



Literatura: teoría, historia, crítica

ISSN: 0123-5931

revliter_fchbog@unal.edu.co

Universidad Nacional de Colombia

Colombia

Pedraza Rodríguez, Amanda

La nueva poesía en tela de juicio: apuntes sobre el debate literario en torno a la obra de
Luis de Góngora

Literatura: teoría, historia, crítica, vol. 17, núm. 1, enero-junio, 2015, pp. 11-48

Universidad Nacional de Colombia

Bogotá, Colombia

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=503750637001>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica

Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal
Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

La *nueva poesía* en tela de juicio: apuntes sobre el debate literario en torno a la obra de Luis de Góngora

Amanda Pedraza Rodríguez

Universitat Pompeu Fabra, Barcelona, España

amanda.pedraza@upf.edu

A través de una revisión de los discursos críticos más relevantes que la publicación de las obras mayores de Luis de Góngora suscitó, este trabajo intenta ilustrar algunos de los fundamentos teóricos que, basados en la tradición clásica y, particularmente, en las poéticas de Platón, Aristóteles y Horacio, nutrieron los debates sobre la poesía en la primera mitad del siglo XVII. Se analizan, en concreto, las diferentes posturas que dichos documentos reflejan en torno a los problemas esenciales que la poesía gongorina planteaba, entre estos, la correspondencia de géneros y estilos, las innovaciones léxicas, el origen de la creación artística y la oscuridad poética.

Palabras clave: Luis de Góngora; poesía del Siglo de Oro; preceptiva clásica; teoría literaria; crítica literaria.

Cómo citar este texto (MLA): Pedraza Rodríguez, Amanda. "La *nueva poesía* en tela de juicio: apuntes sobre el debate literario en torno a la obra de Luis de Góngora". *Literatura: teoría, historia, crítica* 17.1 (2015): 13-48.

Artículo de reflexión. Recibido: 27/10/14; aceptado: 14/11/14.



Questioning the New Poetry: Notes on the Literary Debate over the Work of Luis de Góngora

Through a review of the most relevant critical discourses triggered by the publication of Luis de Góngora's major works, the article discusses the theoretical foundations that nurtured the debate on poetry that took place during the first half of the 17th century, which were based on the classical tradition, particularly the poetics of Plato, Aristotle, and Horace. Specifically, the paper analyzes the different positions reflected in these documents with respect to the essential issues posed by Góngora's poetry, such as the correspondences between genres and styles, lexical innovations, and poetic obscurity.

Keywords: Luis de Góngora; poetry of the Golden Age; classical rhetoric and poetics; literary theory; literary criticism.

A nova poesia em questão: anotações sobre o debate literário sobre a obra de Luis de Góngora

Por meio de uma revisão dos discursos críticos mais relevantes que a publicação das maiores obras de Luis de Góngora suscitou, este trabalho pretende ilustrar alguns dos fundamentos teóricos que, baseados na tradição clássica e, particularmente, nas poéticas de Platão, Aristóteles e Horácio, nutriram os debates sobre a poesia na primeira metade do século XVII. Analisam-se, em concreto, as diferentes posturas que esses documentos refletem sobre os problemas essenciais que a poesia gongorina propunha, entre estes, a correspondência de gêneros e estilos, as inovações léxicas, a origem da criação artística e a escuridão poética.

Palavras-chave: Luis de Góngora; poesia do Século de Ouro; preceptiva clássica; teoria literária; crítica literária.

IN DUDA ALGUNA, LA POLÉMICA suscitada tras la aparición de los poemas mayores de Luis de Góngora, la *Fábula de Polifemo y Galatea* y las *Soledades*, se constituyó en el más importante foco de ideas estéticas alrededor de la poesía durante la primera mitad del siglo XVII en España. Se abría con ella un espacio de reflexión sobre el fenómeno lírico y, en particular, sobre la poética culterana, que congregaría a escritores de la más alta valía, Quevedo y Lope de Vega entre ellos, así como a destacados humanistas. La difusión manuscrita de los extensos poemas gongorinos, según se estima en la primavera de 1613, provocó un común estupor ante las innovaciones sintácticas, léxicas y estilísticas que ahí se permitían. El uso de cultismos y neologismos, el abuso de tropos y figuras retóricas, la dificultad de las ingeniosidades cultas y de las agudezas conceptuosa derivaron en la invención de un estilo que no podía menos que asombrar por su indiscutible impenetrabilidad. Esto despertó una acalorada controversia entre quienes defendían y justificaban la *nueva poesía* de Góngora y quienes, aferrados a la normativa clásica, la rechazaban abiertamente. Los planteamientos de cada una de las partes fueron consignados en una serie de documentos que, además de evidenciar la notable erudición de sus autores, adoptaron en la mayoría de los casos la postura doctrinal de los tratados de preceptiva poética de su tiempo, aunque no por ello fueran considerados como tales.¹

El autor de las *Soledades* sería acusado, entre otros delitos literarios, de cometer una grave falta contra la lengua castellana, de violar sus más asentadas normas. Sería juzgado también por su apego a las ideas aristocráticas de “dificultad docta”, que exigían una separación consciente de lo vulgar, un cultismo exacerbado que, a juicio de Lope de Vega, desnaturalizaba la lengua y la expresión literaria. Imputaciones de esta índole no quedaron sin réplica. Sin embargo, como anota con frecuencia la crítica actual, la polémica gongorina no se caracterizó precisamente por su consistencia teórica, y el bando de la defensa, en particular, no solo recurrió a forzadas

1 Para un análisis de los distintos documentos que intervinieron en la polémica, remitimos, entre otros trabajos dedicados por extenso al tema, a Jammes (*Soledades*); Pérez Lasheras (“La crítica literaria”); Osuna Cabezas; Daza Somoano (“Alcance doctrinal”); Blanco (“La polémica”), y Romanos. Recomendamos, asimismo, la completa actualización, estudio crítico y edición digital que sobre dicha controversia adelanta, desde 2013, el proyecto *Pólemos* (Obvil-Université Paris-Sorbonne), dirigido por la hispanista Mercedes Blanco, algunas de cuyas publicaciones pueden consultarse en *e-Spania. Revue interdisciplinaire d'études hispaniques médiévales et modernes*, disponible en <<http://e-spania.revues.org>>

argumentaciones, sino que además dio muestras de una significativa dispersión de criterios, y llegó incluso a caer en evidentes contradicciones. En este contexto, cabe considerar la complejidad que representó, para unos y otros, identificar los principios estéticos justos que pudieran explicar la novedosa poesía de Góngora y, en concreto, el carácter excepcional de una obra como las *Soledades*. Como bien expresa Joaquín Roses:

