



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE
MÉXICO**

**FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
COLEGIO DE LETRAS HISPÁNICAS**

LA FAZ NEOEPICÚREA DE LUIS DE GÓNGORA Y
ARGOTE: UNA MIRADA A LOS SONETOS DEL
“HOMERO ESPAÑOL”

TESIS QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE
LICENCIADA EN LENGUA Y LITERATURAS HIPÁNICAS
PRESENTA ADRIANA CONTRERAS GARCÍA

ASESORA: DRA. LILIÁN CAMACHO MORFÍN



MÉXICO, D.F., MAYO DE 2011.



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

A la Universidad Nacional Autónoma de México
gratitud inmensa por abrirme las puertas de un
extraordinario universo: el estudio, en particular, el de
la lengua y literaturas hispánicas .

Dra Lilián Camacho Morfín, muchas gracias por
depositar confianza, esfuerzo y dedicación en un
trabajo que pocos creían posible.

Lic. José Antonio Mueño Ruiz, Dr. Arnulfo Herrera
Curiel, Mtra. Carmen Elena Armijo Canto y Lic. Luis
Alfonso Romero Gámiz, gracias por sus invaluable
comentarios, sugerencias bibliográficas y oportunas
observaciones.

Gracias a Dios por el don más precioso: la vida, no sólo la mía sino la de los extraordinarios seres que ha puesto en mi camino.

Ómniam, amada familia, es la voz que define la complicada prueba de vida que hemos atravesado juntos. Sin sus palabras, compañía, esfuerzo, apoyo, valentía y tesón jamás me habría levantado y, mucho menos, alcanzado esta meta. ¡Muchas gracias!

No habría sido posible llegar hasta aquí sin el único, paciente, exigente -mas no por ello menos amoroso- trabajo de la Dra. Lilián Camacho Morfín, humanista de espíritu incansable que me ayudó a salir adelante de las muchas batallas que enfrenté durante esta empresa.

Gracias también a mis compañeros del seminario de tesis: Illimani, Mara, Amanda, Aurelia, Luis Alfonso, Illari, Édgar, Laura, Leticia, Nadia, Alicia, Diana, Arabella, Jacob, Alejandro, Violeta, Consuelo, Felicitas y Sol, de quienes recibí siempre apoyo incondicional.

Otro profundo agradecimiento a Marisela, Jorge, Sonia, Karla, Alejandro, Beatriz y la familia González Guinza, quienes me mostraron que -sin importar cuán violentas sean las tormentas- la amistad es un lazo invaluable que puede rescatar de cualquier naufragio.

Recuerdo también a los estudiantes de literatura auri-secular de las generaciones 2010 y 2011, gracias a los cuales dejé de ser peregrina en tierras propias.

A las criaturas que, sin hablar ni escribir, me han enseñado que el valor de la vida reside en el insustituible gozo de pequeños momentos, cuya memoria conviene atesorar a lo largo del camino.

Introducción	1
I. Góngora y la España aurisecular	7
1.1 Perfil biográfico de Luis de Góngora y Argote	
1.2 Esbozo histórico español de los siglos XVI-XVII	
1.3 Esbozo cultural de los siglos XVI-XVII	
II. Góngora frente a la crítica	22
2.1 Recepción y crítica de la obra gongorina durante los siglos XVI-XVII	
2.2 Góngora leído en el siglo XVIII	
2.3 La crítica del siglo XIX	
2.4 La revaloración de los siglos XX-XXI	
III. El hedonismo	43
3.1 Definición	
3.2 El universo del hedonismo	
3.3 Epicureísmo ante neoepicureísmo	
IV. El hedonismo en Góngora	58
4.1 Análisis y comentario de textos	
4.1.1 “Al tronco Filis de un laurel sagrado”	
4.1.2 “Cuál del Ganges marfil, o cuál de Paro”	
4.1.3 “De ríos soy el Duero acompañado”	
4.1.4 “Este a Pomona cuando ya no sea”	
4.1.5 “Gallardas plantas que con voz doliente”	
4.1.6 “Generoso esplendor, sino luciente”	
4.1.7 “Gracias os quiero dar sin cumplimiento”	
4.1.8 “La Aurora de azahares coronada”	

- 4.1.9 “Los blancos lilios que de ciento en ciento”
- 4.1.10 “Mientras por competir con tu cabello”
- 4.1.11 “No enfrene tu gallardo pensamiento”
- 4.1.12 “Raya dorado sol, orna y colora”
- 4.1.13 “Ser pudiera tu pira levantada”
- 4.1.14 “Sobre dos urnas de cristal labradas”
- 4.1.15 “Tres veces de Aquilón el soplo airado”
- 4.1.16 “Varia imaginación, que en mil intentos”
- 4.1.17 “Ya besando unas manos cristalinas”
- 4.1.18 “Verdes juncos del Duero a mi pastora”
- 4.1.19 “Ya que con más regalo el campo mira”
- 4.1.20 “Deja el monte, garzón bello, no fies”

V.	Conclusiones	110
	Bibliografía	118

INTRODUCCIÓN

En general, la crítica gongorina no ha prestado atención al neoepicureísmo y al carácter hedonista de los sonetos del poeta español, Luis de Góngora y Argote; aún cuando investigadores como Robert Jammes, Dámaso Alonso, Alfonso Reyes y Jorge Guillén han apuntado el carácter hedonista de algunas composiciones; verbigracia, “¡Que se nos va la Pascua, mozas” o “Mientras por competir con tu cabello”.

Este estudio parte de la idea propuesta por dichos autores: la poesía del cordobés refleja una actitud hedonista; empero, *La faz neoepicúrea de Luis de Góngora y Argote: una mirada a los sonetos hedonistas del “Homero Español”* profundiza en dicho asunto a partir de la siguiente tesis: los sonetos del escritor sobredicho presentan rasgos tanto formales como de contenido del epicureísmo moderno. Con base en esta hipótesis, pueden verse algunas diferencias entre este trabajo y los estudios de los gongoristas antes mencionados: la clase de composiciones analizadas y el tipo de hedonismo planteado en los poemas.¹

En tanto que ellos se enfocan ya en piezas poéticas de corte popular, ya en piezas sumamente atendidas, nosotros nos dedicamos a comentar sonetos que, en su mayoría, han sido relegados por la crítica; por otro lado, mientras los estudiosos citados aluden al epicureísmo o al hedonismo, nosotros exponemos el neoepicureísmo. Esta consideración, que a primera vista parece nimia, hace que el presente trabajo tome caminos distintos a los trazados por los gongoristas antes mencionados, cuyas investigaciones- tal como se observará en el siguiente capítulo- han abierto derroteros (unos amplios, otros más estrechos) por los cuales transitamos las jóvenes generaciones de lectores amantes de la literatura aurisecular, quienes indagamos nuevas rutas que nos lleven por los bruñidos y apasionantes senderos del discurso gongorino, el cual se aborda en este ensayo únicamente desde una arista: los sonetos, de los cuales se han elegido los siguientes veinte:

¹ Obsérvese que el interés de este trabajo no es ubicar a Luis de Góngora como poeta culto, manierista, renacentista tardío o barroco sino como un escritor cuya producción de sonetos revela un marcado cariz neoepicúreo. Si se desea ahondar en el membrete que la crítica a dado al poeta, consúltense los textos de Emilio Carilla, Andrée Collard, Emilio Orozco y otros investigadores consignados en la bibliografía.

“Al tronco Filis de un laurel sagrado” (1621), soneto amoroso.
“Cuál del Ganges marfil, o cuál de Paro” (1583), soneto amoroso.
“De ríos soy el Duero acompañado” (1603), soneto dedicatorio.
“Este a Pomona cuando ya no sea” (1609), soneto dedicatorio.
“Gallardas plantas que con voz doliente” (1584), soneto amoroso.
“Generoso esplendor, sino luciente” (1616), soneto dedicatorio.
“Gracias os quiero dar sin cumplimiento” (1608), soneto dedicatorio.
“La Aurora de azahares coronada” (1619), soneto satírico-burlesco.
“Los blancos lilios que de ciento en ciento” (1609), soneto amoroso.
“Mientras por competir con tu cabello” (1582), soneto moral.
“No enfrene tu gallardo pensamiento” (1584), soneto amoroso.
“Raya dorado sol, orna y colora” (1582), soneto amoroso.
“Ser pudiera tu pira levantada” (1621), soneto fúnebre.
“Sobre dos urnas de cristal labradas” (1582), soneto fúnebre.
“Tres veces de Aquilón el soplo airado” (1585), soneto amoroso.
“Varia imaginación, que en mil intentos” (1584), soneto amoroso.
“Ya besando unas manos cristalinas” (1582), soneto amoroso.
“Verdes juncos del Duero a mi pastora” (1602), soneto amoroso.
“Ya que con más regalo el campo mira” (1583), soneto amoroso.
“Deja el monte, garzón bello, no fies” (1607), soneto moral.

Ante los ojos de los conocedores, este corpus parecería peculiar porque se centra en los sonetos y no en los poemas de largo aliento como lo son las *Soledades* y el *Polifemo*, composiciones que han recibido la atención desbordada de la crítica en detrimento indirecto de letrillas, romances, drama, correspondencia y, por supuesto, sonetos; además que, de todos los sonetos, se seleccionan textos cuyo acto exegético ha sido prácticamente

inexistente;² lo anterior, se debe a que este tipo de composición tuvo un impacto sumamente marcado en la lírica española de los siglos XVI-XVII, por otra parte a que el soneto es *per se* una forma que exprime la sonoridad del verso,³ lo cual refuerza los postulados hedonistas relativos al placer sensual.

Se podría argüir que se han relegado más de 100 sonetos; no obstante, este conjunto de textos se escogió porque es el que mejor encarna las ideas del epicureísmo moderno, es decir, el neoepicureísmo, ya que presentan, ora en forma, ora en contenido, los siguientes aspectos:

- El placer sensual es parte integral del individuo y, por tanto, no debe eliminarse sino subordinarse al bienestar físico y espiritual.
- El alejamiento del mundo no es tajante.
- El tiempo es irreversible y, por ende, debe disfrutarse con conciencia el aquí y el ahora.
- La tranquilidad espiritual (ataraxia) es un requisito para alcanzar el placer sereno y duradero.
- La vida debe darse conforme a la naturaleza.
- El autoconocimiento es la base de la vida natural.
- La amistad es un valor intrínseco.
- La vida que se busca es bella, armoniosa y honrada.

Como se persigue una muestra significativa y representativa, se han dejado fuera 147 poemas, por ello se han trabajado solamente veinte de un total de 167 composiciones poéticas.

Habrán lectores que se pregunten, ¿por qué se estudió a un escritor a caballo entre los siglos XVI y XVII?, ¿no fue una ociosidad o, en el menor de los casos, un loable pero infructuoso acto de arqueología literaria?, ¿por qué se escribió sobre un autor tan trabajado por la crítica?, ¿por qué no se habló de las *Soledades* o del *Polifemo*, obras cumbre de Góngora?, ¿por qué se abordaron los sonetos, piezas marginales en el campo de los estudios

² Véase “Gracias os quiero dar sin cumplimento”, soneto que en la base de datos del *MLA* no registra ni una sola referencia de materiales críticos.

³ Según el DRAE, la voz italiana *sonetto* proviene del latín *sonus* que significa sonido.

gongorinos? y ¿por qué se vinculó al “Homero español”, gran artífice de formas, con el neoepicureísmo, doctrina con inquietudes profundamente vitales?.

Todas estas interrogantes hallarán su respuesta a lo largo de la tesis; sin embargo, en este momento se expresará en pocas pero firmes líneas, cuya esencia mana del convencimiento, de que la obra de Luis de Góngora y Argote está vigente, tiene senderos jamás recorridos por la crítica, es vastísima como para quedarse con un horizonte tan reducido, expresa intereses universales además de que se mueve con desenfado por disímiles categorías estéticas, desplazamiento que, cabe apuntar, fue despreciado por varios artistas y preceptistas de su tiempo.⁴

Si el receptor moderno poco familiarizado con la poesía de Luis de Góngora la lee a través del cristal del tiempo, puede que el vidrio de la temporalidad le empañe la vista y no le permita descubrir los paisajes sonoros, visuales, táctiles e, incluso, olfativos que guardan hondas ideas en torno a la dignidad, la naturaleza, la soledad, el amor, la muerte, el placer, la avaricia y el tiempo; empero, si aparta de sí el delicado material, podrá percibir la actualidad y vigor de cada uno de los versos gongorinos, pues encontrará, entre otras cosas, que el poeta atravesaba, igual que el lector del siglo XXI, por una crisis social, económica y política que motivaba la escritura de agudas composiciones contra las instituciones que encarnan la miseria, el desorden, la violencia, la hipocresía, la avaricia, entre otros vicios, tal como lo deja ver el soneto que comienza con el verso: “Grandes más que elefantes y que abadas.”⁵

Para llevar a cabo los objetivos antes mencionados, se procederá a partir del método propuesto por la Dra. Lilián Camacho Morfín en el Proyecto PAPIME 401810, cuyo sustento teórico se encuentra en los siguientes autores y otros más que se presentan en la bibliografía: José Antonio Hernández y María del Carmen García⁶, Fernando Lázaro Carreter⁷, Manuel Criado de Val⁸, Daniel Cassany⁹ y Helena Beristáin¹⁰ entre otros.

⁴ Para más información sobre la concepción del decoro en la poesía de Góngora, véase Capítulo I del presente trabajo.

⁵ Luis de Góngora y Argote, *Sonetos completos*, p. 164.

⁶ Véase José Antonio Hernández y María del Carmen García en *Teoría, historia y práctica del comentario literario*.

⁷ Véase Fernando Lázaro Carreter en *Cómo se comenta un texto literario*.

El proceso que se sigue en la elaboración del presente trabajo integra la comprensión, interpretación y análisis de los poemas a través de las operaciones que a continuación se enuncian:

1. Selección de sonetos con elementos neoepicúreos.
2. Lectura y comprensión de cada soneto.
3. Identificación del tipo textual del soneto.
4. Localización de las estructuras textuales subordinadas.
5. Determinación del tema del soneto.
6. Análisis de las estructuras con las que se desarrolla el tema.
7. Interpretación de los sonetos.
8. Determinación del rasgo neoepicúreo presente en cada soneto.
9. Contextualización de dicho rasgo dentro del texto.
10. Estudio de la relación entre el planteamiento neoepicúreo y la estructura textual del soneto.
11. El enfoque y el neoepicureísmo.
12. Los metalogismos y el neoepicureísmo.
13. Localización de marcas de ironía.
14. Observación del decoro (¿hay faltas al decoro?, ¿son voluntarias o involuntarias?).
15. Relectura y recontextualización de los elementos fundamentales.
16. Identificación de otras metáforas que evidencian el neoepicureísmo.
17. Interpretación de los sonetos a la luz del neoepicureísmo.

Este método queda materializado en los cinco capítulos que configuran la presente tesis: el apartado introductorio (“Introducción”), el balance de los trabajos gongorinos (“Góngora ante la crítica”), el marco teórico (“El hedonismo”), el comentario de los textos (“El hedonismo en Góngora”), el apartado final (“Conclusiones”) y las referencias bibliohemerográficas que lleva todo estudio serio que se precie de serlo, o sea, la bibliografía.

⁸ Véase Manuel Criado de Val en *Gramática española y comentario de textos*.

⁹ Véase Daniel Cassany en *Leer, escribir y comentar en el aula*.

¹⁰ Véase Helena Beristáin en *Análisis e interpretación del poema lírico*.

En la primera parte, se proporcionan las líneas generales sobre las que correrá la investigación, se expone el método empleado en el desarrollo de la misma y se esboza el perfil biográfico del “Homero español”, así como el contexto histórico-literario en el que se desarrolló. En la segunda, se hace un recorrido cronológico por la crítica gongorina, cuyo punto de partida son los comentarios de finales del siglo XVI y cuyo cierre son los más recientes materiales impresos y digitales referentes a la obra del escritor en cuestión.

En la tercera, se describe la doctrina filosófica de la que bebió Luis de Góngora y Argote: el hedonismo, corriente del pensamiento que tuvo sus orígenes en tierras griegas durante el siglo III a. C. y que, como consecuencia de las transformaciones en la forma de vida del hombre, adquirió nuevos matices gracias a los cuales el placer, motor de toda acción, contrarrestó la carga negativa que le había sido impuesta, a grado tal que pasó de ser un vicio propio de la “Piara de Epicuro”¹¹ a ser, ya en el siglo XVI, el resultado del libre albedrío:

“Las bestias en el momento mismo en que nacen, sacan consigo del vientre materno, como dice Lucilio, todo lo que tendrán después. Los espíritus superiores desde un principio, o poco después, fueron lo que serán eternamente. Al hombre, desde su nacimiento, el Padre le confirió gérmenes de toda especie y gérmenes de toda vida y, según como cada hombre los haya cultivado, madurarán en él y le darán sus frutos.”¹²

En la cuarta, se realiza un rastreo de elementos neoepicúreos, tanto formales como de contenido, a la luz de la lectura, análisis e interpretación cuidadosos del corpus previamente apuntado; en la quinta, se arrojan los resultados de la pesquisa literaria, es decir, las aportaciones de la investigación y se lanzan algunas propuestas para subsecuentes estudios en materia aurisecular, en específico, gongorina. En la bibliografía, se hace un vaciado de las fuentes consultadas de manera directa o indirecta para la planeación, desarrollo y cierre de esta tesis.

¹¹ Este nombre le fue imputado a los filósofos del Jardín por sus contemporáneos, quienes los veían como un grupo de animales, específicamente, como un conjunto de cerdos.

¹² Giovanni Pico della Mirandola, *Discurso sobre la dignidad del hombre*, p. 15.

CAPÍTULO I

GÓNGORA Y LA ESPAÑA AURISECULAR

El primer capítulo es vital para la investigación porque se ubica al lector en la España que vivió Luis de Góngora y Argote, ya que se brindan los principales elementos culturales, tanto nacionales como locales, que rodearon al poeta, y debido a que el receptor necesita conocer dónde y cuándo se gestó la obra del cordobés, por ello se hace el retrato del autor y se esboza su contexto histórico.

Después de la sucinta descripción del trabajo de titulación que acaba de hacerse, permítaseme presentar el perfil biográfico del escritor en cuestión, Luis de Góngora y Argote, artista español que nació el 11 de julio de 1561 en el seno de una familia acomodada de cordobeses: los Góngora, por parte de madre y los Argote, por parte de padre. Esta inversión en el orden de los apellidos, que a los ojos de nuestra cultura parece inusual, se debe a que la familia materna del poeta provenía de una vena de conquistadores que había ganado territorio durante las invasiones moriscas, lo cual brindaba mayor estatus y, por ende, mayores beneficios sociales, económicos y culturales:

“Era don Luis de Góngora [padre de la progenitora del artista] un hijo de don Alonso Ximénez de Góngora, quien a su vez lo era también, segundo de don Diego Ximénez de Góngora, veinticuatro de Córdoba, el cual tampoco era descendiente primogénito de los Góngoras, familia antigua, de la cepa de Córdoba, que bajó desde las montañas de Navarra a la reconquista de la ciudad.”¹³

Cabe señalar que Leonor de Góngora, madre de la figura literaria cuya vida se hilvana en este momento, actuó de la misma forma en que, posteriormente, actuaría su hijo: adoptar el apellido de mayor linaje, “caso nada extraño si pensamos que en Córdoba era el Góngora apellido noble y antiguo y que Falces no sonaba (aunque lo fuera) a tan rancio y linajudo en oídos cordobeses.”¹⁴

¹³ Miguel de Artigas, *Luis de Góngora y Argote: biografía y estudio crítico*, p. 6.

¹⁴ *Ibid.*, p. 8.

Tal como se ha indicado, Luis de Góngora y Argote vio la luz por vez primera en la región andalusí de “fértil llano” “que privilegia el cielo y dora el día”, al pie de las “sierras levantadas” de aquella patria siempre gloriosa “tanto por plumas cuanto por espadas”,¹⁵ esto es, en Córdoba, ciudad donde cursó los estudios básicos, tras los cuales (1576) se dirigió en compañía de su ayo, Francisco de León, a la popular Salamanca, lugar en el que se suponía consagraría sus horas al aprendizaje de las leyes, mas cual “*vagabondage affectif*”¹⁶- categoría caracterológica a la que pertenece este poeta según Le Senne- se dedicó “a lo sabroso de la erudición y de lo festivo de las musas, del juego y de los amors.”¹⁷

Años más tarde (1579-1580) regresó a su tierra natal a recibir las órdenes que su tío y protector, Francisco de Góngora, heredaría con miras a dejarlo como racionero de la catedral de Córdoba, puesto que- contrario a lo que sostiene José Luis Aguirre¹⁸- le permitiría experimentar, por un tiempo, una existencia tranquila, placentera y despreocupada, semejante a la que reflejan los poemas que se trabajan en la presente tesis.

En ese mismo año, o sea, 1585, el “Saúl de los ingenios”¹⁹ comenzó su recorrido por España con motivo de una encomienda dada por el cabildo de la catedral (recabar información sobre la limpieza de sangre). Más adelante, ya en 1589, arribó a Palencia y Madrid con el pretexto de formar expedientes y memoriales, actividades que le eran asignadas por las mismas autoridades a las que servía en la tarea anterior. Meses después (1590-1593), pisó en compañía de el canónigo Alonso Venegas de Cañaverl tierras toledanas, andaluces, salmantinas y, nuevamente, madrileñas; en esta ocasión, la encomienda consistía en dar el parabién de su cabildo al obispo electo de Córdoba, Jerónimo Manrique.

Sobre el penúltimo lugar, debe destacarse que fue sede del encuentro entre Lope de Vega y Góngora, quienes manifestaron desde ese momento sus diferencias literarias y

¹⁵ Perdónese la destrucción de los versos provenientes del soneto “A Córdoba”. La operación tuvo la intención de transmitir el sentir del poeta.

¹⁶ Le Senne, Cit. pos. Fernando Lázaro Carreter, *Estilo barroco y personalidad creadora*, p. 137.

¹⁷ José Luis Aguirre, *Góngora, su tiempo y su obra*, p. 48.

¹⁸ Cfr. José Luis Aguirre en *Góngora, su tiempo y su obra*, p. 48, apunta que, una vez concedidas las órdenes mayores, Góngora pareció “resignarse a una vida mediocre y provinciana”. Comentario que deja al descubierto cierto desprecio por la situación que atravesaba el escritor andaluz.

¹⁹ Título que, según José María Micó en *De Góngora* p. 38, recibió el poeta a sus diecinueve años.

personales, cuyo origen resulta un enigma para el lector moderno, al cual sólo le queda lanzar hipótesis con base en cartas, manifiestos, poemas y artículos de crítica sobre ambos autores; verbigracia, las ideas expuestas por Emilio Orozco Díaz, quien infiere que la relación sostenida por ambos genios literarios estuvo movida por dos pasiones aparentemente irreconciliables: la admiración y la envidia.²⁰

Casi diez años le tomaron estas diligencias a Góngora debido a que, entre otras cosas, sufrió enfermedades tan graves que lo hicieron verse “desahuciado”²¹ y sentirse un “segundo Lazarillo de Tormes en Castilla”²². Una vez recuperado, pasó por Cuenca y Valladolid (1603)²³, ciudad en la que, por aquel entonces, se hallaba la corte donde se encontró con dos presencias que marcarían su vida: el antologador Pedro de Espinosa y Francisco de Quevedo.

La principal labor del primero remite a la publicación de las *Flores de poetas ilustres*, compendio de piezas poéticas de destacados creadores auriseculares, entre los que destacan el mismo compilador, Quevedo, Lope de Vega, Luciana de Narváez, Cristobalina Fernández de Alarcón, Luis de Camoes, Hipólita de Narváez, Diego de la Chica, Luis Martín de la Plaza, Luis Barahona de Soto, Juan de Arguijo, Lupercio Leonardo de Argensola, entre otros; mientras que la del segundo radica en el inicio de la guerra literaria que sostuvieron por largos años, en los cuales se escribieron ora velada, ora directamente, ataques de cariz personal y literario.²⁴

Cabe señalar que Luis de Góngora escribió por ese año, una serie de poemas satírico-burlescos en torno al río Esgueva. Este hecho no fue un casual ejercicio literario sino resultado de la fama que por aquellos días ya gozaba el cordobés, a quien se le asignó la tarea de mostrar el descontento por el cambio de sede de la Corte, tal como lo apunta

²⁰ Véase Emilio Orozco Díaz, *Lope y Góngora frente a frente*.

²¹ José Luis Aguirre, *Góngora, su tiempo y su obra*, p. 51.

²² Luis de Góngora y Argote, *Sonetos completos*, p. 168.

²³ El traslado de la Corte a Valladolid (1601-1606) es considerado por Manuel Fernández Álvarez en *La sociedad española en el Siglo de Oro*, p. 863-864 una de las causas de la crisis madrileña, pues la ciudad tuvo que donar “un cuarto de millón de ducados, que era cantidad verdaderamente fuerte, para soborno de la voluntad regia, y quitar así el estorbo de que la Corte no volviera, por los gastos que suponía un nuevo traslado”.

²⁴ Vid. “Érase un hombre a una nariz pegado”, trabajo de María de los Ángeles Villanueva Mendoza expuesto en las *Jornadas gongorinas* (México 2010). Ese texto revela, mediante un análisis cualitativo y cuantitativo, la intención y frecuencia de los improperios lanzados por ambos escritores.

Álvarez Amo: “los cortesanos andaban insatisfechos del traslado de la Corte, capricho del duque de Lerma, y don Luis devino portavoz de su malestar en una serie de maliciosas y a las veces escatológicas composiciones contra Valladolid.”²⁵

Seis años después, es decir, en 1609 el poeta atravesó Burgos, Salvatierra (Álava), Alcalá de Henares, Pontevedra y, por tercera vez, Madrid. En esta ocasión, realizó los viajes con motivo de las pesquisas de limpieza de sangre de Diego de Pardo; para septiembre del mismo año, Góngora regresó a Córdoba, donde en 1610 participó en un certamen en honor a San Ignacio de Loyola con su poema, “En tenebrosa noche, en mar airado”. La determinación de ganadores enfadó al poeta porque extrañamente no consiguió el primer puesto, que -no debe perderse de vista- fue otorgado por el padre Juan de Pineda, uno de los acérrimos opositores religiosos del “Homero español”.

En 1612, Góngora renunció a su puesto de racionero de la catedral de Córdoba a favor de su sobrino Luis de Saavedra y Góngora. Una vez hecho esto, emprende otro viaje a Madrid con miras a conseguir a su sobrino el hábito de Santiago. Esta travesía deja amarga impronta en la vida del poeta, quien decide regresar a su “rincón”²⁶ donde entre 1612-1613 compone el *Polifemo* y la primera parte de las *Soledades*, obras cuya fama lo animaría a volver la mirada a la Corte, a la cual le debería en poco tiempo: salud perdida, dinero escaso, hábitos negados y vida apretada. A este periodo se le conoce, literariamente hablando, como la etapa de “gacetillero de la corte”²⁷ debido a que en la producción poética del cordobés abundaron composiciones laudatorias cuya finalidad era conseguir el favor de los nobles.

En 1614 Luis de Góngora concursó en otro certamen poético: el dedicado a Santa Teresa. En éste compartió créditos con escritores locales como Enrique Vaca de Alfaro, Antonio de Paredes y Pedro Díaz de Rivas, algunos de los cuales fueron fervientes seguidores y defensores de la obra gongorina.

Entre 1617-1627, o sea, para la última década de vida del poeta, el autor de las *Soledades* residió la mayor parte del tiempo en Madrid, donde obtuvo el puesto de capellán

²⁵ Francisco Álvarez Amo e Ignacio García Aguilar, *La Córdoba de Góngora*, p. 108.

²⁶ Luis de Góngora y Argote, *Sonetos completos*, p. 181.

²⁷ Robert Jammes, *La obra poética de Luis de Góngora y Argote*, p. 244-278.

de Felipe III y recibió las órdenes mayores. Además, dio por terminada la *Fábula de Píramo y Tisbe*; obtuvo el hábito de Santiago que tanto buscó para su sobrino; empezó a pretender un segundo hábito pero ahora para su sobrina Leonor; sufrió la sospechosa muerte del conde de Villamediana; obtuvo el hábito de doña Leonor, y vio cómo Quevedo compraba, no sin perverso gozo, su casa madrileña:

“Y págalo Quevedo
porque compró la casa en que vivías,
molde de hacer arpías;
y me ha certificado el pobre cojo
que de tu habitación quedó de modo
la casa y barrio todo,
hediendo a Polifemos estantíos,
coturnos tenebrosos y sombríos,
y con tufo tan vil de Soledades,
que para perfumarla
y desgongorarla
de vapores tan crasos,
quemó como pastillas Garcilasos:
pues era con tu vaho el aposento
sombra del sol y tósigo del viento.”²⁸

En este último periodo de vida, las decepciones cortesanas, enfermedades y largas administrativas se volvieron una constante que imprimió a sus poemas postreros un marcado sello de desengaño.²⁹ Según Oreste Frattoni, “en sus últimos años aparece también el motivo de seria meditación moral, [verbigracia el soneto] «En este occidental» (1623) cuya estrofa final: « ¡Oh, aquel dichoso, que la poderosa/porción depuesta en una piedra muda, /la leve da al zafiro soberano!» deja al descubierto esta actitud”.³⁰

Dicha impronta quedó grabada en el corazón del cordobés hasta el día de su muerte, misma que ocurrió el 23 de mayo de 1627 como consecuencia de un ataque apopléjico que lo había aquejado un año antes y que lo había hecho volver a su patria chica “harto de fatigar sus esperanzas por la corte,/ harto de su pobreza noble que le obliga/ a no salir de

²⁸ Francisco de Quevedo, Cit. pos. Francisco Álvarez Amo e Ignacio García Aguilar en *Op cit.*, p. 117.

²⁹ Obsérvese que este trabajo no busca describir la trayectoria del vitalismo a la actitud del desengaño, materia que- sin duda- daría pie a otro interesante estudio cuyo *corpus* tentativo estaría formado por composiciones que se comentan en la presente investigación y por el ciclo de poemas a la mariposa.

³⁰ Oreste Frattoni, *Góngora*, p. 41.

casa cuando el día, sino al atardecer, ya que las sombras,/más generosas que los hombres, disimulan/en la común tiniebla parda de las calles/ la bayeta caduca de su coche y el tafetán delgado de su traje;/ harto de pretender favores de magnates, /su altivez humillada por el ruego insistente,/ harto de los años tan largos malgastados/ en perseguir fortuna lejos de Córdoba la llana y de su muro excelso”.³¹

Una vez que se ha caracterizado biográficamente al autor en cuestión, se dará cuenta de los aspectos económicos, políticos y sociales más destacados de los reinados de Felipe II (1555- 1598), Felipe III (1598-1621) y Felipe IV (1621-1665), cuyos periodos de gobierno están a caballo entre los siglos XVI-XVII, tal como la vida de Luis de Góngora, a quien le tocó ver las dos caras de la monarquía española aurisecular: la de auge y la de declive.

Al pensar en la España de los siglos XVI y XVII, debe hacerse referencia a una Corona “instintivamente hostil a la propia idea de innovación [que consideraba] las innovaciones procedentes del exterior doblemente peligrosas. La innovación era tan peligrosa porque amenazaba con el disturbio y la convulsión, una ruptura del orden establecido; un orden que, de acuerdo con una demanda primordial en la Europa del siglo XVII, daba reglas para la sociedad.”³² Esta actitud se percibe en todos los ámbitos españoles auriseculares: sociedad, tecnología, política e, incluso, arte.

La monarquía española del decimosexto y decimoséptimo siglos, puede verse como un intrincado mecanismo económico que requirió estricta y cuidadosa regulación porque, entre otras cosas, debió observar los grandes, dispersos y disímiles territorios del imperio donde “nunca se ponía el sol”,³³ cuyos centros burocrático y económico se hallaron, la mayor parte del tiempo, en Madrid y Sevilla, respectivamente.³⁴

Sevilla cobró relieve porque fue la capital comercial de España, ya que fue la puerta de entrada y salida para todos aquellos que sostuvieron relaciones mercantiles con América, de donde procedió más del 25% de los ingresos de la Corona, la cual prefirió fijar la mirada en la quimera económica por excelencia, es decir, los metales preciosos (oro y plata), en

³¹ Luis Cernuda, *Poesía del exilio*, p. 107.

³² John H. Elliott, *Lengua e imperio en la España de Felipe IV*, p. 37-38.

³³ John H. Elliott, *España y su mundo*, p. 40.

³⁴ Cabe señalar que durante el reinado de Felipe IV (1609), la Corte se trasladó Madrid a Valladolid y viceversa.

detrimiento de actividades que realmente le generaban riquezas: las inversiones productivas, la industria, la agricultura y el comercio. En otras palabras, el gobierno “abandonó el trabajo por los sueños”³⁵, pues “desvió la atención del país de las fuentes verdaderas de la prosperidad y lo deslumbró el milagro de las falsas riquezas”.³⁶

No conforme con esto, la Corona empleó buena parte del oro de Indias para mantener a los diversos ejércitos que resguardaban puntos conflictivos, por ejemplo, los Países Bajos. Historiadores de la escuela catalana de Jaume Vicens Vives estiman que el Imperio gastó tres millones de ducados al año en controlar esta región, esto es, el equivalente a los ingresos americanos anuales, lo cual motivó la crisis económica española.

Aunado a lo anterior, el gobierno de los Austrias aplicó un duro régimen fiscal que, *grossso modo*, tuvo como base el servicio ordinario, el extraordinario y la alcabala. De los dos primeros, quedaron exentos los nobles y eclesiásticos; de tal suerte que los contribuyentes que absorbieron este impuesto fueron los pecheros; del segundo, teóricamente, nadie, salvo los religiosos, pudo escapar; empero, en la práctica, se sometió a franquicias totales y parciales (ciudades, villas y ferias) que agravaron la situación de los sectores marginados de la sociedad, que ya de por sí estuvieron sujetos a rentas señoriales, concejiles y eclesiásticas, así como a devaluaciones, deflaciones y resellos de moneda.³⁷

Uno de los grupos más afectados por estas imposiciones fiscales fue el campesinado que, además de lidiar con el descenso de población,³⁸ la expulsión de los moriscos (1609-1614), las malas cosechas, los problemas climáticos, las pestes³⁹ y la deficiente

³⁵ John H. Elliott, *España y su mundo*, p. 48.

³⁶ *Loc. cit.*

³⁷ Según Xosé Estévez en *El contexto histórico-estructural de El Quijote*, p. 28, hubo distintas medidas monetarias en el siglo XVI; una de las más importantes fue la rebaja del “Excelente de Granada” (ducado), cuyo objetivo principal fue evitar la salida del oro. Esta medida afectó el vellón (moneda de plata y cobre) a tal grado que bajó el valor real y propició el aumento de precio del oro.

³⁸ Se estima que entre 1598 y 1621 la población joven decreció debido a las grandes oleadas migratorias americanas, mismas que arrebataron cerca de 30, 000 pares de manos productivas.

