

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
COLEGIO DE LETRAS HISPÁNICAS

COMENTAR LOS SONETOS NEOEPICÚREOS DE GÓNGORA



ADRIANA CONTRERAS GARCÍA.

2013

MATERIAL ELABORADO PARA LA UNAM, A TRAVÉS DE LA DGAPA, PROYECTO PAPIME PE401810 COORDINADO POR LILIÁN CAMACHO MORFÍN. SE PERMITE SU USO SIN FINES DE LUCRO, SIEMPRE Y CUANDO SE CITE LA FUENTE COMPLETA

INTRODUCCIÓN

Durante los siglos XVI y XVII, la poesía de Luis de Góngora y Argote desató apasionadas discusiones entre dos bandos literarios: los apologistas, por un lado, y los detractores de las formas culteranas, por otro. 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”¹ de las *Soledades*, poemas que tuvieron gran acogida, sobre todo entre los intelectuales de la ciudad natal de su creador.

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

Otro de los comentaristas fue Pedro Díaz de Rivas, cuyos *Discursos apologéticos por el estilo del Polifemo y Soledades* (1624) parecen ser -según Paul Thomas- “[textos] demasiado inclinados a la admiración ciega”², pero que muestran claramente el impacto que la obra gongorina tuvo en los círculos culturales. Esa apología comienza exponiendo las principales objeciones que los “entendidos” daban a la poesía de Góngora: el gran número de voces peregrinas que introduce y repite, los tropos, las transposiciones, la oscuridad de estilo, la dureza de las metáforas, la mezcla de palabras sublimes y humildes, el uso de la hipérbole y la longitud de los periodos; continúa respondiendo con argumentos fundados en las autoridades grecolatinas (Cicerón, Quintiliano, Platón, Horacio), y finaliza con una alabanza al trabajo del cordobés: “es digno de loa y maravilla que en un vuelo tan alto y en una carrera tan precipitada nuestro poeta casi no haya resbalado.”³

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

¹ Cit. Pos. Emilio Orozco Díaz, *Introducción a Góngora*, p.111.

² Op. Cit., p.113.

³ A. Porqueras Mayo, *La teoría poética en el Manierismo y Barroco español*, p. 163-164.

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.”⁴ 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”⁵, ya para “hacer recibir de bueno lo que él conoce ser malo, vicioso y detestable”⁶ tejía una red de intrincadas palabras, frasis o figuras que provocaban caos en el texto.

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

“Pellicer fue el siglo XVII hecho hombre”⁷, así lo define Alfonso Reyes en sus *Cuestiones gongorinas* donde se aprecia de manera límpida el perfil de este escritor aurisecular, quien concentró buena parte de su fuerza intelectual en la creación de genealogías nobiliarias, literatura de corte, alabanzas a los poderosos y, claro está, revelación de la alusión recóndita, la noticia biográfica y la vinculación del gongorismo poético con el oratorio. Muestra de ello son sus *Lecciones solemnes* (1630), *Fénix* (1630), *Fama póstuma del maestro Paravicino* (1634), *Vida mayor y Vida menor*, *Segundas lecciones solemnes* y *Soledades comentadas* (1636).

José García Salcedo Coronel, escritor y político sevillano que, por un lado, se desempeñó como capitán de la guardia del virrey de Nápoles y gobernador de la ciudad de Capua y, por el otro, destacó entre los admiradores de la poesía de Góngora gracias a su

⁴ Op. Cit., p. 234.

⁵ Op. Cit., p. 229.

⁶ Loc. Cit.

⁷ Alfonso Reyes, *Cuestiones gongorinas*, p. 133.

Polifemo comentado (1629) y a la edición de los sonetos y canciones del cordobés (1645 y 1648). Cabe apuntar que su producción no se ciñe sólo a la exégesis de textos gongorinos sino que abarca áreas de la creación literaria (poesía), verbigracia sus *Rimas* (1624), *Panegírico al Serenísimo Infante Cardenal* (1636) y *Cristales de Helicon* o *Segunda parte de las rimas* (1642).

Cristóbal de Salazar y Mardones publicó en 1636 su *Ilustración y defensa de la Fábula de Píramo y Tisbe*, con la cual demostró su interés por los asuntos concernientes al “Homero español” cuyo famoso poema sobre los amantes de Babilonia fue valorado por este comentarista como el “que más lima costó a su autor, y de la que hazia mayores estimaciones”⁸.

Poco conocido, mas no por ello menos importante, fue el gongorista Gaspar Buesso de Arnal, licenciado aragonés de familia noble que en 1644 publicó la *Colusión de letras humanas y divinas en defensa del lírico Píndaro cordobés D. Luis de Góngora*. Esta obra comprende una defensa de las letras humanas, una glosa y un comentario al romance “Entre los sueltos caballos”, poemas de autoría propia, ataques a Pellicer, halagos a la poesía del cordobés, entre otros apartados de notable anticastellanismo literario. La recepción de dicho material prácticamente fue nula hasta mediados del siglo XX, años en los que Walter Pabst⁹ exhumó la figura del apologista. Este desconocimiento se debió a que la *Colusión* tempranamente se extrajo de España y, posteriormente, se depositó en una biblioteca privada, la del embajador austriaco en Madrid. Téngase en cuenta que la labor crítica e interpretativa de un texto no puede darse en una congeladora literaria, esto es, sin difusión y diálogo del mismo.

El impacto de la pluma gongorina llegó a ser tan fuerte que, no obstante lo pensado hasta principios del siglo pasado, a lo largo del siglo XVII hubo un considerable intercambio literario entre Inglaterra y España, hecho que han anunciado investigadores como Fitzmaurice-Kelly (*The relations between Spanish and English Literature*) y H.

⁸ Dámaso Alonso y Eulalia Galvarriato de Alonso, “Prolegómeno a un estudio estilístico de la *Fábula de Píramo y Tisbe*” en www.mindspring.com.

⁹ Un continuador de los estudios sobre el gongorista Buesso Arnal es Nicolás Marín López, cuyo trabajo más reciente “Nuevos datos sobre el gongorista Buesso de Arnal” puede consultarse en *Estudios literarios sobre el Siglo de Oro*, p. 133-142.

Thomas (*Three translators of Góngora and other Spanish poets during the seventeenth Century*), quienes no sólo mostraron la popularidad del poeta cordobés sino también la de escritores como Antonio Hurtado de Mendoza, Francisco de Quevedo, Bartolomé Leonardo de Argensola, Garcilaso de la Vega, Juan de Tassis (Conde de Villamediana), etc.

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

Algunos de los más férreos críticos contemporáneos de Góngora y su poesía fueron Jáuregui, Lope y Quevedo. El primero apuntó a lo largo de su *Antídoto contra la pestilente poesía de las Soledades* (1613) una serie de faltas en las que Góngora había incurrido al escribir su poema: el título, el asunto, la estructura, el género, el tono e, incluso, las imágenes, algunas de las cuales juzga inapropiadas debido ora a que no encajan con los modelos clásicos, ora a que transgreden la realidad, esto es, limita las licencias poéticas de todo artista.

Cabe señalar que esta reacción adversa ha sido atribuida por Foulché-Delbosc como resultado de la molestia que causó el hecho de que Góngora no le haya dado su obra cumbre para que se la revisara, lo cual -de no haber ocurrido- “mejor supiera defenderlas que las ofendió”.¹⁰ El segundo, no obstante haber encabezado un sinnúmero de disputas literarias contra el autor de las *Soledades*, parece más mesurado en sus juicios, ya que reconoce, respeta y admira sus logros y alcances poéticos, los cuales no le impiden censurar ciertos “vicios que se introducirían entre muchos que procurarían imitar el lenguaje destos versos, entendiendo que V.m. habla en ellos de veras”¹¹.

Con base en lo anterior, se deduce que Lope de Vega no estuvo en contra de la poesía de Góngora sino en contra de sus imitadores, quienes redujeron a fórmulas esquemáticas los recursos que el poeta trabajó magistralmente. El tercero de los opositores

¹⁰ Emilio Orozco Díaz, *Introducción a Góngora*, p. 115.

¹¹ Félix Lope de Vega, *Cartas*, p. 150.

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, si no, purpuracía,
neutralidad, conculca, erige, mente,
pulsa, ostenta, librar, adolescente,
señas, traslada, pira, frustra, harpía;
cede, impide, cisuras, petulante,
palestra, liba, meta, argento, alterna,
si bien, disuelve, émulo, canoro.
Use mucho de líquido y de errante,
su poco de noturno y de caverna,
anden listo livor, adunco y poro;
que ya toda Castilla,
con sola esta cartilla,
se abrasa de poetas babilones
escribiendo sonetos confusiones;
y en la Mancha, pastores y gañanes,
atestadas de ajos las barrigas,
hacen ya cultedades como migas.¹²

Prácticamente todas las críticas auriseculares contra la poesía de Luis de Góngora giraban en torno a la oscuridad del texto, aspecto que siguió achacándose a la obra gongorina hasta

¹² Francisco de Quevedo, *Sátiras lingüísticas y literarias en prosa*, p. 140.

principios del siglo XX, en concreto, hasta el primer tercio del siglo pasado. En este periodo, la escritura del cordobés resultó asombrosa por sus impetuosos hipérbatos, inauditas imágenes y recurrentes metáforas de segundo y tercer grado. No obstante, pareció desconocerse su contenido y fuerza vital.

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

Este estudio parte de la idea propuesta por dichos autores: la poesía del cordobés refleja una actitud hedonista; empero, *Aproximación al comentario de los sonetos neopicúreos de Góngora* profundiza en dicho asunto a partir de la siguiente tesis: los sonetos del escritor sobredicho presentan rasgos tanto formales como de contenido del epicureísmo moderno. Con base en esta hipótesis, pueden verse algunas diferencias entre este trabajo y los estudios de los gongoristas antes mencionados: la clase de composiciones analizadas y el tipo de hedonismo planteado en los poemas.¹³

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

¹³ Obsérvese que el interés de este trabajo no es ubicar a Luis de Góngora como poeta culto, manierista, renacentista tardío o barroco sino como un escritor cuya producción de sonetos revela un marcado cariz neopicúreo. Si se desea ahondar en el membrete que la crítica a dado al poeta, consúltense los textos de Emilio Carilla, André Collard, Emilio Orozco y otros investigadores consignados en la bibliografía.

“Deja el monte, garzón bello, no fies” (1607), “Este a Pomona cuando ya no sea” (1609), “Gallardas plantas que con voz doliente” (1584), “Gracias os quiero dar sin cumplimiento” (1608), “Mientras por competir con tu cabello” (1582), “No enfrene tu gallardo pensamiento” (1584), “Raya dorado sol, orna y colora” (1582) y “Ya besando unas manos cristalinas” (1582).

