

VIAJE A LA OSCURIDAD ENCUENTRO CON LAS *SOLEDADES* DE GÓNGORA Y CON SUS LECTORES

Cèlia Nadal Pasqual

Testi e Culture in Europa

trentuno



La pubblicazione di questo volume è stata approvata dal comitato scientifico della collana. Successivamente è stata sottoposta al giudizio di due referee anonimi.

In copertina: Anonimo, Antiche Pitture di S. Michele del Sotterraneo in Borgo di Pisa, acquaforte e bulino. Collezione Valentino Cai, Pisa.

© Copyright 2020 Pacini Editore Srl

ISBN 978-88-6995-691-1

Realizzazione editoriale e progetto grafico



Via A. Gherardesca
56121 Ospedaletto-Pisa
www.pacineditore.it
info@pacineditore.it

Rapporti con l'Università

Lisa Lorusso

Responsabile di redazione

Francesca Petrucci

Fotolito e Stampa

IGP Industrie Grafiche Pacini

L'editore resta a disposizione degli aventi diritto con i quali non è stato possibile comunicare e per le eventuali omissioni.

Le fotocopie per uso personale del lettore possono essere effettuate nei limiti del 15% di ciascun volume/fascicolo di periodico dietro pagamento alla SIAE del compenso previsto dall'art. 68, commi 4 e 5, della legge 22 aprile 1941 n. 633.

Le riproduzioni effettuate per finalità di carattere professionale, economico o commerciale o comunque per uso diverso da quello personale possono essere effettuate a seguito di specifica autorizzazione rilasciata da AIDRO, Corso di Porta Romana n. 108, Milano 20122, e-mail segreteria@aidro.org e sito web www.aidro.org

INDICE

Razones para un estudio pag. 5

PRIMER BLOQUE. PREMISAS

1. Apuntes panorámicos	11
1.1. Luis de Góngora, poeta <i>outsider</i>	11
1.2. El Barroco y las tensiones culturales del Siglo de Oro	15
1.3. Proyecto Soledad	19
2. La cuestión de la oscuridad	25
2.1. Sobre la categoría de oscuridad poética	25
2.2. Un paseo por la tradición	29
2.2.1. <i>El ejemplo de los trovadores: trovar clus y trovar ric</i>	29
2.2.2. <i>Ausiàs March. Otro Siglo de Oro</i>	32
3. La oscuridad en Luis de Góngora	39
3.1. La oscuridad en tiempos de Góngora	39
3.2. Conceptismo y culteranismo: un breve estado de la cuestión	48
3.3. Una poética de la cifra	52

SEGUNDO BLOQUE. RECEPCIÓN

1. Sobre la polémica (s. xvii)	57
1.1. Mapa de documentos	57
1.2. Tradición y ley: entre el seguidismo y la rebelión	60
1.2.1. <i>La antigua auctoritas y las ansias de novedad</i>	60
1.2.2. <i>Oficio, inspiración y talento</i>	62
1.3. Cifraje lingüístico, incomprensión de criterios compositivos y mal gusto	65

1.3.1. <i>La oscuridad y el decoro</i>	65
1.3.2. <i>El género y el contenido</i>	70
1.4. <i>Contraargumentos y asuntos pendientes</i>	73
2. Del estigma y el declivio al gongorismo moderno	77
2.1. Resistencias a la oscuridad después de la polémica (s. XVIII y XIX)	77
2.2. Góngora, el clásico que aclama el siglo XX	83
2.2.1. <i>La oscuridad y la poesía moderna en el panorama europeo</i>	83
2.2.2. <i>La demanda de reinserción en el canon</i>	87
2.2.3. <i>Damasianismo</i>	89
2.2.4. <i>La revisión formalista</i>	93
2.2.5. <i>A la luz de los modernos. Y algunos claroscuros</i>	94
 TERCER BLOQUE. OSCURIDAD HOY	
1. La <i>obscuritas</i> barroca en el siglo XXI	99
1.1. Oscuridad lingüística y cifraje	100
1.1.1. <i>La figura selvática</i>	100
1.1.2. <i>La relación con el código: distancia y reconocimiento</i>	105
1.2. Apéndice: las consecuencias poéticas de la oscuridad	113
1.2.1. <i>Recapitulaciones y estado de la cuestión sobre dos cuestiones gongorinas</i>	113
1.2.2. <i>Ese viaje de la mimesis a la creación...</i>	115
1.2.3. <i>El debate del género, de nuevo</i>	117
2. La oscuridad como contrapoder	121
2.1. El horror cortesano y la fuga de la palabra	121
2.2. La oscuridad como alternativa al «buen gusto»	127
3. A fin de cuentas	133
La oscuridad, entonces	137
Bibliografía	143

RAZONES PARA UN ESTUDIO

Éntrase el mar por un arroyo breve
que a recibillo con sediento paso
de su roca natal se precipita,
y mucha sal no sólo en poco vaso,
mas su rüina bebe,
y su fin (cristalina mariposa,
no alada, sino undosa)
en el farol de Tetis solicita¹.

Que unos versos como estos hayan venido considerándose cultos y oscuros no puede sorprender a nadie. Lo que en muchas ocasiones ha escandalizado es la operación de autor que los ha producido: la escritura de Góngora representa un ejercicio emblemático de la oscuridad poética, describible en sus modos y mecanismos, en sus razones e impactos. Esto no es contradictorio con el hecho de que la definición de *oscuridad* (sus maneras de concretarse y razón de ser) resulte imposible de fijar de una vez por todas; tal vez de la misma manera que resulta imposible fijar un valor históricamente inmutable para las creaciones artísticas.

Este estudio trata así la cuestión de la oscuridad en las *Soledades* de Luis de Góngora, considerándola un elemento relativo a la creación y, por lo tanto, un modo específico de pensar la realidad. Humanísticamente sabemos que las obras literarias constituyen un territorio privilegiado para abordar nuestro análisis del mundo: el del pasado, si es a aquel que pertenece la escritura, y el nuestro. Aun así, sin las categorías críticas adecuadas, la literatura corre el riesgo de ser un instrumento inerte. Cabe conservar el coraje de dirigir a los textos preguntas fuertes, y de no querer responder siempre solos. También cabe dejarse atrapar por ellos, por su presencia puntual y por la sedimentación crítica que los acompaña. Las *Soledades* nos permiten un encuentro con cuestiones capitales de la literatura de los últimos cuatro siglos, invitándonos a afrontar el problema de la comprensión y ha establecer un diálogo crítico en el que se conforma, en sus modos tal vez contradictorios o contrastados, la autoconsciencia misma de la modernidad.

¹ Cito siempre las *Soledades* de Góngora de la edición de Robert Jammes (Madrid, Clásicos Castalia, 1994). Sobre las últimas investigaciones de la edición del texto señalo las aportaciones de Antonio Rojas Castro. Uso las siglas S1 para referirme a Soledad primera y S2 para Soledad segunda. El texto corresponde a S2, vv. 1-8.

En este libro, un buen número de páginas han sido dedicadas a recoger los argumentos que nutrieron la famosa polémica gongorina (una de las mayores discusiones entre intelectuales del siglo xvii sobre la supuesta impropiedad poética de una obra) y a revisar los motivos de la posterior canonización del poeta, sobre todo a partir del siglo xx. Los testimonios y datos que se compilan en esta sección no van a sorprender al especialista y, sin embargo, constituyen una humil reordenación de la información que, aparte de facilitar el acceso al contexto literario para el estudiante o el buen lector, aspira a sustentar el engranaje de nuestra operación crítica. Relativamente a esta operación, podemos decir que el significado de la oscuridad en Góngora es también (tal vez, sobre todo) aquello que el tiempo le ha ido atribuyendo, pues nuestra aspiración es tanto historiográfica como hermenéutica, dedicada a buscar la verdad del texto tal y como se presenta ante nuestros ojos. El grande recorrido de la recepción, de la que forma parte nuestra mirada, es la manera específica en que un texto se nos puede revelar y en que su oscuridad puede adquirir (es decir, producir) un sentido para nosotros. Les categorías modernas – sobre la verdad, sobre la creación, sobre el lenguaje – nos permiten entender las obras literarias de manera parcialmente inédita y al mismo tiempo hacer justicia a su verdad contextual.

Con fines introductorios, el núcleo de esta reflexión irá precedido por una básica presentación de la figura del autor, de su ambiente cultural y del proyecto de la obra; no solamente como gesto protocolario, sino procurando recordar algunos aspectos preliminares, líneas de pensamiento y hasta algunas anécdotas emblemáticas, iluminantes en el camino de la reflexión sobre la oscuridad del texto. Por último, la perspectiva comparatista que en algunos puntos se entreteje con este análisis se encargará de saldar insertos puntuales con otros textos, incluyendo ejemplos pertenecientes a otras lenguas y tradiciones; y, no menos importante, confrontando sus lectores.

Nosotros, lectores, somos herederos (no siempre seguidores) del punto de vista de una buena parte de los agentes del xx, incluyendo aquellos de inspiración formalista. Vemos en ellos la distancia, pero también la continuidad, con una serie de discusiones ya activadas en la polémica contemporánea al poeta: me refiero por ejemplo a los discursos sobre la libertad creativa o sobre el extrañamiento estratégico de la expresión, y, especialmente, sobre la reivindicación de una claridad literal (la posibilidad efectiva de descifrar los versos) que llevaría a denominar el texto difícil y no oscuro.

Sin embargo, la incompreensión provocada por las *Soledades* no

nace simplemente de su difícil laberinto formal, sino de los eventuales desacuerdos entre lo que las expectativas piden y lo que la escritura da. Así las cosas, las estrategias lingüísticas y los cultismos de la oscuridad gongorina, aparte de resultar una cualidad intrínseca del texto, son fuente de hastío o de admiración, y eso depende en gran parte del mencionado (des)acuerdo. Nuestra interpretación del pacto poético puede acordarse con la escritura considerando la oscuridad una realidad material e indisoluble, una «figura inextinguible» y resistente a la glosa y a la reconstrucción. Este poder del arte explica a su vez el potencial desestabilizador de las convenciones vigentes en tiempos de Góngora (de la preceptiva clasicista al decoro y de la teoría de los géneros a la perspicuidad). Unas convenciones explotadas para la representación del poder simbólico, especialmente de los miembros de la corte. A fin de cuentas, el elemento elitista de la operación gongorina es una mordedura incisiva al estamento mismo de la aristocracia al que se dirige. Desde el nivel del *status quo* la escritura se configura, a partir de la activación estratégica de la oscuridad, como una herramienta de contrapoder².

² Este estudio es el desarrollo posterior de una idea de investigación que tuvo origen en mi tesis doctoral «Fosca blanca. L'obscuritat poètica en Ausiàs March, Luis de Góngora i Eugenio Montale», dirigida por el prof. J.M. Micó (UPF, 2014).

PRIMER BLOQUE

PREMISAS

1. APUNTES PANORÁMICOS

1.1. Luis de Góngora, poeta outsider

Yo te untaré mis obras con tocino
porque no me las muerdas, Gongorilla,
perro de los ingenios de Castilla,
docto en pullas, cual mozo de camino
QUEVEDO

Existen narraciones biográficas que parecen hechas a posta para ilustrar la trayectoria estereotipada del perfecto artista – al menos según los términos en que, en cada contexto, se defina la noción de éxito –. Este podría ser el caso de Pedro Calderón de la Barca, nacido en Madrid el 1600: formación salmantina, carrera militar, poeta de corte. Produjo obras tan memorables como *La vida es sueño*, con la que pone de manifiesto la ansiedad barroca ante la frágil barrera que separa la ilusión y la realidad. La biografía de Góngora no es ni más ni menos extraña a su tiempo que la de Calderón y, sin embargo, en muchos aspectos es como si reflejara una particular conciencia de crisis: un genio de geografía periférica que no se llegó a adaptar al ambiente de la corte, un amigo generoso y a su vez hambriento de beneficios, un intelectual culto que no obtuvo títulos universitarios, una carrera que de una parte evita las armas y de la otra no ejemplifica la conducta de la «espiritualidad profesional», una figura mundana con sensibilidad sublime. Robert Jammes lo describió como un poeta rebelde, y sin duda lo fue. Su vida coincide, bourdieuanamente, con una perpetua búsqueda de encaje en el territorio de la hegemonía, que el poeta pretende y desafía a la vez³.

³ Cfr. R. Jammes, *La obra poética de Don Luis de Góngora*, Madrid, Castalia, 1987; así como otros trabajos específicos sobre la biografía de Góngora, desde el clásico de M. Artigas, *Don Luis de Góngora y Argote. Biografía y estudio crítico*, Madrid, Real Academia Española, 1925; hasta los estudios de Amelia de Paz, como A. de Paz, *Vida del poeta*, en *Góngora: la estrella inextinguible*, ed. J. Roses, Madrid, Sociedad Estatal de Acción Cultural, 2012, pp. 31-45; Ead., *Las cuentas de don Luis*, en *El Universo de Góngora: orígenes, textos y representaciones*, ed. J. Roses, Córdoba, Diputación de Córdoba, 2014, pp. 31-78, en los que describe las peripecias económicas para hacerse con la chantrería, o Ead., *Góngora, secretario del cabildo*, en *Sobre literatura áurea. Homenaje a Antonio Carreira*, ed. A. Bègue y A. Pérez Lasheras, Zaragoza, Universidad, 2014. Para una visión general del contexto histórico en relación a la poesía de Góngora, véase también J. I.

En el ámbito familiar, ya el padre, Francisco de Argote, representa un cierto desajuste entre la modesta clase económica a la que pertenece y la destacada clase cultural, adquirida con estudios en Salamanca y constatable en su biblioteca. A pesar del humilde punto de partida, y añadiendo lo nocivo que podía ser entonces un rumor sobre la pureza de sangre (la misma mácula judía que Quevedo reprocha a don Luis en el soneto de apertura), Francisco recibió el favor del secretario Eraso, quien le permitió ocupar algunos cargos y progresar. Así, la familia pudo financiar la formación del primogénito, Luis de Góngora y Argote, mayor de cuatro hermanos, nacido en Córdoba en el año 1561 en la actual calle de las Pavas (Fig. 1)⁴.

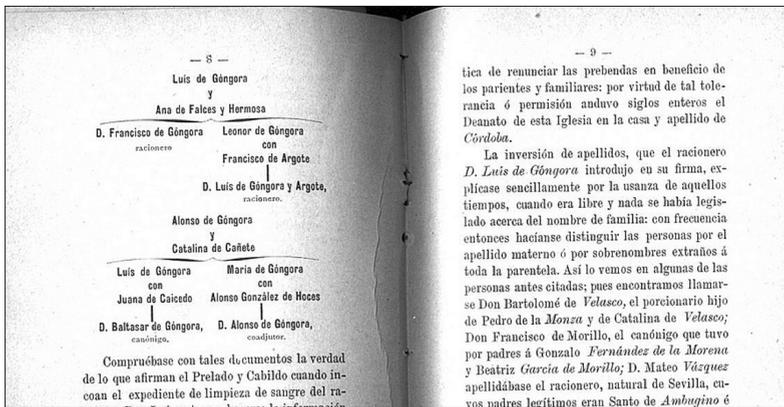


Figura 1. Captura del libro de González y Frances Góngora, racionero.

La educación del futuro autor de las *Soledades* había empezado entre los ocho y los diez años en el colegio de los jesuitas de Córdoba. Tal vez distraído por las musas, no obtuvo ningún título en la Universidad de Salamanca (1576-1580), donde se ordena sacerdote sin aún haber cumplido los trece. Más tarde, fue nombrado racionero de la catedral de su ciudad natal⁵, un cargo

Forteza, *Contextos históricos para entender la poesía de Góngora*, en *Góngora: la estrella inextinguible*, cit., pp. 61-71.

⁴ Cfr. nota 4, p. 4.

⁵ Véase M. González y Francés, *Góngora, racionero. Noticias auténticas de be-*

que ejerció con solvencia a pesar de llevar una vida poco contenida.

El obispo Francisco Pacheco llegó a acusarlo de hechos como asistir poco al coro y hablar durante el oficio, de asistir a los toros, de vivir como un *mozo* y de escribir obras profanas. De todo se defiende el racionero alegando alguna hábil excusa, argumentando su conducta silenciosa (porque «tengo a mis lados un sordo y uno que jamás cesa de cantar, y así callo, por no tener quien me responda») y excusando la libertad de sus escritos:

Que aunque es verdad que en el hacer coplas he tenido alguna libertad, no ha sido tanta como la que se me carga; porque las más Letrillas, que se me achacan, no son mías, como podría V. S. saber si mandase informar dello; y que si mi poesía no ha sido tan espiritual como debiera, que mi poca Teología me desculpa: pues es tan poca, que he tenido por mejor ser condenado por liviano que por hereje⁶.

El poeta había empezado a escribir tiempo atrás, hacia el 1580, coincidiendo con la publicación de los *Comentarios* de Herrera y, junto a estos, con un impulso de las preceptivas renacentistas. Preparado y polígloto, demostró estar dotado de genio y versatilidad, capaz de dominar tanto el registro culto como el popular. Autor de romances, sonetos y de las famosas *letrillas*, satíricas, pero también líricas, viaja alrededor de la Península como parte de sus obligaciones (Palencia, Madrid, Salamanca, Cuenca, Valladolid) y alarga especialmente sus estancias en los círculos literarios de la corte, un ambiente atractivo pero que le costaba deudas y mala salud. En 1609 se instala de nuevo en su localidad e intensifica el «barroquismo» de sus versos con obras como la *Oda a la toma de Larache* (1610-1611) y, sobre todo, la *Fábula de Polifemo y Galatea*, de 1613, y las *Soledades*, que, inacabadas, se empiezan a divulgar ese mismo año.

chos eclesiásticos del gran poeta sacados de libros y expedientes capitulares [1896], Córdoba, Extramuros Edición, 2011, en edición facsímil y con prefacio de Robert Jammes. El documento parte del ejemplar de la Biblioteca Nacional de Córdoba descubierto por Joaquín Roses.

⁶ La respuesta autógrafa de Góngora a la amonestación puede consultarse en M. González y Francés (ed.), *Don Luis de Góngora, vindicando su fama ante el propio obispo* [1899], Córdoba, Extramuros Edición, 2011, pp. 1-16; ahora en edición facsímil. El caso se cierra el 29 de agosto de 1589 con un aviso y una multa de cuatro ducados destinados a obras pías.

Esta productividad poética contrasta con la tensa discusión que desencadenan sus escritos y con los infructuosos intentos de encontrar mecenas: Góngora solicita la protección del marqués de Ayamonte, que muere poco después; tampoco tuvo éxito el proyecto de partir hacia Nápoles con el conde de Lemos, mientras que la corte de Madrid no dejó de ser nido de críticas y adversarios. Pero, entre fracasos y sátiras, Góngora iba por otros cauces vistiéndose de prestigio y de fama: un momento álgido del favor institucional fue cuando Felipe III, a petición del duque de Lerma – a quien el poeta había dedicado el panegírico⁷ –, lo nombra capellán real, y es por eso que puede instalarse en la corte de 1617 a 1626. Sin embargo, cuando sus protectores pierden el favor del rey y cuando este fue sucedido por Felipe IV, el cordobés tuvo que buscar la protección del duque de Olivares, quien nunca llega a salvarle de una situación cada vez más insostenible.

Luis de Góngora es sin lugar a dudas un poeta universal de la época dorada de las artes y las letras castellanas. En gran parte, la conformación de este contexto viene particularmente determinado por una cultura al servicio de la creación de capital simbólico; un capital atado a la demostración del poder por parte de aquellos que la pagaban y, por lo tanto, que la sostenían. En esta situación, el monarca que patrocinó el gran pintor Diego Velázquez o el músico Pablo Bruna no quiso o no supo hacerlo con nuestro poeta. De hecho, en el trío más célebre de las letras del Siglo de Oro bien puede observarse la chocante arbitrariedad de las «condiciones sociales» en que cada uno selló su trayectoria o, dicho de otra forma, la importancia de saberse colocar bajo las protecciones adecuadas: Francisco de Quevedo (1580-1645), miembro de la nobleza, fue encarcelado durante cuatro años en una prisión miserable – un golpe del que no se llegó a recuperar en los días de vida que le quedaron –. El más joven, Lope de Vega (1562-1635), autor de cartas y de ofensivas contra las *Soledades*, muere en Madrid acompañado de procesiones y funerales que se alargan más de una semana. El inconformista Don Luis, defraudado y con graves problemas de salud que le afectaron la memoria, se retiró a Córdoba el 1627 privado de las mínimas condiciones materiales y de los

⁷ Véase el volumen de estudios Vv. Aa., *El duque de Lerma. Poder y literatura en el Siglo de Oro*, Madrid, Centro de Estudios de Europa Hispánica, 2011.

pequeños placeres y entretenimientos mundanos que siempre había amado, muriendo la primavera de ese mismo año. Es solo una postilla si recordamos que treinta y dos años antes había muerto Torquato Tasso, prototipo de poeta incomprendido bien presente en el imaginario de Góngora, conocedor de las miserias de corte y que pasó siete años encerrado por loco. Sobre las relaciones con Tasso han escrito, entre otros, Micó⁸ y Roses⁹, insistiendo en su papel en defensa de la oscuridad.

Por cuanto sea tautológica la expresión, se había empezado hablando de «vidas de época», y no puede decirse que la de Góngora no lo fuera. La excepcional calidad de su obra, como muchos han dicho, es difícil de explicar mediante su bibliografía, de la cual conocemos solamente algunos datos factuales que callan los avatares profundos de sus gestos y de su psicología, de otro lado fácilmente relacionable con la frustración por la falta de reconocimiento y el choque de intereses no siempre nobles de la corte. Que las *Soledades* contengan la exaltación del mundo rural por contraposición al de los círculos de palacio es, en cualquier caso, un elemento que no puede pasar desapercibido. De qué manera la oscuridad puede articularse con un discurso interpretativo entorno a la poética y la crítica a la ideología es una de las preguntas principales que la obra nos suscita.

1.2. *El Barroco y las tensiones culturales del Siglo de Oro*

En la historia del Estado español, la entrada en la edad moderna se da bajo la dinastía de los Austrias, que protagonizan dos siglos de importantes ingresos económicos, centralización del poder y conquistas (el imperio donde *nunca* se pone el sol), así como de gastos, guerras (sobre todo la de los Treinta Años) e importantes revueltas internas, como la de los comuneros o la de las *germanies*. A partir del xvii la inestabilidad se intensifica de manera notable, más no por ello disminuye el esplendor del Siglo de Oro en los ámbitos del arte y la cultura, que contaban tanto con la activación de un público de masas como con

⁸ J.M. Micó, *De Góngora*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2001, pp. 20-23.

⁹ J. Roses, *Una poética de la oscuridad. La recepción crítica de las Soledades en el siglo xvii*, prefacio de Robert Jammes, Madrid, Tamesis, 1994, pp. 74-75.

el patrocinio del estamento de la nobleza y de la monarquía¹⁰.

En el ámbito literario, también los géneros más asequibles contrastarán con el refinamiento elitista, destacando fenómenos tan variados como el de la renovación del teatro – con puntos de inflexión como el *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo* de Lope de Vega (1609), que popularizó la capa y la espada en los corrales –; el cultivo de la mística y el ascetismo, que a partir del Seiscientos prende forma de quietismo; el consumo ligero de entremeses o la poesía culta que desarrolla el artificio formal. En el siglo XVI esta poesía ya está llevando a cabo una gran modernización respecto a las formas medievalizantes precedentes, contando con la introducción del endecasílabo italiano de la mano de Garcilaso y Boscán, la redescubierta de la *Poética* de Aristóteles, la influencia del llamado *Siglo de Oro Valenciano* (siglo XV), del petrarquismo y del humanismo renacentista. A medida que se acerca el nuevo cambio de centuria, se abre además una deriva manierista y un giro hacia el pesimismo y el desengaño que van conformando la construcción de un nuevo espíritu conocido como Barroco¹¹.

¹⁰ La noción de *Siglo de Oro* se ha ido redefiniendo a lo largo del tiempo, desde una de las primeras expresiones de lo que se considera la primera historia de la poesía española (cfr. J. De la Calle Martín, *Los orígenes de la poesía castellana (1754) y el nacimiento de la historia de la literatura española*, tesis doctoral, Málaga, Universidad de Málaga, Departamento de Filología Española II y Teoría de la Literatura, Servicio de Publicaciones, 2008), Orígenes de la poesía castellana de Luis Velázquez de Velasco (1754), con un evidente interés por vestir el prestigio nacional, hasta las propuestas más modernas. Véanse, entre otras: J. M. Rozas, *Siglo de Oro, historia de un concepto, la acuñación del término*, en *Homenaje a Francisco Ynduráin*, Madrid, Editoria Nacional, D. L., 1984, pp. 413-428; J. Lara Garrido, “*Siglo de Oro*”: *Consideraciones y materiales sobre la historia, sentido y pertinencia de un término*, en «*AnMal-e*», 11 (1992), pp. 173-200; el mismo autor argumenta a favor de la conservación de la expresión en singular por oposición a la de *Siglos de Oro* en J. Lara Garrido, *Historia y concepto (sentido y pertinencia del marbete Siglo de Oro*, en *Del Siglo de Oro (Métodos y selecciones)*, Madrid, Universidad Europa de Madrid, 1997, CEES, pp. 23-56; I. Arellano, *El Siglo de Oro en el hispanismo español desde los años setenta*, en «*Mélanges de la Casa de Velázquez*», vol. 31, 2 (1995), pp. 207-230; B. López Bueno, *La poesía del Siglo de Oro: historiografía y cánón*, en Vv. Aa., *Memoria de la palabra. Actas del VI Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro* (Burgos-La Rioja 15-19 julio), vol. 1, Madrid, Frankfurt, Iberoamericana, Vervuert, 2002, pp. 56-87, o A. Blecua, *El concepto del Siglo de Oro*, en L. Romero Tobar (ed.), *Historia literaria/Historia de la literatura* [1978], Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2004, pp. 115-160.

¹¹ Como todos los fenómenos complejos, el Barroco (y el barroco) no puede reducirse a una realidad monolítica y cerrada, lo cual justifica que se trate de una

Esta, digamos, segunda parte del Siglo de Oro representa una época de particular efervescencia cultural; más desde una perspectiva clasicista – muy presente en el pensamiento estético europeo y español hasta bien avanzado el siglo xx – y durante largo tiempo, el Barroco se asociará a la deformidad como el gótico se asoció a la barbarie. El término, tal vez derivado de un vocablo portugués que designaba perlas que tenían forma irregular, se utilizó de manera despectiva para denominar aquellas creaciones postrenacentistas relacionadas con la desviación y la extravagancia por oposición a la esfera limpia y perfecta que podían representar las perlas más bellas¹². Se necesitó una considerable distancia histórica para que el Barroco, que tendía a ser percibido como una deformación propia de los países católicos, fuera concebido como una fase cultural y epocal equiparable en importancia y valor al Renacimiento. Esta cuestión cuenta con un viejo estudio de referencia: *El Barroco, arte de la Contrarreforma*, de Weisbach (1921), que cabe contemplar sin perder de vista el Barroco en la cultura protestante¹³. Aún en la década de los veinte, críticos de relieve como Benedetto Croce en su *Storia dell'età barocca in Italia* (1929) continuaban atribuyéndole un valor globalmente negativo, por bien que revalorizando el periodo desde el punto de vista documental, que efectivamente empieza a adquirir importancia en su estudio. Mientras tanto, Eugeni d'Ors (*Lo Barroco*, 1954) presentaba una estructura completamente polarizada y que dividía la historia entre momentos barrocos o clásicos sin tener mucho en cuenta la posibilidad de

noción ampliamente discutida. Con el uso del término hacemos aquí referencia a diferentes fenómenos (culturales, artísticos, de pensamiento) en torno al siglo xvii en Europa (sin dar a entender que no se haya manifestado de manera importante en otros lugares, como América), atendiendo sobre todo a los de la segunda parte del Siglo de Oro español (cfr. nota anterior y bibliografía) y en particular al género de la poesía culta. Sobre su historiografía puede verse B. López Bueno, *Templada lira. Cinco estudios sobre poesía del Siglo de Oro*, Granada, Don Quijote, 1990, pp.135-160 y, como panorama artístico y literario en el ámbito español, E. Orozco Díaz, *Temas del Barroco (de poesía y pintura)* [1947], Granada, Universidad de Granada, 1989.

¹² Ha habido otras hipótesis (p. ej. «verruca»). Una panorámica del debate terminológico se encuentra en: J. Pérez Brazo, *El Barroco y la cuestión terminológica*, en *Barroco*, ed. P. Aullón de Haro, Madrid, Verbum, 2004, pp. 59-94.

¹³ Sobre Barroco y religiosidad insiste V. L. Tapié su libro *El Barroco* [1965], Buenos Aires, Eudeba, 1972 y en V. L. Tapié, *Clasicismo y Barroco* [1957], Madrid, Cátedra, 1978. Sobre Barroco y protestantismo, véase A. Hauser, *Historia social de la literatura y el arte* [1953], Madrid, Guadarrama, 1957.

contradicciones internas, diálogos y simultaneidades; un campo de interrelaciones en realidad más complejas que, de hecho, explica muchas de las tensiones manifestadas a raíz de la lectura de las obras mayores de Góngora. Se podría proponer a Walter Benjamin como ejemplo de la revalorización plena del Barroco en el siglo xx: con un análisis lleno de perspectivas innovadoras, el crítico alemán propone este momento como una gran anticipación del movimiento anticlassicista de la modernidad, de su destino alegórico y vanguardista (sobre todo en *Ursprung des deutschen Trauerspiels*¹⁴), una idea que ha encontrado continuidades en autores como Ana Lucas (*El trasfondo barroco de lo moderno*¹⁵), Bolívar Echeverría (*La modernidad de lo barroco*¹⁶) o Umberto Eco (*Obra abierta*¹⁷), para nombrar a unos pocos.

Ya desde nuestro siglo, J. A. Maravall, en *La cultura del Barroco*, propone otro ensanchamiento de la idea del Barroco como concepto estilístico, describiéndolo como noción de época con toda su transversalidad y que en el Estado español abrazaría aproximadamente los reinados de Felipe III – formación –, Felipe IV – plenitud – y Carlos III – decadencia –. Según su propuesta, implicaría un tipo de condición anímica e intelectual, así como una manera de entender la política y las relaciones sociales, caracterizadas por las fluctuaciones económicas, el deterioro de la sociedad de tradición estamental y la crisis de valores o «estado de relajación moral generalizado»¹⁸ que la Iglesia percibía como un peligro que convenía reprimir. Maravall insiste en la idea de una cultura de la persuasión y de la propaganda masiva del sistema monárquico-señorial, conservadora y pragmática en su acción psicológica sobre la colectividad; una visión que sin embargo puede contrastarse con otros matices, como los de Rodríguez de la Flor en su estudio *Barroco: Representación e ideología en el mundo Hispánico (1580-1680)*¹⁹, en el que reconoce un poder crítico a la obra barroca relacionado con la capacidad de ma-

¹⁴ W. Benjamin, *El Origen del drama barroco alemán* [1928], Madrid, Taurus, 1990.

¹⁵ A. Lucas, *El trasfondo barroco de lo moderno (Estética y crisis de la Modernidad en la filosofía de Walter Benjamin)*, Madrid, UNED, 1992.

¹⁶ B. Echeverría, *La modernidad de lo barroco*, México, Era, 1998.

¹⁷ U. Eco, *Obra abierta*, Barcelona, Planeta-De Agostini, 1992.

¹⁸ J.A. Maravall, *La cultura del Barroco*, Barcelona, Ariel, 2008, pp. 94-95.

¹⁹ F. R. de la Flor, *Barroco: Representación e ideología en el mundo Hispánico (1580-1680)*, Madrid, Cátedra, 2002.

nifestar un escepticismo radical hacia los intereses dominantes (una «energía nihilificadora»); y un replanteamiento de la utilidad de las determinaciones vigentes.

La relación entre la poesía culta y el poder es un asunto complejo, como bien demuestra el periplo de Góngora y de su obra. En la España del siglo XVII, la vitalidad de la producción artística – concretamente de los bienes simbólicos de las élites – va de la mano de la consolidación de un circuito de mercado en el que la preparación de los literatos, muchas veces formados en academias y universidades consolidadas desde el Renacimiento, garantizaba el abastecimiento a una demanda de mecenas y miembros de la corte que lucían encargos de lujo (retratos, panegíricos, palacios) como atributo de poder y como negación de cualquier imagen de crisis del mismo. Fuera como fuera, la inadaptación de la aristocracia tradicional también es perceptible a partir de la recepción de las propias obras que la sostenían: la cultura se nutría de una erudición compleja, y la posesión de un título nobiliario no bastaría para dominarla; o al menos eso parece que manifiesta en parte el caso de las *Soledades* y de su poética oscura. Aunque sería ocioso preguntarnos cuál podría haber sido el grado de consciencia con el que Góngora ejerció esta función, puede presumirse la existencia de elementos contextuales que, junto a su gesto creativo, lo empujaron a una innovación tan remarcable, que choca con los valores de la estética clásica, emblema de la civilización cortesana, y que, desde el centro de esta misma tradición, se reinventa.

1.3. Proyecto *Soledad*

Se estima que las *Soledades* fueron redactadas entre 1613 y 1614. Sabemos que desde bien temprano «caminaron hacia palacio» y que fueron objeto de discusión entre un público intelectual²⁰. Sin embargo, su difusión se dio básicamente en modo fragmentario y parece que no se dispuso de una versión completa hasta el manuscrito Chacón, fechado en 1628 y redescubierto a principios del siglo XX – se considera hoy el testimonio antiguo más fiable –.

²⁰ Cfr. M.J. Osuna Cabezas, *Las Soledades caminan hacia la corte. Primera fase de la polémica gongorina*, Vigo, Academia del Hispanismo, 2008.

Si bien el texto restó inacabado, en sus *Lecciones solemnes* (1630) Pellicer explica que el proyecto inicial de Góngora tenía que consistir en cuatro *soledades*, las cuales habrían hecho respectivamente referencia a las edades del hombre (juventud, adolescencia, virilidad y senectud). Por el contrario, según Díaz de Rivas cada *soledad* se habría referido a un sitio o área de desarrollo de la acción: campos, rivera, selva, yermo; espacios todos donde el ser humano vive fuera del dominio de gobiernos institucionales. Al margen de estas dos hipótesis, a veces fundidas, el caso es que de esta obra truncada se conservan solamente tres partes: la dedicatoria al duque de Lerma (37 versos), la *Soledad Primera* (1.091 versos, probablemente acabada el mismo 1613) y la inacabada *Soledad Segunda* (933 versos, más 43 de añadidos por el autor en un momento posterior). Un total de 2.107 versos heptasílabos y endecasílabos de rima consonante. Las famosas octavas reales fueron desplazadas por la silva, una forma más fluida y que se ha relacionado figuradamente con el espesor de la selva y hasta con su irregularidad orgánica.

En efecto, el texto se caracteriza por las figuras y metáforas que recogen la materialidad concreta de la naturaleza, elevando el grado de la sensualidad, la pomposidad y el lujo aun en un rústico ambiente rural. En consonancia, los temas e imágenes son de talante hedonista y bucólico: una gota de agua, una flor, un insecto; cualquier elemento es canalizado por una poética que lo propone como enésima confirmación del carácter positivo y festejable del microcosmos en el que se mueve el protagonista. La exaltación del lugar incluye un tipo de intervención sostenible por parte de la sociedad que lo habita: la pesca o la caza, por cuanto contengan una violencia intrínseca, permiten el sustento y hasta representan la generosidad de un río o paraje. La relación cultura/natura, del abastecimiento a la tecnología, es íntima y visibilizada; de forma que no es extraño encontrar pasajes que contengan la compresencia de estas dos dimensiones (del tipo «el verde robre que es barquillo ahora» [S2, v. 29], que pone en primer plano la materia viva y el origen natural de lo que ahora es una pequeña barca), y se trata de un mecanismo constante. Las construcciones humanas, desde un palacio de mármol (S2) a unas ruinas (S1), también admiten estos tipos de interacción representada en los procesos temporales:

Aquéllas que los árboles apenas
dejan ser torres hoy – dijo el cabrero

con muestras de dolor extraordinarias –,
 las estrellas nocturnas luminarias
 eran de sus almenas,
 cuando el que ves sayal sayal fue limpio acero.
 Yacen ahora, y sus desnudas piedras
 visten piadosas yedras,
 que a ruinas y a estragos
 sabe el tiempo hacer verdes halagos²¹

Se trata de un pasaje bastante comentado. La imagen tópica de las ruinas muestra unos restos de torres y almenas que son reabsorbidos por la naturaleza (lo que antes había sido el revestimiento de las piedras es un espacio ahora colonizado por las yedras), mientras que cada elemento de la antigua edificación cuenta con su correlativo natural (árboles/torres, estrellas/luces, sayal/acero). El vacío de la pérdida que el cabrero señala viene colmado por esa vegetación y por los elementos que la circundan: el tiempo lineal de lo perecedero (el constructo humano) se cruza por el tiempo cíclico de la naturaleza: a uno pertenece el destino de los estragos, al otro esta capacidad de hacer los «verdes halagos».

Por su parte, el mundo de las *Soledades* se presenta a través de un discurso erudito y con un trasfondo de referencias preeminentemente clásicas. Tanto el dominio técnico y enciclopédico como la intensidad formal están al servicio de una tensión altamente productiva entre la tradición y la novedad. Parte de esta tensión se erige gracias a una estructura compositiva que combina la oscuridad formal y el registro alto con otro aspecto controvertido: el del contenido de la trama. Después de la dedicatoria, el hilo argumental de la *Soledad Primera* y la *Soledad Segunda* cuenta la trayectoria de un naufrago por un terreno desconocido. El forastero aparece después de una tormenta en una isla de la que no sabemos el nombre. Tampoco sabremos cómo se llama él mismo, y solo más adelante se desvelará que su origen es noble y que se embarcó después de haber sido despreciado por su dama. Cuando se despierta en la playa, supera un acantilado y llega allí donde unos cabreros le dan de cenar (leche y carne seca) y cobijo en una humil cabaña, que viene sin embargo descrita como albergue dulce y acogedor. Al despertar, el joven sale con el cabrero, que, a partir de la

²¹ S1, vv. 212-221.

visión de unas ruinas, pronuncia un discurso sobre el tópico del paso del tiempo. Una batida de lobos interrumpe la escena, y es entonces cuando ve a un grupo de serranas dirigiéndose hacia la aldea a celebrar unas bodas. También hacia allí se encaminan los serranos cargados de regalos (una oveja, perdices, una colmena de miel...). Se acerca y saluda. Un anciano que guía a las muchachas se fija en las marcas de agua marina de su ropa y pronuncia un discurso sobre el coste de la avaricia de las expediciones coloniales. Lo invita a unirse al grupo. Serranos y serranas emprenden caminos separados: el extranjero camina con las serranas. Se paran en una fuente y se les unen otras villanas. Cuando se juntan con los serranos, llegan a la aldea, donde la noche cae entre fuegos de artificio. Hay bailes y cantos y fuegos encendidos hasta que todos se duermen. A la mañana siguiente el pueblo está decorado con árboles y flores. El pelegrino ve a la novia y siente nostalgia. Los coros cantan himeneos. Las bodas se celebran con banquetes, algunas chicas cantan y desean felicidad y discreta bonanza a los esposos; los chicos juegan a luchas, a hacer saltos de longitud y a correr. El día se apaga y la joven pareja se retira bajo la estrella de Venus. La *Soledad Segunda* empieza al cuarto día, cuando el joven se embarca con unos pescadores que trabajan en la riba. Llegan a su cabaña, situada en la isla de Nereo, que vive con sus hijas. Pasea con el anciano Nereo, se paran en una fuente, cenan y hablan durante la sobremesa. Presencia como otros jóvenes cortejan a dos de las hijas pescadoras e intercede para conciliar a los enamorados. Al alba, el pelegrino abandona la isla; va remando cuando avista un palacio de mármol; suena una trompa y un grupo de personas sale de caza. Esta escena de cetrería y, con ella, la segunda soledad, se interrumpe con la llegada a otra humil posada de pescadores.

Si bien más adelante podrán comentarse algunas de las interpretaciones en relación con el contenido y la trama argumental, por ahora salta a la vista que, a diferencia de las acostumbradas narraciones justificadas por una *quête*, estamos delante de la historia de un desconocido abandonado a la improvisación, que se deja llevar por los elementos que espontáneamente captan sus ojos, sus oídos o sus sentidos; por las personas que se encuentra, por las escenas que delante suyo se le acontecen. Como bien se encargaron de reprochar los detractores de la obra, no se sabe de dónde viene, a dónde va ni para qué. El naufrago indefenso ha llegado a un mundo donde no parece necesitar escudo, en el que

no tiene misión conocida ni vive peripecias dramáticas: se mueve en lo que Mercedes Blanco ha llamado «[contra Aristóteles], una trama sin fábula»²², una decisión de autor que contrastaba fuertemente con la riqueza, la técnica y la oscuridad de la obra.

²² M. Blanco, *Góngora o la invención de una lengua*, León, Universidad de León, 2012, pp. 133 y ss.

2. LA CUESTIÓN DE LA OSCURIDAD

2.1. Sobre la categoría de oscuridad poética

La oscuridad tiene que ver con el problema de la comprensión, que es inherente al lenguaje, puesto que todo acto lingüístico implica un mayor o menor grado de alejamiento, de diferencia y margen de interpretación. Pensadores, artistas, músicos, científicos, místicos o escritores se han preguntado a lo largo de los siglos sobre los límites del conocimiento y del lenguaje para colonizar esta distancia, especialmente cuando es percibida como sorteadora de lo que, por los motivos históricos o ideológicos que sea, se considera una exigencia de claridad.