³⁹ Existen diversos testimonios sobre la peste de finales del siglo XVI y principios del XVII (1599-1602). Arbitristas, religiosos y escritores como Colmenares dan cuenta del horror vivido por la sociedad española en esos años: “[la enfermedad] prendía en complejiones coléricas con secas o tumores y carbunclos en ingles, gargantas y debajo de los brazos, pulsos frecuentes y desordenados con sudores y vómitos, señales todas de ponzoña y contagio. Sobrevino gran falta de pan por la poca cosecha del agosto de 1598, que en las eras llegó a venderse la fanega de trigo a treinta reales”. Antonio Domínguez Ortiz, *La sociedad española en el siglo XVII*, p. 69.

alimentación, tuvo que sufrir “la ruptura del techo o umbral productivo”,⁴⁰ es decir, la escasez.

De la mano con ese sector, se hallaba el ganadero, cuya crisis se debió en buena medida al excesivo precio de dehesas, a los permisos concedidos por Juntas y Concejos para romperlas con motivo de servicios y donativos, al acaparamiento de tierras de trabajo por parte de las oligarquías, a los ataques a la Mesta provenientes de la Corte y las Chancillerías, y a la competencia de la lana irlandesa en los mercados de toda Europa.

Otro campo que padeció los embates de la frágil economía fue el comercio, actividad que durante 1580-1660 se vio empantanada por los arraigados prejuicios sociales, la organización arcaizante, la complejidad aduanera, la falta de sólidas redes de comunicación y transporte, la doble o triple identidad de los comerciantes, el monopolio de las entradas mercantiles y las ventajas económicas a otros países (obsérvese el caso de los franceses y genoveses que controlaban prácticamente la ruta mediterránea, cuyo puerto era Barcelona y tenía por destinos Lisboa y Sicilia).

La industria no quedó exenta de la turbulencia económica. La más clara expresión de este fenómeno fue la vuelta al autoconsumo y al estancamiento tecnológico, sobre todo naval y armero. No debe olvidarse que entre 1450 y 1550 el ámbito industrial alcanzó una de las más altas crestas de desarrollo; empero, la superioridad de otros países europeos, la mayor asequibilidad de precios en los productos extranjeros, la falta de ímpetu burgués y la política expansionista de la Corona hicieron que esos picos se deprimieran en pro de mercados como los ingleses.

Tal como se apuntó, la fallida política de la monarquía española representó una de las causas de la crisis económica; sin embargo, las determinaciones cortesanas también tuvieron un impacto descomunal en los asuntos internacionales, cuya cotidianeidad fueron las continuas guerras, los problemas diplomáticos, la defensa de los intereses dinásticos de las dos ramas de la casa de los Austria, el mantenimiento de la causa católica, la conservación de provincias y las malas estrategias militares, todo lo cual fue resultado de la divergencia entre las aspiraciones centrales y las principales decisiones gubernamentales.

⁴⁰ Xosé Estévez, *El contexto histórico-estructural del El Quijote*, p. 15.

Claro ejemplo se halla en la actitud tomada en 1635, año en el que los gastos en materia de política exterior se cifraron en la descabellada cantidad de 8 433 000 escudos, repartidos de la siguiente manera:

- 3 700 000 para el conflicto en Flandes.
- 500 000 para los subsidios de los príncipes y electores en Westfalia y Renania.
- 600 000 para ayuda a Alemania.
- 1 200 000 para ayuda a Gastón de Orleans.
- 500 000 para invasión de Francia desde España.
- 600 000 para defensa de Milán.
- 1 000 000 para la expedición de reconquista de Brasil.
- 333 000 para ayuda a María de Medicis y el príncipe Tomás de Saboya.

Todo lo anterior produjo que se perdiera la imagen imperial, poderosa e invencible que tenían no sólo otras naciones europeas sino los mismos españoles, quienes notaron con facilidad el debilitamiento que sufría el centro político y económico del gobierno, es decir, la Corte. Esta situación resultó muy dolorosa para cada uno de los estamentos sociales⁴¹ porque vieron cómo España, émula de la áurea Roma, se estaba transformando en una nación de hierro, ya que aparentaba mantener el control interno y la hegemonía exterior, y como “las sociedades se fijan sus fines y miden sus éxitos o sus fracasos de acuerdo con criterios determinados por sus propios valores y concepciones y los de los vecinos y rivales”,⁴² por eso el golpe psicológico nacional fue tan severo.

La sociedad aurisecular se hallaba compuesta por cuatro grupos que, aparentemente, tejían un entramado perfecto y armónico: la nobleza, el clero, el estado llano (rural y urbano) y el estamento no privilegiado o marginado.

El primero estaba integrado por cerca de 137, 000 familias de origen hidalgo aunque conviene distinguir dos categorías: la de la nobleza notoria y la de la nobleza ejecutoria

⁴¹ No se pierdan de vista los arbitrios de González Cellorigo, Sancho de Moncada y Fray Francisco de León, quienes coincidían en que el mal de España provenía no de la guerra sino de “la flojedad de los nuestros”. Para mayor información sobre las opiniones político-sociales de estos hombres véase Antonio Maravall, *La cultura del Barroco: análisis de una estructura histórica*.

⁴² Xosé Estévez, *El contexto histórico y cultural de el Quijote*, p. 258.

dentro de la cual se encontraban los hidalgos de dudosa nobleza, los hidalgos de sangre, los caballeros de hábito, los comendadores, los señores de vasallos, los titulados y los grandes. La subsistencia de este colectivo estaba asegurada por las rentas, los cargos, los oficios, el cobro de alcabalas, la percepción de derechos, las mercedes regias, los censos y juros, las rentas urbanas y las encomiendas de órdenes militares.

El segundo estaba conformado por 100, 000 clérigos repartidos en el clero regular (masculino y femenino) y en el secular (alto, medio y bajo). Mientras el regular se cifraba en 3, 000 individuos pertenecientes a los benedictinos, cistercienses, franciscanos, dominicos, cartujos, carmelitas, jerónimos, agustinos, basilios, mercedarios, salesianos, entre otros; el secular era una variopinta gama de religiosos que vivían de manera extraordinariamente disímil.

En tanto el estrato superior (obispos y arzobispos) gozaba de los privilegios otorgados por el patronato regio, el bajo (vicarios, rectores, beneficiados y capellanes) apenas subsistía con los ingresos procedentes de los diezmos, primicias, ofrendas, derechos de arancel y estipendios, tal como lo ilustra el siguiente pasaje:

“Hay en Castilla muchas capellanías y beneficios de corto valor, y a este título se ordenan muchos sin tener congrua bastante, y por este camino se llena el reino de clérigos mercedarios que oprimidos de la necesidad solicitan limosnas de misas, y hay algunos tan obligados de su obligación que en un día suelen decir dos o tres. Y otros que para sustentarse sirven en casa de seculares en oficios y cosas que desdican del sacerdocio. Muchos se ordenan por la perfección de su estado, y no falta quien lo apetezca por conveniencias temporales y escusarse de las cargas reales y concejiles, de ir a la guerra y otras contribuciones, gozar del privilegio del fuero y vivir con más libertad.”⁴³

El tercero, es decir, el pueblo llano, estaba constituido por dos universos: el urbano y el rural. En el urbano se distinguían cuatro niveles: el patriciado urbano, que se dedicaba a la burocracia, la medicina, las letras, las actividades notariales y escriturarias ; la pequeña burguesía, que se enfocaba en la inversión de objetos suntuarios, juros y la compra de

⁴³ *Cit. pos.* Xosé Estévez, *Op cit.*, p. 34.

esclavos; el artesano agremiado, y el artesano no agremiado. En el rural se encontraban tres grupos: los jornaleros o braceros; los labradores, y el campesino-comerciante que, en determinadas épocas del año, conjugaba con actividades de otros sectores.

El cuarto, o sea, el estamento marginado estaba conformado principalmente por pícaros de procedencia rural desclasada; pobres, cuya cifra oscilaba entre el 16 y 20% y se vinculaban la mayor de las veces con el ocio, la mendicidad, el vagabundeo y la simulación de desgracias; soldados que eran segundones de la nobleza e hidalgos de escasos recursos; gitanos, que era un grupo étnico muy cohesionado e itinerante; esclavos, que provenían la mayor de las veces de las guerras y la piratería en el Mediterráneo o de las razzias de África; moriscos, que sumaban casi 300, 000 y se dedicaban principalmente a la agricultura, la herrería, la albañilería, la carpintería, la sastrería y la talabartería; conversos, que generalmente sufrían represión y marginación; galeotes y cautivos, éstos últimos de origen cristiano y musulmán; criados, que ocupaban cerca del 10% de la población, es decir, 200, 000 personas; estudiantes o “sopistas”, que constituían un foco de trifulcas y desórdenes callejeros, y prostitutas, cuyo empleo era elevadísimo debido, entre otras cosas, al alto número de mancebías.

La sociedad española de finales del XVI y principios del XVII era, tal como acaba de delinearse, un entramado multicultural tejido a partir de valores como el honor, la honra y la limpieza de sangre, en el que “sobraban curas, monjas, frailes, estudiantes, pícaros y parados. Y [en el que] faltaban labradores, pastores, marinos y artesanos”⁴⁴, situación que desembocó en una España donde hubo alta proporción de marginados; decayó la clase media; reinó la oligarquía y el valimiento en la Corte; el campesinado padeció insuficiencia a causa- en buena medida- del pago de rentas y tributos; se suscitaron motines, revueltas y conflictos políticos como la sublevación catalana de 1654, etc.

Todo eso provocó que los españoles del Siglo de Oro sintieran que su época “fue económicamente la edad de hierro, pero culturalmente fuese una de oro”,⁴⁵ percepción que- como podrá verse a continuación- encaja perfectamente con la situación cultural de España, sobre todo, de Córdoba.

⁴⁴ Mateo López Bravo, *Cit. pos.*, John H. Elliott, *Lengua e imperio en la España de Felipe IV*, p. 18.

⁴⁵ John H. Elliot, *España y su mundo*, p. 259.

La vida cultural de la España aurisecular corrió de la mano con la Corte porque fue una institución que no sólo fungió como centro político de la época sino que albergó las esperanzas de los pintores, arquitectos, actores y escritores que buscaban, la mayor parte del tiempo, el favor de los nobles, en especial, del rey y sus validos. Un caso muy claro de esto fue don Luis de Góngora en su trato con el conde-duque de Olivares, el hombre más influyente y poderoso durante el reinado de Felipe III.

Madrid o, en su tiempo, Valladolid, “capital de la escultura”⁴⁶; Toledo, cuna de la pintura y la arquitectura áureas, y Sevilla, “centro más brillante del arte del Siglo de Oro”⁴⁷ se desempeñaron como focos de diversión y entretenimiento; empero, algunas provincias (Córdoba, por poner un caso) no se quedaron atrás pues cada una tuvo su propios eventos culturales, escuelas y academias, certámenes, imprentas e impresores y hasta poetas emblemáticos.

Durante el siglo XVII, la patria chica de Góngora vio el auge de uno de los inventos más relevantes de la era: la imprenta, gracias a la cual se dieron a conocer cerca de doscientos volúmenes de materia diversa: medicina, relaciones de sucesos, poesía (aunque eran poco frecuentes), comedias, arte retórica, temas sagrados, asuntos de ocasión, leyes, entre otras.

Respecto a los libros de medicina destacan los de Juan de Luna y Mendoza sobre los beneficios del vino (1629), los de Lucas de Valdés y Toro sobre las propiedades de la nieve (1630), los de Francisco de Leiva y Aguilar sobre el carácter predictivo de la orina en embarazadas (1633), los de Bernardo Robredo sobre la rabia (1638) y los de Antonio de Bonilla sobre el morbo gálico (1664).

Acerca de las relaciones de sucesos descuellan las de Miguel Franco, quien escribió sobre la peste (1601), las de Rodrigo de Aguilar, cuya obra giró en torno a asesinatos (1616), las de Diego de Aguilar, que hablaron sobre las proezas del duque de Osuna (1617), las de Jerónimo de Estrada, que narraron los sucesos ocurridos durante el incendio de la parroquia de San Lorenzo (1687), las de Luis de Gamboa y Eraso, que comentaron el saco de Cádiz (1626).

⁴⁶ Bartolomé Bennassar, *La España del Siglo de Oro*, p. 239.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 241.

En cuanto a poesía, se registran materiales como los romances de Juan Escobar (1610), los certámenes en honor a Santa Teresa (1615) y San Rafael (1653), las rimas de Miguel Colodrero de Villalobos (1629), las liras de Pedro de Estrada (1635) y las obras de Enrique Vaca de Alfaro (1661, 1663, 1666 y 1669). Cabe mencionar que la publicación de comedias fue escasa aunque valiosa, tal como lo deja ver el volumen de piezas dramáticas de Góngora y Lope (1613) y el de Jorge Ferreira Vasconcellos (1631).

Sobre los asuntos de ocasión se tiene noticia de los referentes a la muerte de Margarita de Austria (1631), la beatificación de Santa Teresa de Ávila (1614 y 1615) y la muerte de Felipe III (1620 Y 1621). Relativos a retórica se sabe que se publicó un arte de Francisco de Castro (1611) y los comentarios sobre la obra de Luis de Góngora de Pedro Díaz de Rivas (1614).

De temas sagrados salieron a la luz los de Juan Páez de Valenzuela; verbigracia, las vidas de hombres devotos (1621 y 1626), los milagros (1622) y los autos de fe (1625). Sobre leyes, se rescatan la obra de Carrillo Lasso (1626), la de política económica y monetaria de Pedro Aingo de Ezpeleta (1643) y la de Jacinto de Alcázar sobre el remedio de España (1646).

Todos los opúsculos anteriormente expuestos corrieron a cargo de los siguientes impresores: Francisco García, la viuda de Juan Martín, Gabriel Ramos Bejarano, Salvador de Cea, Francisco Antonio de Cea, Diego de Valverde, Acisclo Cortés, Andrés Barrera, Lucía Leerie y Andrés Carrillo, quienes experimentaron además de bonanza editorial, difíciles momentos de nula producción (1608, 1639, 1641, 1644 y 1645).

Córdoba, además de tener sus propias imprentas, gozó de instituciones educativas; por ejemplo, el Colegio de la Asunción, que fue un espacio de instrucción elemental de renombre instaurado en 1560 por Juan de Ávila y Pedro López de Alba, quienes fueron sucedidos por ocho rectores, en el caso del primero, y tres patronos, en el caso del segundo, autoridades que compartían el mando con la Junta de Superintendentes conformada por tres clérigos jesuitas.

No está de más apuntar que estos hombres llevaron las riendas del colegio unas veces mediante leyes intransigentes (la que consistió en el rechazo de más de un estudiante

de la misma región), otras a través de estatutos que salvaguardaban la integridad y aprendizaje de los alumnos (la que propugnó por la prohibición de armas ofensivas y defensivas, por la formación de bandas y por el origen de hermandades).

Este tipo de entidades favoreció, entre otras cosas, un ambiente artístico e intelectual, cuyo esplendor hizo del seiscientos “el siglo de oro del arte en Córdoba”.⁴⁸ En este periodo, la ciudad abrazó a creadores de la talla de Antonio del Castillo Saavedra, egregio pintor, paisajista y dibujante, cuyas piezas más reconocidas son el *Calvario de la Inquisición*, la *Adoración de los pastores* y el *Nacimiento*; Juan de Alfaro y Gámez, a quien se le recuerda por sus pinturas en la parroquia de Ajerquía sobre la vida de San Francisco, un retrato del Ángel de la Guarda en San Isidro y un cuadro de Pedro Calderón de la Barca que aún hoy se conserva en la Biblioteca Nacional de Madrid; Juan de Peñalosa, cuya obra se reparte entre la pintura, la arquitectura, la escultura y la literatura, arte que le permitió ganar el certamen poético de 1614, y Acisclo Antonio Palomino de Castro y Velasco, cuyas aportaciones se dieron en el campo de la pintura, verbigracia, dos tratados de asunto pictórico (1700 y 1715-1724), dos retratos: uno de Carlos V y otro de Carlos II, los frescos de San Juan del Mercado y la catedral, el retablo mayor de la catedral de Córdoba y el adorno del convento salmantino de San Esteban.

En el ámbito intelectual, brillan las presencias de Martín de Roa, Martín de Saavedra y Guzmán, Luis Rufo, Andrés de Morales, Juan Páez de Valenzuela, Antonio Paredes, Juan de Rivas (“El Sordillo”), Francisco Carrillo de Córdoba, Juan de la Paz, Juan Bautista de Morales, Juan de Leiva, Francisco de Posadas, Gabriel de Peralta, Juan de Almoguera, Luis Messía de la Cerda, etcétera. Resulta valioso recordar la obra de tres de estos estudiosos del siglo XVII cordobés: Martín de Roa, Luis Rufo y Francisco de Posadas. Debe confesarse que este último se retoma, en buena medida, por cuestiones que a algunos lectores parecerán inválidas: la vida novelesca que llevó y el carácter de sus escritos.

Martín de Roa fue un notable religioso, orador y maestro que impartió clases de Retórica y Sagrada escritura en el Colegio de Córdoba (1594-1603). Entre sus escritos más importantes se hallan numerosas piezas latinas y españolas, sus exégesis bíblicas, sus textos

⁴⁸ Francisco Álvarez Amo e Ignacio García Aguilar, *Op cit*, p. 129.

hagiográficos, sus vidas de damas devotas y sus trabajos histórico-arqueológicos. Luis Rufo fue un destacado poeta y pintor, cuya hazaña pictórica más valiosa consistió en haber vencido a Caravaggio en un certamen italiano; en el campo literario, se le recuerda por sus quinientas apoteogmas (1640- 1646) dedicadas a don Baltasar Carlos. Francisco Posadas fue un religioso dominico que vivió a la manera de los protagonistas hagiográficos, pues- según relatan- desde pequeño atravesó una serie de calamidades familiares y económicas que forjaron su temple estoico. Sus mayores aportaciones (unas memorables, otras para el olvido) fueron las siguientes: los *Ladridos del perro* (1696), los escritos devotos calificados por Álvarez Amo de “impertinentes sobre numerosos”⁴⁹ y su activa participación en el cierre de la casa de comedias de Córdoba.

Todas estas figuras (algunas reconocidas, otras relegadas) jugaron junto a Luis de Góngora el papel estelar en la puesta en escena artística de España, en especial, de Córdoba, ciudad que- como pudo apreciarse- brindó a los artistas el terreno cultural propicio para la creación de obras pictóricas, arquitectónicas, escultóricas y literarias que forman el nutrido repertorio de piezas modernamente denominadas manieristas y barrocas.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 138.

CAPÍTULO II

GÓNGORA FRENTE A LA CRÍTICA

El presente capítulo es imprescindible para nuestra investigación porque se brinda un panorama de la bibliografía gongorina, ya que se exponen las principales obras, perspectivas de estudio y líneas temáticas que la crítica ha privilegiado desde la segunda década del siglo XX hasta la actualidad, y como se desea mostrar que el hedonismo en la poesía de Góngora, materia de nuestro trabajo, ha sido poco atendido, por ello se considera pertinente un apartado que proporcione un estado de los estudios gongorinos y, por consiguiente, el estado del hedonismo en el poeta cordobés.

El periodo que comprende la segunda década del siglo pasado y la primera del XXI no se ha tomado de manera arbitraria, sino que responde a dos fuertes motivos: primero, recuérdese que a finales del segundo decenio del siglo pasado surgió un grupo de escritores españoles conocidos como “Generación del 27” (Gerardo Diego, Jorge Guillén, Pedro Salinas, entre otros), cuyo legado fue, por mencionar solamente una aportación, el rescate de la poesía de Luis de Góngora y Argote, en la cual se aprecia su admirable ingenio, imaginación desbordante y registro indefinido, rasgos que la han tenido inmersa por más de trescientos años en un vaivén interpretativo y crítico.

En su tiempo, la poesía del cordobés desató apasionadas discusiones entre dos bandos literarios: los apologistas, por un lado, y los detractores de las formas cultas⁵⁰, por otro; ambos estuvieron motivados por la innovación que representó la estética gongorina, misma “que venía a romper con la concepción, todavía muy arraigada, del arte docente”⁵¹ y que tenía sus raíces en el debate sobre las relaciones entre “la *res* y los *verba*, entre el

⁵⁰Andrée Collard en *Nueva poesía: conceptismo, culteranismo en la crítica española*, p. 9-15 señala que los términos “culto”, “cultista” y “culterano” eran foco de muchas discusiones literarias. Para unos, lo culto o cultista era lo que estaba “lleno de erudición”, lo que se entregaba al “cultivo del verso y del intelecto”, lo que tenía carácter “erudito, pulido y, diríamos, exclusivista, de minorías”; para otros, apuntaba hacia “la imitación extravagante del lenguaje gongorino”. Cabe mencionar que la voz “culterano” poseía un cariz peyorativo, pues se aplicaba a los malos versificadores que imitaban a Góngora.

⁵¹*Ibid*, p. IX.

contenido y la forma (la utilidad y el deleite, en términos horacianos), cuyo equilibrio era el factor clave en la poética clasicista.”⁵²

La primera crítica hecha a la poesía de Góngora se registra en una carta de Pedro de Valencia, donde valora y aplaude “lo nativo, generoso, ingenioso, claro, gracioso y de gusto honesto”⁵³ de las *Soledades*, poemas que tuvieron gran acogida, sobre todo entre los intelectuales de la ciudad natal de su creador.

Uno de los más fervorosos defensores de la poesía gongorina fue Francisco de Amaya, quien comentó la primera *Soledad* con gran entusiasmo, partiendo del defecto que Francisco Fernández de Córdoba, abad de Rute, le imputó al poema: la oscuridad. Este último erudito, a pesar de haber criticado ese rasgo del poema, no escatima en elogios ni duda en ofrecer su apoyo ante cualquier ataque literario y sobre todo ante el parecer malintencionado que se veía venir de Jáuregui y sus huestes.

Otro de los comentaristas fue Pedro Díaz de Rivas, cuyos *Discursos apologéticos por el estilo del Polifemo y Soledades* (1624) parecen ser -según Paul Thomas- “[textos] demasiado inclinados a la admiración ciega”,⁵⁴ pero que muestran claramente el impacto que la obra gongorina tuvo en los círculos culturales. Esa apología comienza exponiendo las principales objeciones que los “entendidos” daban a la poesía de Góngora: el gran número de voces peregrinas que introduce y repite, los tropos, las transposiciones, la oscuridad de estilo, la dureza de las metáforas, la mezcla de palabras sublimes y humildes, el uso de la hipérbole y la longitud de los periodos; continúa respondiendo con argumentos fundados en las autoridades grecolatinas (Cicerón, Quintiliano, Platón, Horacio), y finaliza con una alabanza al trabajo del cordobés: “es digno de loa y maravilla que en un vuelo tan alto y en una carrera tan precipitada nuestro poeta casi no haya resbalado”.⁵⁵

Un discurso más sobre la poesía del racionero de la catedral de Córdoba es una de las *Cartas Filológicas* que Francisco Cascales escribió a Luis Tribaldo de Toledo, la cual destaca, por un lado, la innovación e ingenio de la pluma de Góngora y, por otro, la

⁵² Pedro Ruiz Pérez, *Manual de estudios literarios de los Siglos de Oro*, p. 83.

⁵³ Pedro de Valencia, *Cit. pos.* Emilio Orozco Díaz, *Introducción a Góngora*, p.111.

⁵⁴ *Ibid.*, p.113.

⁵⁵ A. Porqueras Mayo, *La teoría poética en el Manierismo y Barroco español*, p. 163-164.

oscuridad del *Polifemo* y las *Soledades*. Para él, a diferencia de Díaz de Rivas, la oscuridad de Góngora es un elemento censurable, pues las palabras, metáforas y transposiciones de ambos poemas producen en el lector confusión e incapacidad de entendimiento, lo cual contradice las máximas de la poesía del momento: “enseñar, deleitar y mover.”⁵⁶ Cabe señalar que los censores literarios del siglo XVII concebían dos tipos de oscuridad: la de historias o fábulas y la de dicciones. La primera era aceptada porque tenía su origen en la ignorancia del receptor; la segunda no era tolerada pues el autor, ya para “probar las fuerzas y el caudal propio”,⁵⁷ ya para “hacer recibir de bueno lo que él conoce ser malo, vicioso y detestable”⁵⁸ tejía una red de intrincadas palabras, frasis o figuras que provocaban caos en el texto.

Hay que destacar la importante labor de otros comentaristas, quienes mediante cartas, ediciones comentadas o discursos apologéticos ora iluminaban algunos oscuros lugares de la obra del cordobés, ora discutían la autenticidad de los manuscritos que circulaban dispersos por España.

“Pellicer fue el siglo XVII hecho hombre”,⁵⁹ así lo define Alfonso Reyes en sus *Cuestiones gongorinas* donde se aprecia de manera límpida el perfil de este escritor aurisecular, quien concentró buena parte de su fuerza intelectual en la creación de genealogías nobiliarias, literatura de corte, alabanzas a los poderosos y, claro está, revelación de la alusión recóndita, la noticia biográfica y la vinculación del gongorismo poético con el oratorio; muestra de ello son sus *Lecciones solemnes* (1630), *Fénix* (1630), *Fama póstuma del maestro Paravicino* (1634), *Vida mayor y Vida menor*, *Segundas lecciones solemnes* y *Soledades comentadas* (1636).

José García Salcedo Coronel, escritor y político sevillano que, por un lado, se desempeñó como capitán de la guardia del virrey de Nápoles y gobernador de la ciudad de Capua y, por el otro, destacó entre los admiradores de la poesía de Góngora gracias a su *Polifemo comentado* (1629) y a la edición de los sonetos y canciones del cordobés (1645 y 1648). Cabe apuntar que su producción no se ciñe sólo a la exégesis de textos gongorinos

⁵⁶ *Ibid.*, p. 234.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 229.

⁵⁸ *Loc. cit.*

⁵⁹ Alfonso Reyes, *Cuestiones gongorinas*, p. 133.

sino que abarca áreas de la creación literaria (poesía), verbigracia sus *Rimas* (1624), *Panegírico al Serenísimo Infante Cardenal* (1636) y *Cristales de Helicon* o *Segunda parte de las rimas* (1642).

Cristóbal de Salazar y Mardones publicó en 1636 su *Ilustración y defensa de la Fábula de Píramo y Tisbe*, con la cual demostró su interés por los asuntos concernientes al “Homero español” cuyo famoso poema sobre los amantes de Babilonia fue valorado por este comentarista como el “que más lima costó a su autor, y de la que hazia mayores estimaciones”.⁶⁰

Poco conocido, mas no por ello menos importante, fue el gongorista Gaspar Buesso de Arnal, licenciado aragonés de familia noble que en 1644 publicó la *Colusión de letras humanas y divinas en defensa del lírico Píndaro cordobés D. Luis de Góngora*. Esta obra comprende una defensa de las letras humanas, una glosa y un comentario al romance “Entre los sueltos caballos”, poemas de autoría propia, ataques a Pellicer, halagos a la poesía del cordobés, entre otros apartados de notable anticastellanismo literario.

La recepción de dicho material prácticamente fue nula hasta mediados del siglo XX, años en los que Walter Pabst⁶¹ exhumó la figura del apologista. Este desconocimiento se debió a que la *Colusión* tempranamente se extrajo de España y, posteriormente, se depositó en una biblioteca privada, la del embajador austriaco en Madrid. Téngase en cuenta que la labor crítica e interpretativa de un texto no puede darse en una congeladora literaria, esto es, sin difusión y diálogo del mismo.

Gracias a Alfonso Reyes se sabe que el impacto de la pluma gongorina llegó a ser tan fuerte que, no obstante lo pensado hasta principios del siglo pasado, a lo largo del siglo XVII hubo un considerable intercambio literario entre Inglaterra y España, hecho que han anunciado investigadores como Fitzmaurice-Kelly (*The relations between Spanish and English Literature*) y H. Thomas (*Three translators of Góngora and other Spanish poets during the seventeenth Century*), quienes no sólo mostraron la popularidad del poeta

⁶⁰ Dámsó Alonso y Eulalia Galvarriato de Alonso, “Prolegómeno a un estudio estilístico de la *Fábula de Píramo y Tisbe*” en www.mindspring.com, 12 marzo de 2010.

⁶¹ Un continuador de los estudios sobre el gongorista Buesso Arnal es Nicolás Marín López, cuyo trabajo más reciente “Nuevos datos sobre el gongorista Buesso de Arnal” puede consultarse en *Estudios literarios sobre el Siglo de Oro*, p. 133-142.

cordobés sino también la de escritores como Antonio Hurtado de Mendoza, Francisco de Quevedo, Bartolomé Leonardo de Argensola, Garcilaso de la Vega, Juan de Tassis (Conde de Villamediana), etc.⁶²

De la obra de Luis de Góngora se sabe que trascendió fronteras y que suscitó varias reflexiones e interpretaciones, entre las que destacan las de Thomas Stanley (1625- 1678), quien tradujo una sexta parte de su *Soledad* primera; Sir Richard Fanshawe (1608-1666), quien interpretó siete de sus piezas, y Philip Ayres (1638-1712), quien publicó un tomo de traducciones e imitaciones de textos españoles, incluidos varios poemas del “Píndaro andaluz”.

Algunos de los más férreos críticos contemporáneos de Góngora y su poesía fueron Jáuregui, Lope y Quevedo. El primero apuntó a lo largo de su *Antídoto contra la pestilente poesía de las Soledades* (1613) una serie de faltas en las que Góngora había incurrido al escribir su poema: el título, el asunto, la estructura, el género, el tono e, incluso, las imágenes, algunas de las cuales juzga inapropiadas debido ora a que no encajan con los modelos clásicos, ora a que transgreden la realidad, esto es, limita las licencias poéticas de todo artista. Cabe señalar que esta reacción adversa ha sido atribuida por Foulché-Delbosc como resultado de la molestia que causó el hecho de que Góngora no le haya dado su obra cumbre para que se la revisara, lo cual -de no haber ocurrido- “mejor supiera defenderlas que las ofendió”.⁶³

El segundo, no obstante haber encabezado un sinnúmero de disputas literarias contra el autor de las *Soledades*, parece más mesurado en sus juicios, ya que reconoce, respeta y admira sus logros y alcances poéticos, los cuales no le impiden censurar ciertos “vicios que se introducirían entre muchos que procurarán imitar el lenguaje destes versos, entendiendo que V.m. habla en ellos de veras”.⁶⁴ Con base en lo anterior, se deduce que Lope de Vega no estuvo en contra de la poesía de Góngora sino en contra de sus imitadores, quienes redujeron a fórmulas esquemáticas los recursos que el poeta trabajó magistralmente. El tercero de los opositores antes mencionados resultó ser el más violento

⁶² Alfonso Reyes, *Cuestiones gongorinas*, p. 103-105.

⁶³ Emilio Orozco Díaz, *Introducción a Góngora*, p. 115.

⁶⁴ Félix Lope de Vega, *Cartas*, p. 150.

de todos, pues en su *Aguja de navegar cultos* indica, a manera de burla, las voces que aparecen reiteradamente en la obra del cordobés, con lo cual denuncia la sistemática repetición y acumulación de culteranismos:

“Quien quisiere ser culto en solo un día,
la jeri (aprenderá) gonza siguiente:
fulgores, arrogar, joven, presiente,
candor, construye, métrica, armonía;
poco, mucho, si no, purpuracía,
neutralidad, conculca, erige, mente,
pulsa, ostenta, librar, adolescente,
señas, traslada, pira, frustra, harpía;
cede, impide, cisuras, petulante,
palestra, liba, meta, argento, alterna,
si bien, disuelve, émulo, canoro.
Use mucho de líquido y de errante,
su poco de noturno y de caverna,
anden listo livor, adunco y poro;
que ya toda Castilla,
con sola esta cartilla,
se abrasa de poetas babilones
escribiendo sonetos confusiones;
y en la Mancha, pastores y gañanes,
atestadas de ajos las barrigas,
hacen ya cultedades como migas.”⁶⁵

⁶⁵ Francisco de Quevedo, *Sátiras lingüísticas y literarias en prosa*, p. 140.

Durante el siglo XVIII y a partir de la publicación de la *Poética* de Luzán, Góngora y su estilo fueron relegados debido al cambio de cánones estéticos y, sobre todo, a la incompreensión de forma y contenidos de las piezas en arte mayor, las cuales dejaban en el lector de ese tiempo un amargo sabor, pues “no [les] parecía el poeta comprometido con lo humano que entonces se consideraba ideal. Hubo, así, un intento por relegarlo al limbo de los artífices, de los ingenios menores, poco menos que deshumanizados”⁶⁶, tal como lo revelan las palabras del Marqués de Valmar:

“la poesía había quedado reducida a un enredado y monótono laberinto de ridículos conceptos, de narraciones chocarreras, de monstruosas hipérboles, de agudezas sin intención ni alcance moral, de alambicamientos peregrinos, expresados en frases más peregrinas todavía. Hasta la poesía religiosa, que no vive sino con la dignidad del pensamiento, con la sencillez de la expresión, con la magnificencia de las imágenes, se hallaba pervertida y ahogada en aquel raudal de retruécans y trivialidades.”⁶⁷

No obstante, algunos escritores (Juan Pablo Forner y Nicolás Fernández de Moratín) retomaron los poemas menos cultos y letrillas debido a la sencillez y claridad que guardaban respecto a la otra parte de la producción gongorina. Cabe mencionar que Andalucía se mostró como uno de los últimos bastiones gongorinos, puesto que todavía a mediados del XVIII se llevaban a cabo certámenes y fiestas en memoria del “Homero español”. Resultado de este afán son el *Adonis* de Porcel Salablanca, la tercera *Soledad* de León Mancilla y los poemas largos del Conde de Saldueña.

A lo largo del siglo XIX, Góngora figuró entre los románticos y positivistas como un poeta de raigambre clásica y de puro juego formal carente de fondo. Empero, Adolfo de

⁶⁶ Antonio Carreira, *Gongoremas*, p. 19.

⁶⁷ Marqués de Valmar, *Cit. pos.* Emilio Palacios Fernández, “Evolución de la poesía en el siglo XVIII” en www.cervantesvirtual.com, 16 de mayo de 2010.

Castro se dio a la tarea de leer y comentar acertadamente la poesía del cordobés, la cual nuevamente se vio vapuleada por un crítico español que la consideró mero nihilismo poético: Menéndez y Pelayo. Él sostenía que la última etapa poética del racionero de Córdoba estaba compuesta por “versos sin idea y sin asunto, como meras manchas de color o como mera sucesión de sonidos”.⁶⁸

Ya bien entrada esa centuria, los poetas simbolistas y parnasianos (Verlaine y Mallarmé, principalmente) tomaron como estandarte ciertos fragmentos de la obra gongorina, cuya esencia –tal como señala Dámaso Alonso en “Góngora y la literatura contemporánea”⁶⁹- quedó desvirtuada por los seguidores españoles de Rubén Darío debido a su “indocumentación, su carácter *snob* y su superficialidad”.⁷⁰

No obstante, la admiración por Góngora continuó, sólo que de manera más sistemática y entregada. Así, surgieron investigadores del hispanismo internacional como Raymond Foulché-Delbosc, Miguel Artigas, Lucien Paul Thomas, Alfonso Reyes, Dámaso Alonso, Jorge Guillén, entre otros poetas de la Generación del 27, quienes lanzaron una mirada, aunque no totalmente rehabilitadora, que no ha dejado de aguzarse desde entonces.