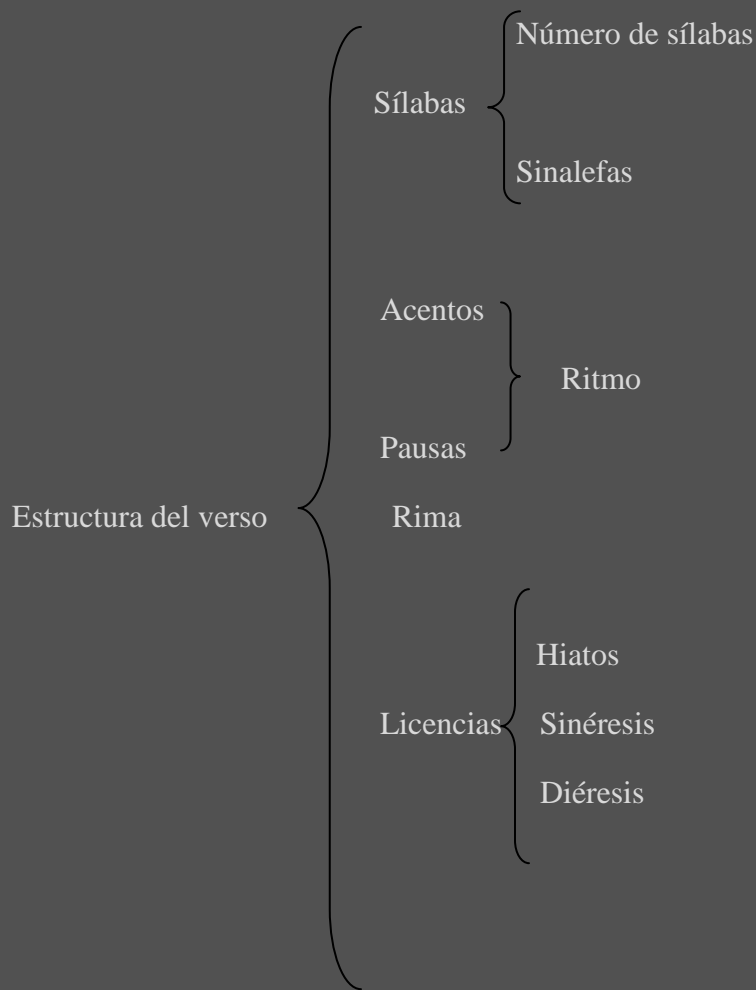
Los ocho poemas seleccionados, además de mostrar el cariz variopinto de la producción sonetil de Góngora, expresan a nivel de contenido y forma el epicureísmo moderno o neoepicureísmo, cuyo sustento teórico puede resumirse de la siguiente manera: el motor de los actos humanos es el placer; empero, éste no es un disfrute temporal y desmesurado sino duradero y regido por todas las potencias: memoria, voluntad y entendimiento, mismas que le permiten conseguir la ataraxia, es decir, la ausencia de rigor corporal y el quebranto espiritual.

El individuo que logra la ataraxia se conoce a sí mismo y vive conforme a la naturaleza, pues reconoce la irreversibilidad del tiempo y, por ende, la finitud de todo, incluso de él, lo cual motiva que busque una existencia bella, armoniosa, honrada, parcialmente alejada del mundo y estrechamente vinculada con su grupo de amigos, a quienes los considera como un valor intrínseco.

Una mirada a la estructura del soneto

Existe sinnúmero de definiciones del verso español; sin embargo, en este material nos ceñiremos, debido a su claridad, a la que proporciona Antonio Quilis: “unidad más pequeña, la menor división estructurada que encontramos en el poema.”¹⁴ Para fines didácticos, el verso se puede estudiar a través de los siguientes elementos:

¹⁴ Antonio Quilis, *Métrica española*, p. 13.



De estos elementos se parte cuando se realiza análisis métrico de un texto tradicional, es decir, uno estrófico; por ejemplo, lira, romance, madrigal, égloga, canción, soneto, etc. En este caso, nos centraremos en este último, o sea, en el soneto, forma estrófica compuesta por catorce versos endecasílabos distribuidos en dos cuartetos y dos tercetos, generalmente de rima cruzada (ABAB); su origen es italiano, llegó a España en el siglo XVI y fue cultivada en un inicio por poetas como Garcilaso de la Vega y Juan Boscán, quienes no sólo adoptaron la forma sino que la adaptaron a las necesidades de la lengua castellana.

Clara muestra de esta adaptación de las formas italianas es el siguiente soneto de Garcilaso de la Vega (1500-1536):

¡Oh celos, de amor terrible freno

qu'en n pnto me vuelve y tiene fuerte;
hermanos de crüel amarga muerte
que, vista, turbas el cielo sereno!
¡Oh serpiente nacida en dulce seno
de hermosas flores, mi esperanza es muerte:
tras próspero comienzo, adversa suerte,
tras süave manjar, recio veneno!
¿De cuál furia infernal acá saliste,
oh crüel monstruo , oh peste de mortales,
que tan triste, crudos mis días heciste?
Torna ya sin aumentar mis males;
desdichado miedo, ¿a qué veniste?
que bien bastaba amor con sus pesares.¹⁵

Para estudiar un soneto se recomienda, en primer lugar, leer la pieza en voz alta¹⁶; en segundo, obtener el número de sílabas métricas de cada verso, tomando en cuenta la sinalefa¹⁷, es decir, la unión en una misma sílaba de un final vocálico y un inicio vocálico, los acentos, especialmente los finales,¹⁸ y las licencias métricas (sinéresis, diéresis¹⁹ e hiato), tal como se muestra a continuación:

¹⁵ Garcilaso de la Vega, *Poesías castellanas completas*, p. 81.

¹⁶ Esto se sugiere debido al carácter musical del tipo de composición. Recuérdese que la palabra “soneto” proviene del latín *sonus*, que quiere decir, sonido.

¹⁷ En este ejemplo, la sinalefa se hace notar mediante el color morado.

¹⁸ Si la palabra final de verso es aguda, se sumará una sílaba; si es llana, no se sumarán ni restarán sílabas, y si es esdrújula, se restará una sílaba.

¹⁹ En este ejemplo, todo caso de diéresis se indicará con el color verde agua.

Ya *be*san***do** u*nas *ma*nos* cris*ta*li*nas, =11 sílabas
ya a*nu*dán*do***me** a un* blan***co** y *li*so cue*llo, =11 sílabas
ya es*par*cién*do* por* él* a*quel* ca*be*llo =11 sílabas
que A*mor* sa*có en***tre** el* o*ro *de *sus* mi*nas, =11 sílabas

ya* que*bran***do** en* a*que*llas* per*las* fi*nas =11 sílabas
 pa*la*bras* dul*ces* mil* sin* me*re*ce*llo, =11 sílabas
 ya* co*gíen*do* de* ca*da* la*bio* be*llo =11 sílabas
 pur*pú*reas* ro*sas* sin* te*mor* de es*pi*nas =11 sílabas

es*ta***ba, oh*** cla*ro* Sol in*vi***er***o*so, =10+1 (diéresis)=11
 cuan*do* tu* luz* hi*rién*do*me* los* o*jos = 11 sílabas
 ma*tó* mi* glo*ria* **ya***ca*bó* mi* suer*te. =11 sílabas

Si el* cie*lo* ya* **no** es* me*nos* po*de*ro*so, =11 sílabas
 por*que* no* den* los* tu*yos* más* e*no*jos, =11 sílabas
ra*yos,* co***mo** a* tu* hi*jo,* te* den* muer*te. =11 sílabas

Asimismo, se recomienda tratar el ritmo del verso, mismo que se da por la alternancia de sílabas tónicas y átonas. Dicha alternancia dicta la ubicación del eje rítmico, cuya posición, en el caso de los endecasílabos, se encuentra generalmente en la 6° sílaba. Sin embargo, el eje rítmico puede ocupar los lugares que a continuación se mencionan: *a maiore*, esto es, en octava sílaba; *a minore*, en cuarta, y gaita gallega, en séptima.

No se olvide que el endecasílabo siempre tiene un acento final en la penúltima sílaba. De esta suerte, todo verso de once sílabas poseerá un acento en 10° posición. Además, poseerá otros dos acentos: si es endecasílabo enfático, hallará su complemento en 1° y 6° sílabas; si es heroico, en 2° y 6°; si es melódico, en 3° y 6°; si es sáfico, en 4° y 6° u 8°. A este juego acentual se le conoce con el nombre de periodo rítmico interior.

En este poema, podemos identificar el siguiente patrón acentual: en 3°/4° (en su mayoría)/2°, 6° y 10° sílabas²⁰, lo cual permite observar la predominancia del endecasílabo sáfico debido a que la posición del eje rítmico se halla en sexta y con ello- si se atiende a la estilística del verso- la intención clara del poeta de transmitir la sensación de rapidez y agilidad, propia de un encuentro amoroso fugaz como el que se expone en dicha composición.

Cabe apuntar que, cuando se habla de sinéresis, nos referimos a la operación que consiste en la creación de diptongos con dos vocales fuertes; en cambio, cuando se habla de diéresis, queremos remitir al procedimiento contrario, o sea, a la ruptura de un diptongo. Por otro lado, al mencionar hiato, nos remitimos a la operación que consiste en dejar en sílabas distintas los finales y los comienzos vocálicos de las palabras que están en contacto.

Ahora bien, una vez hechas las primeras tres operaciones (lectura en voz alta, conteo de sílabas métricas e identificación del ritmo) se aconseja atender a las pausas²¹, que -dicho sea de paso- la mayoría de las veces se hallan al final de cada verso²², y a la rima²³, o sea, “la repetición ordenada de unos mismos fonemas a partir de la última vocal tónica de un verso”²⁴, cuya clasificación se da en términos de asonancia o consonancia según la repetición de los sonidos, ya sea vocálicos o consonánticos.

La rima asonante ocurre cuando aparecen varias veces solamente los sonidos vocálicos; mientras que la consonante se da en el momento en que se repiten los fonemas vocálicos y consonánticos. Vale la pena mencionar que por su combinación en la estrofa, las rimas pueden ser: cruzadas (ABAB/ CDCD), abrazadas (ABBA/CDDC), encadenadas (ABA/BCB/CDC), monorrimas (AAA), correlativas (ABC/ABC) y dobladas (AABBCC).

Nótese que las letras que representan a cada verso están escritas con mayúsculas, situación que no es casual o arbitraria, sino plenamente causal y consciente, pues en el arte

²⁰ En la presente investigación, los acentos se marcarán subrayando las porciones silabotónicas, es decir, los acentos rítmicos o métricos. Obsérvese que por sílaba tónica se entiende: aquella unidad que muestra la mayor carga de la voz y no aquella que posee la tilde.

²¹ Las pausas se harán notar mediante el uso de diagonales.

