



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE
MÉXICO**

PROGRAMA DE POSGRADO EN LETRAS

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOLÓGICAS

Entre idea e imitación: el manierismo en algunos sonetos de Luis de Góngora

Tesis

que para optar por el grado de:

Maestra en Letras (Letras Españolas)

Presenta:

Lic. Adriana Contreras García.

Asesora:

Dra. Leonor Guadalupe Fernández Guillermo (Facultad de Filosofía y Letras)

Ciudad de México, Mayo 2016



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.

ÍNDICE

Introducción	1
1. Góngora manierista ante la crítica.	
1.1 El Manierismo en las artes.	6
1.2 El Manierismo en la literatura.	7
1.3 El Manierismo y el Barroco como dos estilos.	8
2. El manierismo.	
2.1 Categorías en las artes plásticas.	24
2.2 Categorías literarias.	29
2.2.1 Avatares del Manierismo en la España finisecular.	40
3. El estilo manierista en los sonetos del “Homero español”.	48
3.1 Sonetos dedicatorios.	48
3.1.1 “Hurtas mi vulto y cuanto más le debe”.	49
3.2 Sonetos amorosos.	
3.2.1 “Cosas, Celalba mía, he visto extrañas”.	56
3.2.2 “Descaminado, enfermo, peregrino”.	70
3.2.3 “Ya besando unas manos cristalinas”.	79
3.3 Sonetos satírico-burlescos.	
3.3.1 “Muerto me lloró el Tormes en su orilla”.	86
3.3.2 “Despidióse el francés con grasa buena”.	95
Conclusiones	118
Fuentes de consulta	126

AGRADECIMIENTOS

“Cuando me paro a contemplar mi estado”, tal como hace la voz lírica del conocido soneto garcilasista, veo que la senda que he recorrido en estos años no habría podido ser recorrida sin el apoyo de personas e instituciones amantes del saber, la cultura y el respeto, verbigracia, la Universidad Nacional Autónoma de México, entidad noble y generosa a la que agradezco, no sólo que me haya abierto las puertas de sus estudios de posgrado, sino que haya puesto en mí una semilla cuyo cultivo hoy más que nunca resulta necesarísimo: la de la memoria.

No menos gratitud siento por la Universidad de Córdoba, institución antigua, acogedora y amable que me dejó ver a través de sus profesores, alumnos, bibliotecarios y personal administrativo una nueva cara del “Cisne del Betis”: la faz del poeta orgullosamente andaluz. Asimismo, doy gracias a la Biblioteca Nacional de Madrid, majestuoso recinto que me abrió las puertas de sus apacibles salas y me proporcionó desde las más deseadas novedades editoriales hasta los más sorprendentes y antiguos materiales biblio-hemerográficos.

Inmenso agradecimiento ofrezco a la Dra. Leonor Guadalupe Fernández Guillermo, el Dr. Joaquín Roses Lozano, la Dra. Lilián Camacho Morfín, la Dra. Irene Artigas Albarelli, el Dr. Rafael Mondragón Velázquez y el Mtro. Gerardo Altamirano Meza, quienes me obsequiaron el más preciado regalo que puede recibir un humanista: un diálogo cargado de agudeza, responsabilidad, igualdad y amistad. Sin ellos, esta investigación habría sido una frágil voz en el desierto.

DEDICATORIA

Mucho agradezco a Dios el haberme concedido el don más preciado: la libertad, libertad que me ha permitido escapar de mis galeras personales y surcar mares en navíos propios.

A mi madre, estrella amorosa que guía mis pasos con su poderosa y viva memoria, dedico esta investigación, pues la consecución de este trabajo se logró gracias a una de sus más bellas lecciones de vida: ama todo aquello que hagas y encontrarás la felicidad.

No hay mayor fortuna que tener a mi lado a mi familia, fiel constelación de flores que da color y brillo a mis jornadas, incluso las más turbulentas y oscuras.

Papá, mi querido maestro, gracias por enseñarme que la vida se construye con hechos y se embellece con palabras.

Pau y Andy, mis amados tesoros, resulta imposible resumir todos los momentos de dicha y enseñanzas que me han dado. Sin ustedes mi vida carecería de color, brillo y luz.

Inmensa gratitud expreso a mi amorosa abuelita, mis dulces tías y mis solidarios primos, quienes han caminado a mi lado sin importar lo sinuoso que se haya mostrado el sendero.

En esta dedicatoria no pueden faltar los nombres de esas increíbles personas que han dado vida a una voz que, aunque mucho se habla de ella, pocas veces se encuentra: amistad. Agradezco todo su cariño y generosidad a las familias González Guinea y Rangel Guzmán, mis compañeros del Seminario de Titulación, Illimani Esparza, Illari Alderete, Alejandro Romero, Marisela Carrillo, Jorge Robles, Sonia Lorenzo, Karla Quesada, Beatriz Rosas, Raquel Molina y los hermanos Acuña (Daniela y Roberto).

Resulta imprescindible agradecer a una persona espléndida que se ha convertido en mi Virgilio: Lilián Camacho Morfín, cuya paciencia infinita, cariño incondicional, conocimiento vastísimo, compromiso inigualable y rectitud extraordinaria me han acompañado por casi una década.

Importantes han sido mis alumnos para que este trabajo llegara a buen puerto, pues su entusiasmo y dedicación han hecho de mi labor docente un huerto lleno de sabrosos frutos intelectuales.

Sin duda, debe haber un agradecimiento para esas pequeñas criaturas que sin emitir palabra me expresan uno de los más puros sentimientos que el hombre puede conocer: la lealtad.

Mirlo blanco, parece no haber razón para dedicarte estas líneas, pues me has dado muerte con tu olvido; sin embargo, mi corazón dicta otra sentencia: sobran motivos para que aparezcas en estos agradecimientos. Muchas gracias por llevarme en tu vuelo a las regiones intocadas de mi alma y, sobre todo, por mostrarme que las estaciones se miden por las jacarandas en flor y no por las hojas de maple al vuelo. Mi memoria siempre acogerá tu recuerdo con nostálgico cariño.

Ofrezco mi agradecimiento a todas aquellas personas que hicieron de mi estancia en España una experiencia bellísima, principalmente a María, Carmen, Lola, Guillermo, Rocío, Paqui, Antonio y la familia Gándara.

INTRODUCCIÓN

Encontrar el título de una investigación que expresara el estado de la poética gongorina a finales del siglo XVI y principios del XVII no fue labor menuda, pues cómo se puede describir cabalmente la naturaleza de una pluma que se batía entre la tradición y la novedad, la norma poética y la innovación, la uniformidad y la variedad, la unidad y la dispersión, la armonía y la disonancia, la sencillez y el intelectualismo, la imitación de la naturaleza y la idea interior del artista, por mencionar algunas dualidades que se encuentran en pugna en la escritura manierista del “Píndaro andaluz”. Ante este conflicto y después de devanarse los sesos, se resolvió que el nombre más digno, claro y sucinto sería *Entre idea e imitación: el manierismo en algunos sonetos de Luis de Góngora*, encabezado que encuentra sus orígenes en los trabajos de dos hombres que se ocuparon de estudiar con ahínco los diferentes estilos: Edwing Panofsky y Anthony Blunt, de quienes se tomó la noción de *idea*, término empleado para referirse al conjunto de procesos cognitivos que permitieron a los artistas manieristas elegir, dividir y ordenar subjetivamente la naturaleza, a fin de crear una obra de arte con libertad y, no bajo las estrictas reglas del decoro y orden renacentista que se privilegiaron durante la vida de autores como el “Homero español”.

Esta investigación gira en torno a la siguiente tesis: Luis de Góngora y Argote presenta una poética manierista, afirmación que se opone a la visión tradicional que se ha tenido de la obra gongorina, para la cual, el “Homero español” es un poeta representante del Barroco; esto, ha desembocado en la valoración únicamente de elementos como la vuelta a lo natural e instintivo; el otorgamiento de mayor peso a la realidad, misma que se presenta en términos de engaño-desengaño; el tratamiento de la naturaleza y la mitología siempre en función de la contigüidad de la obra; el tratamiento extremo de la metáfora, la cual se hace continua y se lleva a niveles alegóricos; la unidad del espacio, y el gusto por la contraposición, mas siempre subordinada a la contigüidad de la obra literaria, aspectos que cabe señalar- se han enfocado prioritariamente a las *Soledades* y el *Polifemo*.

Si se valora al poeta cordobés desde el ángulo de la estética manierista, en consecuencia se valorará lo “no natural”, “lo refinado” de las composiciones gongorinas; la predilección por lo irreal; la conformación de la dispersión o atomización de la obra a través del manejo desmesurado de la naturaleza y la mitología; el distanciamiento de la

metáfora respecto a la imagen corriente del objeto; la atomización del espacio; la preferencia por la contraposición, mas siempre como parte del universo fragmentado; entre otros aspectos de la poética del racionero de la Catedral de Córdoba, ya que mientras para la estética barroca únicamente se rescata lo natural, en contraste, dentro de la estética manierista se incluye lo no natural.

Como conclusión de lo anterior, Góngora dejará de ser lo que se ha considerado, un poeta barroco, es decir, un escritor oscuro que busca con afán el retorno a lo natural e instintivo mediante, por ejemplo, la consecución de imágenes inauditas que, al insertarlas en el texto, quedan desprovistas de vitalidad, y en su lugar, se convertirá ante los ojos de los lectores del siglo XXI en un creador manierista, o sea, en un autor radical, escindido y de ruptura que, por un lado, transformaba de manera artificiosa lo natural en algo artístico y refinado y, por otra, vertía sus inquietudes estético-vitales en cada movimiento de su pluma; en síntesis: revalorar el manierismo de Góngora nos llevará a revisar la forma como se ha clasificado a los poetas del siglo XVII y con ello se promoverá una imagen estilísticamente distinta de dicho poeta; además, posibilitará una lectura distinta de la forma como fue percibida la estética gongorina en el mundo novohispano.

El manierismo en el “Cisne del Betis” no puede entenderse sin los trabajos fundacionales de Arnold Hauser, Wylie Sypher, John Shearman, Georg Weise, Emilio Orozco, Helmut Hatzfeld y Manuel Durán; sin embargo esta nómina queda incompleta si no consideramos las valiosísimas investigaciones de críticos como Monique Denzler, Joaquín Roses Lozano, Eugenia Sainz, Claudio Cifuentes, Antonio Carreira, Dámaso Alonso, Emilio Carilla, José Lara Garrido y Robert Jammes, quienes a partir de los postulados planteados por los primeros han profundizado, debatido, desarrollado y aplicado algunos descriptores manieristas.

Entre idea e imitación: el manierismo en algunos sonetos de Luis de Góngora parte de las consideraciones hechas por estos críticos; empero, este estudio intenta matizar las consideraciones de algunos de ellos a partir del análisis de un pequeño pero representativo *corpus* de sonetos con el que se busca comprobar la presencia del estilo manierista en poemas que fueron escritos entre 1582 y 1620, tal es el caso de “Ya besando unas manos cristalinas” (1582), soneto amoroso; “Muerto me lloró el

Tormes en su orilla” (1594), soneto satírico-burlesco; “Descaminado, enfermo, peregrino” (1594), soneto amoroso; “Cosas, Celalba mía, he visto extrañas” (1596), soneto amoroso; “Despidióse el francés con grasa buena” (1612), soneto satírico-burlesco, y “Hurtas mi vulto y cuanto más le debe (1620)”, soneto dedicatorio.

Esta selección llama la atención por la variedad de asuntos, por la datación, por el tipo de composiciones (de tono mayor), por la recepción moderna y por el carácter artificioso. La variedad de asuntos (el amoroso, el satírico-burlesco y el dedicatorio) interesa porque evidencia un enriquecimiento de los discursos dominantes en el siglo XVI; la datación, porque rompe con las fronteras inamovibles que suelen fijarse en los estudios sobre el estilo manierista; el tipo de composición, porque se centra en las composiciones de tono mayor, esto es, en el grupo de poemas que, según Alfonso Reyes, presentan la “revolución estética”¹; la recepción, porque rescata poemas cuyo acto exegético ha sido prácticamente inexistente², y el cariz artificioso, porque toma piezas que durante los siglos XVI-XVII eran consideradas como “la más hermosa composición, y de mayor artificio y gracia de cuantas tiene la poesía italiana y española.”³ Estas consideraciones, que a primera vista parecen irrelevantes, hacen que el presente trabajo vaya por cauces distintos a los tomados por los investigadores antes mencionados, cuyas ideas quedarán expuestas en el capítulo primero.

Se podría argüir que se han relegado más de 160 sonetos; no obstante, las composiciones elegidas son las que presentan de manera más clara las características del estilo manierista, puesto que:

- 1) Los textos manieristas son anticlásicos.
- 2) Los sujetos que aparecen en este tipo de textos son entidades marginales, verbigracia, el solitario, el melancólico, el enfermo y el antihéroe.
- 3) El texto manierista es una obra que surge de la conciencia de un “*homo faber*”, esto es, de un ser consciente de su capacidad creadora y, por ende, se estructura en términos de una fórmula sumamente intelectualizada, cuyo objetivo no es conmover ni adoctrinar (*prodesse*), tal como lo fue durante el Renacimiento,

¹Alfonso Reyes, *Literatura española*, p. 144.

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

³ Fernando de Herrera, *Anotaciones*, p. 66.

sino “provocar la inteligencia del lector enfrentándole al juego enigmático y elusivo que propone el poema”⁴, es decir, deleitar mediante el ingenio (*delectare*); de ahí que el discurso manierista esté dirigido a un público específico: “al hombre del sector consciente, intelectual y culto”⁵, lo cual revela una marcada conciencia artística.

- 4) Los textos manieristas se construyen a partir de la polivalencia semántica y sintáctica, es decir, la superposición de significantes.
- 5) El texto manierista se construye por medio de procedimientos combinatorios, es decir, se hace un empleo lúdico de los materiales preexistentes.
- 6) El texto manierista atomiza su estructura mediante el descentramiento y el pluritematismo.
- 7) El texto manierista presenta una escisión del plano narrativo, es decir, se atomiza la estructura.
- 8) El texto manierista tiende a ser un discurso abierto o indeterminado.
- 9) Las composiciones literarias de corte manierista muestran un cambio en las formas de enunciación: se pasa de un yo lírico definido a uno indeterminado o “enmascarado”.
- 10) La literatura manierista privilegia los contrastes.
- 11) En los textos manieristas sobreviven los temas históricos, mitológicos y religiosos, pero a éstos se incorporan los de la naturaleza, una naturaleza entendida como “algo violento y extraordinario correspondiente a lo ideal y fantástico”⁶.

Para alcanzar los objetivos antes mencionados, se partirá de un método cuyo sustento teórico se encuentra en los siguientes autores y en otros más que se presentan en la bibliografía: José Lara Garrido⁷, José Antonio Hernández y María del Carmen García⁸,

⁴Eugenia Sainz, “El arte en tiempos de manierismo. Relectura de las *Soledades* gongorinas” en *Fuente sellada. Aproximaciones al discurso manierista en la lírica española*, p. 15.

⁵Emilio Orozco, *Introducción al barroco: ensayos inéditos*, p. 76.

⁶Emilio Orozco, *Introducción al Barroco: ensayos inéditos*, p. 143.

⁷Véase José Lara Garrido en *De saber poético y verso peregrino: la invención manierista en Luis Barahona de Soto*.

⁸Véase José Antonio Hernández y María del Carmen García en *Teoría, historia y práctica del comentario literario*.

Fernando Lázaro Carreter⁹, Manuel Criado de Val¹⁰, Daniel Cassany¹¹, Helena Beristáin¹² y Joaquín Roses, gongorista que se desempeña como profesor-investigador en la Universidad de Córdoba, España, y con quien tuve cinco sesiones de trabajo, las cuales formaron parte de las actividades programadas en la estancia breve de investigación que se llevó a cabo durante los meses de agosto-octubre del 2014. En éstas se intercambiaron puntos de vista respecto a diversos aspectos relacionados con el manierismo en el poeta cordobés.

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

- 1) Revisión de la crítica en torno a Góngora como poeta manierista.
- 2) Definición del manierismo.
- 3) Selección de sonetos gongorinos de cariz manierista.
- 4) Lectura y comprensión de cada soneto.
- 5) Identificación de los rasgos manieristas a partir de la comparación de los clásicos frente a Góngora y la determinación de las fuentes concretas.
- 6) Análisis del tratamiento que se da a esos materiales (¿se hace una recreación puntual?, ¿se parodia?, ¿se hace una lectura o reinterpretación alegórica?)
- 7) Valoración de tales elementos a la luz de las “perspectivas genológicas”¹³, es decir, a partir del canon poético.

Este método queda materializado en los tres capítulos que configuran la presente tesis: el balance de los trabajos en torno al manierismo (“Góngora manierista ante la crítica”), el marco teórico (“El manierismo”) y el análisis de los textos (“El estilo manierista en los sonetos de Góngora”). En el primer capítulo, se hace un recorrido por los estudios que han girado en torno al manierismo, en general, y al manierismo en la obra gongorina, en particular, cuyo punto de partida son las investigaciones surgidas en la década de los sesenta y cuyo cierre son los trabajos desarrollados en los primeros diez años

⁹ Véase Fernando Lázaro Carreter en *Cómo se comenta un texto literario*.

¹⁰ Véase Manuel Criado de Val en *Gramática española y comentario de textos*.

¹¹ Véase Daniel Cassany en *Leer, escribir y comentar en el aula*.

¹² Véase Helena Beristáin en *Análisis e interpretación del poema lírico*.

¹³ José Lara Garrido, *De saber poético y verso peregrino: la invención manierista en Luis Barahona de Soto*, p. 16.

del siglo XX; en el segundo, se establece el concepto a partir del cual se analizan los textos que conforman el corpus, o sea, se definen los descriptores que permiten hablar de manierismo, y en el tercero, se lleva a cabo la identificación de los rasgos manieristas, el análisis y la interpretación de los textos a la luz del contexto.

CAPÍTULO 1

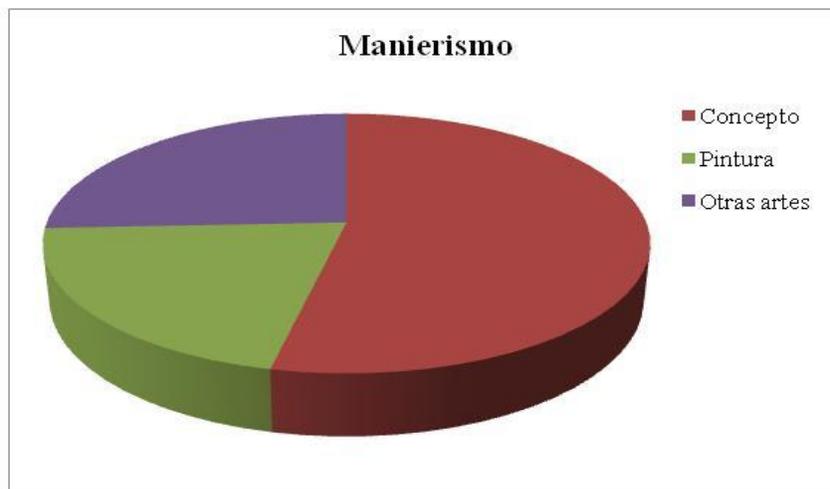
GÓNGORA MANIERISTA ANTE LA CRÍTICA

“Lo viejo olvidado puede resultar tan útil
como lo nuevo por descubrir”

Antonio Carreira

1.1 El manierismo en las artes

En el terreno del arte, el manierismo ha sido ampliamente estudiado, tal como lo evidencia la siguiente cifra: 428 referencias que, con la finalidad de quedar sistematizadas, se agruparon en tres grandes bloques: los que abordan de forma general el concepto (210 referencias que equivalen al 49% de la muestra total), por ejemplo, historias del arte, diccionarios, enciclopedias, memorias de exposiciones; los que se centran en la pintura manierista italiana, española, francesa, alemana y flamenca (82 referencias que representan el 19% de la muestra total), verbigracia, la de Zuccaro, Brueghel, Tintoretto, Pontormo, Bosch, Parmigianino y el Greco, y los que se enfocan en otras artes (101 referencias que toman la forma del 23.5% de la muestra total), tal es el caso de la arquitectura, la escultura y las artes decorativas¹⁴.



¹⁴Este balance biblio-hemerográfico de los estudios en torno al arte manierista se obtuvo gracias a la búsqueda de materiales en distintos repositorios y, además, a la guía que proporcionó el repertorio de Elizabeth Kruz y Richard Studing, *Mannerism in Art, Literature and Music: a bibliography*.

1.2 El manierismo en la literatura

En el campo de la literatura, este estilo ha sido estudiado por investigadores como Arnold Hauser, Wylie Sypher, John Shearman, Georg Weise, Oreste Macrí, Emilio Orozco, Helmut Hatzfeld, Manuel Durán, Monique Denzler, Mercedes López Suárez, Antonio Carreira, Dámaso Alonso, Emilio Carilla, José Lara Garrido, Robert Jammes, quienes han sugerido el carácter manierista de obras literarias europeas nacidas desde finales del siglo XVI hasta el primer tercio del XVII.

Algunos de los críticos antes mencionados se han ocupado de este estilo en autores concretos; por ejemplo, José Lara Garrido se ha encargado del manierismo en la obra de Soto de Rojas; Mercedes López Suárez, en la de Luis Martín de la Plaza; Dámaso Alonso, Curtius, Antonio Carreira, Emilio Carilla, Emilio Orozco, Hocke, Sypher, V. Pöch, Hatzfeld, Monique Denzler, Hans Felten, Eugenia Sainz, Arnold Hauser, en la de Góngora. Cabe señalar que los trabajos de este último crítico no están dedicados únicamente a la producción literaria del poeta cordobés sino también a la del alcalaíno, Miguel de Cervantes. Esto se debe a que los textos de ambos encarnan los valores estéticos y preocupaciones vitales del manierismo: el afán de perfección e innovación artística, por un lado, y la búsqueda de modelos de conducta que se ajusten a los tiempos de crisis, por otro.

La historia del manierismo en la literatura española puede dividirse en dos períodos perfectamente distinguibles y muy separados también por el tiempo. El primero, representado principalmente por Cervantes (1547-1616) y Góngora (1561-1627), constituye el período de manierismo puro, mientras que el segundo, cuyo representante más significativo es Calderón de la Barca (1600- 1681).¹⁵

A pesar de que los especialistas en materia gongorina, entre los que destacan los antes mencionados, se han dado a la tarea de demostrar con rigor académico, variedad de enfoques y diversidad de métodos el manierismo en poemas como las *Soledades* y algunos sonetos, se han suscitado debates en torno al barroquismo de estas composiciones. A partir de estas discusiones han surgido, por lo menos, cuatro pareceres sobre el estilo de la obra del “Homero español”: el que ve los textos gongorinos como un producto puramente manierista, el que los considera barrocos pero con manierismo inicial, el que los concibe barrocos churriguerescos y el que los juzga piezas plenamente barrocas.

¹⁵ Arnold Hauser, *Literatura y manierismo*, p. 88.

En el primer grupo destacan, como ya se apuntó líneas arriba, Emilio Carilla, Arnold Hauser, Helmut Hatzfeld, Monique Denzler y Eugenia Sainz; en el segundo, Dámaso Alonso, José Lara Garrido, Antonio Carreira y Emilio Orozco Díaz; en el tercero, Valbuena Prat, y en el cuarto, Mercedes Blanco, Díaz-Plaja, Vossler, Pedraza Jiménez, Suárez Fernández, Gallego, O. Macrí, E. Paratore, R.A, Sayce y Kossoff.

Una buena parte de los sonetos amorosos de Góngora muestran el gusto barroco por los contrastes, el sentido dualista de la estética del siglo: fruición sensualista en la belleza humana y, a la par, complacencia en el sentimiento del desengaño; exaltación del goce vital y, juntamente, apelación a la escenografía mortuoria tan repetida.¹⁶

No obstante las diferencias conceptuales que cada uno de estos autores tiene sobre la obra gongorina, todos ellos coinciden en que estas etiquetas deben servir para enriquecer la lectura de los textos y no para coartarla. De tal suerte que los trabajos sobre el estilo del poeta idealmente huirán de fronteras temporales inamovibles, categorías sin cuerpo ni alma y “procedimientos de autocomprobación tautológica, para los que poco significan la contextura y la singularidad artística de los poemas.”¹⁷ Un autor que ilustra de manera clara esta propuesta es Van Akker, quien –a diferencia de Pfisterer y otros- sostiene que si se desea caracterizar el estilo de un artista resultarán insuficientes las pesquisas de corte formalista y, por ende, deberán tomarse en cuenta- además de los recursos formales- “[the] logic of image making and perception [of the epoch]”¹⁸.

1.3 El manierismo y el barroco como dos estilos

Entre los libros que abordan el tema destacan *Estudios sobre el barroco* (1964) de Helmut Hatzfeld; *Literatura y manierismo* (1965), *El manierismo, crisis del renacimiento* (1971) e *Historia social de la literatura y el arte* (1985) de Arnold Hauser; *Manierismo y barroco* (1975), *Introducción a Góngora* (1984), *Los sonetos de Góngora. Antología comentada* (2002) e *Introducción al Barroco* (2009) de Emilio Orozco; *Manierismo y barroco en las literaturas hispánicas* (1989) de Emilio Carilla; *Manierismo e letteratura* (1976) de Georg Weise; *Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos* (1951) y

¹⁶ Luis Suárez Fernández y José Andrés Gallego, *La crisis de la hegemonía española del siglo XVII*, p. 81.

¹⁷ José Lara Garrido, Prólogo a *De saber poético y verso peregrino: la invención manierista en Luis Barahona de Soto*, p. 15.

¹⁸ Luis Suárez Fernández y José Andrés Gallego, *La crisis de la hegemonía española del siglo XVII*, p. 2.

Estudios y ensayos gongorinos (1955) de Dámaso Alonso; *La obra poética de don Luis de Góngora* (1987) de Robert Jammes; *El manierismo en el arte europeo de 1520 a 1650 en el arte actual* (1961) de Gustav René Hocke, y *Fuente sellada: aproximaciones al discurso manierista en la lírica española*, obra editada por Hans Felten y Davis Nelting (2001).

Mas ¿por qué sobresalen estos materiales?, ¿qué los hace imprescindibles? La respuesta a estas preguntas nos lleva a remontarnos a la segunda mitad de la centuria pasada, época en la que -gracias a la exposición *El triunfo del manierismo* (Ámsterdam, Rijksmuseum, 1955)- la historiografía literaria concibe al manierismo como estilo sucesor del Renacimiento y único del siglo XVII¹⁹. Poco más tarde, esto es, a mediados de la década de los sesenta, empezaron a gestarse posturas como las de Helmut Hatzfeld, Arnold Hauser, Emilio Orozco, Wylie Sypher y George Weise, quienes sostuvieron que las fronteras entre el Renacimiento y el Barroco presentaban fisuras que permitían la filtración de rasgos ajenos a los considerados por la tradición como barrocos, lo cual provocó que se crearan nuevas nomenclaturas (por ejemplo, el manierismo), se flexibilizara la periodización de estilos y, sobre todo, se examinara con mayor cuidado la literatura.

En este contexto, Helmut Hatzfeld saca a la luz sus *Estudios sobre el barroco* donde, sin romper de lleno con el modelo historiográfico literario que imperaba, es decir, sin anular la existencia del barroco, propone cuatro estadios para el periodo que canónicamente abarcan los Siglos de Oro: Renacimiento (1500-1580), manierismo (1570-1600), Barroco clásico (1600-1630) y barroquismo (1630-1670), los cuales se diferencian estilísticamente por su mayor o menor cercanía con los modelos clásicos y renacentistas; de ahí que al manierismo lo considere un fenómeno originado por el “alargamiento y distorsión del último Renacimiento”²⁰. Según el filólogo alemán, esta nueva taxonomía era posible debido a que entre el manierismo y el barroco había una serie de disimilitudes formales e ideológicas:

[En el manierismo,] el ideal común del humanismo renacentista se había perdido y las armazones vacías estaban expuestas a toda clase de modificaciones, exactamente igual que en el arte. [Ya en el Barroco]

¹⁹Ejemplo de esta postura se encuentra en teóricos como Wölfflin y Salmi, quienes sostenían que el manierismo era un estilo propio del Renacimiento tardío. Véase Arnold Hauser, *Historia social de la literatura y el arte*, p. 15.

²⁰ Helmut Hatzfeld, *Estudios sobre el barroco*, p. 52.

las nuevas ideologías religiosas y políticas de la Contrarreforma y el absolutismo seleccionaron algunas de las formas manieristas y las llenaron de nuevo contenido.²¹

Para Arnold Hauser, al igual que para Hatzfeld, el nacimiento de este estilo se debe a un giro de tuerca en el pensamiento de la cultura occidental, el cual se traduce en términos de crisis y se manifestaba, por lo menos en el terreno de las letras, mediante la exacerbación del petrarquismo, tradición que en el caso de poetas españoles como Góngora, se lleva a extremos insospechados: la sátira descarnada y la reformulación violenta de tópicos que se habían banalizado.

El pensamiento de este crítico de origen húngaro parte de una necesidad compartida con Hatzfeld: es necesario sacudir el modelo de los estudios estilísticos y crear una categoría que ayude a resolver la confusión de este estilo con el barroco, a fin de valorar con mayor justicia el arte de finales del siglo XVI y principios del XVII y evitar uno de los errores de la crítica: aplicar “principios formales barrocos para la interpretación de direcciones y obras cuyo carácter manierista es indudable, y que sólo entendidas así adquieren pleno sentido histórico”²².

Éstas y otras ideas están vertidas en la susodicha trilogía que conforma su obra, la cual resulta un material imprescindible para el lector interesado en el manierismo literario por la extensión, profundidad, claridad, solidez de sus postulados, vigencia y rigurosidad académica de sus páginas. A continuación se tocará una de las pantallas de este biombo teórico.

Literatura y manierismo es un libro fundacional dentro de los estudios en torno al manierismo, no sólo porque aparece cuando la discusión estaba en su punto álgido sino porque en él se traslada el término “manierismo” al terreno literario.²³ Según Hauser, el manierismo es un arte de transición entre el Renacimiento y el barroco y, por ende, no

²¹*Ibid.*, p. 233.

²² Arnold Hauser, *Literatura y manierismo*, p. 14.

²³El “manierismo” sufrió un proceso similar al barroco en lo que toca a su propuesta y aceptación historiográfica y crítica, pues ambos surgen como conceptos que sirven para estudiar fenómenos propios de las artes plásticas; en concreto, de la pintura italiana, y más adelante, se extienden y aplican a otros campos, tales como la literatura. Para hacer esta adaptación, los historiadores del arte retomaron algunos elementos de las artes pictóricas, verbigracia, el uso arbitrario del color y las proporciones, el alargamiento y la distorsión de las figuras, la desequilibrada distribución de entidades, la dispersión de los espacios, entre otros.

puede comprenderse sin la relación que guarda con las formas, motivos, receptores e inquietudes de éstos, principalmente con los del barroco.

El siguiente cuadro presenta las características principales del manierismo literario, según Hauser, y una comparación con el estilo barroco:

Manierismo	Barroco
Estilo intelectualista y socialmente exclusivo.	Estilo cuya dirección emocional apela a amplios estratos del público.
La composición manierista responde a lo “no natural”, “lo refinado”, por lo cual la expresión de sentimientos, el amoroso por ejemplo, se constriñe en el texto por una serie de normas y moldes que lo hacen amanerado y, en cierta forma, forzado.	La composición barroca vuelve a lo natural e instintivo.
El texto manierista prepondera lo irreal sobre lo real. Para Tasso, poeta italiano, “la mentira es más poética que la verdad” ²⁴ ; a partir de este principio, la obra manierista tendrá por objeto lo maravilloso.	El texto barroco da mayor peso a la realidad, misma que se presenta en términos de engaño-desengaño, tema recurrente de la poesía escrita en este estilo.
La naturaleza y la mitología se dejan ver de manera desmesurada y como elemento conformador de la dispersión o atomización de la obra literaria.	La naturaleza y la mitología se muestran siempre en función de la continuidad de la obra barroca.
La metáfora adquiere un puesto privilegiado dentro de la composición manierista, ya que en este afán por escapar de los límites no busca “describir un objeto mejor, más vivamente, más de acuerdo con la vivencia originaria y, por tanto, más	La metáfora se extrema y se sobrepone, es decir, se hace continua y se lleva a niveles alegóricos.

²⁴ Tasso, *Cit. Pos.*, Arnold Hauser, *Literatura y Manierismo*, p. 82.

<p>fielmente, sino al contrario, en el deseo de alejarse de la imagen corriente del objeto, valiéndose para ello de relaciones asociativas cada vez más amplias y más atrevidas.”²⁵</p>	
<p>El espacio se atomiza. A diferencia del tratamiento cohesionado que en el Renacimiento se dio al espacio, en el manierismo la forma de abordar dicho elemento se trastocó: no se le vio como algo unitario sino, por el contrario, como algo fragmentario, desintegrado y atomizado. En este tipo de obras, la situación espacial carece de unidad.</p>	<p>El espacio está regido por un principio de unidad.</p>
<p>Se prefiere la contraposición; verbigracia, se privilegia el uso del oxímoron.</p>	<p>Se gusta de la contraposición, mas siempre se encuentra subordinada a la unidad y contigüidad de la obra literaria.</p>
<p>Se busca una sensación de alargamiento y, por ende, de movimiento.</p>	<p>Se persigue que la situación de las distintas figuras se ponga en relación lógica con su importancia dentro de la composición.</p>
<p>Se intenta crear una lengua poética que no esté al alcance de la mayoría y que exalte los valores literarios propios del imperio.</p>	<p>A raíz del tránsito de la imitación a la invención, se consolida esta lengua poética.</p>
<p>Se observa un manejo convencional del color. Hay un desvanecimiento del color: se oscila entre los colores oscuros y el morado, lo cual revela que “el estilo de la literatura manierista [...] es un estilo lujuriente y que se abandona al goce de las</p>	<p>Se deja ver una predilección por los claroscuros.</p>

²⁵ Arnold Hauser, *Literatura y Manierismo*, p. 51.

palabras y de las imágenes, pero no es un estilo cromático”. ²⁶	
--	--

En líneas generales, Emilio Orozco se conduce por el mismo camino con *Manierismo y Barroco e Introducción al Barroco: ensayos inéditos*, pues sostiene que para entender y lograr individualizar las obras de este periodo debe tomarse en cuenta, por un lado, toda una “comunidad de determinantes ideológicos e histórico-sociales”²⁷ y, por otro, el conjunto de materiales y técnicas de las que disponía cada artista. Vale la pena mencionar que para este investigador, el manierismo debe considerarse solamente un movimiento intelectual y artístico, cuyo rasgo principal es la desintegración de las estructuras; en cambio, el Barroco debe ser visto como una época²⁸, debido a que no sólo configuró un modelo artístico de carácter unitivo sino que marcó las líneas generales de pensamiento y conducta de los individuos del siglo XVII, situación que permite al crítico superponer o hacer coincidir marbetes “hasta en un mismo escritor o artista o incluso una sola obra”²⁹.

Manierismo e Letteratura de Georg Weise, texto vertebral sobre el manierismo español e italiano, evidencia también un interés por particularizar las obras surgidas a finales del siglo XVI y principios del XVII, pues se ocupa de abordar la relación que guarda el gongorismo con el manierismo; se discute sobre la posibilidad de una datación del estilo; se proponen los rasgos distintivos de una obra de este tipo; se establecen las semejanzas y diferencias literarias entre Góngora y Marino, y se muestra la cercanía de valores estéticos que hay entre Berruguete y el poeta cordobés. En suma, este autor propone que la categoría de “manierista” no puede entenderse como un fenómeno estilístico de validez universal, es decir, no debe concebirse como un descriptor aplicable a todas las obras hechas en los países occidentales a finales del siglo XVI y principios del XVII:

²⁶*Ibid.*, p. 41.

²⁷ Emilio Orozco Díaz, “Ascuas de veras: hacia el perfil definitivo de *Introducción al Barroco*” en *Introducción al Barroco: ensayos inéditos*, p. 14.

²⁸En este mismo sentido se pronuncian José Antonio Maravall en *La cultura del barroco* y Marcel Bataillon en *Cervantes y el barroco*.

²⁹*Ibid.*, p. 13.

Non mi sembra possibile attribuire senz' altro uno spirito anticlassico ed antinormativo, soggettivistico, bizzarro e stravagante, a tutta la produzione artistica e letteraria spagnola dei secoli in questione [; cioè, il tardo Cinquecento e degli albori del secolo XVII].³⁰

Manierismo y barroco en las literaturas hispánicas es un sucinto, sintético y esclarecedor texto que consta de tres apartados donde se revisa, en primer lugar, el pensamiento de algunas figuras clave de los estudios en torno al manierismo: Wylie Sypher, Arnold Hauser, Georg Weise, por un lado, y Dámaso Alonso, Oreste Macrí y Manuel Durán, por otro; posteriormente, se estudia el manierismo en el terreno de la literatura hispánica y se compara con el barroco; finalmente, y a manera de apéndice, se sistematizan en una serie de cuadros (algunos de ellos discutibles) los estilos que reinaron durante los siglos XVI y XVII españoles: renacimiento, manierismo, barroco, rococó y neoclasicismo.

En la obra de Carilla, el manierismo se entiende como un arte anticlásico, subjetivo, intelectualista, aristócrata, refinado, excesivamente ornamentado, dinámico, fantástico y experimental y centrado en el arte por el arte, el cual se opone tajantemente al Renacimiento; dicho en términos heideggerianos, este estilo es la antítesis de la tesis renacentista, cuya síntesis se encuentra en el barroco. Este texto comparte con la presente investigación un elemento fundamental: se acepta la existencia del manierismo y, por ende, se diferencia éste del barroco; empero, se aleja de esta tesis en tanto que clasifica al “Homero español” (1561-1627), Mateo Alemán (1547-¿1617?), Lope de Vega (1562-1635), Calderón de la Barca (1600-1681), entre otros, como barrocos. Vale la pena mencionar que al primero lo considera “barroco, pero con raíces manieristas”³¹, afirmación que, por verse inserta en un texto de corte expositivo, se encuentra desprovista de un análisis que la sustente.

Esta aseveración de Carilla semeja a la de Oreste Macrí, quien sostiene que la obra de Góngora se halla en los límites del Barroco, pues, por un lado, evidencia un quiebre estilístico que impide ubicarlo plenamente en ese período y, por otro, parte de su obra (la etapa juvenil) data de los años previos a 1590, década que el crítico marca como fin del

³⁰ Georg Weise, *Manierismo e Letteratura*, p. 167.

³¹ Emilio Carilla, *Manierismo y barroco en las literaturas hispánicas*, p. 134.

manierismo, al cual concibe como un estilo caracterizado por “el recogimiento, el rigor del contenido ético-religioso, la probidad y medida de la fe y de lo natural visible, una sufrida resistencia a lo monstruoso y a lo existencial”.³²

No debe olvidarse el trabajo sobre el manierismo del XVI de Gustav René Hocke en *El manierismo en el arte europeo de 1520 a 1650 en el arte actual* (1961), pues, sin duda, este autor es uno de los críticos más significativos de los estudios en torno al manierismo. Para él, igual que para Curtius, ese membrete se aplica a un estilo y no a una época, es decir, lo entiende como una categoría que se puede seguir diacrónicamente gracias a una serie de constantes formales; de tal suerte que puede identificarse un manierismo en la Antigüedad, otro en el siglo XVI y uno más en el XX.

Al hablar de “constantes formales”, se hace referencia a una serie de rasgos que se observa en distintas épocas de la historia literaria, tales como el carácter aristocrático, lo admirable o maravilloso, el ingenio, la conciencia de individualidad, la oscuridad de concepto, la lengua extremada y lo anticlásico. Esto revela que la postura de Hocke es distinta a la de los críticos anteriormente mencionados, ya que, mientras él habla de varios manierismos, los otros de un solo manierismo.

Dámaso Alonso es otro de los filólogos interesados en el manierismo, para ser más precisos, en el manierismo desarrollado en la Península Ibérica. En *Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos*, el autor, en su afán por hallar una ciencia del estilo, propone algunas categorías que permiten individualizar y conocer la obra de poetas como San Juan de la Cruz, Fray Luis de León, Luis de Góngora y Francisco de Quevedo. Una de estas amplias categorías es el manierismo, “matiz que toma el petrarquismo en el siglo XVI”³³ y que irá adquiriendo nuevas tonalidades a lo largo del siglo XVII hasta llegar a lo que se conoce como barroco.

Poco después, el mismo Alonso publica *Estudios y ensayos gongorinos* (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

³² Alberto Blecua, “El concepto de Siglo de Oro” en *Signos viejos y nuevos. Estudios de historia literaria*, p. 31-88.