[...] absortos y desconcertados por lo indescifrable, los críticos coetáneos al poeta oscilaban entre la defensa incondicional y los vituperios irracionales; algunos optaron por la interpretación desde parámetros eruditos y convencionales; otros intentaron explicar lo inexplicable hablando, de nuevo, de la locura clásica del poeta. (“Sobre el ingenio” 43)

Efectivamente, como se pretende ilustrar a continuación, mientras los detractores de Góngora, en sus intentos por descalificar las *Soledades* y el *Polifemo*, delataron claros prejuicios teóricos derivados de su sumisión a los principios de la poética más tradicional, los partidarios del poeta tendieron a justificar tanto las innovaciones lingüísticas como el ideal estético de oscuridad —principales motivos en los que se centraría la censura contra la poesía gongorina, abiertamente quebrantadora de la férrea autoridad aristotélica y horaciana—, basándose no solo en el carácter del poeta que confía en su propio ingenio antes que en las reglas del arte, sino también, y con un énfasis notable, en la clásica argumentación del furor poético. Ambas posturas, como se sabe, netamente platónicas.

La independencia ante los preceptos

Si, por un lado, los apologistas de Góngora —que en su mayoría compartían con él manifiestos principios elitistas—, en su apuesta por la innovación como evidencia del progreso poético, se basaban en ideas estéticas a partir de las cuales se hacía posible enaltecer la oscuridad y defender la *elocutio* compleja como parte de la búsqueda del deleite artístico, los detractores, de otro lado, criticaban los extremos viciosos del nuevo gusto culterano que representaban las obras de Góngora, exigiendo, a su vez, una razonable dosis de respeto por las normas del arte, del saber, como antídoto contra las extravagancias en las que a su juicio podía despeñarse el engañoso ingenio lego. En ello

insistiría el poeta y erudito sevillano Juan de Jáuregui, primero en acusar a Góngora, en su *Antídoto contra la pestilente poesía de las Soledades* (1614), de haberse inventado un “nuevo estilo”, “contrario al gusto de todos”. El poema de Góngora es así censurado, en un primer momento, por su novedad sin precedentes en la tradición literaria, básicamente por ser peregrino en cuanto al género, la métrica y el estilo. Al texto de Jáuregui respondería un defensor del nuevo gusto como Francisco Fernández de Córdoba, abad de Rute, con su extenso y complejo *Examen del Antídoto* (Madrid, 1617).² A pesar de no resolver expresamente los cuestionamientos planteados por el sevillano, se tiende a considerar el *Examen* la defensa mejor articulada y consistente de la nueva poesía, en donde, además de enaltecerse el elitismo poético, la oscuridad gongorina queda justificada como motivo de deleite, que, en opinión del abad, es el principal propósito de la poesía:³

[Es lícito] que nuestro Poeta, quando por levantar el estilo y realçar la lengua, quiera no darse a comer a todos y por conseguir este fin salga con

-
- 2 El abad de Rute fue también autor de otro documento fundamental en el marco de la polémica, anterior al *Examen*, el titulado *Parecer de don Francisco de Córdoba, acerca de las Soledades, a instancia de su autor* (1614). Aunque incluye una alabanza a Góngora y su alto estilo —no equiparable, sin embargo, al género del poema, según el abad—, este escrito se caracteriza por su alusión a la oscuridad como el defecto capital de las *Soledades*, oscuridad injustificada, a ojos del abad, por los temas allí tratados y por el hecho de no proceder de un deseo de brevedad y concisión. Ahora bien, si en la figura del abad suele reconocerse a un defensor de la obra gongorina, no deja de ser significativo el hecho de que se mostrara inicialmente crítico ante el poema. Para un análisis de los textos del abad de Rute dedicados a las *Soledades* y sus contradicciones respecto al tema de la oscuridad, remitimos a Orozco Díaz (“El abad de Rute”); Vilanova (“Góngora y su defensa”); Roses Lozano (*Una poética*); Yoshida, y Muriel.
- 3 Antonio Pérez Lasheras ha reconocido, como tantos otros gongoristas, la modernidad de este planteamiento formulado por el abad en su *Examen*; sin embargo, aduce otros razonamientos innovadores por parte del apologeta de Góngora que hasta ahora no se han analizado con suficiente atención y que valdría la pena tener en cuenta. Estas son las palabras del crítico: “El *Examen* del Antídoto [...] es obra importante no solo en la evolución y asentamiento del gongorismo, sino también en la historia de la estética [...]. Desde mi punto de vista, dos son las cuestiones tratadas por Fernández de Córdoba que estimo más ‘revolucionarias’: la consideración de que el placer estético difiere en mucho de otros tipos de deleite y la idea de que dicho placer es más intuitivo que necesario de estudio. Es decir, estamos ya ante las puertas de la plena autonomía del arte con respecto a la naturaleza. La poesía es una imitación orientada especialmente al deleite; su enseñanza queda relegada a un difuso segundo plano [...]. Por otra parte, en el fondo de las afirmaciones del abad de Rute se esconde la idea de que lo importante es la belleza sostenida por las palabras, es decir, su sonido, y no la perfección del acoplamiento entre las palabras y las cosas” (*Más a lo moderno* 67-68).

algunos celajes oscuros la bellíssima pintura de su Poema. [...] Que las cosas no vulgares de su naturaleza o artificio, en que no las alcance el vulgo, ¿qué se pierde? Mírase con no sé qué más de veneración lo que se sabe que no es para todos y algo a de quedar para los doctos solos, demás de que ay hombres que, preciándose de inteligentes, gustan de oyr las cosas menos claras.