²² Cuando las pausas no se encuentran al final del verso, esto es, cuando no se termina la idea planteada en la línea donde se inició, se está frente a un fenómeno denominado encabalgamiento, que consiste en completar el tema en el siguiente verso a fin de darle fluidez, alargamiento y cadencia al texto.

²³ La rima se representará con grafías cursivas al final de cada verso.

²⁴ Ignacio Bonnín, Valls, *La versificación española*, p. 22.

del verso español se ha establecido que toda línea que cuente con más de ocho sílabas debe registrarse con caracteres altos (ABCD); por el contrario, todas aquellas que tengan menos de ocho, se consignarán con caracteres bajos (abcd).

Ya be*san*do u*nas *ma*nos* cris*ta*li*nas,/

ya a*nu*dán*do*me a un* blan*co y *li*so cue*llo,/

ya es*par*cien*do* por* él* a*quel* ca*be*llo/

que A*mor* sa*có en*tre el* o*ro *de *sus* mi*nas,

ya* que*bran*do en* a*que*llas* per*las* fi*nas

pa*la*bras* dul*ces* mil* sin* me*re*ce*llo,/

ya* co*gien*do* de* ca*da* la*bio* be*llo

pur*pú*reas* ro*sas* sin* te*mor* de es*pi*nas/

es*ta*ba, oh* cla*ro* Sol in*vi*di*o*so,/

cuan*do* tu* luz* hi*rién*do*me* los* o*jos/

ma*tó* mi* glo*ria* y a*ca*bó* mi* suer*te.

Si el* cie*lo* ya* no es* me*nos* po*de*ro*so,/

por*que* no* den* los* tu*yos* más* e*no*jos,/

ra*yos, *co*mo a* tu* hi*jo, *te* den* muer*te.

A

B

C

D

E

F

G

Con base en lo anterior, este soneto tiene rima consonante, pues- a partir de la última sílaba acentuada se percibe la repetición de sonidos tanto consonánticos como

vocálicos; en las primeras dos estrofas se aprecian las terminaciones: *-inas* y *-ello*; en cambio, en las dos últimas, se escuchan los fonemas finales: *-ojo*, *-oso* y *-erte*.

Una vez que se ha descubierto el tipo de rima que guarda la relación de cada uno de los versos, véase cómo funciona en este poema la rima a nivel de estrofa, esto, es, entre grupos de líneas. En “Ya besando unas manos cristalinas”, se mira un entramado estrófico caracterizado por la siguiente combinatoria versal: ABBA/ CDDC/ EFG/ EFG, cuya organización se da en un conjunto de cuatro versos donde rima el primero con el cuarto y el segundo con el tercero. A este tipo de rima se le conoce con el nombre de “rima abrazada”, membrete que ilustra muy bien el tipo de vínculo que se establece entre las estrofas, pues si se traza una línea que une, por ejemplo, al verso que finaliza en *-inas* con su correlato se dibuja a todas luces un “brazo” entre A y A.²⁵

Tal como se mencionó, el estudio de estos elementos sirve para analizar métricamente un poema; empero, para comentar una composición, no basta trabajar cada uno de estos puntos sino que debe echarse mano de una serie de elementos inter y extratextuales, verbigracia, la tipología textual o construcción propia del discurso y el contexto histórico, político, social y cultural (poéticas explícitas e implícitas imperantes) en el que se desarrolló la obra. Dicho de otro modo, en el comentario no es suficiente establecer la articulación métrica, debe irse más allá de lo meramente formal y entenderse la pieza como “un organismo unificado por la voluntad de significar algo”²⁶

²⁵ Si se desea profundizar en los tipos de rima según el concierto estrófico, consúltese a Balbín, Paraíso y Domínguez Caparrós.

²⁶ Mercedes Blanco, *Introducción al comentario de la poesía amorosa de Quevedo*, p. 17.

El Manierismo

Antes de sumergirnos en las profundas y agitadas aguas del Manierismo, conviene aclarar que ha sido un concepto largamente estudiado mas poco precisado, situación que genera en el lector una desazón inusitada, pues –al no poder aprehender una definición del término en cuestión- siente que está caminando por terrenos pantanosos y difícilmente transitables.

Existen tantas definiciones de este estilo como poetas definidos bajo el membrete *manierista*. Algunos críticos como E. R. Curtius²⁷, niegan la existencia del barroco y considera manieristas todas las obras plásticas y literarias de carácter anticlasicista, es decir, todas las piezas que contravienen el canon renacentista. Otros (John Shearman, Craig Hugh Smyth y Ernest H. Gombrich), teóricos de la escuela histórica o anglosajona, conciben a este estilo como una extensión del Renacimiento, esto es, postulan que tuvo varias fases y que la correspondiente al manierismo forma parte de un Renacimiento tardío. Unos más, entre ellos Arnold Hauser, Frederick Antal y Franzsepp Würtenberger, estudiosos de la escuela expresionista o germana, no sólo aceptan la existencia de dicho estilo sino que distinguen claramente sus rasgos fundamentales, lo cual facilita el acercamiento a este estilo escurridizo:

El Manierismo es arte radical que transforma todo lo natural en algo artístico, artificioso y artificial. La resonancia natural, la materia prima de la existencia, todo lo fáctico, espontáneo e inmediato es aniquilado por el manierismo y transformado en un artefacto, en algo conformado y hecho que- por muy próximo que esté al *homo faber*, y por muy familiar que le sea- se halla siempre a distancia remota de la naturaleza²⁸

Esta definición permite obtener la principal peculiaridad formal del Manierismo: el cariz refinado, reflexivo y plagado de reverberaciones culturales, a partir del cual se desprenden las características de los elementos constitutivos de la obra literaria manierista: imagen, metáfora, espacio y ambiente.

El receptor moderno de la obra literaria manierista sabe, como ya se apuntó, que está frente a una pieza refinada y compleja, esto es, una creación cuyo lenguaje marca una

²⁷ Ernst Robert Curtius, *Literatura europea y Edad Media latina*, p.385.

²⁸ Arnold Hauser, *Literatura y manierismo*, p. 35.

distancia del lenguaje corriente; empero, ¿dónde radica este carácter?, ¿en qué elemento constitutivo puede verse? La respuesta la hallará, en primera instancia, en la imagen y la metáfora, y- en segunda instancia- en el espacio y el ambiente, recursos que intentan, a fuerza de fragmentación y acumulación, transmitir al espectador un sentimiento de desproporción, falta de unidad y de orden.

Si bien una creación literaria debe apreciarse con una mirada distinta a la de quien contempla una obra pictórica, resulta ilustrativo hallar puntos en contacto entre la composición de una pintura y un texto. Arnold Hauser lo hace y equipara la fragmentación y acumulación de imágenes y metáforas con la presencia de personajes de postura forzada propios de las obras plásticas manieristas:

La acumulación de símiles, metáforas, *concetti*, antítesis, juegos de palabras y agudezas de toda especie, responden a la contigüidad más o menos arbitraria de los aspectos insólitos y sorprendentes, de las actitudes y movimientos rebuscados, de los gestos extraños y forzados que muestran las figuras de una pintura manierista²⁹

Esta analogía de los medios formales en las diferentes artes no es casual, se debe a la misma visión del mundo: una visión escindida, contrastante y problemática de la realidad; en otras palabras, una cosmovisión “caracterizada por formas del ser que se han hecho fluidas e inconstantes, y con un sustrato óptico fluyente y en perpetua modificación”³⁰.

De la actitud de franca escisión entre el individuo y el mundo, nace el estilo de la obra literaria manierista, cuyos rasgos distintivos pueden englobarse- según Santiago Fortuño Llorens- en los siguientes puntos:

- 1) La composición manierista responde a lo “no natural”, “lo refinado”, por lo cual la expresión de sentimientos, amoroso por ejemplo, se constriñe en el texto por un conjunto de normas, esquemas y moldes que lo hacen forzado.

²⁹ *Ibid*, p. 19-20.

³⁰ *Ibid*, p. 21.

- 2) El texto manierista prepondera lo irreal sobre lo real. Para Tasso, poeta italiano, “la mentira es más poética que la verdad”³¹; a partir de este principio, la obra manierista tendrá por objeto lo maravilloso.
- 3) Presenta la naturaleza y la mitología de manera desmesurada, tal como sostiene Emilio Orozco: “El tema de la naturaleza y el tema mitológico, aunque se introduzcan como subtemas por alusión y comparación, sin embargo, se desarrollan e imponen a veces, por extensión y valoración, en su forma desmesurada, invadiendo cuantitativamente las estrofas e incluso impresionándonos con rasgos descriptivos intensos, en luces, colores y repercusiones sensoriales en forma que la expresión de sentimiento, objeto o intención, se reduce a veces al último terceto e incluso algunas a un solo verso o poco más”.³²
- 4) Existe una tendencia por los contrastes drásticos.
- 5) 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 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.”³³
- 6) Hay un gusto por las dificultades y paradojas; por ejemplo, hay una lucha entre lo corpóreo y lo espiritual, el calor y el frío, lo terrenal y lo celestial, entre otras.
- 7) 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.
- 8) Se prefiere la contraposición; verbigracia, se privilegia el uso del oxímoron.
- 9) Se busca una sensación de alargamiento y, por ende, de movimiento.
- 10) Se intenta crear una lengua que fuese inasequible la mayoría.

³¹ Cit. Pos. Arnold Hauser, *Literatura y Manierismo*, p. 82.

³² Cit. Pos., Santiago Fortuño Llorens, *Poesía de Fernando de Herrera*, p. 51-52.

³³ Arnold Hauser, *Literatura y Manierismo*, p. 51.

11) 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 palabras y de las imágenes, pero no es un estilo cromático”.³⁴

Ahora bien, retomemos los rasgos manieristas y contrastémoslos con los del barroco en el siguiente cuadro, a fin de observar la diferencia que existe entre ambos estilos:

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, 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” ³⁵ ; 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 contigüidad de la obra barroca.
La metáfora adquiere un puesto privilegiado dentro de la composición manierista, ya que –en este afán por	La metáfora se extrema, es decir, se hace continua y se lleva a niveles alegóricos.

³⁴ *Ibid.*, p. 41.

³⁵ Tasso, *Cit. pos.*, Arnold Hauser, *Literatura y Manierismo*, p. 82.

<p>escapar de los límites- no busca “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.”³⁶</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</p>	<p>Se deja ver una predilección por los claroscuros.</p>

³⁶ Arnold Hauser, *Literatura y Manierismo*, p. 51.

literatura manierista [...] es un estilo lujurioso y que se abandona al goce de las palabras y de las imágenes, pero no es un estilo cromático”. ³⁷	
--	--

Todo lo anterior hace que el receptor “adquiera conciencia del autoengaño indispensable para la vivencia artística, desposeyéndolo así de su evidencia y de su carácter inmediato”³⁸, es decir, obliga al espectador a que se adentre en la obra, la goce y experimente la ilusión total para después, sacarlo por la fuerza de la representación mediante el recordatorio de que eso que lo ensimisma no es real.