Otra razón por la que se toma la segunda década del siglo XX como punto de partida de nuestra búsqueda bibliográfica es porque uno de los repertorios empleados en esta investigación, el MLA (índice aparentemente exhaustivo, realizado por la *Modern Language Association* y donde puede encontrarse información sobre libros, publicaciones periódicas, congresos, homenajes y tesis de instituciones educativas internacionales) surgió en 1920.

Para llevar a cabo la recolección de datos, se han consultado los catálogos de las Bibliotecas Central, Samuel Ramos y Daniel Cosío Villegas del Colegio de México. Además, se ha echado mano de las bases de datos LIBRUNAM, red bibliográfica de la UNAM, y MLA. En MLA se halló un total de 1045 referencias relacionadas con Góngora, de las cuales sólo 61 corresponden a los sonetos (7.5%), el resto a los romances (12%), la *Fábula de Polifemo y Galatea* (33.5%), las letrillas (4%), el epistolario (0%), las piezas

⁶⁸ Marcelino Menéndez y Pelayo, *www.cervantesvirtual.com*, 16 de mayo de 2010.

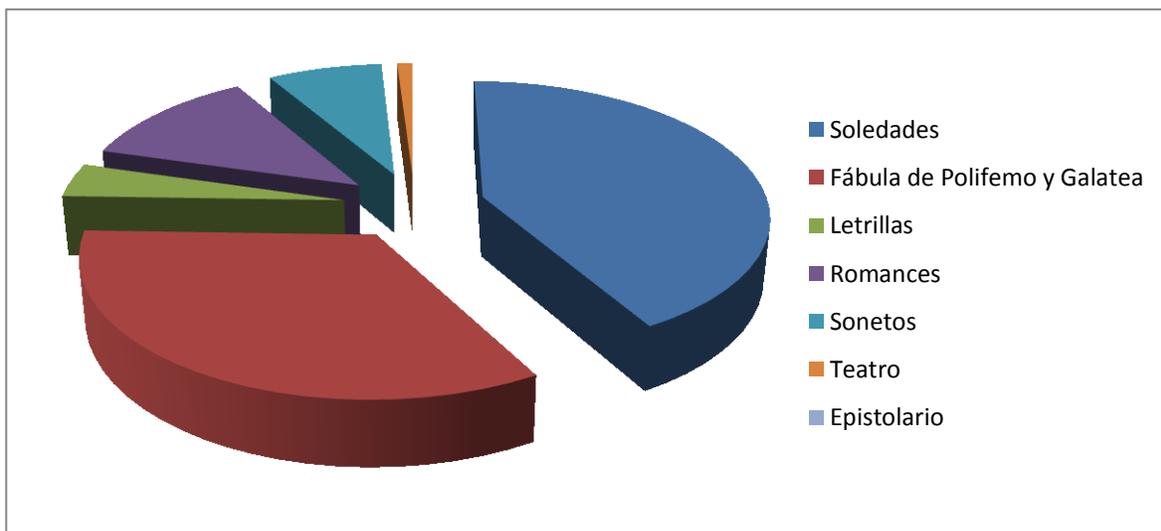
⁶⁹ Dámaso Alonso, *Estudios y ensayos gongorinos*, p. 443-467.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 270.

teatrales (1%) y las *Soledades* (41.8%). Las principales líneas de investigación de estos materiales son las siguientes:

- Historia literaria y cultural.
- Contexto teórico.
- Batallas entre los comentaristas.
- Influencia.
- Análisis de algunos poemas.
- Interpretaciones a pasajes.
- Estudios biográficos.

DISTRIBUCIÓN DE LA OBRA GONGORINA



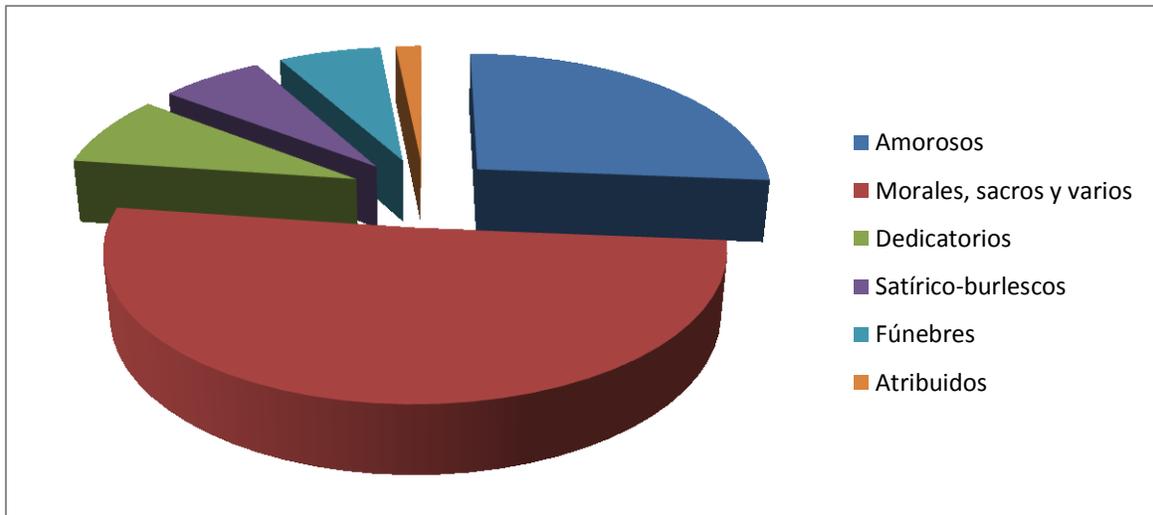
Mientras las *Soledades* parecen cautivar las miradas de los investigadores, con cerca del 42% de los estudios, el epistolario y los dramas quedan prácticamente olvidados con menos del 5%, cifra injusta, sobre todo en el caso del peculiar teatro gongorino, cuyo principal exponente en el campo de la crítica actual es Laura Dolfi.

En cuanto a los sonetos, materia de esta investigación, los estudios, que no son muchos y cuyo número se reduce aún más ora por estar escritos en lengua extranjera (alemán, inglés, francés e italiano), ora porque no son accesibles en México, tratan principalmente asuntos amorosos, morales y sacros, verbigracia: “La dulce boca que a gustar convida” y los poemas que giran en torno al *Carpe Diem*: “Mientras por competir con tu cabello” e “Ilustre y hermosísima María”, tal es el caso de “Los sonetos y un soneto: «Mientras por competir con tu cabello»” de Biruté Ciplijauskaitė y Alfredo Carballo Picazo, “Un soneto de Góngora” de Antonio Alatorre, “Más allá del *Carpe Diem*: el soneto «Mientras por competir con tu cabello»” de Gerli E. Michael, “Cristal, no marfil en «Mientras por competir con tu cabello»” de Terracini Lore, entre otros.

Sin embargo, dentro de las investigaciones gongorinas también se da cabida a los sonetos fúnebres, dedicatorios y satírico-burlesco, por ejemplo, “Góngora y las representaciones de la muerte: el túmulo en sus sonetos fúnebres” de Elsa Graciela Fiadino, “¿Es un soneto de Góngora también una alabanza?” de Ángel Luis Luján Atienza y “Floresta de sonetos gongorinos”, donde se comentan brevemente siete piezas: “¡Oh excelso muro, oh torres coronadas”, “Ilustre y hermosísima María”, “Mientras por competir con tu cabello”, “Descaminado, enfermo, peregrino”, “¡A la Mamora, militares cruces!”, “Menos solicitó veloz saeta” y “Tonante monseñor, ¿de cuándo acá”.

Es preciso apuntar que los estudios gongorinos dedican un espacio para sonetos atribuidos como el que reza “Sabe el cielo, Valdés”; empero, este trabajo no tocará ese grupo de textos debido a la autoría dudosa de los mismos y, por ende, a la posible intromisión de rasgos estilísticos ajenos a la obra del cordobés.

DISTRIBUCIÓN DE LOS SONETOS



Las publicaciones periódicas y ponencias de congresos en las que se encuentra material de crítica e interpretación gongorina son *Cervantes, Góngora y Quevedo: Simposio Nacional de Letras del Siglo de Oro Español* (en español), *La cultura visual y la literatura en el Barroco* (en inglés y español), *Actas del homenaje a Robert Jammes* (en francés), *Revista Electrónica sobre Literatura Española Medieval y del Renacimiento* (en español), *Biblioteca Electrónica del ITAM* (en español), *Quaderni del Dipartimento di Lingue e Letterature Straniere Moderne dell'Università di Pavia* (en italiano), *Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas* (en español), *Actas del Congreso Internacional de Hispanistas* (en español), *Journal of the Society for Renaissance & Baroque Hispanic* (en inglés), *Nueva Revista de Filología Hispánica* (en español), *Diálogos* (en español), *Hispanofilia* (en español), *Revista de Literatura* (en español), *Revista Iberoamericana* (en español), *Bulletin of Hispanic Studies* (en inglés), *Olivar: Revista de literatura y cultura españolas* (en español) y *Góngora hoy* (en español).

Algunos de los materiales antes mencionados representan un obstáculo para el lector monolingüe, ya que están escritos en inglés, francés, italiano o alemán. Un ejemplo de esto es el *Quaderni del Dipartimento di Lingue e Letterature Straniere Moderne dell'Università*

di Pavia, compendio de artículos en lengua italiana que aborda forma y contenido de los sonetos de Góngora. Otro ejemplo son las *Actas al homenaje de Robert Jammes*, artículos compuestos en francés que giran en torno a las *Soledades*; sin embargo, para los fines de este estudio, las *Actas* no constituyen un freno, pues se centran en una obra ajena al objeto de este análisis, los sonetos.

Respecto a *Góngora hoy*, compendio de ponencias llevadas a cabo durante tres años (1997-1999) en Córdoba, debe mencionarse el trabajo de Giulia Poggi, quien en “Petrarquismo (y antipetrarquismo) en los sonetos de Góngora: cinco casos de intertextualidad” postula que los sonetos gongorinos se encauzan en la tradición de la glosa y no en la fiel imitación de modelos italianos. Para ello, analiza cinco composiciones (“Fragoso monte, en cuyo basto seno”, “Gallardas plantas que con voz doliente”, “Si Amor entre las plumas de su nido”, “Descaminado, enfermo, peregrino” y “Comer salchichas y hallar sin gota”) que permiten observar el diálogo entre Góngora y los petrarquistas, el cual no reside solamente en las formas métricas sino en la alusión semántica, rítmica y simbólica.

“La cultura visual y la literatura en el barroco” fue un ciclo de conferencias que tuvo lugar durante los días 1 y 2 de abril de 2008 en el Instituto de Investigaciones Estéticas, donde se expusieron algunos aspectos de la obra de Calderón, Góngora y Sor Juana. Acerca del segundo, Kirsten Kramer presentó la relación entre retrato, espejo y escritura en las composiciones de Góngora a través del soneto “Hurtas mi vulto y cuanto más le debe”, claro ejemplo del fuerte vínculo que hubo durante el siglo XVII entre artes visuales y poesía, la cual, cabe mencionar, fue concebida bajo una mirada neoplatónica que colocó al artista al nivel de una divinidad capaz de crear, tal como apunta el tópico *Deus pictor*. Resulta pertinente indicar que este trabajo sobre el cordobés ha sido recogido por *Olivar: Revista de literatura y cultura españolas* bajo el nombre de “Mitología y magia óptica”.

El resto de las publicaciones periódicas no representa problema, puesto que está escrito en español o inglés y se puede conseguir, ya sea en las bibliotecas citadas o en la base de datos de MLA, donde, además de encontrar las referencias bibliográficas, varias de ellas se pueden consultar en formato PDF.

Algunos de los sonetos más representativos de Góngora, como los mencionados anteriormente, se encuentran en un sinnúmero de antologías históricas o periódicas (*Poesía de los Siglos de Oro*, publicada por Castalia), genéricas (*Fiori di sonetti* de Antonio Alatorre) y personales (*Antología comentada de los sonetos de Góngora* de Emilio Orozco Díaz); no obstante, si se desea hallar estas y otras piezas, es decir, el conjunto y totalidad de los sonetos es necesario acudir a las ediciones de Castalia, Porrúa o Losada, que han publicado *Sonetos Completos*, *Poesías y Sonetos*, respectivamente. También existen obras que contienen la producción completa del autor. Dos de ellas son las que auspicia la Fundación Antonio de Castro (2000) y EDAF (1980). Es importante señalar que la primera fue dirigida por Antonio Carreira, reconocido investigador y editor de la poesía del “Homero Español”.

Muchos y de carácter diverso son los textos que se han escrito sobre Góngora; empero, los que resultan fundamentales y, por tanto, obligatorios para todos aquellos que deseen acercarse a su obra son *La lengua poética de Góngora y Estudios y ensayos gongorinos* de Dámaso Alonso, *Cuestiones gongorinas* de Alfonso Reyes, *La obra poética de don Luis de Góngora y Argote* de Robert Jammes, *Estilo barroco y personalidad creadora* de Fernando Lázaro Carreter, *Notas para una edición comentada de Góngora* de Jorge Guillén y *Don Luis de Góngora y Argote: biografía y estudio crítico* de Miguel de Artigas.

Estudios y ensayos gongorinos, obra compuesta por Dámaso Alonso y publicada por primera vez en 1955, consta de cuatro nutridos capítulos que abordan cuestiones estéticas (capítulo I), estilísticas (capítulo II) y textuales (capítulo III), así como asuntos relacionados con la crítica y recepción de la poesía de Góngora durante y después del siglo XVII (capítulo IV). Este material resulta imprescindible debido, entre otras cosas, a la amplitud y diversidad temática; la mirada crítica, que no sólo observa la belleza de las piezas sino también sus flaquezas y carencias, cualidad que hace de este libro un sólido peldaño para las siguientes generaciones de estudiosos de la literatura española, y la claridad, cuidado e innovación de sus análisis, los cuales van más allá del estudio de los moldes exteriores, pues buscan desentrañar “[lo que] existe antes de la creación, el bullir, aún informe, del pensamiento poético. [La] primera forma de mil y mil figuras cambiantes,

mucho más profunda que esa de meras estrofas y versos y muy anterior a ella, mucho más ligada a la entraña, al manantial de donde surge el impulso creativo, vinculada a la misma plasmación del pensamiento conceptual, pero agitada también por impulsos afectivos y representaciones sensoriales...”⁷¹

Alfonso Reyes publicó en 1958 sus *Cuestiones gongorinas*, conjunto de ensayos que muestran reflexiones, interpretaciones y hallazgos en torno a la vida y obra del poeta cordobés, quien aparece ante el lector como un hombre sensible, ingenioso, mordaz, rebelde y crítico de su entorno, rasgos que lo comprometieron constantemente ante la autoridad de su tiempo, que no dudó en enviarle cartas donde se le reconvenía asistir más al coro, hablar menos durante los oficios divinos, no asistir a las fiestas de toros y, en fin, cambiar su estilo de vida, pues se comportaba “como un mozo”⁷² y andaba “de día y de noche en cosas ligeras”.⁷³ Todas estas exigencias del obispo Francisco Pacheco fueron invalidadas por Góngora gracias a una brillante y burlona respuesta en la que fácil y elegantemente deslinda responsabilidades:

“...he estado siempre en las horas con tanto silencio como el que más, porque, aun cuando quiera no estar con el que se me manda, tengo a mis lados uno sordo y uno que jamás deja de cantar; y así callo, por no tener quien me responda.

...a las conversaciones y juntas del Arco de las Bendiciones donde me he hallado, asisten también personas graves y virtuosas, y se tratan negocios tan otros de lo que se hace cargo, que no respondo por ellos para no agraviallos.

...que si vi los toros que hubo en la Corredera las fiesta del año pasado, fue por saber iban a ellas personas de más años y más órdenes que yo, y que tendrían más obligación de temer y de entender mejor los *motus proprios* de su Santidad.

...que ni mi vida es tan escandalosa, ni yo tan viejo que se me pueda acusar de vivir como mozo; que mi conversación con representantes y con los demás deste oficio es dentro de mi casa,

⁷¹ Dámaso Alonso, *Estudios y ensayos gongorinos*, p. 219.

⁷² Alfonso Reyes, *Cuestiones gongorinas*, p. 175.

⁷³ Capítulo de cargos contra el racionero de la catedral de Córdoba hecha por el obispo Francisco Pacheco en 1588.

donde vienen como a las de cuantos hombres honrados y caballeros
suelen, y más a la mía por ser tan aficionado a la música.”⁷⁴

Para hacer este retrato del “Píndaro cordobés”, el autor se vale de tres elementos textuales básicos: las colecciones de sus obras, las epístolas y los manuscritos críticos del siglo XVII, los cuales además son utilizados para analizar ciertas estrofas de la obra del cordobés, tal es el caso de la estrofa X del *Polifemo* (Véase “La estrofa reacia del *Polifemo*”) o para percatarse de la vigencia de los comentaristas auriseculares (Véase “La importancia de los comentaristas”) cuya labor, si bien fue superficial, inició la exégesis de un conjunto de textos que fueron e, incluso, siguen pareciendo “oscuros” a muchos lectores, cuya visión debe ser nutrida por la lectura de este tipo de comentarios, pues aclaran alusiones, explican equívocos, resuelven hiperbatones, anotan aspectos culturales que para el receptor moderno resultan inauditos y muestran el diálogo que hubo entre estos hombres de letras, retroalimentación que pervive hoy en filólogos como Dámaso Alonso y Alfonso Reyes.

La obra poética de don Luis de Góngora y Argote es un trabajo de gran envergadura que toca todas las aristas de la obra de Góngora, pues organiza temáticamente, analiza y comenta tanto la pieza cumbre del poeta, esto es, las *Soledades* como los sonetos, pasando por el teatro, la lírica menor y la biografía. Sobre la biografía, hay que citar un par de materiales útiles: *Para la biografía de Góngora: documentos desconocidos* de Dámaso Alonso y el *Epistolario* del cordobés, compuesto por poco más de un centenar de cartas que, en palabras de Fernando Lázaro Carreter, tiene “escaso valor testimonial”.⁷⁵

Gracias a la dimensión de aquel texto es posible hallar ricos apartados que giran en torno a la vena satírico-burlesca como a la amorosa, líneas temáticas que siguen los poemas que conforman el *corpus* de la presente investigación y cuya propuesta consiste en demostrar, por medio de los sonetos, que Góngora es un poeta hedonista, rasgo que se atribuye a varios poetas auriseculares, incluido el cordobés, pero que no ha sido desarrollado a conciencia.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 177.

⁷⁵ Fernando Lázaro Carreter, *Estilo barroco y personalidad creadora*, p. 130.

Estilo barroco y personalidad creadora comprende una serie de artículos sobre los poetas más representativos de la literatura barroca, dentro de los cuales figura- sin mayor sorpresa- nuestro autor, quien en “Para una etopeya de Góngora” es estudiado a partir de una doctrina llamada: tipología caracterológica, la cual permite a Fernando Lázaro Carreter interpretar el carácter del poeta y acercarse a su arte, es decir, exponer los aspectos biográficos y psicológicos pertinentes para el análisis de algunas piezas que revelan el ánimo hedonista del escritor. Para el autor de este libro, el racionero de la catedral de Córdoba responde a las apetencias del “vagabondage affectif” que, bien puede ser asociado con el neopicúreo, pues “vagabundea física y espiritualmente en busca de nuevas sensaciones, de nuevos sentimientos, amistades y conocimientos. No hay tras ellos finalidades concretas: lo que desea es un presente intenso y, a ser posible, satisfactorio.”⁷⁶

Notas para una edición comentada de Góngora es un conjunto de glosas elaboradas por el poeta Jorge Guillén con motivo del tercer centenario del “Píndaro andaluz”.⁷⁷ Este libro está dividido en dos partes. La primera contiene: 1) Varia poesía. Análisis de peculiaridades estilísticas sobre algunos sonetos, ora de carácter amoroso, ora fúnebre, tales como “La dulce boca que a gustar convida”, “Tras la bermeja Aurora el sol dorado”, “Al tramontar del sol la Ninfa mía”, “Mientras por competir con tu cabello”, “Ilustre y hermosísima María”, “Gallardas plantas que con voz doliente”, “Sacros, altos dorados capiteles”, “Cuantas al Duero le he negado ausente”, entre otros; romances como “Hermana Marica”, y letrillas como “Ándeme yo caliente”; 2) El Polifemo, al cual dedica cerca de medio texto. El segundo apartado es sumamente rico, ya que conjuga los apuntes eruditos de los comentaristas auriseculares (Pellicer, Salcedo Coronel, Díaz de Rivas y Cuesta) con los sensibles hallazgos del mismo Jorge Guillén, quien ilumina la lectura con brillantes aportaciones: relaciona los sonetos juveniles con la pintura y los fúnebres con la escultura y compara la estética gongorina con la mallarmeana, por citar sólo dos casos.

Don Luis de Góngora y Argote: biografía y estudio crítico es un texto de sumo valor para los estudios gongorinos del siglo XX porque fue uno de los pioneros en la rehabilitación de la figura del poeta cordobés, ya que con mirada objetiva, sistemática y seria intentó reconstruir la vida de un hombre sobre el que “ha pesado y pesa todavía un

⁷⁶ *Ibid.*, p. 137.

⁷⁷ Título dado al poeta por José Pellicer de Salas y Tovar, comentarista de la obra de Góngora.

censo de injusticia, de pasión laudatoria o de extremado menosprecio.”⁷⁸ Además de configurar el perfil biográfico de este artista, Artigas se dio a la tarea de comentar algunas composiciones que, cabe apuntar, no se ciñen al típico canon de la crítica gongorina (*Soledades* y *Polifemo*) sino que toca escritos relegados durante años; verbigracia, los mal llamados “poemas menores.” Un acierto de este investigador es que entrelaza la vida con la obra, cualidad que deja ver a un Góngora de tres dimensiones, esto es, a un genio poético con profundidad humana.

De los críticos anteriores así como de sesudas reflexiones, recientemente han germinado estudios como *Fronteras de la poesía en el Barroco* o el suplemento a la *Historia de la literatura española (Siglos de Oro: Barroco)* de Aurora Egido, *Las razones del poeta: forma poética e historia literaria, de Dante a Borges* de José María Micó, *Entre Narciso y Proteo: lírica y escritura de Garcilaso a Góngora* de Pedro Ruiz Pérez, *Gongoremas* de Antonio Carreira, *Góngora* de Oreste Frattoni, *Semántica y poética (Góngora y Quevedo)* de Mauricio Molho, *Introducción a Góngora* de Emilio Orozco, *Piedras preciosas: otros aspectos de la poesía de Góngora* de Antonio Pérez Lasheras y *Góngora y la poesía culta del siglo XVII* de Jesús Ponce Cárdenas, por mencionar algunos.

De esos títulos destaca *Entre Narciso y Proteo: lírica y escritura de Garcilaso a Góngora*, obra española de reciente publicación (2007) que aún no ha llegado a las bibliotecas de la UNAM. Este texto expositivo-descriptivo consta de seis breves capítulos, en los cuales el autor- Pedro Ruiz Pérez- presenta dos fenómenos de vital importancia en las letras del siglo de oro y que, por lo mismo, se hallan íntimamente ligados: la percepción y construcción del “yo” lírico así como el alcance e impacto del *Canzoniere* de Petrarca en la concepción, creación y difusión de la literatura. Ambos casos se explican a partir de la mirada sobre el quehacer poético, ora narcisista ora proteica, esto es, más subjetiva u objetiva, tal como lo revelan las poéticas de Garcilaso, Gutierre de Cetina, Fray Luis de León, San Juan de la Cruz, Góngora, entre otros.

Otro investigador que publicó en fechas posteriores a la muerte de Dámaso Alonso, además de Egido y Micó, es Antonio Carreira, quien sobresale, entre otras cosas, por sus *Gongoremas*, los cuales- además de representar un neologismo introducido por el

⁷⁸ Miguel Artigas, *Don Luis de Góngora y Argote, biografía y estudio crítico*, p. 255.

investigador- constituyen un texto vertebral en cuestiones gongorinas, ya que a lo largo de sus cinco apartados de muy variable extensión presenta diecinueve escritos que tratan temas que van desde el carácter y personalidad del cordobés hasta la fama póstuma del mismo, pasando por dos grandes vetas de su obra: las *Soledades*, pieza cúspide de la literatura culta del siglo XVII, y los romances, poemas continuadores y, a la vez, innovadores de la lírica española, la cual en manos de Góngora y “entre el sometimiento y la ruptura [halló su] margen de creación.”⁷⁹ Cabe apuntar que tanto los *Gongoremas* como las *Notas* resultan de difícil acceso, ya que no se encuentran en las bibliotecas de universidades públicas.

Semántica y poética (Góngora y Quevedo) es un conjunto de seis ensayos, cuatro sobre el cordobés (“Sobre la metáfora”, “Semántica y poética”, “*Soledades*” y “Sobre un soneto a un pintor”) y dos sobre el madrileño (“Cinco lecciones sobre el *Buscón*” y “Dos sonetos”), que condensan las ideas de dieciocho años de investigación aurisecular (1959-1977) de Mauricio Molho, quien centra su mirada en los niveles de subjetividad del yo lírico presentado por ambos escritores, a fin de descubrir los avatares de un fenómeno literario sumamente complejo y dinámico: el Barroco, cuya esencia ha sido desvirtuada por una simplista, reduccionista y empobrecedora clasificación: conceptismo *versus* cultismo, concepción que ha imperado por años en la historia literaria.

Góngora, opúsculo que se halla en la biblioteca del Instituto de Investigaciones Filológicas, es un modesto trabajo descriptivo de Oreste Frattoni que muestra *grosso modo* la vida y obra del “Homero español”. Este material está conformado por dos apartados: biografía y estudio de la obra gongorina; la primera parte resulta valiosa porque proporciona un panorama vital del poeta cordobés, lo cual es de utilidad para todo lector que se inicia en la investigación de dicho escritor. Lamentablemente no contribuye con información novedosa, tampoco profundiza como otros textos de carácter biográfico, tal es el caso de los libros escritos ora por Miguel Artigas ora por Dámaso Alonso y Elena Galvarriato, en los cuales sí se puede ver una serie de hallazgos y fuentes de sumo interés; la segunda parte parece que no hace grandes aportaciones a mi trabajo de titulación, empero hay dos elementos que vale la pena rescatar: un cuadro de producción de la obra gongorina

⁷⁹ Giovanni Sinicropi, *Cit. pos.*, Antonio Carreira, *Gongoremas*, p. 36.

y algunas menciones al carácter rebelde del poeta y al reflejo de éste en su creación artística.

Piedras preciosas...otros aspectos de la poesía de Góngora es un conjunto de brillantes ensayos cuya autoría corre a manos del investigador español Antonio Pérez Lasheras, quien se ha dedicado cerca de 25 años al estudio de la obra gongorina, lo cual le permite agrupar tranquilamente el corpus de este libro en tres apartados que tocan tanto los poemas mayores como los menores, pasando por la herencia literaria del cordobés. El primer apartado lleva por nombre “Aspectos teóricos”, compuesto por tres artículos: “La distribución poética de los manuscritos y ediciones de la Edad de Oro y la poesía gongorina: un caso de condicionamiento paratextual”, “La poesía satírica y burlesca de Góngora” y “La crítica literaria en la polémica gongorina”; el segundo apartado se llama “Aspectos prácticos” y está integrado también por tres textos breves: “Parodia, burla y sátira en el primer Góngora”, “De máscaras y amores (la superación del petrarquismo en las primeras composiciones gongorinas)” y “Góngora y su influencia en los villancicos cantados: el caso aragonés”, y el último apartado es un apéndice que consiste en un extenso listado de escritos en torno a la polémica que se suscitó entre los seguidores y los detractores del cordobés.

José María Micó, profesor de la Universitat Pompeu Fabra, dio a la imprenta en 2001 *De Góngora*, aproximación a la obra de uno de los autores españoles más comentados: Luis de Góngora y Argote. Este texto está compuesto por diez apartados: el primero, “De la poética de Herrera a la poesía de Góngora”; el segundo, “Góngora a los diecinueve años”; el tercero, “Descaminado, enfermo, peregrino”; el cuarto, “La superación del petrarquismo”; el quinto, “A mis soledades voy”; el sexto, “La guerra de los comentaristas: Andrés Cuesta”; el séptimo, “Góngora, poeta elemental”; el octavo, “Sobre algunos escollos gongorinos”; el noveno, “Un verso de Góngora y las razones de la Filología”, y el décimo, “El Góngora de Guillén”.

El primer capítulo esboza la metamorfosis de la poesía aurisecular (desde Herrera hasta Góngora) a través de los variados comentarios vertidos en las *Anotaciones*, el *Antídoto*, el *Examen del “Antídoto”*, la correspondencia entre lopistas y gongoristas y las ediciones de la obra del cordobés, entre las que destacan la de Pacheco. Las manifestaciones más

relevantes de esta transformación poética coinciden, y no por casualidad, con los temas sobre los que giraron las controversias literarias: la oscuridad de la escritura, el recurrente uso de voces peregrinas (especialmente latinas), las trastocadas fórmulas sintácticas, la falta de decoro entre forma y fondo, el empleo desenfadado de metáforas inauditas, etc.

El segundo capítulo hace un retrato biográfico y literario del poeta durante sus años juveniles, en especial, en el periodo de estudios salmantinos (1580). Esta etapa destaca por dos momentos: por un lado, la partida de su natal Córdoba, y por otro, la fiebre esdrújula de la que no quedó exento el “Píndaro andaluz” y los primeros gestos de reconocimiento al talento del escritor. Muestra de ello fue la admiración que provocó en la Universidad de Salamanca, institución que en el año 1580 peleó con la Universidad de Alcalá por el otorgamiento de la edición de *Os Lusíadas*, proyecto auspiciado por Felipe II que reunió no sólo a los traductores más reconocidos de ambas escuelas (Benito Caldera por Alcalá y Luis Gómez de Tapia por Salamanca) sino a los estudiantes de mayor ingenio, entre los cuales destacó Góngora con su curiosa serie de canciones al modo de los *sdrucchioli*.

El tercer y cuarto capítulos giran en torno a uno de los asuntos más desconcertantes, fértiles e innovadores de la poesía de Luis de Góngora y Argote: el amor. A lo largo de estos apartados, el investigador se da a la tarea de exponer distintas marcas gongorinas de la producción literaria de corte amoroso, entre las que destaca la figura del *exclusus amator*,⁸⁰ cuya principal función consistió en “aprovechar la circunstancia de ese último interlocutor impuesto por la tradición para diluir en su envío la falsilla autobiográfica y rematar el proceso de distanciamiento.”⁸¹ Algunas de las piezas que se estudian en esas páginas son las que llevan por primer verso: “Descaminado, enfermo, peregrino”, “No enfrene tu gallardo pensamiento” y “Gallardas plantas que con voz doliente”.

El capítulo quinto hace una lectura de las composiciones que desarrollan el tópico de menosprecio de corte y alabanza de aldea. Estas páginas resultan reveladoras porque, a diferencia de otros materiales de crítica gongorina, se comentan, aunque sea someramente, poemas sobre la naturaleza, la soledad y el alejamiento del ruido de la vida cortesana

⁸⁰ Véase también Giulia Poggi, “Exclusus amator e poeta ausente («Qué de invidiosos montes levantados»)” en *Gli occhi di pavone: Quindici studi su Góngora*, p. 15-34.

⁸¹ José María Micó, *De Góngora*, p. 89.

(verbigracia, “Este a Pomona cuando ya no sea”), puntos que fuera de la famosa obra del cordobés: las *Soledades*, no se han tocado con rigor y profundidad necesarios.

De la mano con ese capítulo se encuentra el séptimo porque aborda el carácter elemental de algunas composiciones del cordobés. Debe aclararse que con “elemental” se hace referencia a los componentes de la naturaleza: agua, tierra, aire y fuego y no a un cariz básico de los textos. Una de las aportaciones de este apartado radica en la comparación que tiende Micó entre poetas como Góngora y Calderón, quienes si bien trabajan constantemente la *concordia-discors* de los elementos naturales, no lo hacen con la misma intención.

Los capítulos sexto, octavo, noveno y décimo se centran en la recepción e interpretación del *opus* gongorino. El alcance de estos apartados es considerable porque da un panorama de la acogida y lectura de los textos desde el siglo XVII hasta el primer tercio del XX, ya que esboza el ambiente literario aurisecular (habla sobre las disputas poéticas, por ejemplo, la sostenida entre Andrés Cuesta y Pellicer Salas) y expone el papel que jugaron los cármes del “Homero español” para la Generación del ’27, especialmente para Jorge Guillén, a quien el mismo Juan Ramón Jiménez calificó de “el dispuesto, el pertrechado”⁸² para hacer la exégesis del cordobés. Además Micó, como buen humanista, propone una interpretación del verso 220 del *Polifemo* (“segur se hizo de sus azucenas”) y deja ver las dificultades a las que se enfrentaron y siguen enfrentándose los filólogos.

Tal como señaló Antonio Carreira en la conferencia dictada el pasado 3 de diciembre de 2010 en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM⁸³, la elaboración de un recuento pormenorizado y exhaustivo de los estudios gongorinos resulta una labor prácticamente imposible debido, en primer lugar, a la extraordinaria acogida que tiene la obra de Góngora y, en segundo, a la velocidad que ha adquirido la recepción y difusión de la información; por esta razón, el presente estado de la cuestión se ha contentado con describir las publicaciones sobredichas, cuyas virtudes y deficiencias se han mencionado a

⁸² *Ibid.*, p. 185.

⁸³ “El estado actual del gongorismo: contribución de Antonio Alatorre a los estudios de poesía de los Siglos de Oro” fue presentado el 3 de diciembre del 2010 a las 12:00 horas en el Salón de Actos de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM.

fin de destacar su importancia dentro de la crítica moderna y auxiliarnos en el desarrollo de nuestra tesis.

CAPÍTULO III

EL HEDONISMO

El capítulo que a continuación se presenta es fundamental para nuestro trabajo porque se brinda el marco teórico en el que se inserta la investigación, ya que se ofrece una descripción del hedonismo, en concreto, del epicureísmo y del neoepicureísmo, y como la comprensión de estas corrientes filosóficas es esencial para, a su vez, comprender la actitud que revela Góngora en sus sonetos, ello explica el carácter fundamental de este apartado para nuestros fines.