Aunque la oscuridad poética no sea un fenómeno restringible a unos tipos de expresiones o de géneros determinados, está claro que el caso de las *Soledades* apela la cuestión en el ámbito de la poesía alta o culta, o sea elitista. Tenerlo en cuenta no es sobrero, ya que, como se ha dicho, es en función de la dialéctica entre lo que el texto tiene de constitutivo y sus episodios de consumo – empezando por el originario y definidos por sus propios condicionantes, como por ejemplo el núcleo de convenciones que definen la instrucción misma de la poesía y sus modalidades en cada momento – que la oscuridad poética se activará de una manera u otra para el lector. Siguen tres puntos que considero vertebradores de esta noción.

El primero se refiere a la oscuridad en tanto que poética: si la oscuridad se relaciona de una determinada manera con la posibilidad de entender, así como con la falta de evidencia o de claridad sea cual sea el modo en que estas nociones se quieran proponer, el adjetivo *poética* la relaciona con la creación; que es también creación de sentido. Esta última cualidad abre el abanico de las causas y motivos de los efectos de la opacidad, que la tradición ha tendido a clasificar en dos pilares: el de los contenidos (de ahí el trovar *clus* de las cortes medievales o el neohermetismo de la poesía del siglo xx) y el de la expresión (del trovar *ric* a algunas formas de poesía popular *slang*)²³. Y si de una parte el abanico de razones es siempre susceptible de redefinir su alcance, de la otra, la oscuridad tal y como aquí la entendemos también se define por su especificidad,

²³ Cfr. el punto 2 de este apartado: «El ejemplo de los trovadores».

diferenciándose de otros fenómenos relacionados con la comprensión de talante no poético, como los debidos a motivos contingentes o puramente subjetivos²⁴: un caso claro es el de las causas accidentales ajenas a la propuesta de la obra (accidentes de la transmisión, corrupción de manuscritos, etc.). En este grupo también deberían incluirse los casos de incompetencia técnica del autor o del receptor (tal vez debido a un escaso nivel de alfabetización o de preparación). Obviamente los límites que rigen este último aspecto pueden resultar polémicos, y se debería distinguir, por ejemplo, entre la legítima participación del receptor en la construcción de sentido, indispensable para la activación de un texto como objeto literario, y su posible falta de habilidades o conocimientos mínimos para reconocer y cooperar con el pacto poético y el código histórico que se le presentan – sin suponer que exista un único modo de hacerlo –. En otras palabras, la oscuridad como percepción puramente circunstancial o individual y subjetiva difícilmente tendrá nada que ver con la oscuridad poética o con una lectura de esta que aporte nada relevante a la colectividad.

El segundo punto distinguiría la oscuridad como categoría y las oscuridades, o sea, sus concreciones. La condición oscura de un texto es una opción tan vieja y diversa como la literatura misma: de los escritos de Píndaro a los ruidosos movimientos rupturistas y experimentales típicos del siglo xx, se ha venido manifestando desde la antigüedad hasta el día de hoy; unas veces más cercana a la transgresión y al *underground*, y otras al resultado de estilizaciones institucionalizadas o reservadas a un círculo de elegidos; se servirá indistintamente del registro culto y del popular, será una cifra totalizadora o se concentrará en puntos de negro misterio, se relacionará tanto con la excelencia como con el mal gusto. Como resultado de esta diversidad, la crítica ha ido acumulando diferentes denominaciones de aplicación general o concreta a los estilos, movimientos, fenómenos o características: hermetismo, dificultad, ofuscación, intransitividad, culteranismo, misterio, antiabsorción, enigma, etc. La oscuridad de un texto puede responder a todas esas denominaciones o a una sola (no es lo mismo hablar de la *obscuritas* romana para un texto de la época antigua que de oscuridad en

²⁴ La crítica ha propuesto no pocas clasificaciones de la oscuridad. Véanse, por ejemplo W. Epton, *Seven Types of Ambiguity* [1930], Filand, The Hogarth Press, 1991; o el estudio de Caparrós que distingue entre dificultades contingentes, modales, táctica y ontológicas. Enfoques como estos tienden sin embargo en algún momento a un idealismo del cual pretendo marcar distancias, como se verá en lo que sigue.

sentido amplio y general). Si ahora englobo la pluralidad de todos esos casos bajo esta palabra y no bajo otra como pudiera ser *hermetismo* o *dificultad*, es en gran parte por la flexibilidad y el peso que la tradición crítica le ha concedido²⁵.

El tercer y último punto aborda el problema de la comprensión o aceptación: la reflexión en torno a la oscuridad poética en el ámbito de la poesía parte de la premisa de que se trata de un fenómeno plenamente implicado en el hecho artístico²⁶. La comprensión, entonces, es a su vez un hecho histórico y contingente que se cruza con un texto (y en este caso con una oscuridad) que tiene un origen histórico pero cuyo consumo y activación no pertenecen exclusivamente a su tiempo de origen. La pregunta, una vez más, no se refiere solamente a lo que quiere decir el texto sino a lo que puede decir: a lo que puede llegar a decir a lo largo del tiempo. La oscuridad de la que hablamos, bajo cualquier forma o estilo, no deja de ser parte integradora de la propuesta poética de las obras: cabe contextualizar lo que representó y significó en cada caso, y cabe valorar el hecho que, normalmente, tan solo el gesto de consentirla (aunque sea con tensión) permitirá continuar explotando las posibilidades de sentido y el reconocimiento de la imposibilidad de apropiación total y de una vez por todas del mismo²⁷. La distancia y la diferencia que todo acto lingüístico es capaz de suscitar y que en este tipo de poéticas acaece como evento específico, lleva a pensar que la intolerancia a la oscuridad responde, desde este punto de vista, a la intolerancia de esta diferencia y de su posible apertura generadora.

Una conocida anécdota de la historia de la pintura, y que bien se puede extrapolar a la de las letras, es la reacción de Louis Vauxcelles a la exposición de la nueva pintura (Matisse y Kandinsky, entre otros) en un salón de París el otoño de 1905.

²⁵ Sobre la noción de oscuridad, véase el texto fundacional de M. Fuhrmann, *Obscuritas. Das Problem der Dunkelheit in der Rhetorischen und Literaturästhetischen Theorie der Antike*, en *Immanente Ästhetik-Ästhetische Reflexion. Lyrik als Paradigma der Moderne*, ed. W. Iser, Múnich, Wilhelm Fink, 1966, pp. 477-2. A su vez, la oscuridad como categoría globalizadora de una multitud de fenómenos poéticos relacionados con la incomprensión ha respondido a diferentes definiciones a lo largo de las tradiciones y del tiempo (por ejemplo, la oscuridad entendida como opacidad total o como velo translúcido, como virtud o como defecto).

²⁶ Han existido definiciones de la oscuridad poética desde un punto de vista textualista (y universalista), como propone J. Press en *The chequer'd shade: reflections on obscurity in poetry*, Londres, Oxford University Press, 1963. Las características materiales de los textos, sin embargo, no pueden desvincularse de su dimensión histórica, también por lo que se refiere a la recepción de la misma.

²⁷ M. Peñalver, *Las perplejidades de la comprensión*, Madrid, Editorial Síntesis, 2005.

Al ver en medio de tanta experimentación y ruptura una estatua renacentista que recordaba los valores y el lenguaje clásico de la limpidez, se exclamó de haberse encontrado a «Donatello entre las fieras» (de aquí el origen del nombre *fauvisme*, tan despectivo como el de Barroco). Vauxcelles no era un aficionado, sino uno de los críticos de arte más influyentes de principios del siglo XX, lo que no le impide representar de manera ejemplar esta tensión: las exigencias y preguntas que dirigía a las obras podrían ser satisfactoriamente respuestas por aquel arte de corte clasicista; sin embargo, este diálogo deja de funcionar cuando se dirige al arte nuevo, que le genera resistencia y frustración. El útil testimonio de Vauxcelles, junto a la posterior institucionalización de las vanguardias (hoy en día rastreables junto al adjetivo *clásicas* en manuales e historias del arte), nos habla de las posibilidades de negociación del valor y del sentido del objeto artístico, o sea, del anclaje de la recepción a una perpetua posibilidad de renovación del sentido (y hasta de unos sentidos que tal vez están aún por inventar). Solo encontrando un encaje en este tipo de diálogo puede apagarse la furia del receptor hacia la incompreensión (que no tiene que ser necesariamente una incompreensión de la imagen o la letra). De nuevo, que haga falta una adecuación así entre la obra y el tipo de interrogación no puede significar que deba de suponerse una interpretación cerrada e inamovible; más bien todo lo contrario, excepto por lo que se refiere a la verdad material o filológica. Significa, en cambio, la apertura y la aceptación de los términos en que una poética se propone y permite el renacer continuo, manteniéndose a salvo del egocentrismo, que, modas aparte, no reconoce la alteridad histórica y cultural.

Por lo que a eso último se refiere, está claro que las poéticas menos acostumbradas pueden generar estupor en una recepción desprovista de las herramientas «adecuadas»: dirigir la búsqueda de la lectura hacia un tipo de recepción no única pero sí oportuna (o sea, capaz de reconocer los términos de la propuesta de la obra y de relacionarse con ellos, del modo que sea, en cuanto a tales) implica que no se infrinjan las reglas del juego interrogando lo abstracto a partir de preguntas figurativas, lo intuitivo con expectativas positivistas o la apertura con inspiraciones de univocidad. Lo cierto es que este tipo de desajustes pueden representar auténticamente la necesidad de defender una ideología o un gusto como opciones legítimas en sí mismas; pero está claro que, mientras dure la angustia provocada por tales incompreensiones (relativas al reconocimiento de la propuesta poética en sí), durará la intolerancia y la necesidad de encontrar aquello que antes se había establecido como luz en

lo que ahora se percibe como tiniebla indeseable y molesta (retomando nuestro ejemplo, la presunta irracionalidad del fovismo cual elemento negativo).

Es por eso que, una vez consensuadas las líneas generales de una metodología (casi diríamos de una ética), no solo no puede hablarse de una única manera de darse de la oscuridad (en singular), sino tampoco de la existencia de un único convenio de criterios o perspectivas que la evalúen de una vez por todas; ni, en definitiva, de una única poética que la pueda conjugar. A partir de aquí, cabe simplemente distinguir el trabajo de reconstrucción capaz de restituir los códigos y los sistemas de referencias del trabajo crítico que formula nuevas preguntas y aplica nuevos conocimientos y consciencias. Sobre este segundo movimiento mantengo la convicción de que en el tiempo no todo son pérdidas: la distancia se acusa, pero las interpretaciones se acumulan y profundizan, incorporando los resultados de nuevos instrumentos y miradas iluminantes. Esto vale para el estudio de la literatura en general, y es especialmente pertinente para lo que a la oscuridad se refiere.

2.2. *Un paseo por la tradición*

2.2.1. El ejemplo de los trovadores: *trovar clus* y *trovar ric*

Un siglo y medio antes del nacimiento de Dante se había desarrollado en la corte de Poitiers la poesía trovadoresca, la primera en substituir el latín por una lengua vulgar. El uso del occitano en combinación con la música que acompañaba la difusión propició la elaboración de patrones rítmicos y fonéticos; en definitiva, una creciente consciencia sobre el trabajo de la forma – tal como demuestra la proliferación de declaraciones metapoéticas, tratados y razones (*razó*), que permitió profesionalizar el oficio y hacer de esta poesía un producto específico –. A partir de este fenómeno la crítica ha distinguido dos grandes tendencias de estilo de la poesía culta medieval en función de su grado de oscuridad: la hermética y la llana. Las polémicas entre los mismos compositores han generado problemas de interpretación crítica, como en la *tenzó* entre Raimbaut d'Aurenga y Giraut de Bornelh, en que debaten si se debe privilegiar con el estilo cerrado la satisfacción de un público selecto, o facilitar con el uso de un tono claro una amplia difusión. En cualquier caso, hoy generalmente se asume denominar *trovar leu* o *plá* a aquella formulación sencilla, de expresión directa y sin demasiados dobles sentidos, suficientemente contenida en florituras como para permitir una amplia recepción. Al otro extremo, las variantes

son remarcables; se habla de *ric*, *car*, *brau*, *naturau*, *clus*, *escur*, *sotil*, *prim*, *cobert*, etc. Enfrente de la riqueza de variantes, tuvo éxito la propuesta de Martín de Riquer²⁸, que discrimina dos tipos de estilo oscuro: uno para la densidad del contenido (*clus*) y el otro para la exuberancia de la forma (*ric*). Así, el primero englobaría aquellas composiciones en las que la dificultad viniera provocada por una exigencia de agudeza en los conceptos o en la reflexión, normalmente de carácter filosófico, político o moral²⁹, mientras que el segundo incluiría aquellos en que la complicación derivaría de las rimas equívocas, los dobles sentidos, el gusto por las figuras, etc. En la península Itálica de finales del XIII, el *trovar clus* encuentra un afluente en la *lirica delle origini*, especialmente en la escuela guitoniana. Si Guittone criticaba la amoralidad de los trovadores, los estilnovistas suaves y delicados prefirieron la potencialidad del manejo de la forma que permite el refinamiento del estilo y la belleza.

Si la distinción entre *leu* y *clus/ric* sirve para indicar la existencia abstracta de un eje oscuro-claro en el abanico de estilos de los trovadores, resulta en cambio insuficiente para explicar a fondo su riqueza y diversidad³⁰.

En nuestra tradición, la conformación de poéticas oscuras y de su debate metapoético cuenta con numerosos precedentes, empezando por los de la época antigua. Si ahora hablo de la lírica medieval no es porque le atribuya un valor más fundacional que a otras tradiciones, ni respecto a Góngora ni al plano general, sino más bien porque permite ejemplificar que la poesía oscura, con todas sus variantes, se institucionaliza como opción poética o, de lo contrario, entra en conflicto con la institución, se aleja o se re-

²⁸ M. Riquer, *Los trovadores*, Barcelona, Planeta, 1975, p. 74.

²⁹ Paterson formuló en 1975 una definición canónica del *trovar clus*: «The technique of gradually unfolding meaning through symbols or the complex interweaving of thoughts, to reveal difficult truths and to arrive at clear thinking». Desde los inicios de la crítica moderna se reconoció la dificultad de delinear una definición cerrada; como dijo Chambers, «It is not easy to establish boundaires between the hermetic and the poetic».

³⁰ Cfr. C. Di Girolamo en *Trovar clus e trovar leu*, «Medioevo romanzo», 8 (1981), pp. 11-35; un artículo en el que propone que la oscuridad de Marcabré, considerado el padre del *trovar clus*, es resultado de un discurso denso y alegórico, alto y moral. Sus seguidores, en cambio, son de hecho heterogéneos y, de acuerdo con los contenidos morales y compromisos, los «trovadores *leus*» propondrían otro tipo de formulación que facilitara la difusión. Mientras la temática unifica *clusos* i *leus*, los *rics* tienden a la lírica pura y al virtuosismo. Estos últimos, sin embargo, tienen un punto en común con los *clusos* por lo que hace a la selección del público culto, si bien por motivos distintos.

laciona con a ella. Por eso, sería un error de método considerar el fenómeno de la literatura oscura como un factor aislado del sistema literario en sentido amplio.

Pero continuemos con esta descripción: si de una parte parece que el *chus*, por ejemplo en Marcabré, se afilia a los mismos argumentos que los de aquel elitismo del conocimiento místico o religioso, en el sentido que la oscuridad no es un capricho estético sino que va ligada al alegorismo y/o a la revelación de contenidos difíciles, de otra parte, la aportación más interesante del trovar rico es que se apunta la idea contraria, es decir, que la manipulación de la lengua libre del servilismo hacia contenidos concretos y dedicada al estilo y a la belleza forma parte del prestigioso oficio de componer versos³¹. Muestra extraordinaria del trovador que propone emancipar el poema de un determinado contenido que lo justifique es la pieza de Guilhem de Peitieu (10711126) en que se plantea el trovar por el trovar en unos versos que hablan del no hablar de nada (ni de él, ni de nadie, ni de amor... o sea, de todo lo que normalmente se habla):

Farai un vers de dreit nien,
non er de mi ni d'otra gen,
non er d'amor ni de joven,
ni de ren au,
qu'enans fo trobatz en durmen
sus un chivau³²

Se conocen ejemplos parecidos, como el poema de Raimbaut d'Aurenga (c. 1147-1173): «Escotatz, mas no say que s'es / Senhor, so que vuelh comensar». En una época de escasa alfabetización, estos líricos se erigían como maestros de las letras capaces de manejar registros refinados, términos poco corrientes, formulaciones pedantes, juegos fonéticos y enredos retóricos. Todo eso se podía exhibir como resultado de una ostensible capacidad técnica y creativa, puesta al servicio de un contenido cualquiera, fuera profundo o no.

Cabe insistir en que los gestos más o menos rebeldes de estos trovadores tienen que colocarse en un contexto mucho más complejo de cuanto aquí descrito, con espacio para debates y escuelas. Sin embargo, la operación de Góngora, que obviamente no es la

³¹ Cfr. A. del Monte, *Studi sulla poesia ermetica medievale*, Nápoles, Giannini, 1953, pp. 16-18.

³² Riquer, *Los trovadores*, cit., p. 115.

misma, puede en parte explicarse a través de su espejo: la «narración sin fábula»³³ no se reivindica como el derecho de hablar sofisticadamente (oscuramente) de nada: aunque no hemos podido conocer el final del poema, lo que tenemos nos basta para afirmar que el contenido no solamente alimenta un discurso metapoético (el valor de ciertas decisiones, como la de hablar de manera enzarzada y preciosa de las improvisaciones de un sin-nombre), sino que combina esta transgresión con un contenido de crítica, formulada desde lo más alto del código.

2.2.2. Ausiàs March. Otro Siglo de Oro

El valenciano Ausiàs March es sin duda uno de los líricos más importantes del siglo xv europeo. Hijo de la tradición trovadoresca, inspiró junto a Petrarca a la nueva generación de poetas del Renacimiento español, que admiraron e imitaron sus versos, y hasta la traducción de una parte de su obra fue atribuida a Quevedo, aunque nunca se ha podido demostrar. La oscuridad de March, muy diversa de la de Góngora, ilustra una manera diferente de colocar esa característica de su obra en un sistema de legitimación. Se explica mejor partiendo de su propuesta: a seguir, el inicio del canto XLIX:

A mal estrany es la pena estranya
 e lo remey hauria sser estrany,
 e qui de fret mor, per entrar en bany
 haura calor, si aygua freda-l banya;
 e si-l començ ve per mig, impossible
 lo mig segueix e la fi lo començ;
 ab forces tals Amor mi, amant, venç,
 que planament lo dir no m'es possible.³⁴

[A un mal extraño corresponde una pena extraña / y el remedio debería ser extraño, / y quien muere de frío, entrando en baño / sentirá calor, si lo moja agua fría; / y si el principio tiene lugar del medio, es imposible / que el medio prosiga [el principio], y que el fin [pueda seguir] el principio; /con fuerzas tales a mí, amando, Amor me vence, / que llanamente el decir no me es posible.]³⁵

³³ Cfr. en este mismo libro, p. 22.

³⁴ Cito la obra de March de Rialc (*Repertorio informatizzato dell'antica letteratura catalana. La poesia*), ed. C. Di Girolamo, dir. L. Badia y C. Di Girolamo, Università di Napoli Federico II, <www.rialc.unina.it>, 1999 y ss.

³⁵ La paráfrasis en castellano es mía.

El sujeto, según dice, no consigue expresarse de manera «plana», y la causa es que está inmerso en un caso (el mal que le afecta), con una condición emotiva (la pena) y una solución o remedio (el «remey») involucrados por igual en una misma caracterización: los tres elementos son extraños (vv. 1-2).

La extrañez a la que se refiere el yo del poeta se expone a través de dos ejemplos que muestran el quiebre del orden natural y más esperado de las cosas: en el primero, quien tiene frío y encima se baña en agua fría, siente calor (vv. 3-4). En el segundo, con términos más abstractos, el comienzo, el medio y el fin no transcurren con consecuencialidad (vv. 5-6)³⁶. En el díptico final, se desvela que la rareza de los hechos citados es para el sujeto equiparable a los efectos que el amor le impone (he aquí las emociones con su lógica alternativa), y eso revierte en la forma en la que puede hablar de ellos. El sobreentendido es que el poeta es exacto, lo que pasa es que no puede impedir que el contenido sea tan raro (solo por eso no puede hablar con más llaneza). Ciertamente, desde el momento en que los efectos del amor son paradójales, no hay modo de describirlos sin atravesar esta falta de lógica racional. Dicho en otras palabras, quien habla diría cosas extrañas, no para confundir al personal, sino para alcanzar la máxima precisión de su experiencia.

De hecho, este pasaje rebosa de nexos lógicos y formulaciones silogísticas, por lo que el esfuerzo comunicativo y de rigor parece bien presente. Sin embargo, aun hay otro elemento de dificultad, pues la sintaxis resulta torturada y llena de elipsis: algunos versos son especialmente oscuros desde el punto de vista literal. Más adelante, se introduce el tema, muy frecuentado en la lírica medieval, del enamorado tímido o sobrecogido que no consigue declarar con palabras el amor a su dama (situación sobre la cual en el poema se habla con elocuencia). En los versos finales, se dirige a la amada («Llir entre carts» / «*Lirio entre cardos*») y dice que, si él escapara de los lazos en que Amor lo tiene preso, este ya no podría retenerlo (no podría atarlo con otros lazos ni podría arañarle la piel con las

³⁶ En los versos 5-6, el tema de la extrañez desemboca en una formulación conceptual de lectura poco obvia: «e si-l començ ve per mig, [es] impossible / [que] lo mig segueix [el comienzo] e [que] la fi [siga] lo començ». En cambio, la traducción de Coderech y Micó propone: «si una cosa empieza por la mitad y es imposible hacerla, del principio se llega rápidamente al final» (cfr. R. Archer [ed.], *Ausias March, Dictats. Obra completa*, Madrid, Cátedra, 2017). De todos modos, la idea esencial es siempre la misma: el orden convencional (aquí representado en términos aristotélicos) ha sido alterado por un orden diferente y que, como acabará explicitando el poeta, corresponde a las fuerzas de las emociones.

uñas). Aun así, el sujeto se abandona al sueño seguro en sus brazos (los brazos del amor que lo mantiene en esta situación extraña y atormentada).

Lir entre carts, Amor no te pus laces
 que-m tinguen pres, si de aquests escape;
 ungles no te ab que ma carn arrape,
 mas dorm segur de present en sos braces.

También este pasaje ha sido discutido por lo que se refiere al significado literal. Pero por encima de ello queda clara la declaración conmovedora de quien tal vez podría alejarse de ese mal extraño y decide no hacerlo, permaneciendo «seguro» en un espacio del todo expuesto a la agresividad del eros. Una violencia que además se representa mediante una sugestiva presencia de lo corporal (uñas, carne, arrapar, brazos) y que a su vez se refiere al movimiento interno del *paor*: una fuerza que se apodera del enamorado cuando se acerca a la dama y que, pese al fuerte deseo, le impide expresar con palabras lo que siente por ella.

El canto combina magistralmente el tópico del amante que, sobrepasado, ha perdido la facultad de hablar con una magistral demostración de capacidad empalabradora del poeta (de su voz lírica), con una descripción poco «llana» (por concepto y sintaxis) pero profundamente articulada y exacta.

A lo largo del tiempo, la obra de Ausiàs March ha sido comentada por sus pasajes oscuros o difíciles de entender, si bien algunas consideraciones al respecto se basan en cuestiones fútiles desde el punto de vista literario: en las traducciones y ediciones posteriores a su muerte (básicamente del siglo xvi) se atestigua la dificultad como problema inherente al idioma – el lemosín, tal y como (mal) llamaban a su catalán de Valencia –. Según algunos de esos testimonios, se trataba de una lengua áspera y que no se entendía: *ecco* entonces porque se debía traducir al castellano.

Argumentos de este estilo son homologables al de aquella distancia y desconocimiento que se da con total independencia con el pacto poético del que una obra es al menos en parte portadora, sobre todo por lo que se refiere a la oscuridad, que es el tema que nos ocupa. Es similar a cuando se pierden unas llaves de lectura que en otro momento tal vez fueron obvias o vigentes. Es lo que suele pasar a cualquier lector moderno delante de un clásico más o menos antiguo: a no ser que disponga de competencias o mediaciones especializadas, le resulta oscuro. Pero como apenas se ha dicho, el desprecio o la ignorancia de una lengua, de un código o de un sistema de convenciones, tiene poco que ver con factores específi-

camente poéticos: no son circunstancias fundadas en el escrutinio de la propuesta literaria de una obra. Sin embargo, hablan de otros factores interesantes de la recepción, desde la ideología hasta el horizonte cultural.

La ideología, claro está, no faltaba entre los primeros opinadores de las *Soledades*. Pero la discordia se situaba principalmente en la concepción del buen versar, que el cordobés habría alterado por exceso sin justificación posible (o sea, concebible o aceptable). No como March, que era «bueno» pese a su «horrible» y «obtusa» lengua madre. Por su parte, y como es natural, la oscuridad percibida en su obra no podía reducirse al argumento del idioma. En la edición marquiana de Valladolid (1555), Juan de Resa apunta dos razones: la primera es efectivamente una cuestión de lengua/idioma, que, por lo tanto, podía solventarse con un glosario o diccionario antológico («deshecha ya la obscuridad la lengua con el vocabulario»); la segunda se debía a que el poeta «muchas veces habla por metháforas y enimas: algunos vocablos van declarados según aquella intención y no conforme al verdadero sentido de la lengua lemosina»³⁷. Las cosas también cambian cuando el mismo poeta es juzgado por un círculo de admiradores cercanos (los llamados *ausiasmarquinans*). Sobre la poca claridad que presentaban muchos de los pasajes, estos literatos indicaron un tipo de razones relacionadas con aspectos intrínsecos de la obra, y destinadas a su legitimación, básicamente la sofisticada sutileza de las ideas.

En pocas palabras, Ausiàs March ha sido siempre considerado de lectura exigente y por ciertos aspectos opaco («passage très obscure» es la fórmula que suele utilizar Pagès, su primer editor y comentarista moderno, para referirse a los casos de difícil interpretación de la literalidad)³⁸. A pesar de ello, el valenciano nunca tuvo que justificar la oscuridad de sus versos con la intensidad en que lo tuvo que hacer Góngora. Pese a inscribirse en una determinada tradición, no se lo asoció a ningún estilo oscuro concreto cuyos límites podía respetar o infringir (como el dicho culteranismo interpretado por el cordobés), ni con ninguna voluntad vana de oscurantismo: para los ausiasmarquianos, naturalmente, la sutileza era un prestigio y entre sus seguidores destacan si acaso señalizaciones a la tor-

³⁷ Cfr. A. Ferrando, *Observacions sobre la llengua d'Ausiàs March*, en *La poesia d'Ausiàs March i el seu Temps*, ed. R. Bellveser, València, Institució Alfons el Magnànim, 2010, pp. 193-194.

³⁸ A. Pagès, *Ausiàs March i els seus predecessors* [1912], València, Edicions Alfons el Magnànim, IVEI (Colección Politécnica; 41), 1990.

peza de algunos lectores, los cuales no habrían entendido bien sus finezas. Véanse por ejemplo las acusaciones del contrareformista de Mataró Joan Pujol a los traductores castellanos, a quienes acusa de cambiar al poeta las ideas (el cerebro) con el cambio de lengua. Pujol, en su *Visió en somni* (Barcelona, 1573), pone en boca de March³⁹:

Montemayor ha fet quant ha sabut,
si bé féu poc, puix bé no m'entenia;
nigú darà sens llum segura guia
en lloc escur, trist i desconegut.

De quant ha fet aquest no em meravell
per ser strany, puix, sens niguna manya,
los naturals, girant-me en llengua estranya,
ja molt temps ha girat m'han lo cervell;
En Romaní bé pot donar raó
del que tinc dit; doncs prenga paciència,
puix que m'ha tret del regne de València,
posant mos dits en gran confusió.

[Montemayor ha hecho cuanto ha sabido; / si bien hizo poco, ya que no me entendía: / sin luz, nadie dará segura guía / en lugar oscuro, triste y desconocido. //

De cuanto éste ha hecho no me asombro / por su extrañeza, ya que, sin ninguna maña, / los naturales, convirtiendo en lengua extraña, / desde hace tiempo me han girado el cerebro. / Romaní puede dar buena razón / de lo que tengo dicho; pues tenga paciencia, / que me han sacado del reino de Valencia / poniendo mis dichos en gran confusión]⁴⁰.

Incluso Lope de Vega afronta la cuestión, como recoge el testimonio de Riquer, que valora el problema de la oscuridad marquiana y de cómo vino gestionada en el XVI:

[Montemayor] haze que su versión gane en fluidez y perfección. De todos modos, conviene advertir que la tradicional oscuridad de Ausiàs March muy pocas veces queda iluminada en esta traducción, lo que tampoco consiguió Romaní ni ningún otro traductor posterior, a excepción de Vicente Mariner, que en su versión latina (1633), logra en algunas ocasiones interpretar con justeza el pensamiento más recóndito del poeta. A este aspecto de la traducción

³⁹ Edición conservada de Pere Malo. Ms. BNP. Cito de la edición moderna de Anton K.-H. J. Pujol, *Obra poética*, Barcelona, Edicions 62, 1970.

⁴⁰ La traducción de servicio es mía.

que nos ocupa se refería sin duda Lope de Vega cuando en su tratado *Cuestión sobre el honor debido a la poesía* dijo: «Castísimos son aquellos versos que escribió Ausiàs March en lengua lemosina, que tan mal y sin entenderlos Montemayor tradujo». Esta frase [...] después de la estancia de éste en Valencia, revela un cargo a Montemayor por no haber entendido principalmente aquellos pasajes oscuros de Ausiàs March, tan discutidos y comentados, que eran tema favorito de los ingenios y poetas valencianos con los que convivió Lope⁴¹.

Pese a la identificación de una dificultad específica y que, interpretada de varias maneras, ha caracterizado la obra del valenciano, la crítica de nuestros días no se ha preocupado demasiado en asociarla a grandes méritos o reproches, limitándose más bien a tratarla como un *dato di facto*, parte de un discurso lírico de corte intelectual y analítico, y que afecta a algunos puntos del significado literal. Mas, desde el punto de vista de su valor productivo y poético, ¿nos bastan hoy los argumentos de los admiradores ausiasmarquianos o del chovinista Joan Pujol? Quien comparta la idea de que ese valor exista, tendrá que formularla en términos necesariamente diferentes a los de sus antiguos seguidores, por ejemplo, en términos de realismo psicológico, en términos de un carácter (y de una ética) obsesionado por filtrar los acontecimientos del mundo interno en la malla del discurso lógico y racional.

En cualquier caso, al legado de March le pasa como al de Góngora y como a cualquier gran clásico: cada uno recorre sus sendas y solo se mantienen vivos gracias a la ausencia de un puerto definitivo. Si las *Soledades* provocaron escándalo y resistencia (emprendieron un camino que va desde la censura y la dura crítica en el siglo xvii hasta el desprecio de los clasicistas, y de la posterior reivindicación modernista a las fructíferas revisiones del gongorismo actual), comparar este itinerario con el de otro poeta muy distinto sirve solo para ilustrar esta cosa obvia: la oscuridad poética es una categoría que se concreta en maneras no solo diversas sino totalmente divergentes (leyendo a Góngora y a March no parece que se pueda hablar de la misma cosa, y efectivamente, no es para nada la misma oscuridad). Al mismo tiempo, la oscuridad en tanto que fenómeno concreto en cada obra no es una seta autónoma, sino que está incrustada dentro de un determinado sistema cultural y literario en el que viene interpretada, acogida o expulsada. Este sistema puede ser virado, móvil, cambiante y heterogéneo, y la obra

⁴¹ M. de Riquer, *El Ausias March latino de V. Mariner editado por M. A. Coronel Ramos*, en «Fortunatae: Revista canaria de filología, cultura y humanidades clásicas», 12 (2001), pp. 219226.

se mueve a su vez en los diversos sistemas que le depara el viaje de la recepción. Afrontar de nuevo este tema en Góngora significa partir del *sensus communis* sobre la superación de los reproches al pecado de la parafernalia estilística y de una idea de formalismo y adecuación en términos normativos o absolutos. A partir de aquí, continuar preguntándonos sobre la actualidad de su código cifrado equivale, como en March, a indagar en el poder creativo y reiniciador de las funciones significantes del lenguaje, su estrecha relación con la manera en que se ha concebido la creación poética a lo largo de los siglos, su novedad como intento de decir y no de callar, su aportación de sentido.

3. LA OSCURIDAD EN LUÍS DE GÓNGORA

3.1. La oscuridad en tiempos de Góngora

[...] más a las veces son mejor oídos
el puro ingenio y lengua casi muda
testigos limpios de ánimo inocente
que la curiosidad del elocuente.

GARCILASO

La oscuridad es para la obra mayor de Góngora un adjetivo que se da por supuesto y que alude, como elemento más vistoso y emblemático, al aspecto formal (como suele oírse comentar en clase: muy exagerado, muy barroco). Ahora bien, cuando se habla de oscuridad en el Siglo de Oro se trata de una idea precisa y al mismo tiempo de aplicación compleja⁴². Precisa porque se encuadra dentro de una tradición bien definida e inspirada en los valores de las retóricas clásicas de Occidente. La complejidad, en cambio, deriva del hecho de que toda ley es interpretable, y de que el factor creativo nace de un determinado contexto y horizonte de expectativas sobre el que también se puede incidir, cuestionándolo o reproponiéndolo. Para abordar el análisis – qué significó la oscuridad de las *Soledades* en su momento y qué puede significar ahora –, se retomarán en el siguiente capítulo algunos de los episodios más destacados de su recepción. De momento, los apuntes que siguen son una propuesta de estructuración de los aspectos principales sobre los que se sostiene la idea de oscuridad en tiempos del autor, y que volverán a aparecer tanto en la polémica en torno a las *Soledades* como en discusiones posteriores.

⁴² El estudio de referencia sobre la oscuridad poética en la literatura del Siglo de Oro y en el caso concreto de Góngora es el volumen de Roses, *Una poética de la oscuridad*, cit., al que tanto debe este capítulo por haberse nutrido de sus datos. Véase también el estudio de A. Vilanova, *Góngora y su defensa de la oscuridad como factor estético*, en Vv. Aa., *Homenaje a José María Blecua*, Madrid, Gredos, 1983, así como las cinco razones para la oscuridad en el Siglo de Oro que da José Domínguez (1. Incompetencia lectora; 2. Cultismo del poeta; 3. Placer por la superación de la dificultad; 4. Motivos políticos; 5. Relación con lo sacro) en: J. Domínguez Caparrós, *Razones para la oscuridad poética*, en «Revista de Literatura», 108 (1992), pp. 533-573. Véase también R. J. Bird-Swaim, *La oscuridad en la teoría poética española de la Edad de Oro*, tesis doctoral, Urbana, University of Illinois at Urbana-Champaign, 1996 y el volumen de Vv. Aa., *Obscuritas. Retorica e poetica dell'oscuro*, Trento, Dipartimento di Scienze Filologiche e Storiche, 2004, pp. 305-331.

Para concebir mejor qué se entiende por oscuridad hacia el 1613, es útil remontarse a la primera gran definición conservada como concepto técnico de la tradición occidental: la *σκοτεινόν* u *obscuritas*, un concepto principalmente formulado por Aristóteles, Cicerón, Horacio y Quintiliano, y que formaba parte de la enciclopedia retórica antigua dedicada a establecer las pautas del buen orador⁴³. Concebida inicialmente en el marco de la *elocutio*, tenía que subordinarse a aquel discurso la finalidad del cual era defender una tesis, convencer, persuadir. Eso implicaba que no debía de estar directamente vinculada con el texto/discurso por lo que a la expresión de la forma o del contenido se refiere, sino que también podía atribuirse a factores externos relacionados con la situación, el volumen de la voz, las interferencias, etc. Se trata de un fenómeno que pronto sobrepasa los viejos objetivos de la retórica, al menos los de la fase de la *actio*. En cualquier caso, los factores de circunstancia nos resultan de escaso interés para nuestro estudio, mientras que cabe remarcar otras ideas que, inspiradas en esta tradición, predominaron como posicionamiento fuerte en el Siglo de Oro: las relacionadas con la regulación de la oscuridad generada por el artificio lingüístico; y es así como se instala en los manuales de poética de la época, generalmente favorables a los beneficios de la perspicuidad y del equilibrio racionalista de las formas. O sea, esta herencia derivó en lo que hoy denominaríamos una *policy* poco favorable a la oscuridad de las *verba*.

El testimonio de las autoridades grecorromanas se transmite de manera irregular durante la Edad Media – un momento en que los elementos de la tradición clásica se amalgaman con las nuevas formulaciones culturales que atienden a la desmembración del Imperio –. En el marco del cristianismo neoplatónico, San Agustín formula una de las aportaciones de mayor peso en el campo de la teorización de la oscuridad: el alegorismo, o una legitimación de la naturaleza falsa e imitativa (oscura) de los textos a los cuales se les atribuye el potencial de revelar alguna verdad superior y reservada a los exegetas iniciados. La patrística asumió esa legitimación de la oscuridad para las Sagradas Escrituras en nombre de los mismos motivos, no desprovistos de elitismo, con los que se justifica el hermetismo oracular de

⁴³ Para una definición exhaustiva de la *obscuritas*, son básicas las referencias de M. Fuhrmann, *Obscuritas*, cit., pp. 47-72; H. Lausberg, *Elementos de retórica literaria* [1963], Madrid, Gredos, 1975, y Roses, *Una poética de la oscuridad*, cit., pp. 66-68.

los griegos; es decir, los relativos a la gestión de la transmisión y protección del misterio.

Pero el argumentario sobre la idoneidad de lo oscuro, bien esgrimido en los ámbitos de la filosofía, la religión o la pragmática retórica, aún tenía que encontrar en el terreno de la literatura, y concretamente en el de la poesía lírica, un sitio específico para el debate. Sobre esto, son famosas las declaraciones de los más relevantes autores italianos de la baja Edad Media: Dante⁴⁴, Petrarca⁴⁵ y Boccaccio⁴⁶. Estos creadores retomaron el argumento agustiniano y lo aplicaron al campo literario atribuyendo al texto poético una luz propia, escondida en un segundo nivel de significación, y haciendo

⁴⁴ San Tomás, en su *Summa theologiae* (p. 1, q. 1, art. 10), habla de un significado histórico o literal (que ata las palabras a las cosas) y de otro espiritual (que se basa en la letra y la presupone). Mas este último puede ser de tres tipos: alegórico (o figurado), moral (portador de un modelo de comportamiento implícito en el sentido), anagógico (con referencia última a la trascendencia divina). Parece ser que Dante se basa precisamente en esta clasificación tomista cuando en la epístola XIII a Cangrande della Scala (atribuida) se propone una lectura alegórica a la manera de la exégesis bíblica de la *Comedia*: «manifestum est quod duplex oportet esse subiectum, circa quod currant alterni sensus. Et ideo videndum est de subiecto huius operis, prout ad litteram accipitur; deinde de subiecto, prout allegorice sententiatur», en la que se expone que el tema de la obra se entiende en un sentido u otro según si se lee en su significado literal o si se interpreta alegóricamente. El significado de una obra, por lo tanto, no es único – «sciendum est quod istius operis non est simplex sensus» –, sino que puede ser literal, alegórico, moral o anagógico. Sobre esta cuestión, cfr. J.M. Micó, *Dante y Góngora. Una aproximación*, en *La Edad del Genio: España e Italia en tiempos de Góngora*, Pisa, ETS, 2013, pp. 325-335, en que el autor hace notar la «curiosa coincidencia en la condena por razones elocutivas» de los dos poetas.

⁴⁵ El choque entre valores culturales clásicos y cristianos marcará algunos debates importantes del siglo XIV, de entre los que destaca el de Albertino Mussato contra el teólogo dominico Giovannino de Mantua. Petrarca se inspiró en Mussato en la convicción que el punto que unía la teología con la poesía era la capacidad de activar una doble significación en el lenguaje (literal y alegórico). El poeta del *canzoniere* editó sus cartas en el *Familiarium rerum libri* el 1361; en la décima carta, dirigida a su hermano, declara: «Christum modo leonem, modo agnum, modo vermem dici, quid nisi poeticum est... Quid vero aliud parabolae Salvatoris in Evangelio sonant, nisi sermonem a sensibus alienum, sive ut verbo exprimam, "alieniloquium" quem allegoriam usitatori vocabulo nuncupamus?» (*Epistolae de rebus familiaribus*, x, ep. 4). En *Invective contra medicum* (1355) insiste en la lectura alegórica y en la defensa de la poesía.

⁴⁶ En el *Trattatello in laude di Dante* (c. 1357-1361), Boccaccio reitera la idea de que la poesía, sometida al mismo método interpretativo que la Biblia, resulta una fuente válida de conocimiento. A partir del 1360 redacta la *Genealogiae deorum gentilium libri*, donde continúa la defensa de la poesía basada en tres argumentos: la capacidad de revelar una verdad, la imitación o ficción como método efectivo y la belleza.

una defensa del estilo oscuro en tanto que reservado a aquellos pocos capaces de manejarlo. Así Petrarca:

Ma come hanno parlato i philosophi? [...] Che dirai del divino sermone? [...] Del quale oscuro palare parlando Agostino predetto nell'undecimo libro della *Ciptà di Dio*: «La schurità del divino sermone etiandio a questo è utile» [...] Adresso de' poeti si ritiene la maesttà e dignità dello stilo: et non à invidia a chi non lo può intendere, ma, proposta una dolce faticha, dà consiglio et aiuto alla delectazione et alla memoria [...] Ma perch'io non ò proposito d'inghannare alchuno, ma di piacere a pochi, però che i savi sono pochi. [...] Non volere dunque riprovare lo stilo, il quale si può imparare per lo nobile ingegno⁴⁷.