³³ Dámaso Alonso, *Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos*, p. 386.

recepción de la poesía de Góngora durante y después del siglo XVII (capítulo IV). Este material resulta valioso debido, entre otras cosas, a la amplitud y diversidad temática así como 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. La claridad, cuidado e innovación de sus análisis 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.”³⁴

Para los fines de esta investigación, es fundamental porque, a pesar de que en él no se expresa explícitamente el carácter manierista del “Píndaro andaluz”, sí se traslucen diversos elementos que permiten aseverar la existencia de una poética que bebe de la *maniera* que, en este caso, queda representada por la “*astrattezza cerebrale*”³⁵

La tendencia central del arte de Góngora le lleva a sustituir constantemente el complejo ‘noción-palabra’, correspondiente a un término de la realidad circundante por otro metafórico. Esta huída, este aborrecimiento de la palabra que debía cubrir directamente a una noción, es lo que da origen a la perífrasis.³⁶

Además de la perífrasis, Alonso menciona otros elementos que permiten respaldar a nivel formal la tesis sobre el manierismo del cordobés: la correlación, la plurimembración, la bimetración y el paralelismo. Según el gongorista, estos recursos fueron predilectos de los poetas petrarquistas y, posteriormente, de los escritores de la *maniera* italiana y española, verbigracia, Marino y Góngora, quienes presentaron en su obra poética una “exacerbación de las características formales del petrarquismo” a la cual se le denominó “barroquismo”.³⁷

La obra poética de don Luis de Góngora y Argote, texto del investigador francés Robert Jammes, 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 una sucinta

³⁴ Dámaso Alonso, *Estudios y ensayos gongorinos*, p. 219.

³⁵ Georg Weise en *Manierismo e Letteratura*, p. 202-203, define la *astrattezza cerebrale* como la “predilezione per un linguaggio poetico artificioso e ricercato per « quei verbalismi ingegnosi[...]i quali vanno dalla meraviglia al gioco, dall' argutezza al concettismo» rifugendo la diziones poetica dall'espressione chiara, semplice ed immediatamente aderente all' aspetto naturale delle cose”.

³⁶ Dámaso Alonso, *Estudios y ensayos gongorinos*, p. 92.

³⁷ *Ibid.*, p. 187.

biografía. Gracias a la dimensión de este 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 manierista, rasgo que, tal como se ha visto a lo largo del presente capítulo se atribuye a varios poetas auriseculares, incluido el cordobés, pero que no ha sido explicado a conciencia.

Fuente sellada: aproximaciones al discurso manierista en la lírica española es un texto que recoge los trabajos de doce investigadores del manierismo literario hispánico. En estos materiales puede observarse la influencia de críticos como Hauser, por un lado, y Wölfflin³⁸, Panofsky y Curtius, por otro; es decir, se evidencian los principales enfoques que los estudios del arte manierista han propuesto: el enfoque histórico (aquel que sitúa este estilo entre 1580 y 1630) y el metahistórico (aquel que lo ubica en distintos periodos de la historia del arte), respectivamente.

Esta herencia se aprecia en los escritos de Claudio Cifuentes Aldunante, “Fernando de Herrera y su manierismo precursor. Manierismo: Historia de una imprecisión conceptual”, y de Anna Sophia Buck, “El discurso manierista en los *Sonetos de amor oscuro* de Federico García Lorca. Llagas de amor –un esbozo palimpséstico-manierista”; en el primero es evidente el enfoque histórico con el que se trata al estilo en cuestión, debido a que se le sitúa en un espacio y tiempo determinado (en la España de finales del siglo XVI y principios del XVII); en tanto que en el segundo, es claro el abordaje metahistórico, pues se concibe al manierismo como una forma de hacer literatura de corte polivalente, o sea, textos que permiten múltiples posibilidades de interpretación.

Además de estos capítulos, vale la pena consultar el de Eugenia Sainz, “El arte en tiempos de manierismo. Relectura de las *Soledades* gongorinas”. Aquí, la investigadora se da a la tarea de rastrear en la obra cumbre del poeta cordobés los siguientes rasgos: el papel de la soledad (en forma y contenido), el carácter intelectual del poema, la reformulación de

³⁸En *Introducción al Barroco* de Emilio Orozco, p. 65, se expone que Wölfflin en *Renacimiento y Barroco* (1888) –si bien no nombraba al manierismo– ya barruntaba su presencia, esto es, sospechaba que existía un periodo de desintegración del Renacimiento cuya datación corría de 1580 a 1630, lo cual le llevó a afirmar que “la transición del Renacimiento al Barroco constituye uno de los más interesantes capítulos de la Historia del Arte de los tiempos más recientes”.

la tradición petrarquista, el desplazamiento del motivo principal o “descentramiento”³⁹, la presencia de la fantasía, la expresión de la fragmentación, la explotación del detallismo, la artificialidad de la composición, “el decir indirecto”⁴⁰ y el final abierto. Para ella, todos esos elementos configuran el estilo manierista, un estilo vacilante, refinado, de fronteras difusas, carente de certezas, plagado de “lugares de indeterminación”⁴¹ y, por ende, altamente demandante con el receptor, cuyo escepticismo, melancolía y descreimiento le obligan a andar, una y otra vez, por caminos que le permitan- si no encontrar la armonía cósmica- por lo menos ser fiel consigo mismo. Vale la pena mencionar que las categorías propuestas por esta investigadora servirán en buena medida de sustento teórico de la presente tesis, tal como se mostrará en el siguiente capítulo.

Ahora bien, respecto al segundo sector, esto es, las tesis, contamos solamente con una, la de Pierrette Monique Denzler: *Mannerisms in marinism, gongorism, preciousity, euphuism and mannerism* (1989). Este material es un extenso texto expositivo-argumentativo que propone lo siguiente: el manierismo es un periodo literario cuyos avatares son el marinismo, el gongorismo⁴², el preciosismo y el eufuismo, los cuales se caracterizan por una gran “richness in esoteric figures, often unfairly called excess, does not lower the quality of this literary movement as a whole.”⁴³ Al hablar de “esoteric figures”, la autora se refiere a figuras retóricas como el anacoluto, la catacrexis, los disímiles, el hipérbaton, la metáfora, la metonimia, el oxímoron, la perífrasis, la prosopopeya, el solecismo, la sinestesia, la sinécdoque, el zeugma, la antanacxis, la paronomasia, entre otras.

Para los fines de este trabajo, es necesario detenerse un momento en uno de los capítulos analíticos, o sea, en el tercero: el gongorismo que, según Denzler, es una de las formas en las que se manifiesta el manierismo, en concreto, el de España. Éste puede

³⁹ Eugenia Sainz, “El arte en tiempos del manierismo. Relectura de las *Soledades* gongorinas” en *Fuente sellada: aproximaciones al discurso manierista en la lírica española*, p. 18.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 21.

⁴¹ Roman Ingarden, *La comprensión de la obra de arte literaria*, p. 80.

⁴² Obsérvese que en *Estudios y ensayos gongorinos* Dámaso Alonso concebía al gongorismo como un fenómeno propio del barroquismo y no como expresión del manierismo. Para muestra el siguiente fragmento: “Conceptismo y gongorismo son las formas españolas de un fenómeno universal: el barroquismo literario”.

⁴³ Pierrette Monique Denzler, *Mannerisms in marinism, gongorism, preciousity, euphuism and mannerism*, p. 461.

observarse en sonetos como “Raya dorado Sol, orna y colora”, “Suspiros tristes, lágrimas cansadas”, “Mientras por competir con tu cabello”, “Grandes más que elefantes y que abadas”, “Descaminado, enfermo, peregrino”, “Al monte santo de Granada”, “Si Amor entre las plumas de su nido” y “En el cristal de tu divina mano”. En ese capítulo se presenta una serie de aciertos: el primero de ellos es el de seleccionar un *corpus* vasto y poco estudiado (analiza sonetos ignorados por la crítica gongorina); el segundo de ellos, el de hacer la segmentación retórica mínima de las composiciones, y el tercero, el de insertar parte de la obra en un contexto literario. No obstante, este apartado evidencia diversas inconsistencias de lectura; por ejemplo, ella sostiene que la voz “Amor” en el primer verso del soneto “Si Amor entre las plumas de su nido” hace referencia por antonomasia al nombre de la mujer que Góngora cortejó con este poema; sin embargo, yo considero que la misma palabra se refiere a la figura mitológica alada, esto es, Cupido, quien desde muy joven hizo que el yo lírico se enamorara de la dama.

Otra inconsistencia se halla cuando comenta el verso, “Tus cadenas al pie, lloro al ruido de un eslabón y otro mi destierro”. Aquí Denzler dice que el texto es “*unclear* to whom «otro» is referring, perhaps to «Love»”⁴⁴; empero, yo pienso que si se atiende con cuidado al hipérbaton y no a una inexistente elipsis, el sentido de dicha línea es claro: “Lloro mi destierro al ruido de un eslabón y otro”. Una última inconsistencia que se señalará es la que apunta al primer terceto del soneto “Descaminado, enfermo, peregrino” donde la visión que la estudiosa se hace de la dama es la de una “fair maiden obviously warmed the pilgrims heart”, lo cual -si no es errado por completo- sí deja de lado el cariz fatal de la “soñolienta beldad”.

Existen varios artículos que abordan el tema del manierismo, entre los que encontramos “Manierismo e letteratura: Góngora e il Gongorismo” de Georg Weise en *Rivista di Letterature Moderne e comparate* (1969); “The ‘Carpe Diem’ Sonnets Of Garcilaso De La Vega And Góngora” de R. P. Calcraft en *The Modern Language Review* (1981); “El pavón de Góngora: intertextualidad e interdiscursividad de un motivo manierista” (1996) de Giulia Poggi; “Picture Poetry, Mannerism And Sign Relationships” de Tsur, Reuven en *Poetics Today* (2000); “Mas No Cabrás Allá’: Góngora’s Early Modern

⁴⁴*Ibid.*, p. 135.

Representation Of The Modern Sublime" de Steven Wagschal en *Hispanic Review*, 2002; "Parodia, autoparodia y deconstrucción de la arquitectura efímera en dos sonetos de Luis de Góngora (Millé 315, 326)" de Jorge Terukina-Yamauchi en *Bulletin Of Spanish Studies: Hispanic Studies And Researches On Spain, Portugal, And Latin America* (2009); "Luis De Góngora (1561-1627), 'De Pura Honestidad Templo Sagrado' (1582)" de Nigel Griffin en *Bulletin Of Hispanic Studies* (2009), y "El uso de una técnica manierista en tres poetas: Góngora, Machado y García Montero" de Rafael Martínez Cuadrado en *Monteagudo* (2008).⁴⁵

De todos estos materiales vale la pena destacar cuatro: "Manierismo e letteratura: Góngora e il Gongorismo" de Georg Weise, "Picture Poetry, Mannerism And Sign Relationships" de Tsur Reuven y "Parodia, autoparodia y deconstrucción de la arquitectura efímera en dos sonetos de Luis de Góngora (Millé 315, 326)" de Jorge Terukina-Yamauchi y "El pavón de Góngora: intertextualidad e interdiscursividad de un motivo manierista" de Giulia Poggi, debido a que en ellos se observa un tratamiento manierista de los sonetos del cordobés. Indudablemente los cuatro merecerían un amplio comentario, no obstante la extensión de la presente investigación lo impide y obliga a que se privilegien dos de ellos: los trabajos de Weise, por su cariz fundacional, y los de Poggi, por su actualidad y especificidad.

Georg Weise es un crítico sin cuyo trabajo no puede entenderse el manierismo literario. Según este autor, la oposición manierismo-barroco es necesaria si desea comprenderse el carácter de la literatura de los siglos XVI y XVII, la cual sólo puede ser de dos tipos: irrealista y realista, respectivamente. Él, tras estudiar los avatares del petrarquismo en Italia, Francia y España, establece una distinción entre manierismo y barroco:

⁴⁵Este último trabajo comparte no sólo el tema sino también parte del corpus del presente estudio (los sonetos de juventud, que en este caso son "Cosas, Celalba mia, he visto extrañas" y "Descaminado, enfermo, peregrino"). Dicho de otro modo, coincide con nosotros tanto en su línea como en su objeto de investigación; empero, se diferencia en el método y la finalidad, pues en tanto que él estudia la pervivencia del manierismo en el siglo XX español, nosotros atendemos al mismo fenómeno pero en la parte final del siglo XVI y la inicial del XVII, es decir, analizamos el tejido discursivo que el poeta va elaborando en respuesta a un contexto propio.

Manierismo	Barroco
Argucia conceptual	Riqueza metafórica
Convencionalismo estilístico	Libertad estilística
Orientación retrospectiva	Ansias de innovación
Refinamiento	Grandiosidad
Artificio	Arte
Dirigido a la clase culta	Dirigido a todos
Cerebralidad, es decir, retorcimiento de la expresión.	Concreción

En “El pavón de Góngora: intertextualidad e interdiscursividad de un motivo manierista” de Giulia Poggi, se rastrea el motivo del pavorreal en un *corpus* constituido por romances, sonetos (uno fúnebre y otro burlesco), el *Polifemo* y las *Soledades*, a partir de una revisión de la literatura clásica, emblemática y religiosa, y con miras a evidenciar, por un lado, el diálogo que sostiene el poeta de Córdoba con distintas tradiciones y, por otro, el carácter manierista de esos textos gongorinos. Respecto a este último punto, la catedrática de Verona destaca como estrategia manierista el uso de contraposiciones u oximorones (verdad/mentira, luz/oscuridad, alto/bajo, tranquilidad/desasosiego, interior/exterior, etc.) que permiten la descomposición y reelaboración del motivo del pavón en esferas conceptuales dispersas y dinámicas, tal como ocurre en otras piezas con el petrarquismo.

Finalmente, acerca de las introducciones a la obra de Góngora, se comentarán las que figuran en las dos ediciones que hace Antonio Carreira a la producción poética del cordobés: la *Antología poética de Luis de Góngora* (1986) y la *Antología poética* (2009), pues en ellas se aborda el estilo manierista del poeta. Esta última antología -no obstante su rigor crítico, esclarecedoras anotaciones y cuidadoso cotejo de materiales- deja de lado sonetos representativos de la primera y segunda etapa creativa del poeta⁴⁶, verbigracia, “Ya besando unas manos cristalinas” (1582) y “Muerto me lloró el Tormes en su orilla” (1594), poemas que, tal como se verá más adelante, formarán parte de nuestro *corpus*.

⁴⁶Esta clasificación de la obra gongorina se toma de *Estudios y ensayos gongorinos* de Dámaso Alonso, p. 241.

La primera introducción es un sucinto pero ilustrativo texto que destaca por tratar un tema que ya poco se estudiaba en los años ochenta: el manierismo, estilo que el gongorista entiende como la imitación de lugares, recursos, motivos y formas renacentistas que, posteriormente, se exageran, refunden, reformulan, parodian o redefinen, a fin de darles una nueva faz, tal como ocurre con la estructura del verso (bimembración y correlación); el tratamiento de los mitos clásicos y caballerescos, y la construcción del concepto. Para Carreira todos estos rasgos ponen al descubierto que la escritura gongorina se halló “entre el sometimiento y la ruptura”⁴⁷ de valores estéticos y literarios.

La segunda es un texto expositivo que presenta someramente la trayectoria poética del “Píndaro andaluz”. Para hacer este esbozo, Carreira comienza con un perfil biográfico del poeta; posteriormente, contextualiza su obra; más adelante, comenta algunos fragmentos de las *Soledades* y, finalmente, ofrece un repertorio de las ediciones que le merecen valor crítico. Aun cuando esta introducción vio la luz veinte años después que la primera, ambos materiales comparten un rasgo fundamental: en las dos se apunta la diferencia entre barroco y manierismo y, en consecuencia, se concibe una parte de la obra gongorina como manierista: “[El barroco] es un término vago de fecha y sentido, del que se echa mano al caracterizar cosas muy dispares. Tal abuso ha dado lugar a un intento de sustituirlo por el más preciso de manierismo.”⁴⁸

A la luz de este panorama de la crítica en torno al manierismo de Luis de Góngora, puede concluirse lo siguiente: de entre los dos enfoques (histórico y metahistórico), el enfoque predilecto por la crítica ha sido el primero; los temas recurrentes son el conceptismo como estrategia manierista; las décadas de auge de este tipo de investigaciones corren desde los años 1950-1980 aunque, recientemente, esto es, en la primera década de este siglo han resurgido en Europa los estudios en torno al manierismo.

Todas esas investigaciones- sin importar su enfoque, ya histórico, ya metahistórico- han permitido que lectores inmersos en una cultura posmoderna puedan acercarse a los textos de Góngora y estudiarlos con una mirada diferente a la que se tuvo durante la primera mitad del siglo pasado, es decir, no con ojos barrocos sino manieristas. A raíz de

⁴⁷ Giovanni Sinicropi, *Cit. Pos.*, Antonio Carreira, *Gongoremas*, p. 36.

⁴⁸ Antonio Carreira, “Introducción” en *Antología poética*, p. 23-24.

esta observación, vale la pena retroceder en el tiempo y preguntarse: ¿cómo se concebía la *maniera* en los siglos XVI y XVII?, ¿cuáles eran las características propias de este estilo?, ¿qué se entenderá por manierismo en esta investigación?, preguntas que se responderán en el siguiente capítulo.

CAPÍTULO 2

EL MANIERISMO

“La poesía es arte solamente en cuanto crea según reglas”

Varchi

2.1 Categorías en las artes plásticas

Al hablar de manierismo nos enfrentamos a una discusión que, como ya se expuso en el apartado anterior, derivó en la distinción de dos nociones: el manierismo histórico y el metahistórico. Cuando se habla del primero, se hace referencia al concepto que enmarca esta tendencia artística en el ocaso del siglo XVI y los albores del siglo XVII españoles; en tanto que cuando se hace referencia al segundo, se alude a la categoría que ubica este estilo en todas las “épocas anticlásicas”⁴⁹ del arte.

En esta investigación se retomarán los rasgos fundamentales de cada concepto: el carácter sincrónico y el anticlásico. El primero se ha elegido porque permite analizar la obra artística en un espacio y un tiempo determinados, esto es, dentro de su contexto histórico y cultural, y el segundo se ha seleccionado porque permite confrontar la *natura* del armonioso, mesurado y bello estilo renacentista, con el *ars* del desmesurado, sublime e inarmónico estilo manierista. Cabe señalar que, al hermanar ambos conceptos, se pondrá al descubierto, entre otras cosas, la actitud estética rebelde, crítica y propositiva del arte manierista, así como los discursos dominantes de la época en cuestión y la reformulación de los mismos, lo cual permitirá que se aprecie la obra del poeta cordobés como un “nexo entre el Renacimiento, del que bebe directamente tanto en la métrica como en la temática mitológica, y la Modernidad.”⁵⁰

Con base en lo anterior, se entenderá al manierismo como un estilo que surgió a finales del siglo XVI y planteó una serie de reflexiones en torno a la tradición, la cual ya no se miró como verdad absoluta sino como “falsa o, cuando menos, negadora de libertad”⁵¹,

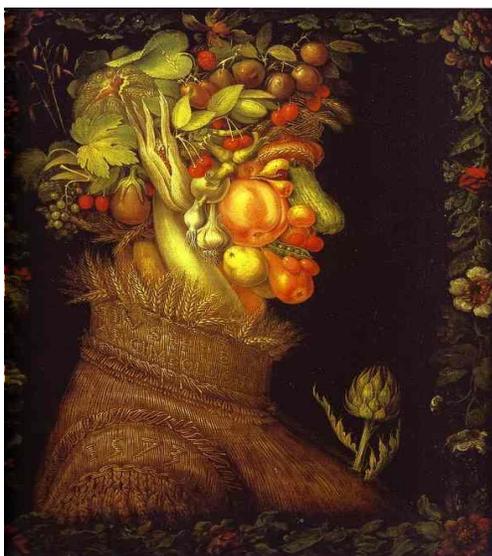
⁴⁹Hans Felten y David Nelting, *Fuente sellada: aproximaciones al discurso manierista en la lírica española*, p. VII.

⁵⁰ María Teresa Lizaranzu Perinat, *La estrella inextinguible: magnitud estética y universo contemporáneo*, s/n.

⁵¹Eugenia Sainz, “El arte en tiempos de manierismo. Relectura de las *Soledades* gongorinas” en *Fuente sellada. Aproximaciones al discurso manierista en la lírica española*, p. 11.

es decir, criticó la creación de cariz apriorístico y rechazó el “*giudizio universale*”⁵². Dicho de otro modo, se alejó de la noción de “idea” o representación artística mimética y buscó “conquistar con sus propios medios la *perfetta cognizione dell' obietto intelligibile*”⁵³, pretensión que se resume con claridad en la siguiente expresión de Zuccari: “el pensamiento [del artista] no sólo ha de ser claro, sino libre, y su espíritu, abierto, y no tan limitado por una dependencia mecánica de tales reglas”⁵⁴.

Esto provocó que los manieristas se plantearan la teoría del ingenio, cuya principal consideración giraba en torno a la dignidad del artista, quien a semejanza de Dios, creaba un diseño interior del mundo y lo representaba, ya no siguiendo ciegamente las reglas, sino apelando al genio creador, o sea, a la subjetividad, situación que evidencia la nulidad del compromiso entre objeto y sujeto. Como resultado de esta propuesta, el artista dejó de concentrarse en la unidad, la proporción, la armonía y la perspectiva, descriptores propios de lo bello, a fin de expresar las caras “ocultas” de la realidad; verbigracia, lo feo, lo desmesurado, lo disperso, lo extraño, lo extravagante, lo deforme, lo fantástico, lo vetusto. Muestra de ello se aprecia en las pinturas de Giuseppe Arcimboldo, Francesco Mazzola (“el Parmigianino”), Doménikos Theotokópoulos (“el Greco”) y Jacopo Pontormo. Algunos ejemplos se presentan a continuación:



Verano, 1573, óleo sobre tela (76 x 63.5 cm.) Museo de Louvre, París

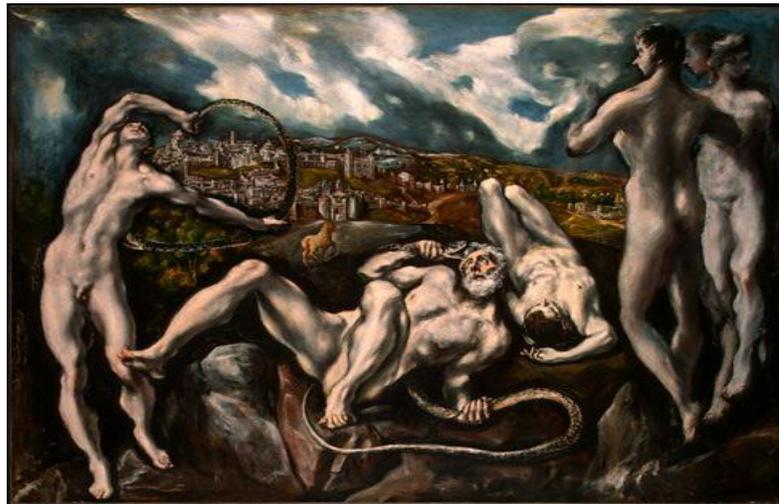
⁵²Panofsky, *Idea*, p. 71.

⁵³*Ibid.*, p. 66.

⁵⁴Federico Zuccari, *Cit. Pos.*, Panofsky, *Idea*, p. 70.



Virgen del cuello largo, 1532, óleo sobre madera (219 x 135 cm.) Palazzo Pitti, Florencia.



Laocöonte, 1610-1614, óleo sobre madera (142x193 cm.), Museo del Prado, Madrid.



El descendimiento de la cruz, 1530-1532, óleo sobre madera (313x192 cm.), Iglesia de Santa Felicita, Florencia.

Todas las piezas evidencian este nuevo paradigma: en la primera, la mimesis se relega y se da paso a la fantasía, entendida como “fidelidad subversiva”⁵⁵ de la realidad. Para llegar a este producto artístico, el creador zarpa de un modelo establecido y navega por diferentes rutas hasta encontrar un puerto donde no hay certezas y reina la subjetividad; aquí, el artista iza la bandera con el lema “*far stupire*” y busca por todos los medios sorprender al espectador, ya sea mediante la extraña presentación de elementos cotidianos (frutas y vegetales propios del estío), el trazo de figuras por partición, la creación de actos lúdicos de cariz óptico y psicológico que van del exterior al interior y viceversa o la construcción de la obra a través de rodeos.

En la segunda, el manierista busca la pose y el efecto luminoso y, sobre todo, la violencia intelectual o erótica; distorsiona las figuras por medio del alargamiento y curvatura (forma *serpentinata*), así como por la *contrapposto*⁵⁶, rasgos que expresan la

⁵⁵*Ibidem*, p. 11.

⁵⁶Según L.E. Semler la *contrapposto* es un término que se emplea para referirse a las figuras escultóricas y pictóricas “in which the weight of the body is transferred to one leg resulting in a consequent adjustment of all the other parts of the body in a decorous and varied redistribution of weight and form that assists in the graceful illusion of mimesis.” *The English Mannerist Poets and the Visual Arts*, p. 31.

variación de las líneas puestas en boga por artistas seguidores de Miguel Ángel; cuida la expresión personal y la lleva hasta actitudes forzadas, tanto que “se nota que los pintores han puesto el mayor cuidado en disponer la actitud del modelo para que refleje la idea de una cuna aristocrática y unos modales refinados”⁵⁷; expresa un gusto por la nitidez de las líneas y los contornos de las figuras, y provoca un movimiento en el cuadro, o sea, lo vuelve más dinámico respecto al cuadro renacentista.

En la tercera, el artista apuesta por la materia clásica: la muerte de Laoconte y sus hijos; no obstante, ésta se actualiza gracias a que el pintor establece una relación contrastiva entre espacios reales (Toledo, en este caso) y figuras mitológicas (Laoconte y su progenie), cuyo efecto en el receptor es de sorpresa y desconcierto. Este “stile personalissimo”⁵⁸ está caracterizado además por un conjunto de figuras desproporcionadas, alargadas y en posiciones forzadas; una paleta cromática artificial; una iluminación que dota de dinamismo a los cuerpos, y la presencia de sujetos cuyas identidades quedan indeterminadas, a tal grado que el discurso pictórico queda abierto.⁵⁹

En la cuarta, el pintor italiano presenta su visión de un pasaje bíblico hartamente representado: el descendimiento de Cristo. En su cuadro, Pontormo sorprende no sólo por las posturas comprometidas de los sujetos, la atmósfera artificial, los colores brillantes, el dinamismo en la composición sino también por la audacia de ir contra la tradición y, por un lado, desproveer de sus nimbos a los seres divinos, verbigracia, a Jesucristo y a María, y por otro, omitir la presencia de la cruz, rasgos que quedarían prohibidos después del Concilio de Trento (1545-1563).

Cabe señalar que esta propuesta anticlásica⁶⁰, convivió con tres corrientes estilísticas diferentes: la que continuaba con el clasicismo, la que modificaba solamente

⁵⁷ Gombrich, *Historia del arte*, p. 338.

⁵⁸ *The Art Book*, p. 195.

⁵⁹ Estos y otros rasgos hicieron que la obra de El Greco fuese altamente estimada por los pintores modernos; por ejemplo, Édouard Manet, Paul Cézanne, Pablo Picasso, Mariano Fortuny, Santiago Rusiñol, Joaquín Sorolla, Ignacio Zuloaga, etc. Para mayor información consúltense las memorias de la exposición *El Greco y la pintura moderna*, muestra que se llevó a cabo del 24 de junio al 5 de octubre en el Museo Nacional del Prado y a la cual se pudo asistir gracias al apoyo de CONACYT y de la Universidad Nacional Autónoma de México.

⁶⁰ Sin duda, la obra de Arcimboldo y Parmigianino representa magistralmente la propuesta anticlásica; empero, su producción pictórica no es la única en la que se encuentra dicha tendencia. Rosso, Pontormo,

algunas categorías (por ejemplo, el color y la luz en el caso de la pintura) y la que buscaba superar los modelos clásicos mediante la reagrupación de formas; en otras palabras, el manierismo compartió escenario con otro tipo de tendencias, situación que dificulta su datación.⁶¹

Ya que se han esbozado los rasgos distintivos de este estilo en el discurso pictórico, se expondrá cómo se trasladaron esos elementos al campo de las letras, en concreto, al de las españolas, donde, a pesar de que aún no recibía dicho marbete, se concibió como un estilo de escisión, crisis y ruptura disimulada, cuyo objetivo era “amanerar la materia, ya sea que esté compuesta de palabras, colores, formas arquitectónicas o duro mármol”⁶². Tal como apunta Arnold Hauser, esta aplicación de los medios formales en las diversas artes no es gratuita, todo lo contrario, tiene su *quid* “en la misma visión del mundo, caracterizada por formas del ser que se han hecho fluidas e inconstantes, y con un sustrato óptico fluyente y en perpetua modificación.”⁶³

Según la *Enciclopedia Garzanti della Letteratura*, el manierismo se entiende de la siguiente manera:

è una forma d' imitazione artistica che riprende, esteriorizzando i moduli e schemi di modelli tradizionali. In senso storico designa una serie di fenomeni artistici della seconda metà del Cinquecento, che hanno la loro radice nella opera di Michelangelo e sono caratterizzate dalla rottura dell' equilibrio della rappresentazione, dal rifiuto dai canoni aristotelici dell' imitazione, a vantaggio d' una ricerca eminentemente formalistica che nella sua espressività irregolare dilatata e deformante, viene a denunciare una sensibilità diversa da quella rinascimentale, e di quella più inquieta, introversa, e tormentata.⁶⁴

2.2 Categorías literarias

Sin duda, la definición susodicha brinda los rasgos medulares del manierismo, lo cual permite que el lector se forme una idea del estilo en cuestión; empero, para los fines

Beccafumi, Cambiaso y Primaticcio, así como el Greco y Velázquez son exponentes reconocidos por la historia del arte como artistas manieristas o anticlásicos.

⁶¹Umberto Eco en *Historia de la fealdad*, p. 169 señala que la fecha que ha servido para fijar convencionalmente el inicio del manierismo es 1520, año de la muerte de Rafael; empero, ésta puede variar según el enfoque y el autor.

⁶²Claude-Gilbert Dubois, *El manierismo*, p.16.

⁶³Arnold Hauser, *Literatura y manierismo*, p. 21.

⁶⁴*Enciclopedia Garzanti della Letteratura*, p. 1144.

de esta investigación, no basta un acercamiento, se requiere una descripción amplia, actualizada y contextual que, en primer lugar, ancle esta noción en el terreno literario (específicamente, en el español) y, en segundo, desarrolle a profundidad cada característica. Ante esta necesidad, se ha determinado retomar los trabajos de dos grupos de investigadores a los que hemos dado en llamar: “el fundacional” y el “continuador”. El primero está conformado por Arnold Hauser, Erwin Panofsky, Walter Friedländer, Max Dvořák, John Shearman y Emilio Orozco, estudiosos que sentaron sólidas bases de los estudios literarios en torno al manierismo; en tanto que el segundo, se encuentra integrado por José Lara Garrido, Eugenia Sainz, Joaquín Roses Lozano, Claudio Cifuentes, Antonio Carreira y Giulia Poggi, críticos que heredaron y enriquecieron los fundamentos de dichos estudios.

Con base en estos autores, el manierismo se entiende como una “voluntad artística que quiere hacer arte del arte”⁶⁵, es decir, una forma de creación altamente intelectualizada y desconcertante. En el terreno literario, este afán se evidencia en composiciones que se caracterizan por los siguientes rasgos:

- 1) Los textos manieristas son anticlásicos porque –en un afán de *aemulatio*, entendida como imitación de un clásico para obtener la victoria sobre éste⁶⁶– extremamente, incluso, contravienen la tradición clásica. Al hablar de esta tradición, se hace referencia a “los mejores modelos clásicos (Horacio, Virgilio, Ovidio, Claudiano), a los maestros de la poesía neolatina (Fracastoro, Pontano, Marullo) y a lo más granado de la lírica italiana (Petrarca, Bernardo Tasso, Minturno, Tansillo). Todo ello sin renunciar a la mejor tradición hispánica”⁶⁷ cuyo máximo exponente es Garcilaso de la Vega. Asimismo, se hace referencia a la preceptiva aristotélica, al modelo espacial armónico, centralizado y unitario del Renacimiento y a la filosofía neoplatónica.

⁶⁵ Hans Felten y David Nelting, *Fuente sellada. Aproximaciones al discurso manierista en la lírica española*, p. VIII.

⁶⁶ Gustavo V. García, “El intertexto de la imitación en Garcilaso, Góngora y Balbuena” en *Revista Iberoamericana*, p. 398.

⁶⁷ Jesús Ponce Cárdenas, “«Cuantas letras contiene este volumen grave»: algunos textos que inspiraron a Góngora” en *Góngora: la estrella inextinguible. Magnitud estética y universo contemporáneo*, p. 80.

- 2) En “El arte en tiempos del manierismo. Relectura de las *Soledades gongorinas*”⁶⁸, Eugenia Sainz sostiene que los sujetos de la literatura manierista son criaturas solitarias; empero, en esta investigación se arguye que las entidades de este tipo de textos no son únicamente seres solitarios sino también melancólicos, enfermos o antihéroes, es decir, personajes marginales.

Esta ampliación de la tipología del sujeto manierista se explica por un elemento de cariz histórico: la crisis económica, política y social del imperio español finisecular. Si pensamos en los escritores que desarrollaron su labor creativa en este periodo, periodo en el que- en palabras de Antonio Carreira- “decae la fe en el hombre, el optimismo deja paso al perspectivismo y el equilibrio es sustituido por la tensión”⁶⁹, podremos entender por qué se hicieron a un lado las enormes y esplendentes figuras heroicas y se dio paso a todas aquellas pequeñas y opacas criaturas que se encontraban fuera de la norma.

Muestra de lo anterior se encuentra en los sujetos “voluntariamente distanciados”⁷⁰ de Luis de Góngora, a saber, el peregrino o el gigante Polifemo, cuyo cariz contrasta con el de las criaturas garcilasianas o bembianas que -no obstante estuviesen atribuladas- era impensable que se alejaran del grupo social, tal como se lee en *Los Asolanos* (1551). En este diálogo escrito por el poeta petrarquista Pietro Bembo se observa a un solitario hombre de corte que busca alejarse del entorno a causa de un amor no correspondido; sin embargo, su grupo de amigos lo anima a integrarse nuevamente con el pretexto de que cuente su historia y exponga las razones por las cuales considera perjudicial la pasión amorosa. Con esta invitación, el individuo vuelve a formar parte de un microcosmos (en este caso, cortesano) y, en consecuencia, se restablecen el orden y la armonía que se habían perdido con su ausencia:

él también muchas veces se hurtaba de los otros, como persona que siempre tenía el corazón en tristes pensamientos; ni tampoco hubiera allí venido si sus

⁶⁸Eugenia Sainz, “El arte en tiempos de manierismo. Relectura de las *Soledades gongorinas*” en *Fuente sellada. Aproximaciones al discurso manierista en la lírica española*, p. 10-21.

⁶⁹Antonio Carreira, “Introducción” en *Antología poética de Luis de Góngora*, p. 29.

⁷⁰*Ibid.*, p.15.

compañeros adrede no lo forzaran a venir para que, conversando entre gente regocijada, se alegrase.⁷¹

Si bien es cierto que el motivo del sujeto melancólico ya se registraba en la literatura de comienzos del siglo XVI, a finales de esta centuria hubo un significativo cambio en la forma de concebir este estado: ya no se ve como un padecimiento saturnico provocado por la bilis negra⁷² sino que “se asocia a la genialidad, al enamorado despechado, y en definitiva, al hombre excepcional”⁷³, es decir, se vincula con las potencias creativas del individuo, específicamente con la imaginación; de tal suerte que, en lugar de que se evite la melancolía, se busca, se explota e, incluso, se engrandece como lo revela el siguiente fragmento del “Discurso en alabanza de la melancolía” (1592) de Gregorio Ferrer, miembro de la Academia de los Nocturnos.

Bien cierto era, muy ill[ustr]es señores, que le avía de caher a la melancolía su dichoso día en que en n[uest]ra ill[ustr]e Academia (conosciéndose deuora y obligada a ella e hazimiento de gracias de las muchas mercedes que de su liberal mano recibió) tratasse de engrandeçella y alaballa, qual es la razón, y obligación pide, pues a la verdad d' ella nació, e hija suya es natural, y criada tiernamente a sus pechos, según este discurso muy claro nos mostrará.⁷⁴

Según Pedro Ruiz Pérez, esta reformulación de la melancolía no es fortuita; todo lo contrario, está relacionada con “la emergencia de la individualidad y subjetividad [que] manifiesta la escisión del hombre de la armonía natural y abre las puertas a la creatividad”, lo cual contrasta con la visión del hombre clásico y

⁷¹Pietro Bembo, *Los Asolanos*, p. 61.

⁷²Según José María Ferri Coll, la teoría tetrádica de los humores, que hundía sus raíces en las ideas de Hipócrates, Homero y Pólipo (yerno de Hipócrates), planteaba la existencia de cuatro sustancias vitales: la bilis negra, la bilis amarilla, la sangre y la flema, las cuales condicionaban el temperamento de los hombres. En el siglo XVI, estas ideas seguían vigentes aunque con algunas modificaciones, por ejemplo, aún se creía que el carácter del sujeto estaba determinado por los humores; empero, Juan Luis Vives, Pedro Ciruelo, Luis Lobera, Juan de Aviñón, Alonso López de Corella, Melchor Cano, Miguel Servet, Andrés Laguna, Andrés Velázquez, Jerónimo de Virués, Huarte de San Juan y Fernán Pérez de Oliva proponían que en la definición del carácter no sólo estaban implicadas estas sustancias sino también el clima y los astros.

⁷³José María Ferri Coll, *Los tumultos del alma: de la expresión melancólica en la poesía española del Siglo de Oro*, p. 11.

⁷⁴Gregorio Ferrer, Cit, pos. José María Ferri Coll, *Los tumultos del alma: de la expresión melancólica en la poesía española del Siglo de Oro*, p. 53.

su “alegre confianza humana en su plena integración con el cosmos y su orden natural”.⁷⁵

Para ilustrar esta predilección manierista por las entidades marginales, en concreto, las melancólicas, dirijamos la mirada a la pintura de Artemisa Gentileschi “María Magdalena como la Melancolía” (1622-1625)⁷⁶, obra que presenta como figura central a la arrepentida mujer bíblica en posición sedente.



María Magdalena como Melancolía, óleo sobre lienzo (100.6 x 136.3 cm.) Museo Soumaya, México

Esta pieza resulta interesante porque plantea una nueva lectura de la tradición pictórica: por un lado, propone dar realce a un sujeto que generalmente aparecía como entidad secundaria y, por otro, sugiere entronar un estado que durante siglos fue considerado como nefasto, la melancolía. Obsérvese que este ensalzamiento de lo melancólico se da por medio de la alegoría, recurso que nace de una expresión indirecta y amanerada.

- 3) El texto manierista es una obra que surge de la conciencia de un “*homo faber*”, esto es, de un ser consciente de su capacidad creadora y, por ende, se estructura

⁷⁵Pedro Ruiz Pérez, *Entre Narciso y Proteo: lírica y escritura de Garcilaso a Góngora*, p. 69.

⁷⁶Esta pintura se encuentra en la Sala 3 del Museo Soumaya (Plaza Carso).

en términos de una fórmula sumamente intelectualizada, cuyo objetivo no es conmover ni adoctrinar (*prodesse*), tal como lo fue durante el Renacimiento, sino “provocar la inteligencia del lector enfrentándole al juego enigmático y elusivo que propone el poema”⁷⁷, es decir, deleitar mediante el ingenio (*delectare*); de ahí que el discurso manierista esté dirigido a un público específico: “al hombre del sector consciente, intelectual y culto”⁷⁸, lo cual revela una marcada conciencia artística.

Es preciso mencionar que en este trabajo, se emplea la noción de ingenio que ofrece Baltasar Gracián (1601-1658) en su *Agudeza y arte de ingenio* (1648) porque si bien se publicó veintiún años después de la muerte del poeta cordobés define y ejemplifica este término a partir de textos y nociones del periodo en cuestión, lo cual pone en contexto la voz. Por lo anterior, cuando se hable de “ingenio” en este trabajo, deberá entenderse siempre como una “fuerza natural del entendimiento, investigadora de lo que por razón y discurso se puede alcanzar en todo género de ciencias, disciplinas, artes liberales y mecánicas, sutilezas, invenciones y engaños”⁷⁹; dicho de otro modo, el ingenio será la esencia del individuo, “primera y principal potencia”⁸⁰. Empero, podrá ser elevado por medio del artificio retórico y dialéctico, cuyo papel será fundamental en la configuración del hombre, tal como se evidencia en las siguientes líneas gracianas: “Si el percibir la agudeza acreditada de águila, el producirla empeñará en ángel; empleo de querubines, y elevación de hombres, que nos remonta a extravagante jerarquía.”⁸¹

En suma, la agudeza era para el jesuita el rasgo definitorio y dignificante del hombre, rasgo que permeaba todas las esferas del quehacer humano y que fue llevado por Gracián al terreno del arte, en concreto, al campo literario, primero en su *Arte de ingenio: Tratado de la agudeza* (1642) y, posteriormente, en su *Agudeza y arte de ingenio* (1648) donde estableció los tipos de agudeza

⁷⁷Eugenia Sainz, “El arte en tiempos de manierismo. Relectura de las *Soledades* gongorinas” en *Fuente sellada. Aproximaciones al discurso manierista en la lírica española*, p. 15.

⁷⁸Emilio Orozco, *Introducción al barroco: ensayos inéditos*, p. 76.

⁷⁹Sebastián de Covarrubias, *Tesoro de la lengua castellana*, p.156.

⁸⁰Baltasar Gracián, *Agudeza y arte de ingenio*, p. 53.

⁸¹*Ibíd.*, p. 51.