Pero bolviendo a las principales causas del hablar grande, cierto es que con obscurecerlo algún tanto, le dan magestad [...]. Si de lo admirativo nace lo risible, también nacerá lo deleytable: y lo admirativo, cierto es, que no se produce de lo común y ordinario a nuestros ojos [...], sino de lo extravagante, de lo raro, de lo nuevo, de lo no esperado o pensado [...] y por el consiguiente el Poeta, cuyo fin (en la manera que se ha dicho) es deleytar, deue procurar siempre apartarse del carril ordinario del decir [...]. De todo ese artificio se vale nuestro Poeta en las *Soledades*, de lenguaje extraordinario, de translaciones, de epítetos, de símiles, de extensión, de periodos, cosas que Vm. no puede negar [...] ¿Luego tiene grandeza? Y es bien que la tenga, si como Poeta, y tan gran Poeta, a de levantarse sobre el común decir, a de admirar y deleytar admirando. (Citado por Daza Somoano, “Alcance doctrinal” 129-130)

Más tarde el propio Jáuregui, entregado con intensidad a la polémica, publica el *Discurso poético* (Madrid, 1624), una obra eminentemente teórica, con más amplio alcance que el *Antídoto*, en la que su autor, partiendo de sus propias reflexiones sobre asuntos de poética y sobre contenidos estéticos, pretende establecer un diagnóstico de la poesía de su tiempo, centrándose especialmente en el tema de la oscuridad. Según aseguraba, no era su interés en esta ocasión atacar directamente la obra de Góngora: “Con este solo ánimo escribo este papel donde no se culpa a ningún autor ni obra alguna señalada; solo me remito a aquellas en que se hallaren los abusos aquí reprobados” (*Discurso poético* 62). Sin embargo, es evidente que, sin mencionarle, condena al poeta cordobés por la misma razón por la que Baltasar Gracián le exaltaría en su *Agudeza*: por haberse fiado solo de su ingenio. Así se expresa Jáuregui:

Ay hombres de tan claro ingenio, i tanta viveza en el gusto, aunque sin estudios; que guiados sólo de su natural, aciertan a agradarse más de la mejor poesía, i menos de la inferior, bien que no averiguan razones desta ventaja, ni

saben los medios por donde se adquiere. Pero éstos, ni otros que más sepan (dígase todo) no an de exceder el límite de su juicio, sino creer fielmente, que algunas vivezas de particular energía, siendo inútiles i aun desabridas al gusto del más presumido; serán de admirable recreo para superiores espíritus. Es injusticia la de algunos, que fiados en su buen ingenio quieren que todo se ajuste a medida de su entendimiento. Devieran antes alentar el discurso i estudio, i crecer en sí mismos, para que les agradasse del todo la obra ecelente. (107-108)

Como observara Emilio Orozco respecto a la relación de Góngora con el Manierismo y, particularmente, frente al respeto por la norma promulgada en dicho periodo, aunque las *Soledades* fueron atacadas por su oscuridad, lo fueron, sobre todo, “por esa ruptura con una normativa en muy buena parte vigente entonces entre los poetas cultos y hombres de letras” (*Manierismo y Barroco* 163, nota 9). Lo que Jáuregui reprobaba del poema de Góngora, por ejemplo, basándose en los rígidos criterios de la tradición clasicista, era su carácter novedoso: no le perdonaba al poeta cordobés las alteraciones que provocaban sus arranques de libertad. Las innovaciones, claramente, ofendían el gusto de muchos puristas. No dudaba el sevillano en censurar, con dureza e ironía, la indignidad social, las vulgaridades y bajezas de asunto, escenas y palabras. Góngora, según el poeta y crítico, con su uso de voces humildes y elementos burlescos, rompía con la unidad de estilo, ya que en su intento de “escribir versos de altísimo lenguaje, grandilocos y heroicos” (Jáuregui, *Antídoto* 19), estos “se dejan caer infinitas veces con unos modos no solo ordinarios y humildes, pero muy viles y bajos” (24).

Parece que, más que indignarse por la oscuridad en sí misma —que analizaremos más adelante—, Jáuregui lo hacía por el hecho de que esta se produjera con cosas “domésticas” y palabras vulgares. Se insistía entonces en la falta de disciplina de Góngora que, por su uso de palabras y expresiones vulgares, tendía a romper la unidad de estilo según los géneros y formas poéticas que establecía la estética normativa manierista. Recuerda Emilio Orozco, citando a Edward M. Wilson, que esta, en su clasificación de géneros y estilos, imponía

la doctrina de que cada género tenía su propio carácter, que debía ser respetado cuidadosamente por el poeta que lo cultivaba. La comedia era

una cosa; la tragedia, otra. La égloga, la elegía, la epístola, la sátira y la oda eran géneros distintos que requerían un estilo particular en cada caso. Los estilos podían ser o el alto o el mediano o el humilde, pero no se permitía que se mezclasen. (*Manierismo y Barroco* 163-164, nota 9)⁴

Frente a estas rígidas distinciones, las *Soledades* no solo ofrecían la más singular mezcla de estilos, sino que también rompían con la normativa, ya que basaban su composición en la mezcla de distintos géneros de la lírica. Así pues, quedaba fundamentada una de las más graves acusaciones contra el poeta cordobés: la irreductibilidad de su obra mayor a la clasificación tradicional de los géneros literarios. En cuanto a la asimilación de su estilo, vale la pena traer aquí la relación que la investigadora Mercedes Blanco establece entre la característica actitud de Góngora frente a la imposición de determinadas normas y la inclusión que el ilustre humanista Pedro de Valencia hiciera, en su carta dirigida al poeta, de extensos fragmentos del tratado *De lo sublime*, de Longino y, en concreto, de su teoría del estilo sublime:

Esta teoría concede al artista del verbo independencia con respecto a las normas genéricas y a los preceptos retóricos y la facultad de obligar a sus receptores a cambiar sus hábitos, a renunciar a sus expectativas y prejuicios, para seguir al locutor sublime por donde este quiera llevarlos. Al vincular a Góngora con la doctrina de lo sublime, aunque con ciertas reservas, Pedro de Valencia le concede este tipo de soberanía. Se abre así el camino hacia lo que será la literatura en su sentido romántico y moderno, una actividad basada en un dominio creativo del lenguaje, libre de condicionamientos genéricos y no subordinada a finalidades didácticas o celebrativas. (Blanco, “La polémica” 53-54)⁵

4 Sin embargo, el abad de Rute acudiría a las leyes del decoro, según las expuso Horacio en su *Ars*, para justificar la desigualdad estilística de Góngora. Respecto a este asunto afirmaba en el *Examen*: “Uno de los cuidados maiores, que debe tener el Poeta, es el decoro pintando cada cosa con los colores de palabras que se le deben: encárganoslo en su arte Horacio [...]. La prudencia del Poeta consiste en acomodar su lenguaje y estilo al que verosimilmente usarían las personas, de quien trata” (citado por García Berrio 208-209).