Las motivaciones son claras: el propósito del poeta es honesto, pero, como en las Sagradas Escrituras, sus versos no están al alcance de todos. Para los que sí, la labor del desciframiento presentaría ventajas relacionadas con el placer del empeño intelectual, una idea que recuerda tanto el dulce trabajo agustiniano como la doctrina horaciana del *docere et delectare*. Está claro que el alegorismo implica que el estilo imitativo, indirecto o poco claro, se dé en nombre de una verdad previa o externa, una cuestión superflua para las mentalidades modernas que abogaron el arte por el arte, pero que en su contexto cumple una función de defensa del arte mismo: bien sabían los profesionales de las letras que comparar la poesía con el texto sagrado era una forma de ensalzarla; una operación que también permitió renovar la batería de argumentos sobre la poesía como espacio específico y en el que podía ejercerse el manejo distintivo y hasta extrañante del lenguaje, tal y como sucedía en el discurso religioso.

El argumento de la relación con lo divino, sin embargo, aún permite otros tipos de implicaciones si de lo que se habla es del favor o gracia que ha recibido el poeta; un hecho diversamente considerado si se trata de un don de Dios bien gestionado por el ingenio o de una aventura insensata con las musas. Para una comprensión más afinada, se hace necesario invocar, como ya hizo Joaquín Roses⁴⁸, las antiguas nociones de *ars* (precepto, enseñanza adquirida),

⁴⁷ F. Petrarca, *Invective contra medicum* [1355], ed. P. G. Ricci, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1950, pp. 167-170.

⁴⁸ Sobre la teoría de la inspiración o furor y el ingenio desde sus raíces platónicas y hasta su interpretación en tiempos de Góngora son indispensables las aportaciones de Roses: J. Roses, *Sobre el ingenio y la inspiración en la edad de Góngora*, en «Crítico», 49 (1990), pp. 31-49; Id., *La "Apología en favor de don Luis de Góngora"*, de

ingenium (talento natural, personal y permanente) e inspiración o *furor* (externo y ocasional). Respeto al debate sobre los equilibrios que se espera que se establezcan entre estas categorías, menciono el posicionamiento representativo de un texto famoso de la tradición castellana tardomedieval: el prólogo del *Cancionero de Baena*, compuesto entre 1406 y 1454. Este documento incluye una importante antología de la tradición lírica galaico-provenzal y alegórico-dantesca, de marcado carácter técnico e intelectualista:

[el arte de la poetría e gaya sciencia] la cual sciencia e avisación e dotrina que della depende es habida e recebida e alcanzada por gracia infusa del señor Dios que la da e la envía e influye en aquel o aquellos que bien e sabia e sutil e derechamente la saben facer e ordenar e componer e limar e escandir e medir por sus pies e pausas, e por sus consonantes e sílabas e acentos, e por artes sotiles e de muy diversas e singulares nombranzas, e aun asimismo es arte de tan elevado entendimiento e de tal sutil engenho que la non puede aprender, nin haber, nin alcanzar, nin saber bien nin como debe, salvo todo omme que sea de muy altas e sotiles invenciones, e de muy elevada e pura discreción, e de muy sano e derecho juisio [...] e aun que haya cursado cortes de reyes e con grandes senyores...⁴⁹

Dios envía la ciencia poética («gracia infusa») a quien tiene la capacidad (natural, propia) de trabar disposiciones «derechas» según unas pautas métricas y compositivas (*ars*). La condición de una correcta aplicación de las reglas como requisito del buen talento no parece que genere, aún, ninguna tensión remarcable. Mientras tanto, la posibilidad de una poesía como expresión singular, difícil y de acceso restringido continúa apoyándose sobre los viejos argumentos de carácter elitista y técnico, que la relacionan con el ámbito cortesano y el favor divino para salvaguardar grandes verdades y misterios. Esto provoca, respecto a la prosa, un comportamiento más «licencioso», y es por ese mismo motivo que no resulta extraño que en el ya quinientista *Proemio y carta* al Condestable de Portugal del marqués de Santillana, por nombrar otro ejemplo conocido,

Francisco Martínez de Portichuelo (selección anotada e introducción), en «Críticón», 55 (1992), pp. 91-130; Id., *Una poética de la oscuridad*, cit., pp. 6675, que ahora tomo como guía. Véanse a su vez las múltiples referencias al tema en los dos volúmenes de García Berrio: A. García Berrio, *Formación de la teoría literaria moderna. La tópica boraciana en Europa*, Madrid, Cupsa Editorial, 1977 y Id., *Formación de la teoría literaria moderna (II). Teoría poética del Siglo de Oro*, Murcia, Universidad de Murcia, 1980.

⁴⁹ Cito de la edición J. A. Baena, *Cancionero. Prólogo*, en A. Porqueras, *La teoría poética en el Renacimiento y Manierismo españoles*, Barcelona, Puvill, 1986.

también se considere que «esta ciencia poética es aceptada principalmente a Dios» y resulta «de mayor perfección y más autoridad que la suelta prosa»⁵⁰.

El hecho de que en la poesía premoderna los criterios comunes de la composición debían de predominar por encima del genio individual explica que, en el «fingimiento de cosas útiles» que son los versos, estas mismas cosas estén «cubiertas o veladas con muy hermosa cobertura», ya que la posición está sujeta a unas determinadas funciones y leyes que las presentan «compuestas, distinguidas y escandidas por cierto cuento, peso y medida»⁵¹. La cuerda, está claro, comienza a tensarse cuando a partir de la proliferación de tratados de talante clasicista (a finales del siglo xvi) las exigencias de las preceptivas coalicionan con una voluntad de liberación del *ingenium*.

En este panorama crítico cuyo *status quo* se inclina por las *ars*, destaca una discreta revaloración teórica del ingenio de la mano de Juan Huarte de San Juan⁵² y Alfonso López Pinciano⁵³ – que como buenos médicos asocian el furor con la patología a partir de la teoría de los humores –, aunque sin afrontar en profundidad las necesidades reales de la comprensión de los fenómenos literarios del momento⁵⁴. El paso más consistente y arriesgado en ese sentido lo realiza Carvallo en su *Cisne de Apolo* (1602), en el que hace una neta declaración de principios a favor de la exaltación de ingenio natural: «Soberuía fuera grande mía querer sujetar con delicadissimos ingenios de Vs. mercedes a reglas y preceptos míos, queriendo poner limitación, y orden, a la sutileza de las obras que tanto a

⁵⁰ El texto de Íñigo López de Mendoza (1398-1458) fue editado por primera vez en 1775 por el Padre Sarmiento. Cito de la edición modernizada del manuscrito 2655 de la Biblioteca Universitaria de Salamanca, a cargo de la Biblioteca Digital Miguel de Cervantes (s/n), consultable en: http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/proemio-y-carta-0/html/001fd8e2-82b2-11df-acc7-002185ce6064_2.html#I_0_.

⁵¹ I. López de Mendoza [marqués de Santillana], *Proemio y carta*, en *Obras completas*, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 2002.

⁵² J. Huarte de San Juan, *Examen de ingenios para las ciencias* [1575], en «Electro-neurobiología», vol. 3, 2 (1996), pp. 1322.

⁵³ A. López Pinciano, *Filosofía Antigua Poética* [1596], ed. A. Carballo Picazo, Madrid, CSIC, 1973.

⁵⁴ «Ninguno de ellos se aleja del frondoso árbol aristotélico, ni se aventura a reinterpretar la dualidad tópica bajo la panorámica revolucionaria que las realizaciones poéticas del momento dejaban intuir» (Roses, *Sobre el ingenio*, cit., p. 35). Estos «pretextos renacentistas» y un buen análisis del *Cisne* se encuentran en las páginas 33-39 del mismo artículo.

toda arte exceden»⁵⁵. Incluye a su vez una lucha contra el prejuicio del poeta enloquecido por el furor o «vena» disponiendo una clasificación cuádrupla (amoroso, religioso, profético y poético). Estamos delante de un filón interesante del que desenredar las razones que algunos partidarios de Góngora esgrimieron en defensa de la oscuridad en las *Soledades*, mayoritariamente incomprensida, o simplemente intolerada, en su contexto de creación.

Finalmente, es verdad que la liberación del ejercicio creativo del estilo en el Barroco se manifiesta precisamente en el «barroquismo»: tanto la técnica de tipo conceptista – que gozaba de una consolidada aceptación en el mundo de las letras castellanas – como la voluta y el rizo, la altisonancia o el ornamento fastuoso forman parte de la realidad cultural de la España del siglo XVII. Dos puntos parecen claves en eso: el primero es que los artificios del estilo culto no se podían aplicar, como veremos, a cualquier discurso, sino más bien a aquellos que por su gravedad y trascendencia fueran dignos de ello. El segundo es que el carácter arduo de la comprensión se toleraba diversamente según procediera de la superficie lingüística o del pensamiento: estamos frente a esa misma discriminación binaria y en muchos casos simplificadora que la crítica había tomado como guía clasificadora de la producción difícil de los trovadores, pero que se formula desde mucho antes en la antigüedad. En los *Discorsi del poema eroico* de Torquato Tasso también se establece esta diferencia, indicando una oscuridad injustificable (referida a la palabra) y una de justificada (referida al asunto). La misma regulación es reformulada por Fernando de Herrera (uno de los poetas del primer Siglo de Oro que tanto habían admirado al «obscuro filósofo» Ausiàs March): «Más la oscuridad que procede de las cosas y de la doctrina es alabada y tenida entre los que saben mucho, pero no debe oscurecerse más con las palabras; porque basta la dificultad de la cosa»⁵⁶. De esta forma tendría que perpetuarse la condena de la oscuridad del estilo por el estilo: los preceptistas reclamaban una locución clara (también en Italia: Marco Gerolamo Vida, Antonio Minturno y Giulio Cesare Scaligero) y más decididamente en el caso de que el autor tocara asuntos tan menores como los que juzgaron muchos de los opinadores sobre las *Soledades*⁵⁷.

⁵⁵ L. A. de Carvallo, *Cisne de Apolo* [1602], ed. A. Porqueras, Madrid, CSIC, 1958, I, p. 23.

⁵⁶ F. de Herrera, *Anotaciones a la obra de Garcilaso* [1580], ed. A. Carballo Picazo, Madrid, CSIC, 1973, p. 342.

⁵⁷ Por lo que se refiere a la discriminación entre oscuridad aceptable o no según la

El ejercicio del estilo oscuro podía ser aceptado o no, pero estaba en cualquier caso regulado: la literatura y las artes son parte de un consenso que, por todo lo que implica en el ámbito del dominio y de lo simbólico, puede desenvolverse con más o menos tensiones. En el caso de las *Soledades*, el conflicto se genera, entre otras cosas, porque al margen del contenido explícito contra ciertos aspectos del poder, la misma operación creativa toca precisamente aquella parte del consenso más intrincada en la representación de una clase cultural o meramente de poder. El «pacto entre caballeros» que suponía formar parte de esa clase queda en entredicho por una oscuridad que no sigue las sendas de lo previsto: que hoy nos parezca uno de los ejemplos más representativos de su tiempo no implica que en su tiempo mismo no encontrara las mayores resistencias.

De ese modo, vemos que la habitual distinción entre oscuridad (por el estilo o uso de la lengua) y dificultad (u oscuridad por el concepto) se desarrolla en ese momento a partir de una serie de razones concretas que forjan la estigmatización de la primera (por las *verba*, atribuida a la imaginación y asociada al culteranismo, al gongorismo y a la oscuridad lingüísticoformal) y la legitimación de la segunda (por la *res*, relacionada con el intelecto y asociada al conceptismo, a Quevedo y a la complicación sutil)⁵⁸. De hecho, el pensador Baltasar Gracián, de quien tendremos ocasión de hablar después, había legitimado la falta de luz y la no-evidencia superable a través de las estrategias de la agudeza y el ingenio⁵⁹, la oscuridad

influencia de Torquato Tasso y Cicerón en la polémica gongorina, véase Roses, *Una poética de la oscuridad*, cit., p. 67, y D. H. Darst, *Res y verba en las poéticas del siglo de oro*, en *Historia y crítica de la literatura española*, ed. F. Rico, vol. 3, tomo 2, *Siglo de Oro, Barroco: primer suplemento*, coord. A. G. Egido Martínez, Barcelona, Crítica, 1992, pp. 62-68.

⁵⁸ El mito de la profunda rivalidad y oposición entre Quevedo y Góngora que ha reforzado la transmisión del conceptismo y el culteranismo como dos escuelas opuestas, ha sido desmontado por A. de Paz, *Góngora... ¿Y Quevedo?*, en «Críticón», 75 (1999), pp. 29-47, y más recientemente por J. A. Carreira, *Presencia de Góngora en la poesía no satírica de Quevedo*, en *El universo de Góngora: orígenes, textos y representaciones*, ed. J. Roses, Córdoba, Diputación de Córdoba, 2014, pp. 473-494. Véase también J. A. Carreira, *El conceptismo de Góngora y Quevedo*, en «El Confronto Letterario», 52 (2009), pp. 353-377. Sobre Góngora y la poética cultista, es de referencia el estudio de B. López Bueno, *La poética cultista de de Herrera a Góngora*, Sevilla, Afar, 1987. Véase también E. Buceta, *Algunos antecedentes del culteranismo*, en «The Romanic Review», 11 (1990), pp. 328-348.

⁵⁹ Recordemos que Gracián había distinguido la agudeza de perspicacia y la agudeza del artificio, consistiendo la primera en descubrir verdades ocultas y la segunda en el tratamiento de la verdad y la belleza entendidas como dos elementos que tenían que darse de forma simultánea, aunque para él las formas ingeniosas pro-

«afectada» del culteranismo cuenta con una multitud de detractores que se mantienen firmes durante prácticamente tres siglos. Así puede verse en *El filósofo de aldea* (1625) de Baltasar Mateo Velázquez, que se refiere a los culteranos en términos de *rancios* y *ranas*, «que todos son ruido y voces, no haciendo concierto de música sus ecos»⁶⁰. Un cuarto de siglo más tarde, en el *Genio de la Historia* (1651) de Fray Jerónimo de San José, detractor de Góngora, se afirma: «Una metáfora sobre metáfora, y en cada palabra diez figuras, y en cada figura diez alegorías y alusiones que el mismo a quien esta oscuridad afectada costó mucho estudio y desvelo, después de escrito, no lo entiende ni sabe lo que quiso decir»⁶¹. Se trata de un pensamiento que, referido a las *Soledades*, ya se encuentra en los coetáneos Jáuregui y Cascales, y que no es del todo refutado hasta la llegada de la crítica moderna del siglo xx.

Por el momento, es evidente que la discusión sobre la legitimidad de lo oscuro es complicada en el mundo de Góngora, porque, si de un lado esta tenía que adaptarse a determinadas convenciones en la práctica decadentes, que intentaban regular la dificultad requerida de la producción aristocrática; del otro se defendía la especificidad de la poesía y de su estilo «diferente», a veces vinculándola, por gracia o por paralelismo, con los beneficios de la verdad y el favor de lo divino. Si pensamos que la versión secular de esta explicación yacía en la alienación o en la locura, el movimiento que desplazara la responsabilidad al centro del talento y de la inteligencia humana otorgaría a la producción del individuo creador una valía sin precedentes.

venían de un ejercicio de la mente, más que del artificio. Es necesario recordar que el jesuita, aparte de cualificar de agudos a Lope y Quevedo, incluye a Góngora sin rebozo. El menosprecio culteranista que se le profesa es, en gran parte, una construcción paralela.

⁶⁰ B.M. Velázquez, *El filósofo de la aldea* [1625], Alcamp, p. 50. Añade Velázquez: «El lenguaje bueno es aquel que es decente y digno de la materia que en él se trata y del lugar en que se dice, como sea tan claro que todos sean capaces de entenderlo; pero el lenguaje malo es aquel que, aunque sea bueno, no le entiende nadie, o, aunque le entiendan todos, es indecente e indigno de la materia que se trata o de la autoridad y lugar donde se dice»: Velázquez, *El filósofo*, cit., p. 51. La edición digital de Alcamp puede consultarse en línea: <http://es.scribd.com/doc/91390972/VELAZQUEZ-BALTASAR-MATEO-El-filosofo-de-la-aldea>.

⁶¹ Fray Jerónimo de San José, *Genio de la Historia* [1651], Madrid, Imprenta de Don Antonio Munfioz del Valle, 1768, pp. 96-97. Sobre las reflexiones de estos dos autores entorno a las nociones de claridad y afectación, véase A. Nougé, *Defensa de la lengua, o claridad y afectación en el siglo xvii (opiniones de B. M. Velázquez y de Fray Jerónimo de San José)*, en «Críticon», 10 (1980), pp. 5-11.

3.2. Conceptismo y culteranismo: un breve estado de la cuestión

Término torpe era
de pompa tan ligera
GÓNGORA, S2, vv. 797-798

El conceptismo y el culteranismo son dos palabras de orden de la historiografía literaria; a veces, dos etiquetas utilizadas para encasillar a poetas como representantes de unas tendencias en realidad más complejas e imbricadas. Fuera como fuera, la digestión de la propuesta gongorina ha debido de pasar cuentas con estas dos categorías.

Un referente no demasiado lejano del gusto por el juego intelectual de conceptos se encuentra ya en los cancioneros castellanos del siglo xv, pero el Barroco español fue sin duda el espacio más efervescente de experimentación de esa tendencia: el llamado conceptismo, de gran éxito en el panorama europeo⁶², fue definido por Gracián en su *Agudeza y arte de ingenio* (1648) como arte de la asociación ingeniosa entre palabras e ideas, o como «un acto del entendimiento que expresa la correspondencia que se halla entre los objetos». ⁶³ Tal y como lo presenta, consiste más en una agudeza de «pensamiento» que de «palabras». Gracián también habla de la agudeza verbal y de acción, pero en última instancia todas deberían estar sujetas al buen gusto y evitar el artificio exagerado: «No se contenta el ingenio con la sola verdad, como el juicio, sino que aspira a la hermosura», sin olvidar que «el artificio primoroso suspende la inteligencia» (*Agudeza*, II: 239). El autor se encargará de reiterar esta idea, por lo que declara que «la sublimidad del conocimiento» es preferible a «la delicadeza del artificio» (*Agudeza*, XLIII: 430). De

⁶² A. García Berrio considera el conceptismo español como una pieza clave del conceptismo europeo (estudia especialmente su relación con Italia, de Pellegrini y Tesauro a Frugoni: A. García Berrio, *España e Italia ante el conceptismo*, Murcia, Publicaciones de la Universidad de Murcia, Departamento de Lengua y Literatura Españolas, 1968, En esa misma línea, cfr. B. Garzelli, *Dall'Arte de ingenio al Criticón: percorsi di letteratura italiana nell'ottica barocca del padre Gracián*, en A. Martiengo, *Gracián desde Italia. Cinque studi*, Viareggio, Mauro Baroni Editore, 1998, pp. 107136.

⁶³ Un panorama sobre la recepción de la teoría de la agudeza y el conceptismo de Gracián hasta el siglo xx, puede consultarse en E. Hidalgo-Serna, *Origen y causas de la "agudeza": necesaria revisión del "conceptismo" español*, en S. Neumeister, *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas* (18-23 agosto), vol. 1, 1989, pp. 477-486. Sobre el conceptismo en Góngora y en el Barroco literario español, véase el imprescindible estudio de Blanco, *Góngora o la invención*, cit.

hecho, esta práctica desemboca en una expresión sintética, elíptica, polisémica, adrede equívoca: un reto para las mentes capaces de identificar y reseguir el proceso compositivo que se ha producido como solución aguda a la expresión de un contenido.

Aunque no cabe duda de que las *Soledades* son un ejemplo de ingenio en ese sentido, lo son también de lo que el mismo Gracián hubiera considerado «artificio primoroso». Por eso, el segundo de los pilares, el cultismo o culteranismo (una derivación en su origen despectiva, como de *luterano*, *luteranismo*) ha sido tradicionalmente el más asociado a Góngora. Esta tendencia estaría representada por elementos como la latinización de la sintaxis, la presencia de vocablos extranjeros o de cultismos, del hipérbaton, las metáforas puras, el uso exacerbado de la retórica, el sensualismo de las imágenes o las referencias mitológicas. Todo en abundancia, produciendo un efecto de rareza y artificiosidad, de fisonomía laberíntica y dispersión sensorial. Una muestra del desprecio atribuido a esta tendencia, considerada excesiva, nos la ofrece Quevedo en «Ejemplo hermafrodito: romance latino», en el que se relacionan negativamente culteranismo y oscuridad: «Con esto, y con gastar mucho Calepino sin qué ni para qué, serás culto, y lo que escribieres oculto, y lo que hablares lo hablarás a bulto»⁶⁴; mientras que en su *Aguja de navegar cultos*⁶⁵, que incluye una «Receta» para hacer «cultedades como migas» con especial hincapié al uso del léxico⁶⁶:

Quien quisiere ser Góngora en un día
la jeri (aprenderá) gonza siguiente:
fulgores, arrogar, joven, presiente,
candor, construye, métrica, armonía;

poco, mucho, si no, purpuracia,
neutralidad, conculca, erige, mente,
pulsa, ostenta, librar, adolescente,
señas, traslada, pira, frustra, barpía.

⁶⁴ La poesía completa de Quevedo puede leerse en la edición de Planeta: F. de Quevedo, *Poesía original completa*, Barcelona, Planeta, 2005.

⁶⁵ El título completo es *Aguja de navegar cultos. Con la receta para hacer «Soledades» en un día. Y es probada. Con la ropería de viejo de anoheceres y amaneceres, y platería de las facciones para remendar romances desbarrapados* (1625).

⁶⁶ Curioso es el análisis comparativo del léxico operado por el Instituto de Ingeniería del Conocimiento, que ha computado que de las cuarenta palabras que Quevedo asocia al estilo de Góngora en este poema, ocho no fueron nunca utilizadas por el cordobés y solo tres (*joven, canoro* y *errante*) se consideran distintivas de su estilo: <http://innova.iic.uam.es/acl/ejemplos/quevedo/1.html>. Se trata de un análisis de tipo cuantitativo al margen de la efectividad de los mecanismos burlescos de Quevedo.

*cede, impide, cisuras, petulante,
palestra, liba, meta, argento, alterna,
si bien disuelve émulo canoro.*

Use mucho de *líquido* y de *errante*,
su poco de *nocturno* y de *caverna*,
anden listos *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.

Superada la insostenible separación práctica entre conceptismo y culteranismo⁶⁷, cabe más bien asociarlos a un mismo evento, operado por varios medios: el del incremento de la dificultad y de la intelectualización de la poesía culta, que cada vez dejaba a más distancia no solo el pueblo llano sino también el noble poco cultivado. Sobre esto, no cabe olvidar que quien juzgó a Góngora formaba parte de esa minoría que, a diferencia del ambiente del teatro de corral de Lope o de la novela de Cervantes, estaba por encima del público de masas. Las exigencias de lectura de ese tipo de literatura se enmarcaban en un ámbito restringido que pedía tiempo, dinero, acceso a libros y academias. O sea, alta instrucción, cultura clásica, profundo conocimiento del repertorio,

⁶⁷ La idea de culteranismo y conceptismo como nociones opuestas se debe en gran parte a las tesis de Luis Velázquez de Velasco (1754), perpetuadas hasta bien entrado el siglo xx (véase R. Méndez Pidal, *Oscuridad, dificultad entre culteranos y conceptistas* [1945], en *Castilla: la tradición, el idioma*, Madrid, Espasa-Calpe, 1966, pp. 219-230). De entre los revisores de esta noción destaca Alexander Parker, que en su artículo *La agudeza de algunos sonetos de Quevedo* (en *Estudios dedicados a M. Pidal*, VI, Madrid, 1952: 360-385), planteó el culteranismo (o gongorismo) como refinamiento del conceptismo, al cual habría insertado otros recursos, como la tradición latinizante. También Lázaro Carreter (*Sobre la dificultad conceptista*, en *Estudios dedicados a M. Pidal*, VI, Madrid, 1952: 345-360) afirmó que el culteranismo tenía en su base el conceptismo y que la dificultad de este último se incrementa con la exigencia lingüística y enciclopédica del primero, lo que provoca un efecto de oscuridad específico. Han insistido sobre la confluencia de estas dos tendencias en Góngora Jammes, Carreira y Blanco en diversas ocasiones. Una evolución sintética de la comprensión del conceptismo y del culteranismo se encuentra en B. López Bueno, *El enigmático soneto de Góngora "Restituye a tu mudo horror divino"*, en «Filología», 1 (2009), especialmente pp. 150-155.

del campo lingüístico, de las figuras y los mitos y de la historia. Erudición por un lado y pericia para descifrar la zarza formal por el otro. En definitiva, se planteaba un nivel de cultura de segundo grado: con ejemplos concretos, diríamos que para acceder a las *Soledades* no bastaba conocer a los protagonistas del panteón grecorromano, sino también sus nombres alternativos (Alcides por Heracles, Liëo por Abaco), los «personajes secundarios» (Palinuro, piloto de Eneas; Clicie, ninfa convertida en gira-sol), reconocer las alusiones poetizadas en metonimias y digresiones («al frigio muro el otro leño griego» [S1, v. 378] por el caballo de Troya; «Rebelde ninfa, humilde ahora caña» [S2, v. 831] por Siringa, y a su vez, por cañar) o los elementos históricos y geográficos que obviamente no corresponden directamente a la geografía ni al tiempo histórico de la narración (Eurota, río de Esparta; Sidón, ciudad de la costa libanesa, etc.). Todos esos saberes son puestos en juego según una estrategia expresiva que sigue sus propias reglas, de manera que cuando al protagonista le parece ver «mentidos» en su anfitrión «armando Pan o semicapro a Marte» (S1, v. 234) o en la belleza de la muchacha con flores en el pelo «Si Aurora no con rayos, Sol con flores» (S1, v. 250), los atributos mezclados o invertidos no han de hacer tomar «piedra por agua, y agua por piedra», como decía el mismo Góngora defendiendo su obra en su *Carta en respuesta a la que le escribieron*.

En pocas palabras, que el nivel de exigencia de la lectura sea alto no quita que no fuera accesible a buena parte de su público – ese pequeño grupo elitista al que parece ser que Góngora se dirigía –. El rechazo, como demuestra el texto de Quevedo cuando habla despectivamente de «poetas babilones», se inspira muchas veces en la falta de legitimidad concedida y no tanto en la posibilidad efectiva de entender: un esfuerzo considerado vano para unos versos de gusto injustificable, «culteranistas». Un tipo de oscuridad no imposible, pero de alguna manera superflua e ilegítima⁶⁸.

⁶⁸ Sobre este punto ha sido de nuevo crucial la aportación de Joaquín Roses, que describe el paso de la oscuridad del ámbito de la retórica al de la poética (Roses, *Una poética de la oscuridad*, cit., pp. 66-75) y, posteriormente, la de Mercedes Blanco (Blanco, *Góngora o la invención*, cit., pp. 133 y ss.), que presenta otra pareja de categorías críticas alternativas a la vieja oposición entre conceptismo y cultismo, partiendo a su vez de las doctrinas de Gracián: agudeza/sublimidad. El primero nos da la posibilidad de situar la operación gongorina en un horizonte que desplaza lo normativo por la creatividad; la segunda, la lee brillantemente atravesando el campo de los géneros literarios.

3.3. Una poética de la cifra

Hay un momento – el Paso es titubeante
 Por la novedad de la Noche –
 Después – acostumbrados los Ojos a la Oscuridad –
 Afrontamos el Camino – con firmeza –
 [...]

Los más Valientes – avanzan a tientas –
 Y a veces se dan contra un árbol
 Directamente en la Frente –
 Pero a medida que aprenden a ver –
 ...
 EMILY DICKINSON⁶⁹

Una primera impresión que ofrecen las *Soledades* es la de un bosque de silvas encriptadas por la sintaxis, las figuras, las referencias, las agudezas. El comienzo de la primera *Soledad* parece ya un acertijo⁷⁰:

Era del año la estación florida
 en que el mentido robador de Europa
 (media luna las armas de su frente,
 y el Sol todo los rayos de su pelo),
 luciente honor del cielo,
 en campos de zafiro pace estrellas⁷¹

Hasta aquí se presentan las coordenadas temporales en que comienza la acción: la primavera. La solución parece bien indicada por la pista de las flores; sin embargo, será por la constelación de tauro («luciente honor del cielo»), evocada a través de la imagen de la media luna (los cuernos) y por el episodio de la metamorfosis de Zeus en toro según el mito del rapto de Europa, que sabremos que el día se sitúa entre el 21 de abril y el 21 de mayo. Ni los cuernos, ni el

⁶⁹ Fragmento del original en inglés traducido por Amalia Rodríguez Monroy («A Moment – We uncertain step/ For newness of the night – / Then–fit our Vision to the Dark – / And meet the Road – erect – [...] The Bravest – grope a little – / And sometimes hit a Tree / Directly in the Forehead – / But as they learn to see –»).

⁷⁰ Limito el ejemplo a la primera cincuentena de versos. El fragmento incluye el naufragio, la llegada a la playa y el camino hasta la cabaña de los cabreros. Un buen comentario que incluye este fragmento puede leerse en «*Soledad primera*, Lines 1-61: The Pilgrim» de J. R. Beverley, *Aspects of Góngora's Soledades*, Amsterdam, John Benjamins Publishing Company (Purdue University Monographs in Romance Languages), 1980, pp. 26-35.

⁷¹ S1, vv. 1-6.

toro, ni tauro ni el mes son nunca nombrados. A cambio, alusiones y significados translaticios, casi siempre vestidos de preciosismo y sensualidad («rayos de su pelo» [v. 4], «campos de zafiro» [v. 6], «dulce instrumento» [v. 14], «calientes plumas» [v. 25]). Así se nos cuenta la acogida de la tierra al joven desconocido, en la cual interviene una naturaleza esplendorosa y viva, llena de prosopopeyas que inciden en los aspectos empáticos (las olas y el viento lo compadecen [vv. 11-12], los peñascos confiesan su gratitud [vv. 32-33]) y también biofisiológicos: el naufragio representado casi como un proceso digestivo del océano, en que el protagonista es «primero sorbido / y luego vomitado» (vv. 22-23) y su ropa ha sido bebida (vv. 35). Como sucederá a lo largo de todo el libro, estas y otras acciones comunes son llevadas al registro alto, por lo cual la ropa restituida y mojada no se tiende al sol, sino que este la lame con «su dulce lengua de templado fuego» (vv. 37-39), y el agua no se seca, sino que es chupada «con süave estilo» (vv. 40-41). Júpiter, Arión, el viento Noto o el desierto de Libia acuden a vestir esta aparición *in media res* en un mundo desconocido y por parte de un transeúnte anónimo que poco a poco se empieza a rehacer del traumático accidente en el mar. A medida que todo esto pasa, va cayendo la noche:

No bien pues de su luz los horizontes,
 que hacían desigual, confusamente,
 montes de agua y piélagos de montes,
 desdorados los siente,
 cuando, entregado el mísero extranjero
 en lo que ya del mar redimió fiero,
 entre espinas crepúsculos pisando,
 riscos que aun igualara mal volando
 veloz, intrépida ala,
 menos cansado que confuso, escala⁷².

Entre la digresión y la narración principal, el texto explica como a penas este recién llegado siente que la luz empieza a menguar (o a perderse el color dorado), empieza a escalar por un camino barrancoso de espinas. Costoso será a su vez el camino de la lectura, repleto de hipotaxis, hipérbatones, rarezas e interrupciones. La confusión general coincide con un estado de postnaufragio, de modo que los horizontes presentan el repliegue de un mundo en el que «parece» que se invierta el habitual orden de las cosas (montañas de agua y piélagos de montaña, vv. 43-44). Cansado y aún

⁷² S1, vv. 42-51.

más confundido (v. 51), este estado no deja de manifestarse con elocuencia en el campo semántico, que en solo estos diez versos concentra las palabras: *confuso, vacilante, mal distinta, incierto, sombras* (vv. 51-61).

El ingreso al mundo de las *Soledades* es pues la entrada violenta más inmediatamente envolvente en esta silva oscura, en la que la percepción (tanto del pelegrino como del lector) tiene que adaptarse a unas nuevas condiciones, con fatiga pero con clara esperanza de llegar, paulatinamente, a una nueva luz (cfr. vv. 57-58) y, como en un proceso de graduación de unas lentes de visión o lectura, a afinar los signos interpretables: como un faro, el «farol de una cabaña» (v. 59) es el primer punto de referencia en la incerteza de la noche. El sentido de este sistema de *cifraje* y de la confusión que provoca serán los puntales de una discusión sobre la presencia y el valor de una oscuridad que propone a los ojos de quien la observa adaptarse y habitarla, que ha interpelado al «miserio extranjero» como a nosotros lectores.

SEGUNDO BLOQUE

RECEPCIÓN

1. SOBRE LA POLÉMICA (S. XVII)

1.1. Mapa de documentos

El ingenio deste caballero [Góngora],
desde que le conocí,
que ha más de veinte y ocho años,
en mi opinión (dejo la de muchos)
es el más raro y peregrino
que he conocido en aquella provincia
LOPE DE VEGA

Empieza un recorrido a lo largo de la historia de la recepción que apunta a identificar algunas de las reacciones y razonamientos más destacables frente a la propuesta de oscuridad en Góngora⁷³. Este recorrido no aspira ni a aportar nuevos datos documentales ni a una mirada exhaustiva sobre los que ya existen, para la que el lector dispone ya de otros estudios específicos. Aspira, en cambio, a abstraer las grandes líneas argumentales que se han ido repitiendo,

⁷³ A partir de ahora se utilizarán las siguientes abreviaciones:

Advertencias = Advertencias de Andrés de Almansa y Mendoza para inteligencia de las Soledades de don Luis de Góngora, c. 1613-1614. Ahora en A. Carreira, *Gongoremas*, Barcelona, Península, 1998, pp. 239-266.

Antídoto o Ant. = *Antídoto contra la pestilente poesía de las Soledades, por Juan de Jáuregui* [1614-1616], ed. J.M. Rico García, Sevilla, Universidad de Sevilla, Secretariado de Publicaciones, 2002.

Apología = *Apología por una décima del autor de las Soledades*, de Fernández de Córdoba, Abad de Rute, c. 1615. Ahora en F. de Córdoba, *Apología por una décima del autor de las Soledades*, en *Documentos gongorinos*, ed. J. Gates, México D. F., El Colegio de México, 1960, pp. 143-151.

CEC = *Carta escrita a don Luis de Góngora en censura de sus poesías* de Pedro de Valencia. Ahora en A. Martínez Arancón, *La batalla en torno a Góngora*, Barcelona, Antoni Bosch, 1978.

CER = *Carta de Luis de Góngora, en respuesta a la que le escribieron*, atribuida a Góngora. Ahora en Martínez Arancón, *La batalla*, cit.

CF = *Cartas filológicas*, de Francisco Cascales: F. Cascales, *Cartas filológicas* [1634], edición digital a partir de la publicación original de L. Verós, Murcia, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 1999.

DA = *Discursos Apologéticos* de Díaz de Rivas. En Gates (ed.), *Documentos gongorinos*, cit.

DP = *Discurso poético* de Juan de Jáuregui: J. de Jáuregui, *Discurso poético. Advierte el desorden y engaño de algunos escritos* [1624], ed. Melchora Romanos, Madrid, Editorial Nacional, 1978.

Epístolas = *Epístolas satisfactorias*, de Angulo y Pulgar, 1635. Ahora en Martínez Arancón, *La batalla*, cit.

contradiendo y actualizando, delatando en cada caso una noción específica de oscuridad (o un deseo de orden y de claridad), y a colocar esos argumentos en una reflexión en parte teórica – como ya anticipa el precedente capítulo sobre la oscuridad poética – y en parte histórica – cuando las *Soledades* llegan al siglo xx, por ejemplo, la idea moderna de poesía, con renovadas convicciones sobre la libertad y el sentido de la forma, choca con los argumentos y la teoría literaria del pasado, y se lee lo mismo (el mismo texto), naturalmente, desde una óptica diferente.

Desde el inicio, la recepción de Góngora fue un fenómeno de gran importancia tanto en el ámbito ibérico como en el europeo y americano, del cual Fray Gerónimo Baía, Sor Juana Inés de la Cruz o Hernando Domínguez Camargo constituyen ejemplos representativos⁷⁴. En parte, la relevancia del gongorismo⁷⁵ puede empezar a medirse en aquella primera oleada de reacciones en su entorno inmediato, negativas o positivas, pero nunca indiferentes. Los numerosos documentos que generó la lectura de las *Soledades* en el siglo xvii son de diversa naturaleza; en primer lugar, existen las opiniones o pareceres que el mismo autor solicitó explícitamente: la

⁷⁴ Sobre la recepción en el entorno cordobés, véase A. Cruz Casado, “*Tanto por plumas...*”. *Góngora y los poetas cordobeses del Siglo de Oro*, en «Arbor: Ciencia, pensamiento y cultura», vol. 166, 654 (2000), pp. 277-295. Sobre la recepción en Europa y América puede consultarse, entre una amplia bibliografía, Dámaso Alonso, «Influjo de Góngora en los siglos xvii y xviii en España, Europa y América» (1960 [ahora en *Obras Completas*, 1984, pp. 230-278]); así como J. R. Beverley, *Sobre Góngora y el gongorismo colonial*, en «Revista Iberoamericana», vol. XLVII, 114-115 (enero-julio), (1981), pp. 33-44; E. L. Rivers, *Góngora y el Nuevo Mundo*, en «Hispania», vol. 75, 4 (1992), pp. 856-861; E. L. Rivers, *Soledad de Góngora y Sueño de Sor Juana*, «Salina», 10 (1996), pp. 69-75; el volumen v de *Góngora Hoy, Góngora y América*, ed. Roses (Vv. Aa., *Góngora Hoy, Góngora y América*, ed. J. Roses, vol. V, Córdoba, Diputación de Córdoba, 2004); o A. Sánchez Robayna, *La recepción de Góngora en Europa y su estela en América*, en J. Roses (ed.), *Góngora: la estrella inextinguible*, Madrid, Sociedad Estatal de Acción Cultural, 2012, pp. 171-184. Señalo también el reciente congreso internacional «La recepción de Góngora en la Literatura Hispanoamericana (de la época colonial al siglo xxi)», celebrado los días 14-18 de octubre del 2019 en el marco de la Cátedra Luis de Góngora de la Universidad de Córdoba (dir. Joaquín Roses). En el presente libro se renuncia a tratar la cuestión del Barroco y del gongorismo en el ámbito hispanoamericano, por tratarse de un universo rico y específico que merecería una atención aparte.

⁷⁵ Con especial énfasis sobre el concepto de gongorismo, la bibliografía de la nota anterior podría completarse con el estudio de J. Lara Garrido, *La estela de la revolución gongorina. Relieves para una cartografía incompleta del gongorismo*, en *Una densa polimorfía de belleza. Góngora y el Grupo del 27*, ed. A. Soria Olmedo, Sevilla, Junta de Andalucía, 2007, pp. 121-168, o A. Sánchez Robayna, *Notas sobre el concepto de “gongorismo”*, en «Sincronía», 25-26 (2009), pp. 119-131.

Carta de Pedro de Valencia, el *Parecer* del Abad de Rute, o hasta las *Advertencias* de Andrés Almansa y Mendoza. Sin embargo, en breve tiempo la discusión tomó vida propia, conformándose lo que hoy se conoce como la *polémica gongorina*⁷⁶. En el bando de los detractores, destacan las ofensivas por carta del entorno de Lope de Vega⁷⁷, el *Antídoto* y el *Discurso poético* de Juan de Jáuregui, las *Cartas philológicas* de Francisco Cascales, o los comentarios a *Os Lusíadas* de Manuel de Faria y Sousa. En el de los

⁷⁶ Una mejor síntesis del mapa completo de la polémica con todas sus intervenciones puede consultarse al final de la edición crítica de las *Soledades* de Robert Jammes (L. de Góngora, *Soledades* [1613], ed. R. Jammes, Madrid, Clásicos Castalia, 1994). Para a un estado de la cuestión más exhaustivo, véase D. Alonso, *Obras completas*, vol. 5: *Góngora y el gongorismo*, 1, Madrid, Gredos, 1978; E. Orozco Díaz, *Aspectos desconocidos de la polémica de las Soledades de Góngora*, en C. A. Jones; F. Pierce (coord.), *Actas del Primer Congreso Internacional de Hispanistas* (Oxford, 6-11 septiembre), Oxford, Dolphin Book Co., 1962, pp. 395-400; E. Orozco Díaz, *En torno a las Soledades de Góngora. Ensayos, estudios y edición de textos críticos de la época referentes al poema*, Granada, Universidad de Granada, 1969; Roses, *Una poética de la oscuridad. La recepción crítica de las Soledades en el siglo xvii*, cit., pp. 66-75, y Osuna Cabezas, *Las Soledades caminan hacia la corte. Primera fase de la polémica gongorina*, cit. y M.J. Osuna Cabezas, *Góngora vindicado: Soledad primera, ilustrada y defendida*, Zaragoza, Prensas universitarias de Zaragoza, 2008^b. También destaco Martínez Arancón, *La batalla en torno a Góngora*, cit.; A. Cruz Casado, *Góngora a la luz de sus comentaristas. (La estructura narrativa de las Soledades)*, en «DICENDA. Cuadernos de filología hispánica», 5 (1986), Universidad Complutense de Madrid, pp. 49-70; J. M. Micó, *Góngora en las guerras de sus comentaristas: Andrés Cuesta contra Pellicer*, en «El Crotalón: Anuario de Filología Española», 2 (1985), pp. 401-472; Carreira, que descubrió un *parecer* hasta entonces desconocido (Almansa Mendoza, *Advertencias de Andrés de Almansa y Mendoza para inteligencia de las Soledades de don Luis de Góngora [ca. 1613-1614]*, cit., pp. 239-266; M. Blanco, *La polémica en torno a Góngora (1613-1630). El nacimiento de una nueva conciencia literaria*, en «Mélanges de la Casa de Velázquez», vol. 42, 1 (2012), pp. 49-71, o G. Poggi, *La polemica, en Góngora*, Roma, Salerno editrice, 2019, pp. 209 y ss. Sobre el contexto crítico y polémico de los comentaristas y sus manuscritos véanse las últimas actualizaciones de Daza (J. M. Daza Somoano, *Contexto crítico y polémico de los comentarios manuscritos a las Soledades (1613-1624)*, en «e-Spania. Revue interdisciplinaire d'études hispaniques médiévales et modernes» [en línea], 18 (2014)).