(conceptual, verbal y de acción) y sus propiedades, entre las que se encontraban: ser sutil, penetrante, generadora de misterio y dadora de gozosa dificultad: “quien dice misterio, dice preñez, verdad escondida y recóndita, y toda noticia que cuesta, es más estimada y gustosa”.⁸²

- 4) Como respuesta de esa explotación del ingenio, los textos manieristas se construyen a partir de la polivalencia semántica y sintáctica, es decir, la superposición de significantes, recurso que Cifuentes denomina “plurisemancia” o “hiperfunción”⁸³. De ahí que este tipo de literatura evidencie un gusto por la lengua indirecta y, por ende, un apego a la ironía, el concepto y la metáfora, cuya esencia “no radica en el deseo de describir un objeto mejor, más vivamente, más de acuerdo con la vivencia originaria y, por tanto, más fielmente, sino al contrario, en el deseo de alejarse de la imagen corriente del objeto, valiéndose para ello de relaciones asociativas cada vez más amplias y más atrevidas.”⁸⁴

Monique Denzler en su tesis, *Mannerism in marinism, gongorism, preciousity, euphuism an mannerism*, sugiere esta polivalencia semántica y sintáctica, pues sostiene que en los textos de este estilo subyace un repertorio retórico constituido por las siguientes figuras: anacoluto, catacrexis, disímiles, hipébaton, metáfora, metonimia, oxímoron, perífrasis, prosopopeya, solecismo, sinécdoque, antanaclasis, entre otros elementos que permiten la construcción de expresiones con dos o más sentidos.

- 5) En el texto manierista se observan procedimientos combinatorios, es decir, se descubre el empleo lúdico de materiales preexistentes; por ejemplo, se tejen redes intertextuales a partir de la mitología grecolatina; se crean estructuras metapoéticas desde el petrarquismo y la literatura caballeresca, y se proponen discursos autorreferenciales. Al hablar de reutilización de materiales es forzoso volver la mirada a la obra de Bernardo y Torquato Tasso, Ariosto, Sannazzaro,

⁸²Baltasar Gracián, *Agudeza y arte de ingenio*, p. 88.

⁸³Claudio Cifuentes Aldunate, “Fernando de Herrera y su manierismo precursor. Manierismo: Historia de una imprecisión conceptual” en *Fuente sellada. Aproximaciones al discurso manierista en la lírica española*, p. 7.

⁸⁴Arnold Hauser, *Literatura y manierismo*, p. 51.

Boiardo, Tansillo, Molza, Groto, Minturno y Petrarca⁸⁵; de este último hay que resaltar el *Canzoniere*, discurso que se volvió “agente de tradición clásica”⁸⁶ entre los poetas españoles, quienes tomaron un motivo o un tópico, trataron de “imitarlo creativamente”⁸⁷ y lo volvieron hipotexto para trabajos posteriores. Estas nuevas formas de creación muchas veces desembocaron en obras caracterizadas por lo que Dubois ha denominado “imitación diferencial”⁸⁸, es decir, la inversión de temas y formas propios de un código, verbigracia, el amoroso.

- 6) En el poema manierista se atomiza la estructura; para lograr este efecto, el escritor se vale de dos procedimientos:
 - a) Desplazamiento del motivo central o descentramiento. Al principio del texto, se describe prolijamente una situación y, hasta el final, se expone el asunto.
 - b) Pluritematismo. A lo largo del texto, se busca que “varios temas se reúnan o varios momentos de un poema y, más aún, el tema principal aparezca aparentemente relegado, como si fuese el tema secundario”⁸⁹.
- 7) Consecuencia de esta atomización estructural se observa en la escisión del plano narrativo: se cuentan dos historias, una aparente y otra creada por el personaje. Ésta última ayuda a poner distancia psicológica entre el sujeto y el receptor, quien violentamente adquiere “consciencia del autoengaño indispensable para la vivencia artística, desposeyéndolo así de su evidencia y de su carácter inmediato”⁹⁰.
- 8) En el texto manierista, hay una preferencia por los discursos abiertos o indeterminados, tal como se aprecia en las *Soledades* gongorinas o en *El Quijote* cervantino⁹¹. Para Ángel Luis Luján Atienza, la decodificación de este tipo de

⁸⁵Para mayor información sobre la impronta petrarquista en la poesía de Góngora, consúltese el trabajo de Giulia Poggi, “Petrarquismo (y antipetrarquismo) en los sonetos de Góngora: ¿cinco casos de intertextualidad?” en *Góngora hoy (I, II y III)*, pp. 179-199.

⁸⁶Gabriel Laguna Mariscal, “Volviendo a las fuentes: el soneto 54 de Góngora en su tradición literaria” en *El universo de Góngora: orígenes, textos y representaciones*, p. 141.

⁸⁷*Loc. cit.*

⁸⁸Claude Dubois, *El manierismo*, p. 36.

⁸⁹Emilio Orozco, *Introducción al Barroco: ensayos inéditos*, p. 127.

⁹⁰Arnold Hauser, *Literatura y manierismo*, p.27.

⁹¹Se dice que estos textos son discursos indeterminados porque ambos permiten, por lo menos, dos lecturas: en el caso gongorino, el lector se pregunta por la transformación del sujeto fijo (¿hubo un cambio en el

textos ya apunta a un carácter moderno, pues “no es el poeta el que establece la lectura figurada del término sino que, al situarlo en un territorio ambiguo que hace perfectamente posible la lectura literal, deja toda libertad al lector no sólo para que elija la lectura figurada o no (siendo posible ambas) sino incluso para que escoja el tipo de figura con que va a leer el texto”.⁹²

Lo anterior evidencia un cambio con respecto a la poesía de principios del siglo XVI, cuya finalidad (*docere*) exigía textos cerrados y unidireccionales; por ejemplo, el siguiente soneto de Garcilaso:

Hermosas ninfas qu' en el río metidas,
contentas abitáis en las moradas
de reluzientes piedras fabricadas
i en columnas de vidrio sostenidas,

agora estéis labrando embebecidas
o texiendo las telas delicadas,
agora unas con otras apartadas
contándo 's los amores i las vidas:

dexad un rato la labor alçando
vuestras rubias cabeças a mirarme,
i no 's detendréis mucho, según ando,

que o no podréis de lástima escucharme,
o convertido en agua aquí llorando,
podréis allá d' espacio consolarme.⁹³

Aquí puede verse, en primer lugar, una estructura expositiva claramente determinada: a causa de que el yo lírico se halla sumido en una profunda tristeza, pide a las ninfas que miren su estado, es decir, que le permitan expresar su dolor (versos del 9-14); en segundo lugar, se aprecia una correspondencia entre el asunto, el lenguaje y la estructura con lo cual se logra un cumplimiento del decoro poético y retórico.

9) Las composiciones literarias de corte manierista muestran un cambio en las formas de enunciación: se pasa de un yo lírico definido a uno indeterminado o

peregrino?, ¿cuál fue?), y en el caso cervantino, se interroga acerca de la situación final del sujeto fijo (¿quién murió realmente?).

⁹²Ángel Luis Luján Atienza, “Estrategias discursivas del *genus turpe* en la poesía de Góngora” en *Góngora hoy. Góngora y lo prohibido: erotismo y escatología*, p. 44.

⁹³Fernando de Herrera, *Anotaciones a la poesía de Garcilaso*, Madrid, Cátedra, 2001.

“enmascarado”, lo cual pone de manifiesto un descriptor bajtiniano que coincide tanto en la novela como en la poesía: la polifonía.

[Ésta] se relaciona en ambos casos con la interposición de personajes, cuyas voces resuenan junto a la del narrador y distorsionan su posible vocación de orden, pero en un nivel más profundo surge de la renuncia del propio narrador a dicho orden, dando paso a una visión fragmentada, traducida en modos de lenguaje divergentes y aun contradictorios. La variedad, más que a romper el principio clásico de *decorum*, viene a confirmarlo sólo que ahora el lenguaje refleja un sujeto múltiple y en conflicto.⁹⁴

10) La literatura manierista privilegia los contrastes; por ejemplo, cuando se aborda la materia amorosa, se hace a partir de la violenta imagen fuego-hielo, dicotomía que se resuelve de la siguiente manera: se presenta “una postura defensiva [que] consiste en ofrecer ante todo una coraza de hielo suficientemente espesa como para impedir que la luz, la llama o el fuego penetren a través de ella”.⁹⁵ Estas contradicciones extremas superpuestas, que se alejan de la retórica racional del Renacimiento, descubren un yo lírico sometido a un vaivén emocional, es decir, a una fuerza de atracción y rechazo por su objeto amado, tal como lo evidencia el siguiente soneto herreriano:

Aura mansa, y templada de Occidente,
que con el tierno soplo y blando frío
halagas el ardor del pecho mío,
¿qué espíritu te mueve vehemente?

Ni Euro espira, ni Austro suena ardiente
en el furor más grave del estío,
y tú abrasas el verde prado y río,
cual al suelo Africano Sol caliente.

Mas, ¡ay!, tú te encendiste en mi Luz bella,
y, enemiga del bien de mi ventura,
abrasaste las ondas y las flores.

Cesa Aura, no me enciendas más, que en ella
ardo siempre, y me abraso en llama pura.
¡Ah! no añadas más fuego a mis ardores.⁹⁶

⁹⁴Pedro Ruiz Pérez, *Entre Narciso y Proteo: lírica y escritura de Garcilaso a Góngora*, p. 112-113.

⁹⁵Juan Carlos Rodríguez, “Imaginería animista y erotismo en Herrera” en *Historia de la literatura*, p.463-464.

⁹⁶Fernando de Herrera, *Poesía*, p. 103.

11) En los textos manieristas sobreviven los temas históricos, mitológicos y religiosos pero a éstos se incorporan los de la naturaleza, una naturaleza entendida como “algo violento y extraordinario correspondiente a lo ideal y fantástico”⁹⁷. Para Vittorio Bodini, la temática manierista se distingue de la barroca en tanto que la primera tiende al “irrealismo” y la segunda al “realismo”, diferencia que queda expresada con las siguientes ilustraciones: el manierismo es la imagen del “specchi d’acqua”; en tanto que el barroco, “le scene d’ogni giorni”.⁹⁸

La imagen del espejo de agua resulta sumamente útil para entender el tratamiento manierista de los temas porque evidencia el proceder deformador y subjetivo de los poetas de este estilo, para quienes el mundo debía representarse, no a la manera clásica (*mimesis*), sino a modo propio (*idea*). Esta concepción, que implicaba una reacción “contra la mecanización de un procedimiento literario”⁹⁹, permitía que el escritor tomase en cuenta los modelos y, al mismo tiempo, pudiese tratarlos según su voluntad, con lo cual su representación de la naturaleza era libre y subjetiva; dicho en sentido figurado, el escritor manierista debía usar lentes pero podía elegir distintas graduaciones, sin importar que alguna de éstas le mostrase realidades deformes, lejanas, alargadas, luminosas e, incluso, borrosas.

Muestra de lo anterior, se encuentra en las *Rimas* de Miguel Ángel Buonarroti, donde se dibuja la imagen de un hombre decrepito, presencia inaudita en la tradición clásica que acostumbraba restituir su belleza a los objetos imperfectos.

Rimas (1623)

Me zumba un abejorro en la cabeza,
soy un saco de piel, huesos y nervios,
tres píldoras de pez en la vejiga.
Ojos viola, débiles, cansados,
dientes como teclas de instrumento
que la voz dejan pasar o la detienen.
Mi rostro causa espanto a quien lo mira;
y del campo sembrado y aún seco
a los cuervos mi ropa ahuyentaría.

⁹⁷Emilio Orozco, *Introducción al Barroco: ensayos inéditos*, p. 143.

⁹⁸Vittorio Bodini, *Studi sul Barocco di Góngora*, p. 66.

⁹⁹Antonio Carreira, *Gongoremas*, p. 354.

Una araña anida en un oído,
en el otro nocturno canta un grillo;
insomne estoy y ronco sin respiro [...]
¿De qué me sirven tantos monigotes
para acabar haciendo como aquel
que pasó el mar para ahogarse en mocos?
El arte apreciado, con que un tiempo
tanta fama tuve, me ha llevado a esto,
pobre, viejo y esclavo de los otros,
una ruina, si no muero presto.¹⁰⁰

Esta apuesta por lo feo, que va a todas luces contra la propuesta clásica, no es un capricho del artista de fin de siglo, es la respuesta a una nueva forma de conocer y apropiarse el mundo, que tiene su fundamento en la teoría del deleite:

A la variedad y la novedad, que engendran el deleite, atiende el gusto, pero qué mucho él, pues aún en la misma naturaleza, por atender a ella, para más abellecerse produce a veces cosas contrarias a su particular intento, como son los monstruos.¹⁰¹

Durante la primera mitad del 1500, el hombre se dio a la tarea de construir modelos que le permitieron explicar su entorno en términos de bondad, belleza y justicia; empero, entrando al último tercio de esa centuria empezó a desconfiar del mundo exterior debido a que se dio cuenta de que esos modelos no le ayudaban a aprehender una compleja, escurridiza y –en ocasiones– absurda realidad y, en consecuencia “aun lo que se presenta como contradicción, fealdad e injusticia, el hombre sabe que tiene una explicación oculta que un día ha de revelarse a nuestros ojos”.¹⁰²

Con base en lo anterior, puede verse que existe una estrecha relación entre innovación de contenidos y formas manieristas. Según Emilio Orozco, toda modificación en la forma parte de “la más íntima necesidad expresiva de una época”, es decir, de “la preferencia y valoración de una determinada temática”.¹⁰³ Asimismo, dicha declaración pone de manifiesto que las características formales de la obra literaria manierista responden a un gesto propio del artista

¹⁰⁰Miguel Ángel Buonarrotti, *Cit. Pos.*, Umberto Eco, *Historia de la fealdad*, p. 177.

¹⁰¹Luis de Góngora, *Cit. Pos.*, Joaquín Roses Lozano, “Góngora, emblema de la variedad barroca” en *Congreso Internacional Andalucía Barroca*, p. 229.

¹⁰²Emilio Orozco, *Introducción al Barroco: ensayos inéditos*, p. 115.

¹⁰³*Ibid.*, p. 133.

anticlásico: la configuración de mundos subjetivos, esto es, el “descubrimiento paulatino de la figura del individuo como sujeto receptor de la realidad que se vuelve su(r)realidad, porque es realidad suya y porque resulta de una realidad surreal.”¹⁰⁴

Una vez que se han expuesto las categorías bajo las cuales se entiende el manierismo en esta investigación, se expondrán *grosso modo* los avatares del manierismo en la España de fines del siglo XVI, a fin de efectuar con cabalidad el análisis los sonetos de Luis de Góngora, quien a lo largo de su vida desató apasionadas discusiones entre dos bandos literarios: los apologistas, por un lado, y los detractores de las formas cultas¹⁰⁵, 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”¹⁰⁶ y que tenía sus raíces en el debate sobre las relaciones entre “la *res* y los *verba*, entre el contenido y la forma (la utilidad y el deleite, en términos horacianos), cuyo equilibrio era el factor clave en la poética clasicista.”¹⁰⁷

2.2.1 Avatares del manierismo en la España de fines del siglo XVI y principios del XVII

Al pensar en la España de finales del siglo XVI y principios del XVII, debe hacerse referencia a un imperio “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.”¹⁰⁸ Esta actitud se percibe en todos los

¹⁰⁴Claudio Cifuentes Aldunate, “Fernando de Herrera y su manierismo precursor. Manierismo: Historia de una imprecisión conceptual” en *Fuente sellada. Aproximaciones al discurso manierista en la lírica española*, p. 3.

¹⁰⁵Andrée 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.

¹⁰⁶*Ibid.*, p. IX.

¹⁰⁷ Pedro Ruiz Pérez, *Manual de estudios literarios de los Siglos de Oro*, p. 83.

¹⁰⁸ John H. Elliott, *Lengua e imperio en la España de Felipe IV*, p. 37-38.

ámbitos españoles auriseculares: sociedad, tecnología, política, religión e, incluso, arte, terreno del que se hablará a continuación.

En respuesta a esta reacia negativa al cambio, se gesta una transformación del gusto literario cuyo máximo exponente es Fernando de Herrera (1534-1597), poeta que sin olvidar las raíces petrarquistas, ya italianas (Petrarca, Della Casa, Ariosto, Tansillo, Boccaccio, Bembo, etc.), ya españolas (Garcilaso, Boscán, Hurtado de Mendoza, entre otros) se da a la tarea de recrear artísticamente los versos, motivos, conceptos y artificios propios de la tradición, a fin de dotar de autonomía y libertad a la lengua poética. En síntesis, el sevillano sabe que

la tradición latina y griega y el magisterio de los poetas toscanos no puede pasarse por alto, pero no quiere sustraerse a su propia responsabilidad, a su cultura personal y madurez intelectual, así como a la de sus amigos y maestros [...], lo cual no significa menosprecio o insuficiente consideración de la superioridad de los antiguos, sino que quiere afirmar la necesidad de una manera distinta de *imitatio* que no sea «ciega supervaloración de modelos intocables» y sí, en cambio, necesidad de establecer que cada tiempo y cultura tienen infinitas y peculiares facultades y razones de invención de temas y soluciones formales ajustadas a las nuevas perspectivas y exigencias de la sensibilidad y visión del mundo.¹⁰⁹

Muestra de este interés se encuentra en el postulado que expresa en sus *Anotaciones*:

Y como aquel gran artífice, cuando labró la figura de Júpiter, o la de Minerva, no contemplaba otro de quien imitase, y trajese la semejanza, pero tenía en su entendimiento impresa una forma o idea maravillosísima de hermosura, en quien mirando atento, enderezaba la mano y el artificio a la semejanza de ella, así conviene que siga el poeta la idea del entendimiento, formada de lo más aventajado que puede alcanzar la imaginación, para imitar de ello lo más hermoso y excelente.¹¹⁰

Aquí el sevillano declara que todo escritor emula a una divinidad en virtud de su capacidad creadora, entendimiento de la naturaleza, seguimiento de la idea interior y

¹⁰⁹Gaetano Chiappini, *Fernando de Herrera y la escuela sevillana*, p. 20.

¹¹⁰Fernando de Herrera, *Anotaciones*, p. 399.

aplicación del artificio más que del sentimiento, actitud contraria a la que se observa en Garcilaso, quien adolecía de “arte” y se excedía de lirismo. Un ejemplo de este reproche se halla en la “Égloga a Salicio”, composición que semeja un manifiesto poético: “Yo te lloro, Salicio, enternecido; /tú, el canto qu' engendró el dolor, consiente,/pues más d' amor que d' arte va vestido.”¹¹¹No obstante este reclamo estético, Herrera reconoce el valor del toledano y lo demuestra de la siguiente forma: “Yo te pondré, Salicio, después desto/ dos consagradas aras, levantando/una a ti i otra a Febo en este puesto/ pues le igualas en canto dulce y blando/ i aquí pondré dos vasos espumosos, /ambos con leche nueva rebosando.”¹¹²

A partir de ambos fragmentos puede verse que el andaluz tenía un sentir no exento de contradicciones respecto a la obra de Garcilaso, pues, por un lado, despreciaba su falta de arte y, por otro, admiraba su poesía melodiosa, suave y digna de imitación. Dicha actitud evidencia una doctrina estética basada en el binomio claridad-obscuridad que se llevó a su máxima expresión en la polémica gongorina de la cual se hablará más tarde. Para Herrera, así como para varios contemporáneos suyos (Andrés Fernández de Andrada, Rodrigo Caro, Baltasar del Alcázar, Pablo de Céspedes, Francisco Pacheco, Juan de Arguijo y Francisco de Rioja) la oscuridad podía ser de dos tipos¹¹³: la de palabras, que era completamente inaceptable, y la de materia, que podía aprobarse siempre y cuando no fuera en detrimento del entendimiento:

[...] sin la cual claridad no puede la poesía mostrar su grandeza; porque de donde no hay claridad, no hay luz ni entendimiento; y donde faltan estas dos virtudes no se puede conocer ni entender cosa alguna. Y aquel poema que siendo claro tendría grandeza, careciendo de claridad es áspero y difícil.¹¹⁴

Esta afirmación obliga a hacer una sucinta caracterización de la poesía del “Divino”, a fin de tener en líneas generales las propiedades formales de la escritura poética herreriana:

¹¹¹Fernando de Herrera, “Égloga a Salicio” en *Poesía castellana original completa*, p. 216.

¹¹²*Loc. Cit.*

¹¹³Véase Joaquín Roses Lozano, *Una poética de la oscuridad: la recepción crítica de las Soledades en el siglo XVII*.

¹¹⁴Fernando de Herrera, *Anotaciones*, p. 82.

- 1) El texto es una obra que surge de la conciencia de un “*homo faber*”, esto es, de un ser consciente de su capacidad creadora y, por ende, se estructura en términos de una fórmula sumamente intelectualizada.
- 2) El poema relega el motivo del texto y, para lograrlo, presenta -a manera de antecedentes- una serie de estrofas de corte mitológico, histórico o relativas a la naturaleza.
- 3) En la obra literaria herreriana, las construcciones sintácticas o léxicas se repiten, contraponen o se disponen de forma paralela. Asimismo, se tiende a los cultismos que, la mayoría de las veces, se presentaban como esdrújulos.
- 4) En ocasiones es posible apreciar figuras alargadas sintácticamente hablando, tal como ocurre con los sujetos en las artes figurativas.
- 5) En la poesía del sevillano, la expresividad se logra mediante, entre otras cosas, la dialefa, recurso que se emplea para crear correspondencia entre la forma y el contenido.
- 6) Este tipo de escritura privilegia los contrastes; verbigracia, el tratamiento de la materia amorosa, la cual se aborda a partir de la violenta imagen fuego-hielo, dicotomía que se resuelve de la siguiente manera: Herrera presenta “una postura defensiva [que] consiste en ofrecer ante todo una coraza de hielo suficientemente espesa como para impedir que la luz, la llama o el fuego penetren a través de ella”¹¹⁵. Consecuencia de este carácter contrastivo de la poesía herreriana es la huida del término medio, sobre todo, en materia amorosa.
- 7) Para el poeta, el amor es “una fuerza que enlaza a los cuatro elementos [...] lo creado es un ámbito luminoso, en esencia divinizado y autónomo, que cerca cordialmente al hombre”¹¹⁶ aunque, en el caso de la dama herreriana, la cordialidad suele tornarse en crueldad.

A continuación se ofrece un texto que refleja en buena medida estas propiedades:

Destas doradas hebras fue texida
la red en que fui preso y enlazado

¹¹⁵ Juan Carlos Rodríguez, “Imaginería animista y erotismo en Herrera” en *Historia de la literatura*, p.463-464.

¹¹⁶ José Fernández Dougnac, “Naturaleza, topografía y mito en la poesía de Barahona de Soto” en *De saber poético y verso peregrino*, p. 229.

fue blanda y dulce en mi primer estado,
luego en dura y amarga convertida.

Por la ocasión antigua fue sufrida
la pena en que aborrezco lastimado,
y en tal tormento adora mi cuidado
la causa de mi muerte y de mi vida.

Y destos ojos fue herido el pecho
con hierro y fuego, y cada día crece
con el golpe mortal el amor mío.

Creçe mi ardor y crece vuestro frío,
la red me aprieta, el ánimo falleçe,
y está dudoso Amor en mi provecho.¹¹⁷

En este soneto pueden apreciarse seis de los siete rasgos anteriormente expuestos: la repetición de construcciones sintácticas y léxicas, el alargamiento de la expresión, la presencia de contrastes, la dama como entidad despiadada, el amor como fuerza que vincula todas las esferas del luminoso universo y la conciencia creadora del escritor, la cual se fortaleció conforme fue transcurriendo el último tercio del siglo XVI, de tal suerte que para la primera parte del XVII, este intelectualismo dio pie a la creación de materiales que propugnaban por la agudeza y el ingenio, verbigracia, el “Prólogo” de Francisco Medina y el *Arte de ingenio* de Baltasar Gracián.

Durante el primer tercio del siglo XVII, la agudeza se convirtió en el motor de la innovación en una sociedad que buscaba refugio en manuales y oráculos de buen comportamiento, pues este rasgo se consideraba el elemento distintivo del hombre, sin el cual ninguna “acción podía quedar constituida en bien”¹¹⁸; cuando se habla de “bien”, se hace referencia a todo acto útil, honroso y deleitable. Muestra de este pensamiento se encuentra en la “Carta de don Luis de Góngora en respuesta de la que le escribieron” donde demuestra que su obra es un bien, es decir, es útil, honrosa y deleitable porque exige que sus lectores empleen al máximo su agudeza:

Respecto a la utilidad, Góngora expresa:

Pregunto yo: ¿fueron útiles al mundo las poesías, y aún las profecías, que vates se llama el poeta como el profeta? Sería error negarlo; pues dejando mil

¹¹⁷Fernando de Herrera, *Poesía castellana original completa*, p. 265.

¹¹⁸Luis de Góngora y Argote, “Carta de don Luis de Góngora en respuesta de la que le escribieron” en *Obras completas*, p. 795.

ejemplares aparte, la primera utilidad en ellas es la educación de cualesquier estudiante de estos tiempos; y si la obscuridad y estilo intrincado de Ovidio, que en lo *de Ponto* y lo *de Tristibus* fue tan claro como se ve y tan obscuro en las *Transformaciones*, da causa a que vacilando el entendimiento, en fuerza de discurso trabajándolo (pues crece con cualquier acto de calor), alcance lo que así en la lectura superficial de sus versos no pudo entender luego, hase de confesar que tiene utilidad avivar el ingenio, y eso nació de la obscuridad del poeta.¹¹⁹

Sobre lo honroso de su poesía, el cordobés dice:

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, a quien no he quitado los artículos, como le parece a Vm. y a esos señores, sino excusándolos donde no necesarios.¹²⁰

Acerca de lo deleitable de su obra, el poeta comenta:

De deleitable tiene lo que en los dos puntos de atrás queda explicado. Pues si deleitar el entendimiento es darle razones que lo concluyan y lo midan con su concepto, descubierto lo que está debajo de esos tropos, por fuerza el entendimiento ha de quedar convencido, y convencido, satisfecho.¹²¹

Por todo ello no extraña que en el texto del jesuita, Luis de Góngora sea uno de los escritores más citados¹²², situación que lleva a pensar que para el religioso aragonés la obra del “Homero español” concentraba las virtudes del discurso poético de su época, un discurso complejo que exige al lector todas sus capacidades intelectuales, esto es, el ingenio, dado que debe “quitar la corteza y descubrir lo misterioso que encubren [los textos]”.¹²³No obstante que Baltasar Gracián encumbró la poesía del cordobés a causa de su estilo ingenioso, hubo un grupo de comentaristas y poetas que encontraron vicio y no virtud en este tipo de escritura, lo cual desató apasionadas discusiones entre dos bandos literarios: los apologistas, por un lado, y los detractores de las formas cultas¹²⁴, por otro; ambos

¹¹⁹*Ibidem*, p. 796.

¹²⁰*Loc. Cit.*

¹²¹*Ibidem*, p. 797.

¹²²Según datos proporcionados por Antonio Pérez Lasheras en el curso: “El canon poético del siglo XVII a la luz de Gracián”, la obra gongorina es de las más citadas en *Agudeza*; de tal suerte que aparecen íntegra o parcialmente veintidós menciones de sonetos, tres de letrillas, tres de la *Fábula de Polifemo*, veintidós de romances, nueve de *Las firmezas de Isabela*, una de las *Soledades* y una de canciones. Cabe apuntar que se echan en falta fragmentos de décimas y de la *Fábula de Píramo y Tisbe*.

¹²³Luis de Góngora y Argote, “Carta de don Luis de Góngora en respuesta de la que le escribieron”, p. 1.

¹²⁴André 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

estuvieron motivados por la innovación que representó la estética gongorina, misma “que venía a romper con la concepción, todavía muy arraigada, del arte docente”¹²⁵ y que tenía sus raíces en el debate sobre las relaciones entre “la *res* y los *verba*, entre el contenido y la forma (la utilidad y el deleite, en términos horacianos), cuyo equilibrio era el factor clave en la poética clasicista.”¹²⁶

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”¹²⁷ de las *Soledades*, poemas que tuvieron gran acogida, sobre todo entre los intelectuales de la ciudad natal de su creador donde –según Emilio Orozco– “el nuevo estilo [el manierismo] tiene un mayor desarrollo e intensificación”¹²⁸ debido a que a finales del siglo XVI esos lugares fueron importantes núcleos económicos y, en consecuencia, presentaron un esplendor artístico y cultural.

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”,¹²⁹ 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

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.

¹²⁵*Ibid*, p. IX.

¹²⁶ Pedro Ruiz Pérez, *Manual de estudios literarios de los Siglos de Oro*, p. 83.

¹²⁷ Pedro de Valencia, *Cit. pos.* Emilio Orozco Díaz, *Introducción a Góngora*, p.111.

¹²⁸ Emilio Orozco, *Introducción al barroco: ensayos inéditos*, p. 24.

¹²⁹ Pedro de Valencia, *Cit. pos.* Emilio Orozco Díaz, *Introducción a Góngora* p.113.

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”.¹³⁰

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 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.”¹³¹ 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”,¹³² ya para “hacer recibir de bueno lo que él conoce ser malo, vicioso y detestable”¹³³ tejía una red de intrincadas palabras, frasis o figuras que provocaban caos en el texto.

Sin duda, debería destacarse 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; no obstante, los límites de este trabajo impiden que se exponga con detalle dicho aspecto.

Respecto al segundo bando literario, sobresalen Jáuregui, Lope y Quevedo, tres de los más férreos críticos contemporáneos de Góngora y su poesía. 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: la rareza en el título, el asunto, la

¹³⁰ A. Porqueras Mayo, *La teoría poética en el Manierismo y Barroco español*, p. 163-164.

¹³¹ *Ibid.*, p. 234.

¹³² *Ibid.*, p. 229.

¹³³ *Loc. cit.*

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”.¹³⁴

El segundo critica con furor la falta de claridad que se produce por el uso recurrente de motivos decorativos, es decir, por “la mania di accumulare le metafore”¹³⁵. Clara muestra de este parecer se aprecia en un texto que el mismo poeta madrileño escribió al cordobés: “Pues hacer toda la composición figuras es tan vicioso y indigno, como si una mujer se afeita, habiéndose de poner la color en las mejillas, lugar tan propio, se la pusiese en la nariz, la frente y en las orejas”¹³⁶; no obstante haber encabezado un sinnúmero de disputas literarias contra el autor de las *Soledades*, parece más mesurado en sus juicios, ya que- aunque censura ciertos “vicios que se introducirían entre muchos que procurarán imitar el lenguaje destes versos, entendiendo que V.m. habla en ellos de veras”¹³⁷, no deja de reconocer, respetar y admirar sus logros y alcances poéticos. Con base en lo anterior, se deduce que Lope de Vega no estuvo en contra de Góngora sino en contra de la exacerbación metafórica e imitación ciega de sus seguidores, quienes redujeron a fórmulas esquemáticas los recursos que el poeta trabajó magistralmente.

El tercero de los opositores antes mencionados resultó ser el más violento 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 cultismos:

Quien quisiere ser culto en solo un día,
la jeri (aprenderá) gonza siguiente:
fulgores, arrogar, joven, presiente,
candor, construye, métrica, armonía;
poco, mucho, sí no, purpuracía,
neutralidad, conculca, erige, mente,
pulsa, ostenta, librar, adolescente,

¹³⁴ Emilio Orozco Díaz, *Introducción a Góngora*, p. 115.

¹³⁵ Georg Weise, *Manierismo e letteratura*, p. 161.

¹³⁶ *Ibid.*, p. 160.

¹³⁷ Félix Lope de Vega, *Cartas*, p. 150.

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.¹³⁸

Todos esos “vicios” literarios que le imputaban sus comentaristas y críticos formaron parte de una tendencia artística asimétrica y anticlásica que, modernamente se ha denominado, manierismo, cuya preceptiva se halló en buena medida en las composiciones mismas, las poéticas, las artes y los tratados peninsulares que abogaron por la superioridad del ingenio y evidenciaron el “scavo psicologico, ricerca di una dimensione interiore, sentimento dramatico della vita e della propria esistenza individuale, frustrazione, slancio eroico e religiosità atormentata”.¹³⁹

¹³⁸ Francisco de Quevedo, *Sátiras lingüísticas y literarias en prosa*, p. 140.

¹³⁹ *Enciclopedia Garzanti della Letteratura*, p. 1146.

CAPÍTULO 3

EL ESTILO MANIERISTA EN LOS SONETOS DEL “HOMERO ESPAÑOL”

Muestra del manierismo gongorino se halla en varios de los cuatrocientos dieciocho poemas del cordobés; no obstante, en el presente trabajo sólo se analizarán seis¹⁴⁰. A continuación se enlistan cronológicamente los primeros versos de las composiciones amorosas, satírico-burlescas y dedicatorias que forman nuestro *corpus*:

“Ya besando unas manos cristalinas” (1582), soneto amoroso.

“Muerto me lloró el Tormes en su orilla” (1594), soneto satírico-burlesco.

“Descaminado, enfermo, peregrino” (1594), soneto amoroso.

“Cosas, Celalba mía, he visto extrañas” (1596), soneto amoroso.

“Despidióse el francés con grasa buena” (1612), soneto satírico-burlesco.

“Hurtas mi vulto y cuanto más le debe (1620)”, soneto dedicatorio.

La elección de todas estas composiciones responde básicamente a un criterio estilístico; sin embargo, en éste subyacen dos aspectos: el cronológico y el temático. Con el primero se busca sugerir una datación tentativa del manierismo en la poesía gongorina (1580-1620); en tanto que con el segundo, esto es, con el que agrupa los poemas en amorosos, satírico-burlescos y dedicatorios, se desea evidenciar, por un lado, la predilección manierista por las composiciones de cariz amoroso y, por otro, la variedad temática que introduce Luis de Góngora en el terreno de la producción de sonetos.

3.1 SONETOS DEDICATORIOS

Los sonetos dedicatorios, mejor conocidos en los siglos XVI y XVII como “heroicos”¹⁴¹, ocuparon parte importante de la producción gongorina, pues de 167 sonetos gongorinos de autoría comprobada, 52 son de este tipo, es decir, un tercio de la creación de estas piezas endecasílabas. Esta situación no sorprende debido a las pretensiones cortesanas del poeta andaluz, las cuales lo llevaron a tener una intensa actividad en ciudades como Valladolid y

¹⁴⁰Se han elegido solamente seis de los ciento sesenta y siete sonetos que figuran en la edición de Biruté Ciplijauskaitė, quien a su vez los tomó del Manuscrito Chacón, uno de los documentos más confiables en términos de datación e información ecdótica.

¹⁴¹Birutė Ciplijauskaitė. “Introducción biográfica y crítica” en *Sonetos completos*, p. 21.

Madrid donde se dio a la tarea de alabar amigos, congraciarse con los nobles, elogiar galerías y residencias de obispos y gente poderosa y celebrar la creación de obras literarias y arquitectónicas (verbigracia, el poema dedicado al Faetón de Villamediana o el destinado a El Escorial), materias sobre las que giran las composiciones de este grupo, cuya datación corre de 1584-1624.

3.1.1 “Hurtas mi vulto y cuanto más le debe” (1620)

Entre los cincuenta y dos sonetos dedicatorios que compuso el “Homero español” se eligió “Hurtas mi vulto y cuanto más le debe” porque, aunque “el propio Góngora nunca quiso hacer un manifiesto poético ni explicar lo que se proponía”¹⁴², funge como una defensa de la escritura manierista, ya que pone al descubierto la finalidad de la *maniera*: hacer obras que exijan al creador y al receptor una actitud “inteligente, platonizante, docta, seca y abstracta”¹⁴³. Aunado a esta declaración poética, el soneto presenta una serie de rasgos que refuerzan su cariz manierista: la reformulación de la tradición poética y pictórica mediante, por ejemplo, los procesos combinatorios, el descentramiento o desplazamiento del motivo principal; el “decir indirecto”; la presentación de discursos abiertos, y la construcción artificiosa de la expresión dada a través de versos bimembres con antítesis.

“Hurtas mi vulto y cuanto más le debe” es un soneto dedicatorio que, según anotación de Chacón, señor de Polvoranca y comentarista de Góngora, fue escrito por el “Homero español” en 1620, con motivo de un retrato que el pintor neerlandés, Juan de Van der Hamen, hizo del poeta cordobés; no obstante, tal como se demostrará a lo largo de este análisis, el objetivo no era únicamente agradecer el magistral trabajo del pintor, sino defender la poesía erudita, oscura, ingeniosa y docta del escritor andaluz, lo cual evidencia un recurso manierista que comparten Arcimboldo y Góngora: la polivalencia semántica y el desplazamiento del motivo central. Según José Pascual Buxó, el éxito que alcanzó en su tiempo el autor del *Verano* se debió a

la constante repetición de esa fórmula que tanto impactaba por la insólita capacidad de reunir en una misma superficie dos planos diversos de significación, a la vez superpuestos y complementarios, así por ejemplo, el de

¹⁴²Alfonso Reyes, *Literatura española*, p. 156.

¹⁴³Emilio Orozco, *Introducción al barroco*, p. 61.

los individuos de un determinado reino de la naturaleza (peces, aves, mamíferos, etc.) y el de los elementos en que éstos se subsumen (agua, aire, tierra, fuego), haciendo patente al entendimiento la íntima correlación de los diversos componentes de la máquina del mundo en un orden abstracto superior.¹⁴⁴

Este mismo procedimiento sigue el autor cordobés en el poema en cuestión: presenta elementos propios de un campo semántico (la pintura), los superpone discretamente con los de otro campo (la literatura) y exige que el lector, a fuerza de conocer la situación en la que se ha gestado su escritura, logre desentrañar el sentido oculto del texto. Para entender el mecanismo por el cual el poeta hace su defensa del arte docto e ingenioso y, con ello, la exaltación del poeta-erudito, debe considerarse el contexto cultural de las dos últimas décadas del siglo XVI y las dos primeras del XVII, periodo en el que la figura del artista, en general, y del poeta, en particular, estaba sufriendo un cambio: dejaba de concebirse como un hacedor de las “artes mecánicas” y, en su lugar, se miraba como un creador de las “artes liberales”; dicho de otro modo: “son los años en que cambió la condición social y profesional del artista, con organización gremial, con hermandades y academias y con pruebas y exigencias de formación, no sólo de la experiencia y la práctica del taller.”¹⁴⁵

Durante esos años, el tópico *Ut pictura poesis* horaciano fue el eje rector de la creación artística; es decir, había un fuerte nexo entre la pintura y la poesía, pues se pensaba que la primera era capaz de evocar en el receptor las mismas imágenes que la segunda y viceversa. De ahí que muchos de los escritores de la época estuviesen interesados e instruidos en las artes figurativas, tal como lo estuvo Francisco de Quevedo, compositor de “A un pincel”, texto inspirado en la obra de Velázquez; Pedro Espinosa, crítico de la pintura del Greco; Lope de Vega, madrileño que practicó la poesía y la pintura, y Luis de Góngora y Argote, creador de tres sonetos que, ora aludían a la pintura; verbigracia, el texto a la galería arzobispal de don Fernando Niño de Guevara (“Oh tú, cualquiera que entras peregrino”), ora hacían referencia a pintores, por ejemplo, El Greco (“Esta en forma

¹⁴⁴José Pascual Buxó, “Arcimboldo y Góngora: las técnicas del retrato manierista” en *Temas del Barroco Hispánico*, P. 263-264.

¹⁴⁵Emilio Orozco, *Introducción al Barroco: ensayos inéditos*, p. 76.

elegante, oh peregrino”) y Juan de Van Der Hamen (“Hurtas mi vulto y cuanto más le debe”).¹⁴⁶

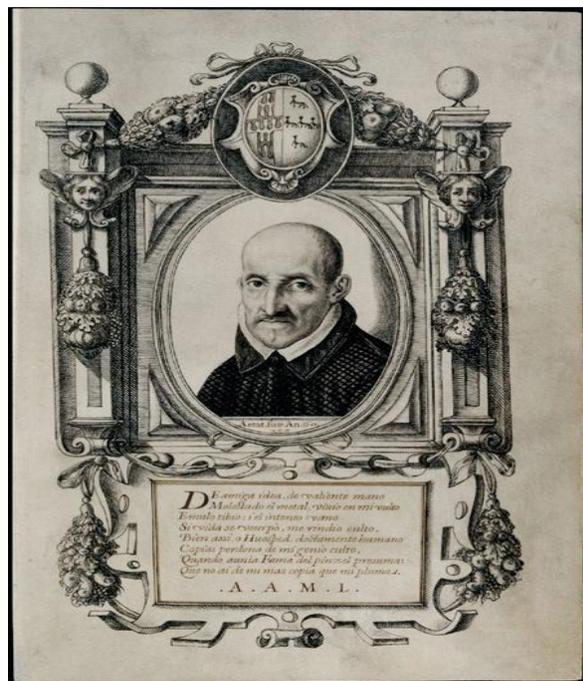
Las tres composiciones arrojan luz sobre lo que el poeta cordobés consideraba como poesía; no obstante, en este trabajo solamente se estudiará la última, esto es, el soneto que comienza con el verso: “Hurtas mi vulto y cuanto más le debe” (1620). Aunque este poema ha sido entendido por la crítica¹⁴⁷ como un texto dedicatorio donde se elogia al pintor flamenco o *Deus Artifex* que retrató a Góngora en su vejez, en nuestra lectura de este discurso poético se ofrece una visión diferente: se presentará al texto no sólo como un panegírico del pintor sino también como una defensa del proceder poético del “Homero español”. Para ello, se brinda una serie de marcas textuales que, puestas en relación con la polémica en torno a la poesía de Góngora, configura una nueva interpretación del texto.