No es gratuito que la obra literaria manierista esté en función de la dupla: engaño-desengaño, puesto que se gestó en el seno de una cultura golpeada por los avatares de fortuna, una fortuna que vio caer imperios como el español y levantarse otros como el inglés, experimentó la inminencia de la muerte por las plagas, sufrió el abandono del campo y las actividades económicas ligadas a él, sintió con rigor los efectos de políticas insensatas, descubrió territorios insospechados y, en general, hizo chocar el antiguo modelo económico y cultural con el pragmático modelo moderno; en el caso español, este choque se dio entre el ideal caballeresco y la realidad práctica.

Para algunos teóricos,³⁹ el Manierismo germinó entre 1520-1620 en España; no obstante, en otras latitudes también se aprecia un arte nacido en tiempo y forma semejantes. Por ejemplo la obra de Miguel Ángel y Tasso, en Italia; los escritos de Robert Garnier y Du Bartas, en Francia, y la poesía de Marlowe y Marvell, en Inglaterra.

³⁷ *Ibid.*, p. 41.

³⁸ *Ibid.*, p. 27.

³⁹ Santiago Fortuño Llorens, “Introducción” a la *Poesía de Fernando de Herrera*, p. 43.

COMENTARIO

“Deja el monte, garzón bello, no fíes”

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

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

Deja el monte, garzón bello, no fíes
tus años dél, y nuestras esperanzas;
que murallas de red, bosques de lanzas
menosprecian los fieros jabalíes.⁴⁰

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

⁴⁰ Luis de Góngora y Argote, *Sonetos completos*, p. 236.

En sangre a Adonis, si no fue en rubíes,
tiñeron mal celosas asechanzas,
y en urna breve funerales danzas
coronaron sus huesos de alhelíes.⁴¹

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

Deja el monte, garzón noble; poco el luciente
venablo en Ida aprovechó al mozuelo
que estrellas pisa ahora en vez de flores.⁴²

El segundo terceto cierra el poema con los motivos que hicieron que el joven rechazara la tranquilidad de las actividades propias de su calidad (aspecto marcadamente neoepicúreo) y decidiera lanzarse a una empresa dañina. El joven abandona la corte a causa de un fracaso amoroso, tal como ocurre con el peregrino de las *Soledades*⁴³.

Cruel verdugo el espumoso diente,
torpe ministro fue el ligero vuelo
(no sepas más) de celos y de amores.⁴⁴

A lo largo del texto se diseminan dos mitos: el de Adonis y el de Ganimedes. Ambos se retoman en los versos finales, donde se destacan los rasgos que convergen en el proceso de actualización: los celos y los amores. Los primeros movieron a Ares

⁴¹ *Loc.cit.*

⁴² *Loc. cit.*

⁴³ Luis de Góngora y Argote, *Soledades*, v.7-10.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 236.

(metamorfoseado en jabalí) a perpetrar la muerte del bello dios, amante de Afrodita; los segundos causaron que Zeus raptara al hermoso garzón.

“Este a Pomona cuando ya no sea”

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

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

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

Este a Pomona cuando ya no sea
edificio al silencio dedicado
(que si el cristal le rompe desatado,
suave el ruiseñor le lisonjea)⁴⁵

En los versos 3 y 4, que responden a la estructura bimembre por diseminación, se observa otro tipo de musicalidad, ya no aludida o representada sino *per se*, en los versos mismos, puesto que los acentos se encuentran en una posición de intensidad rítmica (cuarta y primera sílabas) que explota la sonoridad de las palabras: “(que si el **cristal** le rompe desatado,/ **suave** el ruiseñor le lisonjea).”⁴⁶

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

Lo anterior revela, por un lado, que el autor sentía gran estima por el sonido, comprendido como “todo lo que emite un sonido agradable,”⁴⁷ y, por otro, que la estructura renacentista del verso italiano, en este caso el soneto, se recarga de elementos auditivos y visuales que, en conjunción con la bimetración, ya sea sintáctica, morfológica o fonética, crea una extraordinaria sucesión de sensaciones que dan la impresión de que “el hombre se bebe los sonidos de la naturaleza”.⁴⁸

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

⁴⁵ Luis de Góngora y Argote, *Sonetos completos*, p. 77.

⁴⁶ *Loc. cit.*

⁴⁷ Dámaso Alonso, *Estudios y ensayos gongorinos*, p. 86.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 80.

En la segunda estrofa del poema, se observa el alargamiento de una palabra por medio de las diéresis que, si bien son necesarias para ajustar el verso endecasílabo, desempeñan otra función: brindan un efecto de calma, de tranquilidad propios del huerto que nos plantea la voz lírica. Asimismo, se refuerza esta impresión a nivel semántico, pues la quietud no es otra cosa que “carencia de movimiento o sosiego, reposo y descanso.”⁴⁹

dulce es refugio, donde se pasea
la quietud, y donde otro cuidado
despedido, si no digo burlado,
de los términos huye desta aldea⁵⁰

El primer terceto se encarga de exaltar la dignidad de Antonio Venegas, quien como obispo de Pamplona tiene la responsabilidad de ser un “pastor de pueblos”⁵¹ y, como consecuencia, de engrandecer y dar esplendor al Imperio y a su progenie, o sea, al macrocosmo y al microcosmo respectivamente, lo cual va a mantener el orden de los mismos, habrá armonía cósmica y, al hacer esto, la naturaleza será apacible, bondadosa y bella; de tal suerte que, incluso, la Primavera en su representación alegórica ofrecerá un colorido, aromático y florar tributo que deleitará la vista y el olfato de todo aquel que ronde el jardín.

Aquí la Primavera ofrece flores
al gran pastor de pueblos, que enriquece
de luz a España, y gloria a los Venegas⁵²

El último terceto es una invocación dirigida a todo hombre que se acerque al lugar. Ello lo hace con la finalidad de que se sorprenda, goce y se recree con los colores, sabores y olores de esta creación natural. Todas estas reacciones forman parte del complejo proceso de apreciación del objeto estético, lo cual remite a los postulados de Tasso⁵³, quien

⁴⁹ www.rae.es, 10 de febrero 2010.

⁵⁰ Luis de Góngora y Argote, *Sonetos completos*, p. 77.

⁵¹ *Loc. cit.*

⁵² *Loc. cit.*

⁵³ Tasso, *Cit. pos.*, William J. Bouwsma, *El otoño del Renacimiento*, p. 51.

consideraba a la naturaleza como obra de arte divina y al poema como creación humana aceptablemente divinizada, es decir, se concibe al poeta como un Dios o ente creador.⁵⁴

Oh, peregrino, tú, cualquier que llegas,
paga en admiración las que te ofrece
el huerto frutas, y el jardín, olores.⁵⁵

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

“Gallardas plantas que con voz doliente”

“Gallardas plantas que con voz doliente” forma parte del corpus de sonetos hedonistas del fénix cordobés porque posee las características del neoepicureísmo, ya que aborda los asuntos que a continuación se enumeran: número uno, el placer sensual; número dos, el retorno a la naturaleza; número 3, el autoconocimiento; número 4, la vida bella, armoniosa y honorable; número 5, el alejamiento del mundo, y número 6, el no medir la vida en función de la muerte, y debido a que todos estos puntos configuran la ideología de

⁵⁴ “Hurtas mi vulto y cuanto más le debe” continúa en esta línea: se mira al poeta como un Dios.

⁵⁵ Luis de Góngora y Argote, *Sonetos completos*, p. 77.

hedonistas renacentistas como Valla, por ello afirmo que esta composición responde al epicureísmo moderno, lo anterior explica por qué inserto la pieza dentro de este grupo.

Este carmen expositivo de tema amoroso⁵⁶ se desarrolla gracias a la actualización del mito de Faetón, divinidad clásica cuyo osado recorrido alrededor del sol terminó fatalmente, hecho que dejó a sus hermanas sumidas en profunda tristeza que exteriorizaban a manera de desgarrador e inconsolable llanto que desembocó en un trágico suceso: la transformación de las Náyades en álamos.

Gallardas plantas, que con voz doliente
al osado Faetón llorastes vivas,
y ya sin invidiar palmas ni olivas,
muertas podéis ceñir cualquiera frente,
Así del Sol estuvo al rayo ardiente
blanco coro de Náyades lascivas
precie más vuestras sombras fugitivas
que verde margen de escondida fuente.⁵⁷

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

Cabe señalar que en las estrofas destacan los colores verde y blanco, constante que se ha apreciado en la poesía de Góngora. Aquí, el verde se asocia con los álamos, mientras el blanco, con las criaturas del bosque, lo cual remarca el cambio que sufrieron las

⁵⁶ Para Emilio Orozco en *Manierismo y Barroco*, p. 183-184, este soneto es de índole pluritemática, pues aborda dos temas recurrentes en la obra gongorina: el mito clásico y el amor. A primera instancia, se piensa que el mito de Faetón es el principal; empero, conforme se va trazando el esquema de jerarquía temática que presenta el investigador, se descubre que el asunto central del poema es el amoroso. Esta situación responde según él- a una actitud estética propia del Manierismo: “la preterición del asunto central”, manifestación que sin duda alguna despierta gran interés pero que, desafortunadamente, en el presente estudio solamente se esbozará debido a que el trabajo gira en torno al neoepicureísmo y no al manierismo del poeta cordobés.

⁵⁷ Luis de Góngora y Argote, *Sonetos completos*, p. 139.

hermanas de Faetón. Además, este par de elementos juega con un concepto que obsesionaba al hombre del Renacimiento: el movimiento: en tanto los árboles se ven fijos, estáticos; las jóvenes hermanas lucen ágiles y en grácil desplazamiento.

Más adelante, la voz lírica descubre su intención, que se barruntaba desde el comienzo: porfiará en su amor a pesar de saber que está destinado al fracaso, actitud que revela el marcado neopicureísmo del personaje. Esto se debe a que el individuo, con pleno conocimiento de sus potencias y en persecución incansable de su dignidad, asume los riesgos que implican todas y cada una de sus acciones, aún cuando representen un desafío a la fortuna, la cual era sentida ya no como un factor determinante e inapelable en su vida sino como un “viento que hincha las velas, mientras es el hombre quien mantiene el timón.”⁵⁸

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

“Y así bese (a pesar del seco estío)
vuestros troncos (ya un tiempo pies humanos)
el raudo curso de este undoso río,
que lloréis (pues llorar sólo a vos toca
locas empresas, ardimientos vanos)
mi ardimiento en amar, mi empresa loca.”⁵⁹

Resulta imprescindible detenerse en este último terceto: ¿por qué solicita vehementemente que lo lloren? La solución se halla en la noción de naturaleza de la que tanto se ha hablado: el macrocosmos y el microcosmos. Hace un instante se decía que el hedonista de los siglos XVI-XVII pretendía con insistencia el cumplimiento del placer o

⁵⁸ Maurice de Gandillac, *Historia de la Filosofía en el Renacimiento*, p. 99.