Cabe apuntar que no se elabora un capítulo para hablar de la relación entre poesía y filosofía ni en términos generales ni en el caso particular del autor que nos interesa, porque, insistimos, no es el objetivo de este texto, ya que solamente se busca dar cuenta de los elementos neoepicúreos. Tratar la pervivencia de las distintas corrientes filosóficas de la Edad Media al Siglo XVI y luego su reelaboración en el XVII junto con sus huellas en el quehacer poético aurisecular rebasa la finalidad de este estudio porque ello escapa al objetivo central, el cual, como se ha dicho ya anteriormente, es dilucidar la forma como los sonetos gongorinos presentan rasgos tanto formales como de contenido del epicureísmo moderno; por ello aunque resulta tentador y estamos conscientes de que su abordaje sería sumamente enriquecedor en otro contexto y otro grado académico, contrastar la postura de Góngora ante las diversas corrientes filosóficas y luego vincular sus ideas acerca del quehacer poético con las mismas no resulta pertinente en este material.⁸⁴

El hedonismo es una doctrina que identifica el bien con el placer. Esta corriente de la filosofía moral plantea una serie de preceptos o reglas empíricas que buscan, por medio de la prudencia, alejar al hombre del sufrimiento, los disgustos y el dolor y acercarlo con seguridad a la felicidad. Sin embargo, a lo largo de la historia del pensamiento este término

⁸⁴ A no ser que se piense que una tesis deba ir más allá de una demostración de la “formación adecuada en la disciplina correspondiente y [...] de la capacidad para organizar los conocimientos y expresarlos en forma correcta y coherente” es decir, a no ser que sostenga que el alumno deba rebasar los criterios de organización, sistematización y coherencia de la información. Estos requisitos son resultado de las modificaciones a los reglamentos *General de Exámenes, General de Estudios Técnicos y Profesionales y General para la Presentación, Aprobación y Modificación de Planes de Estudio*, aprobadas por el H. Consejo Universitario y publicadas en la Gaceta del 28 de octubre de 2004.

ha adoptado múltiples y considerables diferencias según el enfoque que se le ha dado al valor ético, es decir, al bien.

Entre las diversas escuelas que han propugnado por esta tendencia filosófica se encuentran los cirenaicos y epicúreos antiguos, encabezados por Aristipo de Cirene y Epicuro, respectivamente; los epicúreos modernos o neoepicúreos, representados por Valla, Gassendi, Ficino, Erasmo y Montaigne,⁸⁵ los materialistas franceses del siglo XVIII, encarnados en Helvecio, Holbach y la Mettrie, y los utilitarios ingleses, cuya figura principal fue Bentham.

El epicureísmo es una corriente hedonista que surgió en Atenas durante el siglo III a.C., época de crisis política y social que tuvo sus orígenes en dos hechos determinantes: la disolución de las ciudades-estado y el mandato, primero, de Filipo (351-336 a.C) y, después, de Alejandro (336-323 a.C). Esta situación acentuó la incertidumbre que sufrían los ciudadanos, pues no sólo veían cómo se quebrantaba el orden en la tierra sino que miraban con desconsuelo la indiferencia de las divinidades ante las desgracias humanas, todo lo cual los dejó sumidos en un inquietante abismo espiritual que Epicuro y los seguidores del Jardín intentaron subsanar a través de una serie de máximas con fuerte impronta vital.

La obra de Epicuro, que se encuentra reunida en tres cartas (a Heródoto, Meneceo y Pítocles) y en un compendio de 121 sentencias, parte de una noción de corte atomista⁸⁶ que postula a los átomos como componentes primordiales de las cosas. Esta materia solamente puede ser conocida e interpretada a través de tres clases de evidencias: la pasión o afección pasiva (pasión de dolor o placer), las experiencias sensuales (sensaciones) y las prenociones o *prolepsis* (nociones previas de los objetos que se obtienen a fin de obtener un juicio bien fundado del entorno).

Respecto a la primera, Epicuro pensaba que toda afección pasiva alcanza a la causa del criterio, es decir, que el placer hace conocer necesariamente las causas del placer.

⁸⁵ Sólo se desarrollará el neoepicureísmo de Lorenzo Valla debido a que él fue el primero que reformuló modernamente la filosofía epicúrea, además de que es en quien mejor se pueden contrastar sus ideas con las de Góngora expresadas en sus sonetos.

⁸⁶ Cfr., Émile Bréhier, *Historia de la filosofía: la Antigüedad y la Edad Media*, p. 341-345.

“...hay que dar por garantizado que el hecho de la audición es cosa propia de un soplo procedente del objeto que habla o que resuena o que hace ruido o que produce de la manera que sea una sensación acústica.”⁸⁷

Sobre la segunda, consideraba que la sensación proporciona de manera fiel y segura la información relacionada tanto con lo tangible como con lo intangible, tal es el caso del cuerpo y el alma respectivamente:

“Es menester comprobar toda cuestión por su referencia a las sensaciones y concretamente a los enfoques que acompañan a las cuestiones, producidos bien por la reflexión o bien por cualquier criterio que sea, entonces es menester comprobar también toda cuestión por su referencia a los sentimientos que se originen en esa operación, con objeto de disponer de unos criterios con los que hemos de interpretar no sólo lo presumible sino también lo incierto.”⁸⁸

Acerca de la tercera, sostenía que la prenoción es fundamental en la adquisición del conocimiento porque permite formular juicios que sobrepasan la experiencia pasada y así da paso a la experiencia presente:

“...por un lado, la equivalencia de las imágenes captadas como en fotografía (sucediendo ello bien entre sueños o bien por algunas otras aprehensiones propias del acto discursivo o de los demás criterios) con los seres auténticos y a los que nos referimos con el apelativo de *verdaderos* no se daría nunca si no fueran algo real también los puntos de referencia con los que comparamos esa equivalencia.”⁸⁹

De la canónica o ciencia del criterio y de la física se debe partir para entender la postura moral de los epicúreos antiguos, quienes echando mano del conocimiento verdadero, entendido éste como “lo que realmente se puede ver o lo que la razón concibe de

⁸⁷ Epicuro, “Epístola de Epicuro a Heródoto” en *Obras*, p. 57.

⁸⁸ *Ibid.*, p. 50-51.

⁸⁹ *Ibid.*, p. 57.

acuerdo con los datos de la observación”,⁹⁰ intentaban desterrar del alma angustiada de sus contemporáneos cualquier resquicio de temor hacia la muerte, los dioses o el dolor.

El filósofo ateniense proponía que el individuo debía expulsar de sí todo miedo relacionado con la muerte, pues el alma- igual que toda la materia que la rodea- está conformada por átomos cálidos y sutiles que se comunican de manera directa con el cuerpo cuya función es, por un lado, servir de repositorio para el alma, por otro, fungir como transmisor de sensaciones ora placenteras, ora dolorosas.

Con base en lo anterior, lanza el siguiente razonamiento: el hombre- en su búsqueda del bien supremo, es decir, del placer- no debe temer a la muerte porque ésta implica la anulación de todo tipo de sensaciones, ya que una vez que “... se disuelve el resto del cuerpo, el alma se difumina, y ya no tiene las mismas facultades ni tampoco se mueve, con lo que resulta que no posee tampoco sensibilidad”.⁹¹ En otras palabras, él propone que no debe perturbarnos lo que no ocasiona sufrimiento, pues cuando la muerte llega, el individuo ya no es, y cuando el individuo es, la muerte no es.

Según esta corriente filosófica, el segundo temor que hay que suprimir es a los seres celestiales y a sus designios porque ellos carecen de injerencia en los asuntos mundanos, ya que se hallan en una esfera de bienaventuranza e inmortalidad que los vuelve indiferentes a las preocupaciones de los hombres inmersos en un espacio contrario al que moran las divinidades, debido a lo cual “los seres divinos no deben relacionarse en modo alguno con estas funciones, sino que deben ser mantenidos libres de estos menesteres [los humanos y los naturales] y en toda felicidad”.⁹²

El tercer miedo que debe rechazarse es el dolor porque éste, además de constituir un mal temporal, puede evitarse llevando una vida de sabiduría, entendida como una sobria, medida e inteligente toma de decisiones que conducen al hombre a una existencia sin sufrimiento físico:

“El dolor no se prolonga indefinidamente en la carne, sino que el dolor extremo dura poquísimos tiempo, y el que sólo consigue superar el gozo que embarga a la carne no acompaña a éste muchos días. Y las enfermedades de larga

⁹⁰ Jacques Chevalier, *Historia del pensamiento: El pensamiento antiguo*, p. 427.

⁹¹ Epicuro, “Epístola a Heródoto” en *Obras*, p. 64.

⁹² *Ibid.*, p. 78.

duración tienen una mayor dosis de gozo que del mismo dolor.”⁹³

A partir de la premisa de que todos los hombres buscan el placer y huyen al dolor desde su nacimiento y sin haberlo aprendido, el filósofo propone sopesar con sumo cuidado lo que es nocivo y útil, para lo cual se vale de la siguiente teoría de los deseos: 1) naturales y necesarios; verbigracia, comer y beber cuando el cuerpo lo solicita, 2) naturales y no necesarios; por ejemplo, comer manjares en lugar de modestos platillos y 3) ni naturales ni necesarios; tal es el caso de comer manjares en abundancia:

“Pues ni las bebidas ni las juergas continuas ni tampoco los placeres de adolescentes y mujeres ni los del pescado y restantes manjares que presenta una mesa suntuosa es lo que origina una vida gozosa sino un sobrio razonamiento que, por un lado, investiga los motivos de toda elección y rechazo y, por otro, descarta las suposiciones, por culpa de las cuales se apodera de las almas una confusión de muy vastas proporciones.”⁹⁴

Lo anterior permite observar cómo a lo largo de la historia se ha malinterpretado y vilipendiado la imagen del filósofo epicúreo, a quien se ha concebido como un sátiro glotón consagrado a los placeres de la carne, un bribón cuya actitud desmedida, descarada y deshonesto lo emparenta con los cerdos; de ahí que el ateniense y su grupo hayan sido acuñados como la “Píara de Epicuro”.⁹⁵

El cuarto aspecto en el que Epicuro repara es en el referente al desasosiego del alma, que se suscita cuando las personas se afanan con la temporalidad: “La vida del insensato es ingrata y se halla en constante trepidación y está dirigida siempre al futuro”;⁹⁶ para exiliar este inconveniente, el pensador reconviene a proceder de manera semejante a la anterior, esto es, a través de una razonada y sensata decisión que inexorablemente conducirá al

⁹³ Epicuro, “Máximas capitales” en *Obras*, p. 93.

⁹⁴ Epicuro, “Epístola de Epicuro a Meneceo” en *Obras*, p. 91.

⁹⁵ Emilio Lledó, http://www.culturaclasica.com/nuntii2003/junio/lledo_epicuro.htm, 23 mayo de 2010.

⁹⁶ Epicuro, *Cit. pos.* Rodolfo Mondolfo en *El pensamiento antiguo*, p. 115.

hombre al estado anímico óptimo: la *ataraxia*⁹⁷ o ausencia de turbación, preámbulo de la felicidad.

Continuadores de la doctrina del Jardín, véase Filodemo (siglo I a. C.), resumen las máximas antes mencionadas en el *tetrapharmakon*: “No hay que temer a Dios; no hay que temer a la muerte; el bien es fácil de adquirir; el peligro, fácil de soportar”.⁹⁸ Con esto se busca que el ser humano viva como un dios en la tierra, en otras palabras, que viva sabiamente (sano, sin aflicciones y, por ende, feliz):

“El grito del cuerpo es éste: no tener hambre, no tener sed, no tener frío. Pues quien consiga eso y confíe que lo obtendrá, competirá incluso con Zeus en cuestión de felicidad”.⁹⁹

No obstante, ¿cómo alcanzar este “estado divino” en un mundo que ha perdido la brújula?, ¿cómo poner en práctica esa máxima si se habita un lugar donde reina la codicia, la injusticia, la traición y el desasosiego? La puesta en escena del *tetrapharnakon* proporciona la respuesta: el ser humano con los ojos vueltos a la naturaleza buscará una vida sencilla, justa, enfocada al aquí y al ahora, basada en la amistad y poco relacionada con los caprichos de Venus.

Con este retorno a la naturaleza, que se da en oposición a la bulliciosa existencia en la ciudad, se conseguirá la plena disposición de espíritu para mantenerse dentro de los límites impuestos por las propias necesidades; así todo bien superfluo, impuesto o externo se verá relegado:

“Lo esencial para la felicidad es nuestra condición íntima, de la cual nosotros mismos somos amos... ¿Por qué ambicionaremos ansiosamente, entonces, lo que se halla sometido al arbitrio ajeno? Ni la posesión de las riquezas, ni la abundancia de las cosas, ni la obtención de cargos o el

⁹⁷ William J. Bowsma en “La liberación del yo” y “El yo reordenado” de *El otoño del Renacimiento*, apunta que durante los Siglos de Oro las facultades de mayor fuerza eran la voluntad y las pasiones. De la relación entre ambas, resurgió un concepto filosófico acuñado por los epicúreos: la *ataraxia*, término que hacía referencia al estado ideal, esto es, a la tranquilidad del alma y al bienestar del cuerpo.

⁹⁸ Filodemo, *Cit. pos.* Émile Bréhier en *Historia de la filosofía*, p. 397.

⁹⁹ Epicuro, “Máximas Capitales” en *Obras*, p. 101.

poder producen la felicidad y la bienaventuranza, sino la ausencia de dolores [y] la moderación de los afectos...”¹⁰⁰

La elocuente imagen presentada en un fragmento de las obras del filósofo ateniense representa claramente lo anterior: “Es mejor para ti estar tranquila tumbada en cama de hojas que estar conturbada ocupando áureo lecho y suntuosa mesa”.¹⁰¹ Aquí se hace hincapié en el tipo de placer que pretendían los epicúreos: un placer en reposo, catástemático; contrario al placer de los cirenaicos, quienes se inclinaban por un placer en movimiento, cinético, caracterizado por un goce plenamente sensual, temporal e ilimitado. Cabe señalar que los epicúreos no suprimían los placeres del gusto, del oído, del tacto, de la vista, sino que los ordenaban y subordinaban al placer físico y espiritual.

Una vez obtenida la disposición del espíritu, se buscará con afán la justicia, valor entendido sólo en el marco del trato con el semejante: “La justicia no tiene existencia por sí misma, sino que se halla siempre en las relaciones recíprocas, en cualquier lugar y tiempo en que exista un pacto de no producir ni sufrir daño.”¹⁰²

De ahí que no se considere vital la participación del hombre en la política, origen de tantos sinsabores; por el contrario, se incita a que el individuo busque en cada una de sus acciones la justicia, es decir, que mediante el autocontrol alcance la autarquía (libertad individual) y con ello escoja el camino que le evite daños a él y a terceros y le permita, entre otras cosas, “liberarse de la cárcel de la rutina y de la política.”¹⁰³

Este valor toma más fuerza porque se gesta en un ambiente fraterno, pues se da en una comunidad de amigos que ofrecen su apoyo incondicional aunque –cabe señalar– éste solo se requiera en esporádicas ocasiones. Qué mejor muestra de amistad se puede recordar que la que expresó un maltrecho Epicuro en una de sus cartas postreras, donde pide a Idomeneo que en su ausencia proteja a los hijos de otro amigo, Metrodoro.

Ahora bien, el epicureísmo no fue una estéril corriente del pensamiento sino una fructífera doctrina que tuvo buen número de seguidores e intérpretes tanto contemporáneos como de épocas posteriores. Esta situación, tal como se mostrará líneas abajo, queda

¹⁰⁰ Epicuro, *Cit. pos.* Rodolfo Mondolfo en *El pensamiento antiguo*, p. 112.

¹⁰¹ Epicuro, “Máximas Capitales” en *Obras*, p. 115.

¹⁰² Epicuro, “Sentencias Vaticanas” en *Obras*, p. 108.

¹⁰³ *Ibid.*, p. 103.

perfectamente ilustrada en el célebre y debatido poema del romano Tito Lucrecio, cuyos datos biográficos- cabe mencionar- resultan oscuros y dispersos; empero, lo que nos interesa, esto es, su valiosa obra *De rerum natura* (*Sobre la naturaleza de las cosas*) se conserva en su totalidad y es perfectamente asequible al lector moderno.

De rerum natura, texto del siglo I d. C. que retoma las ideas epicúreas, consta de seis apartados estrechamente vinculados entre sí: libros I y II, abordan el asunto de los átomos y las combinaciones que dan origen a la formación de materia; libros III y IV, tratan sobre las cualidades del alma y los tipos de evidencias empleadas en la adquisición de conocimiento, y los libros V y VI, giran en torno al carácter del mundo y los avatares naturales del mismo. Si se observa con atención, los libros presentan una lógica muy sólida, pues mientras los dos primeros hablan acerca de la unidad básica de las cosas, o sea, los átomos; los siguientes están encaminados a la exposición de unidades mayores, ora el alma ora el mundo.

Dicho texto tiene la misma finalidad presentada en los materiales del primer epicureísmo: desterrar del espíritu el temor a los dioses y a la muerte. Ello pretende conseguirse a través del conocimiento “científico”, en otras palabras, el conocimiento basado en evidencias tangibles e irrefutables que echen abajo cualquier vestigio de idolatría:

“¡Cuántas fantasías en verdad pueden ellos [los adivinos] ahora inventarte, capaces de trastornar las normas de tu vida y de perturbar con el miedo todas tus venturas!... Así que por un lado debemos nosotros tener correctamente una explicación sobre los fenómenos celestes, qué principio determina las trayectorias del sol y la luna y qué fuerza rige a cada cosa en la tierra, por otro lado debemos sobre todo investigar con sagaz raciocinio de qué están compuestas el alma y la naturaleza del espíritu y qué cosa aterra a las mentes...”¹⁰⁴

Estos versos son de suma importancia porque resumen el objetivo de la filosofía de Epicuro a quien, no está por demás mencionar, Lucrecio elogia en los versos 62-79, pues

¹⁰⁴ Tito Lucrecio, (vv. 102-135), *De rerum natura*, p. 62-63.

destaca la vanguardista labor del pensador griego, cuya obra combate la creencia en zonas y castigos ultraterrenos así como en la injerencia de las divinidades en asuntos humanos.

En este fragmento también se sugiere el criterio sobre el cual tiene que caminar el individuo en la búsqueda del conocimiento: sensación, percepción y afectación, cuya práctica permite que el hombre acceda a un universo de respuestas donde los miedos no trastoquen la libertad ni empantanen la senda del placer, principio fundamental de esta corriente.

Cuando el escritor diserta sobre el placer como bien supremo, parte de diversas premisas que, conforme van trabajándose argumentalmente, aportan elementos en pro de la mortalidad del alma y del espíritu y, en consecuencia, en pro del goce, visto como una sucesión de eventos que conducen al hombre a la plenitud física y a la ausencia de turbación.

El argumento más importante es el que se refiere a la unión y contigüidad del alma con el cuerpo: tanto una como el otro están hechos de un compuesto temporal de partículas que inevitablemente concluyen su ciclo y perecen; por tanto, todos los individuos, sin importar origen, rango o riquezas, morirán. A lo cual surge la interrogante: ¿esta desaparición implica algún dolor? La respuesta es semejante a la que se brinda en las epístolas de Epicuro:

“...nada es la muerte para nosotros ni nos concierne una pizca, puesto que la naturaleza del espíritu se considera mortal... cuando no existamos, cuando se haya producido la separación del cuerpo y el alma, por los que estamos cohesionados en unidad, sin duda nada a nosotros, que no existiremos entonces, podrá acaecernos en absoluto ni despertar nuestra sensibilidad, no, aunque tierra con mar se mezcle y mar con cielo.”¹⁰⁵

Gracias a estas ideas, que revelan una fuerte conexión entre principios físicos y éticos, el individuo queda dotado de la información suficiente para no temer a la muerte ni a las divinidades, quienes –según su naturaleza sutil, imperceptible y distante- habitan unas moradas que se hallan en concordancia con ellas; razón por la cual guardan distancia con la humanidad y sus conflictos.

¹⁰⁵ *Ibid.*, (vv. 830-843), p. 174.

Además, el poeta latino va brindando a lo largo del texto una serie de explicaciones sobre los fenómenos naturales e, incluso, sobre cuestiones tan abstractas e intangibles como el amor o los sueños. El fragmento que a continuación se presenta es un ejemplo de este procedimiento, pues justifica la existencia de los sueños, a los que se le atribuía un poder premonitorio, en el marco de un pensamiento ajeno al religioso:

“...todos los que muchos días sucesivos han dedicado asidua atención a los juegos, por lo general vemos que, cuando ya han dejado de percibir esto con los sentidos, hay sin embargo en su mente otras vías abiertas, por donde pueden llegarles los mismos simulacros de cosas...”¹⁰⁶

Todas estas razones no son gratuitas, por el contrario, responden a un objetivo muy claro: explicar el mundo mediante un método basado en el uso de la canónica y la física epicúreas que destierre los miedos del espíritu a fin de convertir al hombre en un ser libre, responsable, autónomo, seguro de sí y, por consiguiente, feliz.

Hasta aquí es notable la impronta del epicureísmo griego; sin embargo, hay una discusión moderna que gira en torno a la interrogante: ¿Lucrecio siguió a pie juntillas las enseñanzas del maestro o las modificó?, esto es, su texto mantuvo la fidelidad ideológica o tomó otro camino. Los primeros aseveran que el poeta latino es digno representante de las enseñanzas del heleno porque mantiene la esencia, esto es, la actitud y el contenido de la doctrina del Jardín. Los segundos aducen que *De rerum natura* cambia la visión del mundo que presentaba el filósofo griego porque, sobre todo en el último libro, se aprecia una imagen oscura y desoladora: la tierra ateniense devastada a causa de la peste, lo cual hace pensar en una actitud pesimista, completamente opuesta a la planteada en el siglo III a. C.:

“...no había descanso alguno del mal: extenuados yacían los cuerpos. Musitaba en callado temor la medicina..., [se encontraba] el entendimiento del espíritu trastornado en aflicción y miedo, el ceño sombrío, el rostro furioso y acerbo, los oídos a su vez perturbados y llenos de ruidos, la respiración acelerada o bien produciéndose desmedida y a intervalos, y brillante humedad de sudor chorreando por el cuello, tenues esputos pequeños, impregnados de color

¹⁰⁶ *Ibid.*, (vv. 973-978), p. 219.

azafrán y salados, penosamente arrojados a través de las fauces con ronca tos.”¹⁰⁷

Con excepción de lo anterior, las enseñanzas de estos pensadores recuerdan, con sus debidos matices, a los autores españoles auriseculares como el famoso belmonteño en su “Vida retirada” o el ingenioso cordobés en “Ándeme yo caliente”. Sin embargo, la doctrina del Jardín no se manifestó en su pureza helenística, sino que sufrió algunas modificaciones, y cómo no si para ese entonces habían transcurrido más de mil seiscientos años. A continuación se expondrán los avatares de esta corriente filosófica durante los siglos XVI y XVII.

A raíz de la explosión del Humanismo, se produjeron en Europa diversas formas de pensamiento que propugnaban por la dignidad del hombre, el ideal humanista por excelencia. Una de estas corrientes ideológicas fue el epicureísmo, que no se mostró en su forma pura, sino en convivencia con otras filosofías: el estoicismo y el neoplatonismo. Las tres permitieron que se configurara la cosmovisión del hombre renacentista, quien, arrobado por el descubrimiento de sus potencias, se dio a la tarea de conocer, aprehender y manejar el mundo con libertad, derecho que, tal como se verá más adelante, causó las disyuntivas más grandes del hombre de los siglos XVI y XVII.

Los neopicúreos, que beben de las fuentes griegas y latinas (por poner un caso, la obra de Epicuro y Lucrecio), pretendían lo mismo que sus predecesores: dotar al ser humano de las respuestas que le permitan vivir feliz. Para ello se dieron a la tarea de anular los temores más grandes que aquejaban a la población de su tiempo: a la intervención divina en los asuntos del mundo y a la muerte.

Durante el periodo que nos ocupa la palabra *epicúreo* casi siempre designa “al anticristiano, a la persona que no cree en Dios, en la naturaleza incorruptible y eterna del alma, en el Juicio Final...”;¹⁰⁸ sin embargo, esta idea no es acertada, pues los seguidores de la filosofía del Jardín aceptaban, entre otras cosas, la existencia de Dios, lo único que negaban era la injerencia de éste en el destino humano, situación que confería al individuo un papel sumamente peligroso debido a que lo colocaba como eje rector del mundo. Digo “peligroso” porque mientras más grande es la libertad que posee, más grande es la

¹⁰⁷ *Ibid.*, (vv. 1178- 1189), p. 323.

¹⁰⁸ Michel Onfray, *El cristianismo hedonista*, p. 135.

responsabilidad que enfrenta, ya que al ser el centro del universo debe afrontar todo cuanto existe y afrontarlo tal cual es, y como esto implica la aceptación de las consecuencias irreversibles de sus actos, por ello debe actuar de manera prudente.

Esta “liberación del yo”¹⁰⁹ - como bien la llama William J. Bowsma- trajo consigo un nuevo planteamiento ético: el individuo debe actuar en función de la virtud, entendida bajo los preceptos morales del epicureísmo, o sea, el ser humano no debe comportarse movido por los premios o castigos sino que debe ver en la virtud un ente de carácter autónomo, gracias al cual puede vivir de manera bella, armoniosa y honrada, cualidades que remiten a la *masserizia* o “moderazione nello spendere en el far uso delle cose, onde il modo”¹¹⁰, término que se aplica al campo de la moral.

La *masserizia* es un término que apunta lo siguiente: el hombre debe autogobernarse a través del conocimiento, ora interno ora externo, con miras a vivir según la naturaleza. Este tipo de vida se considera el ideal, pues aspira a una vida de apacible belleza, a una existencia significativa regida por el placer “armónico y comedido”¹¹¹ que no cae en los excesos, lo cual conlleva una conducta fluida que pasa por la praxis y se transforma constantemente.

Lorenzo Valla (1407- 1457) fue un humanista romano que en sus discursos *Sobre el placer* (1431), *Sobre el libre albedrío* (1443), *De la profesión religiosa* (1442), *Sobre la donación de Constantino, a él falsamente atribuida y falaz* (1442) y en *Disputas dialécticas* (1439) “desarrolla, precisa, formula y propone por primera vez un cristianismo epicúreo”¹¹², cuyas bases filosóficas semejan al erasmismo porque vuelven la mirada al fideísmo¹¹³, ya que buscan retornar a una primigenia doctrina cristiana aún cuando ésta vaya contra los principios fundamentales de las autoridades clericales.

Él postula que el placer es el motor de todas las acciones y que lo único que cambia es la focalización del objeto placentero, cuyas técnicas de acceso se basan en la liberación de las pasiones tristes, el rechazo de los goces que nos enajenan, el otorgamiento de lo único que puede aceptar el cuerpo y la liberación de la parte espiritual del individuo, quien buscará afanosamente el movimiento hacia Dios. Para demostrarlo, elabora una

¹⁰⁹ William J. Bowsma, *El otoño del Renacimiento*, p. 37-52.

¹¹⁰ Manlio Cortelazzo, *www.etimo.it*, 23 mayo de 2010.

¹¹¹ Ágnes Heller, *El hombre del Renacimiento*, p. 126.

¹¹² Michel Onfray, *El cristianismo hedonista*, p. 139.

¹¹³ La esencia del fideísmo se resume en la siguiente premisa: “Hay que creer, con eso basta”.

clasificación de los placeres que anula todo juicio moral, pues, en lugar de hablar de goces buenos y malos, habla de los “refinados” y “toscos”,¹¹⁴ o bien, de los físicos y espirituales.

Cabe señalar que postura semejante la tendrán escritores italianos como Tasso y filósofos como Thomas Hobbes; el primero “eludió las implicaciones dualistas del hedonismo sugiriendo que el placer sensual se intensificaba cuando estaba guiado por la razón”¹¹⁵, y el segundo consideró que “la felicidad es un continuo progreso del deseo, de un objeto a otro; no siendo el logro del anterior más que el camino hacia la consecución del próximo.”¹¹⁶

Respecto al terror a la muerte, los neopicúreos retomaron y resignificaron la filosofía del maestro griego: “Acostúmbrate a pensar que la muerte no tiene nada que ver con nosotros, porque todo bien y todo mal radica en la sensación, y la muerte es la privación de la sensación”.¹¹⁷ Sensación y vida, ausencia de sensación y muerte son las palabras clave para romper las cadenas de la esclavitud espiritual, tal como se verá en un momento.

Ambas tendencias coinciden en que la construcción de la realidad se logra por medio de -entre otras cosas- la experiencia sensible, afirmación que legitima a la tan vilipendiada sensación, cuyo papel es fundamental en la visión epicúrea, pues gracias a ella se puede discernir y elegir entre un acto y otro y, por ende, entre una situación placentera y una dolorosa. Con base en esto, los epicúreos sostienen que la vida es un continuo diálogo con las sensaciones y, en consecuencia, la muerte, la suspensión de dicho diálogo, lo cual deja claro que el fin de la existencia no lleva ningún dolor.

La realidad sólo será aceptable en la medida que el individuo viva de manera hedonista, lo cual implica, por un lado, el disfrute del tiempo “no del más largo sino del más agradable”¹¹⁸ y, por otro, la eliminación de ansias de inmortalidad, ora mediante riquezas, ora mediante cargos políticos. En cuanto al primer punto, tanto epicúreos antiguos como modernos parten de un principio: los hombres y los animales se asemejan en lo esencial: ambos son materia, están animados por un alma y un cuerpo que sufre corrupción y están destinados a vivir sin esperanza de una existencia ultraterrena. Resultado de este

¹¹⁴ Agnes Heller, *El hombre del Renacimiento*, p. 127.

¹¹⁵ William J. Bowsama, *El otoño del Renacimiento*, p. 224.

¹¹⁶ Thomas Hobbes Cit. Post. William J. Bowsama, *El Otoño del Renacimiento*, p. 42.

¹¹⁷ Epicuro, “Epístola de Epicuro a Meneceo” en *Obras*, p. 89.

¹¹⁸ *Loc. cit.*

postulado es la idea de que “lo único que importa es el uso del instante, y el mejor es el que supone un goce de los viene de este mundo aquí y ahora.”¹¹⁹

En cuanto al segundo, y aquí viene una de las diferencias entre el epicureísmo y neoepicureísmo, los primeros no tenían la intención de trascender, mientras los segundos buscaban la inmortalidad a través de una vida significativa, entendida como “una vida que sólo tuviera sentido en sí y para sí, y que no pudiera experimentarse ni juzgarse desde el punto de vista de la muerte”.¹²⁰

Acerca de la existencia de la divinidad, los neoepicúreos, encabezados por Lorenzo Valla, afirman que Dios existe, empero no interviene en las decisiones de los seres humanos porque los ha dotado de esa espinosa arma denominada: libre albedrío. Según el pensador romano, Dios prevé los actos humanos mas no puede asegurar que se llevarán a cabo debido a que “el saber divino no supone ninguna efectividad sobre la naturaleza de la realidad”¹²¹, es decir, el individuo puede optar por no realizar efectivamente los planes de Dios.

Finalmente, un rasgo más que distingue al epicureísmo del neoepicureísmo es la ética del alejamiento del mundo, pues en tanto éstos aspiraban a formar un círculo de amigos que se retrajera de la sociedad, aquellos se rehusaban a cortar el vínculo con su entorno porque “el hombre daña considerablemente a la comunidad y también a sí mismo, puesto que es parte de la comunidad.”¹²² Como puede apreciarse, unos hallaban la paz en la individualidad, a diferencia de los otros que la encontraban fuera de la colectividad.

Cabe apuntar que esta diferencia no es gratuita sino que responde al contexto en el que se desarrollaron ambas corrientes del pensamiento. Según Ágnes Heller, el epicureísmo se gestó en un ambiente decadente, donde la noción de colectividad se estaba perdiendo y, a su vez, se estaba acentuando la conciencia de la muerte como una experiencia definitiva y horrible; por el contrario, el neoepicureísmo nació en el seno de la sociedad renacentista en la que la comunidad se hallaba relativamente firme y sólida, lo cual permitió que el sentido de la muerte cobrara un nuevo significado: algo inevitable mas no aterrador.

¹¹⁹ Michel Onfray, *El cristianismo hedonista*, p. 157.

¹²⁰ Ágnes Heller, *El hombre del Renacimiento*, p. 113.

¹²¹ Michel Onfray, *El cristianismo hedonista*, p. 150.

¹²² Agnes Heller, *El hombre del Renacimiento*, p. 115.

No obstante, conforme se fue trastocando este sentido de comunidad, el hombre se acercó más al antiguo concepto vital, tomó distancia de su sociedad y buscó un nuevo fundamento ético que diera respuesta a la compleja interrogante del *cómo vivir*, situación que desembocó en el individuo “escindido por una cisura irreparable, en un mundo de la apariencia y un mundo de la verdad cruel e implacable.”¹²³

Tal como se verá en el siguiente capítulo, Luis de Góngora no fue la excepción, él también se preguntó acerca de la manera en que se vive y halló, entre otras cosas, que la mejor forma de hacerlo consiste en “vivir de acuerdo con la naturaleza”¹²⁴y, por ende, en actuar de acuerdo con los dictados del placer, motor y fin de todos los actos.¹²⁵No debe pasarse por alto, el importante papel que juega la ataraxia en todo este entramado ideológico.

Ahora bien, pudiéramos aducir que no fue ésta la única corriente filosófica que influyó en nuestro escritor, no obstante, no es nuestro propósito agorar el tema en un trabajo titulado *La filosofía en Luis de Góngora*, sino tan sólo realizar un seguimiento de la presencia de una esfera de la misma (la correspondiente al epicureísmo), relacionada con la expresión de los sonetos.

¹²³ Arnold Hauser, *El Manierismo: la crisis del Renacimiento y los orígenes del arte moderno*, p. 140.

¹²⁴ William J. Bouwsma, *El otoño del Renacimiento*, p. 233.

¹²⁵ En este aspecto, el poeta español coincide con los postulados de Du Vair y Descartes. El primero apuntaba que el placer se puede gobernar porque nunca perseguirá “nada que no resulte acorde con la naturaleza, y evitará lo contrario”; en tanto que el segundo, señalaba que “la función habitual de todas las acciones es simplemente ésta: que predisponen el alma a desear aquellas cosas que la naturaleza nos dice que son útiles, y a insistir en este deseo, y también a provocar la misma agitación del espíritu que habitualmente hace predisponer el cuerpo al movimiento que sirve para llevar a cabo estas cosas”. *Cit. pos.* William J. Bouwsma, *El otoño del Renacimiento*, p. 225 y 227.

CAPÍTULO IV

EL HEDONISMO EN GÓNGORA

La presencia de este capítulo es inexcusable porque se prueba la hipótesis de nuestra investigación: diversos sonetos gongorinos se caracterizan por los rasgos neoepicúreos evidentes en contenidos y aspectos formales, ya que se identifican todos los principios y problemáticas del epicureísmo moderno (el gozo consciente del “aquí” y del “ahora”, la amistad, la existencia según la naturaleza, la estrecha e indisoluble relación entre microcosmos y macrocosmos, los sentidos como fuente irrevocable de conocimiento, la ataraxia y la búsqueda de una vida sencilla, decorosa, armoniosa y enmarcada en el honor), y debido a que se aprecia en las composiciones el asunto del placer con sus respectivas implicaciones, por ello “El hedonismo en Góngora” es un apartado de escritura obligada.