Hurtas mi vulto, y cuanto más le debe
a tu pincel, dos veces peregrino,
de espíritu vivaz el breve lino
en las colores que sediento bebe;

vanas cenizas temo al lino breve,
que émulo del barro le imagino,
a quien (ya etéreo fuese, ya divino)
vida le fio muda esplendor leve.

Belga gentil, prosigue al hurto noble;
que a su materia perdonará el fuego,
y el tiempo ignorará su contextura.

Los siglos que en sus hojas cuenta un roble,
árbol los cuenta sordo, tronco ciego;
quien más ve, quien más oye, menos dura.¹⁴⁸



Góngora, s/f, Manuscrito
Chacón, Biblioteca Nacional de España.

¹⁴⁶La relación que hubo entre escritores y pintores del siglo XVI y XVII ya fue estudiada por Mario Praz en *Mnemosyne: The parallel between literature and the visual arts*; sin embargo, él se enfoca en las grandes figuras del periodo isabelino, verbigracia, Shakespeare y Giulio Romano.

¹⁴⁷Mercedes Blanco, “Góngora et la peinture” en *Locus amoenus*, p. 197-208 y Kirsten Kramer, “Mitología y magia óptica: sobre la relación entre retrato, espejo y escritura en la poesía de Góngora” en *Olivar*, p. 55-86.

¹⁴⁸Luis de Góngora y Argote, *Sonetos completos*, p. 106.

A partir del significado que tenían durante los siglos XVI y XVII los adjetivos “peregrino” y “gentil”, y apoyándonos en la noción *Ut pictura poesis*, este soneto presenta una analogía entre la pintura y la poesía, tal como se muestra a continuación:

En una primera lectura del verso 2, el yo lírico utiliza la voz “peregrino” para calificar al instrumento con el cual el artista hace su retrato (“tu pincel, dos veces peregrino”); es decir, expresa la rareza del pincel; no obstante, el sentido del verso no se queda ahí, va más allá, gracias a la polisemia de la voz, esto es, debido a la segunda significación de la palabra “peregrino” (“entidad errante”). Lo mismo ocurre en el verso 9, donde el yo poético emplea el adjetivo “gentil” para calificar al pintor mismo (“Belga gentil”); en otras palabras, manifiesta que el artista es “hombre de buen talle”¹⁴⁹; empero, el sentido de este verso tampoco se limita a esto a causa de que la palabra “gentil” también significa propiedad de “los idólatras que no tuvieron conocimiento de un verdadero Dios y adoraron falsos dioses”¹⁵⁰.

Este juego semántico hace que el lector se pregunte: ¿el poeta considera que el pincel del flamenco es raro, errante o ambos? y ¿el poeta concibe al pintor como un hombre de agradable anatomía, un idólatra o ambos?, situación que no sólo remite al cariz polivalente del texto manierista sino también a la defensa de un arte docto, basado en el artificio y el ingenio, tal como la poesía de Luis de Góngora, la cual era vista por sus detractores como un cúmulo de anormalidades y, por ende, “blasfemia poética”.¹⁵¹

Ahora bien, vale la pena preguntarse: ¿en qué radica el cariz peregrino del escritor y del retratista? La singularidad de ambos radica en que hacen del retrato un acto lúdico, en el sentido de que -mediante una selección y una disposición anormales de elementos- juegan con el modelo clásico (horaciano y ciceroniano), a fin de configurar la identidad del poeta en cuestión. Para lograrlo, el pintor del retrato gongorino contraviene un precepto horaciano: “Si se retrataba a personajes ya conocidos, era necesario respetar sus caracteres esenciales, tal como permanecían en el recuerdo de todos”¹⁵². Además, transgrede un

¹⁴⁹*Ibid.*, p. 434.

¹⁵⁰ Sebastián de Covarrubias, *Tesoro de la lengua castellana*, p. 585.

¹⁵¹ Juan de Jáuregui, *Antídoto contra la pestilente poesía de las Soledades*, p. 23.

¹⁵² Horacio, *Cit. pos.* Ricardo Senabre, *El retrato literario*, p. 12.

criterio propuesto por Matthieu Vendôme, quien en su *Ars versificatoria* sostiene que el sujeto retratado debe evidenciar los rasgos propios de su dignidad; por ejemplo, “los rasgos de un prelado deben ser la firmeza en la fe (*fidei constantia*), la aspiración a la virtud (*virtutis appetitus*), la religiosidad sin mácula (*illibatia religio*) o la dulzura de la piedad (*blandimentum pietatis*)”¹⁵³. Lo anterior se aprecia de la siguiente manera: si se compara el retrato del pintor flamenco con uno contemporáneo, el que Velázquez hizo de Góngora, se encontrará que el cuadro de Van der Hamen guarda una diferencia medular respecto del cuadro velazqueño: se ve un “aspecto más débil, menos poderoso, del poeta sesentón, con un cráneo más reducido y menos imponente, con las orejas elevadas respecto a los ojos (la parte superior del pabellón coincide con las cejas y la inferior queda a media altura de la nariz)”¹⁵⁴, situación que quebranta la noción horaciana del mantenimiento de los rasgos esenciales debido a que la imagen que se tenía de este poeta en el siglo XVII era totalmente opuesta: era una figura adusta, formal, egregia, propia de un noble con funciones eclesiásticas.



Retrato de Luis de Góngora, 1622, óleo sobre tela (51x41 cm.), Boston Museum of Fine Arts, Boston.

Al estudiar los mecanismos lúdicos que el poeta emplea para construir la identidad en el soneto, nos encontramos con un rasgo manierista, esto es, con la alteración de la tradición; en este caso, del modelo ciceroniano, el cual establece que cualquier retrato para

¹⁵³ *Loc. cit.*

¹⁵⁴ Fernando Marías, “El retrato de don Luis de Góngora y Argote” en *Góngora: una estrella inextinguible. Magnitud estética y universo contemporáneo*, p. 55.

estar completo debe atender al “nombre del personaje, su naturaleza- es decir, su origen, sus cualidades y defectos-, su modo de vida, sus costumbres, sus relaciones, sus gustos, las acciones realizadas...Todo ello exige detallar los rasgos físicos pero sin omitir los caracteres psicológicos”¹⁵⁵, situación contraria a lo que se encuentra en el retrato del soneto, donde -sin enumerar ni describir las partes de la cara- se menciona el “vulto” del poeta, es decir, el rostro del yo lírico, lo cual deja abierta la identidad del sujeto que se está retratando.

El carácter “peregrino” del poema no sólo se aprecia en la construcción del retrato sino también en la armonía acentual que se emplea: para hablar de un asunto grato y apacible, el poeta se vale del verso enfático, o sea, de un verso cuyo acento recae en la primera y sexta sílabas y, por ende, es considerado de ritmo muy marcado e intenso. Cabe apuntar que los versos en los que se utiliza este tipo de armonía son justamente el 1º, el 5º y el 9º, esto es, aquellos en los que se menciona al poeta, a la superioridad de la pieza artística sobre el tiempo y la muerte, y al pintor, respectivamente.

No es casual que el tópico de la eternidad de la obra de arte se subraye con el uso del verso enfático. Esta preocupación permea todo el soneto, pues desde el verso 5 hasta el 14 se desarrolla prolijamente, de tal suerte que la voz lírica pareciera decirnos: “toda creación perecerá, menos la artística” (en este caso, el poema y el retrato), mensaje que encuentra su fuente en la idea del *Deus Artifex*: el artista es una divinidad porque crea a partir de la imitación; empero, éste supera a la divinidad en cuanto a que teje un lazo entre los creadores ya muertos y los que contemplan la obra, “de modo que el paso del tiempo se anula y el arte se hace trascendente.”¹⁵⁶

Tal como se apuntó, la palabra “gentil” es polisémica porque tiene dos sentidos: el del terreno religioso y el del terreno anatómico. Resulta interesante el uso ingenioso que el escritor hace de este adjetivo: por un lado, apunta a la buena proporción de los miembros del pintor y, por otro, sugiere que el retratista flamenco es -a causa de la innovación artística susodicha- un gentil, tal como Góngora.

¹⁵⁵Cicerón, *Cit. Pos.*, Ricardo Senabre, *El retrato literario*, p. 9.

¹⁵⁶ Manuel Ángel Candelas Colodrero, “La silva «El pincel» de Quevedo: la teoría pictórica y la alabanza de pintores al servicio del dogma contrarreformista”, p. 90.

Un marcador textual más que hace pensar no únicamente en un elogio sino en una defensa del proceder poético de Góngora es la ausencia del nombre del pintor en el soneto. Se sabe por el membrete que encabeza el poema en el manuscrito Chacón que el texto está hecho con motivo de un retrato que un “pintor flamenco” hizo de Góngora, mas nunca se menciona explícitamente el nombre, lo cual lleva a sospechar del objetivo de dicho poema. ¿Será acaso que el poeta no buscaba únicamente elogiar al retratista neerlandés sino que intentaba, mediante la comparación entre su creación y la del pintor, defender su proceder mediante el argumento del arte trascendente?, ¿con qué intención se haría un texto encomiástico sin el nombre del sujeto al que se busca alabar?

Si bien, la datación del poema no es un marcador netamente textual sino paratextual, vale la pena tomarlo en cuenta en nuestra interpretación, pues tal como se apuntó líneas arriba, la polémica en torno a la poesía de Góngora fue violenta durante la segunda década del siglo XVII español, época en la que –según Antonio Chacón, señor de Polvoranca y amigo del poeta- se escribió el soneto en cuestión.

Comencemos con la publicación de las *Soledades*, poema del cordobés que salió a la luz en 1613 y que fue sumamente criticado por muchos de sus contemporáneos; pasemos por el *Antídoto* y el *Discurso poético* de Juan de Jáuregui, textos que atacaron con fiereza el estilo novedoso del “Homero español” y que –según Dámaso Alonso y Emilio Orozco- se difundió entre 1614 y 1616, y finalicemos con el soneto “Hurtas mi vulto y cuanto más le debe”, composición que se escribió en 1620. Esta cronología permite confirmar nuestra tesis, pues si Góngora en 1620 ya había leído las críticas que Jáuregui hizo al estilo novedoso del cordobés, es factible que este soneto se lanzara como respuesta a los ataques que recibió, esto es, resulta probable que esta composición no se centrara en la dedicatoria del pintor sino que fuera más allá y defendiera la poética del escritor a través de la noción del arte erudito y trascendente, aseveración que se sostiene con esta datación y con el resto de los elementos textuales y paratextuales.

Otro marcador textual que nos hace pensar en el manierismo es la búsqueda de la estructura artificiosa que, en este caso, se observa en la formación de versos antitéticos bimembres tan gustados por los petrarquistas y trabajados por el cordobés en el penúltimo verso: “árbol los cuenta sordo, tronco ciego”. Esta línea descubre los pasos que siguió el

poeta cordobés: la literatura italiana del *Cinquecento*, en especial, la poesía de Sannazaro, Bembo, Francisco María Molza y la contenida en compendios de poesía de corte petrarquista como los *Florilegios* y *rimas escogidas*, la cual fue para Góngora “no tanto modelos a imitar o repetir, como gustadas creaciones a superar, aunque, claro es, dentro de la misma orientación estética que representaban”.¹⁵⁷

De igual modo, la construcción de estructuras artificiosas se observa en el uso del hipérbaton como el del primer cuarteto, el cual está dado por tres oraciones, cuyos complementos anteceden al sujeto, salvo en la primera oración: “Hurtas mi vulto, y cuanto más le debe/ a tu pincel, dos veces peregrino,/ de espíritu vivaz el breve lino/ en las colores que sediento bebe”, versos en los que la sintaxis se altera conscientemente para que el receptor “un interlocutor activo, dispuesto a entrar en el laberinto”¹⁵⁸ acabe con el Argos sintáctico que el poeta ha encerrado. Para demostrar lo anterior, se propone una organización sintáctica de esta estrofa: [Tú, pintor] hurtas mi vulto y el lino breve, que sediento bebe en las colores, cuanto más le debe a tu pincel de espíritu vivaz, [y] dos veces peregrino, es decir, tres oraciones cuyos complementos siguen al verbo y éste a su vez a sus respectivos sujetos.

Si se retoma la pregunta, ¿con qué intención se haría un texto encomiástico sin el nombre del sujeto al que se busca alabar?, se llegará a otro rasgo manierista: el desplazamiento del motivo central o descentramiento. Gracias a las valiosas notas ecdóticas de B. Ciplijauskaitė, se sabe que este soneto estaba dedicado “A un excelente pintor extranjero que le estaba retratando”¹⁵⁹, lo cual lleva a pensar que este soneto es una composición dedicatoria que gira en torno al retrato que Van der Hamen hizo a Góngora. Pero, tal como se ha ido mostrando a lo largo este análisis, el poema no se queda en el simple encomio, sino que va más allá, va a las entrañas de una discusión poética: la defensa del arte culto, lo cual permite observar cómo el foco de la obra se desplazó y dio

¹⁵⁷ Emilio Orozco, *Introducción al Barroco: ensayos inéditos*, p. 175.

¹⁵⁸ Eugenia Sainz, “El arte en tiempos de manierismo. Relectura de las *Soledades* gongorinas” en *Fuente sellada: aproximaciones al discurso manierista en la lírica española*, p. 22.

¹⁵⁹ Luis de Góngora y Argote, *Sonetos*, p. 200.

paso a un motivo que permanecía oculto, recurso que evidencia “la predilección manierista por lo arcano y lo recóndito.”¹⁶⁰

Este descentramiento se logra gracias a una serie de juegos de ingenio dados por la polisemia de las palabras (“gentil” y “peregrino”); aunque, no es el único acto lúdico del que se vale el poeta, también echa mano del “decir indirecto” o uso de la metáfora, cuyo parangón plástico se encuentra en las *Cuatro estaciones* de Arcimboldo¹⁶¹, pinturas en las que se construyen rostros a partir de la disposición variopinta de elementos vegetales y animales.



Cuatro estaciones, 1563-1573, óleo sobre tabla (66x50 cm.), Museo de Louvre, París.

Se dice que es su “parangón plástico” porque en ambos discursos se disimula o elude un elemento y, en su lugar, se le presenta por medio del rodeo, ya visual, ya verbal; por ejemplo, los versos 1, 4 y 9, donde el acto de pintar con maestría se sustituye ya por la forma “hurtar” (“Hurtas mi vulto y cuanto más le debe” y “Belga gentil, prosigue al hurto noble”), ya por la expresión “en las colores que sediento bebe” el lino. Esto es, pareciera

¹⁶⁰Fernando Gómez, “Estética manierista en los albores modernos de la periferia colonial americana” en *Hispanic Review*, p. 529.

¹⁶¹Sobre el manierismo en el terreno de la pintura, véase el Capítulo II del presente trabajo.

que el artista tiene una consigna: rehuir a toda costa la expresión directa de una realidad concreta y buscar una forma inaudita.

Finalmente, puede considerarse que este soneto es una composición manierista porque presenta una serie de rasgos de corte anticlásico, como la defensa del arte docto, la exaltación del poeta-erudito, la reformulación de la tradición (poética y pictórica), la presencia del descentramiento, la búsqueda del decir indirecto (metáforas y perífrasis), la construcción de textos polivalentes o de final abierto y la elaboración de construcciones artificiosas (en este caso, versos bimembres antitéticos e hipérbatos).

3.2 SONETOS AMOROSOS

Este grupo de composiciones fue escrito entre 1582 y 1623 y constituye poco más de una cuarta parte de la producción de sonetos gongorinos, pues de 167 poemas, 44 tienen esta temática. Según Biruté Ciplijauskaitė, estos textos presentan el asunto amoroso pero “son completamente impersonales, fríos, puramente descriptivos, inspirados en modelos petrarquistas”¹⁶², juicio que no se comparte en virtud de la subjetividad, intensidad e innovación que revela la voz lírica de, por ejemplo, “Cosas, Celalba mía, he visto extrañas”, cuyo último verso deja expuesta la pasión desbordada de un amante.

Otros rasgos que vale la pena destacar son el marcado contraste colorista, la sonoridad de las voces, la presencia de paisajes pastoriles, la presentación de la dama como ninfa o criatura luminosa y la explotación de correlaciones y bimebraciones. Tal como se mencionó en el primer capítulo, este último recurso fue ampliamente estudiado por Dámaso Alonso, quien sostuvo que de los 2338 versos, “208 [son] bimebres”¹⁶³ y “casi una tercera parte de los sonetos está afectada por la correlación”¹⁶⁴, la cual se privilegia en las composiciones juveniles, esto es, en las que fueron creadas entre 1582 y 1596; no obstante, las cifras muestran un repunte de estos elementos técnicos en el periodo que corre

¹⁶²Birutė Ciplijauskaitė, “Introducción biográfica y crítica” en *Sonetos completos*, p. 20.

¹⁶³*Ibid.*, p. 139.

¹⁶⁴Dámaso Alonso, *Estudios y ensayos gongorinos*, p. 239.

de 1611 a 1617, tiempo en el que se ubican algunos de los poemas considerados en este trabajo como manieristas.

3.2.1 “Cosas, Celba mía, he visto extrañas” (1596)

“Cosas, Celalba mía, he visto extrañas” es un soneto que evidencia magistralmente el manierismo de Luis de Góngora mediante los elementos que fracturan el modelo clásico, verbigracia, una estructura atomizada por pluritematismo y desplazamiento del motivo central, sujetos marginales de cariz antiheroico, una voz lírica indeterminada o enmascarada, procedimientos combinatorios de tipo intertextual, asuntos que ya había abordado la tradición pero ahora vistos en su forma violenta o extraordinaria, en este caso, la naturaleza; polivalencia semántica de voces como “cuidados”, y final abierto.

Cosas, Celalba mía, he visto extrañas,
cascarse nubes, desbocarse vientos,
altas torres besar sus fundamentos,
y vomitar la tierra sus entrañas,

duras puentes romper cual tiernas cañas,
arroyos prodigiosos, ríos violentos,
mal vadeados de los pensamientos,
y enfrenados peor de las montañas.

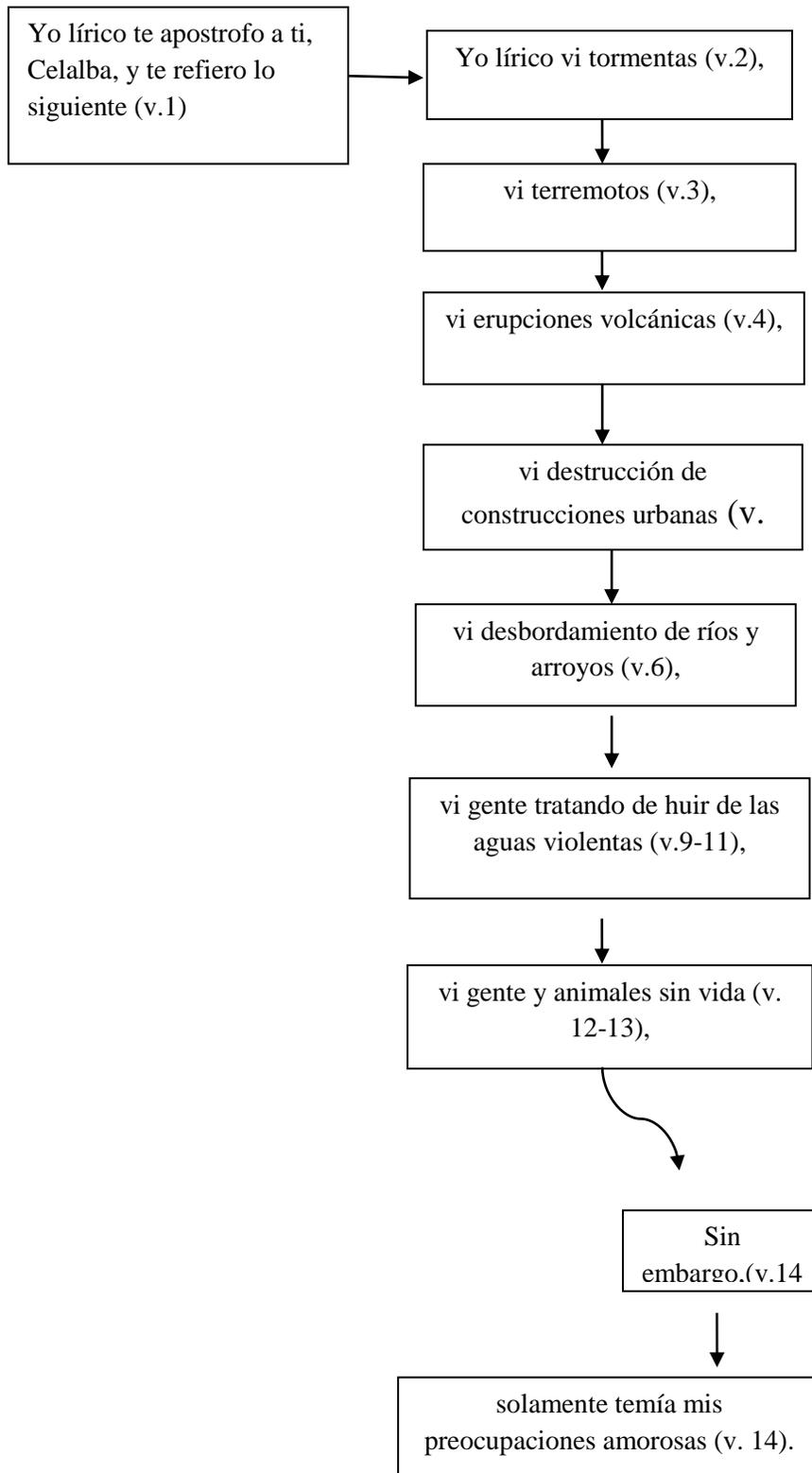
Los días de Noé, gentes subidas
en los más altos pinos levantados,
en las robustas hayas más crecidas.

Pastores, perros, chozas y ganados
sobre las aguas vi, sin forma y vidas,
y nada temí más que mis cuidados.¹⁶⁵

Para entender la fragmentación de la estructura por desplazamiento del motivo central hay que preguntarse: ¿de qué trata este poema?, ¿a qué tipo textual responde?, ¿es una narración, una descripción, una exposición o una argumentación? En un primer momento, la respuesta a estas interrogantes sería simple: es una descripción de la naturaleza en su faceta más agreste; no obstante, si se hace un análisis de la estructura del poema descubriremos que es una descripción del sentimiento amoroso de un yo lírico

¹⁶⁵ Luis de Góngora, *Sonetos completos*, p. 147.

individualista y antiheroico que, como se comentará más adelante, solamente se preocupa por sus asuntos amorosos. Dicho en términos esquemáticos, la estructura de la composición queda de la siguiente forma:



Si miramos con atención, siete de las diez cajas que conforman el gráfico están destinadas a la mostración de la naturaleza violenta (v.2-13) y solamente tres están encaminadas a la descripción alegórica del sentimiento amoroso del yo lírico (v.1 y 14); dicho en términos cualitativos, se está privilegiando la estructura secundaria, esto es, la que presenta las catastróficas caras de la naturaleza (v.2-13) y se está relegando la principal, o sea, la que muestra el sentimiento de temor amoroso del sujeto (v.1 y 14), con lo cual se evidencia la fragmentación de la estructura textual tanto por pluritematismo como por desplazamiento del motivo central.

La fragmentación de la estructura textual por pluritematismo se observa en los versos 2-13, esto es, cuando se hiperdesarrolla y atomiza el tema de la naturaleza salvaje e incontrolable. Para lograrlo, el autor presenta una enumeración de seis subtemas que toman forma de visiones catastróficas: tormentas (v.2), derrumbes (v. 3 y 5), erupciones volcánicas (v. 4), desbordamiento de ríos (v. 6), gente huyendo de las inundaciones (v. 9-11), así como personas y animales muertos (v. 12 y 13); posteriormente, hace que cada una de las escenas encarne uno de los cuatro elementos: agua, tierra, aire y fuego; de tal suerte que las tormentas representan al aire; los derrumbes, a la tierra; las erupciones volcánicas, al fuego, y los desbordamientos de ríos, las inundaciones y los muertos, al agua; finalmente, dispone las imágenes a partir de una lógica no secuencial o criterio irracional que busca dispersarlas y dinamizarlas, en lugar de agruparlas: el aire en el verso 2, la tierra en el 3, el fuego en el 4, la tierra en el 5 y el agua en el 6, 9, 10, 11, 12 y 13.

Obsérvese que Góngora dota de dinamismo a su soneto, no sólo mediante este criterio organizacional basado en los elementos de la naturaleza, sino también a través de una operación que, aun a riesgo de incurrir en un anacronismo, se le denominará “cinematográfica” debido a su cariz visual. Este recurso puede equipararse al movimiento ascendente y descendente que efectúa una cámara en un set de grabación porque, tal como el equipo cinematográfico, la voz lírica proyecta de manera alterna dos imágenes, la del plano superior y la del plano inferior. El dinamismo cinematográfico aparece en las cuatro estrofas que componen el soneto. En el primer cuarteto, el movimiento se da entre el verso 2, 3 y 4, esto es, en las líneas donde se presenta la imagen del cielo aborascado, las torres derrumbadas y las erupciones volcánicas, respectivamente.

Vale la pena mencionar que para Emilio Orozco, atento comentarista de este soneto, también hay dinamismo en “Cosas, Celalba mía, he visto extrañas”; sin embargo, él considera que éste se logra a partir de la acumulación y no de la dispersión de los componentes, aseveración que parece inocente pero que, en realidad, hace una diferencia importante a la hora de concebir estilísticamente el poema:

[en este soneto] observemos cómo el ímpetu barroco gongorino se impone sobre el complicado manierismo de este verso plurimembre haciéndole adquirir un nuevo sentido dinámico acumulativo que arrastra y precipita – más que separar- las cosas que enumera. Es un aspecto de lo que podemos llamar barroquización de los elementos y estructuras manieristas¹⁶⁶.

De esta forma, el investigador andaluz afirma que el dinamismo por acumulación evidencia un complejo empalme estilístico que consiste en dotar de caracteres barrocos a los modelos manieristas, idea que- aunque no se comparte en el análisis de esta composición de 1596- sí se acepta ora para poemas de factura posterior, ora para escritos donde el movimiento esté dado por la agrupación de sus elementos.

Muestra del pluritematismo en la plástica del siglo XVI se encuentra en el ciclo de pinturas de Jan Brueghel y Hendrick van Balen: *Los cuatro elementos*, en concreto, “El agua” y “El aire”.



Alegoría de los cuatro elementos: el Agua, Jan Brueghel y Hendrick van Balen, 1611, óleo sobre madera (62x105 cm), Galería Doria-Pamphili, Roma.

¹⁶⁶Emilio Orozco, *Los sonetos de Góngora. Antología comentada*, p. 152.



Alegoría de los cuatro elementos: el Aire, Jan Brueghel y Hendrick van Balen, óleo sobre madera (62x105 cm), Christie's Gallery, Londres.

Estas piezas ilustran el pluritematismo porque ambas muestran un conjunto artificioso y artificial de figuras variopintas que se hallan sutilmente conectadas por el elemento natural que representan; por ejemplo, el segundo cuadro presenta un paisaje montañoso coronado por una cima pletórica de seres alados: cisnes, gorriones, pavorreales, guacamayas, faisanes, lechuzas, avestruces e, incluso, ángeles, cuya función es la alegorizar el etéreo elemento.

Para ilustrar la preterición de lo fundamental, dirijámonos al trabajo multidisciplinario de Emilio Orozco, quien en *Los sonetos de Góngora. Antología comentada* recurre a una reveladora analogía pictórica: él compara el soneto gongorino “Cosas, Celalba mía, he visto extrañas” con la obra del Tintoretto: *Santa María Egipciaca*, pieza que se presenta a continuación:



Santa María Egipciaca, 1582-1587, óleo sobre madera (425x211 cm.), Scuola Grande di San Rocco, Venecia.

Al hacer esto, el gongorista descubre que en estas pinturas el artista plástico envía el motivo principal al sitio más recóndito de la obra, lo empequeñece y le borra sus contornos, de tal suerte que lo envía a los márgenes del cuadro como entidad diminuta y desdibujada, tal como hace “Góngora con el vocativo «Celalba mía», centrado en el primer verso, [con el cual] quiere poner como otro nimbo por tono y acento al tema amoroso fundamental sobre el predominante conjunto del subtema del paisaje que invade casi el total de los versos”, operación que revela “lo extremo de la estructura manierista.”¹⁶⁷

Procedimiento similar se aprecia en la pintura manierista intitulada *El bautismo de Cristo*¹⁶⁸, obra de Cornelius Van Haarlem, que representa de forma “atípica” un pasaje bíblico: el momento en el que Juan el Bautista está dando el primer sacramento a Jesucristo.



El bautismo de Cristo, 1588, óleo sobre madera, (170x206 cm.), Museo de Louvre, París.

Se dice que esta representación es “atípica” porque- a diferencia de las obras circunscritas en el estilo renacentista¹⁶⁹ donde se solía presentar el motivo central, es decir, Cristo y el profeta, en primer plano- se relega el motivo principal a un plano posterior, ya que se toma a esas mismas figuras y se les envía a un sexto plano, con lo cual se fragmenta la estructura y, con ello, se quebranta el clásico modelo compositivo de la pieza, tal como lo expone Arnold Hauser:

El manierismo lleva a una disolución de la estructura renacentista del espacio y a la desintegración de la escena representada en una serie de ámbitos espaciales, no sólo separados externamente, sino

¹⁶⁷Emilio Orozco, *Los sonetos de Góngora. Antología comentada*, p.153.

¹⁶⁸Cornelius van Haarlem, *El Bautismo de Cristo* (siglo XVI, Museo de Louvre de París).

¹⁶⁹Ejemplo de piezas renacentistas que giran en torno al motivo sacramental son las siguientes: *El Bautismo de Cristo* (1470-1475, Galería de los Uffizi) de Andrea del Verrocchio, *El Bautismo de Cristo* (1502-1512, Galería Nacional de Umbria) de Piero della Francesca, “El Perugino” y *El bautismo de Cristo* (1500, Galería de Arte de Washington) de un anónimo flamenco.

organizados internamente también de modo diverso; es decir, conduce a una atomización de la estructura de la obra, en la cual las dimensiones y la situación espacial de las distintas figuras no puede ponerse en ninguna relación lógica con su importancia dentro de la composición.¹⁷⁰

Esta fragmentación se refuerza gracias al uso de luz y sombra que el pintor imprime en cada plano del cuadro y a las entidades que ocupan cada uno de estos sectores. Respecto al juego de luces, merece destacarse que el primero, segundo, tercero y cuarto planos se hallan iluminados en plenitud; el quinto, sexto y séptimo se encuentran en la penumbra, y el octavo y sucesivos vuelven a estar fuertemente iluminados.

Sobre los sujetos que figuran en cada plano, hay que resaltar que tanto las que se hallan en los primeros cuatro planos como las que se encuentran en el octavo y sucesivos son entidades que, si bien son descomunales e imponentes, carecen de identidad (los hombres gigantes y la naturaleza, respectivamente); en cambio, los que aparecen en los siguientes tres planos, son personajes que- aunque diminutos, borrosos y aparentemente marginales- cobran relevancia debido a que concentran la esencia de la escena bíblica.

Esta situación también se aprecia en el soneto, pues –como ya se había apuntado líneas arriba- se tiene un yo lírico de cariz marginal en virtud de su falta de heroicidad y su marcado individualismo. Mas, ¿por qué se dice que carece de heroicidad? La respuesta a esta interrogante se halla en los versos 1 y 14 del soneto: “Cosas, Celalba mía, he visto extrañas” y “y nada temí más que mis cuidados”¹⁷¹, líneas que resumen una actitud individualista, contraria a todas luces a la de cualquier héroe clásico, cuya principal preocupación es la salvaguarda de “el otro”, o sea, el cuidado de la colectividad y no tanto la atención a él mismo.

En este mismo sentido se pronuncia Joaquín Roses, quien sostiene que el uso del sustantivo “cosas” y del pronombre posesivo “mía”, al principio de la composición, así como del pronombre indefinido “nada” y del adjetivo posesivo “mis”, al final de la misma, no son casuales; todo lo contrario, son fundamentales para el análisis e interpretación del poema, pues revelan a un yo lírico que pasa por alto los hechos que afectan a la

¹⁷⁰Arnold Hauser, *Literatura y manierismo*, p. 25.

¹⁷¹Luis de Góngora, *Sonetos completos*, p. 147.

colectividad (v. 2-13) y, en su lugar, se centra en su propio microcosmos (v. 1 y 14); de tal suerte que ese yo poético pareciese decir: “todas las calamidades que ocurrieron a mi alrededor, no valen nada. Sólo importa mi Troya interior”¹⁷², afirmación que evidencia un marcado subjetivismo y contrasta con el modelo clásico de héroe que el mismo poeta sugiere en los versos 12-14: Eneas, sujeto que aparece en la *Eneida* (II, vv. 268-308).

Ya que se ha mencionado a este personaje, se dará paso al análisis de otro rasgo manierista: la presencia de procedimientos combinatorios, tales como las redes intertextuales y metapoéticas que, en el caso de “Cosas, Celaba mía, he visto extrañas”, se tejen con hilos discursivos grecolatinos: *La Eneida* (II, 268-308), las *Geórgicas* (I, 322-340) y las *Metamorfosis* (I, 31-44), y bíblicos: el *Génesis* (VII).

El primer caso de red intertextual se da entre *La Eneida* y el poema gongorino¹⁷³ mediante la imagen de la tormenta y la voz de cariz testimonial. En el poema clásico, la tormenta se describe de la siguiente manera:

[...] cuando la llama, impelida por el furioso Austro, se precipita sobre las mieses, o cuando un torrente acrecido con los raudales que bajan de los montes arrasa los campos, arrasa los lozanos sembrados y arrebatata el trabajo de los bueyes y las desgajadas selvas, aturcido el pastor escucha el impensado estrago desde la alta cima de un peñasco.¹⁷⁴

Si se revisa la estructura textual de este pasaje a la luz del criterio de los elementos con el cual se determinó la fragmentación de “Cosas, Celaba mía, he visto extrañas”, se encontrará que en el texto virgiliano también se presenta el fuego, el aire, el agua y la tierra a través de una serie de visiones catastróficas, aspecto que permite tender uno de los dos puentes de intertextualidad:

Elemento	Visión	Poema gongorino	Poema virgiliano
Fuego	Erupciones volcánicas/ incendios	“vomitar la tierra sus entrañas”	“cuando la llama[...] se precipita sobre las mieses ”

¹⁷²Joaquín Roses Lozano, Entrevista personal, 29 de octubre de 2014.

¹⁷³La relación entre los versos gongorinos y ese pasaje de *La Eneida* ya la había apuntado Salcedo Coronel, uno de los comentaristas auriseculares del “Cisne del Betis”.

¹⁷⁴Virgilio, *La Eneida*, v. 305-308.

Aire	Tormentas	“cascarse nubes, desbocarse vientos”	“el furioso Austro”
Tierra	Derrumbes	“altas torres besar sus fundamentos”	“aturdido el pastor escucha el impensado estrago desde la alta cima de un peñasco”
Agua	Desbordamiento de ríos	“arroyos prodigiosos, ríos violentos”	“o cuando un torrente acrecido con los raudales que bajan de los montes arrasa los campos, arrasa los lozanos sembrados y arrebató el trabajo de los bueyes y las desgajadas selvas”

La voz de cariz testimonial es un aspecto que, si bien comparten ambos textos, presenta diferencias significativas. En el soneto, el yo lírico percibe las catástrofes sólo mediante la vista (“Cosas, Celalba mía, *he visto* extrañas”); en cambio, en el discurso virgiliano, la voz poética capta las calamidades por medio del sueño y el oído.

Era la hora en que empieza para los dolientes mortales y se difunde por sus cuerpos el primer sopor, dulcísimo don de los dioses, cuando me pareció que *veía entre sueños* a Héctor en ademán tristísimo [y me decía:] «huye, ay, ¡oh hijo de una diosa!, huye y líbrate de esas llamas. El enemigo ocupa la ciudad. Troya se derrumba desde su alta cumbre [...]» Despiértome sobresaltado y, subiendo al punto a la más alta azotea, *me pongo a escuchar* con profunda atención [...] ¹⁷⁵

Se han puesto en cursivas los verbos para resaltar otro elemento disímil: la forma de aprehender y recrear el mundo. En la primera, que podría denominarse “autónoma”, el sujeto se vale únicamente de sus percepciones para construir la realidad que cuenta; mientras que en la segunda, que podría definirse como “dependiente de la colectividad”, la entidad cognoscente requiere no sólo de su visión sino de un saber previamente dado por “el otro”, diferencias que traen a la mente la polémica entre idea e imitación.

Si se vuelve al capítulo II, se recordará que esta discusión estaba encabezada por dos bandos: por un lado, el de los clásicos, es decir, el de aquellos que pensaban que la creación

¹⁷⁵Virgilio, *La Eneida*, v. 268-271 y 303-304.

artística debía imitar la naturaleza con fidelidad y a partir del inquebrantable seguimiento de los modelos que habían sido heredados por los “padres” de cada disciplina, y por otro, el de los manieristas, o sea, el de aquellos que postulaban que la obra de arte debía crearse con base en la idea que cada uno tuviese y no solamente tomando en cuenta las reglas que la tradición les ofrecía. Estas dos formas de entender el quehacer artístico se encuentran en el texto virgiliano y en el gongorino, respectivamente: en *La Eneida*, el sujeto relata con la mayor fidelidad posible lo que ocurrió durante esa nefasta noche y, además, lo hace tomando en cuenta las palabras de Héctor, una de las autoridades en territorio troyano; mientras que en el soneto, el yo lírico narra hiperbólicamente los hechos a partir de lo que él pudo registrar en su memoria.

La segunda red intertextual también se debe a la imagen de la tormenta que aparece en los dos poemas, esto es, en “Cosas, Celalba mía, he visto extrañas” y en las *Geórgicas* (I, 322-340). Ambos textos presentan los efectos del mal tiempo por medio de los cuatro elementos (agua, tierra, fuego y aire); sin embargo, el discurso clásico tiene un objetivo distinto al del manierista: éste busca hiperbolizar el sentimiento del yo lírico (“[presenció los desastrosos efectos de la tormenta] y nada temí más que mis cuidados”¹⁷⁶), en tanto que aquél busca reconvenir al receptor para que observe la naturaleza y venera a los dioses.

Aun a veces del cielo viene inmenso un frente de aguas
y acumulan la fea tormenta con lluvias oscuras
nubes de lo alto reclutadas, y se derrumba el éter
y el aguacero las feraces siembras y obra de bueyes
diluye; se llenan las zanjias, crecen hondos los ríos
con ruido y hierve en marejadas resollantes el mar.
El Padre mismo, entre la noche de las nubes, con diestra
fulmínea manda rayos, a cuya agitación la enorme
tierra tiembla, han huido las fieras y un pavor abyecto
abatíó entre las gentes las almas de los mortales; con ígneo
dardo él derriba el Atos o el Ródope a la alta Ceraunia,
se redoblan los austros, se hace densísima la lluvia;
ya el bosque bajo el viento inmenso, ya las costas se afligen.
Esto temiendo, observa del cielo los meses y signos,
adónde se retira la fría estrella de Saturno,
en qué círculos vaga por el cielo el fuego cilenio.
Venera ante todo a los dioses, y cumple a la magna Ceres
sus rituales cada año, oficiando en la alegre hierba,
cuando da fin al largo invierno la primavera clara.¹⁷⁷

¹⁷⁶Luis de Góngora, *Sonetos completos*, p. 147.

¹⁷⁷Virgilio, *Geórgicas*, v.322-326.

De lo anterior se desprende otra importante diferencia: el sentido de pertenencia que, en el caso virgiliano se encuentra profundamente arraigada, mientras que en el gongorino está ausente. Se dice que en el primero está profundamente arraigado el sentido de pertenencia porque el texto parece estar escrito para que la comunidad reciba un beneficio: conocerla naturaleza (los efectos de las tormentas) y saber venerar a las divinidades; en cambio, en el segundo poema se aprecia lo opuesto: el texto da la impresión de estar pensado para que únicamente se beneficie el individuo que presenta las imágenes del desastre, esto es, para que el yo lírico pueda llevar al extremo sus cuitas amorosas. Si se toma en cuenta este aspecto y pone en relación con el contexto sociocultural de cada material, podrá verse que mientras la voz del libro virgiliano pertenece a un ser que es consciente de su función en la intrincada estructura social¹⁷⁸, la voz del poema gongorino parece haber perdido esta certeza, situación que le permite ensimismarse en sus asuntos y dejar pasar los problemas que atañen a la colectividad, lo cual remite directamente a las figuras marginales tan gustadas por los artistas manieristas, en concreto, a la del sujeto solitario.