⁵⁹ Luis de Góngora y Argote, *Sonetos completos*, p. 139.

primera naturaleza. Ahora bien, no sólo basta quedar satisfecho a ese nivel, hay que encontrar la armonía con el macrocosmos o segunda naturaleza, para lo cual se requiere empatía entre ella y el hombre, razón de más para dirigirse con encarecidas palabras a las “gallardas plantas”.

“Gracias os quiero dar sin cumplimiento”

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

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

Gracias os quiero dar sin cumplimiento,
dulce fray Diego, por la dulce caja;
tal sea el ataúd de mi mortaja
y de mis guerras tal el instrumento.⁶⁰

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

⁶⁰ *Loc. cit.*

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

Consagrad, Musas, hoy vuestro talento
a la monja que almíbar tal le baja,
pues quien acabar suele en una paja
sella ahora el estómago contento⁶¹

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

Cercado es, (cuanto más capaz, más lleno)
de la fruta, el zurrón casi abortada,
que el tardo otoño deja al blando seno
de la piadosa hierba encomendada;
la serba, a quien le da rugas el heno,
la pera, de quien fue cuna dorada
la rubia paja,-y pálida tutora-
la niega avara, y pródiga la dora.⁶²

El tratamiento que aplica el autor es prácticamente el mismo: presentar un elemento aparentemente nimio, observarlo, disfrutarlo y restituirle su valor y grandeza, a través de la

⁶¹ *Loc. cit.*

⁶² www.cervantesvirtual.com, 23 de mayo de 2010.

adjetivación colorista que, en este caso, es la gama de los dorados, cuya función es hacer una poesía más visual, más plástica.⁶³

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

En la siguiente estrofa, Góngora lleva a cabo un ingenioso juego de palabras gracias a la aliteración o semejanza fónica, mas no semántica, de los vocablos: escotar y Escoto. El primero significa “recoger, cercenar alguna cosa”,⁶⁴ mientras que el segundo hace referencia a un hombre que fue seguido por los franciscanos, orden que se caracterizó, entre otras cosas, por el voto de pobreza.

Cualquier regalo de durazno o pera
acoto suyo, si podrá un amigo
escotar un discípulo de Escoto.⁶⁵

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

Los últimos tres versos de la composición vuelven a ser muy visuales porque, mediante una sinécdoque, se nos brinda la imagen de una caja de jalea, o sea, se toma la parte (el color del dulce) por el todo (la jalea en sí). Cabe señalar que la estrofa final posee una ambigüedad sumamente marcada, ya que también puede interpretarse bajo el signo de

⁶³ Otro caso en el que se observa el embellecimiento y reivindicación de los elementos naturales es el extraordinario soneto “La Aurora de azahares coronada.”

⁶⁴ Sebastián Covarrubias, *Tesoro de la lengua castellana*, p. 356.

⁶⁵ Luis de Góngora y Argote, *Sonetos completos*, p. 178.

una escatología sutil: la cámara -según indica Biruté Cipliauskaitė- tiene el significado de “flujo de vientre”⁶⁶ que bien se acopla con esta propiedad sanguinolenta del objeto.

Confieso que de sangre entendí que era
cámara aquella, y si lo fue, yo digo
que servidor seáis, y no devoto.⁶⁷

Tal como se ha ido descubriendo, estos sonetos echan mano principalmente a dos sentidos: la vista, que en palabras de Hooker es “el sentido más vivaz y más inquieto de todos”⁶⁸ y el oído, sentido tan poderoso que podía penetrar en las profundidades de las cosas y llegar al corazón. Ambos ganaron estima en el Renacimiento, tras haber estado marginados durante el medioevo, período en el que los descalificaron, entre otras cosas, por su mutabilidad y la sujeción que guardaban con asuntos terrenales.

“Mientras por competir con tu cabello”

“Mientras por competir con tu cabello” es un poema expositivo que integra el corpus de sonetos hedonistas del “Homero español”⁶⁹ porque revela la principal preocupación del neopicureísmo: el placer, ya que el texto desarrolla el *Carpe diem* por medio del contraste entre la juventud y la vejez o, más aun, la muerte, a causa de que los epicúreos modernos sostenían que el gozo prudente era la base para una vida feliz, por ello considero que este texto es un espejo de los postulados del epicureísmo de los siglos XVI-XVII, lo anterior explica por qué entra en este corpus.

El texto que se acaba de introducir es uno de los más comentados por la crítica del siglo XX⁷⁰ y, a mi parecer, con justa razón, pues de inicio a cierre el autor echa mano de una exquisita variedad hiperbolizada de recursos literarios que regodean el intelecto y los

⁶⁶ *Loc. cit.*

⁶⁷ *Loc. cit.* En los Siglos de oro el término *servidor* se refiere también a la bacinica (bacín).

⁶⁸ Hooker, *Cit. pos.*, William J. Bouwsma, *El otoño del Renacimiento*, p. 47.

⁶⁹ Título que le dio Vicuña a Luis de Góngora.

⁷⁰ Véase “Góngora frente a la crítica”.

sentidos del receptor⁷¹, en quien “toda potencia intencional del alma goza de algún artificio en su objeto; [verbigracia] la proporción entre las partes del visible es hermosura; entre los sonidos, consonancia[...]; el entendimiento, como primera potencia, álçase con la prima del artificio, con lo estremado del primor en todas sus diferencias de objetos.”⁷²

El poema comienza con una conjunción temporal que se enlaza con una amplia enumeración de imágenes petrarquescas de sumo colorido y luminosidad: cabello comparado con el oro; frente, con el lilio; labio, con los claveles, y cuello, con el cristal, elementos que dejan al descubierto el tema de la naturaleza vencida por la belleza humana, en este caso, de la dama, quien “goza de las virtudes que a modos reflejos le envían los seres naturales- sobre los que triunfa- aunque poéticamente sean ellos quienes laboren por la dama victoriosa, ya que el poeta los trae a fin de que se dejen vencer y asimilar”⁷³

Mientras por competir con tu cabello
oro bruñado al sol relumbra en vano,
mientras con menosprecio en medio el llano
mira tu blanca frente el lilio bello;
Mientras a cada labio, por cogello,
siguen más ojos que al clavel temprano,
y mientras triunfa con desdén lozano
del luciente cristal tu gentil cuello;⁷⁴

Para presentar las metáforas de la dama se crea una secuencia que recuerda el “acercamiento cinematográfico” o *close up*, ya que se va mostrando cuadro por cuadro una parte del cuerpo, esto es, primero se lanza la imagen del cabello; luego, se baja a la frente; más adelante, se pasa a los labios, y finalmente, se llega al cuello. Este recorrido se inserta

⁷¹ El uso de la palabra “receptor” no es gratuito, responde al proceso de creación y difusión de la literatura durante los Siglos de Oro, época en la que se suscitó la transición de la oralidad a la escritura. Por este motivo, no puede darse plenamente ora el nombre de lector, ora el de oyente. Vid. Pedro Ruiz Pérez, *Entre Narciso y Proteo: lírica y escritura de Garcilaso a Góngora*.

⁷² Baltasar Gracián, *Agudeza y Arte de Ingenio*, p. 1171.

⁷³ Jorge Guillén, *Notas para una edición comentada de Góngora*, p. 69.

⁷⁴ Luis de Góngora y Argote, *Sonetos completos*, p. 230.

en un marco temporal sumamente marcado, pues la anáfora parece insistir en el carácter perecedero y fugaz de las cosas; de ahí que la mitad de los referentes metafóricos sean flores, presencia natural de la finitud por antonomasia.

Los tercetos responden a una estructura simétrica porque establecen un intenso diálogo con los cuartetos, ya que mientras los segundos se aprecian como un collar de perlas adjetivales, los primeros lucen a manera de guirnalda nominal que, a pesar de carecer de adjetivos, se halla cargada de una impresionante fuerza cualificativa; de tal suerte que con sólo mencionar el oro, por ejemplo, el lector se remite a la imagen de la hermosa cabellera rubia, brillante y larga, operación que Jorge Guillén denominó: “el silogismo de lo sensible”.⁷⁵

Goza cuello, cabello, labio y frente,
antes que lo que fue en tu edad dorada
oro, lilio, clavel, cristal luciente,⁷⁶

Esa parte del soneto contiene la esencia hedonista del texto, pues no sólo se recomienda gozar la juventud y todo lo que ella implica, sino que, gracias al ritmo y a la rima, se invita al deleite de “las palabras por las palabras.”⁷⁷ Además, tal como acaba de mostrarse, se desarrolla “el silogismo de lo sensible”, procedimiento que evoca uno de los principales postulados epicúreos y neoepicúreos: la validez del acto sensible como acto de conocimiento.

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

⁷⁵ Jorge Guillén, *Notas para una edición comentada de Góngora*, p.70.

⁷⁶ Luis de Góngora y Argote, *Sonetos completos*, p. 230.

⁷⁷ Jorge Guillén, *Notas para una edición comentada de Góngora*, p. 70.

No sólo en plata y viola troncada
se vuelva, mas tú y ello juntamente
en tierra, en humo, en sombra, en nada.⁷⁸

Sin embargo, si se observa con atención la voz lírica, se descubrirá que hay un significativo alejamiento del “yo” respecto al receptor, quien se sabe interlocutor del poema, no del poeta mismo; en otras palabras, percibe uno de los grandes logros del cordobés: la objetivación de la poesía. Con base en esto, la intención del texto se convierte en una apología al placer, pero no el placer arrebatado e inconsciente sino el placer sensual que, llevado con prudencia y subordinado a la tranquilidad o ataraxia, conduce a una vida bella y armoniosa donde el autoconocimiento (condición finita del hombre) y la consciencia de la irreversibilidad del tiempo son imprescindibles.⁷⁹

“No enfrene tu gallardo pensamiento”

“No enfrene tu gallardo pensamiento” es otra de las composiciones que integran el conjunto de sonetos hedonistas del escritor aurisecular porque manifiesta los planeamientos del neoepicureismo, ya que aborda el placer como motor de una vida digna que halla la tranquilidad no en el apartamiento pleno del mundo, sino en el autoconocimiento y las acciones regidas por la naturaleza en sus tres esferas, y debido a que los epicúreos modernos proponían llevar una existencia bajo esas condiciones, por ello considero que este poema cumple con los rasgos necesarios para catalogarlo como hedonista, lo anterior explica por qué forma parte de este corpus.

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

⁷⁸ Luis de Góngora y Argote, *Sonetos completos*, p. 230.

⁷⁹ Una actitud semejante se aprecia en el romance “Que se nos va la pascua, mozas, /que se nos va la pascua!”