⁷⁷ Esta batalla epistolar fue con frecuencia más rica en sátiras que en argumentos. La «Carta de un amigo», aunque sí propuesta como anónima, se atribuye a Lope de Vega. La respuesta se conoce como la «Carta en respuesta», atribuida a Góngora. Sigue la «Carta de don Antonio de las Infantas», que responde a todas las objeciones de la carta del amigo, de tono despectivo. En la «Respuesta a las cartas de don Luis de Góngora y de don Antonio de las Infantas», del bando de los poetas madrileños, el autor reta al poeta cordobés a mostrar las opiniones de tres doctos que avalen su poema. La respuesta de Góngora existió, pero no se ha encontrado el documento. Por último, en la «Carta echadiza», Lope se presenta bajo la falsa identidad de un académico de Coímbra y justifica el soneto «Canta, cisme andaluz...», que haría alusión a los seguidores de Góngora.

defensores, tenemos las respuestas a las cartas (la de don Antonio de las Infantas y la *Carta en respuesta*, atribuida al mismo Luis de Góngora), el *Examen del Antídoto* del Abad de Rute, la *Defensa e ilustración de la «Soledad primera»* (anónima), el *Opúsculo contra el Antídoto* («un curioso»), los *Discursos apoloéticos* de Pedro Díaz de Rivas, la *Apología en favor de don Luis de Góngora* de Francisco Martínez de Portichuelo, las *Epístolas satisfactorias* de Martín de Angulo y Pulgar, el *Discurso sobre el estilo de Don Luis de Góngora* de Martín Vázquez Siruela o el *Apoloético* de Juan de Espinosa y Medrano. Un último grupo de textos estaría formado por los comentarios a modo de glosa o de guía de lectura al poema, que surgen para explicar las *Soledades* de la misma manera que en el *Polifemo*: las *Anotaciones* de Pedro Díaz de Rivas, las *Lecciones solemnes* de José de Pellicer, las *Soledades comentadas* de Salcedo Coronel, la *Censura de las Lecciones solemnes* de Andrés Cuesta, las *Anotaciones* de Vázquez Siruela, Cristóbal de Salazar o los *Comentarios* de Manuel Serrano de Paz⁷⁸.

1.2. Tradición y ley: entre el seguidismo y la rebelión

1.2.1. La antigua *auctoritas* y las ansias de novedad

Como es bien sabido, allí donde surge el problema del Barroco permanece implícita la existencia del clasicismo. Se trata de un tema palpitante en el Siglo de Oro y que ayuda a explicar que la poesía culta del XVII, como pondrá de manifiesto la polémica, no puede entenderse sin lidiar con el aristotelismo y con los pilares fundamentales de los ideales grecolatinos: su reconocimiento y su simultánea puesta en discusión. Como dijo Aurora Egido, «Los poetas barrocos supieron, como Lope en el teatro y Cervantes en la novela, perder el respeto a Aristóteles... y a Cicerón, y a Quintiliano»⁷⁹. Por lo que se refiere a nuestro poeta y

⁷⁸ La clasificación de los textos entre pareceres, polémica y comentarios ha sido sistematizada por Pérez Lasheras (A. Pérez Lasheras, *La crítica literaria en la polémica Gongorina*, en «Bulletin Hispanique», vol. 102, 2 (2000), pp. 429-452), que propone una organización más amplia del paratexto y de la crítica entorno a la obra del poeta. Cfr. del mismo autor, *Más a lo moderno: sátira, burla y poesía en la época de Góngora*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 1995.

⁷⁹ En A. Egido, *La hidra bocal. Sobre la palabra poética en el Barroco*, en *Fronteras de la poesía en el Barroco*, Barcelona, Crítica, 1990, p. 54, esta «pérdida de respeto» se produce en forma de conflicto con las preceptivas de corte renacentista, sobre las cuales puede consultarse A. Vilanova, *Preceptistas españoles de los siglos XVI y XVII*,

en concreto a la recepción de las *Soledades*, lo que se pone de manifiesto es que la reinterpretación de las lecciones de los antiguos – base indiscutible del discurso argumentador de favorables y opositores – va abriéndose de tal manera que muy a menudo las mismas referencias son invocadas para defender una opinión y su contraria⁸⁰. Así, también los simpatizantes de Góngora y no solo sus detractores sintieron la necesidad de fundamentar la innovación de esta obra en las raíces del mundo y la estética clásicas. Y si en el título de la primera edición de las *Soledades* (1627) se habla de las *Obras en verso del Homero español, que recogió Juan López de Vicuña*, está claro, por mucho que el poeta no hubiera prescindido de esta tradición ni de su estela, que este Homero barroco ya no era el Horacio renacentista.

La novedad, pues, a menudo entendida como una especie de enfrentamiento entre antiguos y modernos, resulta según el amigo y apologista Fernández de Córdoba la causa del conflicto⁸¹. Tal vez era verdad que, como aclamó Pinciano, se había llegado a un punto en que las poéticas iban por un lado y los poetas por el otro. En medio de un panorama en el que los preceptistas no daban razón a las prácticas que se iban imponiendo, son remarcables algunos pensamientos valientes como el del abad de Rute, que afrontó la evidencia de los hechos sin lamentaciones: «más cierto es de lo que admite probanza: pues, aunque lo hubiera callado Aristóteles, nos

en *Historia General de las Literaturas Hispánicas*, ed. G. Díaz Plaja, vol. 3, Barcelona, Barna, 1953, pp. 567-692.

⁸⁰ A pesar de todo, los detractores tenderán a la línea Aristóteles-Cicerón-Horacio-Quintiliano, mientras que los que justifican el poeta se adherirán mayoritariamente a los argumentos medievales-renacentistas de la línea San Agustín-Petrarca-Boccaccio-Castiglione; una travesía que recorre la justificación desde la exégesis de las Sagradas Escrituras al oficio del poeta. Este análisis y la argumentación en cada uno de estos autores se encuentra en Roses, *Una poética de la oscuridad*, cit., pp. 68-75.

⁸¹ «La novedad del Poema intitulado Soledades a dado puerta a varios discursos que acerca dél se an publicado en España, encaminados unos a faborecer la obra y el autor, y otros a condenarlos igualmente, según el ingenio y afecto de sus dueños» (*Apología*, p.144). Fernández de Córdoba, abad de Rute (Baena, 1565? - Rute, 1626) recibe la *Soledad primera y segunda* a principios del 1614. Orozco apunta que la difusión general de las *Soledades* en la corte sería posterior a las cartas de Francisco de Córdoba y Pedro de Valencia, hacia la primavera del 1614. Roses, en cambio, problematiza esta cronología y cree que hubiera podido haberse producido una difusión previa a la lectura de Valencia la primavera del 1613, facilitada por Pedro Cárdenas. Véase E. Orozco Díaz, *Aspectos desconocidos de la polémica de las Soledades de Góngora*, en *Actas del Primer Congreso Internacional de Hispanistas*, eds. Jones-Cyril-Pierce-Frank, Oxford, Dolphin Book Co., 1964, pp. 395-400.

lo diera cada día la experiencia misma»⁸². Fernández de Córdoba, por su parte, parece que reconoce que la realidad es nueva, digan lo que digan las autoridades. Al final, esta entronización del «poeta en posesión» al margen de los «fiscales de Apolo» marca una tendencia que aún se radicaliza en el *Examen del «Antídoto»*, una respuesta a la famosa crítica a las *Soledades* de Juan de Jáuregui.

1.2.2. Oficio, inspiración y talento

Estilo para deidades
os dio el cielo en tanto extremo,
cual se ve en el *Polifemo*
y muestran las *Soledades*:
voz grave, dulces verdades,
y tan entendida musa
que, contra lo que se usa
(porque se usa el ignorar)
vos no queréis excusar
el saber que no se excusa.
CONTE DE SALDAÑA

Si de una parte existe una tensión por innovar tensando la cuerda de la tradición, de la otra se manejan las cartas de una serie de conceptos relativos a las capacidades y dones de los creadores que, reinterpretados de una manera o de otra, servían tanto para atacar como para defender al polemizado (una muestra de su uso en defensa es la citada décima del conde de Saldaña).

Efectivamente, algunos apologistas habían acudido al furor para justificar la excepcionalidad de las silvas: Díaz de Rivas afirma que «esto confirma solamente el concederse escribir poéticamente a ingenios muy grandes y por lo remoto de el decir vulgar, como partícipe de impulsos divinos y de inspiración superior, como notó doctamente Platón» (DA, p. 71). Pero otros, como el ya citado Pinciano, asociaban el furor a un estado alienado, incompatible con el buen juicio y el discernimiento. Jáuregui denuncia el peligro del argumento de la inspiración divina, que conduce a los poetas a «levantar la poesía en gran altura y piérdense por el exceso» (DP, p. 64).

También había quien criticaba la autosuficiencia del ingenio

⁸² *Apología*, p. 144.

entendido como talento natural. De este modo Cascales, traductor de Horacio: «Oigo a algunos demasiadamente confiados en su natural ingenio, decir: que como se puede nadar sin corcho, se puede también escribir sin leyes. Brava presunción y vana confianza, y indigna de ser admitida» (TP, pp. 9-10). El humanista murciano dedica su epístola VIII a la oscuridad de las obras mayores de Góngora:

¿Qué otra cosa nos dan el *Polifemo* y *Soledades* y otros poemas semejantes, sino palabras trastornadas con catacreses y metáforas licenciosas, que cuando fueran tropos muy legítimos, por ser tan continuos y seguidos unos tras otros, habían de engendrar oscuridad, intrincamiento y embarazo?⁸³

En definitiva, el trastorno evoca la locura o furor como licencia a aquello que es contrario al *ars*; mientras que el factor cuantitativo provoca la percepción de desmesura en el uso de *tropos* y figuras, la cual cosa conduce al vicio de la oscuridad de las *verba*. Es la síntesis perfecta de los recelos del bando erudito-conservador. Góngora, sin embargo, no disimula su posicionamiento, y en los primeros versos de la *Dedicatoria al duque de Lerma*⁸⁴ hace ya referencia a la musa:

Pasos de un peregrino son errante
cuantos me dictó versos dulce Musa,
en soledad confusa
perdidos unos, otros inspirados.

En la *Apología en favor de Góngora* (1926) de Portichuelo⁸⁵ se recapitula una discusión sobre el sentido de *dictar* e *inspirar* que tuvo lugar entre él y el licenciado Navarrete. Para el primero, las palabras serían sinónimas (*dictar* adoptaría el sentido culto que lo hace equivalente a la inspiración); para el segundo, resultarían expresio-

⁸³ La cita se encuentra en CF, s/n. Véase además L. Schwartz, *Oscuridad y dificultad poéticas: un topos retórico en las Cartas filológicas de Cascales*, en «e-Spania. Revue interdisciplinaire d'études hispaniques médiévales et modernes» [en línea], 18 (2014).

⁸⁴ La dedicatoria va dirigida a don Alonso Diego López de Zúñiga y Sotomayor, duque de Béjar, a quien Cervantes ya había dedicado la primera parte del *Quijote*, Pedro de Espinosa la *Primera Parte de las Flores de Poetas ilustres de España* y Lope de Vega la *Rima* CXXXI.

⁸⁵ En J. Roses, *La «Apología en favor de don Luis de Góngora», de Francisco Martínez de Portichuelo (selección anotada e introducción)*, cit., pp. 91-130. Véanse también las páginas 40-46 del artículo citado de 1990 en el que analiza el uso de los conceptos *dictar* e *inspirar* en el corpus gongorino, la semántica histórica y la discusión exegética de la mano de Portichuelo y Navarrete.

nes diversas y además incongruentes. El debate, en verdad, iba mucho más allá de un posible malentendido semántico: la cuestión del *ingenium* y de la inspiración se planteaba desde el primer momento de la lectura en un texto en el que el yo enunciator «coincidía» con el del poeta, abriendo paso al registro metapoético; o sea, a la propuesta del propio autor sobre el texto y no solo al hecho del texto en sí.

La dedicatoria, de 37 versos, consta solo de tres frases sintácticas, la primera de 4 versos, la tercera de 5 y la segunda de 28. Si el periodo central comporta un primer desafinamiento de lectura (como el de reseguir la sintaxis), el primero pone sobre la mesa esos otros retos críticos, conceptuales e interpretativos que provocaron la discusión en los debates. De hecho, el pasaje de cuatro versos antes citado, ha merecido múltiples comentarios. Para empezar, y dejando a un lado la humilde *captatio* que podría contribuir al significado del v. 4, resulta difícil determinar si la «soledad confusa» del v. 3 será el territorio desconocido por el protagonista cuando en él naufraga o si es la silva de versos que el poeta teje (o, por supuesto, las dos cosas). Esta estimulante ambivalencia es en realidad la primera de muchas otras posibles correlaciones entre la creación y el proceso de escritura/lectura: cada paso del pelegrino en el mundo poético o creado de las *Soledades* puede ser un verso que el poeta escribe, errando y perdido, o tal vez dictado e inspirado⁸⁶. Y es que los pasos tienen que ser errantes desde el momento que no hay una dirección o destino previamente dado en la acción del naufrago. A pesar de la ya comentada falta de finalidad conocida, el movimiento del poeta es inspirado (dirigido) por una fuerza externa y menos previsible (v. 2), pero en ningún caso trivial.

Seguro de su solidez cultural e intelectual, Góngora reclama en nombre de las divinas musas el espacio artístico para un nuevo modo de hacer. Al fin y al cabo, la ofensiva del abad y de Portichuelo contribuyen a visualizar la crisis de la tradición previamente consolidada respecto a la posibilidad de reinterpretarla, de la norma colectiva respecto a la libertad individual de innovación; pesos de una balanza que hacia el 1614 tenían que ponderarse de nuevo.

⁸⁶ Sánchez Robayna habla de las *Soledades* como una escritura de la escritura que recoge la doble ambición de escribir el mundo (de crear) y de escribir el texto que contiene su escritura (re-hacer). La oscuridad del texto, en este sentido, se entiende como el laberinto circular de metagnosis semiótica. Así el mundo es un libro en el que los pájaros vuelan como tejiendo un texto al cielo y el poeta escribe el texto del mundo, que es una escritura en sí. Cfr. A. Sánchez Robayna, *Silva gongorina*, Madrid, Cátedra, 1993.

1.3. Cifraje lingüístico, incomprensión de criterios compositivos y mal gusto

1.3.1. La oscuridad y el decoro

La justificación de la *obscuritas* en el caso de las *Soledades* encuentra diferentes intentos, como podemos ver en las declaraciones de Díaz de Rivas o Manuel Ponce. Para el primero, la oscuridad era una de las huellas de la «poesía nueva»: «(El deleite) nace ya de cosas portentosas, admirables y escondidas, ya de las voces y fases sublimes y peregrinas» (DA, 1960: 36). Para el segundo, que incluía un *discurso en favor de la novedad y términos de su estilo*, el propósito era más bien ayudar «a los que no entienden esta silba» a causa de posibles limitaciones subjetivas, clasificadas en materia de retórica y poética, de lengua latina o toscana y de conocimiento enciclopédico sobre historias o fábulas a las cuales el poema hacía referencia⁸⁷. La verdad es que en todo este gran debate sobre la oscuridad pervive esa doble línea argumental: por un lado, la reflexión sobre la posibilidad de iluminar el texto accediendo a la solución que yace bajo sus versos; y por el otro, sobre la de encuadrar el sentido de la poética: colocar la operación creativa, legitimada, en el ámbito de la literatura o del arte. En relación a esta segunda posibilidad, destaca el testimonio Vázquez Siruela, «que tuvo bastante audacia para proclamar, no sólo el derecho, si no la obligación, para la poesía, de hablar en una lengua que no vacila en calificar de “forastera”»⁸⁸. Un posicionamiento que, sea dicho de paso, no resulta lejano al que tiempo después tendría que formular Giacomo Leopardi, para quien la lengua de la poesía no es otra cosa que una lengua «muerta» en el sentido de artificial.

Pese a la existencia de puntos de vista más o menos afines a esta idea, la oscuridad lingüística continuó percibiéndose generalmente innecesaria y grandilocuente, de acuerdo con los criterios que seguían la estela herreriana⁸⁹. De nuevo, se trata de un reproche al que en muchas ocasiones no pueden siquiera renunciar los

⁸⁷ La *Silva* de Ponce fecha del mes de noviembre de 1613. Véase parte del texto reproducido en Alonso, *Góngora y el gongorismo* 3, en *Obras Completas* 7, Madrid, Gredos, 1984, pp. 501-524; y el comentario de Osuna Cabezas, *Las Soledades caminán hacia la corte*, cit., pp. 111-132.

⁸⁸ R. Jammes, *Introducción*, en L. de Góngora, *Soledades*, Madrid, Clásicos Castalia, 1994, p. 648.

⁸⁹ Sobre la que ha hablado ampliamente Micó (J. M. Micó, *De Góngora*, cit., pp. 17-36), también en relación con la polémica.

propios amigos del poeta, que, pese a defender su aportación, le recomiendan que se modere. Una muestra de ello es la correspondencia mantenida con Pedro de Valencia durante la primavera del 1613. De la *Carta en censura* de Pedro de Valencia nos han llegado dos redacciones⁹⁰: en la primera el autor critica al poeta los efectos de grandilocuencia, que «aflojan, enfrían y afean», y el mecanismo translaticio, que tendría que partir del elemento mayor al menor y no viceversa – y cómo no pensar que en el mundo exuberante de las *Soledades* toda la riqueza deriva de las pequeñas cosas, hasta de las más humildes o minimales desde el punto de vista mercantil, filtradas por los ojos atónitos del náufrago... –. En la segunda redacción de la carta, los apuntes sobre estas figuras aparecen aún más matizados, alertando de su efecto burlesco, impropio del estilo alto del poema que este lector considera hinchado, por lo que, aún si reconoce las virtudes del texto, pide a Góngora mesura y la aplicación de la receta renacentista de la imitación.

Las objeciones presentes en la CEC van en la línea de los cuatro puntos que Jammes indica como los más recurrentes en las quejas de la polémica por lo que a la oscuridad del lenguaje se refiere: latinismos, sintaxis tortuosa, periodos excesivamente largos y abundancia de *tropos* y figuras⁹¹. Pero es de cajón pensar que, respeto a las causas lingüísticas, los lectores realmente doctos tendrían que haber desenzarzado los versos y que, en consecuencia, el motivo que fomentaba el desagrado no podía ser la vacuidad entendida en el sentido más radical (imposibilidad o ausencia de significado literal), sino, como la describió Pedro de Valencia: «hinchaçon» o exceso de artificio en el significante en relación a un significado insignificante (es decir, irrelevante). Por los mismos motivos y estando también de la parte de Góngora, el abad de Rute recomienda no renunciar a la *perspicuitas*:

Faltóle a esta obra para ser digna del ingenio de Vm. (esto es perfectísima) la perspicuidad, que es bondad, y requisito necesario en género de narración, luego no tiene la suma bondad, que debiera por de tal dueño, y

⁹⁰ Pedro de Valencia (Badajoz, 1555 - Madrid, 1620) recibe el *Polifemo* y la *Soledad primera* con una supuesta carta de Góngora en la que le pide opinión y a la cual contesta con otra misiva.

⁹¹ Asimismo, el crítico propone tener en cuenta otras causas, no poéticas pero tal vez reales, como por ejemplo la circulación de copias de mala calidad o la escasa puntuación que aún podían haber dificultado más la lectura a los primeros comentaristas (Jammes, *Introducción*, en L. de Góngora, *Soledades*, cit., p.104). Aunque estas razones no son descartables, es difícil establecer hasta qué punto pudieron inferir en la percepción de la oscuridad.

es lástima, no sea tal obra de Vm. Y en que se hallan tales, y tantos pedazos de belleza, sólo por querer su dueño que sea poco inteligible, y dar con esto entender a tantos. (*Parecer*, p.19)

Todas estas precauciones sobre la oscuridad y las innovaciones en las que se articula retratan el conflicto de los árbitros humanistas, para quienes las decisiones que afectan la dificultad del poema culto constituyen un problema no tanto por la idea de que el desciframiento fuera irrealizable como por esos otros factores relacionados con la negligencia de las leyes de los estilos (empezando por la inadecuación entre estilo elevado y tema intrascendente), con un error de gusto, relativo a la desmesura y extravagancia de las soluciones formales, o con la percepción de soberbia por parte del poeta («con ésta [oscuridad] algunos pretenden la fama de erudición, para que se entienda que ellos solos saben»)⁹².

El neoaristotélico más encarnizado y censorador fue probablemente Juan de Jáuregui (Sevilla, 1583 - Madrid, 1641), autor del ya citado *Antídoto contra la pestilente poesía de las Soledades, aplicado a su autor para defenderle de sí mismo*⁹³. El texto afronta los dos mismos puntos que los anteriores: si por un lado las *Soledades* se

⁹² La cita es de Cascales, que la toma prestada de las *Instituciones oratorias* de Marco Fabio. Después, el autor recorre a Quintiliano: «*At ego otiosum, sermonem dixerim, quem auditor suo ingenio non intelligit*. “Ocioso, vano y sin fruto es el lenguaje que el oyente ingenioso no entiende”» (CF, s/n). De una opinión muy parecida es Pinciano (véase A. L. Pinciano, *Philosophia antigua poética*, ed. Caballero, Madrid, CSIC, II, p. 163).

⁹³ El *Antídoto* es un texto incisivo y erudito. Según propuso Orozco, en E. Orozco Díaz, *Aspectos desconocidos de la polémica de las Soledades de Góngora*, en C. A. Jones; F. Pierce (coord.), *Actas del Primer Congreso Internacional de Hispanistas* (Oxford, 6-11 septiembre), Oxford, Dolphin Book Co., 1962, pp. 395-400, fue escrito el 1616, aunque Jammes (L. de Góngora, *Soledades* [1613], cit.) insiste con que sería del 1614. El panfleto gozó de una difusión relevante y provocó importantes textos de respuesta, como el ya citado *Examen del Antídoto* de Francisco Fernández de Córdoba (para el que Alonso ha fijado la cronología del año 1617) o la «Apología por una décima» (Góngora ha defendido su poesía a través de unas décimas – «Por la estafeta he sabido / que me han apologizado» – sobre las que Jáuregui polemizó). Véanse además J. M. Daza Somoano, *Apuntes acerca de la apología por una décima del autor de las Soledades, del abad de Rute*, en «Etiópicas», 4 (2008), pp. 77-88 y B. López Bueno, *Góngora apologizado. A propósito de las décimas “Por la estafeta he sabido”*, en *Góngora y el epigrama. Estudios sobre las décimas*, eds. J. Matas Caballero - J. M. Micó - J. Ponce Cárdenas, Madrid - Frankfurt, Iberoamericana, Vervuert, 2013, pp. 123-142. Sobre Jáuregui, apologista de Góngora, véanse los diferentes estudios de Melchora Romanos; sobre las versiones del *Antídoto* (M. Ramos, *Las supuestas dos versiones del “Antídoto” de Juan de Jáuregui a la luz de los manuscritos conservados*, en «Letras», 13 (1985), pp. 117-141).

insertan en el ámbito de la poesía aristocrática y culta, que se podía esperar intelectualizada, tecnológica y difícil; por el otro, bajo una vestimenta tan cara no parecía que perviviera la posibilidad de fruir de un argumento de relevancia épica o moral, sino más bien de una historia de «gallos i gallinas, i de pan i mançanas, con otras semejantes raterías»⁹⁴ (Fig. 2).

En relación con la oscuridad, el escritor y pintor sevillano también lamenta la exageración del estilo del lenguaje, mencionando a su vez la vacuidad. Sin embargo, desde el momento que la reconstrucción del significado del texto era posible, su crítica no puede incluir tan fácilmente una acusación de falta de maña y erudición dirigida al poeta, sino, como hace el mismo abad de Rute, a la falta de perspicuidad; que es una cualidad propia de la poesía ilustre. Así lo expone en el *Discurso Poético*⁹⁵, donde puede leerse esta declaración:

Hay pues, en los autores dos suertes de oscuridad diversísima: la una consiste en las palabras, esto es, en el orden y modo de la locución, y en el estilo del lenguaje solo; la otra en la sentencia, esto es, en la materia y argumento mismo, y en los conceptos y pensamientos dél. Esta segunda oscuridad, o bien la llamaremos dificultad, es las más veces loable, porque la grandeza de las materias trae consigo el no ser vulgares y manifiestas, sino escondidas y difíciles: este nombre les pertenece mejor que el de oscuras⁹⁶.

Volvemos a la vieja dicotomía entre oscuridad (por las *verba*, ahora opuesta a la *perspicuitas*) y dificultad (por la *res*, ahora opuesta a la claridad), y a todo eso, mucha necesidad de medida: «Aun si allí se trataran pensamientos exquisitos y sentencias profundas, sería tolerable que de ellas resultase la oscuridad»⁹⁷. Por más inri, con esta falta de profundidad que se denunciaba en las ideas, según el autor del *Antídoto* el texto también fracasaba en el cumplimiento de las expectativas horacianas del *docere* y *delectare*: que la poesía había

⁹⁴ La cita puede leerse en Ant.: 96. La posición del sevillano de criticar la oscuridad de Góngora no le impide inscribirse en un tipo de escritura para nada clara (véanse por ejemplo poemas cultísimos como el *Orfeo*, de 1624). Mas el problema no consiste en un posicionamiento simple (oscuridad sí u oscuridad no), sino más bien en la defensa a ultranza de la preceptiva clásica y en la confrontación con la obra de Góngora que a la práctica la cuestionaba. Sobre su censura a la poesía nueva véase también M. Rioseco, *Jáuregui y la censura a la poesía nueva*, en «Espéculo. Revista de estudios literarios», 34 (2006).

⁹⁵ DP, p.125.

⁹⁶ DP, p.136.

⁹⁷ Ant, p. 66.

Antídoto contra la pestilente Poesía de las
 Soledades de Don Luis de Gongora, aplicado al
 mismo para defenderle de si mismo.
 Por Don Juan de Pauvregui, Cavallero Sevilla-
 no.

Aunque muchos hombres doctos, i cuerdos dese-
 an con buena intencion desengañar a Urñd.
 i aconsejarle no escriba versos heroicos; no lo
 quieren intentar. Lo uno porque desconfian
 de la enmienda, lo otro por no travar guerra
 con Urñd. si recibe mal su consejo. I Urñd. no se
 desvanexca de que assi le huirigan el rostro;
 que no se infiere de así ninguna valentia su-
 ya. Si un hombre ultrajara a otros desafiam-
 dolos a pública plaza a reñir con espada, i ca-
 pa; sin duda muchos le aceptarían tal desafío:
 pero si el tal retador señalase por armas sen-
 dos trapos cagados, nadie sería tan poco limpio
 que saliese al certamen, ni se imputarían de
 covardes quanto lo escusasen. Assi las mas
 veces dejan a Urñd. por señor del campo, vien-
 dolo empunñar un soneto pedorro, o merdoso,
 i al menorete un monoculo, o cagalanche. Con
 todo esso quiero que Urñd. lea este papel con pa-
 ciencia, que yo el minimo entre los que saben
 algo, i el mas compasivo de Urñd. me atrevo a
 per-

Figura 2. Comienzo del *Antídoto* (1614-1616). MSS/3965. Biblioteca Nacional de España. Madrid.

de enseñar delectando era una idea⁹⁸, como veremos, diversamente interpretable; la incompatibilidad con este beneficio, sin embargo, se explica en relación a la recurrente falta de correspondencia entre materia y estilo o exageración sin lección. En pocas palabras, la ley del decoro – una noción que el Renacimiento había tomado prestado del *Ars poetica* de Horacio, y que preveía un determinado equilibrio en la combinación de géneros, estilos, metros, temas, personajes y voces – se aplica a una noción de poesía de élite que, por no contradecir a Aristóteles, había dejado de considerarse que imitaba las acciones para pasar a imitar a los conceptos⁹⁹.

1.3.2. El género y el contenido

El problema de la hipertrofia formal en relación a la irrelevancia del asunto provocaba, como dificultad añadida, una percepción incierta sobre el género en un momento en que los códigos de los preceptistas, en palabras de Lapesa, «eran constantemente desmentidos por la realidad: unos géneros caían en el olvido, nacían otros nuevos, y los subsistentes experimentaban incesantes variaciones»¹⁰⁰.

En tal contexto, la hibridación de las *Soledades* fue capaz de desatar las hipótesis más variadas; los adjetivos *bucólico*, *pastoral* o *satírico* salían a debate, y se hablaba tanto de épica y de lírica como de ninguna de las dos cosas. Especulaciones como la de Andrés de Almasa dan muestra de esta confusión: «dicen lo primero que ha usado en las *Soledades* y *Polifemo* desiguales modos en su composición y que debía el *Polifemo* ser poesía lírica y las *Soledades* heroicas, y que cambió los dos modos»¹⁰¹. Así Góngora se defendía: «no corto la pluma en estilo satírico, que yo le escarmentara semejantes osadías, y creo que en él fuera tan claro como le ha parecido obscuro en el lírico»¹⁰².

⁹⁸ «La poesía tiende en el siglo xvii a decantarse cada vez más por el sincretismo de las dos vertientes del postulado horaciano y por ampliar y ensanchar los límites del *delectare* como campo abierto que implica en sí mismo utilidad y provecho» (Egido, *La hidra bocal. Sobre la palabra poética en el Barroco*, en *Fronteras de la poesía en el Barroco*, cit., p. 19).

⁹⁹ Véase D. H. Darts, *Imitatio (polémicas sobre la imitación del Siglo de Oro)*, Madrid, Orígenes, 1984, y M. T. Herrick, *The Fusion of Horatian and Aristotelian Literary Criticism (1531-1555)*, Urbana, University of Illinois Press, 1963.

¹⁰⁰ R. Lapesa, *Introducción a los estudios literarios*, Madrid, Cátedra, 1979, pp. 123-124.

¹⁰¹ A. Almasa, *Advertencias*, cit., p. 244.

¹⁰² CNR, p. 42.

Lo que había establecido Aristóteles – el posible extrañamiento del estilo en la poesía en contraposición a la prosa por una cuestión de asunto tratado –, Góngora lo incumplía. Según el estagirita:

pues el variar lo ordinario hace que la dicción sea más digna. [...] Por eso es necesario hacer algo extraña la lengua, ya que se admira de los que están lejos, y lo que causa admiración es agradable. En la poesía esto lo producen muchos medios y conviene muy bien en ella, porque se sale más de lo ordinario en asuntos y personas de que habla, mas en la prosa sencilla conviene mucho menos, porque el asunto es inferior¹⁰³.

La consolidación de la ley del *decorum* derivada de sus tesis preveía un estilo humilde y claro para aquellos poemas que trataban el ámbito ordinario de cabreros, serranos y pescadores (es decir, para asuntos de los géneros menores o medianos). En el estilo heroico, en cambio, se consentían otras licencias; así Jáuregui: «Aunque es verdad que al poeta heroico es lícito usar voces nuevas y extranjeras, según el arte de Aristóteles, el de Horacio y otros, juntamente es precepto suyo que en esto haya gran tiento y moderación»¹⁰⁴. Para el autor del *Antídoto* las *Soledades* era una obra de tipo heroico, pero sin cumplir sus requisitos. Ante el desajuste que presentaban las *Soledades*, algunos intentaron revalorar el sentido de la trama del naufragio «don nadie»; y hasta se propusieron explicaciones de tipo alegórico, como es el caso de los *Comentarios* de Manuel Serrano de Paz, sin demasiado éxito:

nunca entendí que el intento del Poema se acortase en lo literal solo, antes siempre juzgué que el Poeta escondió otro sentido mayor del que muestra la letra y así fui discurrendo las alegorías que en el propósito se podían dar. Y no quiero que crea alguno que doy éstas por las intencionadas del Poeta, que acaso escondió otras muy diversas, pero en cosa tan oculta valga a cada uno su juicio. Quien las juzgare superfluas tiene en su voluntad el no leerlas. Y esto, de los comentarios¹⁰⁵.

¹⁰³ Aristóteles, *Retórica*, 3, 2, 1404b.

¹⁰⁴ Jáuregui, cit., *Antídoto*, p. 36.

¹⁰⁵ El pasaje es citado por Jesús Ponce en J. Ponce Cárdenas, *Manuel Serrano de Paz: deslindes para un perfil biográfico y crítico*, en «e-Spania. Revue interdisciplinaire d'études hispaniques médiévales et modernes» [en línea], 18 (2014), en el que se considera que, a pesar de las críticas de Dámaso Alonso, en el contexto del comentarista resulta comprensible el intento de encontrar un significado alegórico oculto bajo la oscuridad.

En esa misma línea están las *Epístolas* de Angulo y Pulgar¹⁰⁶. Pero a parte de esas conjeturas, parece que la única salida que podía relativizar la gravedad del presunto error gongorino era acudir a la idea de lo sublime. Mercedes Blanco ha señalado la relevancia de esta posibilidad haciendo notar que, según el viejo tratado de Pseudolongino¹⁰⁷, lo sublime consistía en un «poder verbal que trasciende lo socialmente corriente y admitido». Un fenómeno que iba más allá de los géneros y las diferentes formas del discurso y que, por consiguiente, no estaba subordinado al criterio del decoro ni a las predeterminadas correspondencias entre *res* y *verba*¹⁰⁸. Pedro de Valencia hace mención de ello, mientras que Díaz de Rivas declara que «aun en materias humildes, por guardar fin del asunto en la sublimidad, no desmaya y guarda un mismo tenor, huyendo del estilo plebeyo»¹⁰⁹. En la práctica, aun así, lo sublime como ins-

¹⁰⁶ Cruz Casado (en Cruz Casado, *Góngora a la luz de sus comentaristas. (La estructura narrativa de las Soledades)*, cit., p. 55-56) sintetiza los ingredientes que Angulo y Pulgar extrae para una comprensión del texto como planteamiento de la vida arquetípica del hombre a partir de las edades que ya había apuntado Díaz de Rivas (*Epístolas satisfactorias*, 1635. Ahora en Martínez Arancón, *La batalla en torno a Góngora*, cit., p. 120). La tabla de Cruz Casado mostraría los elementos casi suficientes para la formalización de un grande poema alegórico (Fig. 3).

	Título	Referida a la edad del hombre	Tema fundamental	Motivos empleados en ella
Soledad primera ...	<i>Soledad de los campos.</i>	Juventud	Amores	Juegos, bodas, alegrías.
Soledad segunda ...	<i>Soledad de las riberas.</i>	Adolescencia	?	Pescas, músicas, cetrerías.
Soledad tercera ...	<i>Soledad de las selvas.</i>	Virilidad	Prudencia	Cazas, monterías.
Soledad cuarta ...	<i>Soledad de los yermos.</i>	Senectud	Política	?

Figura 3.

¹⁰⁷ El *Tratado del sublime* fecharía del siglo I. Hay quien piensa que es anónimo, aun si durante un largo tiempo fue atribuido a Longino, hoy suele asignarse a un Pseudo-Longino. Puede consultarse en la traducción de Molina y Oyarzún (Pseudo-Longino, *De lo sublime*, traducción de E. Molina y P. Oyarzún, Santiago de Chile, Metales Pesados, 2007).

¹⁰⁸ Cfr. Blanco, *Góngora o la invención*, cit., pp. 47-49.

¹⁰⁹ DA, p. 64; citado por Blanco, cit., p. 48.

tante de altura tuvo que mesurarse dentro de la teoría del *aptum* y de los estilos hasta bien entrado el Romanticismo¹¹⁰.

Llegados a este punto, no queda otra que volver a la idea de que, si a diferencia de lo que sucede con la falta de medida y contención verbal, la indeterminación genérica no crea de por sí ningún efecto que oscurezca o que obstaculice el significado, lo que en gran parte se genera en el caso de las *Soledades* es un tipo de incompreensión – en muchos casos de angustia o rechazo – relativa al horizonte de expectativas: una experiencia de la oscuridad cuanto característica material del texto que pone de manifiesto la tensión irresuelta de una negociación: la que se establece entre las condiciones que escritura y lectura respectivamente imponen. Es en este hiato que se crea el gran abismo: la ausencia de sentido en unos términos que superan el acceso al mero significado literal de los versos.

1.4. *Contraargumentos y asuntos pendientes*

El artífice de las famosas silvas contesta a las diferentes misivas con varios poemas y una carta atribuida que ha merecido un considerable número de comentarios. De este material puede decirse que la defensa de la dificultad de su obra se articula a partir de las siguientes ideas: en primer lugar, la exigencia de una composición tan compleja debería de provocar el reconocimiento del poeta (*admiratio*) y, de pasada, de la suficiencia del lector cualificado («si entendida para los doctos, causarme ha autoridad»)¹¹¹, la tarea del cual es confiar en su misión desglosadora del texto, aun si este parece retorcido. Góngora también pone sobre la mesa la idea de que el prestigio se gana por méritos del ingenio y de la capacidad intelectual, estableciendo vínculos con el elitismo de la patrística y con la defensa de las decisiones de estilo del poeta.

¹¹⁰ Cfr. F. González Alcázar, *Procesos de la poética clasicista. Los tratados de preceptiva española del siglo XIX*, Murcia, Universidad de Murcia, Servicio de Publicaciones, 2005, pp. 134-140. En 1674 el famoso texto fue traducido por primera vez en una lengua que no fuera el latino por el francés Boileau, que lo relacionó con lo maravilloso, lo alto y lo infinito.

¹¹¹ Todas las citas de Góngora son ahora de la *Carta en respuesta*, p. 165; si no es que se indica lo contrario. Sobre la defensa de Góngora de la oscuridad poética véanse J. L. Aguirre, *La oscuridad poética defendida por Góngora*, en «Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura», LXVI (1990), pp. 371-380 y J. M. Micó (trad.), *Obra ajena*, Madrid, Devenir Poesía, 2014, pp. 325-335).

Sobre eso, hace referencia a autoridades tan emblemáticas como San Jerónimo: «no se han de dar las perlas preciosas a animales de cerda»¹¹²; como de otra parte ya había hecho Petrarca en *Invective contra medicum*: «Non volere adunque riprovare lo stilo [...] il quale è alla memoria abile e alla ignoranza terribile, però che a dare a' cani le sante cose, e lle margherite a' porci è per la divina Scrittura proibito»¹¹³.

Otro argumento del Góngora es que, con esta operación, se llevaría a cabo un ensalzamiento del castellano (por lo que se debe «venerar que nuestra lengua a costa de mi trabajo aya llegado a la perfección y alteza de la latina»). Efectivamente el poeta tensa la lengua al máximo nivel de flexibilidad sintáctica y de esplendor, más sin «roperla» (de aquí que el autor incluya comentarios del tipo: «[la obra] a quien no he quitado los artículos, como le parece a vuesa merced y essos señores, sino escusádoslos donde no eran necesarios»). Alta manipulación de la lengua sí, pero garantía de reconstrucción también. La poesía se presenta en cualquier caso como la gran ocasión de hacer un uso específico del lenguaje; un argumento que recuerda la idea de Salazar y que Góngora defiende a ultranza (y más allá): «no van más que en una lengua las Soledades, aunque pudiera, quedándome el brazo sano, hacer una miscelánea de griego, latino y toscano con mi lengua natural, y creo no fuera condenable»¹¹⁴. El resultado es un estilo que permite el beneficio del placer intelectual especulativo de «quitar la corteza y descubrir lo misterioso que encubren» en una versión del *docere et delectare* que prioriza, para quien afrontaba el texto, el proceso de descubrir a la descubierta, entendida como trama.

En las *Soledades*, a pesar de la garantía que se ofrecía al esfuerzo de la legibilidad, nada aparentaba lo que era, y sin embargo, debajo de la selva había la representación de una cultura alternativa como bajo la cifra una gramaticalidad y una trama bien ligadas.

¹¹² Góngora, CER, p.165.

¹¹³ La cita de Petrarca se encuentra en F. Petrarca, *Invective contra medicum* [1355], ed. P. G. Ricci, cit., p. 170. Los más intransigentes, de todos modos, toman esta misma autoridad cuando en *Nepotianum* advierten que el buen predicador no debe caer en la trampa de querer impresionar al pueblo ignorante mediante un hablar precipitado y ligero. Así Jáuregui notaba que «no hay cosa tan fácil – decía Nacianceno [In epist. Hiero. *Ad Nepotianum*] – como engañar al vulgo y a los oyentes idiotas con la vana revolución de la lengua, porque esta gente, de aquello que menos entiende, hace mayor ostentación» (DP, p. 118-19); tal vez sin querer ver la diferencia que se imponía entre los estatus de los versos del poeta y del sermón del predicador.

¹¹⁴ CER, p. 44. Las cursivas son mías.