La tercera red intertextual se registra en las *Metamorfosis* (I, 262-320) y en “Cosas, Celalba mía, he visto extrañas” gracias a que ambas comparten la imagen de la tormenta. Si bien Salcedo Coronel ya había señalado esta relación, nunca se había interpretado esta coincidencia, es decir, jamás se había soslayado la razón por la cual el poeta cordobés decidió retomar el texto ovidiano y, en concreto, el pasaje del diluvio. Cuando se lee el Libro I de las *Metamorfosis*, el lector se encuentra con todos los elementos que Góngora emplea en su soneto, esto es, agua, tierra, viento y fuego; sin embargo, el orden que se da a los elementos en cada uno de los textos es distinto: en el poema clásico, los cuatro elementos están dispuestos en un orden que responde a su densidad y peso: “Por encima se encuentra el aire, que es tanto más pesado que el fuego cuanto más ligero que la tierra y

¹⁷⁸Para entender este punto, debe tenerse presente que, tal como explica Susann Waldmann en *El artista y su retrato en la España del siglo XVII*, el hombre de principios del siglo XVII se encontraba en una especie de “limbo social” debido a que los roles de cada estamento se estaban reordenando. El hombre de letras no fue la excepción: tuvo que abandonar su labor de poeta-soldado y tomar la de poeta “intelectual”, situación que evidencia la relación que se apunta en el análisis: ya no se concibe al poeta como un ser que actúa en función de una colectividad sino en pro del poeta mismo.

que el agua”¹⁷⁹; a diferencia de lo que ocurre en el poema manierista donde la disposición de los elementos carece de un criterio lógico: se va del agua al viento (v. 1-2), del viento a la tierra (v.2-3), de la tierra al fuego (v.3-4), del fuego a la tierra (v.4-5), de la tierra al agua (v.5-6), del agua a la tierra (v. 6-8), de la tierra al agua (v. 8-13) y del agua al fuego¹⁸⁰ (v.13-14). Si se estuviese haciendo una pintura, esta diferencia se expresaría de la siguiente manera: en el caso ovidiano, los elementos formarían una línea recta que iniciaría en la parte superior del cuadro y terminaría en la inferior, mientras que en el gongorino, los elementos aparecerían mezclados y dispersos en todo el lienzo.

Además de los cuatro elementos, el “Cisne del Betis” pide prestado a Ovidio un aspecto más: el sujeto sobreviviente. El poeta latino presenta a esta entidad en los versos 315-320:

Un elevado monte se yergue allí hacia los astros en dos cimas; se llama Parnaso y sus cumbres se levantan por encima de las nubes. Cuando a aquel paraje, único que las aguas no habían cubierto, arribó Deucalión, conducido, con la esposa que compartía su lecho, por una pequeña embarcación, ambos rindieron tributo de adoración a las ninfas corcídas, a las divinidades de la montaña y a la profética Temis que entonces se encargaba de los oráculos.¹⁸¹

Aunque el poeta cordobés muestra la voz del superviviente a lo largo de todo el soneto, a ésta puede escuchársele con mayor claridad en los dos tercetos:

Los días de Noe, gentes subidas
en los más altos pinos levantados,
en las robustas hayas más crecidas.
Pastores, perros, chozas y ganados
sobre las aguas vi, sin forma y vidas,
y nada temí más que mis cuidados.¹⁸²

Se ha dicho que ambos textos se parecen porque comparten el mismo tipo de sujeto: el superviviente. Además son semejantes porque los dos ubican a esta entidad en un punto elevado, ya sea determinado (el Parnaso) o indeterminado (se infiere que está en un lugar alto porque se nos dice que ve “gentes subidas en los *más altos* pinos levantados,/ en las

¹⁷⁹Ovidio, *Metamorfosis*, vv. 52-54.

¹⁸⁰Si bien el fuego no está en sentido literal en el verso 14, sí se encuentra metafóricamente, pues en esa línea el yo lírico expresa el “fuego emocional” que lo consumía, recurso que lo acerca a la tónica elemental de Fernando de Herrera.

¹⁸¹Ovidio, *Metamorfosis*, v. 315-320.

¹⁸²Luis de Góngora, *Sonetos completos*, p. 147.

robustas hayas *más crecidas*” y para observar esto se debe estar a gran altura); no obstante, esta entidad presenta en el poema gongorino algunas diferencias respecto al discurso ovidiano: en el caso latino, el sujeto es Deucalión, el “hombre amante de la justicia”¹⁸³, es decir, es un ser que vela por el bien común, en tanto que en el caso gongorino el sujeto es una entidad anónima que, a causa del amor que siente por Celalba, se olvida de los otros; en el texto de Ovidio, Deucalión va en compañía de su esposa Pirra, en cambio, en el texto de Góngora, el yo lírico se encuentra solo; en las *Metamorfosis*, el sujeto vive en carne propia las calamidades, en contraste, en “Cosas, Celalba mía, he visto extrañas” la voz lírica solamente las ve (“sobre las aguas vi, sin forma y vidas”¹⁸⁴).

Estas semejanzas y diferencias apuntan hacia un cambio en la concepción del sujeto en la literatura: se pasa de un “héroe mimético elevado” a un “héroe mimético bajo”¹⁸⁵, situación que el “Homero español” supo abordar muy bien en sonetos como “Cosas, Celalba mía, he visto extrañas” y en fábulas mitológicas como la de Hero y Leandro¹⁸⁶ donde se desacraliza a las figuras heroicas o se les ignora abiertamente, a fin de dar paso a lo que Annunziata Rossi llama “un mundo humano fuera de los cánones del clasicismo, el mundo plebeyo de los bajos fondos urbanos”¹⁸⁷, aquel en el que reinan las “*humiles personae*” de Auerbach.¹⁸⁸ En el caso del soneto en cuestión, el sujeto evidencia una ruptura con la tradición clásica a través de la tradición misma, pues vuelve al modelo ovidiano de Deucalión, retoma los elementos más significativos de éste, los cuestiona y, finalmente, los actualiza; de tal suerte que la imagen de aquel hombre justo que se salva del diluvio y llega al Parnaso en compañía de su esposa se borra y sobre ésta se dibuja la de un sujeto solitario que, aunque logra salvarse de las calamidades naturales, no consigue

¹⁸³Antonio Ruiz de Elvira, *Metamorfosis*, p. 20.

¹⁸⁴Luis de Góngora, *Sonetos completos*, p. 147.

¹⁸⁵Northrop Frye, *Anatomía de la crítica*, p. 53-96.

¹⁸⁶Para mayor información sobre las fábulas mitológicas en clave burlesca, consúltese *Aunque entiendo poco griego...Fábulas mitológicas burlescas del Siglo de Oro* de Elena Cano Turrión.

¹⁸⁷Annunziata Rossi, “Pasolini, el manierismo y la gente pobre” en *Suplemento cultural de La Jornada* [en línea].

¹⁸⁸Erich Auerbach en *Figura* sostiene que existen tres estilos: *gravis*, *mediocris* y *humilis*. Este último era un discurso que se caracterizaba originariamente por la simplicidad de la elocución; empero, más adelante se amplió la noción y se utilizó para designar al concepto que evoca “la sencillez popular del estilo, de manera que a partir de esta cualidad habría ganado terreno una determinada noción de realismo, cuyo sentido inicial era retórico-persuasivo, predicatorio o ideológico [...]”, lo cual se evidencia en personajes de corte humilde y, en su mayoría, marginales, p. 38.

ponerse a salvo de los desastres emocionales, excepto cuando se sube a su Parnaso de tinta y papel y relata sus desgracias a Celalba.

Tal como acaba de exponerse, Góngora teje sus redes intertextuales de cariz grecolatino con materiales de Ovidio (las *Metamorfosis*) y, sobre todo, de Virgilio (la *Eneida* y las *Geórgicas*). Esta predilección por los textos virgilianos resulta interesante en virtud de que este último poeta fue a finales del siglo XVI y principios del XVII “paradigma de la poesía heroica” y “referencia permanente de la polémica gongorina”¹⁸⁹, situación que se ilustra con la siguiente declaración de Juan de Jáuregui:

Este nuevo estilo de V.m. es tan contrario al gusto de todos que ningún esforzado ánimo ha podido leer cuatro columnas destes solitarios versos sin estrujada angustia de corazón, como lo vemos experimentar a mil personas discretas y capaces de la buena poesía. Su intento de V.m. aquí fue escribir versos de altísimo lenguaje, grandflocos y heroicos. El que mejor hizo esto fue Virgilio Marón; pues cotejado su estilo con el de V.m. es tan diferente y opuesto que cualquier español con dos maravedís de gramática entenderá fácilmente los versos del poeta, y los de V.m., con ser en su lengua vulgar, no los entenderá ni aun con dificultad. Mas dejemos la pureza del gran Virgilio, de quien V.m. es antípoda.¹⁹⁰

En este fragmento del *Antídoto*, el comentarista se vale del binomio claridad-oscuridad para contrastar el estilo clásico, apacible, grato y puro de Virgilio con el novedoso, trabajoso, inquietante e impuro de Góngora. Si se toma en cuenta este parecer, podrá entenderse por qué Góngora elige y reformula los poemas virgilianos en dos de las tres redes intertextuales grecolatinas que aparecen en “Cosas, Celaba mía, he visto extrañas”: el cordobés emula de manera recurrente los textos de Virgilio porque desea equiparar su pluma con la de un padre de las letras clásicas, ya que quiere parangonar la dignidad, grandeza y potencias de la lengua poética latina con las de la lengua que el poeta cordobés estaba configurando, actitud que Blecua resume de la siguiente manera: “la intención de Góngora no era tanto imitar a los antiguos sino superarlos.”¹⁹¹

La última red intertextual ya no se da con hilos de la tradición grecolatina sino con fibras de la tradición judeocristiana, es decir, con materia bíblica, en concreto, con el

¹⁸⁹José Manuel Rico García, “Nota 82” en *Antídoto contra la pestilente poesía de las Soledades por Juan de Jáuregui*, p. 19.

¹⁹⁰Juan de Jáuregui, *Antídoto contra la pestilente poesía de las Soledades*, p. 19.

¹⁹¹Alberto Blecua, *Signos viejos y nuevos. Estudios de historia literaria*, p. 366.

diluvio universal que se presenta en el *Génesis* (VII). Este texto comparte dos aspectos con el poema del cordobés: la imagen de la tormenta devastadora y la existencia de un sujeto sobreviviente. En el primero, la tormenta se muestra como un fenómeno en el que “crecieron las aguas, que cubrieron los altos montes de debajo del cielo [...] pereció toda carne que se arrastra sobre la tierra: las aves, las bestias, los vivientes, todos que pululan sobre la tierra y todos los hombres. Todo cuanto tenía hálito de vida en sus narices y todo cuanto había sobre la tierra seca murió”¹⁹², imagen que- si se compara con la del texto gongorino- presenta dos diferencias sustanciales: por un lado, los elementos que se utilizan en la construcción del diluvio no son cuatro sino solamente tres (el agua, la tierra y el viento, entendido este último como “hálito de vida”); por otro, cada una de las demolidoras acciones que transforman la realidad natural son ejecutadas por una fuerza superior y externa (Dios) y no por un impulso propio e interior de las cosas.

En el caso gongorino, este impulso propio e interior de las cosas se aprecia en las prosopopeyas que se encuentran en el primer cuarteto del soneto donde, en lugar de atribuirse la destrucción a una entidad superior, se da identidad y poder a cada una de las violentas fuerzas de la naturaleza¹⁹³, de tal suerte que, para hablar de la intensa caída de agua (“cascarse nubes”), se mostró la imagen de un ser humano; para hablar de las rachas descontroladas de viento (“desbocarse vientos”), se presentó la imagen de un caballo; para hablar del derrumbe de las construcciones (“altas torres besar sus fundamentos”), se expuso la imagen de un hombre, y para hablar de una erupción (“vomitar la tierra sus entrañas”), también se dejó ver la imagen de un ser humano. En síntesis, cada imagen –que alude a uno de los cuatro elementos naturales- exige la presencia de sujetos animados, de cariz volitivo, autónomos y capaces de crear o destruir, rasgos que si llevamos al terreno de la creación en tiempos de Góngora nos recordarán la disputa entre los partidarios de la *idea* y los de la *imitación*, quienes discutían sobre la forma en la que se debía hacer la obra de arte: ¿debía ser una creación libre, autónoma, sustentada en la variedad y distanciada del

¹⁹²*Génesis*, VII.

¹⁹³En entrevista personal con Joaquín Roses se apuntó que la violencia de las fuerzas de la naturaleza se observa no sólo a nivel de contenido sino, también a nivel formal. Muestra de ello se tiene en las aliteraciones con /s/ que, aunque se encuentran a lo largo de toda la composición, se aprecian con mayor claridad en la primera estrofa.

modelo clásico o una imitación fiel de la realidad a partir de los principios heredados por la tradición?

El segundo rasgo que comparten estos textos es el del sujeto sobreviviente: Noé, para el caso bíblico y un yo lírico anónimo, para el gongorino. Ambos son idénticos en ese sentido; empero, hay características que los diferencian, por ejemplo, en el *Génesis*, el sujeto que sobrevive al diluvio es un “varón justo y perfecto entre sus contemporáneos y siempre anduvo con Dios”¹⁹⁴; en cambio, en “Cosas, Celalba mía, he visto extrañas” es, tal como se dijo líneas arriba, un ser que solamente piensa en sí mismo; en el texto bíblico, Noé salva su alma y su cuerpo, mientras que en el texto del cordobés el yo poético, aunque consigue poner a salvo su cuerpo, su espíritu sigue en riesgo, y en el discurso judeocristiano el sujeto se salva con sus tres hijos y su esposa, contrario a lo que ocurre en el discurso gongorino donde el sujeto apenas consigue salvarse a él mismo.

En suma, las redes intertextuales que el poeta teje con hilos de la tradición grecolatina ponen de manifiesto “hasta qué punto dominaba las destrezas técnicas en su periodo de formación, con qué habilidad había leído a los clásicos latinos e italianos”¹⁹⁵ y cómo lograba insuflar su hálito divino a materias que, a pesar del uso frecuentísimo que se hacía de ellas, yacían mortecinas en pliegos de algunos de sus contemporáneos, quienes seguían leyendo a los clásicos como “fuentes de verdades intemporales” y no como “revelaciones de personalidades individuales fruto de su propio tiempo”.¹⁹⁶ Asimismo, evidencian parte de la labor que tiene todo lector de una composición manierista: identificar los textos a partir de una serie de motivos que se repiten en ambos discursos; posteriormente, comparar uno con otro hasta encontrar las semejanzas y diferencias que guardan y, finalmente, intentar explicar dicha relación a la luz de lo que significa la tradición en el momento de la lectura, proceso que exige un receptor atento, agudo, poseedor de los referentes que ahí se presentan y, dispuesto a enfrentarse a un material sorprendente a fuerza de tanta indeterminación.

¹⁹⁴*Génesis*, VI.

¹⁹⁵Joaquín Roses, “El rayo y el águila: verdades y abstracciones en un soneto de Góngora”, p. 169.

¹⁹⁶William J. Bowsma, *El otoño del Renacimiento*, p. 56.

3.2.2 “Descaminado, enfermo, peregrino” (1594)

“Descaminado, enfermo, peregrino” es un poema que, según Dámaso Alonso¹⁹⁷ y R. O. Jones¹⁹⁸, fue escrito por Luis de Góngora en recuerdo del nefasto viaje que hizo a Salamanca en 1593 con motivo de la elección de Jerónimo Manrique como obispo. Se dice que fue “nefasto” porque durante el viaje, el poeta cayó gravemente enfermo, tanto que no se dudó que moriría fuera de tierras andaluzas, situación que se evidencia en el soneto mismo, en el informe que hizo Antonio Venegas, acompañante del poeta durante este viaje, y en los paratextos de los manuscritos¹⁹⁹, esto es, en los epígrafes del poema, verbigracia, “A una Señora de quien fue hospedado en una casa de campo yendo de camino por allí no bien convalecido de una enfermedad.”²⁰⁰

Esta composición, además de ser un exvoto literario, da cuenta del manierismo del poeta cordobés, pues presenta los siguientes rasgos formales y de contenido de cariz anticlásico: el sujeto del poema es un personaje marginal debido a su actitud melancólica y solitaria; el texto surge de la conciencia de un *homo faber*; el poema evidencia una serie de redes intertextuales, metapoéticas y autorreferenciales, es decir, pone al descubierto un uso lúdico de materiales preexistentes; la estructura literaria se atomiza; la composición es abierta, indeterminada e, incluso, enigmática, y se privilegia el uso de contrastes; se presta atención a temas inauditos por su aparente nimiedad, situación que contrasta con la temática del periodo clásico en la que se abordaban con sobriedad asuntos religiosos, mitológicos e históricos.

Descaminado, enfermo, peregrino
en tenebrosa noche, con pie incierto
la confusión pisando del desierto,
voces en vano díó, pasos sin tino.

Repetido latir, si no vecino,
distinto oyó de can siempre despierto,
y en pastoral albergue mal cubierto
piedad halló, si no halló camino.

¹⁹⁷Dámaso Alonso, *Obras completas* (Tomo II), p. 149-150.

¹⁹⁸R. O. Jones, *Poems of Góngora*, p. 151.

¹⁹⁹En 2007, la Junta de Andalucía presentó *Sonetos*, una versión ampliada de *Sonetos completos*, texto que en 2001 editó Castalia. Ambas parten del solvente trabajo de Biruté Cipliauskaitė; no obstante, la última que salió a la luz constituye un trabajo más rico en notas ecdóticas y eruditas, por lo cual se ha consultado en ella todo lo referente a epígrafes, anotaciones y comentarios de los siglos XVI y XVII.

²⁰⁰Luis de Góngora y Argote, *Sonetos*, p. 280.

Salió el sol, y entre armiños escondida,
 soñolienta beldad con dulce saña
 salteó al no bien sano pasajero.

Pagará el hospedaje con la vida;
 más le valiera errar en la montaña,
 que morir de la suerte que yo muero²⁰¹.

El carácter enigmático de esta composición se debe, entre otras cosas, a que es un discurso abierto y, como tal, presenta borrosos contornos de personaje y tiempo, lo cual ha generado controversia entre gongoristas, entre los que destacan O. Jones, Wardropper, José María Micó y Donald McGrady, quienes han lanzado diversas hipótesis respecto al asunto de este poema: unos han propuesto que, al ser acogido en el albergue, el peregrino cayó enfermo de amor; otros han sugerido que fue asaltado, y unos más que fue atacado sexualmente.

Uno de los primeros problemas a los que se enfrenta el lector de este poema es la atomización de la estructura por desplazamiento del motivo central, recurso que se descubre cuando se intenta determinar el asunto, o sea, de qué trata el texto. Esto se debe a que el sujeto fijo de la narración, o sea, hombre peregrino, sufre dos transformaciones: una física y otra anímica, lo cual indica que hay dos estructuras narrativas: una principal y otra subordinada, tal como se evidencia en los siguientes cuadros:

Estructura principal		
Situación inicial	Transformación	Situación final
Un hombre está perdido en la montaña (v. 1-6).	Un hombre llega a un albergue (v.5-6).	*Un hombre deja de estar perdido (v.7-8).

Estructura subordinada		
Situación inicial	Transformación	Situación final
*Un hombre deja de estar perdido (v.7-8).	Un hombre ve a una mujer hermosa (v.9-11).	Un hombre vuelve a estar perdido pero ahora en el terreno de los sentimientos (v.12-14).

²⁰¹Luis de Góngora y Argote, *Sonetos completos*, p. 145.

A la luz de estos esquemas, puede verse que la dificultad para establecer el asunto del poema radica en, por un lado, la imbricación de las estructuras narrativas y el consiguiente desplazamiento del motivo principal y, por otro, el cariz paradójico del personaje, quien está perdido y a la vez no lo está, ya que cuando no está perdido su cuerpo (véase estructura principal), lo está su corazón (véase estructura subordinada), situación que hace de este personaje un sujeto en conflicto eterno.

No obstante la dificultad para determinar de qué trata el soneto, se lanzará una propuesta: un hombre está perdido en la montaña, llega a un albergue, ve a una criatura hermosa y se enamora de ella. Se ha dicho “criatura hermosa” porque, en ninguna parte del texto se hace explícita la identidad del ser que enamora al peregrino, ya que lo único que se sabe es que esa entidad es una “soñolienta beldad [que] con dulce saña salteó”²⁰² al caminante. Por referentes trovadorescos y petrarquescos, puede inferirse que se está frente a una bella dama sin merced que, con ojos entornados, ha conquistado al peregrino; empero, éstas son sólo hipótesis que nos permiten ir configurando el texto.

Otro caso de silueta borrosa del personaje se observa en el sujeto peregrino, quien sólo se muestra parcialmente y, en consecuencia, impide que se le reconozca. Esto se debe a diversos factores:

1) El personaje carece de nombre, solamente se le conoce por escasos atributos: hombre enfermo, perdido y que va en solitario dando voces de ayuda, rasgos que concuerdan con la caracterización del melancólico que brinda José María Ferri Coll: “es un enfermo que tiende a atormentarse porque es consciente de su estado, pero no sabe qué hacer para superarlo”, situación que “condena a éste tanto a la soledad como al silencio.”²⁰³ A partir de esta definición, este investigador propone una tipología de sujetos melancólicos modernos, entre los que destaca el enamorado, entidad que, aunque podría asociarse con el personaje en cuestión, no es posible vincular en razón de la ausencia de elementos textuales que soporten dicha relación. Vale la pena mencionar que el perfil de este sujeto concuerda con el del “peregrino de amor”, figura petrarquista tan cara a Góngora, quien tanto en esta

²⁰²Luis de Góngora y Argote, *Sonetos completos*, p. 145.

²⁰³ José María Ferri Coll, *Los tumultos del alma: de la expresión melancólica en la poesía española del Siglo de Oro*, p. 18.

composición como en las *Soledades* presenta al lector una entidad que deja su lugar de origen a causa de un presumible desastre amoroso.

2) El personaje parece no tener pasado; a causa de que el discurso comienza *in media res*, el lector se pregunta: ¿qué lo llevó hasta allí?, ¿cómo llegó a esa montaña? A partir de la tipología de sujetos melancólicos, podría pensarse que éste se alejó del mundo por motivos amorosos; sin embargo, tal como ocurre con el caso anterior, esta lectura no puede sostenerse debido a que en el texto mismo no existen elementos que la respalden.

3) El personaje da la impresión de que no tiene futuro, no lleva rumbo definido, pues se ignora hacia dónde va, qué busca, situación que contribuye a dejar el texto abierto. Esta indeterminación del discurso responde a una inquietud del poeta manierista: sorprender al receptor de la obra mediante la variedad estilística, la variedad compositiva o estructural, la variedad temática, la variedad de tono, la variedad genérica y la variedad enunciativa²⁰⁴. En este sentido, Giambattista Marino hacía su recomendación: “deja que aquel que no puede asombrar trabaje en los establos”²⁰⁵, efecto que sólo podían lograrlos creadores que tuvieran una marcada conciencia de *homo faber*, la cual, si bien daba libertad para que el artista plasmara su propia idea de la realidad que imitaba, exigía un dominio de la técnica y un firme conocimiento de la alta cultura.

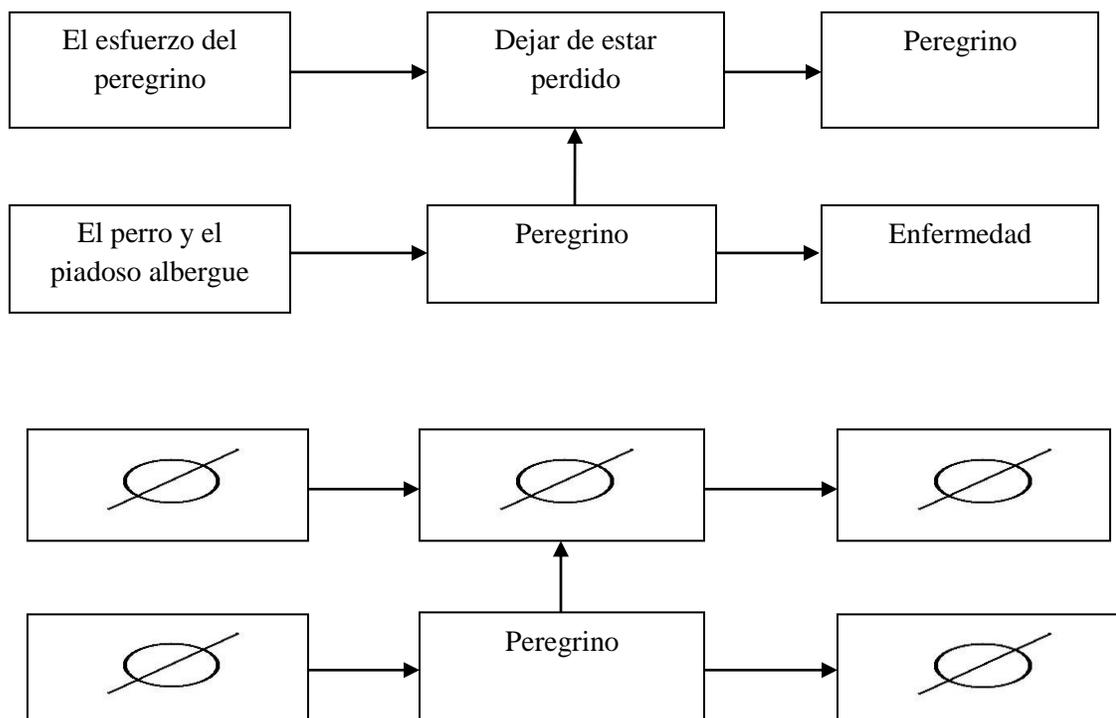
Lo anterior se evidencia en las matrices actanciales²⁰⁶ de la estructura narrativa principal y subordinada²⁰⁷

²⁰⁴Joaquín Roses Lozano, “Góngora, emblema de la variedad barroca” en *Congreso Internacional Andalucía Barroca*, p. 221-230.

²⁰⁵Giambattista Marino, *Cit. Pos.*, William J. Bowsma, *El otoño del Renacimiento*, p. 51.

²⁰⁶Según Greimas, todas las narraciones se componen de seis términos: sujeto-objeto, destinador-destinatario y ayudante-oponente. Véase J.A. Greimas, *La semántica estructural* y Joseph Courtés, *Introducción a la semiótica narrativa y discursiva. Metodología y aplicación*.

²⁰⁷Obsérvese que la matriz de la estructura subordinada ya no permite identificar el perfil del sujeto. Esto se debe a que el caminante del soneto “Descaminado, enfermo, peregrino” ya no responde a los modelos arquetípicos.



Para la época en que fue escrito este poema, los aspectos que acaban de enumerarse eran considerados faltas a la norma clásica literaria. Uno de los más férreos críticos de obras con estas características fue Juan de Jáuregui, quien en su *Antídoto contra la pestilente poesía de las Soledades*, ataca con suma violencia los “yerros”²⁰⁸ formales y de contenido de las *Soledades*, hipertexto del soneto que se analiza²⁰⁹.

Según el autor de la diatriba, cuando el poeta cordobés crea a sus peregrinos incurre en una serie de abusos; verbigracia, a “la principal figura que V.m. nos representa no le da nombre”²¹⁰ y tampoco pasado ni futuro, pues se desconoce “cómo ni para qué” está en la obra, lo cual revela que Jáuregui no acepta la omisión de las costumbres en la configuración del personaje, una de las partes de la historia, según la teoría aristotélica.

²⁰⁸Juan de Jáuregui, *Antídoto contra la pestilente poesía de las Soledades*, p. 6.

²⁰⁹La relación hipo e hipertextual de “Descaminado, enfermo, peregrino” y de las *Soledades* no constituye un hallazgo reciente, pues ya en los siglos XVI y XVII, Salcedo Coronel y Pellicer apuntaban las semejanzas entre ambos poemas. En palabras del primer comentarista, el argumento de “Descaminado, enfermo, peregrino”, “casi parece el mismo argumento de las *Soledades*”. Cit. pos. Biruté Ciplijauskaitė, *Sonetos completos*, p. 145.

²¹⁰Juan de Jáuregui, *Antídoto contra la pestilente poesía de las Soledades*, p. 7.

Respecto a las cuatro costumbres (buenas, convenientes, semejantes e iguales)²¹¹, Cascales, panegirista gongorino del siglo XVII, plantea una correspondencia entre el personaje y sus costumbres, es decir, una dinámica de la “arquetipicidad como universalidad ética”²¹²; sin embargo, en el caso del peregrino del soneto no es posible establecer la relación aristotélica entre personaje y acciones debido a que no se cuenta con información que permita determinar si, por ejemplo, el caminante es un ser bueno, un ser “vulgar o hasta positivamente malo”²¹³ que va a la ruina por error.

Un ejemplo más claro de indeterminación se aprecia justamente en la voz lírica. A lo largo de casi todo el poema la historia la narra una voz que se identifica con el personaje, es decir, la voz lírica y el sujeto de la acción son uno, el mismo; sin embargo, al final (v.12-14), el yo lírico se desdobra y se convierte en dos seres en potencia, uno que escucha la historia, no con poca empatía, y el otro que la vive y la cuenta, situación que –según Pedro Ruiz Pérez- se presenta “por una consciente y decidida elección estética, que pone al autor justo en las antípodas del petrarquismo dominante”²¹⁴:

Pagará el hospedaje con la vida;
más le valiera errar en la montaña,
que morir de la suerte que yo muero.²¹⁵

Dicho de otro modo, la voz lírica parece usar dos máscaras: la primera, la del peregrino (“yo peregrino te cuento mi historia, esto fue lo que me pasó”); la segunda, la del receptor que se conmueve porque él ha vivido una situación semejante a la del personaje (“yo receptor me conmuevo con la historia del peregrino porque he vivido algo así”), lo cual evidencia la variedad del sujeto, rasgo que -si bien ya había sido trabajado por Antonio Carreira en romances como “Hermana Marica”- jamás se había estudiado en este soneto. Tal como apunta Joaquín Roses, resulta “sorprendente [...] que Góngora sea de los primeros en utilizar máscaras poéticas en sus composiciones líricas (la variedad del sujeto), como harán los poetas del siglo XX”, pues en su tiempo era impensable que la voz del yo poético correspondiese a otra que no fuese la del sujeto que escribía, situación que se

²¹¹Aristóteles, *Poética*, p. 77.

²¹²García Berrio, *cit. pos.* Angélica Tornero, *El personaje literario: historia y borradura*, p. 50.

²¹³*Loc.cit.*

²¹⁴Pedro Ruiz Pérez, *La rúbrica del poeta*, p. 236.

²¹⁵Luis de Góngora, *Sonetos completos*, p. 145.

confirma con la imputación que el Padre Pineda le hizo al “Cisne del Betis” por su soneto “Ya besando unas manos cristalinas”, cuya materia le resultaba indecorosa e impropia.

Aunque en menor medida, otra de las categorías que se difumina en esta composición es el espacio. Se presenta como ambivalente y contradictorio, pues a la montaña y al albergue se les puede atribuir un cariz tanto positivo como negativo; en la primera estrofa, la montaña se muestra agreste e impía; en tanto que en la segunda estrofa, el albergue es generoso y piadoso; sin embargo, en la tercera estrofa, el albergue se torna hostil porque ahí fue “salteado” el caminante, ahí encontró su nueva perdición; mientras que la montaña se vuelve amable porque la vida que le ofrecía al peregrino era preferible a la que éste experimenta después de que la “soñolienta beldad”²¹⁶ lo “ataca”.

En este poema resulta casi imperceptible la alteración del modelo temporal aristotélico: se debe “reducir la acción de sol a sol, a no exceder mucho”²¹⁷; no obstante, si se mira con atención, esta categoría sufre un cambio significativo. En apariencia, el tiempo transcurre canónicamente, pues la acción se efectúa en la medida de un día: por la noche, el caminante está perdido (“Descaminado, enfermo, peregrino/ en tenebrosa noche con pie incierto”²¹⁸), ya para la mañana ha encontrado refugio (“Salió el sol, y entre armiños escondida, /soñolienta beldad con dulce saña/salteó al no bien sano pasajero”²¹⁹); sin embargo, la temporalidad se trastoca gracias a que una voz lírica indeterminada interviene para hacer el siguiente comentario: “pagaré el hospedaje con la vida; /más le valiera errar en la montaña,/ que morir de la suerte que yo muero”²²⁰. Esta anticipación implica una ruptura del tiempo: ya no se está ante el pasado del peregrino sino ante su futuro, un futuro que, tal como está enunciado, promete repetirse *ad eternum* no sólo en el caminante sino en otros sujetos que, al saberse vulnerables, padecen un lance patético²²¹.

²¹⁶Luis de Góngora y Argote, *Sonetos completos*, p. 145.

²¹⁷ Aristóteles, *Poética*, p. 55.

²¹⁸Luis de Góngora y Argote, *Sonetos completos*, p. 145.

²¹⁹*Loc. cit.*

²²⁰*Loc. cit.*

²²¹Para Aristóteles, el lance patético era un elemento obligatorio de la tragedia porque permitía que los receptores, mediante la inducción del terror y la conmiseración, purgaran sus conciencias, es decir, los hiciera reflexionar sobre la cercanía de las situaciones que se presentaban en las obras.

“Pasando el mar Leandro el animoso” es una composición de Garcilaso de la Vega que permite evidenciar las diferencias en cuanto al tratamiento del personaje, espacio y tiempo.

Pasando el mar Leandro el animoso,
en amoroso fuego todo ardiendo,
esforzó el viento, y fuese embraveciendo
el agua con un ímpetu furioso.

Vencido del trabajo presuroso,
contrastar a las ondas no pudiendo,
y más del bien que allí perdía muriendo
que de su propia vida congojoso,

como pudo, 'sforzó su voz cansada
y a las ondas habló d' esta manera,
mas nunca fue su voz dellas oída:

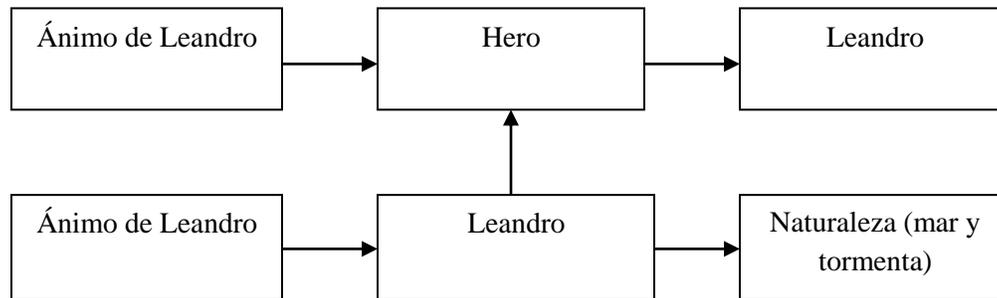
“Ondas, pues no se escusa que yo muera,
dejádme allá llegar, y a la tornada
vuestro furor esecutá en mi vida.”²²²

Este poema, que gira en torno al mito de Hero y Leandro, en concreto, al último cruce de Leandro por el Helesponto, presenta nítidos contornos de personaje, espacio y tiempo. Respecto al personaje, no se tiene problema para encontrar su identidad, pues – contrario a lo que ocurre en la composición del cordobés- éste sí cuenta con nombre (Leandro), antecedentes (dentro del texto: un personaje animoso, amoroso, esforzado, valiente y tenaz; fuera del texto: lo que se sabe sobre la leyenda de Hero y Leandro) y objeto (ver a su amada Hero), datos que facilitan su configuración ya no como un héroe mimético bajo, que sería el que se acercaría al peregrino, sino como un héroe mimético elevado²²³.

Lo anterior se aprecia en la siguiente matriz actancial:

²²²Garcilaso de la Vega, *Poesías castellanas completas*, p. 71.

²²³Según Northrop Frye, el héroe mimético elevado es aquél que tiene una relación de superioridad con los hombres y una de inferioridad con el medio; en tanto que el mimético bajo se identifica por su semejanza con nosotros, los receptores.



La voz lírica se vincula con el establecimiento de las fronteras del personaje; en este caso, ésta se manifiesta como dos entidades: la que cuenta la historia (semejante a un narrador testigo): “Pasando el mar Leandro el animoso, /en amoroso fuego todo ardiendo, /esforzó el viento y fuese embraveciendo/ el agua con un ímpetu furioso”,²²⁴ y la que la experimenta (voz del personaje): “Ondas, pues no se escusa que yo muera/dejadme allá llegar, y a la tornada/ vuestro furor ejecutá en mi vida”.²²⁵ En contraste con lo que ocurre en el poema de Góngora, aquí las dos voces son perfectamente distinguibles, o sea, se sabe a quién pertenece cada una de ellas.

La situación del segundo descriptor, o sea, el espacio, no cambia mucho respecto al personaje, pues los lindes se hallan perfectamente claros: la acción se desarrolla en el furioso Helesponto, actante que se muestra contrario a los deseos del héroe, lo cual contrasta con el tratamiento del espacio gongorino, pues en “Descaminado, enfermo, peregrino” el espacio es cambiante: ora favorable, ora desfavorable para el sujeto.

Sobre el tercer descriptor, esto es, el tiempo, vale la pena destacar que la unidad clásica de tiempo se respeta: la acción se da en el marco de un día, incluso menos (el período de nado de Leandro); a diferencia del poema gongorino, donde la acción se muestra inacabada y se proyecta hacia el futuro.

Ya que se ha hecho esta revisión de las categorías en ambos poemas, considero que es posible afirmar que “Descaminado, enfermo, peregrino” presenta una serie de rasgos propios del manierismo:

²²⁴Garcilaso de la Vega, *Poesías castellanas completas*, p. 71.

²²⁵*Loc. cit.*

- 1) Los personajes ya no son entidades de una sola pieza (caracteres) sino entidades conflictivas y contradictorias, en concreto, son sujetos marginales.
- 2) Los espacios dejan la puerta abierta a dos posibilidades y, en consecuencia, se tienen textos abiertos.
- 3) La identificación entre el autor, personaje, voz lírica/narrador ya no existe, es decir, se usan máscaras poéticas.
- 4) Los finales de las narraciones son múltiples; de ahí que no se pueda hablar de una sola lectura.
- 5) El lector tiene la tarea de estabilizar el texto mediante la propuesta de hipótesis, o sea, el lector debe hacer gala de su ingenio.

Lo anterior no niega que “Pasando el mar Leandro el animoso” sea un poema con personajes inolvidables por su dignidad y confianza; espacios imponentes que desafían al sujeto, y manejos del tiempo que invitan a no olvidar el pasado, no obstante, en el poema del Toledano aún no se lleva al personaje, al espacio y al tiempo hasta los niveles experimentales que se aprecian en la obra del cordobés, quien-como se bosquejó- fue blanco de varios ataques, entre los cuales se encuentran los relacionados con el carácter “peregrino” de sus composiciones.

3.2.3 “Ya besando unas manos cristalinas” (1582)

“Ya besando unas manos cristalinas”²²⁶ narra la historia de un hombre que se encuentra gozando de su dama, hasta que las luces del amanecer lo interrumpen y lo obligan a retirarse lleno de rabia e impotencia. A lo largo del poema se aprecian los aspectos manieristas antes mencionados: la expresión artificiosa de sentimientos, la presencia de sujetos marginales, los procedimientos combinatorios (uso de redes

²²⁶ El poema fue férreamente censurado por el Padre Pineda, quien lo consideraba “indecente”. Véase Biruté Cipljuskaitė, *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.

intertextuales y metapoéticas), el uso de temas que ya habían sido tratados por la tradición pero ahora vistos en su faz violenta (la mitología y la naturaleza, por ejemplo), el gusto por los contrastes drásticos, la coronación de la metáfora, la recurrencia de dificultades y paradojas, la búsqueda de la sensación de alargamiento y movimiento, y el desplazamiento del motivo central.

La expresión artificiosa del sentimiento amoroso se encuentra íntimamente ligada al contraste formal y de contenido que se observa entre las dos primeras estrofas y las dos últimas, esto es, entre los versos 1-8 y 9-14; al hablar de “expresión artificiosa del sentimiento amoroso”, se hace referencia a una serie de recursos que buscan el aprisionamiento del significado, tal como se mostrará después de la transcripción del soneto:

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,

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.²²⁷

A nivel formal en los cuartetos se presenta un equilibrio dado por la sucesión de acciones llevadas a cabo por la voz lírica. Los elementos de esta enumeración (complementos) se conectan por medio del adverbio “ya”, cuya repetición (anáfora) imprime ritmo²²⁸ al verso, da fluidez y subraya la temporalidad e inmediatez de los hechos; en cambio, en los tercetos ese equilibrio se pierde a causa de la intromisión del verbo conjugado (“estaba”) y del cambio de estructura expositiva: ya no se está haciendo una

²²⁷ Luis de Góngora y Argote, *Sonetos completos*, p.125.

²²⁸ 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).

relación de complementos sino una explicación de por qué el yo lírico solicita la muerte del sol.

A nivel de contenido, también se aprecia lo anterior, pues en las dos estrofas iniciales se presenta una escena de plenitud o armonía cósmica, ya que la pareja de amantes experimenta a placer los efectos de los venablos de Amor; mientras en las estrofas finales, ya no se percibe 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.

El uso desmesurado de la mitología así como la predilección por la metáfora en este poema es evidente, situación que para Robert Jammes resulta habitual en virtud de que “raros son los sonetos en los cuales la mitología- o al menos el recuerdo de la antigüedad clásica- no aparece en primer plano o como adorno”²²⁹. Por un lado, en un texto de catorce versos se trae a cuento a Amor (v. 4-5) y Faetón (v. 12-14), ya de manera explícita, ya por alusión. Cabe apuntar que el autor se vale de 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).

