita, Antonio de Torquemada y el Siglo de Oro*, León, 2003, pp. 55-90.
- PETRARCA, Francesco, *Canzonere*, Mondadori, Milano, 2010.
- POGGI, Giulia, *Góngora*, Salerno, Roma, 2019.
- PONCE CÁRDENAS, Jesús, “La fragua del estilo sublime: aspectos de la hipálage en el *Polifemo* de Góngora”, *Cinco ensayos polifémicos*, Universidad de Málaga, Málaga, 2009, pp. 370-448.
- \_\_\_\_\_, “Paradigma de una *elocución sublime*: estilo barroco y lengua poética”, en Luis de Góngora, *Fábula de Polifemo y Galatea*, ed. Jesús Ponce Cárdenas, Cátedra, Madrid, 2010, pp. 102-141.
- \_\_\_\_\_, “Formas breves y géneros epidícticos entre Tasso y Góngora: El ciclo a los marqueses de Ayamonte”, *Romanische Forschungen*, 122: 2 (2010), pp. 183-219.
- \_\_\_\_\_, “Cuántas letras contiene este volumen. Algunos textos que inspiraron a Góngora”, en Joaquín Roses Lozano (coord.) *Góngora: la estrella inextinguible: magnitud estética y universo contemporáneo*, Diputación, Córdoba, 2012.
- \_\_\_\_\_, “De Horacio a Góngora: *imitación ecléctica* en una canción de 1582”, *Minerva. Revista de Filología Clásica*, 32 (2019), pp. 163-184.
- \_\_\_\_\_, “Pontano y Góngora: ecos de la *Lepidina* en la *Soledad primera*”, *Bulletin Hispanique*, 122: 2 (2020), pp. 517-542.
- PONTANO, Giovanni, *Actius*, ed. y trad. Francesco Tateo, Roma nel Rinascimento, Roma, 2018.
- \_\_\_\_\_, *I Dialoghi. La Fortuna. La conversazione. In appendice “Le Lettere”, testo latino a fronte*, a cura di Francesco Tateo, Bompiani, Milano, 2019.
- PORTER, Jammes I., *The Sublime in Antiquity*, University Press, Cambridge, 2016.
- POSADA, Adolfo R., “Esculturas efímeras: *ars topiaria* y naturaleza en la ‘Égloga pastoril’ atribuida a Luis Gómez de Tapia”, en Marcial Rubio Áquez y Adrián J. Sáez (eds.)

- La estirpe de Pigmalión: poesía y escultura en el Siglo de Oro*, SIAL, Madrid, 2017, pp. 233-250.
- \_\_\_\_\_, “¿Écfrasis o hipotiposis?: *enargeia* y retórica visual en la poesía del Siglo de Oro”, *e-Spania*, 37 (2020).
- PREWLLITZ, Norbert von, “Góngora: el vuelo audaz del poeta”, *Bulletin of Hispanic Studies*, 74 (1997), pp. 19-35.
- PRING-MILL, Robert, “Escalígero y Herrera: citas y plagios de los *Poetices Libri Septem* en las *Anotaciones*”, *Actas del Segundo Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Instituto Español de la Universidad de Nimega, 1967, pp. 489-498.
- PROFETI, Maria Grazia, “El micro-género de los sonetos de sátira literaria y Quevedo”, *La Perinola*, 8 (2004), pp. 375-395.
- PSEUDO-LONGINO, *De lo sublime*, trad. Eduardo Molina y Pablo Oyarzún, Metales Pesados, Santiago de Chile, 2007.
- PYPLACZ, Joanna, “The Terrible and the Sublime. Some notes on Seneca’s Poetics”, *Classica Cracoviensia*, 11 (2007), pp. 289-301.
- QUEVEDO, Francisco de, *Poesía varia*, ed. James O. Crosby, Cátedra, Madrid, 2016.
- RAMÍREZ SANTACRUZ, Francisco, “Reírse de sí mismo: crítica y parodia en el romance ‘Aunque entiendo poco griego...’ de Luis de Góngora”, *Graffylia. Revista de la Facultad de Filosofía y Letras*, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, pp. 23-32.