Para comenzar, será preciso acotar cuidadosamente el término: “hedonismo”, pues es sumamente amplio y cambiante. Al hablar de éste se hace referencia al neoepicureísmo, corriente filosófica surgida a mediados del siglo XV que reinterpreta la doctrina del Jardín y postula al placer como motor de todo acto. Muestra del hedonismo gongorino se halla en las siguientes composiciones, cuyo carácter va desde el amoroso hasta el satírico-burlesco, pasando por el fúnebre y el moral:¹²⁶

“Al tronco Filis de un laurel sagrado” (1621), soneto amoroso.

“Cuál del Ganges marfil, o cuál de Paro” (1583), soneto amoroso.

“De ríos soy el Duero acompañado” (1603), soneto dedicatorio.

“Este a Pomona cuando ya no sea” (1609), soneto dedicatorio.

“Gallardas plantas que con voz doliente” (1584), soneto amoroso.

“Generoso esplendor, sino luciente” (1616), soneto dedicatorio.

“Gracias os quiero dar sin cumplimiento” (1608), soneto dedicatorio.

“La Aurora de azahares coronada” (1619), soneto satírico-burlesco.

“Los blancos lilios que de ciento en ciento” (1609), soneto amoroso.

¹²⁶ El membrete que se asigna a los sonetos está tomado de la edición *Sonetos completos* de Biruté Ciplijauskaitė. El orden en que aparecen las composiciones no responde a un criterio cronológico, es decir, no atiende a la diacronía sino a la sincronía de cada uno de los textos porque no es nuestro interés realizar un estudio diacrónico a fin de estudiar las peculiaridades del desarrollo de la poesía gongorina.

“Mientras por competir con tu cabello” (1582), soneto moral.
“No enfrene tu gallardo pensamiento” (1584), soneto amoroso.
“Raya dorado sol, orna y colora” (1582), soneto amoroso.
“Ser pudiera tu pira levantada” (1621), soneto fúnebre.
“Sobre dos urnas de cristal labradas” (1582), soneto fúnebre.
“Tres veces de Aquilón el soplo airado” (1585), soneto amoroso.
“Varia imaginación, que en mil intentos” (1584), soneto amoroso.
“Ya besando unas manos cristalinas” (1582), soneto amoroso.
“Verdes juncos del Duero a mi pastora” (1602), soneto amoroso.
“Ya que con más regalo el campo mira” (1583), soneto amoroso.
“Deja el monte, garzón bello, no fies” (1607), soneto moral.

“Al tronco Filis un laurel sagrado” (1621) encarna fielmente el neoepicureísmo porque trae al lector los principales asuntos tocantes a esta corriente filosófica, ya que aborda los siguientes temas: el placer sensual, la existencia conforme a la naturaleza, el alejamiento del mundo, la tranquilidad y la exigencia de una vida bella, armoniosa y honorable, y debido a que corresponden a las inquietudes de pensadores hedonistas del siglo XVI, verbigracia Valla, por ello sostengo que esta composición es un caso representativo del hedonismo gongorino.

Éste es un soneto de corte narrativo-descriptivo que presenta una sucinta, sensual y, aparentemente, nimia historia sobre los efectos que produce la belleza de Filis en la naturaleza. Dicho relato se enmarca en un ambiente pastoril teñido de elementos mitológicos, donde la mujer- que posee atributos evocadores de las alongadas y enigmáticas figuras de Boticelli, especialmente del personaje central de *El nacimiento de Venus*- cautiva con su frescura, tranquilidad y candidez a seres tan diversos como el viento y el sátiro.

No sorprende que las presencias femeninas gongorinas guarden semejanza con las del pintor italiano, pues ambos manifiestan la necesidad de poner “la vida en

movimiento”¹²⁷ a través de una hábil formación de grupos particulares de imágenes que, tras ser sometidos al desarrollo de la secuencia pictórica, logran hallar su lugar en la totalidad del cuadro. Esta actitud se observa en artistas que buscan con afán el placer o – como lo llama Roberto Longhi- “la sensualidad enfermiza.”¹²⁸

El poema comienza con la siguiente situación de marcada serenidad: Filis se encuentra yacente a los pies de un laurel con su cabello suelto, el cual es movido por el viento de forma sumamente delicada y sugerente. Esta imagen remite al sensual tópico de la cabellera ondeante que se empleó, sobre todo, en la literatura de impronta árabe, recurso que deja ver la huella de la tradición arábigo-andaluza de Luis de Góngora, poeta andaluz por antonomasia.¹²⁹

El carácter hedonista de la composición es irrefutable pues, desde el cuarteto inicial, el placer sensual¹³⁰, parte imprescindible del hedonismo neopicúreo, aparece como el motor de la narración, es decir, es el elemento que motiva las acciones de los personajes:

“Al tronco Filis de un laurel sagrado
reclinada, el convexo de su cuello
lamía en ondas rubias el cabello,
lascivamente al aire encomendado”¹³¹

Aquí, el cabello se personifica mediante el verbo “lamer” y el adverbio “lascivamente”, recurso que intensifica y dota de mayor plasticidad a la estrofa. Ambas voces crean un ente poético de cariz sensual, entendido en sus dos acepciones: el de los sentidos y el del goce sexual. Por un lado, se mira nítidamente la escena, parece que la delicada Filis está frente al receptor, lo cual demanda del mismo un fuerte uso de los sentidos, especialmente el de la vista; por otro lado, el acercamiento que se hace a la

¹²⁷ Roberto Longhi, *Breve pero auténtica historia de la pintura italiana*, p. 24.

¹²⁸ *Ibid.*, p. 97.

¹²⁹ Véase Alfonso Reyes, *Cuestiones gongorinas*, p. 248.

¹³⁰ En el presente trabajo, este término se utilizará conforme a las dos acepciones que proporciona la Real Academia Española: placer “de los gustos y deleites de los sentidos, de las cosas que los incitan o satisfacen...” y placer “relativo al deseo sexual”.

¹³¹ Luis de Góngora y Argote, *Sonetos completos*, p. 161.

cabellera que roza con apetito inmoderado el cuello de la dama, remite a una escena de disimulado erotismo no sólo por la acción sino por el tópico mencionado líneas arriba.

El segundo cuarteto mantiene esta línea sensual; no obstante, un elemento irrumpe violentamente y anula la ataraxia que se tenía en la primera parte del poema:

“Las hojas del clavel, que había juntado
el silencio en un labio y otro bello,
violiar intentaba, y pudo hacello,
sátiro, mal de yedras coronado;”¹³²

La émula de Venus se encuentra descansando y, repentinamente, un sátiro la besa, suceso que desencadena una serie de eventos que rompen el equilibrio cósmico, o sea, la serenidad de la naturaleza. Por “naturaleza” me refiero a las tres esferas que configuran al hombre: la naturaleza propiamente dicha (macrocosmos), la social y la individual.

En esta parte, la primera naturaleza está representada por los claveles que se encarnan en los labios de la dama, cuya armonía se quebranta a consecuencia de la presencia agreste de la criatura fantástica; la segunda y tercera residen en el honor, que consiste en llevar una vida regida por “todo lo que es necesario e inalterable en la naturaleza”¹³³, porque Filis al ser sorprendida con el beso furtivo del semidiós pierde el pilar de una existencia óptima, esto es, el placer sereno del que gozaba al principio de la composición.

En la tercera y cuarta estrofas, donde se recurre nuevamente a los sentidos: el gusto, por ejemplo, se inserta un elemento que equilibrará la escena: el zumbido de una abeja envidiosa hace que despierte la pastora y se ahuyente el sátiro, con lo cual se restablece el orden que se había trastocado, pues se vuelve a una existencia bella, armoniosa y honrada en el seno de un ambiente natural:

¹³² *Loc.cit.*

¹³³ Ágnes Heller, *El hombre del Renacimiento*, p. 118.

“Mas la invidia interpuesta de una abeja,
dulce libando púrpura, al instante
previno la dormida zagaleja.
El semidiós, burlado, petulante,
en atenciones tímida la deja
de cuanto bella, tanto vigilante.”¹³⁴

Este espacio natural deja al descubierto otro rasgo hedonista: el alejamiento del mundo que, a diferencia del planteado por los filósofos antiguos, se da de forma parcial, pues no se sugiere una retirada de la vida pública sino un consciente y gozoso distanciamiento que permitirá al hombre ocuparse de sus asuntos y, a la vez, moldear virtuosamente su entorno. El individuo no se recluye en una ermita a sufrir por las desgracias y calamidades del mundo; en lugar de eso, prefiere marcar una moderada distancia que le dé oportunidad de conocer y conducir prudentemente sus intereses, a fin de hallar la “verdadera satisfacción”, tal como lo apunta Ágenes Heller, que se encuentra no en la resignación sino en “el goce de una vida plena, repleta de contradicciones, de luchas y de dificultades.”¹³⁵

“¿Cuál del Ganges, marfil, o cuál de Paro” es un soneto hedonista porque aborda varias tesis del neoepicureísmo, ya que desarrolla las siguientes ideas: el goce sensual como parte fundamental de existencia humana; la vida bella, armoniosa y honrada; el autoconocimiento; el tiempo irreversible, y el disfrute consciente del aquí y el ahora, debido a que responden a las inquietudes de los pensadores hedonistas de los siglos XVI y XVII (Valla y Alberti), por ello sostengo que esta composición es de carácter neoepicúreo.

Este poema expositivo- descriptivo gira en torno a la belleza de la dama, cuyos atributos, a la manera petrarquista, comparados con piedras preciosas. El autor comienza con una enumeración de imágenes petrosas que remiten directamente a la naturaleza, símbolo de la vida natural:

¹³⁴ Luis de Góngora y Argote, *Sonetos completos*, p. 161.

¹³⁵ Ágenes Heller, *El hombre del Renacimiento*, p. 120.

“¿Cuál del Ganges marfil, o cual 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 zafir, cuál rubí ardiente,
o cuál en la dichosa edad presente,
mano tan docta de escultor tan raro”¹³⁶

Marfil, mármol, ámbar, plata, cristal, aljófara, zafir y rubí, elementos de suma luminosidad y color, proyectan majestuosamente una paleta cromática que regodea la vista del receptor, quien recibe incesantemente coloridas saetas blancas, amarillas, azules y rojas, colores que Dámaso Alonso considera los colores predilectos de Luis de Góngora y Argote.¹³⁷ No conforme con este banquete visual, el autor nos provoca a sentir- mediante una sinestesia- la temperatura del rojo tesoro que toma forma en los labios de la dama descrita, cuya perfección se atisba durará poco tiempo, por lo cual se sugiere que disfrute “en la dichosa edad presente”.¹³⁸

Desde el cierre del último cuarteto y hasta el final del soneto, se recurre de manera sutil al tópico del *Deus Pictor*¹³⁹ que, en este caso, sufre una leve modificación pues no se trata de un pintor sino de un escultor; empero, en esencia es la misma noción la que se plantea: el artista que emula la acción divina con sus creaciones. Aquí, la labor imitativa de éste queda superada porque la naturaleza, cuya representación es la sin par Clori, es más hermosa que la figura artificial del gentil maestro:

“bulto de ellos formara, aunque hiciera
ultraje milagroso a la hermosura

¹³⁶ Luis de Góngora y Argote, *Sonetos completos*, p. 132.

¹³⁷ Dámaso Alonso, *Estudios y ensayos gongorinos*, p. 80.

¹³⁸ *Loc. cit.*

¹³⁹ Véase Kirsten Kramer en “Hurtas mi vulto y cuanto más le debe” en *MLA*.

su labor bella, su gentil fatiga,
que no fuera figura al Sol de cera,
delante de tus ojos, su figura,
oh bella Clori, oh dulce mi enemiga?¹⁴⁰

Al final de la composición, la voz lírica se muestra como un individuo neopicúreo: acepta el sufrimiento que le provoca su *belle dame sans merci*, pues sabe que gozará con su presencia. Dicha actitud revela un profundo autoconocimiento porque-a partir de la introspección- el individuo se vuelca al exterior para vivir bella, honrada y armoniosamente, es decir, en función del interior se da la praxis.

“De ríos soy el Duero acompañado”, soneto en honor a la quinta del Conde Salinas, es una composición preponderantemente descriptiva que alaba el ambiente apacible de la propiedad del noble mediante la prosopopeya del río Duero, quien adquiere voz propia para dar al receptor un recorrido por los edificios naturales que recorren sus vivaces y agitadas aguas.

Este poema puede considerarse un texto neopicúreo porque trata con maestría los postulados de esta tendencia filosófica, ya que presenta los siguientes asuntos: el placer sensual; la tranquilidad; el alejamiento del mundo, y la vida bella, armoniosa y honrada a partir de un seguimiento sincero de la naturaleza, y debido a que todos estos temas responden a los planteamientos de los principales pensadores hedonistas de los siglos XVI y XVII, por eso se hablará de este soneto como un fiel exponente del epicureísmo moderno.

De la primera parte del texto poético, esto es del primer cuarteto, se desprende una serie de rasgos que evocan el espacio de las *Soledades*, por ejemplo: la naturaleza como personaje y el alejamiento del mundo.

La naturaleza como personaje es una constante en varias composiciones de corte epicúreo, no sólo del antiguo sino del moderno también. En ellas ésta cumple una función muy importante: recordar al individuo que debe procurarse la vida de un sabio, o sea, una vida sencilla, despojada de toda ambición y próxima a los placeres sensuales, mas no

¹⁴⁰ Luis de Góngora y Argote, *Sonetos completos*, p. 132.

fusionada con ellos: “El sabio no debe suprimir los placeres del gusto, del oído, del tacto, de la vista, sino ordenarlos y, sobre todo, subordinarlos a su bienestar físico y espiritual.”¹⁴¹

Ya se indicó que el procedimiento que emplea el autor para transmitir este mensaje consiste en personificar al Duero, quien aparece como un ser soberbio e imponente que transita su veta, a manera de un monarca, acompañado de su séquito de ríos. El viaje que efectúa se enmarca en un bosque rodeado de altos muros vegetales (los chopos), que contrasta con las amuralladas ciudades españolas, piénsese Madrid o Valladolid, cuyo bullicio y desasosiego provocan el rechazo y repulsión que se observa en otras piezas del cordobés.¹⁴²

“De ríos soy el Duero acompañado
en estas apacibles soledades,
que despreciando muros de ciudades,
de álamos camino coronado.”¹⁴³

Esta actitud, que recuerda al lugar literario “alabanza de aldea y desprecio de corte”, se engarza con el segundo aspecto: el alejamiento del mundo que, a diferencia de los sonetos previos, se aprecia como un rompimiento total con la populosa urbe en donde sólo encuentra corrupción e hipocresía y, por ende, incertidumbre y angustia, estados que-según los filósofos del periodo- deben evitarse si se desea hallar la ataraxia.

La segunda y tercera estrofas mantienen la línea del primer cuarteto: volver la mirada a la naturaleza a fin de descubrir la esencia de las cosas y vivir placenteramente, reconvencción que se refuerza con la imagen de Flora, ser cuyo hiperbólico colorido desata el gozo de los receptores, quienes a través de incesantes estímulos visuales se aproximan a una experiencia estética validada por los epicúreos: la belleza, la cual debemos apreciar igual que la virtud “siempre que proporcionen gozo, pero si no lo proporcionan hay que decirles adiós, muy buenas y dejarlas.”¹⁴⁴

¹⁴¹ José Ferrater Mora, *Diccionario de Filosofía*, p. 537.

¹⁴² Véase la serie de sonetos dedicada a los ríos de Esgueva y Manzanares.

¹⁴³ Luis de Góngora y Argote, *Sonetos completos*, p. 61.

¹⁴⁴ Epicuro, “Sentencias Vaticanas” en *Obras*, p. 112.

Dicha idea coincide con la teoría literaria que propone Luis de Góngora en la respuesta a un detractor anónimo:

“Para quedar una acción constituida en bien, su carta de Vm. dice que ha de tener útil, honroso y deleitable. [En mi poesía,] hase de confesar que tiene utilidad avivar el ingenio, y eso nació de la oscuridad del poeta. De honroso, en dos maneras considero me ha sido honrosa esta poesía: si entendida para los doctos, causarme ha autoridad, siendo lance forzoso venerar que nuestra lengua a costa de mi trabajo haya llegado a la perfección y alteza de la latina...De más que honra me ha causado hacerme oscuro a los ignorantes, que esa es la distinción de los hombres doctos: hablar de manera que a ellos les parezca griego, pues no se han de dar las piedras preciosas a animales de cerda...Deleitable tiene lo que en los dos puntos de arriba queda explicado, pues si deleitar el entendimiento es darle razones que le concluyan y se midan con su contento descubierto lo que está debajo de esos tropos, por fuerza el entendimiento ha de quedar convencido, y convencido, satisfecho.”¹⁴⁵

Con los versos que a continuación se escribirán, quedará mucho más claro lo que se acaba de enunciar:

“Este que siempre veis alegre prado
teatro fue de rústicas deidades,
plaza ahora, a pesar de las edades,
deste edificio a Flora dedicado
Aquí se hurta al popular ruido
el Sarmiento real, y sus cuidados
parte aquí con la verde Primavera”¹⁴⁶

Hay un aspecto muy interesante en los versos 10-11: el elogio no recae, como en otros poemas, en la figura del noble sino en la naturaleza y sus respectivas criaturas que, en este caso, quedan representadas por el río, quien investido de todo un aparato cortesano, se

¹⁴⁵ Luis de Góngora, *Cit. pos.*, Alfonso Reyes, *Cuestiones gongorinas*, p. 107-108.

¹⁴⁶ Luis de Góngora y Argote, *Sonetos completos*, p. 61.

muestra portentoso y bien dispuesto a cantar las maravillas que esconden sus orillas; con lo cual, se da un giro temático notable: el hombre y sus riquezas se desplazan del centro de la composición a las orillas, es decir, quedan relegados a grado tal que los reflectores ya no se posan en ellos, por el contrario, se convierten en parte de la escenografía; de ahí que no sea casual que solamente se haga una referencia a la casa real (nótese el juego retórico que efectúa por medio de la dilogía:¹⁴⁷ *sarmiento* y *Sarmiento*).

Finalmente, la cuarta estrofa introduce una nota que dota de mayor fuerza la presencia del Duero, pues a las características que ya se habían mencionado se añade la violencia y fuerza del río, cuyo ímpetu es capaz de dañar un puente que, seguramente sería la envidia de las plataformas madrileñas, las cuales tan solo verían pasar aguas de caudal medio o bajo:

“El yugo desta puente he sacudido
por hurtarle a su ocio mi ribera,
perdonad, caminantes fatigados”¹⁴⁸

Además, esta estrofa es significativa porque corrobora la idea del placer que se consigue mediante el disfrute de la naturaleza, ya que aquí se apunta que la construcción, al estar maltratada, impedirá el paso de los caminantes y, en consecuencia, evitará el regodeo de los paseantes, quienes comúnmente hallarían campo propicio para consentir sus sentidos, y debido a que el placer sensual y la vuelta a la naturaleza forman parte de las nociones básicas del neoepicureísmo, por ello considero de suma importancia los tres últimos versos, lo anterior explica por qué esta parte proporciona significado.

“Este a Pomona, cuando ya no sea”, soneto preponderantemente descriptivo escrito con motivo de la visita del cordobés a la quinta de Antonio Venegas, es un texto laudatorio dedicado al obispo de Pamplona, cuya figura se emplea solamente de pretexto para la realización de la alabanza a un espacio natural de suma belleza en el que los sentidos se halagan de inigualable manera.

¹⁴⁷ Figura retórica que consiste en la utilización de palabras con doble sentido.

¹⁴⁸ Luis de Góngora y Argote, *Sonetos completos*, p. 61.

Sostengo que el poema es un texto de vena hedonista porque manifiesta en buena medida las preocupaciones e intereses de dicha postura filosófica, ya que aborda asuntos como la vuelta a la naturaleza; la vida bella, armoniosa y con honor; el placer sensual; la tranquilidad; el distanciamiento del mundo, y el disfrute del momento, a causa de que pensadores de los siglos XVI y XVII, en su infatigable búsqueda de respuestas tanto físicas como morales, retomaron, reinterpretaron y aplicaron las máximas del epicureísmo en su entorno, por ello afirmo que esta creación gongorina se halla permeada de toda esta influencia neopécúrea, lo anterior explica por qué valoro este soneto de la manera en la que lo expongo.

El primer cuarteto describe el objeto: la quinta, a través de dos imágenes contrastantes: una estática y aludida, el magnífico, apacible, silencioso y, por ende, armonioso refugio consagrado a la divinidad que presidía los huertos, y otra dinámica y explícita, el edificio natural donde reina el movimiento y el cambio. Aquí la voz lírica se regodea con la irrupción del trino del ruiseñor y el correr de las aguas que, cabe señalar, aparecen como elementos cinéticos concatenados, a la manera del canon, cuyo carácter polifónico propicia que la primera voz, “propuesta” o “antecedente”, o sea el ave, interprete una melodía y, en seguida, unos compases después, sucesivas voces, también llamadas “respuestas” o “consecuentes”, esto es el río, la repitan, ya sea idénticamente o modificadas en su tono:

“Este a Pomona cuando ya no sea
edificio al silencio dedicado
(que si el cristal le rompe desatado,
suave el ruiseñor le lisonjea)”¹⁴⁹

En los versos 3 y 4, que responden a la estructura bimembre por diseminación, se observa otro tipo de musicalidad, ya no aludida o representada sino *per se*, en los versos mismos, puesto que los acentos se encuentran en una posición de intensidad rítmica (cuarta

¹⁴⁹ Luis de Góngora y Argote, *Sonetos completos*, p. 77.

y primera sílabas) que explota la sonoridad de las palabras: “(que si el **crystal** le rompe desatado,/ **suave** el ruiseñor le lisonjea).”¹⁵⁰

Otro tipo de bimetración que se atisba en el poema es la colorista por contraposición. El primer miembro se compone de una metáfora donde se destacan los colores fríos: el cristal puede asociarse con el azul, mientras el segundo se integra por los cálidos: el ruiseñor se identifica con el rojo.

Lo anterior revela, por un lado, que el autor sentía gran estima por el sonido, comprendido como “todo lo que emite un sonido agradable,”¹⁵¹ y, por otro, que la estructura renacentista del verso italiano, en este caso el soneto, se recarga de elementos auditivos y visuales que, en conjunción con la bimetración, ya sea sintáctica, morfológica o fonética, crea una extraordinaria sucesión de sensaciones que dan la impresión de que “el hombre se bebe los sonidos de la naturaleza”.¹⁵²

La presentación del huerto queda incompleta en la estrofa primera, es decir, es parcial, ya que el hipérbaton corta la oración y la hace terminar en el siguiente cuarteto, cuyo tópico es la “alabanza de aldea” que consiste en loar el sosiego del lugar y ponderar su silencio, antítesis del ruido y, por extensión, del “desprecio de Corte”.

En la segunda estrofa del poema, se observa el alargamiento de una palabra por medio de las diéresis que, si bien son necesarias para ajustar el verso endecasílabo, desempeñan otra función: brindan un efecto de calma, de tranquilidad propios del huerto que nos plantea la voz lírica. Asimismo, se refuerza esta impresión a nivel semántico, pues la quietud no es otra cosa que “carencia de movimiento o sosiego, reposo y descanso.”¹⁵³

“dulce es refugio, donde se pasea
la quietud, y donde otro cuidado
despedido, si no digo burlado,

¹⁵⁰ *Loc. cit.*

¹⁵¹ Dámaso Alonso, *Estudios y ensayos gongorinos*, p. 86.

¹⁵² *Ibid.*, p. 80.

¹⁵³ *www.rae.es*, 10 de febrero 2010.

de los términos huye desta aldea”¹⁵⁴

El primer terceto se encarga de exaltar la dignidad de Antonio Venegas, quien como obispo de Pamplona tiene la responsabilidad de ser un “pastor de pueblos”¹⁵⁵ y, como consecuencia, de engrandecer y dar esplendor al Imperio y a su progenie, o sea, al macrocosmo y al microcosmo respectivamente, lo cual va a mantener el orden de los mismos, habrá armonía cósmica y, al hacer esto, la naturaleza será apacible, bondadosa y bella; de tal suerte que, incluso, la Primavera en su representación alegórica ofrecerá un colorido, aromático y florar tributo que deleitará la vista y el olfato de todo aquel que ronde el jardín.

“Aquí la Primavera ofrece flores
al gran pastor de pueblos, que enriquece
de luz a España, y gloria a los Venegas”¹⁵⁶

El último terceto es una invocación dirigida a todo hombre que se acerque al lugar. Ello lo hace con la finalidad de que se sorprenda, goce y se recree con los colores, sabores y olores de esta creación natural. Todas estas reacciones forman parte del complejo proceso de apreciación del objeto estético, lo cual remite a los postulados de Tasso¹⁵⁷, quien consideraba a la naturaleza como obra de arte divina y al poema como creación humana aceptablemente divinizada, es decir, se concibe al poeta como un Dios o ente creador.¹⁵⁸

“Oh, peregrino, tú, cualquier que llegas,
paga en admiración las que te ofrece
el huerto frutas, y el jardín, olores.”¹⁵⁹

¹⁵⁴ Luis de Góngora y Argote, *Sonetos completos*, p. 77.

¹⁵⁵ *Loc. cit.*

¹⁵⁶ *Loc. cit.*

¹⁵⁷ Tasso, *Cit. pos.*, William J. Bouwsma, *El otoño del Renacimiento*, p. 51.

¹⁵⁸ “Hurtas mi vulto y cuanto más le debe” continúa en esta línea: se mira al poeta como un Dios.

¹⁵⁹ Luis de Góngora y Argote, *Sonetos completos*, p. 77.

Resulta interesante el manejo de los acentos porque además de fungir como marcadores rítmicos, enfatizan las áreas del discurso que indican el receptor (“tú”), la actitud que debe mostrar frente al lugar sublime (“paga en admiración”) y los regalos del huerto (“frutas”), en otras palabras, quién y por qué efectúa determinada acción. Además, el último verso aporta varios elementos: uno, por ser bimembre sin contrarios y de carácter distributivo se crea la sensación de equilibrio y contrabalanceo, ya que el verso queda dividido en dos partes conceptual y sintácticamente iguales; dos, al ubicarse el verso bimembre en posición final, dota de cierto garbo al cierre de la composición; tres, hay una pausa de sentido que puede considerarse como una pausa rítmica que distribuye el endecasílabo en dos zonas, cada una de las cuales lleva un acento principal (en **frutas** y en **jardín**), y cuatro, tiene una pausa dada por comas que asemeja el momento previo a la inhalación, es decir, pareciera que el poeta invita a los receptores a oler realmente las fragancias de este jardín.

“Gallardas plantas que con voz doliente” forma parte del corpus de sonetos hedonistas del fénix cordobés porque posee las características del neoepicureísmo, ya que aborda los asuntos que a continuación se enumeran: número uno, el placer sensual; número dos, el retorno a la naturaleza; número 3, el autoconocimiento; número 4, la vida bella, armoniosa y honorable; número 5, el alejamiento del mundo, y número 6, el no medir la vida en función de la muerte, y debido a que todos estos puntos configuran la ideología de hedonistas renacentistas como Valla, por ello afirmo que esta composición responde al epicureísmo moderno, lo anterior explica por qué inserto la pieza dentro de este grupo.

Este carmen expositivo de tema amoroso¹⁶⁰ se desarrolla gracias a la actualización del mito de Faetón, divinidad clásica cuyo osado recorrido alrededor del sol terminó fatalmente, hecho que dejó a sus hermanas sumidas en profunda tristeza que exteriorizaban a manera de desgarrador e inconsolable llanto que desembocó en un trágico suceso: la transformación de las Náyades en álamos.

¹⁶⁰ Para Emilio Orozco en *Manierismo y Barroco*, p. 183-184, este soneto es de índole pluritemática, pues aborda dos temas recurrentes en la obra gongorina: el mito clásico y el amor. A primera instancia, se piensa que el mito de Faetón es el principal; empero, conforme se va trazando el esquema de jerarquía temática que presenta el investigador, se descubre que el asunto central del poema es el amoroso. Esta situación responde según él- a una actitud estética propia del Manierismo: “la preterición del asunto central”, manifestación que sin duda alguna despierta gran interés pero que, desafortunadamente, en el presente estudio solamente se esbozará debido a que el trabajo gira en torno al neoepicureísmo y no al manierismo del poeta cordobés.

“Gallardas plantas, que con voz doliente
al osado Faetón llorastes vivas,
y ya sin invidiar palmas ni olivas,
muertas podéis ceñir cualquiera frente,
Así del Sol estuvo al rayo ardiente
blanco coro de Náyades lascivas
precie más vuestras sombras fugitivas
que verde margen de escondida fuente.”¹⁶¹

La actualización del mito, que se observa de principio a fin, consiste en traer el caso de Faetón y aplicarlo a una situación concreta: la empresa amorosa del yo lírico. En un inicio, la voz lírica se dirige a las metamorfoseadas ninfas para, por un lado, anticipar su furor y, por otro, pedir compasión a los álamos, en quienes busca respuesta semejante a la obtenida por el arriesgado garzón.

Cabe señalar que en las estrofas destacan los colores verde y blanco, constante que se ha apreciado en la poesía de Góngora. Aquí, el verde se asocia con los álamos, mientras el blanco, con las criaturas del bosque, lo cual remarca el cambio que sufrieron las hermanas de Faetón. Además, este par de elementos juega con un concepto que obsesionaba al hombre del Renacimiento: el movimiento: en tanto los árboles se ven fijos, estáticos; las jóvenes hermanas lucen ágiles y en grácil desplazamiento.

Más adelante, la voz lírica descubre su intención, que se barruntaba desde el comienzo: porfiará en su amor a pesar de saber que está destinado al fracaso, actitud que revela el marcado neoepicureísmo del personaje. Esto se debe a que el individuo, con pleno conocimiento de sus potencias y en persecución incansable de su dignidad, asume los riesgos que implican todas y cada una de sus acciones, aún cuando representen un desafío a la fortuna, la cual era sentida ya no como un factor determinante e inapelable en su vida

¹⁶¹ Luis de Góngora y Argote, *Sonetos completos*, p. 139.

sino como un “viento que hincha las velas, mientras es el hombre quien mantiene el timón.”¹⁶²

Lo anterior no debe entenderse como un acto de autoinmolación, o sea, no debe concebirse según los dictados del estoicismo, pues el ser humano (y aquí entra el cariz hedonista de la obra) no busca sufrir gratuitamente; por el contrario, se despega del temor a la muerte e indaga las vías que lo conducen al núcleo de su naturaleza, es decir, al placer:

“Y así bese (a pesar del seco estío)
vuestros troncos (ya un tiempo pies humanos)
el raudo curso de este undoso río,
que lloréis (pues llorar sólo a vos toca
locas empresas, ardimientos vanos)
mi ardimiento en amar, mi empresa loca.”¹⁶³

Resulta imprescindible detenerse en este último terceto: ¿por qué solicita vehementemente que lo lloren? La solución se halla en la noción de naturaleza de la que tanto se ha hablado: el macrocosmos y el microcosmos. Hace un instante se decía que el hedonista de los siglos XVI-XVII pretendía con insistencia el cumplimiento del placer o primera naturaleza. Ahora bien, no sólo basta quedar satisfecho a ese nivel, hay que encontrar la armonía con el macrocosmos o segunda naturaleza, para lo cual se requiere empatía entre ella y el hombre, razón de más para dirigirse con encarecidas palabras a las “gallardas plantas”.

“Generoso esplendor, sino luciente” es un poema hedonista de corte expositivo que gira en torno a la huída de un noble enamorado: Luis de Ulloa, quien decide abandonar Toro, la ciudad de la que era natural, para refugiarse en el verde manto de la montaña, donde- si se parte de los postulados hedonistas del período aurisecular- solamente se

¹⁶² Maurice de Gandillac, *Historia de la Filosofía en el Renacimiento*, p. 99.

¹⁶³ Luis de Góngora y Argote, *Sonetos completos*, p. 139.

negaría la vida, pues no se estaría actuando acorde con las naturalezas del hombre, es decir, no habría armonía interna ni externa.

El soneto abre con una alabanza totalizadora del amante desesperado: se encarece el valor de la familia, la ciudad y el país de donde es originario, lo cual no es gratuito, por el contrario constituye información de sumo valor para la interpretación del texto porque, al presentar las tres naturalezas de las que hablaban los neoepicúreos: la individual, la social y la natural, se intenta mostrar al hombre pleno, o sea, al sabio.

“Generoso esplendor, sino luciente,
no sólo es ya de cuanto el Duero baña
Toro, mas del Zodiaco de España,
y gloria vos de su madura frente”¹⁶⁴

La segunda estrofa entra propiamente a la médula del texto: si el garzón se va, está rechazando su condición de noble y, por ende, está actuando contra sus naturalezas, situación que se opone a las principales máximas neoepicúreas: vivir conforme a la naturaleza y, en consecuencia, tener una bella, tranquila y placentera existencia:

“¿Quién, pues, región os hizo diferente
pisar amante? Mal la fuga engaña,
mortal saeta, dura en la montaña
y en las ondas más dura de la fuente.”¹⁶⁵

A diferencia de lo que ocurre con el alejamiento del mundo que aparece en los otros sonetos, éste sí se percibe de manera negativa debido al lugar que ocupa dicho amante dentro de la sociedad, pues no es un labrador, un campesino o un pastor que llora sus cuitas amorosas a orillas del río, es un noble que debe permanecer con su progenie y cumplir una

¹⁶⁴ *Ibid.*, p. 97.

¹⁶⁵ *Loc. cit.*

función social, en otras palabras, debe comportarse de acuerdo con su naturaleza social o decoro, que se define como el “respeto y mesura que se deve tener delante de los mayores y personas graves.”¹⁶⁶

En la tercera y cuarta estrofas se aprecia un fervoroso deseo de que el caballero reencuentre su estabilidad, que halle la ataraxia por medio del retorno a su hogar y el olvido de la dama, quien es descrita según los modelos de la literatura pastoril, en especial, la venatoria, donde se retrata a una mujer hermosa carente de clemencia en lo que concierne a los asuntos amorosos:

“De venenosas plumas os lo diga
corcillo atravesado. Restituya
sus trofeos el pie a vuestra enemiga,
tímida fiera, bella ninfa huya:
espíritu gentil, no sólo siga
mas bese en el arpón la mano suya.”¹⁶⁷

“Gracias os quiero dar sin cumplimiento” fue escrito por Góngora con motivo del agradecimiento por una caja de jalea que recibió de un fraile. Este texto es una clara muestra del hedonismo aurisecular porque presenta los rasgos característicos del neopiecurismo, ya que hay una búsqueda incesante del placer sensual, del gozo en el aquí y el ahora, del retorno a la naturaleza y de la amistad como valor inherente al sabio, a causa de que los filósofos de los siglos XVI y XVII, en su afán por renovar las formas de vida y pensamiento de su época, propusieron una existencia consciente, reflexiva y placentera, por ello considero que dicho poema es un ejemplo del epicureísmo moderno.

El texto inicia dando las gracias al religioso por un paquete de jalea que, si bien era costumbre hacer ese tipo de obsequios, el poeta lo encarece en grado sumo debido a su gusto por los bienes del paladar.