Desde esta situación, la tensión que desencadenó la novedad nació del hecho que las dualidades horacianas de *ars/ingenium*, *docere/delectare* y *res/verba*, sobre las que se fundaba la regulación del derecho a la originalidad, la figuralidad discursiva y la legitimidad moral, rompieran su tradicional juego de proporciones y empezaran a invertir el peso hacia el segundo de los términos. Con más reticencias que otra cosa, hasta aquí, de todo se podía hablar. Mas las *Soledades* eran portadoras de algo que hasta a los más favorables al texto se les seguía escapando de las manos: las estrategias técnicas y la lógica profunda de la retórica y del discurso de las silvas – que implicaban una concepción sustancialista del significado o de la verdad del lenguaje – no explicaban el enigmático sistema de valores (también los compositivos) que en el mundo del naufragio se manifiesta, ni tampoco el sentido del periplo del náufrago. Persistía aquella incompreensión general sobre los criterios de la proporción: la idea de hacer fijar la atención en el cómo y no solo en el qué era ya bastante significativa por lo que a algunas cuestiones relacionadas con el papel de la oscuridad se refiere; pero, a eso, se le tiene además que añadir el persistente problema de la trama; que visto lo visto no era, ni de lejos, la única cosa que la oscuridad dejaba margen para descubrir. Al contrario, porque la escritura de Góngora, una vez parafraseada, en vez de dar todas las respuestas, abría estos grandes interrogantes sobre el porqué de sus decisiones.

Recapitulando, si la oscuridad en tanto que macrocategoría comprensiva puede aplicarse a aquella escritura cuyo sentido no nazca de la evidencia ni de propuestas de alguna manera ya consensuadas y asumidas como no-oscuras al margen de lo complejas que puedan llegar a ser, y si por fuerza apela a las formas de relación entre el texto producido y sus recepciones, el repaso de la polémica y de otros pareceres posteriores confirma que, por lo que atañe a Góngora, la demanda de claridad fue mayoritariamente de carácter preceptivo, sin olvidar el papel de una determinada normativización del gusto. Un enésimo ejemplo de ello, enlazando con uno de los argumentos de Góngora apenas citado y con el panorama de tensión entre tradición y novedad, es esta reflexión de Salcedo Coronel en su texto *Al lector*: «No digo yo que es buena cosa la oscuridad, ni la he seguido en mis escritos; pero en D. L. es venerable por haber ilustrado nuestro idioma con frases, con tropos y figuras». Es casi cómica la solución de compromiso del comentarista: defender el poema sin dejar de reconocer la normativa (un poder representado en forma de escrúpulos contra la escritura oscura).

2. DEL ESTIGMA Y EL DECLIVIO AL GONGORISMO MODERNO

Essi [i poeti difficili o addirittura oscuri]
vanno incontro a lunghi periodi,
talvolta a secoli, di oblio,
ma presto o tardi giunge il momento
della loro resurrezione.

EUGENIO MONTALE, *Trentadue variazioni*

2.1. Resistencias a la oscuridad después de la polémica (s. xviii y xix)

Si en el siglo xvii el agitado debate en torno a las *Soledades* puso de manifiesto la vitalidad de la obra – sustentada sobre opiniones contrastantes pero indiscutiblemente enérgica –, durante prácticamente los dos siglos sucesivos parece que su fama se diluye en el panorama europeo (con pocas excepciones, como algunos desarrollos de la polémica entre españoles e italianos sobre las consecuencias del «cultismo»)¹¹⁵. En términos generales, a lo que viene llamándose «poesía postbarroca» (y que en buena parte consiste en una perpetuación de los modelos de Góngora y Quevedo por imitación)¹¹⁶ se le opone una reacción de antibarroquismo, predominante sobre todo en la primera mitad del Setecientos y que considera la herencia precedente cual atentado contra la sobriedad y el buen gusto. La consolidación del Neoclasicismo, que se mantiene hasta finales del xviii, refuerza el desapego hacia todas aquellas poéticas que se desviarán de los modelos de Horacio, Ovidio o Virgilio en sentido ortodoxo; unos modelos que de una forma u otra se mantuvieron a flote hasta bien entrado el siglo xix. Por su parte, fenómenos como el Rococó, con un alto tasa de

¹¹⁵ Sobre esta polémica cfr. L.P. Thomas, *Le lyrisme et la préciosité cultistes en Espagne*, Halle, Von Max Niemeyer, 1909, pp. 151-153. Es preciso recordar que el gongorismo en Latinoamérica sigue una senda propia y que fueron muchos los años en los que en «Nueva España», la lengua poética de Góngora se erigió como indiscutible modelo central. Como antes declarado, el presente estudio es consciente de limitar el campo de análisis al panorama europeo (con especial énfasis al hispánico).

¹¹⁶ Véase A. Carreira, *Pros y contras de la influencia gongorina en el Triunfo par-ténico (1683) de Sigiüenza y Góngora*, en M. Vitse (coord.), *Homenaje a Henri Guerreiro: la bagioografía entre historia y literatura en la España de la Edad Media y del Siglo de Oro*, Madrid, Frankfurt, Iberoamericana, Vervuert, 2005, p. 362.

permissividad en términos de volutas, y que podemos situar entre las décadas de 1750 y 1770, ilustran un filón del todo evidente y diferente respeto a esa resistencia clasicista contra el espíritu barroco¹¹⁷. Muestra de esta resistencia tardía es la obra de Ignacio de Luzán, que en 1737 aún recogía los principios de la poética neoclásica en el tratado de teoría literaria *La Poética o reglas de la poesía en general y de sus principales especies*¹¹⁸. En su concepción de la poesía destaca el papel de la mimesis (o imitación de la naturaleza en el universal y en el particular) y de sus valores en tanto que útil y delectable. Así, pone por título al libro segundo «De la utilidad y del deleite de la poesía» y, en su misión de transmitir el buen conocimiento, en el capítulo vii, «De la belleza en general y de la belleza de la poesía y de la verdad», mantiene que la oscuridad es un impedimento a la belleza de la verdad¹¹⁹.

El crítico defiende que la percepción de la verdad depende de factores como la disposición y el gusto, ya que «encuentra también la verdad disposiciones ya favorables, ya contrarias, así en nosotros como en sí misma»¹²⁰. En la misma línea, admite que «En las *Soledades*, de Góngora, habrá sin duda muchas verdades o muchos conceptos verdaderos que tendrán todas esas circunstancias», tales conceptos, según su doctrina, sirven de poco si la oscuridad oculta su validez. Si recuerdo ahora la figura de Luzán es porque, tiempo después, permite ver una reproducción del viejo reproche que aso-

¹¹⁷ Sobre la oposición a la estética barroca véase el viejo estudio N. Glendinning, *La fortuna de Góngora en el siglo xviii*, en «Revista de Filosofía Española», 44 (1961), pp. 323-349.

¹¹⁸ La edición de 1737 fue corregida y ampliada en la póstuma de 1789 de la mano del impresor Eugenio de Llaguno y Amírola. En esta segunda versión se reducen los elogios a la literatura del Siglo de Oro. La obra está organizada en cuatro libros respectivamente divididos en capítulos. Cito de la edición digital (s/n) de la Biblioteca Cervantes Virtual (Revilla y Sancha), que recoge textos de las ediciones de 1737 y 1789: <http://bib.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/23583953214581639787891/index.htm>.

¹¹⁹ «La base, pues, y el fundamento de la belleza poética es la verdad, que de suyo tiene el ser variamente uniforme, regular y proporcionada: circunstancias que la constituyen siempre hermosa. Por el contrario, la falsedad ostenta siempre la fealdad y descompostura de las partes que la componen, en las cuales todo es desunión, irregularidad y desproporción» (Libro segundo, capítulo vii, s/n).

¹²⁰ «En nosotros, por las varias preocupaciones, gustos, genios, costumbres y pasiones de cada uno, que hacen que una misma verdad agrade a unos y desagrade a otros, y parezca más o menos bella según la diversa disposición de ánimo con que cada uno la considera y la recibe. En sí misma por aquellas tres circunstancias de la grandeza, novedad y diversidad, o las contrarias a éstas, que acrecientan o disminuyen su belleza y su eficacia» [íbidem].

cia peyorativamente el culteranismo y la oscuridad, acudiendo de nuevo a los testimonios de la polémica:

Quizá por la oscuridad de tales poesías, donde a veces con dificultad se encuentra el sentido gramatical y la construcción, dijo Quevedo aquello de: «ni me entiendes, ni me entiendo; pues cátrate, que soy culto», y quizá por lo mismo dijo Juan de Jáuregui en una canción que compuso aposta, haciendo burla de semejante estilo:

Canción, al que indignare
tu voz altiva y sílabas tremendas,
dile que en silogismos no repare,
que no te faltará de quien lo aprendas,
basta que tú me entiendas,
y que el lenguaje culto
muchos no lo distinguen de el oculto.
(Libro segundo, capítulo VII)

En el tratado se le atribuye a Góngora ingenio y fantasía, pero se considera que, excepto en los romances y en alguna otra composición, ha fracasado en su ambición de novedad de estilo. Luzán añade, remarcando el rechazo a la afectación¹²¹, que el poeta «es sumamente hinchado, hueco y lleno de metáforas extravagantes, de equívocos, de antítesis» (Libro primero, cap. III: «Del origen de la poesía vulgar»). Por ese mismo motivo, en *Orígenes de la poesía Castellana* (1754), Luis José Velázquez también había juzgado de buen gusto la poesía del XVI, mientras que la del XVII estaría contaminada por las sectas conceptistas y culteranas a las que sin duda pertenecería Góngora. Ni por un verso ni por el otro, la propuesta del poeta andaluz no resultaba aceptable para quien militaba en estas filas que hoy, preferencias y reconsideraciones aparte, tenderíamos a considerar conservadoras en la modalidad de sus argumentos.

Sea como fuera, la recepción del gongorismo en la centuria del Setecientos no es en su conjunto negativa, como ya anticipó Glendinning¹²². En ella, sin embargo, aún existen literatos como los aquí citados dispuestos a seguir reformulando las objeciones de los polemistas del siglo anterior y a introyectarlas. El caso es que, mientras la poesía barroca abría y consolidaba sus vías, la oposición fundada

¹²¹ «Se deberá también apreciar más un soneto afectuoso de Garcilaso, o de Lupercio Leonardo; o de otro cualquier poeta de buen gusto, que todos los conceptos y toda la afectación de Góngora, o de otros poetas del mismo estilo» (cap. V del Libro segundo «De la dulzura poética»: s/n).

¹²² N. Glendinning, *La fortuna de Góngora en el siglo XVIII*, cit., pp. 323-349.

en las teorías de la restauración, que en España siguió manifestándose hasta el Romanticismo (comparado al de otras naciones, más bien tardío y breve), continúa siendo registrable y, de manera definitiva, solo se desvanece con la llegada del siglo xx.

En el xix, un claro ejemplo de esta tensión es el de la interpretación de la ya comentada teoría de lo sublime. Subraya Pseudo-Longino que se trata de una fuerza que no busca convencer, como en Cicerón, sino que, en términos casi catárquicos, busca sorprender y admirarse de la pasión inspirada del creador; dando también protagonismo al viejo furor y al talento natural: «la simplicidad o ingenuidad de lo natural son un requisito para conseguir el efecto sublime»¹²³. Se trata, de nuevo en esta etapa, de una opción capaz de generar suspicacias y sospechas; véase si no la *Poética* de Martínez de la Rosa en la que se habla de «los autores que prometen cosas sublimes con palabras huecas, y nada enseñan luego por su oscuridad»¹²⁴. Desde luego, podían existir autores así; el punto, como siempre, es si se trata de una crítica de caso o de la aplicación de una ideología estética totalizante. Por lo que a Góngora concierne, desde la perspectiva neoclásica el diagnóstico es en general bastante obvio: si la idea de «utilidad» de la poesía no impedía ver con buenos ojos los temas costumbristas, el gusto por la forma clara y limpia a estos asociados exigía una expresión contenida que en las *Soledades* se excedía por todos lados. A su vez, el poeta no cuenta con todos los ingredientes para una recuperación portentosa en el ámbito del Romanticismo. Pensemos en las bodas o los festejos a las pescadoras: ambas representan escenas de galantería decorosa, más o menos tipificadas y sin una remarcable profundidad psicológica o una experimentación del *pathos* de los personajes – aunque en algunas escenas aparezcan sentimientos y melancolía –¹²⁵. Pese

¹²³ Por su efecto sobre las emociones, el sublime, como la belleza, es la piedra de toque para la producción de las ideas estéticas románticas en la teoría española (González Alcázar, *Procesos de la poética clasicista. Los tratados de preceptiva española del siglo xix*, cit., pp. 134, 139-140).

¹²⁴ F. Martínez de la Rosa, *Poética*, Palma, Imprenta Villalonga, 1831, p. 353.

¹²⁵ Desde una visión modernista, Dámaso apunta que la naturaleza es, de hecho, el gran tema de las *Soledades*; y que la visión con la que esta se nos presenta es todavía renacentista, puesto que se revela como una fuerza orgánica exuberante, modelada por un tratamiento poético intenso en el que recae su originalidad, pero en la que nunca aparece la emoción del protagonista por su contemplación, como habría hecho un poeta romántico (D. Alonso (ed.), *Soledades de Góngora*, Madrid, Sociedad de Estudios y Publicaciones, 1956, p. 17). Esta visión de la naturaleza ha sido revisada por otros autores, como Robert Jammes, que propone una lectura de las *Soledades* bajo la instancia del realismo; el mismo que había guiado Zurbarán o los pintores de

a ello, es en la fase romántica que se establece un primer escalón necesario y fundamental para abrir paso a un horizonte cultural favorable a la recepción gongorina: aparte de lo que ya se ha dicho, esto sucede en el momento en que la emancipación de los contenidos respecto a la normativa tradicional empieza a abrirse paso con una fuerza sin precedentes, cuando además de revalorizarse el sentimiento y la pasión «oprimidas», se procede a la gradual superación del esfuerzo didáctico y de las normas del buen gusto (digamos que desde finales del XVIII y principios del XIX en Europa). A partir de entonces, la noción de poesía se encarrila en el derribo de la preceptiva de raíz aristotélica, desde tiempo combatida y que la vinculaba a una técnica determinada, a una normativa y a una pretendida objetividad de criterios.

Pero pese a todo esto, resulta de nuevo posible documentar reproches residuales inspirados en los valores classicizantes en relación a Góngora. Sobre estos reproches, destaco la hipótesis de la idea de la locura asociada al genio¹²⁶, la de la enfermedad o la de la decadencia estética. Por lo que hace al pretexto patológico, Lucien-Paul Thomas sostuvo que tuvo lugar un cambio de un primer Góngora tradicional y clásico hacia un segundo Góngora, que iniciaría con el *Panegírico al duque de Lerma* y a partir del cual se habría instalado la oscuridad a causa de una enfermedad que habría afectado al poeta el verano de 1609¹²⁷. Mientras que por lo que se refiere a la decadencia estética, críticos como Menéndez Pelayo describieron el Barroco como fase de imperfecta transición entre Renacimiento e Ilustración, el cual, según sus propias palabras, «no fue revolución artística, sino motín inconsiderado [...] en España con una monstruosidad pedestre. Érase el Polifemo y las Soledades copiadas en piedra»¹²⁸. El famoso Menéndez Pelayo fue uno de los detractores de mayor peso, y, enlazando también él con el argu-

bodegón de su tiempo (Jammes, *La obra poética de Don Luis de Góngora*, trad. cast. de M. Moya, cit., p. 513).

¹²⁶ Cfr. A. Castro, *Las complicaciones del arte barroco*, en «Tierra firme», 3 (1935), pp. 161-168.

¹²⁷ En G. Sinicropi, *Saggio sulle Soledades di Góngora*, Boloña, Capelli Editore, 1976, pp. 26-27.

¹²⁸ La cita se encuentra en M. Menéndez Pelayo, *Historia de las ideas estéticas*, vol. 2. Historia de las ideas estéticas en España. Siglos XVI y XVII, Madrid, CSIC, 1974, p. 373. Como respuesta posterior, véase D. Alonso, *Menéndez Pelayo, crítico literario. Las Palmodias de Don Marcelino*, Madrid, Editorial Gredos (Biblioteca Románica Hispánica), 1958; y E. Hernández Vista, *Menéndez Pelayo ante la poesía de Góngora*, en «Revista de literatura», vol. 14, 27-28 (1958), pp. 45-59.

mentario de dos siglos atrás, condenó al cordobés por ser «pobre de ideas y riquísimo en imágenes»¹²⁹.

Si a lo largo de este árido comentario sobre las resistencias a la oscuridad después de la polémica (s. XVIII y XIX) se ha mencionado esta serie de testimonios, hasta los más residuales y contestados, no es por su incidencia final en el curso de la historiografía crítica de la literatura, decantada de manera generalizada hacia nuevas posturas de revalorización (y a las que se dedicarán los párrafos sucesivos). El motivo, distintamente, es que con ello se muestra, una vez más, la importancia de la presencia de un pacto y de su dimensión contextual sobre el quehacer literario como cuestión ligada a la poética (concretamente a la oscuridad). Como es natural, tiene sentido hablar de estos agentes o del camino secular de la recepción gongorina desde la convicción de que la dimensión histórica, o sea, lo que sucede en cada contexto de consumo de una obra, no es nunca una culpa desde una perspectiva historiográfica. Lo es, desde el punto de vista crítico, aquel pedir a un cuadro abstracto una respuesta figurativa, del que ya se había hablado en la sección de «Preliminares». Sea como fuera, la literatura se revela en estos debates aún más visiblemente portadora de una posibilidad de análisis del mundo que le pertenece. Esta posibilidad trasciende el tiempo de la obra en cuestión y lo que en su momento esta obra fue o significó (sin tener que borrarlo), y, sin tampoco superar la verdad material del texto, habla de la necesidad de su atravesamiento como modo humanístico del pensamiento (hasta la posición más radicalmente contemplativa del elemento estético formaría parte de este valor).

Obviamente, si otra cosa trae en mente el panorama de la recepción, sea en el siglo de Góngora o sea en los posteriores, es que una interpretación de la historia à la Eugeni d'Ors¹³⁰; o sea, una visión de la dialéctica del Barroco como si el influjo neoclásico y el de la «poesía nueva» conformasen dos compartimentos estancos, por bien que en perpetuo conflicto, es poco fructífera para entender a un poeta como Góngora, para quien el modelo clásico es en verdad fundamental: un mundo del que bebe y con el que se misura, a menudo para darle la vuelta.

¹²⁹ Menéndez Pelayo, *Historia de las ideas estéticas en España*, cit., vol. 1, p. 803.

¹³⁰ La posición de este autor ha sido citada antes en este libro. Cfr. el apartado «El Barroco y las tensiones culturales del Siglo de oro».

2.2. *Góngora, el clásico que aclama el siglo xx*

2.2.1. La oscuridad y la poesía moderna en el panorama europeo

Poetas, ¡sed oscuros!
DIDEROT

A partir de las primeras décadas del xx, la noción de oscuridad se transforma porque se transforman las expectativas sobre la literatura. El paulatino abandono de las premisas de la poesía premoderna culmina en la consolidación de una serie de desplazamientos: de la idea de la utilidad pedagógica o moral de una oda de Horacio, se camina hacia la emancipación del arte respecto a cualquier finalidad externa al mismo; de un soneto de Garcilaso como ejecución de belleza deleitante y única admitida, se pasa a la legitimación de otras categorías estéticas (lo grotesco, lo feo, lo decadente) hasta el momento poco exploradas si no en el acotado marco de algunos géneros; de codificaciones del estilo de Guilhem Molinier o Nicolas Boileau-Despreaux, que pregonaban la necesidad normativa, a los manifiestos vanguardistas que defendían la libertad y la experimentación; de la perfección realista de los bodegones barrocos, al arte no figurativo. Digamos que a partir de la revolución romántica y con especial intensidad a partir del xx, la preceptiva, la métrica, la convención mimeticorepresentativa o el mero respeto por la gramática común se transformarán en simples opciones.

Por lo que hace a la oscuridad, conviene tener en cuenta que entre la segunda mitad del xviii y la primera del xix tiene lugar la entronización de la poesía lírica en el centro de la producción, relegando a los márgenes otras formas como la épica. Las tinieblas que la envuelven se articulan entonces con el factor subjetivo y personal que implica la figura del «yo»; un fenómeno decisivo y descrito por varios autores, como por ejemplo Raymond en su *De Baudelaire au Surréalism*¹³¹; con ideas que más tarde retomará Friedrich en *La estructura de la lírica moderna*¹³². Ambos coinciden con que la oscuridad ha pasado a ser un ingrediente definidor de la poesía del momento y con la que conviene hacer las paces:

De momento, lo único que cabe aconsejar al neófito es que intente acostumar sus ojos a la oscuridad que envuelve a la lírica moderna. Por doquie-

¹³¹ M. Raymond, *De Baudelaire au Surréalism* [1933], París, José Corti, 1947.

¹³² H. Friedrich, *La struttura della lirica moderna* [1956], Milán, Garzanti, 1983.

ra observamos la misma tendencia a alejarse cuanto sea posible del empleo de expresiones unívocas. El poema aspira a ser una entidad que se baste a sí misma, cuyo significado irradie en varias direcciones y cuya constitución sea un tejido de tensiones de fuerzas absolutas, que actúen por sugestión sobre capas prerracionales, pero que pongan también en vibración las más secretas regiones de lo conceptual¹³³.

Imposible univocidad, autotelismo, dispersión del significado, sugestión de lo irracional y exploración de los límites del concepto son algunas de las particulares características de esta nueva forma literaria de acuerdo con el horizonte cultural que la contiene. De hecho, con la llegada del Modernismo parece que el peso de la noción antigua de *claritas* o el de la claridad y distinción cartesianas, definidas por oposición a la oscuridad y a la confusión en tanto que síntomas de un pensamiento poco lúcido y virtuoso, en cierta manera se subvierten¹³⁴. Con una visión a la par, T. S. Eliot hablaba de la necesidad de aceptación y de colaboración con ello:

Si os quejáis de que el poeta es oscuro y de que aparentemente os ignora a vosotros, los lectores, o que solo habla a un círculo limitado de iniciados del cual estáis excluidos, recordad que tal vez lo que intenta hacer es poner en palabras una cosa que no se puede decir de ninguna otra manera y que, por lo tanto, se trata tal vez de un idioma que os vale la pena aprender¹³⁵.

El poeta inglés había naturalmente advertido las posibles resistencias a estas nuevas formas de concepción del discurso poético; ya que, naturalmente, no es que la legitimación de la oscuridad de la literatura moderna no contara con sus tensiones, normalmente situadas entre una determinada ideología expresada en manifiestos y ensayos, y las maneras en que podía ser recibida. Como formuló Ortega y Gasset:

Todo el arte joven es impopular [...]. A mi juicio, lo característico del arte nuevo, “desde el punto de vista sociológico”, es que divide al público en estas dos clases de hombres: los que lo entienden y los que no lo entienden. [...] El

¹³³ Ivi, p. 22.

¹³⁴ Lo mismo puede aplicarse al ámbito de la narrativa. Allon White, por ejemplo, explica algunas de las diferentes posibilidades de este giro durante el modernismo inglés: A. White, *The uses of obscurity*, Londres, Routledge & Kegan Paul, 1981.

¹³⁵ T.S. Eliot, *Función de la poesía y función de la crítica*, ed. y trad. Jaime Gil de Biedma, Barcelona, Tusquets, 1999, p. 120. La traducción al español es mía.

arte nuevo, por lo visto, no es para todo el mundo, como el romántico, sino que va, desde luego, dirigido a una minoría especialmente dotada. De aquí la irritación que despierta en la masa¹³⁶.

Pero qué diferente es el panorama si se compara con el de Góngora y sus contemporáneos, cuando los que se irritaban eran el aristócrata de Jáuregui y compañía; y cuando no se pedía al poeta de no desviarse del horizonte normativo de expectativas, sino a la comunidad de lectores de «adaptarse» al poeta. Por simplificada que resulte ahora esta descripción, sirve al menos para comprender en qué tipo de ambiente se rediscute la relación entre poesía y oscuridad no solo en la literatura contemporánea, sino también en los clásicos antiguos y premodernos. Desde el ámbito simbolista, por ejemplo, el manifiesto literario de Moréas recuerda (y legítima) la tradicional presencia de oscuridad a lo largo de la historia de la literatura:

L'accusation d'obscurité lancée contre une telle esthétique par des lecteurs à bâtons rompus n'a rien qui puisse surprendre. Mais qu'y faire? Les *Pythiques* de Pindare, l'*Hamlet* de Shakespeare, la *Vita Nuova* de Dante, le *Second Faust* de Goethe, la *Tentation de Saint Antoine* de Flaubert ne furent-ils pas aussi taxés d'ambiguïté?¹³⁷

Desde otras concepciones poéticas, tal vez más construidas sobre las articulaciones lógicas y otras formas de clasicismo moderno, se daba de todas maneras por descontado que la oscuridad era ya un derecho adquirido de los poetas y que esto implicaba el respeto a sus precursores. Como dice el joven Eugenio Montale en el *Quaderno genovese*: «Quando si comprenderà che ogni artista *individuale e sincero* non può far a meno di essere “bizzarro”, “oscuro” e “barocco”?»¹³⁸. Sobre el Barroco, Montale comenta el tradicional estigma que ha pesado contra este arte y que considera una aberración al mal gusto¹³⁹.

¹³⁶ J. Ortega y Gasset, *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética* [1925], Madrid, Alianza Editorial, 1993, p. 11.

¹³⁷ J. Moréas, *Manifeste littéraire*, en «Le Figaro», París, 8/09/1886.

¹³⁸ E. Montale, *Quaderno genovese*, ed. L. Barile, en *Il secondo mestiere* [de ahora en adelante SM2] Milán, Mondadori, 1983, p. 1334.

¹³⁹ De paso, se sorprende de como Eugeni d'Ors, un intelectual clasicista, hubiera hecho una defensa del Barroco en su «quasi romanzo autobiografico *Del Barocco*», que había sido traducido al italiano por Luciano Anceschi. El genovés lo considera «troppo malato del male che combatte» (Montale, *Quaderno genovese*, cit., SM2, pp.

En definitiva, y con contornos más o menos difusos, podría decirse que a lo largo del primer tercio del siglo xx conviven en Europa una línea de poetas de tipo hermético-puro con otra que bien podrían representar los exponentes de Eliot y Montale. Por cuanto los primeros destilaron el lenguaje y consideraron la literatura una manifestación absoluta y pura, independiente de cualquier contexto o idea fuera de sí misma; hasta su poética acabó en muchas ocasiones por conformarse como una forma institucionalizada de oscuridad. Si miramos por ejemplo el caso del hermetismo italiano (sobre el que, como dijo Valli «Novità finì col coincidere con oscurità e questa veniva quasi sempre associata alla categoria concettuale dell'ermetismo»¹⁴⁰); vemos que es posible resumir sus mecanismos y estrategias bajo una serie de constantes (como sucedía con el idiolecto gongorino), hasta el punto de poder hablar de una «gramática hermética»¹⁴¹. En realidad, pasa una cosa que a vistas de hoy nos parece de lo más normal: que ni la más profunda convicción de constituir una realidad pura y absoluta puede salvar al arte de su pertenencia a un contexto, o sea, de constituir a su vez una realidad histórica. Si así no fuera, los modos de estilización del lenguaje y el tipo de oscuridad resultante de aquellas obras no resultarían identificables con el movimiento artístico que las produce.

Lo que aquí nos interesa de este discurso es que, en medio de todas esas tendencias antes clasificadas en dos pilares, se produce de nuevo un discurso teórico sobre la distinción entre dos tipos de oscuridad. Una formulación representativa de ello, de corte idealista, fue la de Benedetto Croce en *La poesia*¹⁴², en que propone un primer criterio para distinguir aquello que es oscuro (y que sería una propiedad de la obra) de aquello que es difícil (relegado a la capacidad y esfuerzo en la lectura). En «Oscurità e difficoltà»¹⁴³, Franco Fortini reelabora los mismos términos y los libera del antiguo esencialismo crociano. Identifica y redefine las dos tipologías: una será nombrada de manera homónima *oscuridad*; la otra, *dificultad*. Siguiendo este esquema, la oscuridad *oscura* no presenta garantías

1371-1372).

¹⁴⁰ L. Valli, *Il linguaggio segreto di Dante e dei «Fedeli d'Amore»* [1928-1930], Milano, Luni Editrice, 1994, p. 45.

¹⁴¹ Cfr. P. V. Mengaldo, *La tradizione del Novecento. Da D'Annunzio a Montale*, Milán, Feltrinelli, 1975, pp. 131-134.

¹⁴² B. Croce, *La poesia. Introduzione alla critica e storia della poesia e della letteratura* [1936], Roma, Bari, Laterza, 1954.

¹⁴³ F. Fortini, *Oscurità e difficoltà*, en «L'Asino d'oro», vol. II, 3 (1991).

de iluminarse: se atribuye a aquello irresoluble, motivo por el cual se asimila a la categoría de figura (per ejemplo, la ambigüedad). La dificultad, en cambio, no sería constitutiva sino momentánea («può essere risolto da un dato grado di competenza del lettore»¹⁴⁴) y estaría destinada a una resolución de paráfrasis y referencialidad (por ejemplo, el equívoco). En definitiva, según esta propuesta de alguna manera generalizada en el *senso comune*, como se verá para la recepción moderna de Góngora, que un texto sea parafraseable será el criterio base para considerarlo difícil (provisionalmente oscuro). La diferencia con el *clus* y el *ric* de los trovadores o con el *Discorso poetico* de Jáuregui, donde se establecía la distinción entre la oscuridad de las *verba* y la dificultad de la *res* (una contraria a la perspicuidad y otra a la claridad), yace evidentemente el cambio de valores que cada época comporta – sin que deje de ser verdad que el caso de Góngora va más allá de todas estas dicotomías.

2.2.2 La demanda de inserción en el canon

La consolidación de la libertad creadora del individuo en los términos ya descritos, no solo por lo que se refiere al contenido, como había anticipado el Romanticismo, sino también a la forma, inspira en muchos una imagen de Góngora como antecedente del giro del Novecientos. Sin pretender hacer pasar a un poeta del XVII por uno de tres siglos después, resulta sin duda esclarecedor individuar una línea de continuidad profunda entre la audacia barroca de las *Soledades* y, por ejemplo, la poesía pura de Mallarmé, sobre la que otros estudios ya han reflexionado¹⁴⁵. La frecuente comparación entre Góngora y los poetas de la genealogía simbolista (como el mismo Mallarmé) y pura o analógica (como Ungaretti) son una muestra de cómo la novedad de su propuesta constituyó un paso y un referente en la construcción de la concepción moderna la poesía (en su proceso de «autonomización»)¹⁴⁶. Desde este horizonte, si

¹⁴⁴ Ivi, p. 87.

¹⁴⁵ Cfr. H. Friedrich, «Mallarmé. Oscuridad. Comparación con Góngora» en *La estructura de la lírica moderna. De Baudelaire hasta nuestros días*, Barcelona, Seix-Barral, 1974, pp. 156-160; J.P. Buxó, *Ungaretti y Góngora. Ensayo e literatura comparada*, Ciudad de México, 1978, o D. Baroncini, *Variazioni su Góngora*, en *Ungaretti barocco*, Roma, Carocci, 2008, pp. 123-143; y G. Poggi, *Il poeta del novecento*, en *Góngora*, cit., pp. 295-320.

¹⁴⁶ Ciertamente es en ese sentido que aquí hablamos de poesía moderna; o sea, a partir de la manera de la década del novecientos o de la modernista, y no como lo hizo Luzán que, al distinguir entre antiguos y modernos, basaba sus criterios en la marca lingüística y cultural del legado grecolatino *versus* la producción en lengua

de un lado el significado literal de las *Soledades* no impedía haber hablado de una oscuridad improvisada; para los que se planteaban la posibilidad de la ruptura y el divorcio entre el referencial y el autorreferencial se trataba de una propuesta totalmente inspiradora¹⁴⁷.

Cabe también ahora diferenciar los dos núcleos de la cuestión: el primero es entender qué se entiende por poesía oscura a partir del siglo xx (y cómo, por lo que se refiere a las silvas, se empieza a hablar más bien de dificultad). El segundo es de qué manera se valora y percibe de manera diversa la *oscuritas* à la barroca de Góngora a partir de este momento (me refiero a su forma de oscuridad retórica y poética y del valor de su irrupción en su contexto)¹⁴⁸. Sobre eso, no es de extrañar que los miembros de la conocida generación del 27 contestaran ya sin complejos el gusto de los de la generación del 98, cuando a *grosso modo* se continuaba pensando que «el siglo xvi fue el del esplendor de la prosa castellana, el xvii es ya de decadencia; y uno de los síntomas de ésta es precisamente el buscar como principal razón de la obra literaria el artificio y la agudeza [rebuscado del pensamiento]¹⁴⁹». A ojos de esos jóvenes poetas, en cambio, así como para los parnasianos y simbolistas, las llamadas obras mayores de Góngora supusieron la máxima expresión de un estilo caracterizado por ese carácter rebelde e inaugural, de un nuevo espacio en el que se inclinaba definitivamente la balanza

vernácula. Para más detalles, véase el capítulo «Reflexiones sobre los antiguos y modernos poetas, y sobre la diferencia entre unos y otros» (IV [V]) del libro primero, en el que el teórico distingue entre antiguos (griegos y latinos) o aquellos que instauran la norma de la utilidad y el deleite para facilitar el acceso del *rudo vulgo* a las verdades especulativas de la religión, la moral y la política, transformándolas en bellas y tratables; y los modernos (en lengua vulgar), que deben tener la misma finalidad, solo que, al conocer los Evangelios, ya no necesitan las fábulas y los dioses paganos (es por eso que se queja del efecto inverosímil de la presencia del panteón romano en *Os Lusíadas* de Camões).

¹⁴⁷ Las vanguardias del s. xx resultan oscuras y hasta frustrantes para aquellas lecturas que insisten en un tipo de recepción necesariamente referencial, donde la representación cumpla una función mimética y donde el significado no venga prometido en la sumisión del material textual a algo extrarreferido: es por eso que la vanguardia resulta oscura a los antiguos modelos de recepción. Lo que evidencia la polémica es al fin y al cabo el mismo tipo de conflicto; la crisis de convivencia del modelo clásico con las incontinencias de la poesía nueva.

¹⁴⁸ Cfr. Orozco en «La revalorización del Barroco: del formalismo a la búsqueda del alma barroca», *Manierismo y Barroco*, Madrid, Cátedra, 1975, pp. 24-33.

¹⁴⁹ La frase es de Menéndez Pidal en *Don Francisco de Quevedo y Villegas (1580-1645)* [1917], en *Antología de prosistas castellanos*, Madrid, Bergantín, 1992, p. 229.

hacia el *ingenium*, las *verba* y el *delectare*¹⁵⁰. A partir de este momento son conocidos en España una serie de eventos de alta carga simbólica y cultural, como los de la celebración del tricentenario de la muerte de Góngora, homenajes, nuevas ediciones e importantes revisiones críticas de la obra del cordobés (Fig. 4 y Fig. 5).



Figura 4. Sello dedicado al sucesivo centenario de Góngora (1961).

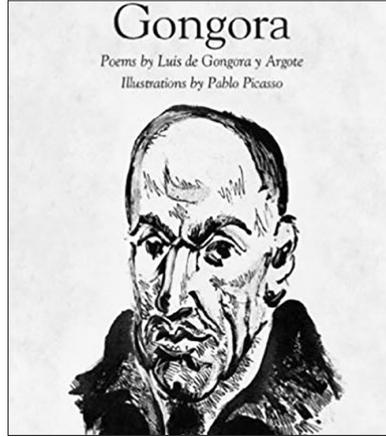


Figura 5. Cubierta de una de las ediciones del libro de poemas de Góngora ilustrado por Pablo Picasso (George Braziller editor).

2.2.3. Damasianismo

Hablar de la generación del 27 como de los protagonistas de la revalorización de Góngora en España es casi un *topos* de los manuales de literatura. Se trata de un ambiente indiscutiblemente emblemático de todo un contexto de recepción y, como todo emblema, no pretende hacer justicia a la descripción minuciosa por lo que al resto de agentes interventores se refiere (piénsese, sin ir más lejos, en el papel de los ultraístas). En cualquier caso, una de las aportaciones más relevantes fruto de este ambiente fue sin duda la

¹⁵⁰ Sobre la revisión del Barroco y de Góngora en el Modernismo puede consultarse L. I. Iriarte, *Barroco, hermenéutica y modernidad II*, en «Studia Aurea. Revista de Literatura Española y Teoría Literaria del Renacimiento y Siglo de Oro», 5 (2011), pp. 99-126. En este sentido, el destino de Góngora es similar al del napolitano Giambattista Marino.

de Dámaso Alonso, que elabora una edición de las *Soledades* con una introducción para defender su grandeza y claridad (sí, claridad), así como una glosa en prosa del texto dividido por estrofas. Este proyecto, juntamente con otros estudios, traspasa una voluntad propositiva de reincorporación de Góngora en el canon nacional. Para ello, este editor y poeta intenta desmontar dos de los grandes reproches de la crítica precedente: el primero es la inutilidad de la trama y del contenido, y el segundo el del oscurantismo¹⁵¹.

Por lo que se refiere al primer punto, Alonso habla del sencillo contenido novelesco de las *Soledades*, del que ofrece un resumen – naufragio, bodas, pescadores, familia de la isla, dos hijas prometidas, vuelta al río y caza con falcones¹⁵² –. Pero, además, explica que Góngora desarrolla el argumento dentro del tópico del camino iniciático de un protagonista náufrago sin contar con ninguna otra obra o historia legada por la tradición como referente directo. Aparte, estaría el contenido que no forma parte del hilo novelesco (discursos, cantos, descripciones) y que «es tan recargado como la forma misma»¹⁵³. El crítico no duda en defender que el argumento es desde este punto de vista nuevo, el contenido polimórfico y el tratamiento original. Estas ideas se combinan con otras, como el hecho de que la acción, si bien escasa, es en el fondo un pretexto para desplegar el artificio poético y el valor lírico de la obra (por cierto, ausente de épica)¹⁵⁴. Dicho de otra manera, la reivindicación de la hegemonía de la forma en la (re)valoración de la *res* acaba por hacer considerar la trama como «lícito pretexto» para el ejercicio del estilo. Por todo eso, Góngora habría realizado una operación parecida a la de Poe o Baudelaire: lo que parece el resultado (la forma) es en realidad el origen del poema; mientras que lo que parece que es el origen (el contenido), no es otra cosa que el resultado¹⁵⁵. Definiendo esta maniobra, y salvando las distancias, Alonso no se aleja demasiado de la filosofía de Guilhem de Peitieu (el trovador que quería hacer un verso que no hablara de nada, la cual cosa por cierto no lo hacía renunciar a un lenguaje coherente y que, por cuanto fuera un poco menos difícil que el de Góngora, era un lenguaje poetizado)¹⁵⁶.

¹⁵¹ A partir de ahora cito siempre Dámaso Alonso indicando las páginas y las iniciales SDA de esta edición de las *Soledades*, que fecha del 1956.

¹⁵² SDA, p. 14-15.

¹⁵³ SDA, p. 27.

¹⁵⁴ SDA, p. 16.

¹⁵⁵ Cfr. Friedrich, *La struttura della lirica*, cit., pp. 67-68.

¹⁵⁶ Cfr. en este mismo libro, «El ejemplo de los trovadores...».

Sobre el discurso del contenido, no cabe olvidar la contribución de otras perspectivas desde las que se ha reivindicado el valor de una lectura ideológica del contenido. En esta línea, las interpretaciones de Royston O. Jones o John Beverley apuntan la presencia de una crítica al imperialismo. Beverley, por ejemplo, afirmó que el poema contiene relevantes ingredientes politicosociales: «se apela al más allá de una comunidad que los seres humanos sólo pueden crear rebelándose contra las circunstancias que los esclavizan»¹⁵⁷. La conformación de un estilo recargado rendiría entonces homenaje al concepto de abundancia y exuberancia de la naturaleza que acompaña a la valoración de la vida extracortesana. Al margen de sus conclusiones, se trata sin duda de un tipo de aproximación válida y que, para el caso que nos ocupa, deberá ponerse en relación con todas las razones (y con las lecturas de las razones) del estilo.

La segunda acusación a Góngora que discutía Alonso era la referida a la oscuridad. El crítico afronta la cuestión mediante la misma premisa que erigió Góngora en su defensa: debajo de la cifra reside un significado coherente, susceptible de ser iluminado¹⁵⁸. En Góngora, pues, existiría esta voluntad de ocultación, pero que es solamente momentánea, de tal modo que hasta los mecanismos formales que parecen solo destinados a halagar los sentidos (estímulos de luz, color, ritmo o musicalidad) están en última instancia al servicio de la significación. Es por eso que nuestro lector considera las pocas «dificultades invencibles» pequeñas faltas o excepciones¹⁵⁹,

¹⁵⁷ J. Beverley, *Introducción*, en L. de Góngora, *Soledades*, Madrid, Cátedra, 1979, p. 60. Cfr. también A. Carreira, *Las Soledades y la crítica posmoderna*, en *Góngora y su estela en la poesía española e hispanoamericana: el «Polifemo» y las «Soledades» en su IV centenario* (congreso, Córdoba, Real Círculo de la Amistad, 17-20 de octubre de 2013), 2014.

¹⁵⁸ Hemos visto como diversos participantes del debate se erigen como exegetas mediadores entre el texto y el público lector. Así, Salcedo Coronel interviene «por satisfacer el deseo que tienes de entender este poema de las Soledades de D. L. que hoy te ofrezco menos difícil» (1636, «Al Lector», s/n).