- RAVASINI, Ines, “*Il «Romancero nuevo»*”, «*Náuticas venatorias maravillas*». *Percorsi piscatori nella letteratura spagnola del Siglo de Oro*, Ibis, Como-Pavia, 2011.
- RICO, Francisco, *El sueño del humanismo. De Petrarca a Erasmo*, Crítica, Barcelona, 2014.
- RICO GARCÍA, José Manuel, «*La perfecta idea de la altísima poesía*». *Las ideas estéticas de Juan de Jáuregui*, Diputación, Sevilla, 2001.
- RICO VERDÚ, José, *La retórica española de los siglos XVI y XVII*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1973.
- RILEY, Edward, “Aspectos del concepto de *admiratio* en la teoría literaria del Siglo de Oro”, en *Studia Philologica. Homenaje a Dámaso Alonso*, vol. 3, Gredos, Madrid, 1963, pp. 173-184.
- ROBERTS, John, *The Prolegomena of La Cerda’s Commentary on Virgil. A commented edition from the Cologne 1642 imprint, with English translation and explanatory notes*, Tesis, University of Warwick, Warwick, 2013.
- RODRÍGUEZ BEREÁ, David, *Lope de Vega y lo épico. De la reescritura, refuncionalización y reestructuración de la epopeya en la poética del Fénix de los ingenios*, Tesis, El Colegio de México, México, 2022.
- ROJAS CASTRO, Antonio, “¿Cuántos ‘Góngoras’ podemos leer? Un análisis contrastivo de la poesía de Luis de Góngora”, *e-Spania*, 29 (2018).
- ROJO ALIQUÉ, Pedro C., *Catálogo bibliográfico de manuscritos e impresos del S. XVII con poesía de Góngora*, Todo Góngora, Barcelona, 2015, [en línea].
- ROSALES, Luis, “El sentimiento del desengaño en la poesía española del siglo XVII”, *Estudios sobre el Barroco. Obras Completas*, Trotta, Madrid, 1997, t. 3, pp. 177-247.
- \_\_\_\_\_, “La imaginación configurante”, *Estudios sobre el Barroco. Obras Completas*, Trotta, Madrid, 1997, t. 3, pp. 467-506.
- ROSES LOZANO, Joaquín, *La Apología en favor de don Luis de Góngora de Francisco Martínez Portichuelo*, *Criticón*, 55 (1992), pp. 91-130.



- \_\_\_\_\_, *Una poética de la oscuridad. La recepción crítica de las Soledades en el siglo XVII*, Támesis, Madrid, 1994.
- \_\_\_\_\_, “Francisco Fernández de Córdoba y su contribución al debate sobre el poema lírico moderno”, en María Cruz de Enterría y Alicia Cordón Mesa (eds.), *Actas del IV Congreso Internacional del Siglo de Oro*, 2, 1998, pp. 1427-1434.
- \_\_\_\_\_, “Del olvido imposible a la nada indudable en las *Soledades* de Góngora”, *Criticón*, 129 (2017), pp. 243-268.
- \_\_\_\_\_, “‘Oh excelso muro, oh torres coronadas’: brillos de un soneto gastado”, en *El infinito en pie: 8 poemas de Góngora comentados*, ciclo de conferencias virtuales realizado durante los meses de octubre y noviembre del 2021 por la Cátedra Góngora de la Universidad de Córdoba, dirigida por el Dr. Joaquín Roses Lozano.
- ROSTAGNI, Augusto, “Il sublime nella storia dell’estetica antica”, *Annali della R. Scuola Normale Superiore di Pisa. Lettere, Storia e Filosofia*, 2 (1993), pp. 99-119 y 175-202.
- ROTHSTEIN, Max, “Caecilius von Kaleakte und die Schrift vom Erhabenen”, *Hermes*, 23: 1 (1888), pp. 1-20.