5 Respecto a Longino y su célebre tratado, Menéndez Pelayo coincidió en afirmar que “tiene el mérito indudable de haber dado independencia a la técnica literaria más que ningún otro crítico de la antigüedad, y de haber acertado a distinguir del concepto de

Referirse al estilo sublime, o lo que venía a ser lo mismo, a la elevación de la lengua, representó para los defensores de la obra gongorina el recuperar las motivaciones de naturaleza idealista que, siglos más tarde, impulsarían también las ambiciosas aspiraciones de los modernos por elevar al poeta a la condición platónica de especialista en vocablos. Precisamente, Pedro de Valencia, amigo de Góngora y primero en emitir, a instancias del poeta, un juicio crítico sobre las *Soledades* y el *Polifemo*, dejó constancia en su *Parecer* (Madrid, 1613) de una cierta afinidad con el pensamiento platónico, al mostrar su preferencia por uno de los tres requisitos fundamentales que se supone debía cumplir todo aquel que pretendiera la creación de una auténtica obra:

De tres cosas decían los estoicos que han de concurrir en un artífice para que las obras salgan perfectas, que son: ingenio; arte; hábito o uso i experiencia, la primera, que es la naturaleza, es la fundamental i principal, i en la poesía lo es casi todo. (77)

Valencia no hacía otra cosa que aludir al intenso debate, con profundas y reconocidas raíces clásicas, que ponía en cuestión, entre la naturaleza y el arte, la causa eficiente de la poesía. Platón, como ya antes lo había hecho Píndaro —ambos citados en este *Parecer*—, había planteado e intentado resolver el pleito en favor de la naturaleza, si por naturaleza se entiende también la inspiración divina. No olvidemos que para los poetas del pasado

lo bello el de lo sublime, no bien discernido hasta entonces, y que no había sido objeto de tratado especial” (101-102). Pero quizás el más revolucionario de los planteamientos de Longino tiene que ver con la finalidad de la poesía. Esta, según afirma, no debe girar en torno al placer o a la utilidad, ya que está pensada para el logro de un propósito más alto: provocar un éxtasis en el lector, una sacudida del alma. En esto, asegura el antiguo pensador, radica la grandeza de este arte, y este concepto de grandeza está íntimamente ligado a la concepción platónica de la poesía. El influjo de esta doctrina de lo sublime contribuyó a desvalorizar, sin duda alguna, el carácter ético y social del arte, lo cual dio origen a una polémica tendencia: la de estimar la actividad individualista de la poesía por encima de su valor social. Entre los partidarios de Góngora, el estilo sublime era considerado un mérito de la pretensión de oscuridad por parte del poeta. Como hace constar el abad de Rute, se tenía la idea de que la oscuridad “hace y engendra el hablar grande y estilo sublime” (Fernández de Córdoba 138). Así lo dejaría consignado en el *Examen del Antídoto* tanto como en su *Parecer*. Sin embargo, afirmaba en este último que el estilo sublime no correspondía a un poema de género bucólico, como lo era, a su juicio, las *Soledades*.

la inspiración divina era algo natural, precisamente porque lo sobrenatural formaba parte de su mundo.⁶ Pues bien, Valencia advierte en Góngora las tres cualidades antes mencionadas, pero así como reconoce el ingenio único que caracteriza al poeta, no pierde la oportunidad de reclamarle que sea su “pretensión de grandeza i altura” la que le lleve al ornato excesivo y buscado fuera de sí, desestimando con esto el ingenio y la naturaleza que le son propios.⁷ Sobre la paradójica postura de Valencia, apunta María José Osuna Cabezas lo siguiente:

Si solo nos quedamos con estos reproches, parecería que Pedro de Valencia fue el primer oponente de la poesía de Góngora. Pero ¿cómo no iba a señalar Valencia extrañas cuando se encontraba ante una obra completamente diferente, novedosa y que no seguía —al menos en apariencia— los preceptos de la retórica y de la preceptiva clásica? (38)

Más tarde serían los mismos partidarios del poeta quienes, basándose en sus extraordinarias dotes de ingenio, argumentaran que una obra de las características de las *Soledades* difícilmente podría ser creada solo de la mano del arte. La invención del poema no podía obedecer exclusivamente a la plena conciencia estética de su autor. Un factor de otra índole, a su juicio, llegaría a ser determinante en la consecución de tan desconcertante obra.

6 De ahí la concepción que Platón ofrece en el *Ion* de un creador poético libre, independiente, no sujeto a normas ni a ninguna técnica, comprendiendo por técnica un conjunto de reglas dadas por el hombre sobre la base de un conocimiento superficial y mecánico de la realidad. En el *Fedro*, reitera que la verdadera poesía no es la que brota de una técnica y la que obedece a unas normas racionales, sino la que está inspirada por la divinidad: “Aquel, pues, que sin la locura de las musas acude a las puertas de la poesía, persuadido de que, como por arte, va a hacerse un verdadero poeta, lo será imperfecto, y la obra que sea capaz de crear, estando en su sano juicio, quedará eclipsada por la de los inspirados y posesos” (245a).