¹⁵⁹ En la introducción de su edición en prosa dedica un apartado a las «Dificultades vencibles e invencibles» (Alonso, SDA, pp. 30-31), las primeras son la mayoría; las segundas, escasas (cuando se ha perdido el asa de ciertas alusiones se ha forzado demasiado la gramática cayendo en discordancias o anacolutos [SDA, p. 30-31]). Recuerda, además, que en otros poetas de los siglos XVI y XVII, desde Fray Luis a Lope, también es habitual encontrar pasajes incomprensibles (SDA, p. 41). En Góngora, puede decirse que los filólogos de hoy siguen afrontando algunas brechas. Véase por ejemplo Perrián sobre algunos casos de ambigüedad y puntuación (B. Perrián, *Tres (posibles) dudas sobre tres momentos de las Soledades*, en G. Poggi (ed.), *Da Góngora a Góngora*, Pisa, ETS, 1997, pp. 41-53; o Micó «Sobre algunos escollos gongorinos» de la dedicatoria y del *Polifemo* (1997: 5563; ahora en Micó, *De Góngora*, cit., pp. 145-155).

mientras que las «dificultades vencibles» constituyen la auténtica contribución estilística e idiomática¹⁶⁰. No es necesario ir a comprobar si Alonso había leído las tesis de Fortini o no: el concepto es el mismo porque también lo es el panorama cultural que comparten.

Para los detractores del xvii, la dificultad era un obstáculo legítimo (fruto de la pericia compositiva) que se superaba o esclarecía mediante una capacidad más o menos técnica o aguda de lectura. La oscuridad, por contra, no era tanto un reto intelectual como una marca de estilo («estilo del lenguaje solo»), que por exageración resultaba de mal gusto y contraria a los valores clásicos. A esto se le debe siempre añadir la misma postilla: no es que el poema gongorino no pudiera ser descifrable para los doctos (se hablaría entonces de dificultad), sino que la forma poética de la cifra (oscura) no parecía adecuada a las nociones de gusto y a las «raterías» sobre las que trataba. En el s. xx las cosas cambian porque, como dice Alonso, las *Soledades* son de una luminosidad *radiante*: «No oscuridad: sí dificultad» (SDA: 31). Oscuras pueden ser ahora las asociaciones del inconsciente o las imágenes oníricas del Surrealismo, las analogías insalvables de los simbolistas o la destilación del lenguaje de los poetas puros que desintegran la sintaxis de manera irreversible, o sea, sin posibilidad de reconstrucción que guíe a un sentido literal de acuerdo con la gramática consuetada. Oscuro y legítimo. La oscuridad, en breve, es aquello que impide reseguir los gestos técnico-poéticos de la composición, independientemente de que el estilo sea exuberante o austero. Por todo lo dicho, el texto de Góngora sería claro, y su dificultad implicaría, precisamente, la posibilidad de aprender las claves cultas y de adivinar el proceso cognoscitivo del discurso en relación con el referente semántico; una actividad provechosa y placentera que, por cierto, hasta entonces se había solo atribuido a la dificultad conceptista¹⁶¹.

¹⁶⁰ Siguiendo la razón gongorina de haber contribuido al prestigio de la lengua castellana, nota el madrileño que algunos cultismos que en su momento escandalizaron, están ahora perfectamente asumidos por el lenguaje cotidiano, por la cual cosa deberíamos de agradecer a Góngora su aportación al enriquecimiento de la lengua (SDA, p. 41). También en *La lengua poética de Góngora*, cit.: «[Góngora] colabora en la salvación del olvido de una buena parte del caudal culto del léxico del Renacimiento; él lo entrega a sus discípulos y admiradores, éstos lo popularizan, el vulgo lo acepta», p. 129.

¹⁶¹ «Pero, tras estas dificultades, la más rutilante imaginación, el más intenso, el más nutrido acopio de temas de belleza [...]. No oscuridad: ¡Claridad radiante [...] de esta poesía que es la más exactamente clara de toda la literatura española!» (SDA, p. 31-32). Se trata, por lo tanto, de una claridad difícil que se asocia a una belleza radiante, invirtiendo todos los prejuicios tradicionalmente asociados al culteranismo y a su distancia con el conceptismo.

2.2.4. La revisión formalista

Admitir que una cosa «se entiende sola»,
¿no es sencillamente renunciar a la comprensión?

BERTOLT BRECHT

El estilo de las *Soledades* queda entre otras cosas legitimado en el primer tercio del siglo xx por su interés estético. Si entonces estas se llegaron a percibir como el triunfo de la palabra creativa sobre la cosa, fue en gran parte gracias al buen encaje con el marco teórico del formalismo. Los resultados de esta operación tienen que ver con la concepción de lo literario o de la literacidad. Como sistematiza Eichenbaum, la literacidad marcaría una distinción entre la «función poética» (Jakobson), la «función estética» (Tynianov) o, en definitiva, la función expresiva del lenguaje poético *versus* la finalidad comunicativa y práctica que normalmente prima en su uso cotidiano. No hace falta entrar ahora en las ulteriores revisiones críticas de esta propuesta (prevalentemente por parte de perspectivas pragmáticas e antiidealistas). Lo que puede interesarnos es más bien el hecho de que, en nombre de esta «marca» o especificidad del lenguaje activado como poético, se canaliza el discurso sobre el beneficio de la dificultad, la autoreferencialidad y la extrañez en la literatura; una opción que, para los teóricos de esta escuela, distingue la obra literaria del producto lingüístico cotidiano y referencial. En el texto de Góngora podría entonces aplicarse esta premisa: como la comprensión se asigna a un proceso cognitivo que atribuye al signo lingüístico una determinada significación, cuando esta correspondencia tiene lugar de manera automática, el discurso se percibe como claro, evidente, automatizado; mientras que, por contra, cuando se ve obstaculizada o impedida, la recepción se desautomatiza. En este último caso (que sería el de las *Soledades*), uno puede disfrutar del poder de un significante estimulante y poético relativo a los beneficios de la desautomatización y, por lo tanto, de la búsqueda y creación.

De alguna manera, las nociones relacionadas con la desfamiliarización suponen una actualización de la dulce fatiga agustiniana invocada por el cordobés. Por este camino, fácilmente se llega a aquella aproximación al texto como acertijo relacionado con el beneficio de una mejor posibilidad de conocimiento. Y es que el esfuerzo de abordar lo extraño o lo irreconocido radicaría en la existencia de una lectura necesariamente más reveladora (más atenta y desconfiada) respecto a aquella que aborda lo que se reconoce,

digamos que de manera automática¹⁶². A este argumento sobre la encriptación se le suman otras ideas (siempre a nivel formal para los formalistas) relacionadas con el uso poético del lenguaje y con el derecho al *delectare* puro, que también prevén el desviamiento de la lengua de los automatismos que comúnmente la rigen (Jakobson). Finalmente, falta relacionar el cambio de etiqueta (de oscuro a difícil) a la posibilidad de esta concepción de la forma sin deudas con el significado literal y racionalmente parafraseable.

2.2.5. A la luz de los modernos. Y algunos claroscuros

Si bien cuando se habla de oscuridad en la obra mayor del poeta, se tiende a hacer referencia a aquel estilo que desencadenó la polémica (la *obscuritas* barroca), es claro para todo el mundo que, desde el ingreso al Novecientos, se colman los abismos que la hicieron más problemática: la famosa falta de correspondencia entre el peso del significado y la forma del significante, entre el estilo y el tema, entre las medidas de la realidad y la copia a causa del artificio de la palabra. Esto es así simplemente por el hecho de que ya no se requiere ninguna correspondencia preestablecida. En cualquier caso, para la poesía culta la exacerbación de la forma se había dado de una manera que, o se salvaba en nombre de un conceptismo asociado al pensamiento – y sin embargo operado por argucias formales – (obviamente para los antiguos lectores esto era lo opuesto al culteranismo entendido como vana cobertura superficial); o se imponía la revolución que cortaba definitivamente con la referencialidad del aparato verbal (con dos siglos de antelación). Ciertamente, esta revolución se impuso.

Aun así, con la llegada de la nueva crítica, la separación entre la expresión de la forma y del contenido parece que a veces se opere a partir del extremo contrario (esta es al menos una de las contestaciones que se le han dirigido a Dámaso Alonso)¹⁶³. Según la visión

¹⁶² Véase V. Šklovskij, en *La disimilitud de lo similar. Los orígenes del formalismo*, Madrid, Alberto Corazón Editor, 1973, p. 63, según el cual lo formativo del extrañamiento en el texto poético es que se impide la facilidad como causante de que a una recepción le sea suficiente el gesto de reconocer, pero no de descubrir, la cual cosa no permitiría valorar el carácter estético y revelador del lenguaje. Se necesita del extrañamiento para compensar el efecto de reconocimiento: «Los objetos percibidos, muchas veces comienzan a serlo por un reconocimiento: el objeto se encuentra delante nuestro, nosotros lo sabemos, pero ya no lo vemos. Por este motivo no podemos decir nada de él» (V. Šklovski, *El arte como artificio*, en T. Todorov (comp.), *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, México D. F., Siglo XXI, 2002, p. 61).

¹⁶³ Véase Sinicopi, «La stilistica di Dámaso Alonso, costituidosi sull'asse diacronico,

damasiana, la oscuridad es aquella barrera que uno debe intentar superar para llegar a la luz que detrás se esconde; y de hecho, así se entendía la *obscuritas* en tiempos de Góngora – así fue explicada por quien la defendió –. El valor que se le añadía era su cualidad estética o, si se quiere, la legitimidad de su belleza inútil (un concepto bien recuperado por Nadine Ly). Restaba pues belleza luminosa en la forma (lingüísticamente oscura) y significado iluminable (en el mero sentido de que resultaba al fin descifrable y coherente).

Por su parte, el tema de la desaceleración de la lectura a causa de la dificultad, aparte de subrayar su valor estético y de poder relacionarse con las mencionadas ideas sobre la desfamiliarización, tampoco impide un cierto desinterés por el contenido (abordado en cambio por los adeptos a los estudios culturales) y por el resto de aspectos en la creación de sentido más allá del «puro placer de las formas», que desde esta perspectiva se afrontaron de un modo en cierta medida insuficiente para un lector del siglo XXI. Anticipando brevemente las razones de esta afirmación, diría que, de todos modos, aspectos como el de la desaceleración podrían ser desarrollados teniendo en cuenta que, asumidos los mecanismos del idiolecto gongorino, se puede, en la práctica, proceder a una lectura en que las diferencias respecto al lenguaje común o a otros sistemas de convenciones y de códigos literarios asumidos se aborden de modo mucho más automático. Es casi una cuestión de entrenamiento, de manera que se trata de un efecto relativo. Habrá que volver sobre ello.

tende ad instituire la norma come una costante rispetto alla quale le singole opere si pongono come variabili indifferenziate» (Sinicropi, *Saggio sulle Soledades di Góngora*, cit., p. 29). El crítico italiano acusa Alonso de enunciar una nueva lengua poética instaurada por Góngora, mas sin definirla más allá del «inventario» de constantes estilísticos. La cualidad de la norma privaría las expresiones lingüísticas de la función significativa, extraída de la función contextual. Otras objeciones a las lecturas erróneas y a la insuficiencia de la crítica formalista pueden leerse en S. Yoshida, *La novedad de las Soledades y sus lecturas erróneas. Influencia de la carta de Góngora sobre la polémica posterior*, en J. Roses (ed.), *Góngora y Hoy*, X, *Soledades*, Córdoba, Diputación de Córdoba, 2010, pp. 81-101: «O sea, la defensa de las Soledades sólo trata de la forma porque no existe el fondo; pensaron así Jáuregui y Menéndez Pelayo», como de alguna manera también afirmó Dámaso Alonso (aunque intentará desdecirse [Alonso, *Obras completas*, vol. 5: *Góngora y el gongorismo*, 1, cit., p. 313]), no lo hizo con suficiente contundencia para cambiar de rumbo la dirección de su legado. Sobre el problema de la «vacuidad» de contenidos percibida entre antiguos y modernos en relación con este debate véase Egginton, *The Opacity of Language and the Transparency of Being: On Góngora's Poetics*, en A. J. Cascardi - L. Middlebrook (ed.), *Poiesis and Modernity in the Old and New Worlds*, Nashville, Vanderbilt University Press, 2012, pp. 95-126.

TERCER BLOQUE

OSCURIDAD HOY

1. LA OBSCURITAS BARROCA EN EL SIGLO XXI

Como hemos visto, desde el siglo xvii se acumulan una serie de razones para defender la oscuridad gongorina: si parecía vanidosa, en realidad era que iba dirigida a intérpretes sutiles; si excesiva, porque solo así se conseguía un nivel más alto de satisfacción en el esfuerzo interpretativo; si extravagante, en beneficio al exaltamiento de la lengua. Algunos otros motivos, como las referencias al genio sublime y a una «poesía nueva», continuaron siendo conflictivos hasta su reformulación en el periodo romántico y, de manera más estable, en el siglo xx. Todas estas fases han sido observadas a partir de una premisa preliminar: la idea de que el pacto entre lectura y escritura, en este caso articulado en torno al fenómeno de la oscuridad, es forzosamente dinámico – o sea, histórico – y que de él depende la posibilidad de convivir sin ansia con la obra. Me refiero a la ansia producida por la distancia de las sombras, aquella que, sin borrar los elementos constitutivos que la han generado, puede sin embargo dejar de resultar opresiva o irritante. Eso no es porque un texto u obra de arte no pueda funcionar generando tensión, sino porque ya las impresiones de muchos de los antiguos lectores demuestran que, muy a menudo, su reacción no proviene tanto de la incomprensión de la letra (del cifraje) como de la del gesto creativo (del valor o razón de la cifra), y es también a ese gesto hacia donde se dirige la demanda concreta de claridad, de orden y concierto y, en última instancia, de sentido.

Por falta de perspectiva histórica o simplemente por una perspectiva histórica diferente a la nuestra, los términos y razones que esgrimieron los defensores de la operación gongorina en el pasado, a pasado nos suenan. Nuestra recepción de las *Soledades* no solo ha atravesado las ópticas de la modernidad, sino que se encuentra en una fase aún más tardía: los clásicos deben ser perpetuamente reapropiados y, como dijo Michail Bachtin, la mirada que arrojamos sobre las grandes obras del pasado nos demuestra que estas ya «no caben» dentro de los márgenes de su contexto original. Creo que se entiende bien el porqué: si los críticos de hoy tienen como labor añadida la responsabilidad de salvar al máximo la distancia respecto a un texto del pasado para no malentender aquello que fue – una labor inexistente para los coetáneos –, cuentan al mismo tiempo con la ventaja de haber adquirido nuevas preguntas, y por lo tanto nuevas respuestas, y nuevos utensilios para la interrogación (aquellos que mejor responden a sus inquietudes, y los acumulados en el tiempo). Del mismo modo, el Góngora del siglo xxi no solo

ha podido alejarse del Góngora del xxvii en un sentido de pérdida, sino que lleva siglos acumulando ladrillos en el edificio crítico (de la reconstrucción y de la construcción). La oscuridad, entendida como parte del potencial creativo, no puede por lo tanto reducirse a una cuestión de estilo de época, como una característica congelada de la propuesta formal; y no porque en cierto modo no lo sea, sino porque, además, participa en este proceso de ensanchamiento de las posibilidades de sentido. Como todo el texto, se reactiva cada vez que la interrogamos.

1.1. Oscuridad lingüística y cifraje

El de Góngora es un «lenguaje hermafrodita», pero nunca ambiguo
J.M. MICÓ

[La literatura] no es nunca un jeroglífico, es siempre un enigma
JOSÉ BERGAMÍN

1.1.1. La figura selvática

La *obscuritas* barroca, entendida como oscuridad o dificultad lingüística, produce en Góngora esa especie de sofisticado lío textual que comprendía la posibilidad efectiva de reencajarse. La existencia de una garantía de solución última a los mecanismos de la obstrucción, de tipo parafrástica o nominal, era una de las promesas (y desafíos) del artífice – y así se ha revelado en las lecturas y en las varias glosas (desde la de Pedro Díaz de Rivas, pasando por Dámaso Alonso y hasta Robert Jammes) en donde el significado literal de los versos viene dilucidado prácticamente en su totalidad –. Pero entonces, si existe una inteligibilidad detrás de los obstáculos de la legibilidad, un significado trabado debajo de lo sublime, una referencialidad precisa en las figuras y una coherencia sintáctica en los hipérbatos y demás artificios; en definitiva, si el aparato lingüístico-formal es un palo a las ruedas de la lectura literal, pero no la impide sino que en realidad la estimula y, una vez llevada a cabo esta labor, aquello que provocaba la oscuridad queda por fin comprendido, ¿cuál puede seguir siendo la razón de ser de esta cifra?

Que la vieja ley del decoro (y otras cosas similares) haya desde hace tiempo saltado por los aires puede hacer desplazar la experiencia de la oscuridad al corazón del esteticismo contemplativo (las formas intrincadas «sirven» para extasiarnos, sin más) o puede hacer confundir el poema con el juego. En este segundo caso, es importante distinguir el posible aspecto lúdico y hasta celebrativo

del poema de una concepción del texto cual juego apoético, por así decirlo¹⁶⁴; y que llevaría a pensar que «Góngora ya descifrado o ya sabido o ya entendido es como unos fuegos artificiales ya gastados, como un crucigrama hecho»; o hasta que leer las *Soledades* comentadas «sería como tener un guía al lado al hacer el amor a una mujer, que a cada paso te fuese diciendo lo que había que hacer, o, peor todavía, poniéndose en tu lugar para mostrarte», como declaró Baena¹⁶⁵. Me añado a las necesarias acusaciones de machismo ya expresadas por otros críticos como Carreira¹⁶⁶ y expreso mi objeción principal basada en el convencimiento de que el texto cifrado, aparte de producir oscuridad (resoluble), también la figura; o sea, también es una figuración permanente de la misma; y esta figuración es evidentemente de carácter poético. La superación del efecto barrera que los engranajes textuales del poema plantean y para los cuales clama Góngora su valor, con todo aquello que eso tiene de provechoso y placentero, de meritorio y de creativo, no agota el sentido de una oscuridad que pasa de una función de bello encubrimiento a una entronización de la supremacía de la cubierta como pura demostración de poder (del poder de la belleza, de la autonomía del arte *avant la lettre*, o como se quiera interpretar) y de allí a puro artefacto de entretenimiento.

Las glosas al sentido literal no están destinadas a constituir un riesgo seguro de neutralización (como un crucigrama ya rellenado en el que las letras a lápiz las han puesto los mediadores especialistas en notas a pie de verso: ni siquiera tiene uno que fatigarse demasiado, por dulce que sea la fatiga), porque es justamente esta característica (la resolubilidad del texto) la que puede entenderse como garantía misma del pacto poético; aquel que invita a descifrar, mas no para llegar a una verdad mística o trascendente, ni para presumir de haber hecho diana con la solución unívoca de cada operación retórica, de cada referencia culta o de cada agudeza; sino para habitar el texto en todos sus rincones, de las tripas a la piel. Diría que esto es así, de una parte, porque las soluciones a los enigmas del texto no diluyen su «existencia» – la de la entidad del enigma en cuanto a tal; y eso tiene que ver con el valor figural de la oscuridad antes mencionado –. Y, de la otra parte, porque, como dicho, es di-

¹⁶⁴ Como ha descrito Gadamer, también en el arte moderno en *La actualidad de lo bello. Arte como juego, símbolo y fiesta*, Barcelona, Paidós, 1991.

¹⁶⁵ J. Baena, *Quebaceres con Góngora*, Newark, Juan de la Cuesta (Juan de la Cuesta-Hispanic monographs; 7), 2011, pp. 10-15.

¹⁶⁶ A. Carreira, *¿Qué hacer con Góngora?*, «Críticón», 118 (2013), pp. 175-186.

fácil pensar que el atravesamiento de las silvas tenga que reducirse a desmontar y remontar los versos según las normas y formas lingüísticas habituales; sino que el contacto con sus mecanismos, y los versos montados tal y como son, permite asimismo una experiencia que va más allá del finalismo del desglose. Por esa razón, el poeta puede tender a repetir las mismas estrategias de encriptación que, con la debida paciencia, uno puede llegar a identificar y a reconocer. Pienso, por ejemplo, en estructuras relativas al hipérbaton, no necesariamente opacos pero que sin duda contribuyen al enzarzamiento del texto, del tipo «Dédalo, si de leño no, de lino» (= «Dédalo, de lino si no de leño» [S2, v. 78]). Lo interesante de esta estructura no es tanto su nivel de exigencia cuanto su recurrencia, ya que es este el hecho que, en la práctica, relativiza su dificultad, convirtiéndola en reconocible dentro del código interno del poema y, por lo tanto, en automatizable. La resolubilidad de la cifra, entonces, va de la mano de la posibilidad de establecer un cierto grado de familiarización con las estrategias que producen el oscurecimiento literal: el extrañamiento del código no solo permite resolubilidad literal, sino también «alfabetización». En ese sentido se desarrolla una parte de la reflexión de Mercedes Blanco en *Góngora o la invención de una lengua*, en el que la autora ha observado que «las *Soledades* inventan un “idiolecto” del español clásico [...] pero también dan toda clase de facilidades para aprenderlo. Es como si el poeta preparara cuidadosamente sus fórmulas, sus hallazgos verbales, y luego los reiterara con modulaciones infatigables»¹⁶⁷.

He ejemplificado brevemente esta idea con el «reto retórico» del hipérbaton, pero existen muchos otros tipos de casos, como los pasajes que funcionan de manera análoga a un acertijo de conclusión nominal – así se inauguraba el poema, con unas «indicaciones» para situar la acción en un cierto período de la primavera –. En esos casos puede pasar que la misma búsqueda de una solución quede interrumpida o destapada por la presencia misma de la solución. Explícita. Regalada:

Sellar del fuego quiso regalado
los gulosos estómagos el rubio
imitador süave de la cera,
quesillo [...]»¹⁶⁸.

¹⁶⁷ Blanco, *Góngora o la invención*, cit., p. 303. Véase sobre todo la segunda parte del libro, en la que la autora explica estas recurrencias lexicosemánticas mediante lo que ella misma llama *paradigmas*.

¹⁶⁸ S1, vv. 872-875.

El ejemplo es ilustrativo: parece que el lector es conducido a «adivinar» qué es el rubio imitador suave de la cera; deduciendo que *rubio* puede indicar un color amarillento, relacionando texturas, encuadrando el objeto de manera plausible en el contexto en el que aparece, guiándose por la sugerencia de los «gulosos estómagos» que apuntan a un alimento, etc. Tanto si piensa que es queso como otras cosas, y tanto si está seguro o todavía dudando, tanto si no tiene idea de lo que se habla; el texto, con la mención al «quesillo», inutiliza su esfuerzo entendido como esfuerzo finalizado, entonces, la descripción precedente reivindica su valor oscuro independientemente de la iluminación final. Al fin y al cabo, es lo que Góngora y sus amigos habían explicado como la importancia del placer del proceso de lectura en sí mismo, con total independencia no solo del asunto, sino, a veces, también del resultado de cada microoperación. Lo que aquí puede añadirse es una valoración de la cualidad dinámica de ese proceso de lectura, de su viaje de iniciación a la poética confusa, siempre autárquica pero acogedora. En la escritura, y en sus exigencias específicas, parece suponerse que el agente de la lectura quedará inicialmente perdido, pero al mismo tiempo invitado a adaptar sus lentes: a colaborar con el pacto, empezando por su aceptación. La propuesta poética de Góngora nos pide ser un Bachtin i no un Vauxcelles, un Carvallo y no un Cascales, un Leonardo y no un Savonarola. Así se entiende la experiencia de la oscuridad de las *Soledades* como proceso y transformación. ¿No es eso, exactamente, lo que parece sugerir la escena del ingreso del naufrago en sus costas, cuando «menos cansado que confuso» empieza la escalada y empieza a encontrarse con los primeros puntos de orientación?¹⁶⁹

A su vez, considerando tanto la posibilidad de aprender y de dominar el idiolecto como la interpretación del pacto, en la silva gongorina la sombra que hacen los árboles continúa siendo sombra por muy rápido que se sepa el color de las flores que bajo el negro se esconde. Dicho de otro modo, delante de la banal tentación de asimilar el texto a un enigma que caduca una vez resuelto, se hace necesario pensar una cosa tan obvia como que cuando alguien descubre la respuesta a un acertijo, no provoca que este deje de ser acertijo (rompecabezas resuelto, pero rompecabezas al fin), o que cuando alguien practica y consigue pronunciar ágil y fluidamente un trabalenguas, tampoco hace que este pierda su entidad: continúa siendo un trabalenguas. Entonces, si el valor de

¹⁶⁹ Cfr. S1, v. 51, y en este mismo libro el apartado «Una poética de la cifra».

la propuesta poética de la cifra se mantiene, es porque la acumulación de casos y estímulos a resolver, frenética y abundante, conforma la propia fisonomía selvática que caracteriza el texto, descifrable pero indestructible como presencia estética y significante. Sin embargo, para entender la neo-*obscuritas* de las *Soledades* como entidad, pacto y figura, es importante insistir en el elemento artísticopoético que, sin caer en esencialismos, podemos estar de acuerdo en que un acertijo, un rompecabezas o un trabalenguas normalmente no posee¹⁷⁰.

Cuando hablo de la cualidad figurativa de la oscuridad no presumo una concesión abstracta o idealista de la lengua, sino que esta, también en el uso intencionalmente poético, resta como un código inserido al interior de una dimensión social y de una formación histórica y material. En cualquier caso, la madera del «opuesto pino» a la que el náufrago se agarra cuando se encuentra en medio del mar y que se describe como «breve tabla, delfín no fue pequeño» (S1, v. 18) implica una figura por la que la imagen del delfín, por mucho que la «traduzcamos» por la de una tabla de madera, figuralmente existe: no se puede volatilizar¹⁷¹. Lo apenas dicho no tendría ningún valor más allá de la evidencia si no fuera que permite poner la atención en el tratamiento del término metafórico (o de su relación con el término metaforizado): si tomamos el término metafórico como representación de la oscuridad lingüística y el metaforizado como representación de su iluminación literal, podemos reformular de nuevo esta manera de abordar el pacto: pasar de consumir la imagen del delfín solo finalísimamente (= tabla) – y eso, que se goce más o menos del proceso de la comprensión de la metáfora –, a consumirlo para siempre: en el poema habrá siempre dos cosas irreducibles: el delfín y la tabla. En el mundo de las *Soledades*, las tablas (al menos esa) son al mismo tiempo delfines. La figura-oscuridad que propongo es forzosamente compleja porque resulta de la suma de todas las operaciones que constituyen el texto como cifra y que se manifiestan de buenas a primeras en la superficie lingüística, en la epidermis del texto, en la fachada¹⁷²: aunque todo este discurso puede darse

¹⁷⁰ La cual cosa no significa que ese elemento sea imposible de activar en ellos; es decir, que no se puedan implicar en una operación de carácter artístico.

¹⁷¹ Véase la reflexión de J.M. Cuesta Abad (*Poema y enigma*, Madrid, Hueruga y Fierro, 1999) sobre este aspecto en la poesía en relación al enigma.

¹⁷² Cfr. J. R. Beverley, *Structure as Figure in the Soledades*, en *Aspects of Góngora's Soledades*, cit., pp. 36-55. Véanse también algunos aspectos de la tesis de Muriel

por descontado, sirve para subrayar que el aspecto externo del poema es un resultado y también la consistente huella matérica, imborrable, significativa y poética de la oscuridad.

1.1.2. La relación con el código: distancia y reconocimiento

El gesto preferido de la duda es el de cerrar,
y el de la poesía, el de abrir

ADAM ZAGAJEWSKI, «La poesía y la duda»

Se ha apenas descrito porque la posible automatización (referida a la *praxis* desglosadora) es un movimiento que se da al unísono con el de la revelación del aspecto creativo de la oscuridad (dispositivo siempre vigente y compatible con la operación cognitiva de la lectura). Esto permite recibir el «desorden» de la figuración selvática y, contemporáneamente, reconocerlo como «orden» nuevo tal y como es: sin reordenar nada o bien reordenando como acción paralela y no canceladora.

Esta idea puede relacionarse con la crítica a la identificación de Bertolt Brecht según la cual al público le es negada la ilusión de tener delante un pedazo de vida y no una (re)presentación. Se habla entonces de los mecanismos que crean los efectos de distanciamiento (*Verfremdung*) necesario para que se reconozca la función autónoma del arte, como por ejemplo el de propiciar una actitud lúcida y crítica al espectador o un alejamiento de las cosas que permita transformarlas de ordinarias, conocidas o inmediatamente dadas, a particulares, insólitas e inesperadas¹⁷³. La tesis de Brecht ha sido retomada por Todorov:

¿Cuáles son los medios de acción sobre el texto que provocan el efecto de distanciamiento? Una obra de lenguaje posee niveles y aspectos múltiples, pero, en el transcurso de la cada época, la convención literaria hace que asociemos los unos y los otros de manera estable y fija. Al romper esas asociaciones, al retener algunos elementos del tópico y al cambiar otros, se impide la percepción automatizada. Por ejemplo, si un tema prosaico es evocado con la ayuda de formas lingüísticas rebuscadas, será distanciado¹⁷⁴.

Elvira-Ramírez (*L'écriture de Góngora: une poétique de la matière*, dirigida por Naline Ly, Université Bordeaux III, 2006) sobre la metáfora y la materialidad lingüística.

¹⁷³ Cfr. B. Brecht, *Breviario de estética teatral*, Buenos Aires, La Rosa Blindada, 1963, p. 355.

¹⁷⁴ Cfr. T. Todorov, *Crítica de la crítica* [1984], Barcelona, Paidós, 2005, pp. 48-49. En el caso de Góngora, además, el alejamiento (*Entfremdung*), que para Brecht era

La evocación de un tema prosaico con formas rebuscadas, ¿cómo puede no hacernos pensar de nuevo en las raterías sobre las que, según Jáuregui, trataba la obra del cordobés pasándose por el forro las leyes de la adecuación? Misma descripción, distinta luz. Pero vuelvo al autor alemán, que a su vez identificaba activaciones involuntarias del distanciamiento en el teatro amateur por la intranscendencia y vaciedad de sus enunciados. Este espacio o distancia que por diferentes mecanismos puede generarse entre el receptor y la obra es lo que produciría la externalización de la acción respecto del público que la recibe, provocando una recepción más racional y crítica que emotiva, y tendente a la perpetuación, como acto reflejo, de la ideología reinstaurada.

Siguiendo un argumento antiguo sobre las ventajas de la especificidad (también dificultad y extrañamiento) de la poesía, planteo el uso del distanciamiento brechtiano para ilustrar algunos procesos que se dan en las *Soledades* en tanto que potencializadores de la percepción del texto como artefacto. La primera de tales estrategias es la más obvia y tendría que ver con el peculiar sistema de agudezas y cifrado ya comentados, que hacen fijar la atención sobre el lenguaje y que exige una lectura atenta. Ya hemos hablado del doble filo de este fenómeno (irreductiblemente alternativo y familiarizable a la vez). A esta, con todo, cabe sumarle una dimensión más profunda y que voy a desarrollar a partir del tema de la identificación del lector con el naufrago.

Hay en las *Soledades* un sistema de planes y tercerías que gestionan el distanciamiento. Una de estas es el narrador: no es omnisciente, es quien cuenta lo que pasa externalizando la visión del protagonista. Muy de vez en cuando alguna intervención remarca su presencia:

Negras pizarras entre blancos dedos
ingeniosa hiere otra, que *dudo*
que aun los peñascos la escucharan quedos¹⁷⁵

Como se ve, generalmente el modo en que se manifiesta es discretísimo y no prevé alguna interacción directa ni complicidad con el lector. En eso se diferencia, por ejemplo, de la extravertida figura del gracioso en el teatro, que cumple tradicionalmente un rol

imprescindible como camino de acceso a la verdad, nos permite identificar a los mecanismos de una poética que, mientras que ofrece una visión exultante del mundo, fuerza la exhibición del engranaje complejo que la sostiene para dirigir al lector a activar una comprensión sobre la escritura misma como creación.

¹⁷⁵ S1, vv. 251-253; la cursiva es mía.

de intermediario simpático. La función de este narrador, en cambio, es hacer de sus ojos (de sus cinco sentidos) la pantalla a través de la cual vemos al joven que ve el mundo:

De una encina embebido
 en lo cóncavo, el joven mantenía
 la vista de hermosura, y el oído
 de métrica armonía¹⁷⁶

De lo que se encuentra el protagonista no sabemos nada de primera mano: sabemos solo aquello que el narrador nos dice que el protagonista ve. Lo hace intercalando una pantalla amplificante, con el filtro de toda una serie de adjetivos que describen el paisaje como insólitamente fermoso y con un reflejo de la temporalidad prismático; o sea, que incluye eventos que están más allá del momento del presente de la narración. De hecho, como se ha visto en un pasaje anterior, para explicar que hay queso, el narrador acaba por hablar de la blancura de las manos que ordeñaron la leche. Sobre este tipo de descripciones ha hablado J. Roses¹⁷⁷, que pone atención a lo que él mismo llama *descripciones verticales o diacrónicas* y en que los elementos no aparecen solo de forma pictórica y acumulativa, sino relacionados con la lógica de la memoria o del futuro. He aquí un fuerte componente de esta mediación.

Al mismo tiempo que se blindada esta forzosa tercería entre protagonista y lector, parece que el primero se ofrezca al segundo como «ejemplo» de recepción de la creación «extraña»: el protagonista no aparece descrito con precisión ni detalles, pero en cambio se caracteriza como una persona voluntariosamente observadora, curiosa y atenta («con gusto el joven y atención le oía» [S1, v. 222]), y para quien la recepción del mundo que descubre le genera constante asombro («Baja entre sí el joven admirado» [S1: v. 223]). La distancia que percibe el propio personaje respecto a lo que ve no es otra cosa que la razón de este estado de atención y sorpresa. Queriendo, el lector puede seguir en paralelo el mismo proceso que empezó el protagonista con la costosa adaptación postraumática de quien acaba de entrar en un territorio desconocido y, añadido a eso, mimetizar o contagiarse de su *pathos*. Es con esta actitud de

¹⁷⁶ S1, vv. 267-270.

¹⁷⁷ J. Roses, *La descriptio diacrónica en las Soledades*, en *El Universo de Góngora: orígenes, textos y representaciones*, ed. J. Roses, Córdoba, Diputación de Córdoba, pp. 215-233.

disponibilidad y esfuerzo que el pelegrino pasa de interceptar un «vacilante / breve esplendor» (S1, vv. 57-58) en la oscuridad de la noche a escuchar juicios valorativos de la serie «aun a pesar de las tinieblas bella, / aun a pesar de las estrellas clara» (S1, vv. 71-72). La predisposición a ser guiados implica entonces el territorio de la impresión o del impacto que puede causar cada cosa en el mundo de las *Soledades*, y la voz del narrador es la figura que encarna esta guía. No me extiendo ahora en los paralelismos con la *Commedia* de Dante, que en una obra tan diferente son sin embargo muchos (el inicio astrológico, la pareja del *homo viator* y de su acompañante, el mundo-otro o la *aspra* costa del inicio). Pero es imposible no notar el papel del narrador-Virgilio en el proceso de elaboración de los elementos del camino por parte del joven. La confirmación de los primeros resultados se detecta fácilmente a partir del segundo día: cuando amanece, parece que la realidad continúe manteniendo todas sus peculiaridades; sin embargo, la angustia de la inadaptación primera se ha mitigado y ha dejado paso a la contemplación de la excepcional belleza del entorno. Es justo en ese momento que en el texto se sucede toda una serie de expresiones relativas a la comprensión, al lenguaje y a unas determinadas formas de recepción, provechosas y silentes. Por eso, cuando se asoma sobre el barranco:

Si mucho poco mapa les despliega,
mucho es más lo que (nieblas desatando)
confunde el Sol y la distancia niega.
Muda la admiración habla callando,
y ciega un río sigue, que, luciente
de aquellos montes hijo,
con torcido discurso, aunque prolijo,
tiraniza los campos útilmente¹⁷⁸.

Si poco mapa (el paisaje, limitado por la capacidad visual de enfocar los objetos en la lejanía) ya le despliega tantas cosas, la admiración por todo lo que se ve es muda (si bien capaz de «hablar» con el silencio) y ciega (si bien capaz de reseguir la línea irregular del río). Mientras el joven recibe el mundo que se le ofrece, la prudencia y discreción juegan a su favor¹⁷⁹: es un

¹⁷⁸ S1, vv. 194-201.

¹⁷⁹ Cfr. con algunas ideas de E.L. Bergmann sobre los silencios, el voyeurismo y la ideología de la percepción en Góngora: *Sounds and Silences in the Baroque Labyrinth: Teaching Góngora and sor Juana*, en «Calíope», 11,2 (2005), pp. 21-32; *Violencia, voyeurismo y genética: versiones de la sexualidad en Góngora y sor Juana*,

desconocido que huye de la corte (él no lo dice, mas los vestidos lo delatan). Una vez que se encuentra en territorio inexplorado, podría crearse una identidad refundada, hacer de su pasado un recuerdo silenciado (efectivamente la evocación al pasado tan suavemente emerge en contados arrebatos de nostalgia, como cuando ve a la novia o cuando pronuncia el *métrico llanto*). En este individuo, la balanza entre pasión y prudencia se decanta generalmente por la segunda, y no porque no sea capaz de emocionarse, sino porque estos discursos son introspectivos, privados o silenciados, en ellos no se dirige públicamente a ningún interlocutor presente.

El agua, presente en la panorámica del fragmento citado, contiene un gran potencial significativo en el poema, empezando por el naufragio y con la llegada del muchacho sin nombre a la playa que es, por fuerza arquetípica, una muerte y un renacimiento en otra dimensión. El olvido al cual se había visto volcado (el abandono del mundo de la corte a causa de la dama «a la que, naufragante y desterrado, / lo condenó a su olvido» [S1, vv. 735-734]) es doloroso, no solamente porque ha implicado la crisis y la violencia de esta primera «muerte», sino porque el recuerdo del pasado aún puede latir (como pueden latir las ruinas a la vista del cabrero o las historias de navegaciones para el viejo serrano)¹⁸⁰. La melancolía y la nostalgia que eso implica, dos ele-

en *Venus venerada. Tradiciones eróticas de la literatura española*, ed. J.I. Díez - A.L. Martín, Madrid, Editora Complutense, 2006, pp. 89-106; *Sor Juana, Góngora and Ideologies of Perception*, en «Calíope», 18,2 (2012), pp. 116-138.

¹⁸⁰ Un diálogo indispensable es el de las reflexiones sobre memoria y desmemoria en las *Soledades* de Joaquín Roses: *Góngora: Soledades habitadas*, Málaga, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Málaga, 2007; *El arte del olvido en las Soledades de Góngora*, en *Góngora boy*, X, ed. J. Roses, Córdoba, Diputación de Córdoba, 2010, pp. 33-60; *La descriptio diacrónica*, cit.; y *Del olvido imposible a la nada inducible en las Soledades de Góngora*, en «Criticón», 129 (2017), pp. 243-268. Para Roses la memoria, aparte de grabar la historia de los elementos materiales (descripciones sobre los orígenes de los elementos en S1), también puede tener una presencia negativa (la tristeza del recuerdo). Esta cuestión, relacionada con el pasaje del dolor por la evocación de la amada como un gusano que roe, uno de los más oscuros de todo el poema, y con el resto de discursos introspectivos o intervenciones en primera persona, merecería un estudio a parte que presentara a la pareja memoria/olvido como una de las claves hermenéuticas del texto por sus implicaciones psicológicas y por su relación dialéctica con otras parejas (autenticidad/falsedad, sentido/vacío, vida/representación, creación/destrucción, verdad/impostura, inercia/oportunidad). Finalmente, sobre la imagen ausiasmarquiiana del gusano, véase M. C. Zimmermann, *Célébrations de l'autre et émergence de la personne du Moi dans la poésie catalane au xve siècle: Ausiàs March et les cycles de la maturité*, en «Atalaya: Revue Françai-

mentos que humanizarían el texto más de lo que parece, son al mismo tiempo la marca de otro tiempo que ha tenido lugar. Las *Soledades* son también esta oportunidad de refundación de uno mismo, que en la escritura equivale a la creación de una otredad expresiva.

La soledad, la distancia entre su persona y el microcosmos en el que ha llegado, el hecho de ser en él un grande desconocido, es la oportunidad de crearse un nuevo yo desatado de los sistemas de significado que la sociedad de origen atribuye a las sagas y a las convenciones. Aquí, podría entrar en juego lo que en el Renacimiento se entendió como *virtù*, una concepción también presente en los textos barrocos y según la cual el individuo es productor de su propia genealogía¹⁸¹. Sobre esta línea de pensamiento, no cabe olvidar el gran esfuerzo que, desde otro género literario, o sea la lírica de amor, los trovadores y estilnovistas habían llevado a cabo concediendo a la calidad del corazón un acceso a la nobleza que usurpaba el monopolio a la vía del linaje. Hacia 1647 el mismo Gracián decía que, en una sociedad de palacio hipócrita, donde las apariencias habían suplantado la comunicación honesta, hacía falta «cifrar la voluntad. [...] Compita la detención del recatado con la atención del advertido: a linceos del discurso, jibias de interioridad. No se sepa el gusto, porque no se le prevenga, unos para la contradicción, otros para la lisonja»¹⁸². Con el legado de la prudencia en la espalda y la humildad de la observación discreta, en el terreno de la autenticidad las *Soledades* no son un «espejismo», sino un universo sólido y consistente, con pasado y tal vez futuro¹⁸³. Desde aquí, cobra especial sentido

se d'Études Médiévales Hispaniques», 1 (1991), p. 71; y sobre el pasaje en que se encuadra (vv. 247-252), N. Ly, *Poétique et signifiant linguistique: À propos d'un fragment des Soledades*, en «Bulletin Hispanique», 87, 34 (1985), pp. 447-470, después contradicho por R. Jammes, *Introducción*, cit., pp. 27-28; y Roses, *El arte del olvido*, cit., pp. 33-59, que incluye una síntesis de la discusión precedente.

¹⁸¹ Cfr. N. Spadaccini - L. Martín-Estudillo, *Libertad y límites. El Barroco hispánico*, Madrid, Ediciones del Orto, 2004, p. 29.

¹⁸² B. Gracián, *Oráculo manual y arte de prudencia*, ed. E. Blanco, Madrid, Cátedra, 1997, aforismo 98.