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

Al decir que el mito “se actualiza” me refiero a que el mito griego convive con el poeta, es decir, la anécdota clásica se adecua a la experiencia del autor, quien parte “de la concreción mítica a la ruptura contextual”⁸⁰ en la manera que a continuación se muestra:

No enfrene tu gallardo pensamiento
del animoso joven mal logrado
el loco fin, de cuyo vuelo osado
fue ilustre tumba el húmido elemento”⁸¹

Más adelante, ya en los versos 5-8, se incita al caballero a que ose elevarse hasta el sol que, en este caso, representa el amor que siente por su dama⁸², quien- al despreciarlo- lo arrastra a un temible abismo, identificado con las aguas del océano donde feneció Ícaro. Cabe señalar que en la estrofa se elaboran algunas sinestesias que hacen mucho más sensual (en la acepción referente al manejo de los sentidos) la composición: “blando viento” y “miedo helado”. Recuérdese que este aspecto es indispensable para la comprensión del neopicureísmo.

⁸⁰ Rosa María Romojaro. *La función del mito en el Siglo de Oro*, p. 13.

⁸¹ Luis de Góngora y Argote, *Sonetos completos*, p. 138.

⁸² Obsérvese la asociación entre el amor por la dama y el sol. Ésta imagen luminosa remite a las ideas neoplatónicas de la mujer, quien generalmente recibía el nombre poético de Leonora.

Las dulces alas tiende al blando viento,
y sin que el torpe mar del miedo helado
tus plumas moje, toca levantado
la encendida región del ardimiento”⁸³

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

Corona en puntas la dorada esfera
do el pájaro real su vista afina,
y al noble ardor desátase la cera;
que al mar, do tu sepulcro se destina,
gran honra le será, y a su ribera,
que le hurte su nombre tu ruina”⁸⁴

Furor y temor, fatalidad y honra, elevación y descenso, agua y fuego se mezclan para crear el equilibrio tanto en forma como en fondo. Respecto a la forma, el poeta presenta una alternancia de niveles: superior e inferior. Sobre el fondo, es evidente la paradójica propuesta vital del cordobés: amar implica cierto padecer gozoso que, si se lleva con dignidad y honra, desemboca en la tranquilidad de espíritu, pues para ello es necesario desterrar los miedos y hacer todo cuanto conlleve al placer, siempre y cuando se asuman los riesgos de cada acto, bajo el entendido de que el individuo debe vivir según la naturaleza porque “... *regnum naturae* arise and declare itself to have the only valid claim.”⁸⁵

Pero, ¿el personaje al que va dirigido el poema cómo es que seguirá los dictados de la naturaleza? El enamorado al que se le habla en este texto será coherente con su condición

⁸³ Luis de Góngora, *Sonetos completos*, p. 138.

⁸⁴ *Loc. cit.*

⁸⁵ Ernst Cassirer, *The Individual and the Cosmos in Renaissance Philosophy*, p. 101.

de noble y de amante, o sea, mantendrá una correspondencia entre su naturaleza individual y social, ya que, si sigue los consejos del poeta, se quedará en la corte a pretender a la dama aún cuando esto parezca una causa perdida.

“Raya dorado sol, orna y colora”

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

El discurso poético consiste en una larga apóstrofe dirigida al sol, a quien se le pide encarecidamente que embellezca el espacio por el que ha de salir la doncella, esto es, que colme de color, olor y calidez la campiña que mora la figura femenina.⁸⁶ Este carmen hace gala de una exuberancia sin parangón debido al tratamiento sensual del paisaje, principalmente, al derroche cromático de cada uno de los elementos naturales, tal como lo demuestra la estrofa inicial:

Raya dorado Sol, orna y colora
del alto monte la lozana cumbre,
sigue con agradable mansedumbre
el rojo paso de la blanca Aurora;⁸⁷

⁸⁶ En *Manierismo y Barroco*, p. 185, Emilio Orozco afirma que este poema presenta un “desmesurado desarrollo del tema de fondo o secundario”, es decir, que en el texto se da mayor realce al tema de la naturaleza y no al del amor.

⁸⁷ Luis de Góngora y Argote, *Sonetos completos*, p. 122.

Desde el primer verso, el autor destaca el carácter decorativo de las dos estrofas, pues le solicita al astro que orne, que adorne, la vasta cumbre, gracias a lo cual el receptor puede empapar su visión de todas las tonalidades cálidas propias del amanecer. Para Emilio Orozco, este cuarteto evidencia una tendencia a “la valoración sensorial colorista con efectos de contraste de un sentido pictórico pleno.”⁸⁸

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

Suelta las riendas a Favonio y Flora,
y usando al esparcir tu nueva lumbre
tu generoso oficio y real costumbre,
el mar argenta, las campañas dora,⁸⁹

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

En la cuarta estrofa se da un giro de tuerca, la “cámara gongorina” detiene su periplo y se instala en la figura de Flérida⁹⁰, la mujer que habita el rústico albergue y por

⁸⁸ Emilio Orozco, *Manierismo y Barroco*, p. 186.

⁸⁹ Luis de Góngora y Argote, *Sonetos completos*, p. 122.

⁹⁰ Según Gutierre Tibón en su *Diccionario etimológico comparado de nombres propios de persona* (p. 103-104), Flérida es un nombre grecizante (πλέοο) que significa “rebozar, desbordar”. Cabe señalar que Dioniso, en su forma de divinidad vegetal, llevaba por sobrenombre: πλέοος. Todos estos datos refuerzan el carácter triunfal de la dama sobre la naturaleza.

quien se rogaba este concierto en la naturaleza. Ella, a manera de un artífice, ora un pintor, ora un escultor, intentará continuar la obra del *regnum naturae*:

Para que desta vega el campo raso
borde saliendo Flérída de flores;
mas si no hubiere de salir acaso,⁹¹

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

ni el monte rayes, ornes y ni colores,
ni sigas de la Aurora el rojo paso,
ni el mar argentes, ni los campos dores.⁹²

“Ya besando unas manos cristalinas”

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

⁹¹ Luis de Góngora, *Sonetos completos*, p. 122.

⁹² *Loc. cit.*

“Ya besando unas manos cristalinas”,⁹³ texto narrativo que está nutrido por una serie de metáforas de corte petrarquesco, cuenta la historia amorosa de un hombre que se encuentra gozando de su dama, hasta que, de repente, amanece y esto provoca que cese su idilio, es decir, que tenga que retirarse. A lo largo del poema se aprecia la técnica cinematográfica que se mencionó en cármenes previos: el *close up* o en palabras de Robert Jammes, “la continuación del plano estético”⁹⁴ que consiste en elegir y disponer las imágenes cuidadosamente con miras a embellecer inauditamente el centro del cuadro o foco. Para conseguirlo, el escritor requiere trabajar sobre dos planos: el que se acerca al objeto y el que se va lejos, o sea, el que permanece en el interior o esencia y el que se va al exterior o entorno.

La primeras dos estrofas presentan una sucesión de acciones llevadas a cabo por la voz lírica. Los elementos de esta enumeración se conectan por medio del adverbio “ya”, cuya repetición (anáfora) imprime ritmo⁹⁵ al verso y subraya la temporalidad e inmediatez de la narración, lo cual deja a la luz un rasgo del epicureísmo moderno: el gozo del aquí y el ahora.

⁹³ El poema fue férreamente censurado por el Padre Pineda, quien lo consideraba “indecente”. Véase Biruté Cipļauskaitė, *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”.

⁹⁴ Robert Jammes, *La obra poética de Don Luis de Góngora*, p. 516.

⁹⁵ 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).

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,⁹⁶

Este par de estrofas proporcionan dos claras muestras de lo que es el placer sensual: el primer ejemplo se da por medio de las imágenes visuales, pues cada uno de los versos se apropia de un color que se muestra en forma pura, desbordada y radiante. El azul, el blanco, el dorado y el rojo, que toman forma en cada una de las partes del cuerpo de la figura femenina, hacen que el receptor cree y disfrute una serie de cuadros cromáticos sin parangón; el segundo ejemplo se observa a nivel de contenido, pues la voz lírica revela el goce de la dama a través de los sentidos (tacto, vista y oído).⁹⁷

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

⁹⁶ Luis de Góngora, *Sonetos completos*, p. 141.

⁹⁷ Alexander Parker en *La filosofía del amor en la literatura española 1480-1680* apunta que el amor sexual en la poesía de Góngora “se nos presenta bello y gozoso [porque] está inscrito en el ordenamiento natural”; verbigracia, la famosa canción de 1609 y este soneto.

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.⁹⁸

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

En su totalidad, la composición es “un himno a la vida”⁹⁹, pues en la belleza de su dama la voz lírica deja ver todas las magnificencias del universo: “Es un compendio del mundo, como todo ser humano; pero sobre todo, es un microcosmos de la belleza que le hace al poeta la vida rebosante, hermosa, digna de ser vivida. Y aquí, en esta conjunción de belleza y ser, se ve el acuerdo y armonía que existe entre la poesía y la ontología, el ámbito en el que se tocan y se conectan.”¹⁰⁰

⁹⁸ Luis de Góngora y Argote, *Sonetos completos*, p. 141.

⁹⁹ Mauricio Beuchot, *El ser y la poesía: el entrecruce del discurso metafísico y el discurso poético*, p. 82.

¹⁰⁰ *Ibid*, p. 83.

A manera de conclusión

A lo largo del presente trabajo se ha mostrado el carácter neopicúreo de los sonetos de Góngora, pues se han expuesto los elementos formales y de contenido que hacen de las composiciones elegidas, verdaderos paradigmas de hedonismo moderno. Esta afirmación es cierta porque se aprecian las siguientes ideas:

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

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

Se podría argüir que algunas de esas inquietudes se evidencian en otros escritores de la época, en Erasmo, por ejemplo; sin embargo, no coinciden en intención e intensidad, ya que tanto Valla como Góngora proponían, entre otras cosas, un alejamiento parcial del mundo, en tanto que Erasmo propugnaba por un retiro total “no en la ciudad, sino en la montaña; no en la corte, sino en la cueva”.¹⁰¹

¹⁰¹ Erasmo de Rotterdam, *Del menosprecio del mundo*, p. 283.