Por otro lado, se presenta un conjunto de imágenes petrarquistas, verbigracia, las perlas, los hilos de oro, el cristal, el marfil y las rosas, cuya función aparente es encarecer la belleza de la dama a través de la comparación de las partes del cuerpo femenino con esas esplendentes figuras del universo petroso y vegetal; no obstante, el cometido real de esa red metapoética no es solamente hiperbolizar la magnificencia de los dientes, el cabello, las manos, el cuello y los labios sino quitar la carga moral de pureza que solían tener en la tradición petrarquista. Si se toma en cuenta la función que tenían estas imágenes y se compara con lo que hace Góngora en esta composición, se podrá apreciar un cambio importantísimo: en la poesía clásica, las piedras preciosas y las flores son empleadas para extremar la hermosura y castidad de la dama, por ejemplo, en el soneto garcilasiano “En tanto que de rosa y azucena”; en cambio, en la composición gongorina se utilizan para

²²⁹Robert Jammes, “Los sonetos amorosos de Góngora” en *En torno a Góngora*, p. 295.

quitar el halo de pureza que rodea a la figura femenina, de tal suerte que la perla, el cristal, el oro, el marfil y las rosas no serán más atributos de una dama pura y casta sino de una mujer, cuyo cuerpo será “un objeto más activo y a la vez contemplado”²³⁰ que experimenta un amor mucho más cercano a la realidad humana.

De la mano de este procedimiento combinatorio se encuentra la red intertextual que se teje con fibras de las tradiciones grecolatina e italiana. En cuanto a la primera, se retoman, como ya se apuntó líneas arriba, las *Metamorfosis* (Libro II) y *Amores* (Libro I) de Ovidio y, respecto a la segunda, se rescata a Ariosto con el poema “mirar le rose in su labra sparse/ porvi la bocca, e non temer de spini”. Sin duda, estas conexiones resultan conocidísimas por el lector, pues Salcedo Coronel, Calcradt, Brockhaus y Roses han hecho investigaciones sobre las fuentes de las que bebió el “Cisne del Betis”; empero, no se han llevado a cabo pesquisas que expliquen qué ocurre con esta intertextualidad, inquietud a la que se intentará dar respuesta a continuación. Luis de Góngora hace que estos textos norma, o sea, estas fuentes grecolatinas e italianas se trastoquen y den paso a un nuevo discurso, lo cual trae como afortunadas consecuencias una renovación del canon que considera a escritores modernos, una noción de autoría o identidad del poeta y una búsqueda incesante de originalidad que

deja de referirse a la necesidad de remontarse a los orígenes [Quint], de acercarse a la autoridad última de todo texto, que implica necesariamente una degradación; ahora de manera incipiente el valor de la originalidad, desde Boscán a Lope o Cervantes, apunta al sentido moderno de dar origen a algo, como reclamara ya con pleno orgullo Góngora[en su epistolario].²³¹

En materia de dificultad y paradoja, este soneto revela una clara adhesión al estilo manierista porque busca hacer compleja la construcción sintáctica, ya que rompe la estructura convencional de la oración española: sujeto, verbo conjugado y complementos, tal como se observa en los versos 1-9, donde se hallan primero los complementos y hasta el final el verbo conjugado:

²³⁰Paul Julian Smith, *Cit. Pos.*, Adrienne L. Martin, “Góngora y la visualización del cuerpo erótico” en *Góngora Hoy IX. «Ángel fieramente humano»: Góngora y la mujer*, p. 272.

²³¹Pedro Ruiz Pérez, *La rúbrica del poeta*, p. 98.

Versos	Sujeto	Verbo	Complemento
1	∅	∅	Ya besando unas manos cristalinas,
2	∅	∅	ya anudándome a un blanco y liso cuello,
3-4	∅	∅	ya esparciendo por él aquél cabello/ que Amor sacó entre el oro de sus minas.
5-6	∅	∅	Ya quebrando en aquellas perlas finas palabras dulces mil sin merecello,
7-8	∅	∅	ya cogiendo de cada labio bello purpúreas rosas sin temor de espinas.
9	yo (implícito en el verbo)	Estaba	

Esta propiedad también se vislumbra en el contenido del poema, en concreto, en la lucha entre lo corpóreo y lo espiritual, pues el placer y el amor que la voz lírica expresa a su dama en el inicio sostienen una pelea con el sufrimiento y odio que manifiesta la misma voz contra el sol en el final de la composición. A propósito de esta última parte del soneto, debe señalarse que su estudio ha despertado el interés de la crítica gongorina, verbigracia, de Antonio Alatorre y Robert Jammes, quienes han considerado que los dos tercetos son la clave para interpretar esta escena como una situación de cariz onírico y no como una realidad vivida, tal como se evidencia en las siguientes declaraciones: “Sólo al final, con la

salida del sol, vemos que se trata de un sueño”²³²y “Leyendo el soneto se comprende que no se trata de una aventura real [...] Si se imagina por un momento que la escena es real, puede uno preguntarse por qué el sol golpea «hiriéndome los ojos». Góngora quiere decir, sencillamente, que el sol al golpear los párpados lo despierta en el momento más dulce de su sueño.”²³³

En esta investigación se difiere de ese planteamiento y se sostiene que el encuentro amoroso no fue un sueño erótico sino una experiencia real, pues, aunque se considera el final del soneto como elemento fundamental para hacer la interpretación, no se limita a esa parte del texto sino que toma en consideración la totalidad del poema y la relación que guarda con los discursos dominantes de la época, por ejemplo, el petrarquismo. Si se piensa que la escena es un sueño, entonces ¿por qué se desautomatizan las imágenes petrarquistas?, ¿por qué se cambia la función de los atributos femeninos en el poema?, ¿por qué no se sigue viendo a la perla, el cristal, el oro, las rosas y las espinas como imágenes de pureza y castidad? Una posible respuesta a estas interrogantes se encuentra en la propuesta literaria y moral que presenta el poeta en este soneto, algunas fábulas mitológicas (Héro y Leandro, por ejemplo) y ciertos romances y letrillas (verbigracia, “Ándeme yo caliente y ríase la gente”): las normas literarias y de conducta que se habían venido aplicando no funcionan en nuestra época, por tanto, hay que renovarlas y ajustarlas a las necesidades de los nuevos tiempos.

De este modo, todo aquello que se había dado como verdad absoluta ahora no tiene valor universal sino que cada individuo lo actualiza dependiendo su situación, tal como sucede con la larga tradición del sueño erótico y con el comportamiento del sujeto frente al fenómeno amoroso, lo cual, dicho por boca del poeta, se escucharía de la siguiente forma: ¿por qué la dama de mi poema no puede ser una entidad activa que goza y no sólo que es gozada?, ¿por qué tengo que hacer pasar a mi yo lírico como un soñador y no como una entidad que experimenta la realidad?, ¿será cierto que debo continuar con los modelos que han heredado clásicos como Sannazaro?, ¿acaso no podré presentar un modelo de conducta mucho más cercano a las exigencias de mi entorno? Con base en estas ideas, no resulta

²³²Antonio Alatorre, *El sueño erótico en la poesía española de los Siglos de Oro*, p. 103.

²³³Robert Jammes, “Los sonetos amorosos de Góngora” en *En torno a Góngora*, p. 288.

descabellado pensar que nuestra lectura de “Ya besando unas manos cristalinas” sea una apología de esta desenfadada, vital y libre forma de ver el universo literario y los paradigmas de conducta que regían a la España finisecular, interpretación que no busca anular a la anterior sino enriquecerla a partir de un diálogo abierto, respetuoso y dinámico que dé cuenta de la multiplicidad de lecturas que pueden hacerse de un texto manierista gongorino.

La búsqueda de sensación de alargamiento y movimiento pictóricos puede verse cuando se retarda y se pierde el motivo central. En esta composición, este punto se aprecia de tres formas: en las imágenes, la temática y las diéresis. Respecto al primero, la técnica cinematográfica: *close up* o en palabras de Robert Jammes, “la continuación del plano estético”²³⁴ que consiste en elegir y disponer las imágenes cuidadosamente con miras a embellecer inauditamente el centro del cuadro o foco que, genera esta impresión de movimiento y alongamiento. Dicho de otro modo, el autor trabaja 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; verbigracia, la descripción física atomizada de la dama, cuya presentación sigue- igual que los seres de *El rapto de las Sabinas* de Giambologna- una trayectoria retorcida y complicada: primero se ven las manos (v. 1); luego, el cuello y el cabello (v. 2-4), y finalmente, los dientes y los labios (v. 5-8), procedimiento que contraviene la técnica del retrato clásico femenino, el cual “se basaba en una idea clasicista de totalidad, de unidad”²³⁵. El carácter alargado de la composición se refuerza con el planteamiento de la temática, pues en una primera lectura, el centro de la obra se halla en la escena de la dama que está otorgando los favores al enamorado; sin embargo, si se hace una progresión temática, el centro recae en la escena del amante furioso por la presencia del sol y, con ello, se descubre que aquello que se ubicaba en primer plano, esto es, el goce de los amantes, debía relegarse y en su lugar debía colocarse la frustración y enojo de la voz lírica.

Otro elemento de alargamiento 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

²³⁴Robert Jammes, *La obra completa de don Luis de Góngora y Argote*, p.120.

²³⁵*Ibid.*, p.269.

del verso 9, pues revelan el estado anímico del personaje central: “Estaba, oh claro Sol invidioso”²³⁶ Esta prolongación de la *i* resulta sumamente significativa porque contribuye a configurar una imagen del amante, ya que se utiliza para simular el habla de un sujeto que sufre una fuerte rabieta, con lo cual se evidencia un rasgo inaudito en la construcción clásica de este tipo de personajes: esta entidad es antiheroica en virtud de que contraviene valores propios de los amantes por excelencia, es decir, se aleja de la contención, la castidad, el amor en silencio, el respeto a las figuras sagradas y la templanza que caracterizaba a los caballeros que amaban²³⁷. Dicha alteración del modelo pone de manifiesto un cambio en la concepción del sujeto amoroso: se pasa de uno que cree en y se rige por el neoplatonismo a otro que cuestiona la vigencia de esta teoría y actúa con base en sus propias leyes, actitud que lo vuelve una presencia marginal.

En suma, la composición es una declaración manierista, es decir, de nuevos ideales formales y de contenido que “de ninguna manera implican renuncia a los encantos de la belleza física pero captan al cuerpo, cediendo y retorciéndose bajo la tensión de la mente”²³⁸, lo cual nos habla de una alteración en la sensibilidad del hombre del siglo XVI, quien ya no veía al universo ordenado y armónico sino crítico y en constante movimiento.

3.3 SONETOS SATÍRICO-BURLESCOS

Este grupo de poemas está conformado por 31 sonetos que fueron escritos entre 1588 y 1622. Si bien no es el sector más nutrido, sí representa “el más complejo y vivo”²³⁹ debido al amplio uso del concepto, la recurrencia constante a la metáfora, la búsqueda de estructuras textuales lúdicas y graciosas, la presencia de ambivalencias y equívocos (verbigracia, los que se construyen a partir de nombres de lugares, partes del cuerpo y apellidos), la alusión a acontecimientos de difícil identificación, el empleo de un registro inaudito en su época, entre otros rasgos. Se dice que es el conjunto “más complejo” porque

²³⁶Luis de Góngora, *Sonetos completos*, p. 125.

²³⁷Véase esta transición en Guillermo Serés, *La transformación de los amantes: imágenes del amor de la Antigüedad al Siglo de Oro* y Alexander Parker, *La filosofía del amor en la literatura española (1480-1680)*.

²³⁸Arnold Hauser, *Literatura y manierismo*, p.70.

²³⁹Biruté Ciplijauskaitė, “Introducción biográfica y crítica” en *Sonetos completos*, p. 21.

todas las características antes mencionadas hacen que los textos pierdan su cariz unívoco y exijan del lector un capital cultural vasto y, sobre todo, un magistral desarrollo del ingenio.

3.3.1 “Muerto me lloró el Tormes en su orilla” (1594)

“Muerto me lloró el Tormes en su orilla” es un soneto que, según Millé²⁴⁰ comparte datación y origen con “Descaminado, enfermo, peregrino”. Ambos fueron escritos después del viaje que el poeta cordobés hizo a Salamanca el 28 de junio de 1593. Vale la pena recordar que las dos composiciones tocan el tema de la enfermedad; no obstante, en una el tratamiento es serio y en otra, jocoso.

Este poema es un texto narrativo de tono satírico-burlesco que presenta la historia de un joven viajero que cayó gravemente enfermo y, mientras se recuperaba, se enamoró de una dama tan hermosa como cruel, anécdota que, en primera instancia, parece seguir el modelo de un texto clásico, pero que, tal como se mostrará a continuación, se distancia de éste porque muestra una serie de rasgos anticlásicos o manieristas: la atomización de la estructura por pluritematismo; la polivalencia semántica; la intertextualidad creada a partir del empleo lúdico de materiales preexistentes; la presencia de sujetos marginales; la reformulación de la tradición poética y, con ello, el cambio en la forma de tratar los mitos; el gusto por los contrastes; una visión subjetiva de la realidad, y el efecto *far stupire*.

Todas estas categorías han sido discutidas y definidas por la crítica literaria moderna; no obstante, tal como se señaló en el capítulo precedente, estos recursos ya habían sido abordados por eruditos del siglo XVII, quienes, si bien no los llamaron rasgos manieristas, sí dedicaron varios folios para explicarlos e ilustrarlos, verbigracia, lo que hizo el jesuita Baltasar Gracián: identificó y sistematizó todos estos elementos en su *Agudeza y arte de ingenio*. Mas, ¿cómo es posible que este texto, que ha sido considerado un manual de arte poética barroca, retome formas que fueron empleadas para la creación de composiciones manieristas, verbigracia, los sonetos juveniles de Luis de Góngora? La

²⁴⁰Luis de Góngora, *Obra completa*, p. 1044-1045.

respuesta a esta interrogante se encuentra en el carácter anticlásico de los estilos manierista y barroco, cariz del que ya se habló ampliamente.

Este carácter anticlásico se evidenciará en el análisis de “Muerto me lloró el Tormes en su orilla”, para el cual se pondrá en relación la nomenclatura graciana con la moderna, esto es, la que se ha elegido para estudiar el corpus de la presente investigación y, en consecuencia, mostrará lo que Alfonso Reyes dio en llamar “amenazas barrocas”²⁴¹ de la poesía gongorina, es decir, recursos que aparecieron en las composiciones de finales del siglo XVI y se exacerbaban durante el XVII, lo cual permite apreciar la manera en la que se fue transformando la lengua poética del cordobés.

La relación entre los nombres modernos y las agudezas gracianas que se encuentran en “Muerto me lloró el Tormes en su orilla” se establece de la siguiente manera: la agudeza de artificio mayor se corresponde con la actual atomización de la estructura por pluritematismo; la agudeza por contrariedad, con la archiconocida búsqueda de contrastes; la agudeza por extravagante ilación, con el efecto de *far stupire*; la agudeza *a similibus*, con el recurso que permite la presencia de sujetos marginales; la exageración, con la operación que proviene de una visión subjetiva de la realidad, y la agudeza nominal y los equívocos, con la polivalencia semántica.

La primera agudeza que se descubre en este poema es la de artificio mayor o compuesta, es decir, aquella que “consta de mucho actos y partes principales, si bien se unen en la moral y artificiosa trabazón del discurso”²⁴². Ésta se manifiesta cuando el lector trata de identificar el asunto de la composición y se percata de que, a diferencia de lo que tradicionalmente ocurre con el soneto clásico (toda la composición gira en torno a un asunto²⁴³), aquí coexisten dos o más materias: por un lado, el mal físico o enfermedad que tuvo a la voz lírica al filo de la muerte (vv. 1-8) y, por otro, el mal anímico o amoroso que sufrió el mismo yo poético, quien también estuvo a punto de perder la vida (vv. 9-14). Lo anterior pone al descubierto la fragmentación y atomización de la estructura textual, pues, en lugar de presentar solo un hilo temático (como en los sonetos clásicos), desarrolla

²⁴¹Alfonso Reyes, *Literatura española*, p. 144.

²⁴²Baltasar Gracián, *Agudeza y arte de ingenio*, p. 63.

²⁴³Según Gracián en *Agudeza y arte de ingenio*, p. 62, este tipo de soneto se construye mediante la agudeza incompleja o de artificio menor, pues “va por modo de un pensamiento solo”.

simultáneamente dos asuntos que, si bien están unidos por una historia: la de *Lazarillo de Tormes*, específicamente la del Tratado primero, en el cual se relata la experiencia de Lázaro con su primer amo, un ciego cruel y mezquino que lo hizo despertar de “la simpleza en que, como niño, dormido estaba”²⁴⁴, toman la forma de dos estructuras narrativas diferentes.

Muerto me lloró el Tormes en su orilla,
 en un parasismal sueño profundo,
 en cuanto don Apolo el rubicundo
 tres veces sus caballos desensilla.

Fue mi resurrección la maravilla
 que de Lázaro fue la vuelta al mundo,
 de suerte que ya soy otro segundo
 Lazarillo de Tormes en Castilla.

Entré a servir a un ciego, que me envía,
 sin alma vivo, y en un dulce fuego,
 que ceniza hará la vida mía.

¡Oh qué dichoso que sería yo luego,
 si a Lazarillo le imitase un día
 en la venganza que tomó del ciego!²⁴⁵

Dicho en términos esquemáticos, la primera estructura se explica de la siguiente manera:

Estructura narrativa de la enfermedad del cuerpo		
Situación inicial	Transformación	Situación final
Yo lírico está sano (se infiere de v. 1-8).	Yo lírico se enferma gravemente (v.1-4).	Yo lírico se cura (v. 5-8).

En cambio, la segunda se configura de esta forma:

²⁴⁴*Lazarillo de Tormes*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2004 [fecha de consulta: 22 Diciembre 2013]. Tratado primero. Disponible en http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/la-vida-de-lazarillo-de-tormes-y-de-sus-fortunas-y-adversidades--0/html/fedb2f54-82b1-11df-acc7-002185ce6064_2.html#I_2_.

²⁴⁵Luis de Góngora y Argote, *Sonetos completos*, p. 168.

Estructura narrativa de la enfermedad del alma		
Situación inicial	Transformación	Situación final
Yo lírico vive en estado apacible (se infiere de v. 9).	Yo lírico se enamora profundamente (v. 1-4 y 9-11).	Yo lírico vive intranquilo y desea cobrar venganza del agente causante de sus males (v. 12-14).

De la mano con ese artificio, se halla el equívoco, figura que consiste “en usar de alguna palabra que tenga dos significaciones, de modo que deje en duda lo que quiso decir”²⁴⁶; en este caso, la palabra que encierra más de una significación es “Lázaro”, espacio de indeterminación que se llena, ora como el Lázaro bíblico (vv.1-6), ora como Lázaro de Tormes (vv.7-14); no obstante, ambas se interpretan en tono humorístico, tal como se precisa a continuación:

La primera identificación de la voz lírica con el Lázaro bíblico se da en los primeros seis versos; ahí se retoma el Evangelio de San Juan²⁴⁷, donde se habla de la resurrección de Lázaro de Betania. En este pasaje la asociación se da en tres niveles: el primero, la resurrección de ambos sujetos (el Lázaro bíblico y el Lázaro gongorino); el segundo, el tiempo que estuvieron muertos (cuatro y tres días, respectivamente), y el tercero, la sorpresa que causó tal prodigio.²⁴⁸ Veamos los versos donde se aprecian los tres elementos: la resurrección, la sorpresa que ésta provocó y la duración de la muerte:

Muerto me lloró el Tormes en su orilla,
en un parasimal sueño profundo,
en cuanto don Apolo el rubicundo
tres veces sus caballos desensilla.

Fue mi resurrección la maravilla
que de Lázaro fue la vuelta al mundo.²⁴⁹

²⁴⁶Baltasar Gracián, *Agudeza y arte de ingenio*, p. 53.

²⁴⁷Juan 11, 45-46.

²⁴⁸Esta historia se ubica en Judea, territorio descrito por los discípulos como lugar de hostilidad y descreimiento.

²⁴⁹Luis de Góngora, *Sonetos completos*, p. 168.

En estos seis versos están contenidos los tres elementos: la resurrección, la admiración que ésta provocó y la duración de la muerte. Los dos primeros aspectos quedan expresados con relativa sencillez (versos 1 y 5 respectivamente); empero, el último resulta más complejo (versos 3 y 4), pues alude al mito de Apolo como auriga del carro solar, recurso que permite la asociación de esta divinidad con las salidas y puestas de sol que, en este caso, son tres. Hasta aquí se dan las razones por las que se representa a este dios al lado de los caballos y, sobre todo, los motivos por los que se le relaciona con la temporalidad; sin embargo, todavía no se llega a la médula del tercer aspecto, esto es, la aparente diferencia en el número de días que pasaron muertos los dos Lázaros.

Si se vuelve al pasaje bíblico, podrá leerse que Marta le dice a Jesucristo que su hermano “tiene cuatro días de muerto”, lo cual parece contrastar con las “tres veces que [Apolo] sus caballos desensilla” del texto gongorino; mas, si se pone atención, no hay diferencia entre uno y otro, pues en el primero, han transcurrido cuatro días y, por ende, tres puestas de sol y, en el segundo, han pasado los mismos tres atardeceres. En suma, en ambos textos, el número de días que han estado muertos los Lázaros ha sido el mismo, situación que permite confirmar la asociación de ambos sujetos en los tres niveles antes expuestos: el hecho de que ambos resucitan, la admiración que esto provoca y la cantidad de días que experimentaron la muerte.

Otra identificación entre el Lázaro bíblico y el gongorino se da por las metáforas muerte-sueño y vida-vigilia que se emplean tanto en un discurso como en otro. En el pasaje de la Biblia, Jesús se entera de la muerte de su amigo y comenta a sus discípulos: “Lázaro se ha dormido pero voy a despertarlo”²⁵⁰, metáfora que también aparece en el soneto para hacer referencia al fallecimiento aparente del sujeto, quien cayó “en un parasimal sueño profundo.”²⁵¹

La segunda significación, esto es, la identificación de la voz lírica con Lazarillo de Tormes se observa desde el verso siete hasta el catorce, en los cuales se alude a las aventuras de Lázaro con el ciego. Dicha comparación se establece gracias a los elementos que a continuación se enuncian:

²⁵⁰Juan 11, 11.

²⁵¹Luis de Góngora, *Sonetos completos*, p. 168.

La presencia del río Tormes y el uso de la frase nominal, “Lazarillo de Tormes”:

de suerte que ya soy otro segundo
Lazarillo de Tormes en Castilla.²⁵²

La referencia a los servicios que prestó Lázaro al ciego y a la crueldad de éste:

Entré a servir a un ciego, que me envía,
sin alma vivo...²⁵³

Y la venganza que ansía cobrar el sujeto:

¡Oh qué dichoso que sería yo luego,
si a Lazarillo le imitase un día
en la venganza que tomó del ciego!²⁵⁴

Ahora bien, la primera significación (yo lírico como Lázaro bíblico) como la segunda (yo lírico como Lázaro de Tormes) se construyen mediante el concepto *a similibus*, artificio que se forma por “la semejanza de un sujeto a otro”²⁵⁵; sin embargo, el juego de ingenio va más allá, pues para dotar de humor al texto, plantea la inversión de valores literarios y morales (véase la alteración del modelo amoroso) a través de otro tipo de agudezas, por ejemplo, la alusión, la exageración, la agudeza por contrariedad, por extravagante ilación, de nombre, de improporción y el concepto por acomodación de texto.

Líneas arriba se mostró una función de la alusión en los versos 3-4: la divinidad solar funge como marcador temporal, pues indica cuánto tiempo estuvo postrada la voz lírica: tres días; sin embargo, no se ha expuesto otra mucho más profunda: la renovación de la figura mitológica mediante su degradación²⁵⁶, pues ya no se mira al dios en su esplendor y gloria sino ensombrecido y disminuido por una serie de “ribetes burlescos”²⁵⁷; por ejemplo, Apolo presenta un comportamiento indecoroso, en tanto que lleva a cabo acciones que no son propias de su condición: se le hace desensillar a los caballos, labor destinada a

²⁵²Loc. Cit.

²⁵³Loc. Cit.

²⁵⁴Loc. Cit.

²⁵⁵El concepto *a similibus* no figura en la nómina de argumentos conceptuosos del Discurso XXXVI de *Agudeza*; empero, se nombra, se explica y se ejemplifica en el Discurso XXXVII de *Arte de ingenio*.

²⁵⁶Para más información sobre el tratamiento del mito en Góngora, consúltese *Funciones del mito clásico en el Siglo de Oro: Garcilaso, Góngora, Lope de Vega y Quevedo*, de Rosa Romojaro.

²⁵⁷Emilio Orozco Díaz, *Los sonetos de Góngora (Antología comentada)*, p. 150.

sujetos humildes, actitud artística que Vittorio Bodini dio en llamar “iconoclastia ironica.”²⁵⁸

La exageración es uno más de los rostros del ingenio porque exige que el lector exprese su capacidad imaginativa, ya que este tipo de realce expresa no lo que es sino lo que podría ser. Ésta se define como el “encarecimiento ingenioso, debido a la ocasión, que en las extraordinarias ha de ser el pensar y el decir extraordinario”²⁵⁹, y se encuentra varias veces en el soneto en cuestión, verbigracia, en los versos 1-6. En esta parte de la composición, el autor hiperboliza el grado de enfermedad de la voz lírica, pues la equipara con la muerte. Asimismo, encarece su recuperación y llega a compararla con la resucitación de Lázaro.

La agudeza por contrariedad es otro de los artificios utilizados por Góngora en “Muerto me lloró el Tormes en su orilla”; en este tipo de realce se inscribe la agudeza por improporción, que se da a causa del choque entre las propiedades y el sujeto. Muestra de ello se observa en los versos 9-11:

Entré a servir a un ciego, que me envía,
sin alma vivo, y en un dulce fuego,
que ceniza hará la vida mía.²⁶⁰

Aquí disuenan las expresiones adjetivas que se atribuyen al nombre; dicho de otro modo, la agudeza radica en la disonancia entre el yo lírico y sus atributos, o sea, ir vivo pero sin alma, y entre el sustantivo y sus calificativos, esto es, el fuego aniquilador y a la vez disfrutable.

Obsérvese que esta agudeza toma la forma de un endecasílabo bimembre por contradicción, esto es, se configura mediante una estructura que fue caro recurso de los poetas petrarquistas, ora italianos, ora españoles, lo cual en este caso llama la atención debido al uso lúdico que el poeta ha venido haciendo de los discursos preexistentes: los mitos clásicos, el *Lazarillo de Tormes* y los textos de la tradición judeocristiana. En las dos estrofas precedentes, el autor se regodea en la disolución o, en términos modernos, la

²⁵⁸Vittorio Bodini, *Studi sul Barocco di Góngora*, p. 71.

²⁵⁹Baltasar Gracián, *Agudeza y arte de ingenio*, p. 197.

²⁶⁰Luis de Góngora, *Sonetos completos*, p. 168.

deconstrucción de los textos preexistentes, lo cual choca con la presencia de una estructura clásica, una estructura que “fu il tramite, il filo conduttore della cultura rinascimentale e italiana”²⁶¹.

Todo lo anterior lleva a preguntarse: ¿por qué Góngora utilizó aquí este verso en clave petrarquista?, ¿por qué lo utiliza después de haber golpeado una y otra vez a la tradición?, ¿fue un acto deliberado o mera inercia poética?, ¿qué buscaba con este procedimiento? Una posible respuesta es que este poeta rebelde intentaba dinamitar los discursos previos, unas veces por mecanismos que a todas luces los alteraban y deformaban (lo que ocurre en los cuartetos del soneto en cuestión) y otras más por operaciones aparentemente inocentes e inocuas (lo que pasa con el verso bimembre por contradicción).

Otra agudeza que se puede percibir en este soneto es la nominal, la cual se suscita cuando se carea “el nombre, no sólo con el sujeto, sino con todas sus circunstancias, con todos sus adyacentes, hasta hallar con uno, o con otro, la artificiosa correspondencia”²⁶². Vale la pena mencionar que actualmente este tipo de recurso recibe el nombre de “polivalencia semántica”²⁶³, marbete que se emplea en la presente investigación. En el noveno verso del poema, se vislumbra este recurso cuando el poeta, tras haber introducido la presencia de Lazarillo de Tormes, juega con el nombre común: lazarillo, individuo que guía a un ciego, y con el nombre propio: Lazarillo, personaje central de la obra anónima de 1554. Obsérvese que ambos sustantivos alteran su significado con sólo cambiar la letra inicial: de minúscula a mayúscula, lo cual confirma el discurso XXXI del jesuita: “es como hidra bocal una dicción, pues a más de su propia y directa significación, si la cortan o la trastruecan, de cada sílaba renace una sutileza ingeniosa y de cada acento un concepto”.²⁶⁴

El concepto por extravagante ilación se revela en los últimos tres versos de la composición, pues se saca una consecuencia recóndita: la voz lírica, que toma la forma de un amante, desea vengarse del ciego hijo de Venus. Además, resulta inesperado que ese yo poético quiera desquitarse de una forma baja, esto es, como un pícaro:

²⁶¹ Vittorio Bodini, *Studi sul Barocco di Góngora*, p. 70.

²⁶² Baltasar Gracián, *Agudeza y arte de ingenio*, p. 39.

²⁶³ Cifuentes, *Fuente sellada...*, p. 56.

²⁶⁴ *Ibíd*, p.37.

¡Oh qué dichoso que sería yo luego,
si a Lazarillo le imitase un día
en la venganza que tomó del ciego!²⁶⁵

De la mano con esta extravagante ilación, se halla el concepto por acomodación de texto que consiste en retomar y/o trastocar un discurso de conocimiento extendido, o sea, una autoridad. Este final de soneto se funda justamente en ese recurso, o sea, en la “desconveniencia de la autoridad con la materia”²⁶⁶, puesto que un yo lírico que supuestamente ama con furor, en vez de ensalzar la figura de Cupido y aceptar con sumisión que lo maltrate (tal como lo hace Camoes en “Vençome amor, nam o nego, /ten mais força que eu asaz;/ que como é çego e rapaz,/ dame porrada de çego”²⁶⁷), desea ejecutar en ella el mismo escarmiento que Lazarillo efectuó en el ciego: hacer que se golpeará fuertemente contra una columna, al grado de dejarlo inconsciente.

Lo anterior, pone al descubierto que Góngora fue reconocido por Gracián a causa de su agudeza e inventiva, mismas que empleó para sacudir la norma literaria y moral de su época, una época en la que se apostaba por un lector ingenioso y que estuviera dispuesto a “cambiar constantemente de actitud en su lectura para llegar a aceptarlo todo, conjugándolo en una disposición estética libre de prejuicios y de inquebrantables clasificaciones de estilos o géneros”.²⁶⁸

En cuanto a los modelos literarios, puede verse que innovó, a partir de la tradición, la forma de hacer sonetos; esto se evidencia en la fragmentación estructural, el pluritematismo, la renovación del mito y la indeterminación de espacios. Respecto a los patrones de comportamiento, puede atisbarse una sugerencia: cambiemos la manera de conducirnos en el terreno amoroso, pues el sufrimiento, la sumisión y el silencio no resultan funcionales en nuestros tiempos. Mejor demos de palos al amor y disfrutemos la vida antes de que las Moiras corten el hilo y nos sumerjan en un “parasismal sueño profundo” del que no salgamos jamás.

²⁶⁵Luis de Góngora, *Sonetos completos*, p. 168.

²⁶⁶Baltasar Gracián, *Arte de ingenio*, p. 317.

²⁶⁷Camoes, *Cit. Post.*, Baltasar Gracián, *Agudeza y arte de ingenio*, p. 69.

²⁶⁸Antonio Pérez Lasheras, *Piedras preciosas... Otros aspectos de la poesía de Góngora*, p. 52.

3.3.2 “Despidióse el francés con grasa buena” (1612)

En octubre de 1611 y con motivo de la muerte de Margarita de Austria, esposa de Felipe III, se llevaron a cabo fastuosas celebraciones que incluyeron túmulos, ya majestuosos como los de Córdoba, ya modestos como los de Écija; misas que se coronaban con cultos sermones; repicar de campanas por días enteros; generosos banquetes en la Corte madrileña, y certámenes poéticos, verbigracia, los que fueron convocados en Andalucía. Muestra de ello se encuentra en la *Relación de las honras que se hicieron en la ciudad de Córdoba a la muerte de la Serenísima Reina Señora Nuestra, doña Margarita de Austria, que Dios haya*, donde se da cuenta de los actos fúnebres que se efectuaron en dicha ciudad, entre los que se encuentran las honras poéticas en las que participó Luis de Góngora y Argote, Enrique Vaca de Alfaro, fray Hernando de Luján, fray Andrés Márquez, Pedro de Cárdenas y Angulo y Antonio de las Infantas, por mencionar algunos.²⁶⁹

Con motivo de este suceso, Góngora escribió ese año tres sonetos: “A la que España, toda humilde estrado”, “No de fino diamante, o rubí ardiente” y “Máquina funeral que desta vida”, los cuales se caracterizan por el encarecimiento conceptual del túmulo cordobés y por las imágenes del desengaño a la muerte de la joven reina, quien al fallecer contaba con sólo veintisiete años de edad; no obstante, un año después de haber compuesto estas piezas solemnes y áulicas que perseguían el ensalzamiento de las exequias reales, Luis de Góngora escribió “Despidióse el francés con grasa buena”, soneto de estilo manierista que aprovecha la visita del duque de Húmena para criticar a la Corte de Felipe III.

Se ha dicho que este soneto es de estilo manierista porque presenta una serie de aspectos formales y de contenido de corte anticlásico; verbigracia, redes intertextuales, metapoéticas y autorreferenciales, es decir, procesos combinatorios; sujetos marginales; voces líricas enmascaradas; estructuras atomizadas; decir indirecto conseguido mediante polivalencia semántica y sintáctica, esto es, mediante recursos ingeniosos; finales abiertos o indeterminados, y temas que ya habían sido abordados por la tradición literaria pero que ahora muestran su faz violenta o extraordinaria, tal como se expone a continuación.

²⁶⁹ Para mayor información sobre el contexto de estos poemas fúnebres, consúltese Juana Toledano Molina, “Tres sonetos de Góngora en su contexto (a propósito de las exequias cordobesas en honor de la reina Margarita, 1612)” en http://cvc.cervantes.es/literatura/aiso/pdf/07/aiso_7_088.pdf.

Este poema es un texto narrativo que, según el epígrafe del manuscrito Chacón, gira en torno a un acontecimiento histórico: la estancia del duque de Humena en la corte española. Si nos quedamos con este dato y atendemos a la preceptiva clásica, este evento es materia de un poema épico debido a que presenta, además de un “fundamento histórico”²⁷⁰, sujetos nobles; empero, Góngora contraviene la tradición y crea con ese mismo asunto un poema satírico-burlesco que violenta y hace extraordinaria la naturaleza de dichas entidades, cuya falta de decoro (de la cual se hablará más adelante) las convierte en poco más que criaturas esperpénticas.

Mas, ¿quiénes son estas figuras degradadas?²⁷¹, ¿es el duque de Humena?, ¿es la corte española de Felipe III?, ¿es acaso el poeta enmascarado de yo lírico maldiciente? Si atendemos a uno de los rasgos manieristas, esto es, a la construcción de sujetos marginales, obtendremos las respuestas a estas interrogantes, pero antes de ello vayamos al soneto en cuestión.

Despidióse el francés con grasa buena,
(con buena gracia digo, señor Momo),
hizo España el deber con el Vandomo,
y al pagar lo hará con el de Pena.

Reales fiestas le impidió al de Humena
la ya engastada Margarita en plomo,
aunque no hay toros para Francia como
los de Guisando, su comida y cena.

Estrellóse la gala de diamantes
tan al tope, que alguno fue topacio,
y aun don Cristalián mintió finezas.

Partióse al fin, y tan brindadas antes
nos dejó las saludes de Palacio,
que otro día enfermaron Sus Altezas.²⁷²

La construcción de sujetos en este texto resulta compleja y sorprendente porque, tal como ocurre con el resto de nuestro *corpus* gongorino, se logra mediante procesos

²⁷⁰Donatella Gagliardi, “Entre fábula, épica e historia. Definiciones del género caballeresco en la España del XVI” en *La teoría de la épica en el siglo XVI (España, Francia, Italia y Portugal)*, p. 241.

²⁷¹En *Antología poética*, p. 370, Antonio Carreira identifica a los sujetos que figuran en el soneto con las siguientes entidades históricas: el duque de Humena es el duque Mayenne; el Vandomo es el duque de Vendôme, hijo natural de Enrique IV, y el de Pena es el duque de Penne y de Florencia, título de Alejandro de Medicis.

²⁷²Luis de Góngora, *Sonetos completos*, p. 192.

combinatorios de diferente índole: redes intertextuales o interdiscursivas, metapoéticas y autorreferenciales. Antes de pasar a estos procedimientos combinatorios, es necesario detenernos en lo siguiente: ¿quién es el sujeto fijo de esta narración?; en una primera lectura, el receptor podría pensar que el sujeto es el Duque de Humena, sospecha que no extrañaría en virtud de que el epígrafe lo presenta como entidad central del poema y porque el soneto abre (primer cuarteto: “Despidióse el francés con grasa buena...”) y cierra (segundo terceto: “Partióse al fin, y tan brindadas antes...”) con él; sin embargo, si se hace una lectura atenta se observará que el sujeto fijo no es el francés, pues él en ningún momento sufre una transformación:

Estructura: exposición (secuencia)		
Primero	Posteriormente	Al final
El duque de Humena llega a la Corte española (v. 1-4).	El duque de Humena es agasajado por la Corte española (v. 5-11).	El duque de Humena se va de la Corte española (v. 12-14).

En cambio, si miramos lo que ocurre con la corte española, nos daremos cuenta de que ella sufre una grave transformación:

Estructura: narración		
Situación inicial	Transformación	Situación final
Corte española cumple con las costumbres diplomáticas y recibe al duque de Humena y a su séquito (v. 3)	Corte española gasta una fortuna en agasajar al duque de Humena y a su séquito (v.5-11).	Corte española responde a las costumbres diplomáticas pero queda endeudada tras la visita (v. 4 y v. 12-14).

Con base en estos esquemas podemos aseverar lo siguiente: el sujeto fijo no es el duque de Humena sino la corte española, pues es ella quien sufre la transformación: en un

inicio es una Corte de saludables formas diplomáticas (“hizo España el deber con el Vandomo”²⁷³) y al final es una Corte enferma y llena de tribulaciones económicas (“que otro día enfermaron Sus Altezas”²⁷⁴), lo cual permite apreciar un tipo de sujeto marginal: el enfermo, imagen alegórica que –tal como se expondrá más adelante- se va creando mediante un par de recursos manieristas: el decir indirecto o polivalente y el juego de contrastes a nivel sintáctico, semántico y cromático.

Ya se había mencionado que los sujetos de este poema se presentaban como entidades esperpénticas a causa de su falta de decoro. Mas, ¿a qué nos referimos cuando hablamos de decoro? En términos generales, el decoro es “el respeto y mesura que se debe tener delante de los mayores y personas graves”²⁷⁵, concepto medular para la sociedad española del siglo XVII; no obstante, para Horacio, pilar preceptivo de los poetas auriseculares, el decoro es una noción más amplia²⁷⁶, ya que rebasa las fronteras domésticas y se instala en el terreno artístico donde adquiere, además de la significación moral, una significación dramática, la cual se entiende como “la adecuación de la conducta y lenguaje de los personajes a las convenciones de un papel (nivel social, jerarquía dramática-primer galán, rey, etc.-)”.²⁷⁷

A partir de estas nociones, puede verse que el cariz indecoroso de ambos sujetos reside en la falta de correspondencia entre su condición social y su conducta. Por un lado, el duque de Humena se presenta como un ser grueso (v.1), de aspecto descuidado (v.1) y cuyo único interés es la comida y la bebida (v. 7 y 8), caracterización que disuena si se le confronta con el ideal de nobleza del Siglo de Oro que hallaba su síntesis en *El cortesano* de Castiglione: todo hombre que se preciase de ser noble debía provenir de linaje preclaro; mostrar ingenio, refinamiento y mesura; tener buena disposición de rostro y cuerpo; estar capacitado en el uso de armas; estar instruido en la lengua hablada y escrita, y poseer conocimientos de música, pintura y otras artes. Por otro lado, la Corte española se describe

²⁷³Loc. cit.

²⁷⁴Loc. cit.

²⁷⁵Sebastián de Covarrubias, *Tesoro de la lengua castellana o española*, p. 426.

²⁷⁶Para mayor información sobre este concepto, consúltese el trabajo de Raquel Barragán Aroche, *El arte de las artes de Salazar y Torres: Imitatio y estética gongorina en el siglo XVII novohispano*.

²⁷⁷Christophe Couderc, *Cit, Pos.*, Ignacio Arellano, *Galanes y damas en la comedia nueva*, p.34.

como una entidad débil, agotada y llena de pesares²⁷⁸, propiedades que contrastan con la visión que en la época se tenía de dicha institución: en el quinientos la Corte de los Austrias representaba el poderío del imperio, un imperio que, en palabras de María José Vega, “se reconocía simbólicamente como heredero del romano de Augusto, y también como su indudable superación”²⁷⁹. Esta falta de decoro provoca que la imagen de la nobleza se deforme, tal como si se le estuviese colocando frente a un espejo convexo. Cabe señalar que esta alteración especular del modelo nobiliario desborda los cauces del contenido e invade también las formas, esto es, se observa tanto en la forma como en el contenido del soneto, pues las dos últimas estrofas están construidas como una unidad simétrica, ya que el primer terceto presenta la misma fórmula que el segundo, o sea, CDE, CDE:

Estrellóse la gala de diamantes
tan al tope que alguno fue topacio,
y aun don Crisalián mintió finezas.