¹⁸³ Sobre el tema de la construcción de la propia identidad en Góngora, pero en el género teatral, véanse L. Dolfi, *El teatro de Góngora: conmutación y búsqueda de la identidad*, en *El Siglo de Oro en escena. Homenaje a Marc Vitsé*, ed. O. Gorsse - F. Serralta, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2006, pp. 247-262; y F. Gherardi, «Porque no soy lo que nuestro: embozos, rebozos e intercambios de identidad en Las firmezas de Isabela de Luis de Góngora», en *Máscaras y juegos de identidad en el teatro español del Siglo de Oro*, ed. M. L. Lobato, Madrid, Visor, 2011, pp. 113-129.

que la expresión pública de la emotividad se substituya por una admiración muda (la existencia de la cual puede venir indicada por el juego de espejos que implica el narrador).

Otro aspecto a destacar a partir del pasaje referido es que parece que se impone un pacto justo entre el esfuerzo del mirar y la posibilidad de ver. El objeto de la visión (también la escritura) es una realidad o código «distanciado», pero ni tan lejano como para que se pierda completamente de vista ni tan cercano para que pueda resultar evidente. El curso del agua es como un hilo conductor del «torcido discurso», pero fértil y «prolijo» como las *Soledades* mismas. El aprendizaje de avistar en la selva da sentido a su oscuridad. Sin negarla, el joven ha empezado a iniciarse en ella. Está a punto para pelegrinar.

Desde este momento se intensifica la manifestación de una lógica propia del mundo-soledad¹⁸⁴, y es por esta razón que se pueden exponer como eventos «normalizados» (que no causan sorpresa a nuestro náufrago) hechos como que un cabrero raso hable con la expresión propia de un poeta. Eso es exactamente lo que reporta el estilo directo en la *Soledad primera*: «Rayos – les dice – ya que no de Leda / trémulos hijos, sed de mi fortuna / término luminoso” ...» (S1, vv. 62-64). El registro grandilocuente y culto no solamente debería sorprender porque sale de la boca de un miembro del vulgo, sino porque, según el narrador, habría saludado «sin ambición, sin pompa de palabras» (S1, v. 91)¹⁸⁵. Pero, entonces, ¿qué es la pompa de palabras en este mundo? Esta «contradicción» forma parte del pacto de autoreferencialidad que ofrecen las *Soledades* como universo regido por sus propias leyes y que el recién llegado acepta sin protestar, como el mismo lector tendría que aceptar.

Un segundo ejemplo de este pacto es que el diamante en bruto de la naturaleza tiene mayor brillo que el de la corona más pulida. El aspecto rústico o aldeano, silvestre y humil de la naturaleza y de la cultura que la habita (anticortesana) define unos elementos que no dejan de hacerse atractivos y sensuales, de aportar satisfacciones y de personificarse solicitando atención y maravilla: la primera noche, el protagonista ya duerme plácidamente «sobre corchos» y pieles blandas solicitan su sueño (S1, vv.

¹⁸⁴ Como dice Mercedes Blanco (*Góngora o la invención*, cit., p. 56), la alquimia del ingenio y de lo sublime.

¹⁸⁵ El cabrero mantiene el tono de esta primera intervención en todas las posteriores (cfr. el discurso que pronunciará al día siguiente en S1, vv. 212-221).

163-164); en el pueblo, «La gaita al baile solicita el gusto» (S1, v. 669); en la barca, los peces llenan las redes «Estos y muchos más, unos desnudos, / otros de escamas fáciles armados, / dio la riera pescados» (S2, vv. 102-104). Los elementos del paisaje natural y humano no cesan de competir para emularse en cualidad y esplendor. Así el agua del río dentro la mano de la joven:

Otra con ella montaraz zagala
 juntaba el cristal líquido al humano
 por el arcaduz bello de una mano
 que al uno menosprecia, al otro iguala¹⁸⁶.

O la agilidad del serrano en los juegos de competición celebrados en ocasión de las bodas y que hiperbólicamente gana la comparación con el leopardo hambriento:

Si no tan corpulento, más adusto
 serrano le sucede,
 que iguala y aun excede
 al ayuno leopardo¹⁸⁷

En definitiva, el microcosmos de las *Soledades* se presenta como distanciado y diferido respecto del lugar normativo del que el extranjero procede. Por este motivo, los laberintos de la cifra y las pantallas oculares del narrador y del náufrago son mediaciones que, a la vez que impiden el acceso directo, constituyen unas vías válidas, de hecho, las únicas. El lector las tiene que atravesar y en consecuencia puede solo identificarse con el joven, con lo que él mismo tiene de no identificado o de ajeno. En contrapartida, su proceso de acostumbramiento a la diferencia (en el sentido casi emocional de aceptarla como tal) también constituye una muestra de aceptación grata de la propuesta poética, o al menos de una manera legítima de interpretarla. Según este acuerdo, tal y como Góngora había previsto en su *Carta en respuesta*, la sorpresa inicial se transforma en admiración; y en admiración a la oscuridad. Eso permite transitar las soledades sin formar del todo parte de ellas, y de llevar a cabo una integración gradual: el pelegrino, predispuesto y receptivo, es un observador externo y externalizado, es, como muchas veces se le nombra, un forastero.

¹⁸⁶ S1, vv. 243-246.

¹⁸⁷ S1, vv. 1012-1015.

1.2. Apéndice: las consecuencias poéticas de la oscuridad

1.2.1. Recapitulaciones y estado de la cuestión sobre dos cuestiones gongorinas

La necesaria adaptación de la visión y de la justa predisposición del náufrago y del lector a la silva-soledad y al sistema de filtros que median su ingreso tienen algo en común con la figuración de la oscuridad como gran criptograma, selva o laberinto; y es el hecho de poner en crisis el sistema de imágenes tradicional. Si la escritura es un espejo donde se refleja la naturaleza, la imagen se ha distorsionado. Por mucho que haya elementos de realismo y por mucho que el poeta asuma e interprete la poética del juego de perspectivas típico de la pintura barroca, este reflejo no se correspondió a las maneras convencionales de la representación. Sin embargo, no puede decirse que por ello Góngora huya de la realidad, más bien la crea.

Volvamos atrás: Díaz de Rivas se había mostrado un gran defensor de la poesía culta que Góngora proponía, así como de la doctrina del furor que había inspirado al poeta de destacado ingenio; de algún modo, hasta se había abierto a la teoría de lo sublime. Fue su manera de contribuir a inclinar el juicio de la balanza hacia la renovación poética. En sus *Anotaciones*, el mismo autor había citado dos versos de Lucrecio: «Floriferis ut apres in sattibus omnia libant, / omnia nos itidem aurea dicta»¹⁸⁸. El defensor de Góngora y de su estilo hallaba refugio en las viejas dinámicas de la *inventio* o selección de temas e ideas que implicaba la búsqueda de referentes y la «imitación de antiguos poetas» – porque, tal y como las abejas chupan el néctar de las flores, los poetas se alimentan de las palabras áureas –¹⁸⁹. Aquí se acaban las referencias a Lucrecio, mas, tirando de este hilo, vemos que su pensamiento puede en efecto iluminar algunas cuestiones gongorinas sobre la función atribuible a la oscuridad. En otro apartado: «deinde quod obscura de re tam lucida pango / carmina musaeo contingens cuncta lepore»¹⁹⁰. Con la mención a la materia oscura sobre la que compone versos tan luminosos

¹⁸⁸ Lucrecio, *De rerum natura*, III, vv. 11-12.

¹⁸⁹ Cfr. M. Romanos, *Las «anotaciones» de Pedro Díaz de Rivas a los poemas de Góngora*, en *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas* (Berlín, 18-23 agosto 1986), coord. S. Neumeister, Frankfurt, Vervuert, 1989, p. 585.

¹⁹⁰ Lucrecio, *De rerum natura*, IV, vv. 8-9.

y al hechizo de las musas, el poeta latino de alguna manera expresaba lo que el comentarista había reivindicado para Góngora: que la «inspiración superior» (*musaeo lepore*) se daba sobre «ingenios muy grandes» (capaces de componer o *pangare* versos), que sonaban como «lo remoto de el decir vulgar». Pero, ¿de qué se trataba todo eso?, ¿de una cáscara (forma) oscura para una verdad (contenido) resplandeciente, o de unos versos luminosos para una *res* difícil y sutil? La luminosidad puede entonces concebirse de esa forma, que coincidirá con la línea de Dámaso Alonso; es decir, basando su razón de ser en el esplendor estético, no en la obviedad. Continuando con Lucrecio, en este pasaje se explican los motivos de la poesía con un ejemplo sobre cómo canalizar lo arduo con lo placentero:

Id quoque enim non ab nulla ratione videtur;
 nam vel uti pueris absinthia taetra medentes
 cum dare conantur, prius oras pocula circum
 contingunt mellis dulci flavoque liquore,
 ut puerorum aetas improvida ludificetur
 labrorum tenuis, interea perpotet amarum
 absinthii laticem deceptaque non capiatur,
 sed potius tali facto recreata valescat,
 sic ego nunc, quoniam haec ratio plerumque videtur
 tristior esse quibus non est tractata, retroque
 vulgus abhorret ab hac, volui tibi suaviloquenti
 carmine Pierio rationem exponere nostra
 met quasi musaeo dulci contingere melle;
 si tibi forte animum tali ratione tenere
 versibus in nostris possem, dum percipis omnem
 naturam rerum ac persentis utilitatem.¹⁹¹

De la misma manera que los médicos untan los bordes de la copa con miel para que los niños tomen el remedio amargo, el poeta unta con la «dulci melle» la poesía, para que la árida y ardua doctrina también sea burlada, mas no traicionada por el estilo. Así, en el gozo de la experiencia de la lectura se vislumbra la naturaleza de las cosas y se adentra en la utilidad. En cierta manera, es lo mismo que dice Petrarca en una de sus *Epistolae Seniles* (xii, 2) cuando legitima el encubrimiento dulcemente la verdad de las cosas: en el proceso de la lectura, el gozo será mayor cuanto más grande sea la dificultad de descubrirlas.

¹⁹¹ Lucrecio, *De rerum natura*, iv, vv. 10-25.

La dialéctica de luz/oscuridad, fatiga/dulzura y cáscara/co-razón que exponen Lucrecio y Petrarca no pasa desapercibida a Góngora, que, como sabemos, apeló al placiente esfuerzo agustiniano como versión de esa misma idea. Eso no impidió el turbamamiento general por el hecho de que la pompa del envoltorio fuera dedicada a un mensaje tan simple, la cual cosa acentuó el debate sobre los posibles modos de confrontarse con la tradición y sobre la teoría de los géneros; dos asuntos profundizados en la bibliografía actual.

1.2.2. Ese viaje de la mimesis a la creación...

Algunos posicionamientos sobre la gestión del misterio – a saber, aquel según el cual el misterio podía y debía ser rescatado de la forma o aquel con el que se legitimaba una mayor libertad de estilo – acabaron por apoyarse en un neoplatonismo básico, combinado con la idea de que la cáscara que encubre la esencia también esconde la belleza, y enriquecido por la aportación de los poetas toscanos (por eso autores como Boccaccio, junto a la creencia de que la poesía revelaba verdades a través de la imitación, claman a la belleza de la copia, del estilo o del velo). En Góngora, sin embargo, son los elementos del mundo natural que vienen «perfeccionados» gracias al encubrimiento verbal¹⁹². En consecuencia, el forastero se aviene en seguida a esa dinámica de transformaciones que responderán al alza el significado de los objetos más sencillos. Así, «un escollo» resulta «apetecible galería» (S1, v. 187) o «un lentiscllo / verde balcón del agradable risco» (S1, vv. 192-193). Como antes se había comentado, la unidireccionalidad del reflejo de la naturaleza en el poema, que tradicionalmente produce una representación respetuosa con las decorosas convenciones que disponen la teoría de los estilos, se ha puesto en tela de juicio: la mimesis aristotélica se ha cuestionado, y la oscuridad ha sido el síntoma más visible de ello¹⁹³.

Con esta inversión, tarde o temprano se tenía que alcanzar aquello que, si bien no pudo ser explicado por los antiguos, pudo ser explicado por los modernos a partir de dos filones: la liberación del genio individual (que contaba con nuevos discursos dirigidos a justificar la especificidad de la poesía, originalmente

¹⁹² Pérez Lasheras, *La crítica literaria*, cit., p. 339.

¹⁹³ Y son curiosas, en este aspecto, una serie de rimas que asocian estos conceptos: *oculta/ostenta/contenta/culta*, o *imite/inculto/oculto* (S2, vv. 196-199 y 285-287).

basados en finalidades o fuerzas externas) y el ya citado paso de la mimesis a la «creación». De aquí que autores como Luis Rosales vieran en el Barroco una «substanciación de las formas» y en el Renacimiento una «substanciación de la realidad»¹⁹⁴.

Empiezo por el primero de estos puntos: en nuestra cultura occidental, el debate en torno al dictado de las musas se remonta a Platón, Horacio y Cicerón, y se aplica a Góngora especialmente de la mano de Carvallo y Portichuelo. García Berrio, Jones, Parker, Egido y Roses han analizado el sentido de este fenómeno en el Barroco, exponiendo cómo el periplo que va del platonismo y de la defensa de la oscuridad basada en el concepto divino de la poesía acaba funcionando en Góngora como un prelude del Romanticismo en el sentido que supone una reclamación de la originalidad individual moderna. En palabras de Roses «la *poiesis* reemplaza a la *mimesis* [...]. La pasión del yo “inventa” lo que la razón “descubre”. De esa forma el Arte no comprende, sino que crea el mundo: es el mundo mismo: es Arte y Naturaleza a un tiempo»¹⁹⁵.

Sobre la crisis de la representación mimética, la composición del nuevo libro-mosaico del mundo ha implicado poner en funcionamiento determinados mecanismos capaces de oscurecer, y hacerlo de manera premeditada. Este tipo de creación, llena de heterónimos y extrañeces, implica en Góngora una renuncia a la posibilidad de plasmar un orden claro y clásico del mundo tal y como los criterios de la tradición y del buen gusto habían previsto. La fragilidad de un mundo de copias y pertenencias resulta pues, hacia el 1613, un desafío especialmente incisivo a una tradición insigne del arte y la literatura de occidente, escrita en sangre sobre la piedra de las preceptivas más frecuentadas y alimentando un debate cultural que libraba por aquellos entonces una de sus batallas más disputadas. De hecho, si hoy percibimos la oscuridad gongorina como un producto-emblema del Barroco, es porque nuestra idea de Barroco se basa al fin y al cabo en la investida a esa batería de convenciones sobre la representación mimética-clásica y en sus consecuencias. Forma parte de todo eso la interpretación que Góngora hizo de la oscuridad, mostrando una cifra basada en el embellecimiento de la imagen y del código y superando en excelencia el mundo natu-

¹⁹⁴ L. Rosales, *La figuración y la voluntad de morir en la poesía española*, en «Cruz y raya», 38 (1936), p. 71.

¹⁹⁵ Roses, *Sobre el ingenio*, cit., p. 49.

ral. Es en esa belleza que puede resituarse el placer de descifrar y, no menos importante, una experiencia del texto como diferencia y no como copia.

1.2.3. El debate del género, de nuevo

En la discusión sobre el género al que pertenecerían las *Soleidades*, la falta de correspondencia entre el estilo y la materia tratada, como tantas veces se ha repetido, juega un papel central¹⁹⁶. El contenido, en realidad, reúne historias heroicas, y mitos y dioses están presentes; pero su lugar es el de la capa translaticia y figurativa con la que se nos ilustran y describen los elementos rústicos y humildes que componen el camino del náufrago, así como su andar peregrino. La materia noble, per decirlo así, no forma parte del panorama referenciado ni del hilo argumental de la trama principal, sino que conforma pequeñas cápsulas narrativas que se acumulan sin vínculos aparentes entre ellas (pero manteniendo una fuerte coherencia poética). De aquí que la estructura narrativa sea digresiva y trufada de microrrelatos paralelos: una organización compleja que tensiona la visión en el tiempo barroco, caracterizado por el desengaño¹⁹⁷, el solapamiento de historias, temporalidades y puntos de vista que todo lo ven sin omnisciencia (eso afecta tanto al narrador como al protagonista). Así las cosas, los hechos no pueden ser previstos y asegurados, sino más bien interpretables y relativos, sujetos a la información de la mirada-filtro: la chica que se había acercado al río (S1, vv. 243-246), ¿se estaba lavando la cara o bebía? ¿Que fuera una cosa o la otra, importa?¹⁹⁸.

¹⁹⁶ La oscuridad es en Góngora una manera de discutir las convenciones, y una de las principales es la que hace referencia al género. Sucede de una manera específica en *La fábula de Piramo y Tisbe*: según P. Taravacci (*Oscurità e registro burlesco nella Fábula de Piramo y Tisbe di Góngora (1618)*, en *Obscuritas. Retorica e poetica dell'oscuro*, ed. G. Lachin - F. Zambon, Trento, Dipartimento di Scienze Filologiche e Storiche, 2004, pp. 305-331) si en esta obra al tema ovidiano se combinaba el registro elevado y culto, la métrica del romance sugeriría una intervención del elemento satírico y burlesco.

¹⁹⁷ Cfr. J.F. Montesinos, *Entre Renacimiento y barroco. Cuatro escritos inéditos*, ed. Pedro Álvarez de Miranda, Granada, Editorial Comares - Fundación Federico García Lorca, 1997, p. 35.

¹⁹⁸ Aparte de las antiguas hipótesis alegóricas que querían rescatar el contenido de esta condena a la absurdidad o insignificancia, ha habido otros intentos modernos de reflexión en torno a las bases no tan casuales del mismo. Destaco la teoría de los cuatro elementos de Roses (*Góngora: soledades*, cit., especialmente pp. 19-42), también apuntada por Micó, *De Góngora*, cit., pp. 133-144. Por lo que se refiere a la

Por todas estas cuestiones las *Soledades* habían pasado de provocar escándalo a ser admiradas por lectores como Dámaso Alonso, que reconocían en ellas «lo conciso dentro de cada partícula de lo pomposo»¹⁹⁹. En su libro *Góngora heroico*, Mercedes Blanco añade una clave de vuelta al debate, demostrando que Góngora invoca y niega constantemente las convenciones de la epopeya en un diálogo con el género literario que lo repiensa y repropone²⁰⁰. Uno de los resultados más interesantes que obtiene se explicaría mediante la actualización de la etiqueta chapeliana de la epopeya de la paz, que permite considerar ilustre un conflicto privado, o la aplicación de una definición tassiana del estilo heroico basado en la excelencia del verbo. Las conclusiones apuntan a la construcción por parte del poeta de un programa humanista que valore la elocuencia como aquello que le puede otorgar autosuficiencia en relación con los poderes mundanos²⁰¹. Se estaba, pues, reinventando la literatura como fenómeno deslizado de viejos servilismos.

De una parte, la aparente «hinchazón» del estilo gongorino constituye una manera de cuestionar la automática correspondencia entre las cosas y el sentido que convencionalmente se les atribuye. De la otra, la tensión entre los elementos épicos y antiépicos resulta como una manifestación no explícita del poder de la palabra (o del poder del poeta sobre la palabra y a través

temporalidad, recuerdo Roses, *Del olvido imposible*, cit.

¹⁹⁹ SDA, p. 32. Si bien Dámaso reconoció una narratividad (existencia de una trama), fue Jammes quien afinó a identificar el aspecto narrativo como un conjunto de articulaciones narrativas, y no como una trama única.

²⁰⁰ Algunas otras contribuciones son aportadas por Cruz Casado (*Góngora a la luz de sus comentaristas*, cit.), que habla de la posibilidad de las *Soledades* como un libro de aventuras pelegrinas cuando ya M. R. Lida de Malkiel (*El hilo narrativo de las Soledades de Góngora*, en *La tradición clásica en España*, Barcelona, Ariel, 1975, pp. 243-251) había comentado el patrón de la novela bizantina en el hilo narrativo. Crystal Chemris (*Las Soledades de Góngora y el arbitrismo*, en *El Universo de Góngora: orígenes, textos y representaciones*, ed. J. Roses, Córdoba, Diputación de Córdoba, 2014, pp. 235-248) estudia una asociación del género de la silva con la doctrina del arbitrismo, del que tan adepto era el amigo Pedro de Valencia, mientras que J. Ponce Cárdenas (*Géneros y modelos en las Soledades: la epopeya didáctica*, en *El universo de Góngora*, cit., pp. 249-276) ha sugerido el modelo de la epopeya didáctica a partir de los hipotextos del poema helenístico *La Cinegética* de Opiano y del italiano *La Caccia* de Valvasone.

²⁰¹ Blanco lo argumenta sobre todo en el capítulo «Guerras de plumas en las fronteras de la épica», en *Góngora heroico. Las Soledades y la tradición épica*, Madrid, CEEH, 2012, pp. 71-132.

de la palabra). Por todo eso, cabe insistir en que el texto gongorino representó un tipo de dificultad que, aparte de afectar la legibilidad y de probar el dominio de la cultura, incidía sobre el gran edificio de la preceptiva y de los valores estéticos vigentes (que coincidían con los sistemas de representación del poder). El complejo artefacto de las silvas oscuras constituye pues una operación, como veremos más adelante, con fuertes implicaciones ideológicas y sociales, pero que también afecta a las posibilidades del arte de generar sentido.

2. LA OSCURIDAD COMO CONTRAPODER

Obscurity can never be purely formal nor purely neutral
WHITE

2.1. *El horror cortesano y la fuga de la palabra*

Si bien la información biográfica del autor no supone una clave directa para la comprensión de los textos, es fácil pensar, por lo que se refiere a las *Soledades*, en la existencia de una dialéctica menos evidente, y no por ello menos profunda, a partir de la cual puede analizarse la poesía y la formalización. En este sentido, el difícil encuentro entre Góngora y los círculos superiores de la jerarquía social y económica resulta decisivo, seguramente por las posibles experiencias personales de decepción y desengaño, pero también por la oportunidad de leer en la relación entre los intelectuales y la cúspide del poder el destino social del arte en la modernidad; una visión que pone de manifiesto la superioridad simbólica de la riqueza del poeta respecto a la riqueza material del aristócrata.

Este malestar se ve en los gestos poéticos, como ha demostrado Blanco²⁰², que son evidentemente de carácter formal pero que también resultan elocuentes en diversos detalles de la fábula. Una muestra de ello, al inicio del periplo del naufrago, es la bienaventurada cabaña rústica de los pastores («no en ti la ambición mora») que se contrapone a «la adulación, sirena / de reales palacios»²⁰³. Pasajes como estos hablan de un posicionamiento moral que coincidirá con otras tomas de posición en la obra, también de carácter compositivo. Pienso sobre todo a la señalación y el tratamiento de ciertos engaños considerados ilegítimos y asociados tanto a querer aparentar vanamente (como algunos habían reprochado al mismo Góngora por su supuesto culteranismo vacío) como a la crisis de la

²⁰² Sobre la conquista de la libertad respecto a las convenciones del poder mediante la palabra poética, véase también un artículo más antiguo: M. Blanco, *Góngora o la libertad del ingenio*, en *Góngora hoy VIII*, ed. J. Roses, Córdoba, Diputación de Córdoba, 2006, pp. 17-38.

²⁰³ Sobre la dialéctica campo/ciudad véase Beverley, *Aspects of Góngora's Soledades*, cit., pp. 70-79. Jammes (*La obra poética*, cit., 484-491) ve una contradicción entre el canto a la vida rústica y el hipotético elogio al conde de Niebla (escena de caza) asociado a la segunda Soledad. Se trata de un asunto difícil de resolver tratándose de un texto interrumpido.

representación mimética (por eso el cabrero puede utilizar un tono culto en su hablar y por eso el narrador puede indicar que habla sin pompa de palabras: porque la coherencia se funda en leyes diferentes a las de la verosimilitud aristotélica).

Si estos gestos poéticos superan las reconstrucciones de numerosos y específicos momentos biográficos de fricción entre el poeta y los presuntuosos o hipócritas personajes de palacio y sus dinámicas, la frustración existencial y la percepción de la propia marginación que de allí se deriva ha hecho que se haya hablado de aquel «cambio espiritual» de 1609²⁰⁴, una «verdadera crisis moral»²⁰⁵, en la cual Micó ha identificado las raíces de un punto de inflexión estilística en el arte de Góngora: «el imperio de la palabra sobre la realidad»²⁰⁶, que se configuraría como una reacción ni mecánica ni pasiva a una crisis surgida de la incapacidad para manejar el estrés epocal de la civilización de palacio. Si eso exigía un divorcio entre lenguaje y «verdad» de la experiencia, que forzaba la formalización hipócrita de los códigos, *ecco* Góngora invirtiendo esta necesidad subordinada a un privilegio cognoscitivo e intelectual.

Por lo que hace a la relación entre la expresión culta y difícil, el elitismo y el poder, se hace necesario hacer hincapié en el potencial transformador de la poesía. Frente a una clase dominante que contabilizaba la supremacía en términos de retórica²⁰⁷, o dicho de otro modo, que se expresaba a través de una exhibición de la retórica asociada a los ceremoniales cortesanos, tal vez insulsa pero al servicio de la representación del propio status; basta con recurrir a las reflexiones de Nietzsche o Foucault sobre las relaciones entre lenguaje y poder para confirmar que el autoritarismo jerárquico había calado en las estrategias discursivas de los códigos sociales en la España de Felipe III²⁰⁸.

Si por una parte la distancia que separa al erudito del lego venía simbólicamente representada a través del acceso a la alfabetización y a una preparación específica; por la otra, el estamento mismo que

²⁰⁴ E. Orozco Díaz, *En torno a las Soledades de Góngora. Ensayos, estudios y edición de textos críticos de la época referentes al poema*, Granada, Universidad de Granada, 1963, pp. 21-49.

²⁰⁵ Jammes, *La obra poética*, cit., p. 502.

²⁰⁶ Micó, *De Góngora*, cit., p. 110.

²⁰⁷ M. Molho, *Semántica y poética (Góngora y Quevedo)*, Barcelona, Crítica, 1977, p. 13.

²⁰⁸ Véase C.M. Gutiérrez, *Narrador, autor y personaje: facetas de la autorrepresentación literaria en Góngora, Cervantes y Quevedo*, en *Espéculo: Revista de Estudios Literarios*, 31 (2005), s/n.

había podido disfrutar de esta oportunidad era en muchos casos improductivo y cada vez más parasitario, y no siempre podía estar a la altura de figuras como la del gran poeta del Polifemo. Imaginarse a Góngora, que para dirigirse a determinadas personalidades desprovistas de las luces y del nivel necesario, tiene que recitar en el trato unas palabras, una sintaxis y una figuralidad tan grandilocuentes y desproporcionadas como semánticamente vacías, destinadas tan solo a establecer la superioridad del destinatario, provoca una clara percepción de encaje conflictivo entre los estatutos discursivos y las posturas sociales.

Dejando a un lado lo que puede ser un gusto personal, en la interpretación de la obra, la mayor parte de los críticos contemporáneos confirman la existencia de un ataque contra el poder de «los de arriba»; detectable, como ya dicho, en algunos pasajes suficientemente explícitos – recuerdo tan solo el ataque a la codicia que aparece en el discurso del viejo serrano cuando carga contra las campañas de ultramar, o bien el augurio que remite a los recién casados de que gocen de una prosperidad equilibrada y no avara, ya que «entre opulencias y necesidades, / medianías vinculen competentes» (S1, vv. 930-931). Sin embargo, hay quien piensa que la escritura oscura comporta la discriminación del vulgo, de «los de abajo»; tal y como insinúa Borges en este fragmento:

Nada puedo. Virgilio me ha hechizado.
Virgilio y el latín. Hice que cada
estrofa fuera un arduo laberinto
de entretejidas voces, un recinto
vedado al vulgo, que es apenas, nada²⁰⁹.

A pesar de ello, no debe olvidarse que cuando el poeta afirma que «honra me ha causado hacerme obscuro a los ignorantes, que esa es la distinción de los hombres doctos»²¹⁰, los «ignorantes» no pueden ser simplemente el vulgo (¿que honra sería esa?), tal vez ni

²⁰⁹ El fragmento de Borges corresponde al poema «Góngora», vv. 8-12. El escritor argentino mantuvo una relación tensa con el «vacío culteranismo», mientras que tendía a valorar el ingenio conceptista, según testimonia en las *Inquisiciones*. No reduzco la recepción gongorina de Borges ni a esta tendencia ni a lo que esta sola cita puede mostrar. Un análisis más justo y detallado, y que incluye un comentario al soneto, puede consultarse en J. Roses, *Borges hechizado por Góngora*, en *Silva. Studia philologica in honorem Isaiás Lerner*, coord. I. Lozano Renieblas - J.C. Mercado Silva, Madrid, Castalia, pp. 307-345.

²¹⁰ CER, II, p. 297.

tan siquiera los terratenientes poco preparados. El público al que Góngora apela es una selección, los mandarinios de la lectura especializada (poetas e intelectuales) que, en general, aun si habiendo podido acceder a la lectura del texto de manera calificada, no han podido neutralizar el turbamiento, digamos que en el sentido freudiano de *Unheimlich*, derivado de la exigencia y de la novedad de la propuesta que tenían delante.

Las *Soledades*, en relación a aquellos años que van de 1609 a 1613, decisivos por lo que se refiere a la imposibilidad de adaptación de Don Luis a las formas de la sociedad cortesana y a su insaciabilidad, representan un resultado; un resultado y un antídoto. Parecen la prueba a aquel «el infierno vencer con el infierno», o sea, la utilización de un sistema lingüístico en apariencia asimilable al uso aristocrático de la retórica, pero que contenía en la substancia cultural y expresiva la pólvora de su derribo. Esta tesis se refuerza por los resultados que produce una lectura de la obra cual denuncia de un sistema de representación fraudulenta (por eso se nos dice que, en aquel albergó humilde en que el pelegriño pernocta la primera noche, «No a la soberbia está aquí la mentira / dorándole los pies» [S1, vv. 129-130]). De hecho, en las *Soledades* se nos advierte de que las ideas y correspondencias más descontadas en el mundo común pueden ser desmentidas:

No pues de aquella sierra, engendradora
 más de fierezas que de cortesía,
 la gente parecía
 que hospedó al forastero
 con pecho igual de aquel candor primero
 que, en las selvas contento,
 tienda el fresno le dio, el robre alimento²¹¹.

El choque entre la aculturación y la silvestrería se invierte porque lo rupestre resulta más puro y caro que la falsa sofisticación y que la desatada avaricia de la sociedad de palacio (y, añadiríamos, que la vacuidad de su código retórico). Así se compone un canto a la pureza construido sobre su propia lógica interna; comenzando por el apreciado edificio pobre y sin «moderno artificio» (S1, vv. 98-102), y siguiendo por la madera del robre que, si bien árbol rebelde, «el torno / forma elegante dio sin culto adorno» para hacerlo el recipiente perfecto de una leche fresca y espesa (S1, vv. 143-152). Leemos, en estos versos, una grande clave de esta lógica interna, parecida al caso de la

²¹¹ S1, vv. 36-42.

expresión del cabrero, pero en sentido inverso: la elegancia digamos incorrupta del recipiente se disocia del «culto adorno» aristocrático. Pero el poeta cumple esta operación sin dejarse usurpar los ricos recursos de esa cultura; en cambio, los desplaza a la expresión y al estilo de su escritura: una escritura que denuncia la corrupción de su uso. Otro caso ejemplar sería la valoración de ciertas actitudes, como el modo silente en que el protagonista observaba el panorama o como la discreción y falta de afán y protagonismo que trasmite el «silencio afable» y la «gracia muda» de la futura esposa (S1, vv. 724-727). Puede irritar que no diga lo mismo del esposo, pero a lo que vamos: estos ejemplos demuestran que a través de un discurso que es puro artificio y culto ornamento se pueden intervenir los valores convencionales y reivindicar la autenticidad de lo que se entendía como originario, bruto o simple. En las *Soledades*, trámite lo que muchos juzgaron como una elección paradójica de estilo, todo se expone de una manera que permite repensar los valores de las cosas, y esta manera es la oscuridad puesto que fue por todos reconocida como la columna vertebral y principal reclamo del constructo poético.

Dentro del espesor de la selva, lo más efímero y menudo sabe adquirir la forma de los tesoros más preciados, porque si de una parte la flor de una humil zagala del campo puede ser piedra preciosa y sus cabellos, oro («claveles de abril, rubíes tempranos / cuantos engasta el oro del cabello» [S1, vv. 786-787]), como de otra parte la tradición de la lírica amorosa había enseñado a alabar (básicamente a damas de la nobleza); por otro lado, tan solo un producto tan refinado como sería una alfombra confeccionada en el famoso «telar turquesco» de la ciudad de Sidón podría competir con los prados del entorno natural: «no ha sabido imitar verdes alfombras» (S1, vv. 614-615). Estos dos ejemplos muestran de manera emblemática que el sistema de correspondencias entre lo alto y lo bajo de figuras y referentes no transcurre de manera tradicional y que las riquezas de inútil fastuosidad asociadas a la impostura de la esfera de la corte quedan fuera de la competición:

Manjares que el veneno
y el apetito ignoran igualmente
les sirvieron; y en oro no luciente
confuso Baco, ni en bruñida plata,
su néctar las desata,
sino en vidrio topacios carmesíes
y pálidos rubíes²¹².

²¹² S1, vv. 864-871.

El oro luciente y la plata bruñida no se colocan delante de los humildes vasos de cristal, que con los colores del vino vertido se vuelven topacios y rubíes. La materialidad del mundo extrapoético no puede competir con la materialidad del intrapoético. Es una manera, si se quiere, de luchar contra el lenguaje del poder social con sus propias armas, orquestando, literalmente, una novedad sin precedentes.

Como se ve, el poeta extiende la crítica a todas las formas de la representación gastada y de la degradación moral, sobre todo cuando estas se visten de terciopelo. Así, los elementos auténticamente preciosos del universo-soledad también desdichan el valor de las perlas y metales que los españoles buscaban en la conquista del pacífico («metales homicidas» [S1, v. 334]) – puede que así se explique el arrogante esplendor del ave peregrina («Tú, ave peregrina, / arrogante esplendor, ya que no bello, / del último occidente», [S1, vv. 309-310]) –. Otro modo de problematizar este tipo de farsa moral son las diversas transformaciones del rey de los dioses antiguos, que aparenta lo que no es para satisfacer sus intereses²¹³:

de Aracnes otras la arrogancia vana
modestas acusando en blancas telas,
no los hurtos de Amor, no las cautelas
de Júpiter compulsen: que, aun en lino,
ni a la lluvia luciente de oro fino,
ni al blanco cisne creo.
Ven, Himeneo, ven; ven, Himeneo²¹⁴.

Las violaciones cometidas por la divinidad pueden llevarse a cabo justamente mediante estas transformaciones, que son imposturas fraudulentas. De hecho, en las silvas, una de las principales cuestiones que se combate con la reivindicación de esta elementalidad de los bienes materiales y de los recursos silvestres es la falsedad del sistema de representación de los poderes mundanos; no los más cercanos a la naturaleza o a una visión idealizada de la pureza de lo primigenio del ser humano en lo natural, sino los vinculados con las formas presuntamente más elevadas de la civilización. En esto, Góngora parece anticiparse a las doctrinas filosóficas de pensadores como Benjamin o Adorno (me refiero a revisiones como

²¹³ Una interesante lectura en clave de género de los raptos de Zeus en las *Soledades* puede leerse en C.A. Chemris, *Violence, Eros and Lyric Emotion in Góngora's Soledades*, en «Revista de Estudios Hispánicos», 37 (2003), pp. 463-485.

²¹⁴ S1, vv. 838-844.

las de Adorno y Horkheimer en *La dialéctica de la Ilustración*, de 1944). Dicho de otra manera: el lector que ya ha conocido la escuela de Frankfurt puede ver en su modo de analizar la realidad una perspectiva útil para la operación gongorina. Para este último, la supremacía del significante consiste en su capacidad de significar y de abordar una reivindicación ética y estética. Por eso, el poeta convierte en oro todo lo que dice, aunque diga *pan*, *perro* o *pie-dra*. El universo paralelo construido por el lenguaje, que implica la deslegitimación del caduco ambiente cortesano, también incluye la construcción de un espacio protegido de su influencia y dominio. De aquí el haber considerado la interacción no mecánica, pero sí profunda entre la condición social del poeta y la invención de una poética. Decir que es *liberadora* sería tal vez limitar su fuerza y sus razones históricas; digamos, pues, *liberadora* y *prisionera*, es decir auténtica dentro del espacio inauténtico de la comunicación imposible. La oscuridad es también esa contradicción, que se encuentra en las cosas y no solo en las intenciones que hablan de ella, y que es parte de la historia de una etapa de la civilización.

2.2. La oscuridad como alternativa al «buen gusto»

La forma artística significó, entonces, el medio para convencer de que la vida humana sólo se cumple cuando respeta el límite de un convenio ideológico y ético. Y de hecho es aquel proceso de «convencer» por el cual el ideal religioso, que por tradición se asocia con el arte, se transforma en un ideal burgués²¹⁵.

Según Giulio Carlo Argan, autor de este pasaje, dentro del ámbito de la estética y de la historia del arte, esta transformación corresponde a la redefinición de la categoría de «lo bello» como algo «cualitativo». Como comprobó en el siglo xviii el teórico del arte Jonathan Richardson, este solapamiento entre la belleza y la calidad se da en el arte de manera canónica. La acuñación del término de «lo bello» se relaciona estrechamente con otro término, el de «gusto», ya que este se entiende como un seguro de calidad que el artista

²¹⁵ G.C. Argan, *La retórica aristotélica y el barroco. El concepto de la persuasión como fundamento de la temática figurativa barroca*, traducido al español por P. Krieger, en «Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas», 96 (2010), p. 113. El original se puede consultar aquí: G.C. Argan, *La Rettorica Aristotelica ed il Barocco. Il Concetto di Persuasione come Fondamento della Tematica figurativa barocca*, en «Kunstchronik», 8 (1955), pp. 91-93.

comparte con su público, ofreciendo un terreno de consenso entre uno y otro.

Poco antes de finales del xvii, La Bruyère estableció una definición neta de aquello que desde hacía unas cuantas décadas se conocía como *buen gusto*. Así lo leemos en el primer capítulo de *Caractères* (1688):

Il y a dans l'art un point de perfection, comme de bonté ou de maturité dans la nature: celui qui le sent et qui l'aime a le goût parfait; celui qui ne le sent pas, et qui aime au deça ou au delà, a le goût défectueux. Il y a donc un bon et un mauvais goût, et l'on dispute des goût fondement.

Eso que la cultura europea denomina *buen gusto* es una construcción cultural y una figura social, en el sentido que la expresión define una capacidad de juicio ligada a una función de privilegio. Pertenecer a los círculos dominantes implica poseer esta capacidad e impone el aprendizaje necesario para conquistarla. Se trata de un fenómeno que puede ponerse en relación con el de la dificultad de la poesía culta, ya que la formación de sus adeptos los vinculaba al ámbito aristocrático. En este cruce se sitúa Góngora, capaz de ser difícil, denominado *oscuro* e indiferente al criterio de ese gusto; o como han dicho algunos autores, indiferente a la ley del decoro²¹⁶.

El buen gusto del que ahora hablamos era en cualquier caso la legitimación de un dominio. No por otra cosa a eso aspira el *Bourgeois gentilhomme* de Molière (1670), pues a ese personaje las riquezas materiales le son insuficientes sin poder completarlas con el poder simbólico. En realidad, los ricos ignorantes, blanco del escarnio en la literatura entre el xvii y el xix, son innumerables; algunos manifiestan puntas de perfidia, como las que añade Balzac en obras como *Eugénie Grandet*. Se trata de una idea que no tardará en encontrar un sitio en la historia de la estética. Esta disciplina moderna constituye su codificación y sobre todo su antídoto, coincide con la «invención» de la literatura en sentido moderno, dotándola de una relativa condición de autonomía. Se podría decir que su periplo pasa por la normalización de las leyes y las estructuras del clasicismo renacentista según estrategias que la asimilan a una estilización abstracta, haciendo de ella un código aristocrático-burgués que acabará conduciendo a la laceración de las formas propias del rococó o del *kitsch*. El arte del Barroco puede ser considerado la

²¹⁶ Cfr. Roses, *Una poética de la oscuridad*, cit., p. 89; y Micó, *De Góngora*, cit., pp. 18 y ss.

gran mediación entre este proceso y la *facies hippocratica* de la historia, tal y como sentenciará Benjamin en su *Origen de la tragedia alemana* (1928) refiriéndose a la percepción de un vaciamiento de sentido que golpea la escritura de los artistas y la historia colectiva.

La literatura europea del Seiscientos es, a su vez, el espacio donde se realiza esta construcción del buen gusto con todo lo que le viene impuesto: ya con síntesis grandiosas, ya con contradicciones incurables. Es por ejemplo en este sentido que a la versificación de Torquato Tasso, introductor de tensiones métricas y retóricas, también puede atribuírsele una función inaugural. Las *Soledades* de Góngora se sitúan dentro de este proceso, en el cual lo trágico, lo grotesco o lo horrible de Shakespeare también encuentran un enraizamiento especial – no por casualidad los románticos van a reprender el derecho del genio individual a infringir las codificaciones del arte, es decir, del buen gusto –.