¹⁶⁶ Sebastián de Cobarruvias Orozco, *Tesoro de la lengua castellana o española*, p. 445.

¹⁶⁷ Luis de Góngora y Argote, *Sonetos completos*, p. 178.

“Gracias os quiero dar sin cumplimento,
dulce fray Diego, por la dulce caja;
tal sea el ataúd de mi mortaja
y de mis guerras tal el instrumento.”¹⁶⁸

La voz lírica, además de agradecer el regalo, caracteriza al emisor del mismo con la más destacada propiedad de la jalea: su dulzura. A partir de ahí, juega con la polisemia del vocablo “caja” y tiende una comparación entre la del dulce, la que contendrá sus restos mortuorios y la bélica. Con ello declara su postura ante la vida, sobre todo, ante las adversidades y la muerte, las cuales son vistas no con desencanto, temor o desconsuelo sino con el más ferviente deseo de que sean indoloras e, incluso, placenteras.

En la siguiente estrofa, el cordobés recurre al apóstrofe (figura patética que consiste en dirigir la palabra a seres ausentes, muertos o inanimados) para hablarles a las Musas y solicitar su presencia ante la monja que convirtió el pequeño fruto en tan dulce y placentera conserva.

“Consagrad, Musas, hoy vuestro talento
a la monja que almíbar tal le baja,
pues quien acabar suele en una paja
sella ahora el estómago contento”¹⁶⁹

El proceso de transformación se resume en tres imágenes: el fruto que cae de un árbol sobre la paja, la religiosa preparando el almíbar y el receptor del obsequio gozando la golosina. A todas luces puede apreciarse el parecido entre la primera situación y uno de los más conocidos fragmentos de la *Fábula de Polifemo y Galatea*, en el que se describe el zurrón del gigante monóculo:

“Cercado es, (cuanto más capaz, más lleno)

¹⁶⁸ *Loc. cit.*

¹⁶⁹ *Loc. cit.*

de la fruta, el zurrón casi abortada,
que el tardo otoño deja al blando seno
de la piadosa hierba encomendada;
la serba, a quien le da rugas el heno,
la pera, de quien fue cuna dorada
la rubia paja,-y pálida tutora-
la niega avara, y pródiga la dora.”¹⁷⁰

El tratamiento que aplica el autor es prácticamente el mismo: presentar un elemento aparentemente nimio, observarlo, disfrutarlo y restituirle su valor y grandeza, a través de la adjetivación colorista que, en este caso, es la gama de los dorados, cuya función es hacer una poesía más visual, más plástica.¹⁷¹

Respecto a la tercera situación del proceso anteriormente planteado, el hedonismo se refuerza con los marcadores deícticos, los cuales indican el aquí y el ahora, o sea, los puntos de partida de todo buscador de placer, cuya misión es vivir el momento y dejar de preocuparse por el mañana.

En la siguiente estrofa, Góngora lleva a cabo un ingenioso juego de palabras gracias a la aliteración o semejanza fónica, mas no semántica, de los vocablos: escotar y Escoto. El primero significa “recoger, cercenar alguna cosa”,¹⁷² mientras que el segundo hace referencia a un hombre que fue seguido por los franciscanos, orden que se caracterizó, entre otras cosas, por el voto de pobreza.

“Cualquier regalo de durazno o pera
acoto suyo, si podrá un amigo
escotar un discípulo de Escoto.”¹⁷³

¹⁷⁰ www.cervantesvirtual.com, 23 de mayo de 2010.

¹⁷¹ Otro caso en el que se observa el embellecimiento y reivindicación de los elementos naturales es el extraordinario soneto “La Aurora de azahares coronada.”

¹⁷² Sebastián Covarrubias, *Tesoro de la lengua castellana*, p. 356.

¹⁷³ Luis de Góngora y Argote, *Sonetos completos*, p. 178.

El resultado que se obtiene de dicho acto lúdico es, por una parte, el conocimiento de más características del fraile: ahora ya se sabe que formaba parte de los franciscanos y que, por lo menos en teoría, debió haber practicado los votos de obediencia, pobreza y castidad; por otra parte, el agrado que produce al oído, pues con las sinalefas y encabalgamientos de cada verso, el terceto luce más ágil, dinámico y natural, esto es, más renacentista.

Los últimos tres versos de la composición vuelven a ser muy visuales porque, mediante una sinécdoque, se nos brinda la imagen de una caja de jalea, o sea, se toma la parte (el color del dulce) por el todo (la jalea en sí). Cabe señalar que la estrofa final posee una ambigüedad sumamente marcada, ya que también puede interpretarse bajo el signo de una escatología sutil: la cámara -según indica Biruté Ciplijauskaitė- tiene el significado de “flujo de vientre”¹⁷⁴ que bien se acopla con esta propiedad sanguinolenta del objeto.

“Confieso que de sangre entendí que era
cámara aquella, y si lo fue, yo digo
que servidor seáis, y no devoto.”¹⁷⁵

Tal como se ha ido descubriendo, estos sonetos echan mano principalmente a dos sentidos: la vista, que en palabras de Hooker es “el sentido más vivaz y más inquieto de todos”¹⁷⁶ y el oído, sentido tan poderoso que podía penetrar en las profundidades de las cosas y llegar al corazón. Ambos ganaron estima en el Renacimiento, tras haber estado marginados durante el medioevo, período en el que los descalificaron, entre otras cosas, por su mutabilidad y la sujeción que guardaban con asuntos terrenales.

“La Aurora de azahares coronada”, poema de tipo expositivo que se escribió en agradecimiento de una bota de agua de azahar y unas pasas, forma parte del corpus de sonetos hedonistas porque presenta la esencia del neoepicureísmo, ya que toca los siguientes temas: la vuelta a la naturaleza, el alejamiento del mundo, el placer sensual, el

¹⁷⁴ *Loc. cit.*

¹⁷⁵ *Loc. cit.*

¹⁷⁶ Hooker, *Cit. pos.*, William J. Bouwsma, *El otoño del Renacimiento*, p. 47.

gozo del momento, la amistad y la vida armoniosa, bella y honrada experimentada sin la premura del tiempo, y debido a que todos estos rasgos integran el pensamiento de los epicúreos modernos, por ello considero que dicha composición debe pertenecer a esta selección de flores, lo anterior explica por qué aparece dentro del corpus antes mencionado.

Desde el membrete del texto, se barrunta el cariz hedonista: “A fray Esteban Izquierdo, fraile Francisco, en agradecimiento de una bota de agua de azahar y unas pasas”, ya que se descubren dos puntos vitales para la doctrina del placer: la amistad y el alejamiento del mundo. El primero se infiere gracias a que el poeta hace la mención del remitente, es decir, el religioso, con quien debió trabar excelentes tratos que facilitaron el intercambio frecuente de presentes, gesto frecuente en el siglo XVI y XVII. El segundo se sabe por el vocablo “fraile”, voz que transporta inmediatamente a los vastos terrenos y huertos de los que solían proveerse los miembros de la orden. Este espacio natural genera un ambiente apacible, propio del retiro propuesto tanto por el antiguo como por el moderno epicureísmo.

El poema abre con la imagen clásica de la Aurora. Es una presencia hermosa porque se le retrata en dos niveles: personificada con su corona de flores y tal cual es en la realidad. Ambos se hallan íntimamente relacionados, lo cual provoca en el receptor un goce intelectual y sensual de altos vuelos pues, mediante este artificio -tal como señala Baltasar Gracián en su *Agudeza y Arte de Ingenio* -“déxase percibir, no definir, y en tan remoto assunto estímase qualquiera descripción. Lo que es para los ojos la hermosura y para los oídos la consonancia, esso es para el entendimiento el concepto”¹⁷⁷. Apréciase el juego de ingenio que el cordobés propone al lector oyente:

“La Aurora de azahares coronada,
sus lágrimas partió con vuestra bota,
ni de las peregrinaciones rota
ni de sus conductores esquilma”¹⁷⁸

¹⁷⁷ Baltasar Gracián, *Agudeza y arte de ingenio*, p. 1170.

¹⁷⁸ Luis de Góngora y Argote, *Sonetos completos*, p. 198.

Mientras, el receptor poco agudo percibe el clarear del día con todo y la violenta partición del rocío; el individuo de intelecto avezado, capta que la Aurora aparece en el horizonte con su corona de azahares y sus rotas lágrimas. La bota que contiene el agua de azahar irrumpe en la armonía del primer verso. Al inicio, todo estaba en calma, se miraba una naturaleza equilibrada y serena pero, de repente, un contenedor de cuero entra abruptamente y hurta las aromáticas gotas matinales que se transportarán sin merma a la boca del obsequiado. Lo anterior se refuerza en el segundo cuarteto:

“De sus risueños ojos desatada,
fragante perla cada breve gota,
por seráfica abeja fue devota,
a bota peregrina trasladada.”¹⁷⁹

En esta estrofa además se apela a los sentidos por medio de la metáfora sinestésica del rocío: “fragante perla” donde se apela al olfato, la vista y el tacto, elementos que hacen pensar inevitablemente en la noción neoepicúrea del placer sensual.

Si en los cuartetos se desarrolló la idea del agua de azahar, en los tercetos se hará lo mismo pero con las pasas cuya representación anuncia veladamente un tópico de la época: *memento mori*, que se presenta por medio de las uvas, que evocan la juventud, y las pasas, la vejez. Sin embargo, la intención del tópico no es doctrinal ni revela una actitud pesimista, por el contrario, solamente pretende recordar al receptor que algún día morirá y, por ende, lo reconviene al goce de cada instante, muy al estilo del *carpe diem* a la usanza española moderna.

La transformación del fruto se da en términos agudos, pues se juega con el nombre del fruto y el de una congregación de religiosas: las mínimas. Tal operación lúdica se da también en el último verso, en el que se tiende un puente de ida y vuelta entre dos acepciones de la voz “Izquierdo” ora como adjetivo, ora como nombre propio. De este tipo

¹⁷⁹ *Loc. cit.*

de procedimientos se extrae el zumo del ingenio, motor del gozo intelectual, rasgo hedonista que en palabras de Valla sería un placer “refinado”.¹⁸⁰

“La Aurora de azahares coronada” se considera un límpido ejemplo de comportamiento epicúreo, ya que- entre otras cosas- manifiesta un “amor por los bienes terrenos y por los productos de la agricultura” así como “un gusto muy personal por el contacto directo y simple del hombre por las cosas, una emoción auténtica ante la realidad cotidiana”.¹⁸¹

El soneto expositivo que a continuación se comenta, “Los blancos lilios que de ciento en ciento”, es una más de las composiciones hedonistas de Luis de Góngora y Argote porque se plantea la siguiente tesis: el placer como motor de toda acción, ya que mediante la contemplación de la belleza se alcanza el gozo sensual, y debido a que los neoepicúreos tenían como pilar de su doctrina esta idea, por ello se sostiene que este poema gira en torno a las preocupaciones del epicureísmo moderno, lo anterior explica por qué se encuentra dentro del corpus estudiado en el presente estudio.

En los versos 1-4 se describe un florido y primaveral campo de lilios que se halla a orillas del Tajo, el cual se presenta pletórico de riquezas: oro y perlas, imágenes sumamente trabajadas en el estilo gongorino.

“Los blancos lilios que se ciento en ciento,
hijos del Sol, nos da la Primavera,
a quien del Tajo son en la ribera
oro su cuna, perlas su alimento;”¹⁸²

Los versos 5-8 lanzan un par de audaces metáforas que establecen, por un lado, relación entre las rosas y los labios y, por otro, entre la pluma de las aves y la de escritura.

¹⁸⁰ Valla, *Cit. pos.*, Ágnes Heller, *El hombre del Renacimiento*, p. 127.

¹⁸¹ Robert Jammes, *La obra poética de don Luis de Góngora*, p. 159.

¹⁸² Luis de Góngora y Argote, *Sonetos completos*, p. 157.

La primera comparación remite directamente al tratamiento petrarquesco de la figura femenina, empero aquí se lleva al extremo:

“Las frescas rosas, que ambicioso el viento
con pluma solícita lisonjera,
como quien de una y otra hoja espera
purpúreas alas, si lascivo aliento,”¹⁸³

Un elemento que da luz sobre el hedonismo en este soneto es la frase “si lascivo aliento”, porque provoca un efecto de intensa sensualidad que radica no sólo en el significado mismo de las palabras sino en la aliteración que genera la repetición y cercanía de las sibilantes (/s/), que aparentan el sonido de la respiración o el viento.

De los versos 9-14 se extraen datos que confirman el carácter neoepicúreo del texto, puesto que se apela nuevamente a los sentidos, en este caso, la vista y el olfato que se regodean con la presencia de la dama y con los elementos naturales, planos que se empalman como consecuencia de un complejo sistema de identidades:

“A vuestro hermoso pie cada cual debe
su beldad toda. ¿Qué hará la mano,
si tanto puede el pie, que ostenta flores,
porque vuestro esplendor venza la nieve,
venza su rosicler, y porque en vano,
hablando vos, espiren sus olores.”¹⁸⁴

Al final del soneto se aprecia cómo la dama, igual que en “Al tramontar del Sol, la ninfa mía”, opaca la belleza de la naturaleza que, en un primer momento parece

¹⁸³ *Loc. cit.*

¹⁸⁴ *Loc. cit.*

deslumbrante y majestuosa; empero, conforme avanza el poema, los atributos de la mujer superan las sensaciones producidas por el ambiente natural.

“Mientras por competir con tu cabello” es un poema expositivo que integra el corpus de sonetos hedonistas del “Homero español”¹⁸⁵ porque revela la principal preocupación del neopicureísmo: el placer, ya que el texto desarrolla el *Carpe diem* por medio del contraste entre la juventud y la vejez o, más aun, la muerte, a causa de que los epicúreos modernos sostenían que el gozo prudente era la base para una vida feliz, por ello considero que este texto es un espejo de los postulados del epicureísmo de los siglos XVI-XVII, lo anterior explica por qué entra en este corpus.

El texto que se acaba de introducir es uno de los más comentados por la crítica del siglo XX¹⁸⁶ y, a mi parecer, con justa razón, pues de inicio a cierre el autor echa mano de una exquisita variedad hiperbolizada de recursos literarios que regodean el intelecto y los sentidos del receptor¹⁸⁷, en quien “toda potencia intencional del alma goza de algún artificio en su objeto; [verbigracia] la proporción entre las partes del visible es hermosura; entre los sonidos, consonancia[...]; el entendimiento, como primera potencia, álçase con la prima del artificio, con lo estremado del primor en todas sus diferencias de objetos.”¹⁸⁸

El poema comienza con una conjunción temporal que se enlaza con una amplia enumeración de imágenes petrarquescas de sumo colorido y luminosidad: cabello comparado con el oro; frente, con el lilio; labio, con los claveles, y cuello, con el cristal, elementos que dejan al descubierto el tema de la naturaleza vencida por la belleza humana, en este caso, de la dama, quien “goza de las virtudes que a modos reflejos le envían los seres naturales- sobre los que triunfa- aunque poéticamente sean ellos quienes laboren por la dama victoriosa, ya que el poeta los trae a fin de que se dejen vencer y asimilar”¹⁸⁹

¹⁸⁵ Título que le dio Vicuña a Luis de Góngora.

¹⁸⁶ Véase “Góngora frente a la crítica”.

¹⁸⁷ El uso de la palabra “receptor” no es gratuito, responde al proceso de creación y difusión de la literatura durante los Siglos de Oro, época en la que se suscitó la transición de la oralidad a la escritura. Por este motivo, no puede darse plenamente ora el nombre de lector, ora el de oyente. Vid. Pedro Ruiz Pérez, *Entre Narciso y Proteo: lírica y escritura de Garcilaso a Góngora*.

¹⁸⁸ Baltasar Gracián, *Agudeza y Arte de Ingenio*, p. 1171.

¹⁸⁹ Jorge Guillén, *Notas para una edición comentada de Góngora*, p. 69.

“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;”¹⁹⁰

Para presentar las metáforas de la dama se crea una secuencia que recuerda el “acercamiento cinematográfico” o *close up*, ya que se va mostrando cuadro por cuadro una parte del cuerpo, esto es, primero se lanza la imagen del cabello; luego, se baja a la frente; más adelante, se pasa a los labios, y finalmente, se llega al cuello. Este recorrido se inserta en un marco temporal sumamente marcado, pues la anáfora parece insistir en el carácter perecedero y fugaz de las cosas; de ahí que la mitad de los referentes metafóricos sean flores, presencia natural de la finitud por antonomasia.

Los tercetos responden a una estructura simétrica porque establecen un intenso diálogo con los cuartetos, ya que mientras los segundos se aprecian como un collar de perlas adjetivales, los primeros lucen a manera de guirnalda nominal que, a pesar de carecer de adjetivos, se halla cargada de una impresionante fuerza cualificativa; de tal suerte que con sólo mencionar el oro, por ejemplo, el lector se remite a la imagen de la hermosa cabellera rubia, brillante y larga, operación que Jorge Guillén denominó: “el silogismo de lo sensible”.¹⁹¹

“Goza cuello, cabello, labio y frente,
antes que lo que fue en tu edad dorada
oro, lilio, clavel, cristal luciente,”¹⁹²

¹⁹⁰ Luis de Góngora y Argote, *Sonetos completos*, p. 230.

¹⁹¹ Jorge Guillén, *Notas para una edición comentada de Góngora*, p.70.

¹⁹² Luis de Góngora y Argote, *Sonetos completos*, p. 230.

Esa parte del soneto contiene la esencia hedonista del texto, pues no sólo se recomienda gozar la juventud y todo lo que ella implica, sino que, gracias al ritmo y a la rima, se invita al deleite de “las palabras por las palabras.”¹⁹³ Además, tal como acaba de mostrarse, se desarrolla “el silogismo de lo sensible”, procedimiento que evoca uno de los principales postulados epicúreos y neoepicúreos: la validez del acto sensible como acto de conocimiento.

El final del poema es contundente y contrastante, puesto que cada una de las figuras brillantes y coloridas de las estrofas anteriores se oscurecen y opacan para desembocar en representaciones lúgubres y mortuorias que, en primera instancia, dan un tono moralizador y previsorio ajeno al poeta en cuestión:

“No sólo en plata y viola troncada
se vuelva, mas tú y ello juntamente
en tierra, en humo, en sombra, en nada.”¹⁹⁴

Sin embargo, si se observa con atención la voz lírica, se descubrirá que hay un significativo alejamiento del “yo” respecto al receptor, quien se sabe interlocutor del poema, no del poeta mismo; en otras palabras, percibe uno de los grandes logros del cordobés: la objetivación de la poesía. Con base en esto, la intención del texto se convierte en una apología al placer, pero no el placer arrebatado e inconsciente sino el placer sensual que, llevado con prudencia y subordinado a la tranquilidad o ataraxia, conduce a una vida bella y armoniosa donde el autoconocimiento (condición finita del hombre) y la consciencia de la irreversibilidad del tiempo son imprescindibles.¹⁹⁵

“No enfrene tu gallardo pensamiento” es otra de las composiciones que integran el conjunto de sonetos hedonistas del escritor aurisecular porque manifiesta los planeamientos del neoepicureismo, ya que aborda el placer como motor de una vida digna que halla la

¹⁹³ Jorge Guillén, *Notas para una edición comentada de Góngora*, p. 70.

¹⁹⁴ Luis de Góngora y Argote, *Sonetos completos*, p. 230.

¹⁹⁵ Una actitud semejante se aprecia en el romance “Que se nos va la pascua, mozas, /que se nos va la pascua!”

tranquilidad no en el apartamiento pleno del mundo, sino en el autoconocimiento y las acciones regidas por la naturaleza en sus tres esferas, y debido a que los epicúreos modernos proponían llevar una existencia bajo esas condiciones, por ello considero que este poema cumple con los rasgos necesarios para catalogarlo como hedonista, lo anterior explica por qué forma parte de este corpus.

Este escrito poético, tal como lo menciona su membrete está dedicado “A un caballero poeta, que en un soneto que hizo se fingió temeroso de no tener en su amor atrevido el suceso de Ícaro”, es un texto expositivo que exalta el ánimo de un noble no correspondido para que porfíe en su amor, quien- a la manera del personaje de alas de cera- deberá transgredir las fronteras a fin de llevar a cabo una empresa que, desde el inicio- se halla marcada por la desgracia.

El poema comienza con la reconvención en torno a la cual gira el texto: no abandonar por ningún motivo su empeño amoroso. Para ello, se actualiza el mito de Ícaro, quien- como se sabe- intentó huir de la isla de Minos con ayuda de unas alas de cera que su padre, Dédalo, confeccionó para él. Durante el escape y bajo previa advertencia, el garzón se acercó demasiado al sol y, en consecuencia, se derritió la cera, perdió el control de sí y cayó al mar.

Al decir que el mito “se actualiza” me refiero a que el mito griego convive con el poeta, es decir, la anécdota clásica se adecua a la experiencia del autor, quien parte “de la concreción mítica a la ruptura contextual”¹⁹⁶ en la manera que a continuación se muestra:

“No enfrene tu gallardo pensamiento
del animoso joven mal logrado
el loco fin, de cuyo vuelo osado
fue ilustre tumba el húmido elemento.”¹⁹⁷

¹⁹⁶ Rosa María Romojaro. *La función del mito en el Siglo de Oro*, p. 13.

¹⁹⁷ Luis de Góngora y Argote, *Sonetos completos*, p. 138.

Más adelante, ya en los versos 5-8, se incita al caballero a que ose elevarse hasta el sol que, en este caso, representa el amor que siente por su dama¹⁹⁸, quien- al despreciarlo- lo arrastra a un temible abismo, identificado con las aguas del océano donde feneció Ícaro. Cabe señalar que en la estrofa se elaboran algunas sinestesias que hacen mucho más sensual (en la acepción referente al manejo de los sentidos) la composición: “blando viento” y “miedo helado”. Recuérdese que este aspecto es indispensable para la comprensión del neopicureísmo.

“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”¹⁹⁹

En los tercetos, ya se atisba el final paradójico del noble. Por un lado, se mira el furor en el ascenso del enamorado mediante la alusión al alto vuelo del águila; por otro, se observa la fatalidad en la inmensidad del mar.

“Corona en puntas la dorada esfera
do el pájaro real su vista afina,
y al noble ardor desátase la cera;
que al mar, do tu sepulcro se destina,
gran honra le será, y a su ribera,
que le hurte su nombre tu ruina”²⁰⁰

Furor y temor, fatalidad y honra, elevación y descenso, agua y fuego se mezclan para crear el equilibrio tanto en forma como en fondo. Respecto a la forma, el poeta presenta una alternancia de niveles: superior e inferior. Sobre el fondo, es evidente la

¹⁹⁸ Obsérvese la asociación entre el amor por la dama y el sol. Ésta imagen luminosa remite a las ideas neoplatónicas de la mujer, quien generalmente recibía el nombre poético de Leonora.

¹⁹⁹ Luis de Góngora, *Sonetos completos*, p. 138.

²⁰⁰ *Loc. cit.*

paradójica propuesta vital del cordobés: amar implica cierto padecer gozoso que, si se lleva con dignidad y honra, desemboca en la tranquilidad de espíritu, pues para ello es necesario desterrar los miedos y hacer todo cuanto conlleve al placer, siempre y cuando se asuman los riesgos de cada acto, bajo el entendido de que el individuo debe vivir según la naturaleza porque “... *regnum naturae* arise and declare itself to have the only valid claim.”²⁰¹

Pero, ¿el personaje al que va dirigido el poema cómo es que seguirá los dictados de la naturaleza? El enamorado al que se le habla en este texto será coherente con su condición de noble y de amante, o sea, mantendrá una correspondencia entre su naturaleza individual y social, ya que, si sigue los consejos del poeta, se quedará en la corte a pretender a la dama aún cuando esto parezca una causa perdida.

“Raya dorado sol, orna y colora” es un poema de corte expositivo-descriptivo que forma parte del corpus de sonetos hedonistas de Luis de Góngora y Argote porque desarrolla las principales preocupaciones del epicureísmo moderno, ya que presenta una voz lírica inmersa en el gozo sensual que le produce, en primera instancia, la contemplación de la naturaleza y, después, la apreciación de la dama, cuya belleza descomunal opaca el insuficiente esplendor de un por demás colorido y fragante amanecer montañés, y como los neoepicúreos buscaban una vida bella y placentera, por ello considero que esta composición tiene una fortísima impronta hedonista, lo anterior explica por qué se integra a este ramillete gongorino.

El discurso poético consiste en una larga apóstrofe dirigida al sol, a quien se le pide encarecidamente que embellezca el espacio por el que ha de salir la doncella, esto es, que colme de color, olor y calidez la campiña que mora la figura femenina.²⁰² Este carmen hace gala de una exuberancia sin parangón debido al tratamiento sensual del paisaje, principalmente, al derroche cromático de cada uno de los elementos naturales, tal como lo demuestra la estrofa inicial:

²⁰¹ Ernst Cassirer, *The Individual and the Cosmos in Renaissance Philosophy*, p. 101.

²⁰² En *Manierismo y Barroco*, p. 185, Emilio Orozco afirma que este poema presenta un “desmesurado desarrollo del tema de fondo o secundario”, es decir, que en el texto se da mayor realce al tema de la naturaleza y no al del amor.

“Raya dorado Sol, orna y colora
del alto monte la lozana cumbre,
sigue con agradable mansedumbre
el rojo paso de la blanca Aurora;”²⁰³

Desde el primer verso, el autor destaca el carácter decorativo de las dos estrofas, pues le solicita al astro que orne, que adorne, la vasta cumbre, gracias a lo cual el receptor puede empapar su visión de todas las tonalidades cálidas propias del amanecer. Para Emilio Orozco, este cuarteto evidencia una tendencia a “la valoración sensorial colorista con efectos de contraste de un sentido pictórico pleno.”²⁰⁴

En esta misma parte, se advierte el uso de un recurso muy gongorino, esto es, el *close up* ascendente y descendente que miramos anteriormente. Esta técnica nos permite recorrer gozosamente cada plano del espacio natural con gran detalle: primero, apreciamos el monte, la parte más alta del cuadro; más adelante, el mar, la zona intermedia; finalmente, las campañas, el lugar más bajo y recóndito pero no por ello menos hermoso.

“Suelta las riendas a Favonio y Flora,
y usando al esparcir tu nueva lumbre
tu generoso oficio y real costumbre,
el mar argenta, las campañas dora,”²⁰⁵

Además, la vista se regodea con las imágenes deslumbrantes que se hallan contenidas en el verso número 8 que, no por casualidad, es bímembre: el mar de plata y el campo de oro. Resulta imprescindible apuntar que del 5-8 se echa mano de otro sentido: el olfato, puesto que se alude a Favonio, el viento, y a Flora, la primavera, personajes que hacen pensar en la polinización de los campos y, por ende, en la vitalidad de un ambiente plétórico de frescos aromas florales.

²⁰³ Luis de Góngora y Argote, *Sonetos completos*, p. 122.

²⁰⁴ Emilio Orozco, *Manierismo y Barroco*, p. 186.

²⁰⁵ Luis de Góngora y Argote, *Sonetos completos*, p. 122.

En la cuarta estrofa se da un giro de tuerca, la “cámara gongorina” detiene su periplo y se instala en la figura de Flérida²⁰⁶, la mujer que habita el rústico albergue y por quien se rogaba este concierto en la naturaleza. Ella, a manera de un artífice, ora un pintor, ora un escultor, intentará continuar la obra del *regnum naturae*:

“Para que desta vega el campo raso
borde saliendo Flérida de flores;
mas si no hubiere de salir acaso,”²⁰⁷

Empero, el último verso de esta estrofa rompe con toda esta armonía porque, mediante la inserción de una conjunción adversativa, abre la puerta a la posibilidad de que todo ese esplendor no se lleve a cabo, ya que si la dama-artífice no aparece, todo cuanto naturaleza engalanó quedará inconcluso y romperá la armonía cósmica que reinaba tanto en el lugar como en la voz lírica que, cabe señalar, se muestra molesta con tan sólo imaginar que no se presentará Flérida. Dicho enfado se vislumbra en la repetición de la partícula “ni”, la cual densifica, recarga y aletarga el terceto, tal como si los versos sostuvieran una lucha entre sí:

“ni el monte rayes, ornes y ni colores,
ni sigas de la Aurora el rojo paso,
ni el mar argentes, ni los campos dores.”²⁰⁸

A continuación se mostrará otro soneto del corpus hedonista de Luis de Góngora: “Ser pudiera tu pira levantada”; éste representa un caso especial, ya que –a pesar de haber sido catalogado por Chacón como un poema de carácter fúnebre- contiene una serie de elementos propios del hedonismo (placer sensual, tranquilidad y la persecución de una vida

²⁰⁶ Según Gutierre Tibón en su *Diccionario etimológico comparado de nombres propios de persona* (p. 103-104), Flérida es un nombre grecizante (πλέοο) que significa “rebozar, desbordar”. Cabe señalar que Dioniso, en su forma de divinidad vegetal, llevaba por sobrenombre: πλέοος. Todos estos datos refuerzan el carácter triunfal de la dama sobre la naturaleza.

²⁰⁷ Luis de Góngora, *Sonetos completos*, p. 122.

²⁰⁸ *Loc. cit.*

bella, armoniosa y honrada), lo cual puede parecer algo descabellado, sobre todo porque gira en torno a la muerte de un noble, Rodrigo Calderón, quien –como consecuencia de una acusación de brujería y traición- fue despojado de sus bienes, encarcelado, sometido a tormento y condenado a terrible fin (el cadalso).

La composición de corte narrativo-descriptivo inicia con un grandioso juego de ingenio que muestra el lugar donde fue ajusticiado el hombre. El acto lúdico consiste en engañar al receptor con un equívoco: pira bajo dos acepciones, como la punta de un escudo y como la hoguera, punto que se relaciona estrechamente con las causas bajo las que cayó el marqués de Siete Iglesias y su fama póstuma. Esta estrofa es por demás sensual porque se apela a dos sentidos: la vista y el olfato. El primero, mediante la presencia de imágenes píricas: el ave fénix y la hoguera. Obsérvese que ambas se inclinan al bando de los colores cálidos. El segundo, a través de los aromáticos leños.

“Ser pudiera tu pira levantada,
de aromáticos leños construida,
oh fénix en la muerte, si en la vida
ave, aun no de sus pies desengañada.”²⁰⁹

Más adelante, se hace referencia al estado en el que acabó sus días Calderón, cuya actitud ante la muerte parece haber impactado no sólo a Góngora sino al pueblo que siguió el caso; hoy todavía pueden leerse noticias que hablan de su carácter y fortaleza: “[Al morir don Rodrigo Calderón] no exhaló ni un solo lamento, no tuvo ni reproches ni súplicas.”²¹⁰ Respecto a la entereza que manifestó el marqués, el escritor cordobés poetiza:

“Muere en quietud dichosa y consolada,
a la región asciende esclarecida,
pues de más ojos que desvanecida

²⁰⁹ *Ibid.*, p. 227.

²¹⁰ Consultado en <http://bibliotecadigital.ilce.edu.mx>, 4 de junio de 2010.

tu pluma fue, tu muerte es hoy llorada.”²¹¹

Aquí radica uno de los rasgos neoepicureos del texto: la postura que presentó antes de morir. Ésta, tal como lo deja ver la estrofa anterior, revela una tranquilidad de espíritu o ataraxia impresionantes que se consiguen por medio de una vida bella, armoniosa y honrada, resultado de una existencia decorosa, es decir, coherente entre el lugar que ocupa en el cosmos y el comportamiento que manifiesta. Para confirmar lo antes mencionado, puede echarse un vistazo al resto del soneto:

“Purificó el cuchillo, en vez de llama,
tu ser primero, y gloriosamente
de su vertida sangre renacido,
alas vistiendo, no de vulgar fama,
de cristiano valor sí, de fe ardiente,
más deberá a su tumba que a su nido.”²¹²

“Sobre dos urnas de cristal labradas” es otro soneto fúnebre que configura el corpus de poemas hedonistas porque aborda asuntos medulares del epicureísmo moderno, tales como la irreversibilidad del tiempo, la amistad, el autoconocimiento, el placer sensual y la tranquilidad, ya que durante los siglos XVI y XVII hubo necesidad de replantear la situación del ser humano, en general, y de España, en particular, y como el neoepicureísmo lanzaba respuestas ante estas y otras cuestiones, por ello Góngora, hombre inquieto e inmerso en este torbellino de problemáticas, optó por apostar a dicha filosofía, lo anterior explica por qué se integra este texto al grupo de poesía hedonista gongorina.

El poema, que es preponderantemente narrativo-descriptivo, gira en torno a la muerte de dos jóvenes hermanas naturales de Córdoba. El texto comienza con la mostración del espacio fúnebre que, contrario a lo que se podría esperar, se halla repleto de

²¹¹ Luis de Góngora y Argote, *Sonetos completos*, p. 227.

²¹² *Loc. cit.*

imágenes luminosas o acrisoladas. Este rasgo nos habla de un gusto hedonista porque revela una búsqueda del placer sensual, ya que se muestra una predilección por la vista, sentido que, como ya se vio líneas arriba, fue uno de los más empleados por los artistas del fin del Renacimiento. Véase con atención la estrofa inicial:

“Sobre dos urnas de cristal labradas,
de vidrio en pedestales sostenidas,
llorando está dos ninfas ya sin vidas
el Betis en sus húmidas moradas,”²¹³

Cabe señalar que en dichos versos se personifica una figura natural, recurso del que se vale el autor en varios sonetos; en este caso, la prosopopeya se aplica a las aguas del apesadumbrado Betis, quien, para aumentar la fuerza expresiva del discurso, llora sin cesar la pérdida de las mozas, lo cual da como resultado una imagen hiperbólica, puesto que al líquido del cauce se añade el líquido del llanto.²¹⁴

El segundo cuarteto enmarca la situación en un ambiente de corte mitológico, pues se refiere a las damas como dos ninfas que son lloradas por otras a orillas del río, actitud que remite a otro punto constitutivo del neoepicureísmo: la amistad. La amistad se observa con claridad, pues tanto las ninfas como el Betis lamentan la ausencia de las difuntas aunque- tal como lo anunciará el resto del poema- la separación no durará mucho porque este afecto hará que se catastericen en dos brillantes constelaciones:

“Tanto por su hermosura dél amadas,
que, aunque las demás ninfas doloridas
se muestran, de su tierno fin sentidas,

²¹³ *Ibid.*, p.205.

²¹⁴ En este punto se comprueba lo que la crítica (Dámaso Alonso, *Estudios y ensayos gongorinos*, p. 72) ha dicho respecto a la intensificación de recursos en la obra gongorina: “Góngora es el último término de una poética: resume y acaba; no principia.” Este soneto se desarrolla en un ambiente similar al planteado por Garcilaso de la Vega en sus églogas, pues el agua es una constante en ambas piezas.