7 Suele afirmarse por parte de la crítica gongorina actual que el *Parecer* de Pedro de Valencia determinó el sustento teórico —principalmente respecto a la superioridad del ingenio frente a las demás cualidades del poeta— de los documentos posteriores que intervinieron en la polémica, particularmente de los tres primeros: el *Parecer*, del abad de Rute; el *Antídoto*, de Jáuregui, y el *Examen del Antídoto*, también del abad. Sobre la primera fase de la polémica gongorina, véase Osuna Cabezas. Véase, asimismo, el análisis que Daza Somoano ofrece de los primeros manuscritos, anteriores a la crítica oficial gestionada por Lope de Vega y Jáuregui, que ya dan cuenta no solo del ambiente combativo, sino del “estado de opinión” que rodeó la obra gongorina prácticamente desde la inmediata difusión de sus poemas mayores (Daza Somoano, “Contexto crítico”).

Góngora, ¿un poeta inspirado?

Los primeros versos de la dedicatoria de la *Soledad primera* fueron objeto de un debate que, como ilustra Joaquín Roses (“Sobre el ingenio”), plantearía la necesidad de defender la poesía de Luis de Góngora desde la óptica propia de la estética platónica. Los protagonistas de la controversia fueron Francisco Martínez de Portichuelo y el licenciado Francisco de Navarrete. Los versos cuestionados serían los siguientes:

Pasos de un peregrino son, errante,
cuantos me dictó versos dulce musa,
en soledad confusa
perdidos unos, otros inspirados. [vv. 1-4]

La discusión entre los dos eruditos se inicia al momento de exponer sus diferencias respecto al sentido literal de los verbos “dictar” e “inspirar” y su relación con los citados versos. Según intenta demostrar Francisco de Navarrete, “inspirar” no comparte el mismo significado que “dictar”; mientras este último alude al poeta como mero instrumento de las musas, con “inspirar” se está reconociendo al autor como causa primera de su obra, por lo cual el poeta no puede recibir el dictado de la Musa y al mismo tiempo ser un inspirado, que es lo que insinúa Góngora. Portichuelo, por su parte, no solo advierte la correspondencia de dichos términos al inicio de su *Apología en favor de don Luis de Góngora* (Córdoba, 1627), asegurando que en ambos casos se trata de una influencia externa dirigida a un pasivo receptor, sino que elabora además un perfil teórico en torno al concepto de “furor poético”, aplicable a la figura del poeta cordobés, al que se refiere frecuentemente con la denominación “archipoeta”. Para empezar, el autor de la *Apología* no solo atribuye a Góngora la condición de poeta inspirado, sino que asegura que este se reconoce como tal y que en sus versos así lo confiesa:

Pruebo esto porque los poetas, ora canten dictados, ora canten inspirados, no cantan más de lo que sus Musas les dictan o les inspiran, según el verso citado de nuestro Archipoeta: “me dicta Amor, Calíope me inspira”. Y en otra parte: “Musas si la pluma mía / es vuestro plectro, dexad”. Donde debajo del nombre de *pluma* se entiende él mismo hecho instrumento, o, por

mejor decir, así como la vihuela es el instrumento donde pulsado canta el músico, así la pluma es el instrumento donde la Musa del Archipoeta canta. Confesar, pues, Don Luis a su pluma por plectro de su música es confesarse a sí mismo por instrumento de su Musa, y esta por causa principal de los versos, como se ve claro. (111)

Portichuelo evidencia así su empeño no solo por ilustrar con minucioso detalle la concepción platónica del furor poético —como ya lo hiciera un significativo número de preceptistas—, sino por buscar también su aplicación en un caso concreto y de su tiempo, de ahí su originalidad. El partidario de Góngora acude, sin embargo, a los tópicos característicos de los tratados teóricos; por ejemplo, a la defensa divinizante de la poesía apoyada en la sinonimia poeta-profeta (113). La *Apología* recupera así la doctrina de la inspiración, basándose en los mismos presupuestos platónicos que expusiera Luis Alfonso de Carvallo en el *Cisne de Apolo* (Medina del Campo, 1602); recibe, como afirma Roses, una influencia directa de este texto, ya reconocido en aquellos años de la polémica gongorina por su defensa de la “vena” poética (Roses, “Sobre el ingenio” 45-46). Vale la pena resaltar el hecho de que se asocie, en este contexto, la imagen platónica del poeta como mero receptor de mensajes divinos con la de un creador plenamente consciente del proceso de elaboración de su obra, como lo era Luis de Góngora. Esta es la formulación que se extrae de la *Apología*:

Así el poeta no puede hacer versos sino elevado y ayudado, soplado, inspirado de la Musa; de donde se sigue como en buena consecuencia que el poeta solo es instrumento de los versos, pensamientos, dialectos, dicciones y discursos inspirados, y nunca llega a ser causa principal de ellos, ni de lo que discurre, piensa o habla, ora cante “dictado” o “inspirado”, pues nunca por sí mismo, sin la asistencia de su Musa que lo eleva, puede ejercitar las tales acciones, la cual musa es la causa superior y divina. (Martínez de Portichuelo 112)

La razón por la cual Portichuelo, como tantos otros partidarios de Góngora, hace eco de este rasgo, digamos, polémico —del que frecuentemente se servirían los tratadistas para justificar el misterio de la inspiración, y por ende, de la poesía— puede tener, sin embargo, un propósito más ambicioso que el de simplemente dotar de una carga enigmática a la figura de don Luis.

Nos referimos a la íntima conexión de esta idea del poeta poseso que sigue el dictado divino con el planteamiento, también platónico, que concede al poeta el dominio absoluto de la lengua, interpretación que se veía ya prefigurada en las *Anotaciones a la poesía de Garcilaso* (Sevilla, 1580), del preceptista Fernando de Herrera. En el caso de Portichuelo y su defensa de la obra gongorina, esta cuestión tendría una justificación muy precisa: dar validez a la oscuridad como estimulante del estilo sublime.⁸ Es así como el apologista de Góngora reconoce en este al poeta “inspirado”, que domina como ninguno “la propiedad del verbo”, adornando los conceptos y pensamientos con “ajenos y peregrinos modos, pespuntándolos con palabras hamponas, ya de su lengua, ya de la ajena si la suya no las tiene tales que igualen a la materia, o inventándolas nuevas” (Martínez de Portichuelo 104).