Partióse al fin, y tan brindadas antes
nos dejó las saludes de Palacio,
que otro día enfermaron sus altezas.²⁸⁰

Hasta aquí, el lector habrá entendido a qué nos referimos con el carácter especular que presentan los dos tercetos, pero seguramente también se habrá preguntado en qué radica el cariz deformante. Para aclarar este aspecto, es necesario volver la mirada a la minuciosa investigación de Mónica Güel, donde se apunta que, a pesar de que el cordobés “adopta tres nuevas fórmulas poco representadas”²⁸¹(CDC, DCD; CDE, DCE, Y DCE, CED), él afanosamente sigue poniendo en práctica las dos estructuras predilectas de Petrarca y Garcilaso (CDE, CDE y CDE, DCE); verbigracia, las que pueden leerse en los sonetos “Solo e pensoso i più deserti campi” y “A Dafne ya los brazos le crecían”, del aretino y del toledano, respectivamente:

²⁷⁸Luis de Góngora no fue el único escritor que vio en la Corte española a una entidad enferma. Gracias a José Martínez Millán y María Antonietta Visceglia se sabe que también el arbitrista Cristóbal Pérez de Herrera concibió a dicha institución como un ser aquejado por distintas patologías. Muestra de esto se encuentra en su *Curación del cuerpo de la República o remedios para el bien de la salud del cuerpo de la República*, folios que fueron escritos en 1610 con el objetivo de ofrecer una solución a los problemas que aquejaban a la Corona.

²⁷⁹Lara Vilà y María José Vega (eds.), *La teoría de la épica en el siglo XVI (España, Francia, Italia y Portugal)*, p. 2010.

²⁸⁰Luis de Góngora, *Sonetos completos*, p. 192.

²⁸¹Mónica Güel, *La rima en Garcilaso y Góngora*, p.33.

Solo e pensoso i più deserti campi
vo mesurando a passi tardi e lenti,
e gli occhi porto per fuggire intenti
ove vestigio uman l'arena stampi.

Altro schermo non trovo che mi scampi
dal manifesto accorger de le genti,
perché negli atti d'alegrezza spenti
di fuor si legge com'io dentro avampi:
sì ch'io mi credo omai che monti e piagge
e fiumi e selve sappian di che tempre
sia la mia vita, ch'è celata altrui.

Ma pur sì aspre vie nè sì selvage
cercar non so ch' Amor non venga sempre
raggiando con meco, e io co llui.²⁸²

A Dafne ya los brazos le crecían
y en lenguos ramos vueltos se mostraban;
en verdes hojas vi que se tornaban
los cabellos qu' el oro escurecían;

de áspera corteza se cubrían
los tiernos miembros que aún bullendo 'staban;
los blancos pies en tierra se hincaban
y en torcidas raíces se volvían.

Aquel que fuera la causa de tal daño,
a fuerza de llorar, crecer hacía
este árbol, que con lágrimas regaba.

¡Oh miserable estado, oh mal tamaño,
que con llorarla crezca cada día
la causa y la razón por que lloraba!²⁸³

Si comparamos los tres pares de tercetos, es decir, los de Petrarca, Garcilaso y Góngora, se descubrirá que la finalidad de los dos primeros es distinta de la del tercero. En el caso de Petrarca y Garcilaso, el segundo terceto es reflejo fiel de los sentimientos que la apesadumbrada voz lírica manifiesta en el primero: yo sufro a causa del amor pero no puedo desasirme de él; en cambio, en el caso de Góngora, el segundo terceto es una refracción enrarecida de la realidad presentada en la estrofa anterior: yo poético miro una corte saludable, llena de esplendor y grandeza, pero en realidad estoy ante una institución enferma y atribulada. Dicho en términos ópticos, los tercetos clásicos semejan un espejo

²⁸²Francesco Petrarca, *Antología poética del Renacimiento*, p. 40-42.

²⁸³Garcilaso de la Vega, *El soneto español en el Siglo de Oro*, p. 47.

plano que proyecta fidedignamente la realidad, mientras que los tercetos gongorinos se parecen a los espejos convexos por su capacidad para deformar una imagen.

Lo anterior nos recuerda el procedimiento distorsionador de la figura humana que fue empleado por artistas manieristas como Girolamo Francesco Maria Mazzola (*il Parmigianino*), quien en su “Autorretrato en un espejo convexo” (1523-1524) presenta una realidad que ha sido trastocada por el uso de recursos especulares. Esta pintura está compuesta por cinco planos, tres de los cuales se centran en la figura del joven y refinado modelo que, en este caso, es el mismo pintor. En el primer plano se aprecia una pequeña superficie de madera; en el segundo, la mano derecha del sujeto; en el tercero, su brazo bien ataviado; en el cuarto, el pecho y el rostro, y en el quinto, la habitación en la que se encuentra. Tanto la proyección de la habitación en la que se encuentra el modelo como la del sujeto mismo están distorsionadas: en la primera se alargan y curvan extraordinariamente los elementos del cuarto, y en la segunda se pierden las proporciones de la figura humana, en especial de las manos.



Autorretrato en un espejo convexo, 1523-1524, óleo sobre madera (24.4 cm.), Museo de Viena, Viena.

Otro elemento que se descubre gracias a los esquemas es que la estructura del poema se atomiza por medio del desplazamiento del motivo central, es decir, ya no contamos con una estructura clásica, de corte renacentista, unitaria y cohesionada, sino que tenemos una estructura fragmentada, cuyos elementos principales (la narración sobre la enfermedad de la Corte española) han quedado relegados a un plano secundario y los secundarios han pasado a un plano principal (la secuencia del duque de Humena).

Ahora bien, volviendo a los procedimientos combinatorios en “Despidióse el francés con grasa buena”, puede decirse que este poema es un colorido tapiz discursivo que mezcla hilos de la mitología clásica, de la literatura caballerescas, de la poesía petrarquista e, incluso, de la propia obra gongorina, discursos que, como se verá a continuación, se retoman en clave burlesca a fin de ser revalorados y revitalizados.

La presencia de la mitología clásica se halla en la mención a Momo (v. 2), figura que, por un lado, representa al hijo de Nix,²⁸⁴ (la Noche), criatura que según Covarrubias, “no haze cosa alguna y sólo sirve para reprehender todo lo que los demás hacen”²⁸⁵ y, por otro, al carnavalesco Rey Momo, personaje grande y obeso semejante al “corpulento *gourmand* del cuadro de Brueghel.”²⁸⁶ Como en toda la poesía gongorina, el uso de este procedimiento combinatorio no es gratuito, tiene una función medular: permite crear un ambiente comunicativo propicio para la crítica de formas literarias y sociales, pues brinda a la mustia y socarrona voz lírica un interlocutor que, igual que ella, lanza críticas entre burlas y veras.

Para ejemplificar la crítica a las formas sociales, hay que remitirse a los primeros dos versos del soneto: “Despidióse el francés con grasa buena/ (con buena gracia digo, señor Momo,)”²⁸⁷, donde mediante una marca dialógica y un juego de ingenio sonoro, que consiste en “trocar alguna letra o sílaba de la dicción para sacarla a mayor significación”²⁸⁸, la voz lírica pone en evidencia la descuidada apariencia del duque. Con esta paronomasia (“grasa” en lugar de “gracia”) y esta estructura de diálogo (“digo, señor Momo,”), el yo lírico ataca y después aparenta retractarse justificando su impertinencia con un *lapsus linguae* que en el fondo no tiene la intención de corregir, recursos que hacen oscilar al yo poético entre la irreverencia y el respeto.

La crítica de las formas literarias es aún más sutil que la anterior, pues exige que se atiendan diversas marcas: la estructura narrativa del poema, la onomástica de voces como Cristalián y la forma dialógica que se establece entre el yo lírico y Momo, rasgos que en un

²⁸⁴Hesíodo, *Teogonía*, p. 7.

²⁸⁵Sebastián de Covarrubias, *Tesoro de la lengua castellana*, p. 1145.

²⁸⁶Edward Muir, *Fiesta y rito en la Europa moderna*, p. 105.

²⁸⁷ Luis de Góngora, *Sonetos completos*, p. 192.

²⁸⁸Baltasar Gracián, *Arte de ingenio. Tratado de la agudeza*, p. 271.

primer momento pasan inadvertidos, pero que, una vez puestos en relación con uno de los discursos literarios dominantes en el siglo XVI, cobran una relevancia sorprendente. Una vez que se han revisado estos tres aspectos, entraremos al segundo caso de red intertextual, o sea, a la de los libros de caballerías.

La estructura narrativa del soneto es una marca que remite al lector a un género ampliamente difundido y sumamente gustado en el siglo XVI: la literatura caballeresca. Según Horst Baader, todo libro que se preciase de ser caballeresco debía presentar las aventuras del héroe mediante “la estructura narrativa característica del género”²⁸⁹, propiedad que, como acaba de exponerse, Góngora retoma para mostrar la historia de la antiheroica Corte española, institución que se halla compuesta por seres de conducta viciosa y, por ende, reprochable, verbigracia, don Cristalián.

“Cristalián”, voz que aparece en el verso 11, recuerda la onomástica caballeresca. Si bien Antonio Carreira afirma que este nombre alude al personaje de la obra escrita por Beatriz Bernal: *Don Cristalián de España, príncipe de Trapisonda*²⁹⁰, esta palabra también recuerda la onomástica de *Las sergas de Esplandián* (1510), en concreto, el nombre del personaje principal: Esplandián. Esta palabra está compuesta claramente por dos partes: la base (cristal) y la desinencia (-lián); la primera hace referencia al fino y transparente material, y la segunda al noble y puro hijo de Amadís de Gaula. Si prestamos atención a la naturaleza de los elementos que conforman la palabra, descubriremos que ambos connotan pulcritud, ora material, ora espiritual, situación que contrasta con la podredumbre de un sujeto falso como “don Cristalián”.

Estrellóse la gala de diamantes
tan al tope, que alguno fue topacio,
y aun don Cristalián mintió finezas.²⁹¹

De la mano de estos dos aspectos, se encuentra la estructura dialógica anteriormente mencionada: la que se da entre el yo lírico y el señor Momo (v.1-2). Este recurso remite, ya no a la forma del discurso caballeresco, sino a su transmisión. Para entender este punto es necesario recordar que durante bien entrado el siglo

²⁸⁹Horst Baader, “Las novelas de caballerías” en *Literatura universal: Renacimiento y Barroco*, p. 531.

²⁹⁰Luis de Góngora, *Antologíapoética*, Antonio Carreira (ed.), p. 371.

²⁹¹Luis de Góngora, *Sonetos completos*, p. 192.

XVI la literatura caballeresca se transmitía por dos vías: la oral y la escrita. Respecto a la segunda vía, la primera tenía mayor alcance en términos de difusión porque se llevaba a cabo en un espacio público y, además, no exigía la posesión de soportes físicos para cada receptor, ya que bastaba con que un sujeto memorizase o leyese en voz alta una historia para que ésta llegase a los oídos de un público amplio; en cambio, la segunda se realizaba en un ámbito privado y requería un individuo que contase con los recursos suficientes para adquirir los materiales de lectura.²⁹²

Al parecer, Góngora, hombre sensible a su entorno e inmerso en los círculos culturales de la época,²⁹³ era consciente de eso, es decir, de los modos en los que se compartía este tipo de literatura. Muestra de lo anterior se vislumbra en “Despidióse el francés con grasa buena”, soneto en el que, como ya se apuntó, se presenta un diálogo entre dos entidades (v. 1-2): el yo lírico y el señor Momo. Por su cariz deíctico (“yo lírico estoy aquí y ahora hablando con el señor Momo”) y vocativo (“Oh, señor Momo, escucha lo que te cuento”), este diálogo recuerda la forma de transmisión oral y, por extensión, a los juglares que iban contando de pueblo en pueblo las hazañas de héroes como Rodrigo Díaz de Vivar o los Infantes de Lara; empero, en este caso, el “juglar cordobés” no cuenta en tono solemne las valerosas andanzas de los héroes, sino que en tono jocoso va relatando las grotescas aventuras de una Corte en decadencia.

Con base en estos tres elementos podemos ver cómo el poeta retoma el discurso caballeresco en forma (estructura narrativa), contenido (personajes con onomástica propia de ese tipo de textos) e, incluso, manera de transmisión (oral); lo aniquila mediante su traslado al terreno satírico-burlesco y, finalmente, lo devuelve a la vida como un producto artístico novedoso y pleno de posturas críticas en torno a las maneras en las que se conduce la corte española.

²⁹²Véase Pedro Ruiz Pérez, *Entre Narciso y Proteo: lírica y escritura de Garcilaso a Góngora, La rúbrica del poeta: la expresión de la autoconciencia poética de Boscán a Góngora y Cánones críticos en la poesía de los Siglos de Oro*.

²⁹³Véase Francisco Álvarez Amo, et al., *La Córdoba de Góngora*.

Otro discurso que se rescata en este poema es el de la burocracia cortesana, en concreto, el de los comunicados reales. Según Antonio Carreira²⁹⁴, los mensajes que enviaba el monarca a sus súbditos siempre comenzaban con la frase “Salud y gracia: sepades...”, fórmula que se halla fragmentada y diseminada en la estructura de “Despidióse el francés con grasa buena”, de tal suerte que el primer elemento de la expresión curialesca, o sea, “salud” se encuentra en el verso 13 (“nos dejó las *saludes* de Palacio”²⁹⁵); el segundo, es decir, “gracia”, en el verso 2 (“(con buena *gracia* digo, señor Momo)”²⁹⁶), y el tercero, esto es, “sepades” en los versos 3-12; en otras palabras, la voz “salud” cierra el soneto, la voz “gracia” lo abre y la voz “sepades” lo dota de cuerpo. No es casual que las voces “salud” y “gracia” aparezcan en la última y primera estrofa respectivamente, todo lo contrario, es un acto poético deliberado que prepara a los receptores, tal como lo hacía la fórmula real, para que “sepades” todo lo que el relator, que en este caso es el “juglar cordobés”, presenta en los versos 3-12, o sea, el relato de la desafortunada visita del duque de Humena. Con esta disposición de los elementos se teje una red interdiscursiva entre el poema y la comunicación real, operación que permite -como con el paradigma épico- derruir el edificio textual y, con los escombros, construir nuevos y más cercanos modelos. Asimismo, este entramado discursivo favorece la polivalencia semántica y la presencia de finales abiertos, pues para entender el mensaje se tiene que transitar del registro serio y formal del discurso nobiliario al registro jocoso y lúdico del discurso gongorino.

Lo mismo ocurre con el petrarquismo, uno más de los discursos que el “Homero español” retoma, reformula y revitaliza. Para llevar a cabo esta operación, Góngora hace lo siguiente: primero, toma prestadas una serie de imágenes petreas²⁹⁷, tales como los diamantes, el topacio, el cristal, el plomo, la perla y, por extensión, los procedimientos relacionados con el trabajo de las piedras preciosas, verbigracia, engastar, estrellar y poner

²⁹⁴Este comentario lo hace Antonio Carreira a propósito del poema “Temo tanto los serenos” y no de “Despidióse el francés con grasa buena”. Para mayor información consúltese *Luis de Góngora. Antología poética*, p. 224.

²⁹⁵Luis de Góngora, *Sonetos completos*, p. 192.

²⁹⁶Loc. Cit.

²⁹⁷Esta categoría se ha tomado de Pilar Sorolla Manero, quien en *Imágenes petrarquistas en la lírica española el Renacimiento* agrupa en seis bloques las imágenes de origen petrarquista utilizadas por los escritores líricos españoles del Siglo de Oro, a saber, las del mundo humano (las de la guerra, el poder, el *homo viator*); las del mundo animal (las fieras, los reptiles, los animales del campo, las aves); las del mundo vegetal (las flores, los frutos, los árboles); las del mundo mineral (las piedras preciosas y los metales); las del mundo astronómico y astrológico (el sol, la luna, las estrellas), y las del mundo atmosférico (el fuego, el hielo, la nieve, la luz).

al tope; después, encuadra estas imágenes en un contexto inaudito; posteriormente, las dota de un significado diferente y, con ello, crea un nuevo código poético. Para entender a qué nos referimos cuando hablamos de contexto inaudito, hay que tener en cuenta que estas imágenes formaban parte de un repertorio imaginístico, cuyo uso era frecuentísimo en Petrarca, poetas cuatrocentistas y quinientistas (Tasso, Minturno, Martelli, Aquilano, Visconte, Bembo, Tansillo, por mencionar algunos) y escritores renacentistas españoles (Boscán, Garcilaso, Cetina, Hurtado de Mendoza, Acuña, anónimos de las *Flores de poetas ilustres* y del *Cancionero* de 1554, etc.), quienes las empleaban principalmente en clave amorosa y, en menor medida, en clave heroica, tal como lo evidencian los siguientes fragmentos del soneto CXCIV de Cetina y de la *Diana* de Gil Polo, respectivamente:

Pero si permitiese el hado mío,
cosa que podría ser, que amor hallase
entrada en ese pecho de diamante,
apagar de mi alma aquel deseo,
en blando consentir se transformase.²⁹⁸

y

De cuya ilustre cepa veo nascido
aquel varón de pecho adamentino,
por valerosas armas conosciado,
César romano y Duque valentino.²⁹⁹

En ambos casos, la imagen del diamante mantiene el significado que le daban los poetas petrarquistas, ora italianos, ora españoles, esto es, sigue relacionando la dureza y resistencia del metal con la casta negativa de la dama o con el valor del monarca; en tanto que en el soneto de Luis de Góngora ésta se resignifica: las mismas propiedades se emplean para hablar de una conducta viciosa, la de los nobles de la Corte. Dicho de otro modo, en los primeros, la imagen –que aparece inscrita ya en composiciones de carácter amoroso, ya heroico- se presenta en términos de virtud, en tanto que en el segundo la imagen –que figura en una pieza satírico-burlesca- se muestra en términos de vicio y corrupción:

Estrellóse la gala de diamantes
tan al tope, que alguno fue topacio,
y aun don Cristalián mintió finezas.³⁰⁰

²⁹⁸Gutierre de Cetina, *Cit. Pos.*, Pilar Sorolla Manero, *Imágenes petrarquistas en la lírica española del Renacimiento*, p. 434.

²⁹⁹Gil Polo, *Cit. Post.* Pilar Sorolla Manero, *Imágenes petrarquistas en la lírica española del Renacimiento*, p. 435.

En esa misma estrofa, aparece otra imagen petrosa utilizada por los poetas italianos y españoles renacentistas: la del topacio, piedra que -como se aprecia en la poesía de Petrarca y de Barahona de Soto- servía para describir suntuariamente los ojos y el cabello de la dama:

L' auro e i topacii al sol sopra la neve
vincon le bionde chiome presso a gli occhi
che menan gli anni miei sì tosto a riva.³⁰¹

y

Vido el rostro sin igual,
los topacios y el coral,
puestos por arte y sutil
el aljófar y el marfil
la púrpura y el cristal.³⁰²

En los dos fragmentos, la imagen del topacio se halla en poemas de tono amoroso y funciona como recurso hiperbólico de la figura de la dama que, neoplatónicamente hablando, debía ser bella y buena; en cambio, en el caso gongorino la situación es totalmente diferente, pues se encuentra en un texto de tono satírico-burlesco y opera como mecanismo de denuncia de una realidad que ha perdido su belleza y su bondad.

La tercera imagen petrosa que aparece en “Despidióse el francés con grasa buena” es el cristal, piedra que -tal como se explicó líneas arriba- se presenta en forma de base léxica del nombre propio “Cristalián”. Igual que las otras dos, ésta era recurrente en la obra de los líricos italianos cuatrocentistas y quinientistas, así como en la de los poetas españoles renacentistas, quienes sin distanciarse mucho de Petrarca establecieron “relaciones metafóricas con la amada o con una parte física o espiritual de ella para, luego, no menos tópicamente, pasar a designar metafóricamente, el agua o alguna de sus posibilidades cristalizadoras.”³⁰³ Ejemplos de estas posibilidades referenciales se hallan en Montemayor y Garcilaso:

³⁰⁰Luis de Góngora, *Sonetos completos*, p. 192.

³⁰¹Francesco Petrarca, *Cit. pos.*. Pilar Sorolla Manero, *Imágenes petrarquistas en la lírica española del Renacimiento*, p. 483.

³⁰²Luis de Barahona de Soto, *Cit. pos.*. Pilar Sorolla Manero, *Imágenes petrarquistas en la lírica española del Renacimiento*, p. 484.

³⁰³Pilar Sorolla Manero, *Imágenes petrarquistas en la lírica española del Renacimiento*, p. 438.

Mas, di, la frente lisa,
el rostro cristalino
el cabello dorado,
y el cuello delicado.³⁰⁴

y

Corrientes aguas puras, cristalinas,
árboles que os estáys mirando en ellas.³⁰⁵

En el soneto en cuestión, la imagen vítrea no se ajusta a la primera posibilidad referencial, o sea, a la que vincula el cristal con la belleza de la dama; no obstante, se acerca a la segunda, esto es, a la que relaciona esta imagen con el agua y sus avatares. Esta cercanía se debe a que ambas entidades (el agua y don Cristalián) comparten un rasgo distintivo del cristal: su carácter traslúcido; empero, mientras en el caso garcilasista la transparencia es real (el agua es verdaderamente clara como el cristal), en el caso gongorino esa propiedad es falsa (don Cristalián finge tener esa cualidad pero, en realidad, carece de ella), lo cual pone al descubierto la ruptura de la metáfora clásica y, con ello, un rasgo de la literatura manierista.

La cuarta imagen petrosa que figura en este soneto es el plomo, cuya presencia parece mantenerse en la línea clásica, en virtud de que conserva el sentido que ya desde Petrarca se la había dado: estaba ligado a aspectos negativos o dañinos para la voz lírica; verbigracia, el desasosiego que provocan en el amante las plúmbeas saetas de amor o —en menor medida— la insensibilidad de aquellos que permanecen impávidos ante la belleza de Laura:

No temo los peligros del mar fiero
ni de un scita la odiosa servidumbre,
pues alivia los hierros la costumbre
y al remo grave puede hacer ligero.
Ni oponer este pecho por terrero
de flechas a la inmensa muchedumbre;
ni envuelta en humo la dudosa lumbre,
ver y esperar el plomo venidero.³⁰⁶

y

³⁰⁴Jorge de Montemayor, *Cit. pos.*, Pilar Sorolla Manero, *Imágenes petrarquistas en la lírica española del Renacimiento*, p. 443.

³⁰⁵Garcilaso de la Vega, *Cit. pos.*, Pilar Sorolla Manero, *Imágenes petrarquistas en la lírica española del Renacimiento*, p. 441.

³⁰⁶Lupercio Leonardo de Argensola, *Cit. pos.*, Pilar Sorolla Manero, *Imágenes petrarquistas en la lírica española del Renacimiento*, p. 489.

Ma l'ora e'l giorno ch'io le luci apersi
nel bel nero et nel bianco
che mi scacciar di là dove Amor corse,
novella d'esta vita che m'addoglia
furon radice, et quella in cui l'etade
nostra si mira, la qual piombo e legno
vedendo è chi non pave.³⁰⁷

Esta imagen petrarquista, que figura en el sexto verso de “Despidióse el francés con grasa buena”, o sea, aquel en el que se lee: “la ya engastada Margarita en plomo”³⁰⁸ parece mantenerse en la línea clásica gracias a que conserva su connotación negativa; empero, se desvía de ésta en tanto que el cariz negativo no está dado por las flechas de plomo que causan el desamor o por los corazones de oscura piedra, sino por el ataúd plúmbeo en el que reposan los restos de la reina. Aunado a esto, el contexto en el que se encuentra no es elegiaco, como se esperaría, sino jocoso, lo cual termina de alterar la trayectoria clásica de la imagen.

La última imagen petrosa del poema se encuentra oculta en el mismo verso. Para llegar a ella, primero se debe detectar la perífrasis: Margarita yacente en su sepultura es como una perla engastada en el ataúd y, posteriormente, se debe poner en relación con, por un lado, el código petrarquista del que se ha estado hablando y, por otro, con la autorreferencialidad que el poeta propone críticamente en esta línea.

La perla es una imagen frecuentísima en el repertorio petrarquista. Se empleaba para designar los dientes, las lágrimas y algunos objetos de ornamentación de las damas; generalmente venía acompañada por otras imágenes petrosas como los rubíes, las esmeraldas, el cristal, los diamantes y el oro, cuya concomitancia permitía configurar en términos metafóricos el rostro de la dama. Petrarca, Giusto de Conti y Gutierre de Cetina son claros exponentes de este código: el primero presenta en el *Canzoniere* los dientes y las lágrimas mediante las imágenes de la perla y el cristal, respectivamente:

perle e rose vermiglie, ove l'accolto
dolor formava ardenti voci e belle,

³⁰⁷Francesco Petrarca, *Cit. Post.*, Pilar Sorolla Manero, *Imágenes petrarquistas en la lírica española del Renacimiento*, p. 487.

³⁰⁸Luis de Góngora, *Sonetos completos*, p. 192.

fiamma i sospir' le lagrime cristallo.³⁰⁹

El segundo ofrece en el *Parnaso* la visión de una dama que ríe solamente a través de la imagen de la perla:

E l'armonia, che tra bianche e monde
perle risuona angeliche parole,
e gli occhi, onde il matín riprende il sole.³¹⁰

El tercero brinda en el Madrigal V de Gutierre de Cetina un retrato femenino por medio de la imagen del cristal, el oro, el rubí y la perla:

El blanco del cristal, el oro y rosas
Los rubís, y las perlas, y la nieve,
Delante vuestro gestos comparadas,
Son ante cosas vivas, las pintadas.³¹¹

Estos tres ejemplos dan cuenta de la función de la perla en la poesía petrarquista: era un uso canónico, embellecedor y ornamental que se empleaba, generalmente, en composiciones de corte amoroso para referir una parte del rostro femenino (los dientes) y, con ello, exaltar la belleza de la dama, lo cual contrasta, como se verá a continuación, con el tratamiento que se hace de dicha imagen en “Despidióse el francés con grasa buena”.

En los poemas petrarquistas, la perla se presenta a través de una metáfora sumamente conocida (perlas = dientes); en cambio, en el del cordobés, se expone por medio de una inusitada cadena de recursos retóricos (perífrasis, metonimia y alusiones a su propia obra), esto es, una se muestra con un decir, hasta cierto punto, directo y otra con uno plenamente indirecto, lo cual pone al descubierto dos tipos de ideal poético: por un lado, el “prosaico”³¹² y, por otro, el “erudito y hermético.”³¹³

³⁰⁹Francesco Petrarca, *Cit. pos.*, Pilar Sorolla Manero, *Imágenes petrarquistas en la lírica española del Renacimiento*, p. 469.

³¹⁰Giusto Conti, *Cit. pos.*, Pilar Sorolla Manero, *Imágenes petrarquistas en la lírica española del Renacimiento*, p. 470.

³¹¹Gutierre de Cetina, *Cit. pos.*, Pilar Sorolla Manero, *Imágenes petrarquistas en la lírica española del Renacimiento*, p. 474.

³¹²Joaquín Roses Lozano, “Introducción” en *Una poética de la oscuridad: la recepción crítica de las Soledades en el siglo XVII*, p. XV.

³¹³Joaquín Roses Lozano, *Una poética de la oscuridad: la recepción crítica de las Soledades en el siglo XVII*, p. 6.

En los primeros materiales, que son de corte amoroso, la perla constituye un elemento de continuidad discursiva porque es una más de las imágenes petrosas que se han dispuesto para describir la cara de la dama y cantar su belleza; en cambio, en el segundo material, que es de cariz satírico-burlesco, esta piedra representa un elemento de ruptura debido a que es una imagen fúnebre y solemne que irrumpe de manera abrupta en el discurso jocoso y chocarrero del yo lírico. Dicho de otra manera, con la perla en los primeros casos se busca la unidad y armonía de la composición; mientras que en el segundo se persigue la dispersión y el desorden.

Ahora bien, sobre la alusión que el poeta hace de su propia obra, o sea, la autorreferencialidad, debemos enviar la mirada a uno de los sonetos fúnebres mencionados al inicio de este análisis, es decir, al que Góngora compuso en 1611 con motivo de la muerte de la consorte de Felipe III: “A la que España toda humilde estrado”; en concreto, al primer terceto:

La Margarita pues, luciente gloria
del Sol de Austria, y la concha de Baviera,
más coronas ceñida que vio años,³¹⁴

Se dice que “Despidióse el francés con grasa buena” teje una red autorreferencial con “A la que España toda humilde estrado” porque la composición de 1612, es decir, la satírico burlesca, remite a la de 1611, o sea, la fúnebre, ya que ambas composiciones emplean la imagen petrosa de la perla para referirse a la reina: “la ya engastada Margarita en plomo”³¹⁵, en el primero, y Margarita, “la concha de Baviera”³¹⁶, en el segundo.

Para entender la relación Margarita-perla en estos sonetos, debe atenderse a dos tradiciones: por un lado, la ya mencionada tradición petrarquista y, por otro, la imaginaria nobiliaria del momento, esto es, la del reinado de Margarita de Austria. Se sabe que en la primera, la perla hacía referencia a atributos externos de la dama y era empleada principalmente en la poesía de corte amoroso; en cambio, en la segunda, esta piedra adquirió nuevos significados: el del poder y la prudencia, y se utilizó en textos de cariz

³¹⁴Luis de Góngora, *Sonetos completos*, p. 214.

³¹⁵*Ibid.*, p. 192.

³¹⁶*Ibid.*, p. 214.

laudatorio y fúnebre. Este cambio se debió no sólo a la etimología harto conocida del nombre de la reina (*Megaron* que quiere decir, perla o piedra preciosa) sino también a la estrechísima relación que hubo entre la esposa de Felipe III y la “Peregrina”³¹⁷, una de las gemas de mayor valor en el guardajoyas real por su exquisitez y rareza. Esta situación se evidencia en varias pinturas cortesanas de Juan Pantoja de la Cruz, Alonso Sánchez Coello y Bartolomé González, verbigracia, los cuadros acerca de la firma del tratado de paz entre España e Inglaterra y sobre los torneos celebrados para festejar el bautizo del príncipe. En todas estas obras, la reina porta la preciada joya como símbolo de poder y prudencia, en el terreno político y en el doméstico, respectivamente.

Al igual que la imagen petrarquista, la nobiliaria se había vuelto recurso frecuentísimo entre los escritores de la Corte vallisoletana, a grado tal que- dicho en términos modernos- se había automatizado la expresión y, con ello, había perdido su vitalidad y esplendor. Ante este desgaste, Góngora toma cartas en el asunto y se da a la tarea de revitalizarla de la siguiente manera.

En “A la que España toda humilde estrado”, la relación Margarita-perla está dada por un epíteto, una sinécdoque y una perífrasis. El epíteto se aprecia en la frase: “Margarita [...], la concha de Baviera”; la sinécdoque, se observa en el trocamiento de concha por perla, y la perífrasis, se aprecia, por un lado, en la huida de la expresión directa: Margarita fue cara para su pueblo y para su madre, Mariana de Baviera y, por otro, en la persecución de la frase conceptuosa: Margarita, la concha de Baviera.

En “Despidióse el francés con grasa buena”, el vínculo se establece mediante la perífrasis que se entiende solamente si se presta atención a la frase adjetiva: “engastada en plomo”, expresión propia del campo semántico lapidario, que significa “embeber una cosa en otra, como se engasta la piedra preciosa en el oro, y los emblemas o escudetes de armas en piezas de plata”³¹⁸. Esta definición posibilita la conexión entre la frase adjetiva: “engastada en plomo”; el sustantivo: perla, y el nombre propio: Margarita, triada

³¹⁷Para mayor información sobre la historia de la “Peregrina”, consúltese la obra de José Martínez Millán y María Antonietta Visceglia (dirs.), *La monarquía de Felipe III: la Corte*, p. 163-184.

³¹⁸Sebastián de Covarrubias, *Tesoro de la lengua castellana*, p. 743.

fundamental en la perífrasis: la reina Margarita, que yace en su sepultura, es como una perla que ha sido colocada en un ataúd.

En suma, las redes intertextuales, metapoéticas y autorreferenciales en “Despidióse el francés con grasa buena” ponen de manifiesto una reacción propia del poeta manierista: anteponer la *idea* del escritor a los mecanizados procedimientos discursivos en boga durante el siglo XVI, a fin de revitalizar la poesía que, como bien apunta Pedro Ruiz Pérez,

ya no puede encerrarse en los estrechos cauces de los moldes recibidos, de unas normas que reducen el estilo a una jerarquía tripartita o en una adecuación a los *genera dicendi* de base oratoria y estrecha codificación retórica, marcada por un férreo sentido del *decorum* en el que cualquier texto resulta previsible a tenor de sus premisas de tema y destinatario, con total ausencia de lo relativo al cambio histórico y la singularidad del autor.³¹⁹

Esta reacción también es apuntada por Giulia Poggi en “El pavón de Góngora: intertextualidad e interdiscursividad en un motivo manierista”³²⁰, donde se vale de dos romances, dos sonetos fúnebres, un fragmento del *Polifemo* y otro de las *Soledades* para ilustrar el cambio que sufrió la imagen del pavón: se fraccionó en favor de una interpretación alegórica y, por ende, polivalente semánticamente, con lo cual el pavo real conservó el valor clásico de belleza y soberbia, pero al mismo tiempo, adquirió el anticlásico de fealdad y humildad.

La polivalencia que señala la investigadora italiana es el siguiente rasgo manierista que analizaremos en “Despidióse el francés con grasa buena”. En el soneto en cuestión, la multiplicidad de significados está dada por nombres que pueden emplearse como propios y comunes, por ejemplo, Pena/pena (v.4), Guisando/guisando (v.8) y Palacio/palacio (v. 13), y por voces propias ya del campo semántico de la economía, verbigracia, “deber” (v.3) y “pagar” (v.4), ya del campo de la enología, tales como “brindadas” (v.12) y “saludes” (v.13).

³¹⁹Pedro Ruiz Pérez, *La rúbrica del poeta. La expresión de la autoconciencia poética de Boscán a Garcilaso*, p. 98.

³²⁰Giulia Poggi, “El pavón de Góngora: intertextualidad e interdiscursividad en un motivo manierista” en *Actas del IV Congreso de la Asociación Internacional del Siglo de Oro*, p. 1255-1266.

Respecto al primer grupo, hay que destacar que está relacionado con nombres del campo semántico de la nobleza: Pena, el duque originario de esa demarcación, cuya función era acompañar al de Humena en su periplo español; Guisando, campo romano en el que, según Covarrubias³²¹, se habían librado grandes batallas, y Palacio, familia de la nobleza española. Empero, en este texto cada voz adquiere un nuevo sentido: Pena, no se entiende solamente como el lugar sino como el cuidado o congoja económica que acarreará la visita del duque francés; Guisando, no se leerá únicamente como espacio de luchas heroicas sino como acto gastronómico, y Palacio, no se concebirá sólo como familia encumbrada, será también lugar habitado por la realeza.

Para hablar del segundo grupo, esto es, el de la polivalencia de las palabras propias del campo semántico de la economía y la enología, hay que comenzar por definir las tal como se hacía en los Siglos de Oro para, posteriormente, descubrir el entrecruce de sentidos que propone el poeta cordobés. Según Sebastián de Covarrubias, “deber” y “pagar” son “términos de mercaderes” que se refieren a la acción de “dar uno a otro lo que le debe”³²² y entregar el pago, entendido éste como “lo que por concierto [los arrendatarios de las tierras] estaban obligados a contribuir”³²³; no obstante, esas voces no estaban constreñidas al campo semántico de la economía, sino que se encontraban también en el de la moral, tal como lo evidencia el *Diccionario de Autoridades* donde “pagar” significa “corresponder al afecto, cariño u otro beneficio”³²⁴ y “deber”, “estar obligado a pagar, satisfacer y cumplir la deuda, la obligación, el contrato y a no decir ni hacer lo que no es justo ni decente”.³²⁵

Luis de Góngora se vale de la polivalencia semántica de estas voces en los versos 3 y 4 del soneto en cuestión: “hizo España el deber con el Vandomo, / y al pagar le hará con el de Pena”³²⁶. En estas líneas, el poeta lanza sus agudas saetas críticas en dos direcciones: por un lado, la moral, que apunta hacia el necio afán que tiene la Corte por seguir un conjunto de formas protocolarias que carecen de pertinencia en tiempos de crisis: si la Corte está empobrecida, ¿por qué debemos recibir al duque de una manera fastuosa?, es

³²¹Sebastián de Covarrubias, *Tesoro de la lengua castellana*, p. 1339-1340.

³²²Sebastián de Covarrubias, *Tesoro de la lengua castellana*, p. 573.

³²³*Ibid.*, p. 1334.

³²⁴Real Academia Española, *Diccionario de Autoridades*, p. 78.

³²⁵*Ibid.*, p. 30.

³²⁶Luis de Góngora, *Sonetos completos*, p. 192.

decir, ¿por qué debemos regir la vida política a partir de normas que han perdido su vigencia? Por otro, la económica, que apunta hacia las desastrosas consecuencias materiales que acarrearía la visita del duque de Humena a la ya endeudada institución española. Con estas dos flechas, el “Saúl de los ingenios” evidencia el cambio que se estaba produciendo en la Corte española: el paso de una institución de grandeza material y moral, a la que “se allegan todos aquellos que an a onrar e a guardar al rey e al reino”³²⁷, a una de estrechez económica y quebranto de valores, a la que se acercan los nobles solamente para obtener un beneficio propio, lo cual confirma las consideraciones que los historiadores se han hecho sobre el periodo de gobierno de Felipe III: “fue el inicio de la decadencia de la Monarquía hispana.”³²⁸

Operación semejante se lleva a cabo con las palabras propias del campo semántico de la enología, o sea, con “brindar” y “salud”. En el *Diccionario de Autoridades*, “brindar” es una palabra que tiene dos acepciones: “ofrecer” y “provocar a uno para que beba al mismo tiempo que él va a beber”³²⁹, al igual que “salud” que significa tanto “sanidad y entereza del cuerpo libre de achaques”, como “actos y expresiones corteses”³³⁰. En los versos 12 y 13 del soneto gongorino, se rescatan ambos sentidos, con lo cual se genera un discurso polivalente: en una lectura literal de “Partióse al fin, y tan brindadas antes/ nos dejó las saludes de Palacio”³³¹ se entendería lo siguiente: el duque se marchó de la Corte y pagó con gratitud su estancia; en cambio, una lectura que contempla la segunda acepción quedaría de esta forma: después de mucho beber, el duque se marchó y dejó a la Corona en la ruina. Cabe mencionar que la expresión, “al fin” también puede decodificarse de dos maneras: “finalmente, al final”, frase que quedaría con la primera lectura, y “¡al fin!” que ajustaría a la perfección con la segunda lectura.

Si observamos con cuidado, la univocidad y llaneza de las palabras en esta composición se pierde y se da paso a la polivalencia e intrincación semántica, o sea, se crea una cordillera de mensajes indirectos, cuya decodificación exige un receptor que no se limite “a reducir el sentido de la lectura a una sola dirección, que casi siempre coincide no

³²⁷Alfonso X, *Las siete partidas*, IX, XXVII.

³²⁸José Martínez Millán y María Antonietta Visceglia, *La monarquía de Felipe III: la Corte*, p. 41.

³²⁹Real Academia Española, *Diccionario de Autoridades*, p. 684.

³³⁰*Ibid.*, p. 31.

³³¹Luis de Góngora, *Sonetos completos*, p. 192.

con la que va de él a la obra, sino con la que, desde la obra, viene derecha hacia él”³³²; es decir, requiere un lector capaz y dispuesto a explotar su ingenio.

Muestra de este tipo de recepción la encontramos en las observaciones de los comentaristas del siglo XVII y, en menor medida, en las censuras de los Padres Pineda y Horio, quienes –a pesar de su dogmatismo- fueron capaces de detectar, si no toda la cordillera de mensajes polivalentes, sí un conjunto montañoso suficiente para barruntar la crítica que subyacía en “Despidióse el francés con grasa buena”, verbigracia, la falta de decoro del duque y la Corte: “[en este poema, el autor] nota a Francia de comedores y bebedores y también a sus Altezas.”³³³

Otro de los rasgos manieristas del texto es la presencia de finales abiertos o indeterminados, rasgo que va de la mano con la polivalencia semántica y con el uso de máscaras del yo lírico, el cual –como ya se explicó líneas arriba- presenta dos caretas: la de relator de hechos cortesanos, esto es, la seria, y la de “juglar a lo burlesco”, o sea, la jocosa. Esta ambivalencia del yo lírico, además de poner al descubierto la “evolución de los mecanismos enunciativos”³³⁴ por medio de la reformulación de la tradición caballeresca, hace que el lector dude de la “sinceridad” del yo lírico y, en consecuencia, oscile entre la lectura A y la B, esto es, no sabe si apostar por las aventuras de una entidad esplendente y saludable o por la historia de una Corte deslucida y enferma. Vale la pena señalar que esta duda del lector se ve reforzada por el efecto de habla patológica que produce la aliteración de los fonemas oclusivos sordos, es decir, por /p/, /t/ y /k/; dicho en términos más sencillos, la incertidumbre del lector se acentúa cuando se encuentra con una inusitada repetición de sonidos que evocan en él el habla de un tartamudo: “y al **p**agar le hará con el de **P**ena” (v.4), “**aunque** no hay **t**oros **p**ara Francia” (v7), “**tan** al **t**ope, **q**ue alguno fue **t**opacio”(v.10) y “**P**artióse al fin, y **tan** brindadas antes”(v.12).