- RUIZ PÉREZ, Pedro, “Vuelos y raptos poéticos: Estala, Herrera y lo sublime”, *Bulletine Hispanique*, 104: 1 (2002), pp. 391-423.
- RYAN, A. Hewson, “Una bibliografía gongorina del siglo XVII”, *Boletín de la Real Academia Española*, 33: 140 (1953), pp. 427-468.
- SAINT GIRONS, Baldine, *Lo sublime*, La barca de la Medusa, Madrid, 2006.
- SALCEDO CORONEL, García de, *Segunda parte del tomo segundo de las obras de don Luis de Góngora comentadas por don García de Salcedo Coronel [...] Contiene esta parte todas las Canciones, Madrigales, Silvas, Églogas, Octavas, Tercetos y el Panegírico al Duque de Lerma*, Diego Díaz de la Carrera, Madrid, 1644.
- SÁNCHEZ, Francisco., *Opera omnia*, Tomo IV (fac. ed. de 1756), Georg Olms, Hildesheim-Zurich-New York, 1985.
- SÁNCHEZ ROBAYNA, ANDRÉS, *Estudios sobre Cairasco de Figueroa*, Real Sociedad de Amigos del País de Tenerife, La Laguna, 1992.
- \_\_\_\_\_, “‘Oh claro honor del líquido elemento’ de Luis de Góngora y la tradición traducida”, *Fortunatae*, 28 (2017-2018), pp. 365-373.
- \_\_\_\_\_, “Notas sobre el concepto de ‘gongorismo’”, *Nuevas cuestiones gongorinas. (Góngora y el gongorismo)*, Biblioteca Nueva, Madrid, 2018, pp. 119-142.
- \_\_\_\_\_, “Dos imágenes de Góngora en el siglo XX”, *Nuevas cuestiones gongorinas. (Góngora y el gongorismo)*, Biblioteca Nueva, Madrid, 2018, pp. 143-160.
- \_\_\_\_\_, “Bajo el signo de Góngora”, *Nuevas cuestiones gongorinas. (Góngora y el gongorismo)*, Biblioteca Nueva, Madrid, 2018, pp. 205-223.
- \_\_\_\_\_, *Nuevas cuestiones gongorinas. (Góngora y el gongorismo)*, Biblioteca Nueva, Madrid, 2018.
- SCHRIJVERS, Piet Herman, *Horror ac divina voluptas. Études sur la poétique et la poésie de Lucrèce*, Universität von Amsterdam, Amsterdam, 1970.
- SCHULZ-BUCHHAUS, Ulrich, “Der frühe Góngora und die italienische Lyrik”, *Romanistisches Jahrbuch*, XX (1969), pp. 219-239.
- SEARS BALDWIN, Charles, *Ancient Rhetoric and Poetic*, Macmillan New York, 1924.
- SEGAL, Paul Charles, “ὕψος and the Problem of Cultural Decline in the De Sublimitate”, *Harvard Studies in Classical Philology*, 64 (1959), pp. 121-146.
- SHAW, Philpe, *The Sublime*, Routledge, London, 2006.

- SMITH, John, “Metaphysical Description of Women in the First Sonnets of Góngora”, *Hispania*, 53 (1973), pp. 244-248.
- SNYDER, R. Jon, *La estética del Barroco*, La Balsa de la Medusa, Madrid, 2014.
- STEINER, George, *Presencias reales. ¿Hay algo en lo que decimos?*, Siruela, Madrid, 2001.
- TANABE, Madoka, *Imágenes del mar en la poesía de Góngora: de los romances piscatorios a las Soledades*, Universidad de Córdoba, Córdoba, 2016.
- TASSO, Torquato, *Discourses on the Heroic Poem*, transl. Mariella Cavalchini and Irene Samuel, Clarendon Press, Oxford, 1973.
- TERRY, Arthur, “Luis de Góngora: The poetry of transformation”, en *Seventeenth-Century Spanish Poetry*, Cambridge University Press, Cambridge, 2009, pp. 65-93.