- 1) Los postulados de Lorenzo Valla, representante del epicureísmo moderno, apoyan la idea de que Luis de Góngora y Argote es un artista neoepicúreo, pues ambos concebían al placer como el motor de las acciones: “El placer tiene que ser lo que orienta las virtudes”¹⁰², tal como lo revela la poesía de Góngora.
- 2) Nuestra experiencia lectora nos permitió advertir rasgos neoepicúreos en sonetos de corte amoroso (“Gallardas plantas que con voz doliente”, “No enfrene tu gallardo pensamiento”, “Raya dorado sol, orna y colora” y “Ya besando unas manos cristalinas”); dedicatorio (“Este a Pomona cuando ya no sea” y “Gracias os quiero dar sin cumplimiento”), y moral (“Mientras por competir con tu cabello” y “Deja el monte, garzón bello, no fies”).
- 3) Los conceptos de neoepicureísmo que hallé en diccionarios y textos de corte filosófico encajan a la perfección con la poética que presenta en sus sonetos Luis de Góngora y Argote.
- 4) El carácter sensual que se vislumbra en el fondo y forma de los sonetos que conforman el corpus confirma el neoepicureísmo del poeta cordobés, pues constantemente se apela a los sentidos.

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

A propósito de esta nueva aprehensión de la escritura gongorina, José María Micó dice acertadamente: “Quitémonos de la cabeza la idea de un Góngora sin evolución”¹⁰³, postura que sólo ha provocado que composiciones como “La Aurora, de azahares coronada”, “No enfrene tu gallardo pensamiento” o “Este a Pomona, cuando ya nos sea” no sean valoradas con justicia o, en el peor de los casos, sean ignoradas por la crítica.

¹⁰² Lorenzo Valla, *Cit. pos.* Michel Onfray, *El hedonismo cristiano*, p. 156.

¹⁰³ José María Micó, *De Góngora*, p. 47.

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

A la luz de lo anterior, este trabajo ha hecho modestas aportaciones a las investigaciones en torno a Góngora:

- 1) Actualización del estado de los estudios gongorinos.
- 2) Reclasificación de los sonetos. Ya no se les ve como composiciones de carácter epicúreo¹⁰⁴ sino como piezas de cariz epicúreo moderno.
- 3) Análisis de una parte de la obra gongorina poco tratada por la crítica (los sonetos).
- 4) Análisis de sonetos poco estudiados por los investigadores de literatura aurisecular.
- 5) Creación de un corpus neoepicúreo que considera sonetos de distinto tipo (amorosos, satírico-burlescos, morales e, incluso, fúnebres).
- 6) Retrato de un Góngora más humano y preocupado por el aquí y el ahora. Se muestra al cordobés “sí «riquísimo de imágenes», pero no tan «pobre de ideas» como lo pintó Menéndez y Pelayo.”¹⁰⁵
- 7) Reivindicación del epicureísmo.
- 8) Vinculación de la “Doctrina del Jardín” con el cristianismo.¹⁰⁶

¹⁰⁴ Para mayor información sobre la actitud epicúrea del cordobés, consúltese Robert Jammes, *La obra poética de don Luis de Góngora y Argote*, p. 152-172.

¹⁰⁵ José María Micó, *De Góngora*, p.11.

¹⁰⁶ Si se desea profundizar en el tema, léase a Michael Onfray en *El Hedonismo cristiano*.

FUENTES CONSULTADAS

Fuentes directas

Góngora, Luis de, *Sonetos completos*, Madrid, Castalia, 2001.

Fuentes citadas

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

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

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

Blanco, Mercedes, *Comentario a la poesía amorosa de Quevedo*, Madrid, Arco/Libros, 1998.

Bonnín, Valls, Ignacio, *La versificación española*, Barcelona, Octaedro, 1996.

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

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

Covarrubias Orozco, Sebastián, *Tesoro de la lengua castellana*, Barcelona, Alta Fulla, 1998.

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

Gili Gaya, Samuel, *Estudios sobre el ritmo*, Madrid, Istmo, 1993.

Góngora, Luis de, *Soledades*, Madrid, Castalia, 2001.

Gracián, Baltasar, *Agudeza y arte de ingenio*, Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1942.

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

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

_____, *Literatura y Manierismo*, Madrid, Guadarrama, 1965.

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

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

Lope de Vega, Félix, *Cartas*, Madrid, Castalia, 1985.

Micó, José María, *De Góngora*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2001.

Onfray, Michel, *El cristianismo hedonista: contrahistoria de la filosofía*, Barcelona, Anagrama, 2007.

Orozco Díaz, Emilio, *Introducción a Góngora*, Barcelona, Crítica, 1984.

_____, *Manierismo y barroco*, Madrid, Cátedra, 3ªed., 1981.

Parker, Alexander A., *La filosofía del amor en la literatura española (1480-1680)*, Madrid, Cátedra, 1986.

Porqueras Mayo, A., *La teoría poética en el Manierismo y el Barroco españoles*, Barcelona, Puvill Libros, 1989.

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

Quilis, Antonio, *Métrica española*, Barcelona, Ariel, 1997.

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

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

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

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

Santiago Fortuño Llorens, “Introducción” a la *Poesía de Fernando de Herrera*, Barcelona, Plaza & Janes, 1984.

Tibón Gutierrez, *Diccionario etimológico comparado de nombres propios de persona*, México, FCE, 1991.

Fuentes consultadas

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

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

- Aguirre, J. M., *Góngora, su tiempo y su obra*, Madrid, 1960.
- Aguirre Sala, Jorge F., *Ética del placer*, México, Trillas, 2004.
- Alatorre, Antonio, *Cuatro ensayos sobre arte poética*, México, COLMEX, 2007.
- Álvarez Amo, Francisco J. et al., *La Córdoba de Góngora*, Córdoba, Universidad de Córdoba, 2008.
- Artigas de, Miguel, *Don Luis de Góngora y Argote (biografía y estudio crítico)*, Madrid, 1925.
- Aleman y Selfa, Bernardo, *Vocabulario de las obras de don Luis de Góngora y Argote*, Madrid, Tip. de la rev. de archivos bibl. y museo, 1930.
- Alonso, Dámaso, *En torno a Lope, Marino, Cervantes, Benavente, Góngora, los Cardenios*, Madrid, Gredos, 1972.
- _____, *Para la biografía de Góngora: documentos desconocidos*, Madrid, Gredos, 1962.
- Anceschi, Luciano, *La idea del Barroco. Estudios sobre un problema estético*, Madrid, Tecnos, 1991.
- Arnau, H., et al., *¿Qué es el hedonismo?*, Barcelona, Publicaciones Universitarias, 1987.
- Bennassar, Bartolomé, *La España del Siglo de Oro*, Barcelona, Crítica, 1983.
- Bermejo Barrera, Carlos, *Historia de la Filosofía Antigua*, Madrid, Trotta, 1997.
- Brèhier, Émile, *Historia de la Filosofía: la Antigüedad y la Edad Media*, Buenos Aires, Sudamericana, 1942.
- Brugger, Walter, *Diccionario de Filosofía*, Sao Paulo, Herder, 1962.
- Calcraft R.P., *The sonnets of Luis de Góngora*, Durham, NC, University of Durham, 1980.
- Campbell, Ysla, *Estudios sobre Góngora*, Córdoba, Real Academia de Córdoba, 1996.
- Camps, Victoria (ed.), *Historia de la Ética*, Barcelona, 2º ed., Crítica, 2003.
- Carreira, Antonio, *Gongoremas*, Barcelona, Península, 1998.
- Cernuda, Luis, *Poesía del exilio*, Madrid, FCE, 2003.

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

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

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

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

Díaz-Plaja, Fernando, *La vida cotidiana en España del Siglo de Oro*, Madrid, Edesa, 1994.

Diez de Revenga, Francisco Javier, *et. al., La poesía barroca*, Madrid, Júcar, 1994.

Diógenes Laercio, *Vidas de filósofos ilustres*, México, Porrúa, 1984.

Domínguez Ortiz, A., *La sociedad española en el siglo XVII*, Madrid, 1963.

Dubois, Claude-Gilbert, *El Manierismo*. Barcelona, Península, 1980.

Egido Martínez, Aurora Gloria, *Fronteras de la poesía en el Barroco*, Barcelona, Crítica, 1990.

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

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

Entrambasaguas, Joaquín de, *Estudios y ensayos sobre Góngora y el Barroco*, Madrid, Edit. Nacional, 1975.

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

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

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

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

Frattoni, Oreste, *La forma en Góngora y otros ensayos*, Rosario Arg., Universidad Nacional del Litoral, Facultad de Filosofía y Letras, Instituto de Letras, 1961.

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

García Gual, Carlos, *La secta del perro: vidas de filósofos cínicos*, Madrid, Alianza, 1987.

_____, *Ética de Epicuro: la génesis de una moral utilitaria*, Barcelona, Barral, 1974.

_____, *Epicuro*, Madrid, Alianza, 1983.

Góngora y Argote, Luis de, *Obra poética*, Madrid, EDAF, 1980.

_____, *Obras completas*, Madrid, Fundación Antonio de Castro, 2000, Antonio Carreira (ed).

_____, *Obras completas*, Madrid, Aguilar, 1943.

_____, *Epistolario*, Zaragoza, Libros Pórtico, 1999. Antonio Carreira y Antonio Lara (eds).

_____, *Sonetos*, México, Porrúa, 2000.

_____, *Poemas y sonetos*, Buenos Aires, Losada, 1940. (Las Cien Obras Maestras de la Literatura y el Pensamiento Universal).

Guyau, Jean-Marie, *La moral de Epicuro y sus relaciones con las doctrinas contemporáneas*, Buenos Aires, Americalee, 1943.

Huerta Calvo, Javier, *Tiempo de burlas. En torno a la literatura burlesca del Siglo de Oro*, Madrid, Verbum, 2000.

Joiner Gates, Eunice (ed.), *Documentos gongorinos*, México, COLMEX, 1960.

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

Lledó Íñigo, Emilio, *El epicureísmo*, Madrid, Santillana- Taurus, 1987.

Longhi, Roberto, *Breve pero auténtica historia de la pintura italiana*, Madrid, Visor, 1994.

López Bueno, Begoña, *La poética cultista de Herrera a Góngora*, Sevilla, Alfar, 2ºed., 2000.

Lucrecio Caro, Tito, *De la naturaleza de las cosas*, México, UNAM, 1963.

Maravall, José Antonio, *La cultura del barroco: análisis de una estructura histórica*, Barcelona, Ariel, 1993.

Martí, Antonio, *La preceptiva retórica española en el Siglo de Oro*, Madrid, Gredos, 1972.

Martínez Arancón, Ana, *La batalla en torno a Góngora*, Barcelona, Bosch, 1978.

Menéndez Pidal, Ramón, *La lengua castellana en el siglo XVII*, Madrid, Espasa-Calpe, 1991.

Molho, Maurice, *Semántica y poética: Góngora y Quevedo*, Barcelona, Crítica, 1977.

Narbona, Francisco, *Góngora y la generación del 27 (crónica y protagonistas)*, Sevilla, Fundación Sevillana de Electricidad, Real Academia Sevillana de Buenas Letras, 1997.

Nestle, Wilhem, *Historia del espíritu griego: desde Homero hasta Luciano*, Barcelona, Ariel, 1987.

Orozco Díaz, Emilio, *Góngora y Quevedo, poetas*, Madrid, La Muralla, 1989.