él, derramando lágrimas cansadas:
“Almas, les dice, vuestro vuelo santo
seguir pienso hasta aquellos 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.”²¹⁵

Resulta indispensable detenerse en la postura que muestra el río. Al principio, él manifiesta tremendo dolor ante la pérdida de las hermanas cordobesas; no obstante, conforme va avanzando el texto, actúa con mayor serenidad hasta alcanzar la tranquilidad de espíritu, cuya raíz se encuentra, por un lado, en el autoconocimiento que ayuda a comprender la muerte y, por otro, en la promesa de reencontrarse en otra vida que, dicho sea de paso, no se sabe si esta situación se valora con ojos cristianos o paganos.

“Tres veces de Aquilón el soplo airado” también forma parte del corpus de sonetos hedonistas porque aborda los principales temas del epicureísmo moderno: el placer sensual subordinado a la tranquilidad espiritual, el gozo consciente, el distanciamiento del mundo y la búsqueda de una vida bella, armoniosa y honrada. Todos estos elementos se toman debido a que en los siglos XVI y XVII, tras el replanteamiento del sitio que tenía el hombre en el cosmos, resurgió una corriente filosófica que proponía, entre otras cosas, disfrutar prudentemente el aquí y el ahora, por ello Góngora, quien experimentó todos estos cambios ideológicos, planteo una poesía que se ocupara de la *hedoné*, lo anterior explica por qué el presente discurso poético entra en el grupo de piezas hedonistas del escrito aurisecular.

Este poema narrativo-descriptivo comienza con un cuarteto que ubica al receptor temporal y emotivamente, pues se habla del tiempo durante el cual se le ha negado a la voz lírica el laurel de su amor, es decir, la correspondencia de la dama, quien durante tres años ha rehuido del amante. Dicha información se obtiene gracias a la alusión a Febo, divinidad solar por excelencia, y Aquilón, dios romano del viento invernal y, por ende, intempestivo,

²¹⁵ *Ibid.*, p. 227.

violento y gélido. Para desentrañar el sentido de la estrofa, se exige que el lector/oyente posea un amplio horizonte cultural que lo dote de los referentes clásicos para asir las nociones que se expresan disfrazadas, lo cual le permite participar en una operación lúdica donde se premia con el placer el ingenio que se encarna en las alusiones cuya función poética es “huir la palabra concreta y dar plasticidad, relieve, dinamismo a un objeto representado, es decir, intensificar el efecto de la imagen”²¹⁶, tal como se observa a continuación:

“Tres veces de Aquilón el soplo airado
del verde honor privó las verdes plantas,
y al animal de Colcos otras tantas
ilustró Febo su vellón dorado,”²¹⁷

La segunda estrofa da cuenta de la situación inicial: el hombre herido por las flechas de Amor va tras la mujer amada que, en este caso, recibe el nombre de Clori. Ella mientras camina por el campo, prodiga de primor la naturaleza, de la misma manera que Flérida, la figura femenina de otro soneto ya comentado previamente:

“Después que sigo (el pecho traspasado
de aguda flecha) con humildes plantas
(¡Oh bella Clori!) tus pisadas santas
por las floridas señas que da el prado.”

No es casual que el poeta haya utilizado este nombre, pues en la literatura pastoril (cuyo auge se dio en el siglo XVI) las mozas comúnmente se llamaban: Amarilis, Diana, Florisa, Galatea, Gelasia, Nísida, Blanca, Clori, etc. Con base en este y otros datos (nótese la presencia de los pastores en el verso 12), el receptor es capaz de crear un espacio natural

²¹⁶ Dámaso Alonso, *Estudios y ensayos gongorinos*, p. 95.

²¹⁷ Luis de Góngora y Argote, *Sonetos completos*, p. 141.

semejante al de la narrativa de pastores, mismo que, por su tranquilidad, sencillez y hermosura, remite al ideal de “alabanza de aldea” que plantea un distanciamiento del mundo con miras a una existencia serena, dichosa y placentera, de la misma forma que el neoepicureísmo.

El primer terceto es de una sensualidad asombrosa porque se apela a los sentidos, principalmente la vista. Aquí, el poeta echa mano de su acuarela literaria para producir imágenes singulares que oscilan entre los colores más intensos (el rojo de la sangre) y los más suaves (la estela policromática de las flores que Clori va dejando a su paso). Una figura retórica que se emplea para reforzar esa sensualidad es la sinestesia, recurso que consiste en entrelazar una realidad concreta con una sensación ajena a ésta. Para mayor claridad, véanse los versos que ejemplifican lo anterior:

“A vista voy (tiñendo los alcores
en roja sangre) de tu dulce vuelo,
que el cielo pinta de cien mil colores,”²¹⁸

El segundo terceto funciona como cierre de la narración, ya que proporciona la situación final de la narración: el hombre herido por la flecha de Amor es descubierto por los rústicos habitantes de la comarca, quienes al percatarse tanto de la florida como de la sanguinolenta huellas van en búsqueda de la fuente de estas raras marcas:

“Tanto que ya nos siguen los pastores
por los extraños rastros que en el suelo
dejamos, yo de sangre, tú de flores.”²¹⁹

A lo largo del comentario a “Tres veces de Aquilón el soplo airado”, se ha expuesto la impronta sensual del mismo, hecho que se corrobora con la aliteración en /s/ sostenida

²¹⁸ *Loc. cit.*

²¹⁹ *Loc. cit.*

magistralmente en los tres versos finales, donde el fonema fricativo produce un silbido que hace pensar en una persona con dificultad para respirar, verbigracia, la voz lírica que, malherida, ha perseguido por el prado a la dama.

El texto revela un hedonismo muy marcado, no sólo en la forma sino en el contenido. Respecto al segundo, el personaje central manifiesta una actitud propia de los epicúreos modernos, puesto que, en lugar de arredrarse ante el amor, decide continuar su empresa incluso cuando ésta le lleva la vida de por medio; más avezado aún, opta por gozar con esa experiencia (al referirse a la amada no lo hace con dolor sino con dulzura y placer; no la invoca como “¡Oh cruel Clori!”, por el contrario, le dice “¡Oh bella Clori!”) y acabar sus días con el honor y la dignidad propios de un verdadero amante.

“A un sueño” es el membrete que puso Chacón a un poema fuertemente hedonista del escritor cordobés, Luis de Góngora y Argote. Este texto, que comienza con el verso “Varia imaginación que en mil intentos”, pertenece al corpus que se está comentando en el presente ensayo porque desarrolla una serie de temas propios del epicureísmo moderno, ya que presenta al sueño como artífice de realidades placenteras, y debido a que los pensadores hedonistas propugnaban por la búsqueda prudente del placer, por ello se clasifica el texto dentro del grupo de sonetos neoepicúreos.

En apariencia, la estrofa inicial expone y vilipendia las razones por las cuales el hombre no debe fiarse del sueño; empero, si se lee entre líneas, sugiere todo lo contrario: el amante, aunque bien puede extenderse a cualquier individuo que persigue con anhelo una empresa, hallará sosiego en los sueños, cuya función será- guardando sus debidas proporciones- la misma que la que desempeña el arte, es decir, crear realidades alternas que proporcionen placer en circunstancias poco favorables:

“Varia imaginación, que en mil intentos,
a pesar gastas de tu triste dueño
la dulce munición del blando sueño,

alimentando vanos pensamientos,”²²⁰

La analogía del arte y el sueño se establece no sólo por su carácter placentero sino, también, por los recursos de los que se vale para retomar, extender y trocar la vida misma. Uno de los más importantes fue la imaginación que, durante los siglos que nos ocupan, esto es, el XVI y XVII, se concibió como elemento intrínseco de la creación artística. Previamente esta facultad se había considerado peligrosa, herética y blasfema, pues todo hombre que osara imaginar un mundo diferente al otorgado por el Creador rivalizaría en poder con él.

El siguiente cuarteto confirma lo antes mencionado: el sueño proporciona constructos de sumo placer que, mientras más trastoquen el mundo, o sea, mientras se encuentren más alejados del mismo, más tranquilidad y provecho proporcionarán. Aquí la voz lírica descubre dos de las tesis del epicureísmo moderno: la validez del placer y la importancia de aprovechar el aquí y el ahora; en otras palabras, el yo lírico expresa: el sueño es un bien porque proporciona placer, mas este placer es efímero, por lo cual deberé arroparlo en mi ser, prodigarle mimos y disfrutarlo mientras dure.

“Pues traes los espíritus atentos
sólo a representarme el grave ceño
del rostro dulcemente zahareño
(gloriosa suspensión de mis tormentos).”²²¹

La tercera estrofa destaca, mediante la metáfora del teatro, el cariz ficticio y deleitoso del sueño. En este texto ya se barrunta el tópico del “Gran Teatro del Mundo” tan trabajado por Calderón de la Barca; sin embargo, Góngora, poeta a caballo entre el Manierismo y el Barroco, no manifiesta el desdoro propio del desengaño, por el contrario, deja ver una actitud más relajada y hedonista:

²²⁰ *Ibid.*, p. 137.

²²¹ *Loc. cit.*

“El sueño (autor de representaciones),
en su teatro, sobre el viento armado,
sombras suele vestir de bulto bello.”²²²

Autoconocimiento y placer son dos temas epicúreos que aparecen íntimamente relacionados en la última estrofa. El autoconocimiento, tal como se venía concibiendo desde la Antigüedad, es el medio por el cual el ser humano se despoja de sus temores (a la muerte y a la divinidad) y alcanza la felicidad o bien supremo que (aquí es donde se vinculan ambos puntos) radica en el gozo consciente de las potencias del cuerpo y el alma. Este afán por conocerse a sí mismo, además de constituir uno de los pilares de la doctrina epicúrea, se considera la base para la formación del pensamiento moderno, pues surge como respuesta a la interrogante máxima del hombre total; dicho de otro modo, la aspiración a la asequibilidad del individuo se obtiene únicamente a través del conocimiento de las tres naturalezas, incluida la propia:

“Síguele; mostrarte el rostro amado,
y engañarán en rato tus pasiones
dos bienes, que serán dormir y vello.”²²³

“Ya besando unas manos cristalinas” también forma parte del grupo de sonetos hedonistas del “Homero español” porque gira en torno a los principales temas del neopicureísmo, ya que habla acerca del placer sensual, la irreversibilidad del tiempo, el gozo del aquí y el hora, la vida dichosa, entre otros, y debido a que epicúreos de los siglos XVI y XVII tenían como tesis que una existencia feliz consistía en la satisfacción prudente de los placeres, por ello el texto puede considerarse perteneciente a esta corriente, lo anterior explica por qué aparece este poema dentro del corpus.

“Ya besando unas manos cristalinas”,²²⁴ texto narrativo que está nutrido por una serie de metáforas de corte petrarquesco, cuenta la historia amorosa de un hombre que se

²²² *Loc. cit.*

²²³ *Loc. cit.*

encuentra gozando de su dama, hasta que, de repente, amanece y esto provoca que cese su idilio, es decir, que tenga que retirarse. A lo largo del poema se aprecia la técnica cinematográfica que se mencionó en cármenes previos: el *close up* o en palabras de Robert Jammes, “la continuación del plano estético”²²⁵ que consiste en elegir y disponer las imágenes cuidadosamente con miras a embellecer inauditamente el centro del cuadro o foco. Para conseguirlo, el escritor requiere trabajar sobre dos planos: el que se acerca al objeto y el que se va lejos, o sea, el que permanece en el interior o esencia y el que se va al exterior o entorno.

La primeras dos estrofas presentan una sucesión de acciones llevadas a cabo por la voz lírica. Los elementos de esta enumeración se conectan por medio del adverbio “ya”, cuya repetición (anáfora) imprime ritmo²²⁶ al verso y subraya la temporalidad e inmediatez de la narración, lo cual deja a la luz un rasgo del epicureísmo moderno: el gozo del aquí y el ahora.

“Ya besando unas manos cristalinas,
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,”²²⁷

²²⁴ El poema fue férreamente censurado por el Padre Pineda, quien lo consideraba “indecente”. Véase Biruté Cipljauskaitė, *Sonetos completos*, p. 125. Esta actitud la explica Fernando R. de la Flor en *Barroco: representación e ideología en el mundo hispánico (1580-1680)*, p. 357-358 “[Durante los siglos XVI y XVII se suscitó] una eficaz lucha represiva de la sexualidad tenida como anómala; pero donde se castiga también la exhibición, el desajuste y cualquier disfunción de lo social provocada por el agente perturbador del sexo, interviniendo, finalmente en las formas explícitas o encubiertas de su propaganda y de su fomento, a través particularmente de lo que eran en la época las pinturas «lascivas», así como las escrituras de carácter sentimental, erótico o amatorio, sobre las que se abate, en efecto, una verdadera tormenta de prohibiciones”.

²²⁵ Robert Jammes, *La obra poética de Don Luis de Góngora*, p. 516.

²²⁶ Según Samuel Gili Gaya en *Estudios sobre el ritmo*, p. 15, “el ritmo poético puede estar basado en elementos fonéticos (repetición de acentos o agrupaciones de sonidos), o bien en elementos psíquicos (repetición de representaciones, conceptos o estados afectivos).

²²⁷ Luis de Góngora, *Sonetos completos*, p. 141.

Este par de estrofas proporcionan dos claras muestras de lo que es el placer sensual: el primer ejemplo se da por medio de las imágenes visuales, pues cada uno de los versos se apropia de un color que se muestra en forma pura, desbordada y radiante. El azul, el blanco, el dorado y el rojo, que toman forma en cada una de las partes del cuerpo de la figura femenina, hacen que el receptor cree y disfrute una serie de cuadros cromáticos sin parangón; el segundo ejemplo se observa a nivel de contenido, pues la voz lírica revela el goce de la dama a través de los sentidos (tacto, vista y oído).²²⁸

Ya en los tercetos se da un giro de tuerca, ya no se aprecia un yo lírico gozoso y apacible sino un frustrado e intranquilo individuo que reclama con coraje la irrupción del sol, cuya presencia acaba con la armonía del personaje.

“Estaba, oh claro Sol invidioso,
cuando tu luz, hiriéndome los ojos,
mató mi gloria y acabó mi suerte.
Si el cielo ya no es menos poderoso,
porque no den los tuyos más enojos,
rayos, como a tu hijo, te den muerte.”²²⁹

Un recurso del que se vale el autor es la prosopopeya, figura retórica que dota de mayor fuerza a la estrofa debido a que permite que el cuerpo celeste cobre vida y pueda ubicarse al mismo nivel de la voz lírica, con lo cual la execración se vuelve más lacerante e hiriente (nótese que le recuerda maliciosamente la caída de su hijo Faetón). Otro elemento que quizá parezca nimio pero que desempeña un papel importantísimo en el texto son las diéresis que no sólo alargan la vocal para dar el número exacto de sílabas sino que contribuyen a cargar de sentido el objeto de invocación del verso 9, pues revelan el estado anímico del personaje central.

²²⁸ Alexander Parker en *La filosofía del amor en la literatura española 1480-1680*) apunta que el amor sexual en la poesía de Góngora “se nos presenta bello y gozoso [porque] está inscrito en el ordenamiento natural”; verbigracia, la famosa canción de 1609 y este soneto.

²²⁹ Luis de Góngora y Argote, *Sonetos completos*, p. 141.

En su totalidad, la composición es “un himno a la vida”²³⁰, pues en la belleza de su dama la voz lírica deja ver todas las magnificencias del universo: “Es un compendio del mundo, como todo ser humano; pero sobre todo, es un microcosmos de la belleza que le hace al poeta la vida rebotante, hermosa, digna de ser vivida. Y aquí, en esta conjunción de belleza y ser, se ve el acuerdo y armonía que existe entre la poesía y la ontología, el ámbito en el que se tocan y se conectan.”²³¹

“Verdes juncos del Duero a mi pastora” es un soneto de corte hedonista que conjuga magistralmente dos tipologías textuales: narración y descripción; ambas crean un entramado discursivo en el que subyace uno de los temas más gustados por los poetas auriseculares: el amor. Éste desarrolla en tres planos: el anecdótico, el simbólico y el lírico a través de una serie de imágenes cinegéticas de corte venatorio que cuentan la vida de una pastoral Diana, la dama en cuestión, quien se muestra rápida, hermosa, casta y cruel. Resulta interesante el procedimiento del que se vale el autor para hablar de la pasión amorosa, pues a lo largo de los 13 primeros versos crea un retrato detallado de una insensible criatura femenina pero en el último verso da un giro de tuerca que cambia completamente la dirección del poema.

Desde el primer cuarteto, se aprecia el movimiento al cual se hizo referencia líneas arriba: el cambio físico se da en función del movimiento, en este caso, del temporal. El recurso del que se vale el poeta para expresar el dinamismo es la metonimia, ya que mediante una parcialidad da una totalidad:

“Verdes juncos del Duero a mi pastora
tejieron dulce generosa cuna;
blancas palmas, si el Tajo tiene alguna,
cubren su pastoral albergue ahora.”²³²

²³⁰ Mauricio Beuchot, *El ser y la poesía: el entrecruce del discurso metafísico y el discurso poético*, p. 82.

²³¹ *Ibid*, p. 83.

²³² Luis de Góngora y Argote, *Sonetos completos*, p. 151.

En esta parte, la cuna se toma por el nacimiento y el albergue por la juventud. Si se vinculan los versos 1-2 con los 3-4, se constatará el transcurrir del tiempo que, por si no fuera poco, se remarca con el adverbio “ahora”, partícula que funge como elemento neoepicúreo porque, al recordar el paso de Cronos, incita a gozar del presente.

La segunda estrofa se engarza cronológicamente con el primer cuarteto, puesto que deja ver a una mujer joven que, por su actitud avasalladora, conquistadora y cruel ante el amor, se asimila con la cazadora por antonomasia: Diana. El rasgo cinegético se observa no sólo en el avance del reloj biológico de la pastora sino también en las acciones que lleva a cabo: se mira a la dama recorriendo los montes y lanzando flechas amorosas por los ojos. Cabe señalar que la tradición petrarquista seguida por el cordobés se aprecia límpidamente, ya que se echa mano de la metáfora de las cejas como arcos, imagen que es llevada al extremo en los versos 5-6:

“Los montes mide y las campañas mora
flechando una dorada media luna,
cual dicen que a las fieras fue importuna
del Eurota la casta cazadora.”²³³

En el primer terceto se descubre la sensualidad visual del poema debido a que se proyectan misiles cromáticos de notable albura: los pies, la nieve y el armiño. Todos ellos tienen por blanco (permítaseme este juego semántico) la representación física y moral de la dama, quien es un ser bello (recuérdese el canon de belleza durante los Siglos de Oro y el uso de agentes químicos para aclarar la piel)²³⁴ pero, a la vez, despiadado:

“De un blanco armiño el esplendor vestida,
los blancos pies distinguen de la nieve

²³³ *Loc. cit.*

²³⁴ Lilián Camacho Morfín, “Química y belleza en *La Celestina*, obra literaria del siglo XV” en *Revista Sociedad y Química de México*, p. 47.

los coturnos que calza esta homicida,”²³⁵

El segundo terceto mantiene el hilo de Ariadna que se tejió en la estrofa anterior: la imagen de la dama despiadada; empero, en esta parte se inserta una nota que agrava la valoración de la amada, pues se presenta a una mujer que manifiesta menos clemencia con los hombres que con las fieras montaraces a las que caza. Obsérvese que la metáfora de los arcos sufre una exacerbación que dota de mayor fuerza emocional y estilización al cierre del soneto:

“Bien tal, pues montaraz y endurecida,
contra las fieras sólo un arco mueve
y dos arcos tendió contra mi vida.”²³⁶

“Ya que con más regalo el campo mira” pertenece al conjunto de sonetos hedonistas de Luis de Góngora porque presenta, tanto en fondo como en forma, asuntos concernientes a dicha doctrina, ya que trata sobre un hombre enamorado que pide ayuda a un poeta amigo suyo, con la finalidad de que entre los dos canten la belleza y la crueldad de la dama a la que ama, y como esta actitud valiente, avezada, atrevida y audaz que busca el placer en sus dos facetas (tosco y refinado) se halla en autores neoepicúreos como Valla y Alberti, por ello se postula que el texto bien puede estar dentro del corpus antes mencionado.

El poema expositivo-descriptivo inicia con un cuadro que pinta primorosamente el paisaje en el que se encuentra la pastora Filemona, quien contempla la salida del sol. Esta actitud revela una fuerte impronta neoepicúrea porque deja ver dos caras de una misma moneda: el placer, ya que se plantea un gozo sosegado en la contemplación de la naturaleza y, además, el disfrute del aquí y el ahora, verbigracia, el amanecer. Cabe señalar que el nombre de la pastora cobra relevancia en el discurso, pues significa amante, dato que no es gratuito, ya que el autor-como buen arquitecto de la palabra- lo elige para reforzar el carácter amoroso de la voz lírica.

²³⁵ Luis de Góngora y Argote, *Sonetos completos*, p. 129.

²³⁶ *Loc. cit.*

“Ya que con más regalo el campo mira
(pues del hórrido manto se desnuda)
purpúreo el Sol, y aunque con lengua muda
suave Filemona ya suspira,”²³⁷

En la segunda estrofa, el yo lírico expresa la primera parte de la petición, en la cual le requiere a un amigo su talento para honrar a la amada mediante la música, pues reconoce sus limitaciones en este campo. A la luz del hedonismo de los siglos XVI y XVII, esta estrofa resulta interesante por dos aspectos: el placer sensual, el autoconocimiento y la amistad. El primero se vislumbra en la apelación que se hace a la música, arte que no sólo regodeará el oído de la dama sino que se encargará de regresar la armonía cósmica que se había perdido. El segundo y el tercero se aprecian en la solicitud que hace la voz lírica a un amigo suyo: él sabe que necesita la ayuda de un mejor músico y qué mejor que sea su amigo quien lo haga.

“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.”²³⁸

La tercera estrofa plantea la segunda parte de la petición: cantar la belleza y crueldad de la pastora. Ambas características configuran la imagen de la *belle dame sans merci* que, en este caso, se fusiona con otra metáfora muy socorrida en la lírica española, el amante como ave en trino. Hay que apuntar que este último punto concuerda con el discurso pastoril en tanto que tiene como base la situación amorosa y, además, se identifica el canto con el llanto.

²³⁷ *Ibid.*, p. 129.

²³⁸ *Loc.cit.*

“Ayúdame a cantar los dos extremos
de mi pastora, y cual parleras aves
que a saludar al Sol a otros convidan,”²³⁹

La cuarta estrofa concluye con una exhortación al canto extremo que buscará, entre otras cosas, cantar a la dama, devolver la armonía cósmica y llamar la atención de otros poetas, en especial de los que se dedican a los asuntos graves y pomposos, lo cual recuerda este afán neoepicúreo por volver la mirada a lo pequeño y lo efímero, es decir, a lo que habla del aquí y el ahora. Resulta fundamental mencionar el cariz sensual del último terceto, pues el oído y la vista permean cada verso. Mientras el primer verso hace referencia a una escala de sonido muy amplia, el segundo y el tercero remiten a una serie de imágenes visuales de extrema albura, como lo son las plumas de los cisnes.

“Yo ronco, tú sonoro, despertemos
cuantos en nuestra orilla cisnes graves
sus blancas plumas bañan y se anidan.”²⁴⁰

En “Deja el monte, garzón bello, no fíes” se barruntan algunos aspectos que permiten pensar en el epicureísmo moderno porque todos llevan al cauce del placer, ya que se sugiere al hijo del marqués de Ayamonte que abandone las peligrosas labores ajenas a su calidad, a fin de que lleve una vida tranquila y decorosa, y debido a que estos son postulados del hedonismo de los siglos XVI y XVII, por ello se considera este soneto como un texto marcadamente neoepicúreo.

El primer cuarteto del soneto expositivo presenta, por medio de una preocupada voz lírica, algunos peligros que implica la cacería, sobre todo si es practicada por un joven inexperto y heredero de una noble estirpe. Lo anterior se consigue gracias, entre otras cosas, al uso magistral de la metonimia, tropo que toma la parte de un objeto en razón del todo:

²³⁹ *Loc. cit.*

²⁴⁰ *Loc. cit.*

“Deja el monte, garzón bello, no fies
tus años dél, y nuestras esperanzas;
que murallas de red, bosques de lanzas
menosprecian los fieros jabalíes.”²⁴¹

El segundo cuarteto se vale del mito de Adonis para justificar el temor del yo lírico ante la osada actitud del hijo del marqués. En esta ocasión, el mito cumple una función actualizadora, pues a partir de la historia de la divinidad griega se teje una serie de paralelismos con el indecoroso noble (la belleza, la juventud, el motivo y forma de muerte al que se arriesga, etc.), quien- en lugar de ocuparse de los asuntos concernientes a su estado- prefiere retirarse al monte y comportarse como un hombre rústico.

“En sangre a Adonis, si no fue en rubies,
tiñeron mal celosas asechanzas,
y en urna breve funerales danzas
coronaron sus huesos de alhelíes.”²⁴²

El primer terceto reitera la petición a través de otro mito: el de Ganimedes, adolescente pulquérrimo que fue raptado por Zeus en el monte Ida, hecho que se consagró en una constelación con forma de águila, ave que representa a dicha divinidad. La narración del copero también se actualiza con el fin de que el de Ayamonte recapacite y deje la riesgosa actividad.

“Deja el monte, garzón noble; poco el luciente
venablo en Ida aprovechó al mozuelo
que estrellas pisa ahora en vez de flores.”²⁴³

²⁴¹ Luis de Góngora y Argote, *Sonetos completos*, p. 236.

²⁴² *Loc. cit.*

²⁴³ *Loc. cit.*

El segundo terceto cierra el poema con los motivos que hicieron que el joven rechazara la tranquilidad de las actividades propias de su calidad (aspecto marcadamente neopicúreo) y decidiera lanzarse a una empresa dañina. El joven abandona la corte a causa de un fracaso amoroso, tal como ocurre con el peregrino de las *Soledades*²⁴⁴.

“Cruel verdugo el espumoso diente,
torpe ministro fue el ligero vuelo
(no sepas más) de celos y de amores.”²⁴⁵

A lo largo del texto se diseminan dos mitos: el de Adonis y el de Ganimedes. Ambos se retoman en los versos finales, donde se destacan los rasgos que convergen en el proceso de actualización: los celos y los amores. Los primeros movieron a Ares (metamorfoseado en jabalí) a perpetrar la muerte del bello dios, amante de Afrodita; los segundos causaron que Zeus raptara al hermoso garzón.

En este capítulo se ha observado que los veinte poemas que conforman el corpus de sonetos hedonistas de Luis de Góngora efectivamente responden a una de las corrientes filosóficas de los siglos XVI y XVII: el epicureísmo moderno, cuyos postulados se resumen en los siguientes puntos:

- El placer sensual es parte integral del individuo y, por tanto, no debe eliminarse sino subordinarse al bienestar físico y espiritual. Este aspecto se aprecia tanto en el contenido como en la forma de las composiciones; respecto al primero, el escritor aborda temas directamente relacionados con el disfrute ora de la naturaleza, ora de la dama; en cuanto al segundo, el poeta construye una serie de imágenes que apelan a los sentidos. Además se vale de recursos como la sinestesia, la aliteración, la hipérbole e, incluso, la puntuación.

²⁴⁴ Luis de Góngora y Argote, *Soledades*, v.7-10.

²⁴⁵ *Ibid.*, p. 236.

- El alejamiento del mundo no es tajante. Este rasgo se encuentra en varios de los sonetos comentados, verbigracia, “Este a Pomona cuando ya no sea”. Allí, el cordobés sugiere un distanciamiento moderado del mundo, no un alejamiento tajante.
- El tiempo es irreversible y, por ende, debe disfrutarse con conciencia el aquí y el ahora. Dicho rasgo se mira nítidamente en los sonetos estudiados en el presente trabajo, sobre todo en “Mientras por competir con tu cabello”. Para Góngora, la medida de las cosas no está dada en función de su duración sino en función de su disfrute.
- La tranquilidad espiritual (ataraxia) es un requisito para alcanzar el placer sereno y duradero. Este punto, medular en los poemas de nuestro corpus, se evidencia a nivel de contenido y forma, pues hay una búsqueda incesante de placer; empero, no es un placer desmedido, por el contrario, es un disfrute que responde a la apacibilidad del espíritu y al contentamiento del cuerpo.
- La vida debe darse conforme a la naturaleza. Este rasgo, que permea todo el grupo de sonetos, deja en claro lo siguiente: para vivir felizmente no se requiere más que agrandar al cuerpo y al alma con gustos sencillos.
- El autoconocimiento es la base de la vida natural. Dicho elemento es palpable en composiciones como “Deja el monte, garzón bello, no fies”, donde se recomienda conocerse a sí mismo, pues si el individuo sabe quién es, llevará una existencia más tranquila y placentera.
- La amistad es un valor intrínseco. Este rasgo se observa en “Gracias os quiero dar sin cumplimiento”. Allí, el poeta exalta la amistad, tal como lo hacían los epicúreos antiguos y modernos, quienes consideraban que la convivencia con gente en la cual pudieran confiar es uno de los pilares de la vida humana.
- La vida que se busca es bella, armoniosa y honrada. Esta idea se deja ver a lo largo de todos los sonetos. Si se persigue una vida placentera, ésta necesariamente se dará a través de la belleza, la armonía y la honradez de los actos.

CONCLUSIONES

La faz neopicúrea de Luis de Góngora: una mirada a los sonetos del “Homero español” ha sido un acercamiento a la poesía del cordobés, en concreto, a sus sonetos hedonistas, para ello, se ha hecho un estado de los estudios gongorinos (capítulo I), un esbozo del epicureísmo, tanto antiguo como moderno (capítulo II) y un análisis de las composiciones que presentan rasgos de dicha doctrina filosófica (capítulo III).

Ante el hedonismo en la obra de Góngora, los críticos tienen distintas posturas: Robert Jammes en *La obra poética de Luis de Góngora y Argote* sostiene que esta corriente filosófica está presente en algunos romances y letrillas, por ejemplo, en “Ándeme yo caliente”, mas no en los sonetos. Cabe señalar que el gongorista francés define al hedonismo del cordobés como epicureísmo; Dámaso Alonso, por su parte, en *Estudios y ensayos gongorinos* apunta que hay una fuerte presencia de la *hedoné* en la obra del “Homero español”, en concreto, en la sonoridad de los versos de las *Soledades*.

Jorge Guillén en *Notas para una edición comentada de Góngora* considera que el hedonismo es palpable en la sensual pieza “Ya besando unas manos cristalinas”; no obstante, la muestra que proporciona el vallisoletano no es significativa, pues solamente comenta una composición; Fernando Lázaro Carreter en *Estilo barroco y personalidad creadora* postula que el hedonismo es propio de Góngora; sin embargo, él habla de una actitud hedonista psicológica y no literaria.

A pesar de lo anterior, yo opino que es muy probable que este tipo de hedonismo se halle en toda la obra del andaluz, y, tal como se ha dilucidado, se encuentra en específico en los sonetos; este aspecto relativo a dicha corriente filosófica está vagamente planteada por la crítica moderna, pues, tal como lo revela este trabajo, prácticamente ninguno de los investigadores gongoristas, salvo Robert Jammes, determina el tipo de hedonismo que se desarrolla en los sonetos. Esto lo sostengo con los siguientes argumentos:

- 1) En el corpus se hallan una serie de rasgos neopicúreos.

A lo largo del presente trabajo se ha mostrado el carácter neopicúreo de los sonetos de Góngora, pues se han expuesto los elementos formales y de contenido que hacen de las

composiciones elegidas, verdaderos paradigmas de hedonismo moderno. Esta afirmación es cierta porque se aprecian las siguientes ideas:

- El placer sensual forma parte integral del individuo; de tal suerte que no debe eliminarse sino subordinarse al bienestar físico y espiritual.
- El alejamiento del mundo no es tajante.
- El tiempo es irreversible y, por ende, debe disfrutarse con conciencia el aquí y el ahora.
- La tranquilidad espiritual (ataraxia) es un requisito para alcanzar el placer sereno y duradero.
- La vida debe darse conforme a la naturaleza.
- El autoconocimiento es la base de la vida natural.
- La amistad es un valor intrínseco.
- La vida que se busca debe ser bella, armoniosa y honrada.

Debido a que Lorenzo Valla, principal exponente del neoepicureísmo, pensaba justamente eso: el placer es motor y fin de todos los actos, mismos que tienden a la virtud dadora de serenidad y armonía y también consideraba que el placer permite que se desarrolle el hombre conforme a la naturaleza, mediante el conocimiento propio y de su entorno y en relativo distanciamiento del mundo; por eso se sostiene que el poeta español refleja en sus sonetos la filosofía neoepicúrea.

Se podría argüir que algunas de esas inquietudes se evidencian en otros escritores de la época, en Erasmo, por ejemplo; sin embargo, no coinciden en intención e intensidad, ya que tanto Valla como Góngora proponían, entre otras cosas, un alejamiento parcial del mundo, en tanto que Erasmo propugnaba por un retiro total “no en la ciudad, sino en la montaña; no en la corte, sino en la cueva”.²⁴⁶

- 2) Los postulados de Lorenzo Valla, representante del epicureísmo moderno, apoyan la idea de que Luis de Góngora y Argote es un artista neoepicúreo, pues

²⁴⁶ Erasmo de Rotterdam, *Del menosprecio del mundo*, p. 283.

ambos concebían al placer como el motor de las acciones: “El placer tiene que ser lo que orienta las virtudes”²⁴⁷, tal como lo revela la poesía de Góngora.

- 3) Nuestra experiencia lectora nos permitió advertir rasgos neoepicúreos en sonetos de corte amoroso (“Al tronco Filis un Laurel sagrado”, “Cuál del Ganges marfil, o cuál de Paro”, “Gallardas plantas que con voz doliente”, “Los blancos liliros que de ciento en ciento”, “No enfrene tu gallardo pensamiento”, “Raya dorado sol, orna y colora”, “Tres veces de Aquilón el soplo airado”, “Varia imaginación, que en mil intentos”, “Ya besando unas manos cristalinas”, “Verdes juncos del Duero a mi pastora” y “Ya que con más regalo el campo mira”); dedicatorio (“De ríos soy el Duero acompañado”, “Este a Pomona cuando ya no sea”, “Gracias os quiero dar sin cumplimiento” y “Generoso esplendor, sino luciente”); satírico-burlesco (“La Aurora de azahares coronada”); moral (“Mientras por competir con tu cabello” y “Deja el monte, garzón bello, no fies”), y fúnebre (“Ser pudiera tu pira levantada” y “Sobre dos urnas de cristal labradas”).
- 4) Los conceptos de neoepicureísmo que hallé en diccionarios y textos de corte filosófico encajan a la perfección con la poética que presenta en sus sonetos Luis de Góngora y Argote.
- 5) El carácter sensual que se vislumbra en el fondo y forma de los sonetos que conforman el corpus confirma el neoepicureísmo del poeta cordobés, pues constantemente se apela a los sentidos.

Finalmente, debe destacarse que la obra completa de Luis de Góngora y Argote está compuesta por romances, letrillas, sonetos, cartas y papeles de corte biográfico, teatro, el *Polifemo* y las *Soledades*; empero, los estudiosos se han enfocado en las dos últimas piezas, mismas que han desplazado a grandes poemas, cuyo valor radica no sólo en las metáforas, hipérbatos, prosopopeyas, periodos rítmicos, musicalidad o ideas estético-vitales que atesora cada poema sino en la transformación que revelan las composiciones en conjunto.