- THOMAS, Lucien-Paul, *Góngora et le gongorisme considérés dans leurs rapport avec le Marinisme*, Champion, Paris, 1911.
- TILL, Dietmar, “The Sublime and the Bible: Longinus, Protestant Dogmatics and the Sublime Style”, en Caroline van Eck, Stijn Bussels, Maarten Delbeke and Jürgen Pieters (eds.), *Translations of the Sublime. The Early Modern Reception and Dissemination of Longinu’s Peru Hupsous in Rhetoric, Visual Art, Architecture and the Theatre*, Brill, Leiden/Boston, 2012.
- TOBAR ROMERO, Leonardo, “Sobre los poemas dedicados a la toma de Larache”, *Revista de Literatura*, 1 (1978), pp. 47-69.
- TURNER H., John, “Góngora y un mito clásico”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 23: 1 (1974), pp. 88-100.
- VAN ECK, C., BUSSELS, S., DELBEKE, M., PIETERS, J., (eds.), *Translations of the Sublime. The Early Modern Reception and Dissemination of Longinu’s Peru Hupsous in Rhetoric, Visual Art, Architecture and the Theatre*, Brill, Leiden/Boston, 2012.
- VÁZQUEZ SIRUELA, Martín, *Discurso sobre el estilo de don Luis de Góngora i carácter legítimo de la Poética*, ed. y notas de Saiko Yoshida, en Francis Cerdán, Marc Vitse (eds.), *Autour des Solitudes. En torno a las Soledades de Luis de Góngora*, Nueva edición, Presses Unviersitaires du Midi, Toulouse, 1995, pp. 89-106, [en línea].
- VEGA, Lope de, *Epístolas de la «Filomena»*, ed. de Pedro Conde Parrado, Paris, 2015, [en línea].
- VEGA RAMOS, María José, *El secreto artificio. Qualitas sonorum, maronolatría y tradición pontaniana en la poética del Renacimiento*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Universidad de Extremadura, Madrid, 1992.
- VIAL, Hélienè, “Le Traité du Sublime, une oeuvre de poète, entre Ovide et Sénèque”, *Euphrosyne. Revista de filología clásica*, 43 (2015), pp. 157-170.
- VILANOVA, Antonio, “Preceptistas españoles de los siglos XVI y XVII”, en Guillermo Díaz Plaja (ed.), *Historia General de las literaturas hispánicas*, Vergara, Barcelona, 1967, pp. 567-659.
- \_\_\_\_\_, “Góngora y su defensa de la oscuridad como factor estético”, en *Homenaje a José Manuel Blecua: ofrecido por sus discípulos, colegas y amigos*, Madrid, Gredos, 1983, pp. 657-672.
- VIRGILIO, *Obras completas*, trad. Aurelio Espinosa Pólit, Cátedra, Madrid, 2008.
- VITSE, Marc, “Salas Badillo y Góngora: burla e ideario de la Castilla de Felipe III”, *Criticón*, 11 (1980), pp. 6-142.
- VIVIER, Robert, *Frères du ciel, quelques aventures poétiques d’Icare et de Phaetón*, La Renaissances du livre, Bruxelles, 1962.

- WAGSCHAL, Steven, “‘Mas no cabrás allá’: Early Modern Representation of the Modern Sublime”, *Hispanic Review*, 70: 2 (2002), pp. 169-189.
- WEINBERG, Bernard, “Translations and Commentaries of Longinus, ‘On the Sublime’, to 1600: A Bibliography”, *Modern Philology*, 47: 3 (1950), pp., 145-151.
- WHITTON, Christopher, “Pliny on the Precipice (*Ep.*, 9.26)”, *Autour de Pline le Jeune. En hommage à Nicole Méthy*, Université Bordeaux-Montaigne, Paris, 2015, pp. 219-237.
- YOSHIDA, Saiko, “La posición de Francisco Fernández de Córdoba entre su *Parecer* y el *Examen*”, en Francis Cerdán (coord.), *Hommage à Robert Jammes*, [en línea], Presses Universitaires du Midi, 1994, pp. 1211-1217.