Pero Portichuelo no sería el único que, al amparo de la teoría platónica de la inspiración, justificaría los “altos modos de decir” del poeta cordobés. Martín de Angulo y Pulgar también se serviría de esta idea del poeta semidiós para defender, en sus *Epístolas satisfactorias* (Granada, 1635), el lenguaje tan poco espontáneo de Góngora y, en general, sus atrevimientos estilísticos:

[...] ya es recibido de Poetas y Oradores que el impulso de hazer versos es vn cierto furor diuino (V.m. lo confiesa) con que el Poeta se inflama y se leuanta de los demás hombres. Y esta inflamación la causa el embeleso, que no le permite ser humano en su lengua ni tribial ni trobador, sino seuero y docto, como V.m. dize que deue ser. (Citado por Daza Somoano, “Alcance doctrinal” 132)

Resulta notable, sin embargo, que el mismo Angulo y Pulgar, así como el abad de Rute en su *Examen*, se acogiera a Horacio —antes que a Platón— a la hora de defender la renovación léxica que suponía la poética gongorina. Aunque la concepción platónica del lenguaje como una imitación ideal,

8 Como se ha sugerido en una nota anterior, la relación entre la oscuridad y el estilo sublime fue planteada casi en los mismos términos por el abad de Rute. De hecho, en las páginas iniciales de su *Parecer*, recurre también a la equiparación del poeta con el profeta, con la cual se podía justificar, según él, la necesidad de encubrir la obra con el velo de la oscuridad, pero haciendo énfasis, a diferencia de Portichuelo, en que esto dependería exclusivamente de la clase de asuntos que se trataran, aludiendo específicamente a los misterios de religión o profecía, que, a su juicio, no correspondían a un poema como las *Soledades*.

presente en el *Cratilo*, reconoce en la naturaleza de los nombres la correspondencia con la idea de flujo universal, concibe la lengua como algo vivo que se transforma con el tiempo —imagen platónica del lenguaje que abriría el camino a la propuesta herreriana de enriquecer con nuevos vocablos la locución poética—. Es a Horacio a quien se invoca por haber aprobado este expresamente, en su *Epistola ad Pisones*, como antes lo hiciera Aristóteles en la *Poética*, el uso de peregrinas voces. En cualquier caso, es evidente el empeño de los defensores de Góngora por reivindicar la independencia en el uso de la lengua que el ejemplo del poeta cordobés representaba, mejor que cualquier otro de su tiempo. Esta postura respondía, en gran medida, a quienes acusaban a Góngora de hablar en una lengua extranjera. Jáuregui, por su parte, advierte de tal “blasfemia poética” en el *Antídoto*. Ante acusaciones tan graves, Martín Vázquez Siruela, otro de los apologistas, argumentará, en favor del autor de las *Soledades*, en defensa de su nuevo estilo y, particularmente, de su uso de nuevos vocablos, que solo a los grandes poetas, descendientes de Homero y de Virgilio, ilustres almas favorecidas por la divinidad, se les otorga la capacidad de renovar las artes (91-93).⁹ La descripción que Mercedes Blanco nos ofrece de dicho texto ilustra perfectamente lo útil de la imagen platónica del poeta en el contexto de la polémica:

Vázquez Siruela comienza por una idea bastante trillada, recordando que las artes son de origen divino, y muy especialmente el arte poética. Es necesario que sean pues donadas por el cielo, y para que este don se cumpla hace falta un mediador, un hombre providencial, un héroe, o como escribe Vázquez Siruela, uno “de estos espíritus heroicos que en señalados períodos de tiempo vienen al mundo como enbiados de las estrellas para que fomenten la luz de las artes”. Estos espíritus generosos y heroicos, noción que anticipa

9 El apologista recurre al planteamiento platónico del entusiasmo encadenado, a la idea de que solo el auténtico poeta puede transmitir la gracia divina que le ha favorecido, haciendo inspirados también a otros poetas: “¿Qué ALMA tan EROICA en este género emos visto, o qué aguardamos que venga en toda la posteridad, si en él resplandezen todos los dotes con que las estrellas señalaron aquellas dos ideas clarísimas de la Poética: ímpetu tan grande i arroamiento de espíritu, que colmándolo a él, redundó para causar moción en los demás? Porque si no nos queremos negar a la razón, sino confesalla sinceramente, ¿quién escribe oy que no sea besando las huellas de Góngora, o quién a escrito verso en España, después que esta antorcha se encendió, que no aya sido mirando a su luz?” (Vázquez Siruela 93; mayúsculas del autor).

claramente la idea del genio que dominará el siglo XVIII, tienen vocación a fundar las artes. (Blanco, “La idea de estilo” 26)

Queda también expuesta en el “Discurso sobre el estilo de don Luis de Góngora y carácter legítimo de la Poética” (1645 o 1648), de Vázquez Siruela, la idea de “lo escondido”, la necesaria oscuridad en una poesía pensada para una selecta minoría, pero una oscuridad conseguida a partir del lenguaje poético, escondida en “la contestura i en el ornato de las palabras”, que en el caso de un poeta como Góngora hace “hasta parezer que habla en lengua estraña” (100-101). El referente clásico al cual se podía recurrir para justificar la extravagante lengua poética de don Luis era Cicerón, en concreto, a su célebre separación entre poesía y oratoria. El apologista recuerda algunos pasajes de *Sobre el orador* en donde se defiende que el lenguaje del orador sea uno, y otro el del poeta, algo a lo que, por cierto, ya se había referido Aristóteles en el tercero de los retóricos (*Retórica* 1404a). Cicerón, sin embargo, es mucho más contundente, como bien deja constancia la cita de la que Vázquez Siruela saca tanto provecho: “Poema enim RECONDITVM PAVCORUM approbatione, oratio popularis ad pensum vulgi debet moveri” (100).¹⁰

El concepto de oscuridad —lo escondido en las palabras—, y el elitismo poético que defiende el partidario de Góngora, parece guardar una relación directa con la propuesta de dificultad docta erigida por el preceptista Luis Carrillo y Sotomayor en el *Libro de la erudición poética* (Madrid, 1611). De hecho, tras ser censurado por su oscuridad, Góngora la defendería con los mismos argumentos que expusiera Carrillo en su tratado:

Demás, que honrra me ha causado hazerme obscuro a los ignorantes, que essa es la distinción de los hombres doctos, hablar de manera que a ellos les paresca griego, pues no se han de dar las perlas preciosas a animales de cerda. (Góngora, “Respuesta” 257)¹¹

10 “El poema, en efecto, poco accesible, debe buscar la aprobación de los pocos, mientras la oración debe dirigirse a la inteligencia del vulgo” (mayúsculas del autor).