²⁴⁷ Lorenzo Valla, *Cit. pos.* Michel Onfray, *El hedonismo cristiano*, p. 156.

A propósito de esta nueva aprehensión de la escritura gongorina, José María Micó dice acertadamente: “Quitémonos de la cabeza la idea de un Góngora sin evolución”²⁴⁸, postura que sólo ha provocado que composiciones como “La Aurora, de azahares coronada”, “No enfrene tu gallardo pensamiento” o “Este a Pomona, cuando ya nos sea” no sean valoradas con justicia o, en el peor de los casos, sean ignoradas por la crítica.

El corpus creado para este estudio permite descubrir el desembarazado manejo de registros en los que se desenvuelve el poeta e, incluso, la falta de “decoro” que tanto le achacaron sus contemporáneos; por ejemplo, “Gracias os quiero dar sin cumplimiento” es un poema que emplea una forma elevada para tratar un asunto fútil: el agradecimiento por una caja de jaleas.

A la luz de los capítulos precedentes, este trabajo de titulación ha hecho modestas aportaciones a las investigaciones en torno a Góngora:

- 1) Actualización del estado de los estudios gongorinos.
- 2) Reclasificación de los sonetos. Ya no se les ve como composiciones de carácter epicúreo²⁴⁹ sino como piezas de cariz epicúreo moderno.
- 3) Análisis de una parte de la obra gongorina poco tratada por la crítica (los sonetos).
- 4) Análisis de sonetos poco estudiados por los investigadores de literatura aurisecular.
- 5) Creación de un corpus neoepicúreo que considera sonetos de distinto tipo (amorosos, satírico-burlescos, morales e, incluso, fúnebres).
- 6) Retrato de un Góngora más humano y preocupado por el aquí y el ahora. Se muestra al cordobés “sí «riquísimo de imágenes», pero no tan «pobre de ideas» como lo pintó Menéndez y Pelayo.”²⁵⁰
- 7) Reivindicación del epicureísmo.
- 8) Vinculación de la “Doctrina del Jardín” con el cristianismo.²⁵¹

La actualización de los estudios gongorinos es una aportación de la presente tesis, pues se brinda un repertorio bibliográfico tanto de fuentes antiguas y ampliamente

²⁴⁸ José María Micó, *De Góngora*, p. 47.

²⁴⁹ Para mayor información sobre la actitud epicúrea del cordobés, consúltese Robert Jammes, *La obra poética de don Luis de Góngora y Argote*, p. 152-172.

²⁵⁰ José María Micó, *De Góngora*, p.11.

²⁵¹ Si se desea profundizar en el tema, léase a Michael Onfray en *El Hedonismo cristiano*.

difundidas como de fuentes recientes y escasamente dadas a conocer. Estos materiales se consideran lo último en cuanto a gongorismo se refiere porque se han publicado en la primera década del siglo XXI y como la mayor parte de las investigaciones en torno a este autor reportan textos críticos previos al año 2000, es decir, clásicos de las pesquisas sobre Góngora, por ello este trabajo contribuye con la puesta al día en materia gongorina.

Lo anterior es válido, a no ser que se desee una nómina exhaustiva de las referencias que aparecen cada día, situación que- como bien apuntó Antonio Carreira en una ponencia dada en la Facultad de Filosofía y Letras- resulta imposible debido a la velocidad en las tecnologías de la información y a la vastedad de materiales que se escriben sobre el “Homero español”, cuya utilidad e innovación informativa, en muchos casos, parecen haber quedado en el río Leteo.

La reclasificación de los sonetos es otra contribución de esta tesis, pues ya no se les ve como composiciones de carácter epicúreo²⁵² sino como piezas de cariz neopicúreo. Esta es una nueva nomenclatura porque ningún autor, incluso Dámaso Alonso o Robert Jammes, ha concebido los sonetos gongorinos aquí estudiados como una muestra de neopicureísmo. El investigador que se acercó a esta idea fue el gongorista francés antes mencionado, quien si bien en *La obra poética de don Luis de Góngora y Argote* hace una mención al cariz epicúreo de algunas letrillas del cordobés, jamás se refiere a los sonetos ni matiza la visión hedonista que tiene del poeta. Lo anterior es aceptable a no ser que se tomen como conceptos equivalentes “epicureísmo” y “neopicureísmo”, nociones que- tal como se apuntó en el tercer capítulo guardan algunas diferencias entre sí.

El análisis de una parte de la obra gongorina poco tratada por la crítica es otra contribución de este trabajo, pues los estudiosos gongorinos se concentran básicamente en dos rubros: *Las Soledades* y *El Polifemo*, con lo cual dejan de lado el resto de la producción del cordobés, esto es, los romances, las letrillas, el teatro, la correspondencia y los sonetos. Esto se apreció con claridad durante la búsqueda de referencias en las bases de datos, por ejemplo, en la MLA.

²⁵² Para mayor información sobre la actitud epicúrea del cordobés, consúltese Robert Jammes, *La obra poética de don Luis de Góngora y Argote*, p. 152-172.

A lo largo de la pesquisa, se obtuvieron cifras reveladoras: solamente 7.5% de los materiales críticos giraron en torno a los sonetos; en contraste, más del 33% se abocó a la *Fábula de Polifemo y Galatea* y cerca del 42% abordó las *Soledades*. Lo anterior resulta convincente, a no ser que se rechace la autoridad del repositorio, es decir, que se niegue la calidad y cantidad de los textos referidos en dicha fuente.

El comentario de composiciones poco estudiadas por la crítica es otra de las aportaciones de esta tesis, pues, en su mayoría, los análisis previos a este modesto trabajo dirigen su mirada crítica a sonetos como “Mientras por competir con tu cabello” y “Ya besando unas manos cristalinas”. Lo anterior se pudo comprobar gracias a una intensa búsqueda de libros y, sobre todo, artículos en torno a cada uno de los sonetos expuestos en el presente ejemplar. Cabe señalar que dicha pesquisa se inició en las bases de datos y terminó en las librerías de la Ciudad de México, pasando por las bibliotecas Central, Samuel Ramos, Rubén Bonifaz Nuño, Cosío Villegas y algunos fondos particulares como el que generosamente facilitó la Dra. Lilián Camacho Morfín.

Con ese rastreo se descubrió que la crítica elige las piezas de corte amoroso, con el 25%, y moral, con el 50%, antes que las fúnebres, satírico-burlescas o dedicatorias, entre las que se reparte el otro 25%. Estos resultados son válidos, a no ser que se piense que la visita a bibliotecas públicas y privadas y la consulta de repositorios electrónicos serios y formales no proporcionan datos representativos o cifras que aporten certidumbre a la investigación.

La creación de un corpus neoepicúreo de sonetos de distinta temática es otra contribución, pues, en primer lugar, nunca se había dado ese membrete a una parte de la obra de Góngora, tal como se mencionó líneas arriba, y, en segundo lugar, jamás se había creado una selección de poemas de asunto disímil aunque de actitud semejante. Esto se puede corroborar con la lectura de las fuentes, en especial, de los “clásicos gongorinos” como los son las obras de Dámaso Alonso, Robert Jammes, Antonio Carreira, Alfonso Reyes y Antonio Alatorre, pues ni unos ni otros han siquiera esbozado un compendio de esta naturaleza, y como a partir de su producción la crítica moderna elabora nuevas lecturas sobre la poesía de Góngora, por eso sostengo que el corpus de este trabajo de titulación es novedoso y, por tanto, digno de considerarse una aportación a los estudios gongorinos. Lo

antes mencionado es cierto, a no ser que se desconozcan el contenido y la relevancia de los textos publicados por dichos autores y, por ende, por las autoridades.

El retrato de un Góngora más humano, preocupado por el aquí y el ahora es otro grano de arena que brinda esta investigación a los estudios gongorinos, pues se presenta al poeta como un hombre que encontró en la poesía “no tan solo hermosura, sino ánimo/ la fuerza del vivir más libre y más soberbio, / como un neblí que deja el puño duro para buscar las nubes/ traslúcidas de oro allá en el cielo alto”.²⁵³

Se afirma eso porque los poemas que se eligieron para esta tesis reflejan, no únicamente maestría en la pluma, sino fuertes inquietudes vitales: el asombro por lo aparentemente nimio (se ve en “Este a Pomona, cuando ya no sea”), el coraje y empeño en todas las empresas, principalmente, en las amorosas (se aprecia en “No enfrene tu gallardo pensamiento”), la actitud ante la muerte (se observa en “Ser pudiera tu pira levantada”), la búsqueda de una existencia más apegada a la naturaleza (se mira en “Raya, dorado Sol, orna y colora”), entre otras. Lo antes mencionado es cierto, a no ser que el lector considere que los rasgos expuestos forman parte de un mero ejercicio retórico, práctica llevada a cabo por muchos imitadores del cordobés durante los Siglos de Oro,²⁵⁴ y no tanto de la expresión de una extraordinaria sensibilidad.

La reivindicación del epicureísmo es otra de las contribuciones de este material, pues se muestra a la doctrina del Jardín como una corriente filosófica que propone, a diferencia de lo que comúnmente se piensa, la búsqueda de un placer sereno, duradero e indoloro que proporcione tranquilidad al alma (ataraxia) y bienestar al cuerpo. Lo anterior es cierto porque Epicuro en su “Epístola a Meneceo” señala que “El gozo es el principio y fin de una vida dichosa [...]; cuando afirmamos que el gozo es el fin primordial, no nos referimos al gozo de los vicios sino al no sufrir en el cuerpo ni estar perturbados en el alma”,²⁵⁵ y como poco se ha difundido esta cara del epicureísmo, por ello se considera que en el presente trabajo se hace una justa revaloración de lo que se creía en la antigüedad y

²⁵³ Luis Cernuda, *Poesía del exilio*, p. 108.

²⁵⁴ Conviene apuntar que, durante el siglo XVII español y el XVIII novohispano, hubo un furor académico, que no poético, por la obra de Luis de Góngora y Argote, a quien se le imitó desmedidamente en certámenes como el que dio lugar al *Triunfo Parténico*, texto en el que se leen centones a partir de piezas del “Homero español”.

²⁵⁵ Epicuro, “Carta de Epicuro a Meneceo” en *Obras*, p. 90.

modernidad e, incluso, se sigue pensando respecto al hedonismo de Epicuro y al de sus seguidores.

Todo eso es cierto, a no ser que se conserve la idea ampliamente propagada durante la época del filósofo griego: los seguidores de esta corriente de pensamiento forman la “Piara de Epicuro”,²⁵⁶ o bien, se mantenga la ideología de los grupos dominantes de los siglos XVI y XVII en España: “la palabra epicúreo designa al anticristiano, a la persona que no cree en Dios, en la naturaleza incorruptible y eterna del alma, [ni] en el Juicio Final.”²⁵⁷

La última de las aportaciones del presente ensayo es la vinculación del epicureísmo con el cristianismo, pues se exponen los postulados de Epicuro, pensador antiguo que rechazó la injerencia de los dioses en la vida de los hombres, y se relacionan con las ideas de Lorenzo Valla, filósofo cristiano moderno que tendió un puente entre el placer y la virtud.

Puede verse la certeza de lo anterior en una cita de Michel Onfray respecto al pensamiento de Valla: “[él concebía al] placer como una vía de acceso a lo esencial: una práctica real y auténticamente cristiana”²⁵⁸ que inexorablemente conducía al hombre por los senderos de la virtud *per se*, y como el del Jardín consideraba que “el fruto más delicioso para el propio contento es la libertad”²⁵⁹, esto es, en ambos se manifiesta la búsqueda de lo esencial por medio de la virtud en sí misma, por ello se teje un entramado entre una corriente y otra. Lo anterior es válido, a no ser que se considere que, por sus bases y objetivos, el cristianismo es una doctrina enemiga del epicureísmo.

Alguien pudiera aducir, a este respecto, que cronológicamente Valla y Góngora se encuentran separados no sólo por un siglo, sino, además, por el Concilio de Trento y la adopción de éste en España, pudiera, por tanto invocarse el carácter sacerdotal del *Homero español* para establecer como una imposibilidad el relacionar al Humanista de la península italiana con el autor de las *Soledades*, empero el sacerdocio de Góngora era más por oficio que por vocación espiritual, con lo cual, a diferencia de autores místicos españoles, en él no

²⁵⁶ Emilio Lledó en http://www.culturaclasica.com/nuntii2003/junio/lledo_epicuro.htm, 12 de febrero de 2011.

²⁵⁷ Michel Onfray, *Hedonismo cristiano*, p. 135.

²⁵⁸ *Ibid.*, p. 154.

²⁵⁹ Epicuro, “Sentencias vaticanas” en *Obras*, p. 109.

encontramos un espíritu atormentado por su formación filosófica y las nuevas normas religiosas; aunado a lo anterior, hablamos de alguien que nombraríamos “intelectual” en nuestra época; esto es, de un artista probablemente en contacto con muchas obras prohibidas oficialmente e interesado más en su quehacer artístico que en la salvación ortodoxa de su alma.

Finalmente, debe apuntarse que hay innumerables caminos que los críticos literarios aún no pisan, a pesar de los años que llevan sumergidos en las profundidades de los versos del cordobés: el cinismo en la poesía del “Homero español”, la influencia de Góngora en autores mexicanos de finales del siglo XIX (verbigracia, Enrique González Martínez), el manejo de enfoques, la reivindicación de las composiciones hechas durante el periodo de “gacetillero de la corte”²⁶⁰, la evolución de la imagen del peregrino a lo largo de toda la obra, la relación entre poesía y filosofía, la trayectoria de la poética gongorina como contrafacta de los temas y contenidos ideológicos renacentistas conforme a la visión contrarreformista²⁶¹, etc. Cabe señalar que todos estos temas no se desarrollan en el presente texto porque rebasan el campo de estudio; no obstante, quedan como propuesta para futuras investigaciones.

²⁶⁰ Robert Jammes, *La obra poética de don Luis de Góngora y Argote*, p.269.

²⁶¹ Se agradecen los oportunos comentarios y sugerencias del Profesor José Antonio Muciño Ruiz, quien recomendó el desarrollo de los dos últimos temas.

BIBLIOGRAFÍA

Fuentes directas

_____, *Sonetos completos*, Madrid, Castalia, 2001.

Fuentes citadas

Abbagnano, Nicola, *Diccionario de filosofía*, México, FCE, 1963.

Aguirre, J. M., *Góngora, su tiempo y su obra*, Madrid, 1960.

Alonso, Dámaso, *La lengua poética de Góngora*, Madrid, S. Aguirre, 1950.

_____, *Obras completas* (Tomo II), Madrid, Gredos, 1982.

Álvarez Amo, Francisco J. et al., *La Córdoba de Góngora*, Córdoba, Universidad de Córdoba, 2008.

Artigas de, Miguel, *Don Luis de Góngora y Argote (biografía y estudio crítico)*, Madrid, 1925.

Beuchot, Mauricio, *El ser y la poesía: el entrecruce del discurso metafísico y el discurso poético*, México, Universidad Iberoamericana, 2003.

Bennassar, Bartolomé, *La España del Siglo de Oro*, Barcelona, Crítica, 1983.

Bouwsma, William J., *El otoño del Renacimiento*, Barcelona, Crítica, 2001.

Brèhier, Émile, *Historia de la Filosofía: la Antigüedad y la Edad Media*, Buenos Aires, Sudamericana, 1942.

Brugger, Walter, *Diccionario de Filosofía*, Sao Paulo, Herder, 1962.

Camps, Victoria (ed.), *Historia de la Ética*, Barcelona, 2º ed., Crítica, 2003.

Carreira, Antonio, *Gongoremas*, Barcelona, Península, 1998.

Cassirer, Ernst, *The individual and Cosmos in Renaissance Philosophy*, Oxford, Basil Blackwell, 1963.

Cernuda, Luis, *Poesía del exilio*, Madrid, FCE, 2003.

Collard, Andrée, *Nueva poesía, conceptismo, culteranismo en la crítica española*, Madrid, 2º ed., Castalia, 1971.

Copleston, Frederick Charles, *Historia de la Filosofía (Grecia y Roma)*, Barcelona, 7ºed., Ariel, 2004.

Chevalier, Jacques, *Historia del pensamiento: el pensamiento antiguo*, Madrid, Aguilar, 2ºed., 1968.

Domínguez Ortiz, Antonio, *La sociedad española en el siglo XVII*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1963.

Elliot, J.H., *España y su mundo*, Madrid, Alianza, 1990.

_____, *Lengua e imperio en la España de Felipe IV*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1994.

Estévez, Xosé, *El contexto histórico y cultural de El Quijote*, San Sebastián, Universidad de Deusto, 2005.

Epicuro, *Obras*, Madrid, Tecnos, 1991.

Fernández Álvarez, Manuel, *La sociedad española en el Siglo de Oro*, Madrid, Gredos, 2ºed., 1989.

Ferrater Mora, José, *Diccionario de Filosofía*, México, Atlante, 1944.

Gandillac, Maurice de, *Historia de la Filosofía en el Renacimiento*, Madrid, Siglo XXI, 7ºed., 1985.

García-Borrón, Juan Carlos, *Historia de la Filosofía (La Antigüedad)*, Barcelona, Del Serbal, 1998.

Guillén, Jorge, *Notas para una edición comentada de Góngora*, Valladolid, Fundación Jorge Guillén-Universidad Castilla-La Mancha, 2002.

Hauser, Arnold, *El Manierismo: la crisis del Renacimiento y los orígenes del arte moderno*, Madrid, Guadarrama, 1965.

Heller, Ágnes, *El hombre del Renacimiento*, Barcelona, Península, 1980.

Jammes, Robert, *La obra poética de don Luis de Góngora y Argote*, Madrid, Castalia, 1987.

Lázaro Carreter, Fernando, *Estilo barroco y personalidad creadora*, Madrid, Cátedra, 1984.

- Longhi, Roberto, *Breve pero auténtica historia de la pintura italiana*, Madrid, Visor, 1994.
- Lope de Vega, Félix, *Cartas*, Madrid, Castalia, 1985.
- Lucrecio Caro, Tito, *De la naturaleza de las cosas*, México, UNAM, 1963.
- Maravall, José Antonio, *La cultura del barroco: análisis de una estructura histórica*, Barcelona, Ariel, 1993.
- Martínez Arancón, Ana, *La batalla en torno a Góngora*, Barcelona, Bosch, 1978.
- Menéndez Pidal, Ramón, *La lengua castellana en el siglo XVII*, Madrid, Espasa-Calpe, 1991.
- Micó, José María, *De Góngora*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2001.
- Molho, Maurice, *Semántica y poética: Góngora y Quevedo*, Barcelona, Crítica, 1977.
- Nestle, Wilhem, *Historia del espíritu griego: desde Homero hasta Luciano*, Barcelona, Ariel, 1987.
- Onfray, Michel, *El cristianismo hedonista: contrahistoria de la filosofía*, Barcelona, Anagrama, 2007.
- Oreste, Frattoni, *Góngora*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1968.
- Orozco Díaz, Emilio, *Introducción a Góngora*, Barcelona, Crítica, 1984.
- _____, *Manierismo y barroco*, Madrid, Cátedra, 3ªed., 1981.
- _____, *Los sonetos de Góngora: antología comentada*, Córdoba, Diputación de Córdoba, Delegación de Cultura, Grupo de investigación de la Junta de Andalucía “Góngora y el Gongorismo”, 2002.
- _____, *Lope y Góngora frente a frente*, Madrid, Gredos, 1973.
- Parker, Alexander A., *La filosofía del amor en la literatura española (1480-1680)*, Madrid, Cátedra, 1986.
- Pérez de Oliva, Fernán, *Diálogo de la dignidad del hombre*, Madrid, Compañía iberoamericana de publicaciones, 1928.
- Pérez Lasheras, Antonio, *Piedras preciosas: otros aspectos de la poesía de Góngora*, Granada, Universidad de Granada, 2009.

Pico della Mirandola, Giovanni, *Diálogo de la dignidad del hombre*, México, UNAM, 1998.

Ponce Cárdenas, Jesús, *Góngora y la poesía culta del siglo XVII*, Madrid, Laberinto, 2001.

Quevedo, Francisco de, *Sátiras lingüísticas y literarias (en prosa)*, Madrid, Taurus, 1986.

Reyes, Alfonso, *Obras Completas*, México, FCE, 1958.

_____, *Cuestiones gongorinas*, México, FCE, 1958.

Rodríguez de la Flor, Fernando, *Barroco: representación e ideología en el mundo hispánico (1580-1680)*, Madrid, Cátedra, 2002.

Romero, Rosa, *Funciones del mito clásico en el Siglo de Oro: Garcilaso, Góngora, Lope de Vega, Quevedo*, Barcelona, Anthropos, 1998.

Rotterdam, Erasmo de, *Ensayos escogidos*, México, SEP, 1986.

Ruiz Pérez, Pedro, *Entre Narciso y Proteo: lírica y escritura de Garcilaso a Góngora*, Vigo, Academia del Hispanismo, 2007.

_____, *Manual de estudios literarios de los siglos de oro*, Madrid, Castalia, 2003.

Runes Dagobert, *Diccionario filosófico*, Barcelona, Grijalbo, 3ªed., 1969.

Tenenti, Alberto, *La Edad Moderna: siglos XVI-XVIII*, Barcelona, Crítica, 2000.

Fuentes consultadas

Abellán, José Luis, *Historia crítica del pensamiento español*, Madrid, Espasa-Calpe, 1981.

Aguirre Sala, Jorge F., *Ética del placer*, México, Trillas, 2004.

Alatorre, Antonio, *Cuatro ensayos sobre arte poética*, México, COLMEX, 2007.

Aleman y Selfa, Bernardo, *Vocabulario de las obras de don Luis de Góngora y Argote*, Madrid, Tip. de la rev. de archivos bibl. y museo, 1930.

Alonso, Dámaso, *En torno a Lope, Marino, Cervantes, Benavente, Góngora, los Cardenios*, Madrid, Gredos, 1972.

_____, *Para la biografía de Góngora: documentos desconocidos*, Madrid, Gredos, 1962.

Anceschi, Luciano, *La idea del Barroco. Estudios sobre un problema estético*, Madrid, Tecnos, 1991.

Arnau, H., et al., *¿Qué es el hedonismo?*, Barcelona, Publicaciones Universitarias, 1987.

Bermejo Barrera, Carlos, *Historia de la Filosofía Antigua*, Madrid, Trotta, 1997.

Calcraft R.P., *The sonnets of Luis de Góngora*, Durham, NC, University of Durham, 1980.

Campbell, Ysla, *Estudios sobre Góngora*, Córdoba, Real Academia de Córdoba, 1996.

Curtius, Ernst, *Literatura europea y Edad Media latina*, México, FCE, 1955.

Díaz-Plaja, Fernando, *La vida cotidiana en España del Siglo de Oro*, Madrid, Edesa, 1994.

Díez de Revenga, Francisco Javier, et al., *La poesía barroca*, Madrid, Júcar, 1994.

Diógenes Laercio, *Vidas de filósofos ilustres*, México, Porrúa, 1984.

Domínguez Ortiz, A., *La sociedad española en el siglo XVII*, Madrid, 1963.

Dubois, Claude-Gilbert, *El Manierismo*. Barcelona, Península, 1980.

Egido Martínez, Aurora Gloria, *Fronteras de la poesía en el Barroco*, Barcelona, Crítica, 1990.

Entrambasaguas, Joaquín de, *Estudios y ensayos sobre Góngora y el Barroco*, Madrid, Edit. Nacional, 1975.

Frattoni, Oreste, *La forma en Góngora y otros ensayos*, Rosario Arg., Universidad Nacional del Litoral, Facultad de Filosofía y Letras, Instituto de Letras, 1961.

García Gual, Carlos, *La secta del perro: vidas de filósofos cínicos*, Madrid, Alianza, 1987.

_____, *Ética de Epicuro: la génesis de una moral utilitaria*, Barcelona, Barral, 1974.

- _____, *Epicuro*, Madrid, Alianza, 1983.
- Góngora y Argote, Luis de, *Obra poética*, Madrid, EDAF, 1980.
- _____, *Obras completas*, Madrid, Fundación Antonio de Castro, 2000, Antonio Carreira (ed).
- _____, *Obras completas*, Madrid, Aguilar, 1943.
- _____, *Epistolario*, Zaragoza, Libros Pórtico, 1999. Antonio Carreira y Antonio Lara (eds).
- _____, *Sonetos*, México, Porrúa, 2000.
- _____, *Poemas y sonetos*, Buenos Aires, Losada, 1940. (Las Cien Obras Maestras de la Literatura y el Pensamiento Universal).
- Guyau, Jean-Marie, *La moral de Epicuro y sus relaciones con las doctrinas contemporáneas*, Buenos Aires, Americalee, 1943.
- Huerta Calvo, Javier, *Tiempo de burlas. En torno a la literatura burlesca del Siglo de Oro*, Madrid, Verbum, 2000.
- Joiner Gates, Eunice (ed.), *Documentos gongorinos*, México, COLMEX, 1960.
- Lledó Íñigo, Emilio, *El epicureísmo*, Madrid, Santillana- Taurus, 1987.
- López Bueno, Begoña, *La poética cultista de Herrera a Góngora*, Sevilla, Alfar, 2ºed., 2000.
- Marti, Antonio, *La preceptiva retórica española en el Siglo de Oro*, Madrid, Gredos, 1972.
- Narbona, Francisco, *Góngora y la generación del 27 (crónica y protagonistas)*, Sevilla, Fundación Sevillana de Electricidad, Real Academia Sevillana de Buenas Letras, 1997.
- Orozco Díaz, Emilio, *Góngora y Quevedo, poetas*, Madrid, La Muralla, 1989.
- Porqueras Mayo, A., *La teoría poética en el Manierismo y el Barroco españoles*, Barcelona, Puvill Libros, 1989.
- Quevedo, Francisco, *Defensa de Epicuro contra la común opinión*, Madrid, Tecnos, 1986.
- Reyes, Alfonso, *Trazos de historia literaria*, Madrid, Espasa-Calpe, 1994.

Rico, Francisco, *Historia de la literatura española*, Barcelona, Crítica, 1992. (Vols. 1 y 3).

Richards, Ruth M., *Concordance to the sonets of Góngora*, s/l, Madison, 1982.

Rodríguez-San Pedro, Luis E. y José Luis Sánchez Lora, *Los siglos XVI-XVII: cultura y vida cotidiana*, Madrid, Síntesis, 2000.

Sánchez, José, *Academias literarias del Siglo de Oro español*, Madrid, Gredos, 1961.

Terry, Arthur, *Seventeenth-Century Spanish Poetry: The Power of Artifice*, Cambridge, Cambridge University, 1993.

Valla, Lorenzo, *De voluptate ad vero bono* en <http://dfg-viewer.de/show/?set%5Bimage%5D=default&set%5Bdebut%5>, 20 de julio de 2010.

Villari, Rosario, *et al*, *El hombre barroco*, Madrid, Alianza, 1992.

Woods, Michael, *The poet and the natural world in the age of Góngora*, Oxford, Oxford University, 1978.

Zea, Leopoldo, *Introducción a la Historia de la Filosofía: la conciencia del hombre en la filosofía*, México, 1974.

Publicaciones periódicas

(Actas, revistas y ponencias)

Alatorre, Antonio, “De Góngora, Lope y Quevedo” en *NRFH*, vol. 48, no.2, 2000.

Aznar Anglés, Eduardo, “Clásico y barroco: dos sonetos del clasicismo español” en *Homenaje al profesor Antonio Vilanova*, Barcelona, Universidad de Barcelona, 1989, p. 57-74.

Busquets, Loreto, “Góngora, historia de un equívoco” en *Cuadernos Hispanoamericanos: Revista Mensual de Cultura Hispánica*, supl. 4, 1989, p. 85-101.

Cabañas, Pablo, “Garcilaso, Góngora y Arguijo: tres sonetos sobre el mismo tema” en *Bulletin of Hispanic Studies*, 1970.

Calcraft R.P., “The lover as a Icarus: Góngora’s ‘Qué de invidiosos montes levantados’” en *What ’s Past is Prologue: A Collection of Essays in Honour of L. J. Woodward*, Edinburgh, Scottish Academic, 1984, p. 10-16.

Carreira, Antonio, "Góngora después de Dámaso Alonso" en *Boletín de la Fundación Federico García Lorca*, 1998.

_____, "Bibliografía" en *El estado actual del gongorismo: contribución de Antonio Alatorre a los estudios de poesía de los Siglos de Oro*, México, UNAM, 2010.

Cervantes, Góngora y Quevedo: Simposio Nacional de Letras del Siglo de Oro español 2, Argentina, Mendoza, 1995.

Chaffee- Sorace, Diane, "A Poetic Feast: Food Images in Góngora's Satirical and Burlesque Poems" en *Symposium: A Quarterly Journal in Modern Literatures*, vol. 44, no. 2, 1990, p.128-139.

_____, Diane, "Góngora's 'Mientras por competir con tu cabello' Imitation and Chronology" en *Studies in Modern and Classical Languages and Literature*, Madrid, Orígenes, 1988, p. 39-47.

Cruz, Ane, "Góngora's Ironic Laudatory Stance in his Sonnet 'A don Cristobal de la Mora'" en *Romance Notes*, vol. 26, no. 1, 1985, p. 59-64.

Edwards, Barbara Brunner, "Comparative Morphology of Three Golden Age Morality Sonnetists: Lope, Quevedo and Góngora" en *Dissertation Abstracts International*, vol. 51, no. 5, 1990.

García-Berrio, Antonio, "Tipología textual de los sonetos clásicos españoles sobre el *Carpe Diem*" en *Dispositio, Revista Hispánica de Semiótica Literaria*, 1978.

García-Page, Mario, "La construcción comparativa en la lengua de Góngora" en *Revista de Filología*, vol.11, 1995, p. 165-175.

_____, "El retruécano léxico" en *Revista de la Asociación Española de Semiótica*, vol.2, 1993, p. 71-81.

Gerli, E. Michael, "Más allá del *Carpe Diem*: el soneto 'Mientras por competir con tu cabello'" en *Estudios en homenaje a Enrique Ruiz Fornells*, vol. XXVI, 1990, p. 255-258.

Goic, C., "Góngora y la retórica manierista de la dificultad docta" en *Atenea*, CXLII, num. 393, julio-sept. 1961, p. 168-178.

Gribanov, Alexander, "Acercas de la interpretación del soneto #259 de Góngora" en *La Torre: Revista de la Universidad de Puerto Rico*, vol. 5, no. 19, 1991, p. 315-326.

Howe, Mica, "El uso y el abuso de la Aurora en Garcilaso, Herrera y Góngora" en *Revista de Estudios Hispánicos*, vol. 26, no. 2, 1999, p. 207-214.

Jammes, Robert y Joaquín Roses Lozano (ed.), *Góngora hoy*, Córdoba, s/e, 1997-1999, 3 vols.

Kramer, Kristen, “Mitología y magia óptica: sobre la relación entre retrato, espejo y escritura en la poesía de Góngora” en *Olivar: revista de literatura y cultura españolas*, vol. 9, no. 11, 2008, p. 55-86.

Lara, Antonio, “El plurilingüismo en la poesía de Góngora: desatinos idiomáticos y comicidad” en *Literatura y bilingüismo: homenaje a Pere Ramírez*, Reichenberg, Kassel, 1993, p. 127-142.

Luján Atienza, Ángel Luis, “¿Es un soneto de Góngora también una alabanza?” en *Revista de Literatura*, vol.65, 2003.

Ly, Nadine, “La confusión: léxico, retórica y significado en la poesía de Góngora” en *Homenaje al profesor Antonio Vilanova*, Barcelona, Universidad de Barcelona, 1989, p. 355-375.

Nardoni, Valerio, “Tra i colori di un sonetto di Luis de Góngora” en *Confronto Letterario: Quaderni del Dipartimento di Lingue et Letterature Straniere Moderne dell'Università di Pavia*, vol. 22, 2005.

Pastor Comín, Juan José, “Música y literatura en la obra de Góngora: el espejo barroco” en *Edad de Oro*, vol.22, 2003, p. 147-204.

Poggi, Giulia, “Exclusus amator e poeta ausente (¡Qué de invidiosos montes levantados!)” en *Gli occhi di pavone: quindici studi su Góngora*, Florencia, Alinea, 2009. p. 15-34.

Río Parra, Elena del, “Espacios sonoros y escalas de silencio en la poesía de don Luis de Góngora y sor Juana Inés de la Cruz” en *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, vol. 24, no. 2, 2000, p. 307-322.

Rivera Wood, Alma, “Observaciones sobre el estrato fónico en un soneto de Góngora” en *Estudios de folklore y literatura dedicados a Mercedes Díaz Roig*, México, COLMEX, 1992, p. 817-828.

Rivers, Elias, “Garcilaso, Góngora and their readers” en *Studies in Early Modern France*, Charlottesville (VA), Rookwood, 1996, p. 67-78.

Rosso Gallo, Maria, “Il Fiume tra specchio e pianto: lettura di tre soneti di Góngora, con una cornice intertestuale” en *Confronto Letterario: Quaderni del Dipartimento di Lingue e Letterature Straniere Moderne dell'Università di Paviae del Dipartimento di Lingüística e Letterature Comparate dell'Università di Bergamo*, vol. 5, no. 10, 1988, p. 267-311.

Sánchez Robayna, Andrés, “Petrarquismo y Parodia” en *Diálogos*, vol.18, no. 6, 1982.

Terrancini, Lore, “Tres lectores para un soneto” en NRFH, vol. 40, no.1, 1992.

_____, “Góngora tra il nulla e l'oro: il sonetto: 'Ilustre y hermosísima María” en *Identità e metamorfosi del barocco hispanico*, Napoles, Guida, 1987, p. 159-174.

_____, “Entre la nada y el oro: sistema y estructura en el soneto 235 de Góngora” en *Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Madrid, Istmo, 1986, p. 619-628.

_____, “Cristal, no marfil en 'Mientras por competir con tu cabello” en *Homenaje a Ana María Barrenechea*, Madrid, Castalia, 1984, p. 341-353.

Vaquero Serrano, María del Carmen, “Dos sonetos para dos Sás: Garcilaso y Góngora” en *Revista Electrónica sobre Literatura Medieval y del Renacimiento*, vol.11, 2007.

Vicente García, Luis Miguel, “Notas sobre la imaginería musical y el amor en la poesía de Góngora” en *Edad de Oro*, vol. 22, 2003, p. 205-219.

Villena, Luis Antonio, “Los raptos de Ganimedes: notas sobre el tema páidico en pinturas y sonetos del barroco” en *Nueva Estafeta*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1979.

Wagschal, Steven, “Mas no cabrás allá!: Góngora’s Early Modern Representation of the Modern Sublime” en *Hispanic Review*, vol. 70, no.2, 2002, p. 169-189.

_____, “Monsters Light as Air: Representation of Jealousy in Spanish Golden Age Literature” en *Dissertation Abstracts International*, vol. 60, no. 5, 1999, section A.