Las *Soledades* contribuyen a reconquistar una zona incisiva y perturbadora que el buen gusto excluiría con su poder corrector, y lo hace mientras defiende el valor de la escritura como instrumento de experiencia y de indagación, la cual cosa se contrapone precisamente a una idea ornamental del arte en que el buen gusto querría limitarlo. De aquí que antes se haya hablado de la capacidad de resignificación del código a partir de la oscuridad en relación a su mundo alternativo o anticortesano. Sobre el miedo a la transgresión del decoro, basta recordar las críticas de los detractores: [las *Soledades*] «piérdense por el exceso»²¹⁷. Aquello que se excedía, pues, no era otra cosa que los límites de este paquete normativo: el pelegrino errante viaja allá donde no está previsto que la humanidad pueda desarrollarse con grandes procesos disciplinarios; para empezar, los promovidos con la Contrareforma, y que resultarán característicos de la modernidad. Liberar la narración de la mimesis y de los criterios del decoro que regulaban la teoría de los géneros también quiere decir esto: activar la figuralidad como cifra del conocimiento y del estímulo crítico por medio del lenguaje.

Las peligrosas inversiones sintácticas del texto gongorino, sus estrategias compositivas y audacias retóricas, no son, por lo tanto, una simple forma de preciosismo en el tejido verbal referido a una verdad ya procesada, sino más bien un desafío hacia la posibilidad de creación de realidades desconocidas a partir de la creatividad y la imaginación²¹⁸. La polémica expresión gongorina es un cata-

²¹⁷ Jáuregui, DP, p. 64.

²¹⁸ Sobre la imaginación en Góngora véase M.S. Collins, *Mastering the Maze in*

lizador de la visión de este tipo de realidad, que en su contexto de producción deja de estar recluida en un horizonte definido y cierto, y que se alarga vertiginosamente hacia donde la empujan las revolucionarias teorizaciones de Galileo y Newton, hacia donde la trajinan las decapitaciones de reyes a manos de sus súbditos, y también donde el coraje de la escritura le abre camino. La experiencia de esta escritura es la que nos libra de la funcionalidad disciplinante del buen gusto impulsándonos hacia posibilidades inéditas. La oscuridad como respuesta al código vigente es la manera de decir, esto es de inventar, un significado nuevo que encuentra en la resistencia a la afirmación del buen gusto un punto que la cualifica. Forma parte de este impulso la necesidad – hoy podemos decir que provisional – de separarse del público. ¿O es que esta consciencia de aislamiento no está implicada en el título mismo de la obra que aquí hemos comentado?

Enlazando con aquella pincelada sobre la comparación entre Góngora y Brecht, parece justo precisar que las aportaciones de ambos autores se pueden entender dentro del mismo acto de contestación al gusto impreso por las clases dominantes como signo de su poder y de su capacidad de opresión, a veces hasta con gestos muy similares: el dramaturgo alemán rompe con la insistente idea de la mimesis en el teatro y reformula el sentido de la épica (del teatro épico) pasando de la idea aristotélica de un espectador que se identifica, vive y queda incluido en la acción escénica a uno que es espectador externo (un paso que posibilitan las estrategias de distanciamiento)²¹⁹. La responsabilidad histórica y social que eso supone tiene que ver con la idea de la befa o menosprecio hacia una supuesta élite económica patrona del ejercicio arbitrario de un gusto y de unos valores inconsistentes (y que Brecht también traslada en el plano de la frágil calidad humana en obras como *Los siete pecados capitales de los pequeños burgueses*).

Esta posibilidad de intervención que tiene el arte en la historia de la cultura es uno de los efectos de la aportación brechtiana que más interesó a Barthes, que lo relaciona con la misma responsabilidad de denunciar el estilo vacío: «El estilo escusa todo, dispensa de todo y especialmente de la reflexión histórica; encierra al especta-

Góngora's Soledades, en «Calíope», 8,1 (2002), pp. 87102; y, de la misma autora, *Los pasos peregrinos de la imaginación en las Soledades de Góngora*, en *Góngora hoy*, X, cit., pp. 15-32.

²¹⁹ Con respecto a Brecht véase el capítulo de Walter Benjamin, *¿Qué es el teatro épico?*, en *Tentativas sobre Brecht (Iluminaciones III)*, Madrid, Taurus, 1998.

dor en la servidumbre de un puro formalismo, de un modo que hasta las revoluciones de “estilo” resultan meramente formales²²⁰. La vacuidad reprochada a Góngora es en el fondo fruto de una lectura que tan solamente llena de sentido la alteza de la épica tradicional al servicio de la representación simbólica de un poder mezquino y basado en la riqueza material, pero puede ser también el peligro de una lectura incapaz de tener en cuenta el potencial de la relación entre la creación y la cultura.

La oscuridad poética y proteica de las *Soledades*, su forma crítica, implica un desprecio a la vanidad. Es este un sentido profundo de la disposición del significado, tan polémicamente «cubierto». Sin la aceptación de un tratamiento tal, es fácil ser burlados en las trampas del texto, como el congrio en las redes²²¹. De nuevo, salir exitosamente de ellas no es algo que consista solamente en el rescate de este significado literal bajo la cifra, sino en atribuir un sentido a todo lo que la oscuridad puede implicar.

²²⁰ R. Barthes, *Mitologías*, México DF, Siglo XXI Editores, 1991, p. 112. Barthes carga contra la fútil necesidad de mostrarse «vacíamente» innovador o vanguardista a través del estilo referido a unos casos y desde una época diferente a Góngora, para quien la innovación se toleraba en función del grado de mantenimiento y dependencia con la tradición.

²²¹ Sobre la imagen de las redes en la *Soledad* segunda, así como las imágenes del tipo del laberinto, véanse de nuevo Collins, *Mastering the Maze*, cit., y *Los pasos peregrinos*, cit.; también, de la misma autora, *The Soledades, Góngora's Masque of the Imagination*, Columbia - Londres, University of Missouri Press, 2002.

3. A FIN DE CUENTAS

aunque es verdad que en el hacer coplas he tenido alguna libertad...
GÓNGORA al obispo Pacheco

Por más que los contemporáneos de Góngora se esforzaran en definir los términos de la oscuridad de las *Soledades*, su carácter innovador no se pudo llegar a domesticar. Es por este motivo que los conservadores – que son siempre los más sensibles al emerger de la novedad – impugnaron prudentemente el texto a partir de presupuestos enraizados: de la crítica a la *obscuritas* de las *verba* al culteranismo y la desproporción entre objeto y discurso; todo bajo la protección de la autoridad clásica y de la noción de gusto que de ahí se extraía. De esta manera, defenderse de la oscuridad gongorina era una manera de defenderse de la modernidad o al menos de su parte más revulsiva. Es por eso que la crítica basada en reproches sobre normas preceptivas o sobre la lengua (el léxico, la sintaxis, la retórica) puede parecer algo reduccionista al lector de hoy. Y es que recluir el debate en el terreno lingüístico impide reconocer la amenaza más grave, que no es la interna al *ordo idearum*, sino una posibilidad que cala entre el *ordo idearum* y el *ordo rerum*. No pretendo negar que gran parte del mérito de Góngora no sea precisamente el manejo creativo de su lengua oscura, sino al contrario, que es preciso valorar la profundidad de sus implicaciones.

Está claro que para que esta experiencia fuera posible era necesario marcar distancias respecto al clasicismo transmitido por vía del Renacimiento. Pero no se trataba de cambiar sus preceptos por otros, sino de discutir la función de la norma en frente a la libertad creativa. En qué medida las *Soledades* hayan contribuido a eso, aun manteniendo un diálogo estrecho con la tradición, sigue siendo observado por la crítica de nuestro tiempo. Robert Jammes, haciendo un reclamo a la novedad, declara: «para nosotros, modernos, sumamente interesante: la idea de una poesía radicalmente nueva, el derecho, para el poeta, a hablar otra lengua, y finalmente el concepto de “lenguaje poético”» (precisamente en el *Prefacio* de la monografía de Roses sobre la oscuridad)²²². En el fondo, se apunta con una perspectiva necesariamente renovada lo que durante un período de la modernidad quiso ser leído bajo la categoría de la «literacidad»,

²²² R. Jammes en Roses, *Una poética de la oscuridad*, cit., 1994, p. xv.

pero que ya algunas corrientes antiguas habían abordado (pensemos en el legado de Pseudolongino).

Por todo lo dicho, vale la pena seguir revisando aquella concepción de la oscuridad como puro envoltorio de la revelación o, como fue más adelante, como el resplandor de una forma que, según la definición damasiana, no es oscura sino difícil (guarda un significado unívoco que se puede destapar). Digamos que la idea hoy predominante, si bien no ha dejado a un lado la verdad histórica o simplemente descriptiva de la anterior, la traviesa: la oscuridad, desde nuestro punto de vista, no es la barrera que se ha de franquear (por bello y dulce y provechoso que sea este ejercicio) para llegar a otro sitio. Para empezar, este otro sitio (la solución a la cifra) apelaba a un contexto de cultura que pertenecía a los eruditos del xvii; y esa es indiscutiblemente una de las bases necesarias para desenvolver el resto de operaciones más o menos mecanizables de la lectura. Para nosotros, especialistas o no, si bien podemos reconstruir arqueológicamente el legado material y hasta inmaterial del pasado, ni somos parte de ese contexto ni somos eruditos del xvii: la luz que se reivindica debajo del envoltorio yace tranquilamente en las notas a pie de página de las ediciones más difundidas y a la mano de cualquier lector. Unas ediciones, por cierto, de calidad probablemente superior a las copias fragmentarias que pudieron leer los contemporáneos de Góngora. Para nosotros, decíamos, la oscuridad no es la barrera que se ha de franquear para llegar a otro sitio porque las *Soledades* son ya este otro sitio: en su plenitud material explotan, operaciones de desglose a parte, las grandes posibilidades de sentido. Dicho de otra manera, la cifra no barra el paso al mundo de las *Soledades*, la cifra es este mundo. La encriptación en acto ha sido necesaria para advertirlo; la potencial descryptación, el pacto específico para habitarlo. La figura-obscureidad, materializada en la lengua e incrustada en el centro de toda la operación poética, es por consiguiente lo que mantiene esta virtud del texto en su cualidad de permanencia estética y significante. Dicho en otras palabras, el primato de originalidad designado históricamente a la *inventio*, y el atribuir a la formalización o al *ornatus* una función sucesiva y subalterna, es algo que viene invertido por Góngora, que hace del ornato un objeto fundamental de su invención y no un simple instrumento compositivo.

Vuelvo a la lección de Walter Benjamin sobre el destino alegórico de la modernidad: tenían en cierta manera razón los antiguos receptores de la silva cuando denunciaban que el misterio que se escondía bajo el velo era «irrelevante»: la historieta desmochada del naufrago (sencilla como trama argumental) y, según la convención,

su poquedad en relación con todo el resto (el grande esfuerzo de ingenio, la dificultad y el estilo oscuro) es lo que hace el misterio más misterioso; pues, como bien sabe el lector tras el giro del Novecientos, cuantas menos cosas haya bajo el velo, más moderna será la alegoría. Aquí, el potencial activo de la escritura sobrepasa lo que el desciframiento puede ofrecer como puro resultado finalista (o sea, la reconstrucción de la sintaxis, la identificación de todas las alusiones, las agudezas); una aspiración que de por sí sola y huérfana de colocación cultural puede resultar efectivamente frustrante o simplemente banal.

En frente a eso, ya en el siglo xvii la dinamización de las reflexiones críticas y poetológicas fue más que necesaria; y así lo vemos en los debates sobre la novedad, el *ingenium* y la inspiración, en la puesta en juego de la categoría del sublime o en el papel y especificidad de la poesía. Fueron esos los grandes temas de la indagación en las decisiones compositivas, desarrolladas no por caso en un determinado contexto social. El entorno del que hablamos podría encontrar su símbolo en aquella asimetría que presentaba la biblioteca del padre de Góngora respecto a su estatus social, y que se traduciría en la posibilidad de edificar un poder de las letras y la cultura al margen del poder por sangre o por riqueza. Ciertamente, aquí podría recuperarse la advertencia de Rodríguez de la Flor sobre el papel contestatario de la intelectualidad y el arte barroco. Si el ingenio del *racionero* podía torear a la autoridad del obispo Pacheco al precio de unos cuantos ducados²²³, ¿no podía el del poeta burlar la hipocresía de palacio en el campo de las letras?

Se ha visto que esta inclinación de Góngora en contra de la condición degradada del poder se confirma de manera explícita en algunos de sus versos (por ejemplo, cuando en la primera *Soledad* se despliega el discurso sobre la codicia de las campañas del imperio); pero si existe un gesto que realmente activa el contrapoder de la palabra poética, este es el de la denuncia implícita. En este sentido, la desestabilización de la mimesis y la preceptiva funciona como crítica efectiva al sistema de correspondencias vigente entre los objetos y los significados que se les ha querido atribuir. Y es en la misma dirección que se ha de entender el afán de presentar sistemáticamente aquello humilde como un bien auténtico y el lujo palatino como vanidad en el conjunto de las *Soledades*. Es también por el mismo motivo que se ha leído el ataque al buen gusto como aquello que permite hacer de la oscuridad una vía de experimen-

²²³ Cfr. en este mismo libro el apartado «Luis de Góngora, poeta *outsider*».

tación para reconducir el lenguaje hacia la función honesta de la interrelación social.

Solo detectando en la escritura esta fuerza creadora de un universo paralelo (un mundo de lenguaje que podría llenar el horizonte de sentido de una especie de grado cero del proceso de significación y en el cual el naufrago ha muerto y renacido para entrar dentro), se puede dejar de leer el contenido de las silvas como un pretexto lírico, como un juego neutralizable o como una simple narración interrumpida y volverlo a hacer inquietante, como lo fue al principio, pero por otras razones, pues el cofre ornamentado que antes nos obstaculizaba es ahora la fórmula de un extrañamiento – tal vez posible de aprender, pero siempre alternativo – que marca el espacio impreciso en el que puede darse una posibilidad ulterior de construcción.

LA OSCURIDAD, ENTONCES

Se ha visto que tradicionalmente, y también por lo que ha concernido a Góngora, los argumentos con los que se ha explicado el fenómeno de la oscuridad dentro del género de la poesía culta son principalmente dos: uno referido al tipo de contenido y el otro a la lengua. Por lo que hace al primero, se partía de la presunción de que existen contenidos esencialmente oscuros. La asociación idealista entre opacidad y cosa – como si no se pudiera hablar muy claramente sobre el misterio de la santísima trinidad y muy oscuramente sobre una silla – se ha mantenido vigente hasta la llegada de la modernidad, influenciando la manera de interpretar y de proponer la producción literaria y cultural perteneciente a ese ámbito: desde la tradición griega, la institución del oráculo ha ejercido este presupuesto, con una concepción del enigma que confirmaba la diferencia insalvable entre el conocimiento divino y el humano. Llegados a la Edad media, la patrística estableció que la función del exegeta especializado fuera interpretar la expresión lingüística oscura (alegórica) de la verdad misteriosa (alegorizada); un razonamiento que pronto asimilarían los poetas *agraciados* para justificar su estilo. De todas formas, está claro y es aplicable a cualquier época que la comprensión cerrada del binomio *res/verba* no ayuda al análisis de la relación entre ambos elementos ni al de la articulación con otros. Algo muy similar ha podido verse en el debate sobre el cultismo y el conceptismo barroco: la creación de agudezas estimulaba formulaciones ingeniosas destinadas a capturar el concepto; y para obtener ese objetivo, el uso convencional de la retórica, el léxico o las referencias estaba de hecho admitido (la regulación de su presencia se fundaba básicamente en la proporción y medida, o sea, en la cantidad).

La segunda causa de la oscuridad, digamos de las *verba*, está directamente relacionada con la consciencia de los mismos creadores en tanto que profesionales de las letras (como ilustraba el caso de algunos trovadores) o de los maestros de algún arte en el que pueden resaltarse determinados aspectos del artificio lingüístico (lúdico, estético, decorativo, ingenioso, etc.). Los frutos de esta tendencia suelen haber implicado la experimentación formal o la profusión del estilo. En nuestras latitudes, la *obscuritas* es la noción que viaja de la retórica antigua a la poética para designarla en el persistente marco de los clasicismos (al menos hasta un cierto punto).

De manera más pacífica o problemática, en cada momento de la tradición se establecen las posibles asociaciones entre poesía, lenguaje, verdad y poder. Eso explica, por ejemplo, los paralelismos planteados entre la oscuridad del verso, la filosofía o los textos sagrados. El poeta y admirador de Ausiàs March, Pere Torroella, lo tenía bastante claro cuando declara que nadie, sino un grande poeta, puede explicar el amor, ya que solo éste es especialista en la verdad del tema y en los recursos para exponerla. Por esta misma relación de ideas puede explicarse que en un momento dado se haya podido considerar a March un lírico más destacado en sutileza que en arte y a Góngora un exagerado en el estilo que trataba de una sustancia en modo absurdo.

Sin embargo, y pese a su diversidad, si una cosa unifica a estos dos poetas es que ambos colaboran en hacer de la oscuridad una palanca de modernización de los viejos discursos que antes he mencionado – me refiero a los discursos sobre la oscuridad misma, que la relacionan o con el asunto o con la lengua más o menos convencionalizada en estilos caros o preciosos, constituyendo una idea de dificultad como lujo aristocrático –. El paso que da March en este proceso puede resumirse en estos versos: «e de parlar no tendre lengua squiva, / e ver parlar, de ssi gran dolçor gita» [y para hablar no tendré la lengua esquiva / y el verdadero hablar, expulsa de sí la gran dulzura], (XLVII, v. 35-36)». He aquí una declarada relativización del arte u oficio que el mismo artífice dice que no tiene, ya que se encuentra al servicio de un discurso que persigue otro tipo de eficacia, más adherente a la verdad. El valenciano, pese a mantener una fisionomía tardotrovadoresca, ya dejado de confiar plenamente en las soluciones de la tradición de la que él mismo se nutre; y, sin embargo, confía mucho en el lenguaje. Este poeta del xv, a diferencia de todos los poetas de la crisis de la palabra que han poblado el xx, no relaciona ninguna de sus dificultades con la capacidad que tiene la palabra para decirlo todo (aunque no pueda ser de manera llana o dulce)²²⁴.

Para él, la oscuridad (vestida de condensación sintáctica, aspereza o contradicción) se ofrece como parte de un enunciado sincero y leal, y no como cofre precioso o estimulante. Para Góngora, junto al cuestionamiento del *vademecum* compositivo clasicista, esa confianza en la palabra aún prevalece: el lenguaje coherente y su estructura gramática es visto todavía como dis-

²²⁴ Cfr. en este mismo libro el apartado «Ausiàs March. Otro siglo de oro», en *Un paseo por la tradición*.

positivo válido para superar la impostura que lo asedia. En ese momento, sin embargo, para salvar la lengua y hacerla grande, la poesía debía de ser lo menos prosaica posible; y es así que en las *Soledades* toda la inspiración, arte e inteligencia se ponen al servicio de una expresión oscura porque refundada, llena de nuevos privilegios estéticos y significantes.

La relación que podemos establecer hoy con el lenguaje es diferente: en el siglo XIX la humanidad aún hace el viaje de la oscuridad a la luz (de la búsqueda de una comprensión del mundo mediante la fe, la ciencia, la literatura); pero los *novecentistas desengañados* lo hacen de la luz a la oscuridad (de las grandes certezas a lo que se descubre ser simples ilusiones o como datos relativos)²²⁵. Desde este ambiente, la palabra poética no deja de ser utilizada como herramienta, pero ha tenido que recalcar sus límites y renuncias: en la mayor parte de las poéticas, la profusión se vuelve precariedad; la verborrea, silencio; el empalabramiento, elipsis; la afirmación, apófasis; la revelación del secreto, una indicación resignada del misterio. Dando por descontada la ruptura entre el particular y el universal, ésta resultó ser la manera más honesta de hacer justicia a las pequeñas verdades reconocibles en la era del moderno y del postmoderno: auténticas en tanto que parciales, personales, interpretables, relativas. Dicho de manera simplificada, una de las grandes diferencias respecto al otoño de la Edad media de March es que la crisis iniciada hace más de un siglo de los pilares esenciales (la causalidad, la temporalidad lineal y constante o el yo unificado y compacto) ha dado paso a formas alternativas de la gestión del vacío (ya los fovistas de la mencionada exposición de París eran una muestra de ello)²²⁶.

En medio de estos dos mundos, se sitúa el caso de las *Soledades*. La búsqueda barroca sobre la voluble línea establecida entre la realidad y su imagen o ilusión, afina la consciencia sobre fenómenos como el reflejo, la versibilidad, la deformación o el sucedáneo. ¿Es todavía ésta la última oportunidad de encontrar alguna verdad debajo de la alegoría? A este mismo punto vuelve la época moderna, desnuda de pliegos y volutas, como espacio para la duda y la insuficiencia del lenguaje, cuando ya lo que se dice es siempre otro, alegoría; y sin embargo, esta otredad no corresponde necesariamente a algo de realmente existente o tan

²²⁵ Cfr. A. White, *The uses of obscurity*, Londres, Routledge & Kegan Paul, 1981.

²²⁶ Cfr. en este mismo libro el apartado «Sobre la categoría de oscuridad poética», en *La cuestión de la oscuridad*.

siquiera pensable. En cualquier caso, muy a menudo la alegoría moderna es aquella que deja de ser el cruce entre dos escrituras para el cruce entre una escritura y una ausencia.

§

La dimensión histórica y cultural en que se activa un determinado efecto de oscuridad ha mostrado como el conflicto de la incompreensión muchas veces se entrelaza a la percepción de novedad. Hay que reconocer que la innovación puede ser conflictual aun en ausencia de rasgos oscuros, pero es sin duda gracias a estos que la incompreensión asume ciertos matices – en eso, el caso de Góngora ha sido ejemplar –. La explicación está en la necesidad de renegociación del pacto entre lectura y escritura, una necesidad que surge cuando los viejos acuerdos que aseguraban la comprensión y la sintonía dejan de funcionar de manera satisfactoria. Tal vez la regeneración de este acuerdo es lo que podría transformar, tal y como pretendía el poeta cordobés, la angustia en admiración. Ante lo viejo o ruinoso, en definitiva, la oscuridad puede ser un utensilio para la construcción de verdades nuevas y, en consecuencia, de contrapoder.

La escritura, en los momentos en que ha sido más evidente la percepción de un cambio histórico, también ha reflejado el trauma individual y social vivido por los artistas e intelectuales. Normalmente, en estos procesos la renovada amplitud del registro oscuro se ha utilizado como empujón, síntoma, necesidad o anuncio de transformaciones. Así pues, los grandes poetas han elaborado las ruinas que recibían de una civilización para empujarla hacia territorios lingüísticos y cognoscitivos inexplorados y para ganar terreno en ellos.

Para decirlo con Bourdieu, la escritura siempre ha conservado un rol esencial en la manera en que se utiliza y compromete el capital simbólico; eso resulta más evidente cuando se encuentra más libre de servilismos para ganar una posición fuerte, o al menos protegida de las diversas formas de dominio (político, religioso, económico, social). No siempre se ha hecho a través de la oscuridad, pero expresarse de manera no comprensible a todos, o en definitiva a muchos, ha representado una opción cargada de un fuerte significado colectivo. La alternancia de limpidez y oscuridad en la poesía que sigue la tradición trovadoresca y siciliana, por ejemplo, ha sido leída como una tensión entre los viejos valores de la antigua aristocracia feudal y los nuevos valores de una protoburguesía de funcionarios de la corte. Se trata, en definitiva, de una dialéctica a

la que sería simplista atribuir un lenguaje unívoco: cerrar las filas de la expresión podría hacerse necesario debido a formas explícitas de represión (como durante la Contrareforma), o solicitado por un sentido regresivo y tal vez anti-intelectual.

Para Góngora, entonces, el ejercicio de una poética oscura es una oportunidad de liberación precoz de la escritura respecto a las afirmaciones de los códigos vigentes y de un sistema de representación abusivo, y esta es desde luego una perspectiva que supera la idea del bello (o detestable) velo encubridor. En cierta manera él mismo, a partir de la misma metáfora («quitar la corteza y descubrir lo misterioso que encubren») plantea esta superación: el beneficio no se encuentra tanto en el contenido cifrado como en los efectos del proceso de descifrarlo y, por supuesto, de la cifra en sí. Por eso, la oscuridad poética de las *Soledades* es productiva; porque se ha erigido como una manera de decir una cosa antes nunca dicha (una protesta, una poética, un mundo nuevo) y no solo de decirla de una manera diferente o inútilmente opaca. Góngora es sin lugar a dudas un poeta elitista, pero no hace poesía para él solo.

BIBLIOGRAFÍA

El desarrollo de las referencias bibliográficas en las notas a pie de página hace que sea innecesaria una compilación exhaustiva de los títulos ya citados. Sin embargo, y dada la inmensa producción de estudios sobre Góngora y las *Soledades*, se ofrece al lector una limitada selección de textos con la esperanza de facilitar las pilastras esenciales del diálogo crítico. Sin embargo, para un mapa más exhaustivo, pueden consultarse las bibliografías:

A. Carreira, *Bibliografía gongorina*, en *Góngora. La estrella inextinguible*, ed. J. Roses, Madrid, Sociedad Estatal de Acción Cultural, 2012, pp. 249-322.

C. Nadal - A. Pedraza - A. Rojas, *CABIGO. Catálogo de bibliografía Gongorina del siglo XXI*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2015, disponible en línea en: <<http://www.cervantesvirtual.com/obra/cabigo-catalogo-bibliografico-sobre-gongora-2000-2014/>> [Consulta: 15/12/19].

M.C. Simón Palmer, *Bibliografía de la literatura española desde 1980 1980-2015*, ProQuest, disponible en línea en <<https://search.proquest.com/ble>> [Consulta: 15/12/19].

Sobre la oscuridad poética, ya sea como cuestión teórica que como fenómeno creativo-literario colocado en una determinada época o contexto:

R. J. Bird-Swaim, *La oscuridad en la teoría poética española de la Edad de Oro*, tesis doctoral, Urbana, University of Illinois at Urbana-Champaign, 1996, disponible en línea a: <<https://www.ideals.illinois.edu/handle/2142/19938>> [Consulta: 25/11/19].

J.M. Cuesta Abad, *Poema y enigma*, Madrid, Huerga y Fierro, 1999.

J. Domínguez Caparrós, *Razones para la oscuridad poética*, en «*Revista de Literatura*», 108 (1992), pp. 533-573.

W. Egginton, *The Opacity of Language and the Transparency of Being: On Góngora's Poetics*, en A. J. Cascardi - L. Middlebrook (cur.), *Poiesis and Modernity in the Old and New Worlds*, Nashville, Vanderbilt University Press, 2012, pp.95-126.

W. Epton, *Seven Types of Ambiguity* [1930], Helsinki, The Hogarth Press, 1991.

F. Fortini, *Oscurità e difficoltà*, «*L'Asino d'oro*», vol. II, 3 (1991). pp. 84-88.

M. Fuhrmann, *Obscuritas. Das Problem der Dunkelheit in der Rhetorischen und Literaturästhetischen Theorie der Antike*, en *Immanente Ästhetik-Ästhetische Reflexion. Lyrik als Paradigma der Moderne*, ed. W. Iser, München, Wilhelm Fink, 1966, pp. 47-72.

M. Peñalver, *Las perplejidades de la comprensión*, Madrid, Editorial Síntesis, 2005.

J. Press en *The chequer'd shade: reflections on obscurity in poetry*, Londres, Oxford University Press, 1963.

G. Steiner, *Language and Silence. Essays 1958-1966* [1967], New Haven, Yale University Press, 1990.

Vv. Aa., *Obscuritas. Retorica e poetica dell'oscuro*, Trento, Dipartimento di Scienze Filologiche e Storiche, 2004, pp. 305-331.

Sobre algunos aspectos de la vida y obra de Luis de Góngora, ya sea desde un punto de vista panorámico que mirando a cuestiones más concretas:

L. Bergmann, *Sounds and Silences in the Baroque Labyrinth: Teaching Góngora and sor Juana*, en «Calíope», 11, 2 (2005), pp. 21-32.

J. R. Beverley, *Sobre Góngora y el gongorismo colonial*, en «Revista Iberoamericana», vol. XLVII, 114-115 (enero-julio), (1981), pp. 33-44.

M. Blanco, *Góngora o la libertad del ingenio*, en *Góngora hoy VIII*, ed. J. Roses, Córdoba, Diputación de Córdoba, 2006, pp. 17-38.

– *Góngora o la invención de una lengua*, León, Universidad de León, 2012.

B. Caplloch - S. Pezzini - G. Poggi - J. Ponce Cárdenas (eds.), *La Edad del Genio: España e Italia en tiempos de Góngora*, Pisa, ETS.

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

– (2009). «El conceptismo de Góngora y el de Quevedo». *El Confronto Letterario*, núm. 52, p. 353-377.

A. Cruz Casado, «*Tanto por plumas...*». *Góngora y los poetas cordobeses del Siglo de Oro*, en «Arbor: Ciencia, pensamiento y cultura», vol. 166, 654 (2000), pp. 277-295.

L. Dolfi, *El teatro de Góngora: conmutación y búsqueda de la identidad*, en *El Siglo de Oro en escena. Homenaje a Marc Vitsé*, ed. O. Gorsse - F. Serralta, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2006, pp. 247-262.

J. Lara Garrido, *La estela de la revolución gongorina. Relieves para una cartografía incompleta del gongorismo*, en *Una densa polimorfía de belleza. Góngora y el Grupo del 27*, ed. A. Soria Olmedo Sevilla, Junta de Andalucía, 2007, pp. 121-168.

B. López Bueno, *La poética cultista de de Herrera a Góngora*, Sevilla, Afar, 1987.

J. Matas Caballero - J.M. Micó - J. Ponce Cárdenas (eds.), *El duque de Lerma. Poder y literatura en el Siglo de Oro*, Madrid, Centro de Estudios de Europa Hispánica, 2011.

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

E. Orozco Díaz, *En torno a las Soledades de Góngora. Ensayos, estu-*

dios y edición de textos críticos de la época referentes al poema, Granada, Universidad de Granada, 1963.

De Paz, Amelia (2014). «Las cuentas de don Luis». A: Roses, Joaquín [ed.]. *El Universo de Góngora: orígenes, textos y representaciones*. Córdoba: Diputación de Córdoba, pp. 31-80.

A. Pérez Lasheras, *Más a lo moderno: sátira, burla y poesía en la época de Góngora*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 1995.

G. Poggi (ed.), *Da Góngora a Góngora*, Actos del congreso (Verona, 26-28 octubre 1995), Pisa, ETS, 1997.

– *Góngora*, Roma, Salerno editrice, 2019.

E.L. Rivers, *Góngora y el Nuevo Mundo*, en «Hispania», vol. 75, 4, 1992, pp. 856-861.

J. Roses, *Sobre el ingenio y la inspiración en la edad de Góngora*, en «Críticón», 49 (1990), pp. 31-49.

– (ed.), *La estrella inextinguible*, Madrid, Sociedad Estatal de Acción Cultural, 2012.

A. Sánchez Robayna, *Notas sobre el concepto de “gongorismo”*, en «Sincronie», 25-26 (2009), pp. 119-131.

Por lo que hace al poema de las *Soledades*, incluyendo estudios introductorios, sobre la polémica y la recepción, la oscuridad u otros aspectos puntales:

R. Jammes, *La obra poética de Don Luis de Góngora*, Madrid, Castalia, 1987 GÓNGORA, Luis de (1994 [1613]). *Soledades*. Edició a cura de Robert Jammes. Madrid: Clásicos Castalia.

D. Alonso, *Estudios y ensayos gongorinos*, Madrid, Gredos, 1955.

– (ed.), *Soledades de Góngora*, Madrid, Sociedad de Estudios y Publicaciones, 1956.

J. R. Beverley, *Aspects of Góngora's Soledades*, Amsterdam, John Benjamins Publishing Company (Purdue University Monographs in Romance Languages), 1980.

J. Beverley, *Introducción*, en L. de Góngora, *Soledades*, Madrid, Cátedra, 1979.

M. Blanco, *Góngora heroico. Las Soledades y la tradición épica*, Madrid, Centro de Estudios Europa Hispánica, 2012, pp. 71-132.

– *La polémica en torno a Góngora (1613-1630). El nacimiento de una nueva conciencia literaria*, en «Mélanges de la Casa de Velázquez», vol. 42, 1 (2012), pp. 49-71.

J. Gates (ed.), *Documentos gongorinos*, México D. F., El Colegio de México, 1960.

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

R. Ménendez Pidal, *Oscuridad, dificultad entre culteranos y conceptistas* [1945], en *Castilla: la tradición, el idioma*, Madrid, Espasa-Calpe, 1966.

J. M. Micó, *Góngora en las guerras de sus comentaristas: Andrés Cuesta contra Pellicer*, en «El Crotalón: Anuario de Filología Española», 2 (1985), pp. 401-472.

– *La fragua de las soledades: ensayos sobre Góngora*, Barcelona, Sirmio, 1990.

M.J. Osuna Cabezas, *Las Soledades caminan hacia la corte. Primera fase de la polémica gongorina*, Vigo, Academia del Hispanismo, 2008.

J. Ponce Cárdenas, *Géneros y modelos en las Soledades: la epopeya didáctica*, en *El Universo de Góngora: orígenes, textos y representaciones*, ed. J. Roses, Córdoba, Diputación de Córdoba, 2014, pp. 249-276.

J. Roses, *Una poética de la oscuridad. La recepción crítica de las Soledades en el siglo XVII*, prefacio de Robert Jammes, Madrid, Tamesis, 1994.

– *Góngora: Soledades habitadas*, Málaga, SPICUM, 2007.

– *Góngora hoy, X. Soledades*, Córdoba, Diputación de Córdoba, 2010.

– *Del olvido imposible a la nada indudable en las Soledades de Góngora*, en «Críticón», 129 (2017), pp. 243-268.

A. Sánchez Robayna, *Silva gongorina*, Madrid, Cátedra, 1993.

A. Vilanova, *Góngora y su defensa de la oscuridad como factor estético*, en *Homenaje a José María Blecua*, Madrid, Gredos, 1983.

S. Yoshida, *La novedad de las Soledades y sus lecturas erróneas. Influencia de la carta de Góngora sobre la polémica posterior*, en J. Roses (coord.), *Góngora Hoy, X, Soledades*, Córdoba, Diputación de Córdoba, 2010, pp. 81-101.

Barroco y Siglo de Oro

A. Blecua, *El concepto del Siglo de Oro*, en L. Romero Tobar (ed.), *Historia literaria/Historia de la literatura* [1978], Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2004, pp. 115-160.

W. Benjamin, *El Origen del drama barroco alemán* [1928], Madrid, Taurus, 1990.

B. Croce, *Storia dell'età barocca in Italia. Pensiero. Poesia e letteratura. Vita morale*, Bari, G. Laterza & Figli, 1929.

D. H. Darst, *Res y verba en las poéticas del siglo de oro*, en *Historia y crítica de la literatura española*, ed. F. Rico, vol. 3, 2, *Siglo de Oro, Barroco: primer suplemento*, coord. G. Egido Martínez, Barcelona, Crítica, 1992, pp. 62-68.

B. Echeverría, *La modernidad de lo barroco*, Ciudad de México, Era, 1998.

U. Eco, *Obra abierta*, Barcelona, Planeta-De Agostini, 1992.

A. Egido, *La hidra bocal. Sobre la palabra poética en el Barroco*, en *Fronteras de la poesía en el Barroco*, Barcelona, Crítica, 1990, pp. 9-55.

F. R. de la Flor, *Barroco: Representación e ideología en el mundo Hispánico (1580-1680)*, Madrid, Cátedra, 2002.

A. García Berrio, *España e Italia ante el conceptismo*, Murcia, Publicaciones de la Universidad de Murcia, Departamento de Lengua y Literatura Españolas, 1968.

B. Garzelli, *Dall'Arte de ingenio al Criticón: percorsi di letteratura italiana nell'ottica barocca del padre Gracián*, en A. Martinengo, *Gracián desde Italia. Cinque studi*, Viareggio, Mauro Baroni Editore, 1998, pp. 107-136.

H. Hatzfeld, *Estudios sobre el Barroco*, Madrid, Gredos, 1964.

A. Hauser, *Historia social de la literatura y el arte* [1953], Madrid, Guadarrama, 1957.

A. Lucas, *El trasfondo barroco de lo moderno (Estética y crisis de la Modernidad en la filosofía de Walter Benjamin)*, Madrid, UNED, 1992.

B. López Bueno, *La poesía del Siglo de Oro: historiografía y cánón*, en Vv. Aa., *Memoria de la palabra. Actas del VI Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro* (Burgos-La Rioja 15-19 julio), vol. 1, Madrid, Frankfurt, Iberoamericana, Vervuert, 2002, pp. 56-87.

J. A. Maravall, *La cultura del Barroco*, Barcelona, Ariel, 2008, pp. 94-95.

E. Orozco Díaz, *Temas del Barroco (de poesía y pintura)* [1947], Granada, Universidad de Granada, 1989.

E. d'Ors, *Lo Barroco* [1954], Madrid, Tecnos, 2002.

V. L. Tapié, *Clasicismo y Barroco* [1957], Madrid, Cátedra, 1978.

Sobre otras cuestiones literarias

T. Adorno - M. Horkheimer, *Dialéctica de la Ilustración*, Madrid, Trotta, 1998.

B. Brecht, *Breviario de estética teatral*, Buenos Aires, La Rosa Blindada, 1963.

H.G. Gadamer, *La actualidad de lo bello. Arte como juego, símbolo y fiesta*, Barcelona, Paidós, 1991.

A. Hauser, *Historia social de la literatura y el arte* [1953], Madrid, Guadarrama, 1957.

Pseudo-Longino, *De lo sublime*, traducción de E. Molina y P. Oyarzún, Santiago de Chile, Metales Pesados, 2007).

M. de Riquer, *Influencia de Ausiàs March en la lírica castellana de la Edad de Oro*, en «*Revista Nacional de Educación*», 8, 1941, pp. 49-74.

V. Šklovskij, en *La disimilitud de lo similar. Los orígenes del formalismo*, Madrid, Alberto Corazón Editor, 1973.

T. Todorov, *Crítica de la crítica* [1984], Barcelona, Paidós, 2005.

VOLUMI PUBBLICATI

1. Gabriele Frasca (a cura di), *Per finire ancora. Studi per il centenario di Samuel Beckett*
2. Natascia Tonelli (a cura di), *I sogni e la scienza nella letteratura italiana*
3. Claudia Buffagni e Andrea Birk, *Germania periodica. Imparare il tedesco sui giornali - Vol. I (manuale); Vol. II (guida dell'insegnante)*
4. Mauro Moretti e Massimiliano Tabusi (a cura di), *Palestina. Storia e territorio*
5. Nadia Cannata e Maria Antonietta Grignani (a cura di), *Scrivere il volgare fra Medioevo e Rinascimento*
6. Benedetta Borello, *Pubblico e pubblici di Antico Regime*
7. Romano Luperini e Pietro Cataldi (a cura di), *Scrittori italiani tra fascismo e antifascismo*
8. Massimo Palermo e Danilo Poggiogalli, *Grammatiche di italiano per stranieri dal '500 a oggi. Profilo storico e antologia*
9. Alessandra Ginzburg, *Il miracolo dell'analogia. Saggi su letteratura e psicoanalisi*
10. Emilia Petrocelli, *Italiano e alunni stranieri nella scuola del secondo ciclo: lo sviluppo della competenza testuale*
11. Tiziana de Rogatis, *Mappe del tempo. Eugenio Montale e T.S. Eliot*
12. Anna Antonello, *La rivista come agente letterario tra Italia e Germania (1921-1944)*
13. Valentino Baldi, *Psicoanalisi, critica e letteratura. Problemi, esempi, prospettive*
14. Silvia Pieroni, *Persone e testi. Sulla correlazione tra io e tu, specialmente in latino*
15. Massimiliano Tortora, *Vivere la propria contraddizione immanenza e trascendenza in Ossi di seppia di Eugenio Montale*
16. Massimo Palermo e Silvia Pieroni (a cura di), *Sul filo del testo. In equilibrio tra enunciato e enunciazione*
17. Daniela Brogi, Tiziana de Rogatis e Giuseppe Marrani (a cura di), *La pratica del commento*
18. Veronica Ricotta e Claudia Tarallo (a cura di), *Prospettive galileiane. Aggiornamenti e sviluppi degli studi su Galileo*
19. Marco Rustioni, *Allegoria. Storia e interpretazione*
20. Silvia Sferuzza, *Vocativo. Andrea Zanzotto sul margine. Introduzione e commento alle poesie*
21. Stefania Carpicci, *Ai margini del cinema italiano. Soubrette e maggiorate fisiche, artigiani e autori di film minori*
22. Maria Antonietta Grignani, *Una mappa cangiante. Studi su lingua e stile di autori contemporanei italiani*
23. Eugenio Salvatore, *Emigrazione e lingua italiana. Studi linguistici*
24. Daniela Brogi, Tiziana de Rogatis e Giuseppe Marrani (a cura di), *La pratica del commento 2. I testi*
25. Angela Gigliola Drago, *Verga. La scrittura e la critica*
26. Sara Natale (a cura di), *L'elegia giudeo-italiana. Edizione critica e commentata*
27. Emanuela Piga Bruni, *Romanzo e serie TV. Critica sintomatica dei finali*
28. Alejandro Patat (a cura di), *La letteratura italiana nel mondo iberico e latinoamericano. Critica, traduzione, istituzioni*
29. Giacomo Micheletti, *«Un gran mucchio di romanzacci». Franco Lucentini einaudiano (Parigi, 1949-1957)*
30. Marina Benedetti, Carla Bruno, Felicia Logozzo, Liana Tronci. *L'altro nel mondo antico. Riflessioni linguistiche*
31. Cèlia Nadal Pasqual, *Viaje a la oscuridad. Encuentro con las Soledades de Góngora y con sus lectores*

Finito di stampare nel mese di Gennaio 2020
presso le Industrie Grafiche della Pacini Editore Srl
Via A. Gherardesca • 56121 Ospedaletto • Pisa
Tel. 050 313011 • Fax 050 3130300
www.pacineditore.it