Oreste, Frattoni, *Góngora*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1968.

Orozco Díaz, Emilio, *Los sonetos de Góngora: antología comentada*, Córdoba, Diputación de Córdoba, Delegación de Cultura, Grupo de investigación de la Junta de Andalucía "Góngora y el Gongorismo", 2002.

_____, *Lope y Góngora frente a frente*, Madrid, Gredos, 1973.

Pérez de Oliva, Fernán, *Diálogo de la dignidad del hombre*, Madrid, Compañía iberoamericana de publicaciones, 1928.

Pérez Lasheras, Antonio, *Piedras preciosas: otros aspectos de la poesía de Góngora*, Granada, Universidad de Granada, 2009.

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

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

Quevedo, Francisco, *Defensa de Epicuro contra la común opinión*, Madrid, Tecnos, 1986.

Reyes, Alfonso, *Trazos de historia literaria*, Madrid, Espasa-Calpe, 1994.

Rico, Francisco, *Historia de la literatura española*, Barcelona, Crítica, 1992. (Vols. 1 y 3).

Richards, Ruth M., *Concordance to the sonets of Góngora*, s/l, Madison, 1982.

Rodríguez-San Pedro, Luis E. y José Luis Sánchez Lora, *Los siglos XVI-XVII: cultura y vida cotidiana*, Madrid, Síntesis, 2000.

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

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

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

Runes Dagobert, *Diccionario filosófico*, Barcelona, Grijalbo, 3ª ed., 1969.

Sánchez, José, *Academias literarias del Siglo de Oro español*, Madrid, Gredos, 1961.

Terry, Arthur, *Seventeenth-Century Spanish Poetry: The Power of Artifice*, Cambridge, Cambridge University, 1993.

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

Valla, Lorenzo, *De voluptate ad vero bono* en <http://dfg-viewer.de/show/?set%5Bimage%5D=default&set%5Bdebut%5>, 20 de julio de 2010.

Villari, Rosario, *et al*, *El hombre barroco*, Madrid, Alianza, 1992.

Woods, Michael, *The poet and the natural world in the age of Góngora*, Oxford, Oxford University, 1978.

Zea, Leopoldo, *Introducción a la Historia de la Filosofía: la conciencia del hombre en la filosofía*, México, 1974.

Publicaciones periódicas

(Actas, revistas y ponencias)

Alatorre, Antonio, “De Góngora, Lope y Quevedo” en *NRFH*, vol. 48, no.2, 2000.

Aznar Inglés, Eduardo, "Clásico y barroco: dos sonetos del clasicismo español" en *Homenaje al profesor Antonio Vilanova*, Barcelona, Universidad de Barcelona, 1989, p. 57-74.

Busquets, Loreto, "Góngora, historia de un equívoco" en *Cuadernos Hispanoamericanos: Revista Mensual de Cultura Hispánica*, supl. 4, 1989, p. 85-101.

Cabañas, Pablo, "Garcilaso, Góngora y Arguijo: tres sonetos sobre el mismo tema" en *Bulletin of Hispanic Studies*, 1970.

Calcraft R.P., "The lover as a Icarus: Góngora's 'Qué de invidiosos montes levantados'" en *What 's Past is Prologue: A Collection of Essays in Honour of L. J. Woodward*, Edinburgh, Scottish Academic, 1984, p. 10-16.

Carreira, Antonio, "Góngora después de Dámaso Alonso" en *Boletín de la Fundación Federico García Lorca*, 1998.

_____, "Bibliografía" en *El estado actual del gongorismo: contribución de Antonio Alatorre a los estudios de poesía de los Siglos de Oro*, México, UNAM, 2010.

Cervantes, Góngora y Quevedo: Simposio Nacional de Letras del Siglo de Oro español 2, Argentina, Mendoza, 1995.

Chaffee- Sorace, Diane, "A Poetic Feast: Food Images in Góngora's Satirical and Burlesque Poems" en *Symposium: A Quarterly Journal in Modern Literatures*, vol. 44, no. 2, 1990, p.128-139.

_____, Diane, "Góngora's 'Mientras por competir con tu cabello' Imitation and Chronology" en *Studies in Modern and Classical Languages and Literature*, Madrid, Orígenes, 1988, p. 39-47.

Cruz, Ane, "Góngora's Ironic Laudatory Stance in his Sonnet 'A don Cristobal de la Mora'" en *Romance Notes*, vol. 26, no. 1, 1985, p. 59-64.

Edwards, Barbara Brunner, "Comparative Morphology of Three Golden Age Morality Sonnetists: Lope, Quevedo and Góngora" en *Dissertation Abstracts International*, vol. 51, no. 5, 1990.

García-Berrio, Antonio, "Tipología textual de los sonetos clásicos españoles sobre el *Carpe Diem*" en *Dispositio, Revista Hispánica de Semiótica Literaria*, 1978.

García-Page, Mario, "La construcción comparativa en la lengua de Góngora" en *Revista de Filología*, vol.11, 1995, p. 165-175.

_____, “El retruécano léxico” en *Revista de la Asociación Española de Semiótica*, vol.2, 1993, p. 71-81.

Gerli, E. Michael, “Más allá del *Carpe Diem*: el soneto 'Mientras por competir con tu cabello'” en *Estudios en homenaje a Enrique Ruiz Fornells*, vol. XXVI, 1990, p. 255-258.

Goic, C., “Góngora y la retórica manierista de la dificultad docta” en *Atenea*, CXLII, num. 393, julio-sept. 1961, p. 168-178.

Gribanov, Alexander, “Acerca de la interpretación del soneto #259 de Góngora” en *La Torre: Revista de la Universidad de Puerto Rico*, vol. 5, no. 19, 1991, p. 315-326.

Howe, Mica, “El uso y el abuso de la Aurora en Garcilaso, Herrera y Góngora” en *Revista de Estudios Hispánicos*, vol. 26, no. 2, 1999, p. 207-214.

Jammes, Robert y Joaquín Roses Lozano (ed.), *Góngora hoy*, Córdoba, s/e, 1997-1999, 3 vols.

Kramer, Kristen, “Mitología y magia óptica: sobre la relación entre retrato, espejo y escritura en la poesía de Góngora” en *Olivar: revista de literatura y cultura españolas*, vol. 9, no. 11, 2008, p. 55-86.

Lara, Antonio, “El plurilingüismo en la poesía de Góngora: desatinos idiomáticos y comicidad” en *Literatura y bilingüismo: homenaje a Pere Ramírez*, Reichenberg, Kassel, 1993, p. 127-142.

Luján Atienza, Ángel Luis, “¿Es un soneto de Góngora también una alabanza?” en *Revista de Literatura*, vol.65, 2003.

Ly, Nadine, “La confusión: léxico, retórica y significado en la poesía de Góngora” en *Homenaje al profesor Antonio Vilanova*, Barcelona, Universidad de Barcelona, 1989, p. 355-375.

Nardoni, Valerio, “Tra i colori di un sonetto di Luis de Góngora” en *Confronto Letterario: Quaderni del Dipartimento di Lingue et Letterature Straniere Moderne dell'Università di Pavia*, vol. 22, 2005.

Pastor Comín, Juan José, “Música y literatura en la obra de Góngora: el espejo barroco” en *Edad de Oro*, vol.22, 2003, p. 147-204.

Poggi, Giulia, “*Exclusus amator e poeta ausente* (¡Qué de invidiosos montes levantados!)” en *Gli occhi di pavone: quindici studi su Góngora*, Florencia, Alinea, 2009. p. 15-34.

Río Parra, Elena del, “Espacios sonoros y escalas de silencio en la poesía de don Luis de Góngora y sor Juana Inés de la Cruz” en *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, vol. 24, no. 2, 2000, p. 307-322.

Rivera Wood, Alma, “Observaciones sobre el estrato fónico en un soneto de Góngora” en *Estudios de folklore y literatura dedicados a Mercedes Díaz Roig*, México, COLMEX, 1992, p. 817-828.

Rivers, Elias, “Garcilaso, Góngora and their readers” en *Studies in Early Modern France*, Charlottesville (VA), Rookwood, 1996, p. 67-78.

Rosso Gallo, Maria, “Il Fiume tra specchio e pianto: lettura di tre soneti di Góngora, con una cornice intertestuale” en *Confronto Letterario: Quaderni del Dipartimento di Lingue e Letterature Straniere Moderne dell'Università di Paviae del Dipartimento di Lingüística e Letterature Comparate dell'Università di Bergamo*, vol. 5, no. 10, 1988, p. 267-311.

Sánchez Robayna, Andrés, “Petrarquismo y Parodia” en *Diálogos*, vol.18, no. 6, 1982.

Terrancini, Lore, “Tres lectores para un soneto” en *NRFH*, vol. 40, no.1, 1992.

_____, “Góngora tra il nulla e l'oro: il sonetto: 'Ilustre y hermosísima María” en *Identità e metamorfosi del barocco hispanico*, Napoles, Guida, 1987, p. 159-174.

_____, “Entre la nada y el oro: sistema y estructura en el soneto 235 de Góngora” en *Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Madrid, Istmo, 1986, p. 619-628.

_____, “Cristal, no marfil en 'Mientras por competir con tu cabello” en *Homenaje a Ana María Barrenechea*, Madrid, Castalia, 1984, p. 341-353.

Vaquero Serrano, María del Carmen, “Dos sonetos para dos Sás: Garcilaso y Góngora” en *Revista Electrónica sobre Literatura Medieval y del Renacimiento*, vol.11, 2007.

Vicente García, Luis Miguel, “Notas sobre la imaginiería musical y el amor en la poesía de Góngora” en *Edad de Oro*, vol. 22, 2003, p. 205-219.

Villena, Luis Antonio, “Los raptos de Ganimedes: notas sobre el tema páidico en pinturas y sonetos del barroco” en *Nueva Estafeta*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1979.

Wagschal, Steven, “Mas no cabrás allá!: Góngora's Early Modern Representation of the Modern Sublime” en *Hispanic Review*, vol. 70, no.2, 2002, p. 169-189.

_____, “Monsters Light as Air: Representation of Jealousy in Spanish Golden Age Literature” en *Dissertation Abstracts International*, vol. 60, no. 5, 1999, section A.

El retrato de Luis de Góngora y Argote que encabeza este material es un óleo sobre lienzo pintado en 1622 por Diego Velázquez, la pintura original se encuentra actualmente en el Museo de Bellas Artes (Boston) Estados Unidos de América.

MATERIAL ELABORADO PARA LA UNAM, A TRAVÉS DE LA DGAPA, PROYECTO PAPIME PE401810 COORDINADO POR LILIÁN CAMACHO MORFÍN. SE PERMITE SU USO SIN FINES DE LUCRO, SIEMPRE Y CUANDO SE CITE LA FUENTE COMPLETA