Como puede verse, esta evocación se da en virtud de la falta de fluidez que presenta el discurso del yo lírico, pues evidencia una “cantidad anormal de repetición de sílabas,

³³²Jaime Siles, “Estrategias de lector y experiencias y posibilidades de lectura: Góngora siempre recommenzado” en *Góngora hoy I-II-III*, p. 349-350.

³³³Nota de Biruté Ciplijauskaitė en *Sonetos*, p. 376.

³³⁴Joaquín Roses Lozano, “Retórica y naturaleza en la *Égloga IV* de Barahona de Soto” en *De saber poético y verso peregrino: la invención manierista en Luis Barahona de Soto*, p. 286.

palabras o frases”³³⁵, rasgo que está considerado por los lingüistas, rehabilitadores, logopedas y terapeutas del lenguaje como una de las características del síndrome del tartamudeo. Mas, ¿qué finalidad tenía esa evocación?, ¿para qué se presenta a un yo lírico tartamudo? Una posible respuesta es la siguiente: si la voz lírica no es capaz de expresar su mensaje con claridad y de forma directa, será imposible tomar a pie juntillas todo lo que salga de sus labios y, por ende, resultará necio achacar impropiedad a su decir indirecto.

Con lo anterior, se demuestra la relación que mantiene la forma con el contenido en la obra del poeta cordobés, aspecto que Mónica Güel señala en *La rima en Garcilaso y Góngora*: “no podemos menos que subrayar la importancia del significado fónico, sonoro, en la poesía gongorina, *per se*, y en correlación con el sentido, en un continuo tejer sonoro y semántico”.³³⁶

Si a esta imagen del yo lírico tartamudo, se le suma la del “juglar jocoso” que se expuso líneas atrás, se verá a una entidad marginal, una especie de juglar tartamudo que narra, no las historias de los héroes, sino la de los antihéroes de la Corte, lo cual pone de manifiesto, por un lado, una aguda crítica a la política española del siglo XVII y, por otro, un interés manierista de desautomatización e innovación de los procedimientos literarios clásicos.

En suma, esta composición es manierista porque evidencia una serie de rasgos formales y de contenido de tipo anticlásico; por ejemplo, redes intertextuales (con los textos de la burocracia cortesana y los libros de caballerías, en concreto, con las *Sergas de Esplandián*), autorreferenciales (con el soneto fúnebre: “A la que España, toda ilustre estrado”) y metapoéticas (con el petrarquismo); sujetos marginales (la Corte española enferma); voces líricas enmascaradas (yo lírico jocoso y serio); estructuras atomizadas (desplazamiento del motivo central); polivalencia semántica y sintáctica; final abierto e indeterminado (¿en realidad de qué nos habla el yo lírico?), y temas ampliamente usados por la tradición pero presentados en su forma extraordinaria (la nobleza en su forma indecorosa y esperpéntica).

³³⁵David Crystal, *Patología del lenguaje*, p. 211.

³³⁶Mónica Güel, *La rima en Garcilaso y Góngora*, p. 103.

CONCLUSIONES

Entre idea e imitación: el manierismo en algunos sonetos de Luis de Góngora ha sido un acercamiento a la poética manierista del cordobés, en concreto, a seis de sus sonetos, para ello, se ha hecho un estado de los estudios en torno a este estilo en la obra gongorina (capítulo I), un esbozo del manierismo, tanto en las artes plásticas como en la literatura (capítulo II) y un análisis de las composiciones que presentan rasgos de la *maniera* (capítulo III).

Ante el manierismo en la obra de Góngora, los críticos tienen distintas posturas: los que consideran a la poesía del cordobés como una obra plenamente manierista, los que sospechan de la presencia de este estilo pero no la nombran con ese marbete, los que proponen que una parte de la obra del “Cisne del Betis” es manierista y otra barroca, y los que sostienen que es barroca en pureza. Al primer grupo pertenece Arnold Hauser, quien en *Literatura y manierismo* afirma que en la literatura española del siglo XVII se presentan dos formas distintas de escritura: la manierista y la barroca; en la primera ubica al “Homero español”, en tanto que en la segunda, a Calderón. Al segundo, Dámaso Alonso y Alfonso Reyes, quienes en *Estudios y ensayos gongorinos* y *Literatura española*, respectivamente, barruntan esta nueva forma de hacer poesía en aspectos técnicos como la plurimebración y los juegos cromáticos de las composiciones juveniles. Al tercero, Antonio Carreira, quien en sus antologías a la poesía del “Homero español” indica que la producción de juventud tiende al manierismo y la de madurez al barroco. Al cuarto, Antonio Alatorre, quien en *El sueño erótico en la poesía española de los Siglos de Oro*, declara que ha elegido término para “denotar algo preciso: hay hacia 1565-1585 un grupo de poetas que no son ya «clásicos» al estilo de Boscán y Garcilaso y que todavía no son «barrocos» al estilo de Góngora y Calderón.”³³⁷

A pesar de lo anterior, en esta investigación se considera que este estilo se halla disperso en toda la obra del andaluz, y, tal como se ha dilucidado, se encuentra específicamente en seis sonetos; el aspecto relativo a la *maniera* está planteada por la crítica de los años sesenta, setenta y ochenta del siglo pasado, pero, tal como lo revela este

³³⁷Antonio Alatorre, *El sueño erótico en la poesía española de los Siglos de Oro*, p. 83-84.

trabajo, prácticamente ninguno de los gongoristas del siglo XXI, salvo los compendiados en *Fuente sellada*, abordan el manierismo que se desarrolla en la poesía de Góngora.

La tesis sobre la que gira esta investigación se sostiene con los siguientes argumentos:

- 1) Los textos manieristas son anticlásicos.
- 2) Los sujetos que aparecen en este tipo de textos son entidades marginales, verbigracia, el solitario, el melancólico, el enfermo y el antihéroe.
- 3) El texto manierista es una obra que surge de la conciencia de un “*homo faber*”, esto es, de un ser consciente de su capacidad creadora y, por ende, se estructura en términos de una fórmula sumamente intelectualizada, cuyo objetivo no es conmover ni adoctrinar (*prodesse*), tal como lo fue durante el Renacimiento, sino “provocar la inteligencia del lector enfrentándole al juego enigmático y elusivo que propone el poema”³³⁸, es decir, deleitar mediante el ingenio (*delectare*); de ahí que el discurso manierista esté dirigido a un público específico: “al hombre del sector consciente, intelectual y culto”³³⁹, lo cual revela una marcada conciencia artística.
- 4) Los textos manieristas se construyen a partir de la polivalencia semántica y sintáctica, es decir, la superposición de significantes.
- 5) El texto manierista se construye por medio de procedimientos combinatorios, es decir, se hace un empleo lúdico de los materiales preexistentes.
- 6) El texto manierista atomiza su estructura mediante el descentramiento y el pluritematismo.
- 7) El texto manierista presenta una escisión del plano narrativo, es decir, se atomiza la estructura.
- 8) El texto manierista tiende a ser un discurso abierto o indeterminado.
- 9) Las composiciones literarias de corte manierista muestran un cambio en las formas de enunciación: se pasa de un yo lírico definido a uno indeterminado o “enmascarado”.

³³⁸Eugenia Sainz, “El arte en tiempos de manierismo. Relectura de las *Soledades* gongorinas” en *Fuente sellada. Aproximaciones al discurso manierista en la lírica española*, p. 15.

³³⁹Emilio Orozco, *Introducción al barroco: ensayos inéditos*, p. 76.

10) La literatura manierista privilegia los contrastes.

11) En los textos manieristas sobreviven los temas históricos, mitológicos y religiosos, pero a éstos se incorporan los de la naturaleza, una naturaleza entendida como “algo violento y extraordinario correspondiente a lo ideal y fantástico”³⁴⁰.

Debido a que Arnold Hauser, Emilio Orozco y Eugenia Sainz, principales investigadores de este estilo, pensaban justamente eso: el manierismo fue una forma de literatura anticlásica que se hizo durante la última parte del siglo XVI y la primera del XVII, periodo en el cual se llevó a cabo una reformulación y revitalización de los materiales y valores que habían sido heredados por la tradición literaria; por eso se sostiene que el poeta español refleja en ciertos sonetos esta conciencia creativa. Se podría argüir que algunas de esas características se evidencian en otros escritores de la época; sin embargo, no coinciden en intención e intensidad, ya que Góngora proponía, entre otras cosas, “una afectación artificiosa”³⁴¹ que hiciera gala de su ingenio y amplia cultura.

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, “Despidióse el francés con grasa buena” es un poema que emplea una forma elevada para tratar un asunto bajo: las indecorosas aventuras de un noble francés.

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

- 1) Actualización del estado de los estudios gongorinos en torno al manierismo.
- 2) Reclasificación de los sonetos. Ya no se les ve como composiciones de carácter barrocosino como piezas de cariz manierista.
- 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.

³⁴⁰ Emilio Orozco, *Introducción al Barroco: ensayos inéditos*, p. 143.

³⁴¹ Erns Robert Curtius, *Cit. Post.*, Antonio Alatorre, *El sueño erótico en la poesía española de los Siglos de Oro*, p. 83.

- 5) Creación de un corpus manierista que considera sonetos de distinto tipo (amorosos, satírico-burlescos y dedicatorios).
- 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.”³⁴²
- 7) Reivindicación de un estilo que había sido prácticamente olvidado por la crítica del siglo XXI.

La actualización de los estudios gongorinos en torno al manierismo es una aportación de la presente tesis, pues se brinda un repertorio bibliográfico tanto de fuentes antiguas y ampliamente 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 barroco sino como piezas manieristas. Esta definición es valiosa porque pocos críticos del siglo XXI se habían dado a la tarea de clasificar estos sonetos y, mucho menos, se habían ocupado de replantearse las categorías a través de las cuales se definía una obra de este estilo.

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

³⁴² José María Micó, *De Góngora*, p.11.

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. 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 análisis de composiciones poco estudiadas por la crítica es otra de las aportaciones de esta tesis, pues, en su mayoría, los estudios 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, continuó en librerías de la Ciudad de México, bibliotecas capitalinas (Biblioteca Central, Samuel Ramos, Rubén Bonifaz Nuño, Cosío Villegas) y algunos fondos particulares como el que generosamente facilitó la Dra. Lilián Camacho Morfín y, finalizó en bibliotecas españolas como la Biblioteca Nacional y la Biblioteca de la Universidad de Córdoba, recintos que pudieron visitarse gracias al auspicio de la Universidad Nacional Autónoma de México y el CONACYT .

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 manierista 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, aunque se había creado una selección comentada de sonetos: la *Antología de sonetos* de Emilio Orozco

Díaz, jamás se había hecho con base en un mismo asunto. 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”.³⁴³ Se afirma eso porque los poemas que se eligieron para esta tesis reflejan, no únicamente maestría en la pluma, sino fuertes inquietudes vitales, es decir, evidencian valores morales y estéticos vigentes en pleno siglo XXI, lo cual echa por tierra la idea de que el cordobés era un hacedor de formas vacías. Si se atiende al contexto histórico y a la biografía del poeta, no resulta descabellado sostener esto, pues el “Homero español” vivió en un mundo cuyas frágiles y paradójicas estructuras económicas, políticas, sociales y culturales impidieron que depositara su confianza en ellas, situación que lo llevó a crear pequeñas esferas de subjetividad en las que construyó refugios vitales a través de la plenitud verbal.

El rescate del manierismo es la última de las contribuciones de este material, pues se muestra a este estilo como una forma de creación artística que propone, a diferencia de lo que comúnmente se piensa, manifestaciones anticlásicas y modernas, tales como “Descaminado, enfermo y peregrino”, soneto que a fuerza de una serie de indeterminaciones logra acercarse a la literatura del siglo XX.

³⁴³ Luis Cernuda, *Poesía del exilio*, p. 108.

Alguien pudiera aducir, a este respecto, que Góngora estaba marcado por el Concilio de Trento y la adopción de éste en España, con lo cual pudiera invocarse el carácter sacerdotal del “Homero español” y establecer una imposibilidad de conocimiento y manejo de todas las fuentes grecolatinas e italianas; empero el sacerdocio de Góngora era más por oficio que por vocación espiritual, situación que a diferencia de autores místicos españoles, impide encontrar en él 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 manierismo en la poesía novohispana, la modernidad de romances, letrillas y canciones de Góngora, el manejo de enfoques, la reivindicación de las composiciones hechas durante el periodo de “gacetillero de la corte”³⁴⁴, la evolución de la imagen del peregrino a lo largo de toda la obra, 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.

³⁴⁴ Robert Jammes, *La obra poética de don Luis de Góngora y Argote*, p.269.

FUENTES DE CONSULTA

Directas

GÓNGORA y Argote, Luis de, *Sonetos completos*, Biruté Ciplijauskaitė (ed.), Madrid, Castalia, 2001.

_____, *Sonetos*, Biruté Ciplijauskaitė (ed.), Málaga, Junta de Andalucía- Consejería de Cultura, 2007.

_____, *Antología poética de Luis de Góngora*, Antonio Carreira (ed.), Madrid, Castalia, 1986.

_____, *Antología poética*, Antonio Carreira (ed.), Barcelona, Crítica, 2009.

_____, *Obra completa*, Juan Millé y Giménez e Isabel Millé y Giménez (eds.), Madrid, Aguilar, 1943.

Citadas

Libros

ALATORRE, Antonio, *El sueño erótico en la poesía española de los Siglos de Oro*, México, FCE, 2003.

ALFONSO X, *Las siete partidas*, Guadalajara, Colegio de Notarios del Estado de Jalisco, 2009.

ALONSO, Dámaso, *Estudios y ensayos gongorinos*, Madrid, Gredos, 1970.

_____, *Poesía española: ensayo de métodos y límites estilísticos*, Madrid, 4^oed., Gredos, 1962.

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

ANÓNIMO, *Lazarillo de Tormes*, Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2004, [Fecha de consulta: 22 de diciembre de 2013] Disponible en <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/la-vida-de-lazarillo-de-tormes-y-de-sus-fortunas-y-adversidades--0/html/fedb2f54-82b1-11df-acc7>.

ARELLANO, Ignacio y Eduardo Godoy (eds.), *Temas del Barroco Hispánico*, Navarra, Iberoamericana- Vervuert- Universidad de Navarra, 2004.

- ARISTÓTELES, *Poética*, México, UNAM-Coordinación de Humanidades, 2011.
- AUERBACH, Erich, *Figura*, Madrid, Trotta, 1998.
- BATAILLON, Marcel, *Cervantes y el Barroco*, Castilla-León, Junta de Castilla y León, 2014.
- BEMBO, Pietro, *Los Asolanos*, Barcelona, Bosch, 1990.
- BERISTÁIN, Helena, *Análisis e interpretación del poema lírico*, México, 2ªed., UNAM-Instituto de Investigaciones Filológicas, 1997.
- BLECUA, Alberto, *Signos viejos y nuevos. Estudios de historia literaria*, Barcelona, Crítica, 2006.
- BLUNT Anthony, *Teoría de las artes en Italia (1450-1600)*, Madrid, Cátedra, 11ªed., 2011.
- BODINI, Vittorio, *Studi sul Barocco di Góngora*, Roma, Edizioni dell' Ateneo, 1964.
- BOWSMA, William J., *El otoño del Renacimiento*, Barcelona, Crítica, 2001.
- BUCK, August (dir.), *Literatura universal: Renacimiento y Barroco*, Madrid, Gredos, 1982.
- CAMACHO Morfín, Lilián, *Guía. Una estrategia para comprender la poesía de Luis de Góngora y Argote (y la de sus contemporáneos)*, México, UNAM-Facultad de Filosofía y Letras, 2013.
- _____ e Illimani Gabriela Esparza Castillo, *Manual estructura y redacción del pensamiento complejo en Repositorio de la Facultad de Filosofía y Letras*, México, UNAM, 2014.
- CANO Turrión, Elena (ed.), *Aunque entiendo poco griego...Fábulas mitológicas burlescas del Siglo de Oro*, Córdoba, Berenice, 2007.
- CARILLA, Emilio, *Manierismo y barroco en las literaturas hispánicas*, Madrid, Gredos, 1983.
- CARREIRA, Antonio, *Gongoremas*, Barcelona, Península, 2008.
- _____, “Introducción” en *Antología poética: Polifemo*, Soledad primera, Fábula de Píramo y Tisbe y otros poemas, Madrid, Castalia, 1986.
- _____, “Introducción” en *Antología poética. Luis de Góngora y Argote*, Barcelona, Crítica, 2009.
- CASSANY, Daniel, *Taller de textos: leer, escribir y comentar en el aula*, Barcelona, Paidós, 2006.
- CERNUDA, Luis, *Poesía del exilio*, México, FCE, 2003.

- CHIAPPINI, Gaetano (ed.), *Fernando de Herrera y la escuela sevillana*, Madrid, Taurus, 1985.
- COLLARD, Andrée, *Nueva poesía: conceptismo, culteranismo en la crítica española*, Madrid, Castalia, 1967.
- COROMINAS Joan, *Diccionario etimológico de la lengua castellana* (Vols.1-4), Madrid, Gredos, 1974.
- COUDERC Christophe, *Galanes y damas en la comedia nueva: una lectura funcionalista del teatro español del Siglo de Oro*, Madrid, Iberoamericana-Vervuert-Frankfurt am Main, 2006.
- COURTÉS, Joseph, *Introducción a la semiótica narrativa y discursiva. Metodología y aplicación*, Buenos Aires, Hachette, 1980.
- COVARRUBIAS Horozco, Sebastián de, *Tesoro de la lengua castellana o española*, Madrid, Vervuert-Universidad de Navarra-Iberoamericana-Real Academia Española, 2006. Ignacio Arellano y Rafael Zafra (eds.).
 _____, *Tesoro de la lengua castellana o española* (en línea), Sevilla, Universidad de Sevilla, 2014.
- CRIADO de Val, Manuel, *Gramática española y comentario de textos*, Madrid, 2º ed., S.a.e.t.a., 1958.
- CRYSTAL, David, *Patología del lenguaje*, Madrid, Cátedra, 1983.
- CUSATELLI, Giorgioet. al., *Enciclopedia Garzanti della Letteratura*, Milán, Garzanti, 1972.
- DE LA FLOR, Fernando R., *Barroco: representación e ideología en el mundo hispánico (1580-1680)*, Madrid, Cátedra, 2002.
- DE LA VEGA, Garcilaso, *Poesías castellanas completas*, Madrid, Castalia, 2001.
- DUBOIS, Claude- Gilbert, *El manierismo*, Barcelona, Península, 1980.
- ECO, Humberto, *Historia de la fealdad*, Barcelona, Debolsillo, 2011.
- ELLIOTT, John H., *Lengua e imperio en la España de Felipe IV*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1994.FERRI Coll, José María, *Los tumultos del alma: de la expresión melancólica en la poesía española del Siglo de Oro*, Institució Alfons el Magnànim-Diputació de València, 2006.
- FRATTONI, Oreste, *Góngora*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1968.
- FRYE, Northrop, *Anatomía de la crítica*, Caracas, 2º ed., Monte Ávila, 1991.

- FUCILLA, Joseph G., *Estudios sobre el petrarquismo en España*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas-Patronato Menéndez y Pelayo-Instituto Miguel de Cervantes-Revista de Filología Española (Anejo LXXII), 1960.
- FELTEN, Hans y David Netling (eds.), *Fuente sellada: aproximaciones al discurso manierista en la lírica española*, Frankfurt am Main, Lang, 2001.
- GARGANO, Antonio, *Con canto acordado: estudios sobre la poseía entre Italia y España en los siglos XV-XVII*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2012.
- GILI Gaya, Samuel, *Estudios sobre el ritmo*, Madrid, Istmo, 1993.
- GIULIANI, Luigi (ed.), *Antología poética del Renacimiento*, Barcelona, Octaedro, 1999.
- GOMBRICH, Ernst Hans, *Historia del arte*, Buenos Aires, 2ºed., Sudamericana, 2004.
- GRACIÁN, Baltasar, *Agudeza y arte de ingenio*, Madrid, Castalia, 2001, 2 vols.
- _____, *Arte de ingenio. Tratado de la agudeza*, Madrid, 2º ed., Cátedra, 2010.
- GREIMAS, J.A., *Semántica estructural: investigación metodológica*, Madrid, Gredos, 1987.
- GÜEL, Mónica, *La rima en Garcilaso y Góngora*, Córdoba, Diputación de Córdoba-Grupo de Investigación de la Junta de Andalucía “Góngora y el gongorismo” HUM-562, 2008.
- HATZFELD, Helmut, *Estudios sobre el barroco*, Madrid, 3º ed., Gredos, 1972.
- HAUSER, Arnold, *Literatura y manierismo*, Madrid, Guadarrama, 1965.
- _____, *El manierismo, crisis del Renacimiento*, Madrid, Guadarrama, 1971.
- _____, *Historia social de la literatura y el arte*, Barcelona, 2ºed., Random House-Mondadori, 2005.
- HERNÁNDEZ Guerrero, José Antonio y María del Carmen García, *Teoría, historia y práctica de comentario literario*, Barcelona, Ariel, 2005.
- HERRERA, Fernando, *Anotaciones a la poesía de Garcilaso*, Madrid, Cátedra, 2001.
- _____, *Poesía castellana original completa*, Madrid, Cátedra, 1985.
- _____, *Poesía*, Barcelona, Plaza & Janés, 1984. Santiago Fortuño Llorens (ed.).
- HESÍODO, *Teogonía. Trabajos y días*, Buenos Aires, Losada, 2006.
- HOCKE, Gustav René, *El manierismo en el arte europeo de 1520 a 1650 y en el actual*, Madrid, Guadarrama, 1961.
- INGARDEN, Roman, *La comprensión de la obra de arte literaria*, México, Universidad Iberoamericana, 2005.

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

JÁUREGUI, Juan de, *Antídoto contra la pestilente poesía de las Soledades*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2002.

JONES, R.O. (comp.), *Poems of Góngora*, Cambridge, Cambridge University Press, 1966.

STUDING Richard y Elizabeth Kruz [comp.], *Mannerism in Art, Literature and Music: a Bibliography*, San Antonio, Trinity University Press, 1979.

LARA Garrido, José (ed.), *De saber poético y verso peregrino: la invención manierista en Luis Barahona de Soto*, Málaga, Universidad de Málaga, 2002.

LARA, Vilà y María José Vega (eds.), *La teoría de la épica en el siglo XVI (España, Francia, Italia y Portugal)*, Vigo, Academia del Hispanismo, 2010.

LÁZARO Carreter, Fernando, *Cómo se comenta un texto literario*, Madrid, 33° ed., Cátedra, 1998.

HORST Baader, “Tipología e historia de la novela española” en *Literatura universal: Renacimiento y Barroco*, Madrid, Gredos, 1982.

LOPE de Vega, Félix, *Cartas*, Madrid, Castalia, 1985.

LÓPEZ Suárez, Mercedes, *Tradición petrarquista y manierismo hispánico: de las antologías a Luis Martín de la Plaza*, Málaga, Universidad de Málaga, 2009.

MANERO Sorolla, Pilar, *Imágenes petrarquistas en la lírica española del Renacimiento. Repertorio*, Barcelona, PPU, 1990.

MARAVALL, José Antonio, *La cultura del Barroco: análisis de una estructura histórica*, Barcelona, Ariel, 8° ed., 2000.

MARTÍNEZ Millán, José y María Antonietta Visceglia (dirs.), *La monarquía de Felipe III: La Corte* (Vol. III), Madrid, Instituto de Cultura-Fundación Mapfre, 2008.

MICÓ, José María, *De Góngora*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2001.

MUIR, Edward, *Fiesta y rito en la Europa moderna*, Madrid, Complutense, 2001.

OROZCO, Emilio, *Introducción al Barroco: ensayos inéditos*, Granada, Universidad de Granada, 2009.

_____, *Introducción a Góngora*, Barcelona, Crítica, 1984.

_____, *Manierismo y barroco*, Madrid, Cátedra, 4° ed., 1988.

_____, *Los sonetos de Góngora. Antología comentada*, José Lara Garrido (ed.), Córdoba, Diputación de Córdoba- Grupo de Investigación de la Junta de Andalucía “Góngora y el gongorismo” HUM-562, 2002.

- OVIDIO, *Amores y Arte de amar*, Madrid, 6º ed., Cátedra, 2009.
- _____, *Metamorfosis*, Barcelona, Planeta, 1990.
- _____, *Metamorfosis* (Vol. I), Barcelona, Alma Mater, 1964.
- PANOFSKY, Edwing, *Idea: contribución a la historia de la teoría del arte*, Madrid, Cátedra, 2013.
- PARIENTE, Ángel, *En torno a Góngora*, Madrid, Júcar, 1986.
- PARKER, Alexander, *La filosofía del amor en la literatura española (1480- 1680)*, Madrid, Cátedra, 1986.
- PÉREZ Lasheras, Antonio, *Piedras preciosas: otros aspectos de la poesía de Góngora*, Granada, Universidad de Granada, 2009.
- PORQUERAS Mayo, A., *La teoría poética en el Manierismo y el Barroco españoles*, Barcelona, Puvill Libros, 1989.
- PRAZ, Mario, *Mnemosyne: The parallel between literature and visual arts*, Princenton, Princenton University Press, 1974.
- QUEVEDO, Francisco de, *Sátiras lingüísticas y literarias en prosa*, Madrid, Taurus, 1986.
- RAE, *Diccionario de Autoridades* (Vols. 1-3), Madrid, Gredos, 1990.
- REYES, Alfonso, *Literatura española*, México, FCE, 2010.
- RIVERS, Elías (ed.), *El soneto español en el Siglo de Oro*, Madrid, Akal, 2009.
- ROMOJARO, Rosa, *Funciones del mito clásico en el Siglo de Oro: Garcilaso, Góngora, Lope de Vega y Quevedo*, Barcelona, Anthropos, 1998.
- ROSES Lozano, Joaquín, *Una poética de la oscuridad: la recepción crítica de las Soledades en el siglo XVII*, Madrid-Londres, Támesis, 1994.
- ROSES Lozano, Joaquín (ed.), *El universo de Góngora: orígenes, textos y representaciones*, Córdoba, Diputación de Córdoba, 2014.
- _____, *Góngora, la estrella inextinguible. Magnitud estética y universo contemporáneo*, Córdoba, Acción Cultural Española (AC/E), Biblioteca Nacional de España, Ayuntamiento de Córdoba, VIMCORSA, 2012.
- _____, *Góngora hoy I-II-III: Balance de estudios gongorinos al filo del siglo XXI, Formación e influencia y Nuevas lecturas*, Córdoba, Diputación de Córdoba-Grupo de Investigación de la Junta de Andalucía “Góngora y el gongorismo” HUM-562, 2002.

_____, *Góngora hoy IV-V: Góngora y el siglo XX y el siglo XX y Góngora y América*, Diputación de Córdoba-Grupo de Investigación de la Junta de Andalucía “Góngora y el gongorismo” HUM-562, 2004.

_____, *Góngora hoy VI: Góngora y sus contemporáneos: de Cervantes a Quevedo*, Diputación de Córdoba-Grupo de Investigación de la Junta de Andalucía “Góngora y el gongorismo” HUM-562, 2004.

_____, *Góngora hoy VII: El Polifemo*, Diputación de Córdoba-Grupo de Investigación de la Junta de Andalucía “Góngora y el gongorismo” HUM-562, 2005.

_____, *Góngora hoy VIII: Góngora y lo prohibido, erotismo y escatología*, Córdoba, Diputación de Córdoba-Grupo de Investigación de la Junta de Andalucía “Góngora y el gongorismo” HUM-562, 2006.

_____, *Góngora hoy IX: «Ángel fieramente humano». Góngora y la mujer*, Córdoba, Diputación de Córdoba-Grupo de Investigación de la Junta de Andalucía “Góngora y el gongorismo” HUM-562, 2007.

_____, *Góngora hoy X: Soledades*, Córdoba, Diputación de Córdoba-Grupo de Investigación de la Junta de Andalucía “Góngora y el gongorismo” HUM-562, 2010.

RUIZ Pérez, Pedro, *La rúbrica del poeta: la expresión de la autoconciencia poética de Boscán a Góngora*, Universidad de Valladolid, 2009.

_____, *Cánones críticos en la poesía de los Siglos de Oro*, Vigo, Academia del Hispanismo, 2008.

_____, *Manual de estudios literarios de los Siglos de Oro*, Madrid, Castalia, 2003.

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

Sagrada Biblia, Madrid, 13° ed., La Editorial Católica, 1972.

SENABRE, Ricardo, *El retrato literario*, Salamanca, Ediciones Colegio de España, 1997.

SERÉS, Guillermo, *La transformación de los amantes: imágenes del amor de la Antigüedad al Siglo de Oro*, Barcelona, Crítica, 1996.

SHEARMAN, John, *Mannerism*, Harmondsworth, Penguin, 1967.

STUDING, Richard y Elizabeth Kruz (comp.), *Mannerism in art, literature and music: a bibliography*, San Antonio (Texas), Trinity University Press, 1979.

The Art Book, Londres, Phaidon Press Limited-Mondadori, 1998.

TORNERO, Angélica, *El personaje literario: historia y borradura. Consideraciones teórico-metodológicas para el estudio de la identidad de los personajes en las obras literarias*, México, Universidad Autónoma del Estado de México- Miguel Ángel Porrúa, 2011.

TOVAR y de Teresa, Rafael, *Manierismo, el arte después de la perfección*, México, INBA-Museo Nacional de San Carlos, 2014.

VEGA Ramos y María José Vilà Lara (eds.), *La teoría de la épica en el siglo XVI (España, Francia, Italia y Portugal)*, Vigo, Academia del Hispanismo, 2010.

VIRGILIO Marón, Publio, *Geórgicas*, Trad. Alejandro Bekes, Buenos Aires, Losada, 2007.

_____, *La Eneida*, Trad. Eugenio de Ochoa, Buenos Aires, Losada, 2004.

WALDMANN, Susann, *El artista y su retrato en la España del siglo XVII*, Madrid, Alianza, 2007.

WEISE, George, *Manierismo e Letteratura*, Florencia, Leo S. Olschki, 1976.

Consultadas

CÁMARA Muñoz, Alicia, *Ensayo para una historia de la historiografía del Manierismo*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1988.

ESPINOSA, Pedro, *Poesía*, Madrid, Castalia, 2011.

DIEZ Borque. José María (dir.), *Literatura, bibliotecas y derechos de autor en el Siglo de Oro (1600-1700)*, Navarra, Vervuert/ Iberoamericana, 2013.

RIVAS, Víctor Gerardo, *La sombra fugitiva: la poética del precipicio en el Primero sueño de Sor Juana y la comprensión del humanismo barroco*, México, Facultad de Filosofía y Letras-Universidad Autónoma de Nuevo León, 2001.

SLATER, John, *Todos son hojas: literatura e historia natural en el barroco español*, Madrid, CSIC, 2010.

Tesis

DENZLER, Pierrete Monique, *Mannerisms in marinism, gongorism, preciousness, euphuism and mannerism*, Ann Arbor, Michigan, 1989.

BARRAGÁN Aroche, Magda Raquel, *El arte de las artes de Salazar y Torres: Imitatio y estética gongorina en el siglo XVII novohispano*, México, UNAM, 2008.

Artículos y capítulos

BLANCO, Mercedes, “Góngora et la peinture” en *Locus amoenus*, no. 7, 2004, p. 197-208.

BLECUA, Alberto, “El concepto de Siglo de Oro” en *Signos viejos y nuevos. Estudios de historia literaria*, Barcelona, Crítica, 2006, p.31-88.

BUXÓ, José Pascual, “Arcimboldo y Góngora: las técnicas del retrato manierista” en *Temas del Barroco Hispánico*, Navarra, Iberoamericana-Vervuert-Universidad de Navarra, 2004, p. 253-270. Ignacio Arellano y Eduardo Godoy (eds.).

CABANILLAS Núñez, Carlos M., “El tópico del alba y la invectiva contra Aurora “en *Revista de Estudios Extremeños*, vol. LIX, núm. 2, 2003, p. 661-685.

CANDELAS Colodrero, Manuel Ángel, “La silva «El pincel» de Quevedo: la teoría pictórica y la alabanza de pintores al servicio del dogma contrarreformista”, *Bulletin Hispanique*, Vol. 98, no. 1, 1996, p. 85-95.

CARREIRA, Antonio, “Góngora y el canon poético” en *El canon poético en el siglo XVII*, Sevilla, 2010, p. 394-420.

CIFUENTES Aldunate, Claudio, “Fernando de Herrera y su manierismo precursor. Manierismo: Historia de una imprecisión conceptual” en *Fuente sellada. Aproximaciones al discurso manierista en la lírica española*, Frankfurt am Main, Lang, 2001. Hans Felten y David Netling (eds.). p.7- 20.

GAGLIARDI, Donatella, “Entre fábula, épica e historia. Definiciones del género caballeresco en la España del XVI” en *La teoría de la épica en el siglo XVI (España, Francia, Italia y Portugal)*, p. 240- 262.

GARCÍA, Gustavo V., “El intertexto de la imitación en Garcilaso, Góngora y Balbuena” en *Revista Iberoamericana*, vol. LXIII, núm. 180, Julio-septiembre, 1997, p. 391-404.

GÓMEZ, Fernando, “Estética manierista en los albores modernos de la periferia colonial americana” en *Hispanic Review*, 71, 2003, p. 525-536.

JAMMES, Robert, “Los sonetos amorosos de Góngora” en *En torno a Góngora*, Madrid, Júcar, 1986, p.286- 305.

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.

LAGUNA Mariscal, Gabriel, “Volviendo a las fuentes: el soneto 54 de Góngora en su tradición literaria” en *El universo de Góngora: orígenes, textos y representaciones*, Córdoba, Diputación de Córdoba, 2014, p. 135-152.

LEE Garrison, David, “Los sonetos «descaminados» de Guillén y Góngora” en *Confluencias: Revista Hispánica de Cultura y Literatura*, Primavera, 26.2, 2011, p. 128-134.

LUJÁN Atienza, Ángel, “Estrategias discursivas del *genus turpe* en la poesía de Góngora” en *Góngora hoy. Góngora y lo prohibido: erotismo y escatología*, Córdoba, Diputación de Córdoba-Grupo de Investigación de la Junta de Andalucía “Góngora y el gongorismo” HUM-562, 2010, p. 39-57.

MARÍAS Franco, Fernando, “El retrato de don Luis de Góngora y Argote” en *Góngora, la estrella inextinguible. Magnitud estética y universo contemporáneo*, Córdoba, Sociedad Estatal de Acción Cultural, 2012, p. 47-59.

MARTIN, Adrienne L., “Góngora y la visualización del cuerpo erótico” en *Góngora hoy IX. «Ángel fieramente humano» Góngora y la mujer*, Córdoba, Diputación de Córdoba-Grupo de Investigación de la Junta de Andalucía “Góngora y el gongorismo” HUM-562, 2007, p.265-287.

MARTÍNEZ Cuadrado, Rafael, “El uso de una técnica manierista en tres poetas: Góngora, Machado y García Montero” en *Monteagudo*, 3º época, núm. 13, 2008, p. 119-142.

MICÓ, José María, “Un sonetto di Góngora: «Descaminado, enfermo, peregrino»” en *Italique* [en línea], XIV, 2011, consultado el 6 de noviembre de 2014 en <http://italique.revues.org/333>.

OROZCO Díaz, Emilio, “Ascuas de veras: hacia el perfil definitivo de *Introducción al Barroco*” en *Introducción al Barroco: ensayos inéditos*, Granada, Universidad de Granada, 2009, p. 7-22.

POGGI, Giulia, “El pavón de Góngora: intertextualidad e interdiscursividad de un motivo manierista” en *Actas de la Asociación Internacional del Siglo de Oro*, IV, 1996, p. 1255-1266.

_____, “Petrarquismo (y antipetrarquismo) en los sonetos de Góngora: ¿cinco casos de intertextualidad?” en *Góngora hoy (I, II, III). Balance de estudios gongorinos al filo del siglo XXI: formación e influencia y nuevas lecturas*, Córdoba, Diputación de Córdoba-Grupo de Investigación de la Junta de Andalucía “Góngora y el gongorismo” HUM-562, 2002, p.179-199.

PONCE Cárdenas, Jesús, “«Cuantas letras contiene este volumen grave»: algunos textos que inspiraron a Góngora” en *Góngora: la estrella inextinguible. Magnitud estética y universo contemporáneo*, Córdoba, Acción Cultural Española (AC/E), Biblioteca Nacional de España, Ayuntamiento de Córdoba, VIMCORS, 2012, p.73-85.

RODRÍGUEZ, Juan Carlos, “Imaginería animista y erotismo en Herrera” en *Historia y crítica de la literatura española*, Barcelona, Crítica, Vol, 2, Tomo 1, 1980.

ROSES Lozano, Joaquín, “El rayo y el águila: verdades y abstracciones en un soneto de Góngora” en *RILCE(Revista de Filología Hispánica)*, 26.1, 2010, p. 168-186.

_____, “Lecciones de Góngora y disidencias de Sor Juana” en *Edad de Oro* [separata], XXIX, Universidad Autónoma de Madrid, 2010.

_____, “Góngora, emblema de la variedad barroca” en *Congreso Internacional Andalucía Barroca*, Antequera, Junta de Andalucía, 2007, p. 221-231.

_____, “Retórica y naturaleza en la Égloga IV de Barahona de Soto” en *De saber poético y verso peregrino: la invención manierista en Luis de Barahona de Soto*, Málaga, Universidad de Málaga, 2002, p.328-340.

ROSSI, Annunziata, “Pasolini, el manierismo y la gente pobre” en Suplemento cultural de *La Jornada* [en línea], domingo 29 de marzo de 2015, Núm. 1047.

SAINZ, Eugenia, “El arte en tiempos del manierismo. Relectura de las *Soledades gongorinas*” en *Fuente sellada: aproximaciones al discurso manierista en la lírica española*, Frankfurt am Main, Lang, 2001. Hans Felten y David Netling (eds.), p. 10-21.

SILES, Jaime, “Estrategias de lector y experiencias y posibilidades de lectura: Góngora siempre recomenzado” en *Góngora hoy I, II y III. Balance de estudios gongorinos al filo del siglo XXI: formación e influencia y nuevas lecturas*, Córdoba, Diputación de Córdoba-Grupo de Investigación de la Junta de Andalucía “Góngora y el gongorismo” HUM-562, 2002, p.347-367.

SILVA-BARÓN, Marco Antonio, “Anticlasicismo, crisis o elegancia: breve recuento de la historiografía del término «manierismo»” en *Manierismo: el arte después de la perfección*, México, INBA-Academia de San Carlos, 2014, p.21-45.

TOLEDANO Molina, Juana, “Tres sonetos de Góngora en su contexto (a propósito de las exequias cordobesas en honor de la reina Margarita, 1612)” en http://cvc.cervantes.es/literatura/aiso/pdf/07/aiso_7_088.pdf.

Imágenes

ANÓNIMO, *El bautismo de Cristo*, Galería de Arte de Washington, Washington, 1500.

ARCIMBOLDO, Giuseppe, *Las cuatro estaciones*, Museo de Louvre, París, 1563-1573.

COMIN, Jacopo, “Tintoretto”, *Santa María Egipciaca*, Scuola Grande di San Rocco, Venecia, 1582-1587.

DELLA FRANCESCA, Piero, *El bautismo de Cristo*, Galería Nacional de Umbria, Umbria, 1502-1512.

GENTILESCHI, Artemisa, *María Magdalena como la Melancolía*, Museo Soumaya, México, 1622-1625.

BRUEGHEL, J. y Hendrick van Balen, *Alegoría de los cuatro elementos: el Agua*, Galería Doria-Pamphili, Roma, 1611.

BRUEGHEL, J. y Hendrick van Balen, *Alegoría de los cuatro elementos: el Aire*, Christie's Gallery, Londres, 1611.

MAZZOLA, Girolamo Francesco Maria, *Autorretrato en un espejo convexo*, Museo de Viena, Viena, 1523-1524.

_____, *Virgen del cuello largo*, Palacio Pitti, Florencia, 1532

PONTORMO, Jacopo, *Verano*, Museo de Louvre, París, 1573.

_____, *El descendimiento de la cruz*, Iglesia de Santa Felicita, Florencia, 1530-1532.

THEOTOKÓPOULUS, Doménikos, *Laoconte*, Museo del Prado, Madrid, 1610-1614.

VAN DER HAMEN, Juan, *Góngora*, Biblioteca Nacional del España, Madrid, siglo XVII.

VAN HAARLEM, Cornelius, *El bautismo de Cristo*, Museo de Louvre, París, siglo XVI.

VELÁZQUEZ, Diego, *Retrato de Góngora*, Museo de Artes de Boston, Boston, 1622.

VERROCCHIO, Andrea del, *El bautismo de Cristo*, Galería de los Uffizi, Florencia, 1470-1475.