11 El abad de Rute justificará también la oscuridad poética, en su *Examen del Antídoto*, desde el principio elitista de “no darse a comer a todos”. Sin embargo, la expresión usada por Góngora parece extraída de una cita de San Jerónimo —de su comentario al *Libro de Nahúm*—, que el propio abad incluye en su *Parecer*: “Ut non facile pateat sanctum

Sin llegar a asegurarla, las innegables similitudes entre la teoría carriilesca y la práctica gongorina han llevado a un buen sector de la crítica a sugerir que, si no el determinante, el tratado de Carrillo fue, por lo menos, la ratificación que las propias ideas de Góngora necesitaban. De hecho, ninguno de los preceptistas conocidos hasta entonces había teorizado con tanto rigor la máxima horaciana “odi prophanum vulgus et arceo” como lo haría Carrillo (333). Ninguno como él había evidenciando a través de su obra la misma aversión a lo vulgar, y tal vez a lo popular, que profesaron los antiguos. Según afirmaba, la verdadera poesía, dada su elevada condición, debía estar velada a los ignorantes; solo una minoría culta y preparada podía tener acceso a ella. Sin duda, en el tratado de Carrillo se hacía patente, más que en cualquier otro de su tiempo, un propósito literario e intelectual dirigido a un ideal de poesía erudita, forjada con estudio. De ahí su insistencia no solo en la necesidad de una separación del lenguaje vulgar, sino en la exigencia de la dificultad docta como signo de la expresión poética. Pero, como afirma Colin Smith, los defensores de Góngora no solo encontraron argumentos a favor del arte intelectual en el *Libro de la erudición poética*, sino también el componente esotérico de la creación poética, claramente inspirado en las doctrinas platónicas, que elevaba aún más la condición excepcional de un poeta como Góngora (170-171). Cabe decir que Carrillo cree —platónicamente— que los poetas escriben sus versos con el “ánimo encendido en ciencia y calor de divinas Musas”, y que “ellos o sus Musas son descubridores de las cosas escondidas” (331).¹² Por ello, en sus *Discursos apológeticos por el estylo del Poliphemo y Soledades* (1624), el humanista cordobés Pedro Díaz de Rivas, defensor de la artificiosidad gongorina, no solo cita a Carrillo —junto a máximas autoridades— para reprobar el juicio del vulgo, sino que además reconoce en el más determinante de sus postulados el principal vínculo con la concepción divinizante de la poesía:

canibus, et margaritae porcis, et prophanis sancta santorum”. Cita de la que también se servirá Carvallo, en el *Cisne de Apolo*, para referirse a la oscuridad de los poetas: “[...] y porque lo sancto no se diesse a los perros, ni las margaritas a los puercos” (véase Vilanova, “Góngora y su defensa” 667, 672).

12 Valga aclarar que esta idea platónica no fue desarrollada extensamente en el tratado de Carrillo, ya que en este se dio prioridad a la razón aristotélica (véase Carrillo y Sotomayor 331-332).

Un moderno de grande ingenio afirma que [el poeta] sólo se distingue de los demás de la alteça de el lenguaje [nota marginal: Don Luis Carrillo, en su *Erudición poética*]. Esto confirma solamente el concederse escribir poéticamente a ingenios muy grandes y por lo remoto de el dezir vulgar, como partícipes de impulsos divinos y de inspiración superior, como notó doctamente Platón, in dialogo *De furore poeticō*, Cicerón, *Pro Archia poeta*, y los demás. Assí a los Poetas, por la alteça y divinidad de espíritu, los llamaron *Vates*, la qual voz significa lo que el Griego llama *Prophetas*, y nosotros *Adivinos*. Y aun, antiguamente, quien era adivino solía ser Poeta [...]. Dirá alguno: yo confieso que nuestro Poeta alcançó con este modo de decir un estylo lebantado, pero pudiera moderarse, no baxándose a dezir vulgarmente y juntamente dándose a entender a todos; el qual modo de dezir tuvieron muchos Poetas griegos, latinos y toscanos. A esto respondo que el Poeta no tiene obligación de regular la alteça de su ingenio con el juizio del vulgo, antes todos huyeron de agradarle. De lo qual solo hizo un tractado Don Luis Carrillo (illustre ingenio cordobés), a quien intituló: *Erudición poética*. (37-56)

Por lo visto, el apologista de Góngora no tiene duda del motivo que impulsó al poeta cordobés a expresar su aristocratismo estético. Díaz de Rivas parece apuntar a que Góngora sentía peligrar la auténtica poesía si esta, incitada por los ignorantes, abandonaba la elocución, lo que imponía, en su caso, reafirmar la valoración del lenguaje poético. Por ello, al igual que Carrillo, insiste no solo en la importancia de escribir para una minoría docta, sino en la necesidad de distinguir el lenguaje poético de otros lenguajes, considerar la existencia de un lenguaje propio para la poesía, aludiendo, como tantos preceptistas, a la clásica distinción entre el poeta y el orador, entre el lenguaje común y el modo de decir del poeta, que en el caso de las *Soledades* “se ha de reducir al sublime” (52). De alguna manera, aquella corriente lírica que lidera Fernando de Herrera, y que toca a Luis Carrillo y Sotomayor tanto como a Góngora, denota, más que nada, una progresiva intelectualización de la inspiración, basada en la concepción del poeta como aquel que conjuga proporcionalmente naturaleza y erudición. Recordemos que solo el erudito podía cumplir a cabalidad la alta responsabilidad impuesta al poeta por parte de Platón: ser legislador del verbo. Góngora, a ojos de su apologista, representaba un poeta excepcional, que cumplía como

ningún otro los requisitos más dignos de su arte: ingenio natural —aunque se refiera explícitamente al impulso ascensional del furor inspirado— y erudición extraordinaria. Basándose en esta condición privilegiada, Díaz de Rivas justificaría los atrevimientos poéticos del nuevo estilo gongorino. Precisamente, al carácter erudito de Góngora y, particularmente, al origen de su lengua, alude Mercedes Blanco:

La lengua erudita de Góngora —lengua en sentido amplio, compuesta no solo de vocablos sino de giros sintácticos, de locuciones, de nociones recurrentes y de mitos privilegiados— en gran parte procede de la literatura latina y neo-latina, directamente o con la mediación de poetas italianos, portugueses o españoles. Pero también se enriquece con el aporte de textos contemporáneos no poéticos, con ingredientes espigados en crónicas, en cosmografías, en tratados de filosofía natural o moral, de arquitectura, de pintura, de música, de gramática o de retórica, en la prosa forense y hasta en la prosa de la conversación cortesana y en géneros de procedencia oral como la copla, el cuentecillo y el romance [...]. Los doctos piensan que a favor de este deleite poético los saberes especializados —en cierto modo lengua muerta— vendrán a enriquecer la lengua viva, lengua de los afectos y los dramas humanos, lengua de una poesía española ya no necesitada de la tutela de la elocuente Italia o de la erudita Francia. (“La polémica” 58-59)

Díaz de Rivas reconoce esta altísima cualidad del poeta cordobés, que no duda en asociar a la oscuridad de las *Soledades*, oscuridad que justifica porque se debe a “la erudición que contienen” y al “modo de decir” sublime. A su juicio:

[...] lo que llaman obscuridad en nuestro Poeta no es falta suya, sino sobra de virtudes poéticas y falta o de lección o de ingenio o de atención en el lector: como no es falta de el Sol que yo no le pueda mirar de hito, sino de mi vista dévil y flaca. (55-56)

Pero no siempre la poesía de Góngora fue estimada por su lenguaje elevado o por la erudición de sus contenidos y la dificultad de acceder a ellos por parte de lectores sin formación; en la *Censura*, como analiza Xavier Tubau, Lope rechaza la idea de que las *Soledades* sea un poema oscuro por la complejidad de los asuntos que trata:

Lope acomete en la “Censura” contra la equiparación de las *Soledades* a los poemas de Homero, donde se reunían, en opinión de Platón, “todas las ciencias humanas y divinas”, y pregunta irónicamente si la circunstancia de no entender el poema se explicará por el hecho de faltar “Platones” que expongan “el secreto de este divino estilo”. La oscuridad de las *Soledades*, sostiene Lope, carece de justificación porque no encubre ninguna clase de contenido valioso, limitándose a complicar hasta el virtuosismo la mínima trama del poema por medio de los recursos elocutivos. (Tubau 324)¹³

Como bien hace notar Lope, la definición platónica de la poesía como expresión de múltiples saberes fue uno de los argumentos recurrentes para defender la poesía que se hace oscura no solo ante el vulgo inculto, sino también ante los mismos eruditos. Sin embargo, suficiente prudencia adoptaron los aliados del poeta cordobés ante la posibilidad de reducir las *Soledades* a poema transmisor de conocimientos específicos o verdades fundamentales, fines de orden didáctico que, sin duda, Góngora no pretendía satisfacer. De hecho, uno de sus máximos defensores, el abad de Rute, se atreve a juzgarle negativamente frente a esta cuestión particular, por incumplir, a causa de su oscuridad, el precepto horaciano de enseñar deleitando. Así lo expresó en su *Parecer acerca de las Soledades a instancia de su autor* (1614): “Los doctos podrán bien deleitarse con este género y estilo de poesía, pero aprovechar no, siendo de cosas que no deben ignorarlas” (Fernández de Córdoba 126-127). Tampoco se tratan allí, insiste el abad, “misterios de religión ni profecía” (136), haciendo referencia al ocultismo religioso bajo el cual es justificable la oscuridad.¹⁴ Paradójicamente, de estas dos cuestiones en particular, la utilidad de la poesía y el misterio en ella, se serviría el propio poeta, como

13 Sobre el tema de la erudición poética en su contexto histórico, Tubau aporta interesantes datos: “La concepción de la poesía como texto que transmite conocimientos importantes, sea o no por medio de la alegoría, y que cifra por lo tanto diferentes clases de lecturas se consolidó en el siglo XIV con las explicaciones y ensayos de Dante (*Convivio* II, 1), Petrarcha (*Familares*, X, IV) y Boccaccio (*Genealogía de los dioses*, XIV-XV), que además asociaron la poesía a disciplinas respetadas como la teología y la filosofía moral y natural. Esta tradición ofrecía una serie de lugares comunes para justificar la deliberada oscuridad de un texto literario” (324).

14 Como anota la investigadora Elvira Muriel, el abad rectificó en el *Examen* su argumentación a este respecto, dando a entender que las *Soledades*, sin ser una obra de carácter religioso, comparte con los jeroglíficos egipcios un valor “casi sagrado”, lo cual admite, en ambos casos, la ocultación de ciertos misterios (44).

se analizará más adelante, para justificar la oscuridad de sus *Soledades*. Rechazó en el poema un fin utilitario desde el punto de vista didáctico, y le atribuyó, en cambio, un sentido misterioso y simbólico íntimamente ligado al concepto de la poesía fundado por Platón.¹⁵

Condena y defensa de la oscuridad

Condenar la oscuridad, en el contexto de la polémica gongorina, suponía defender la claridad con los más contundentes argumentos. La defensa de la claridad emprendida por el humanista murciano Francisco Cascales estaría apoyada, como casi toda su obra preceptiva, en la doctrina aristotélica, que, bien se sabe, rendía culto a la razón.¹⁶ De ahí que en las *Tablas poéticas* (Murcia, 1617) sea explícito en considerar la claridad como la principal virtud del lenguaje poético, censurando la oscuridad intrincada y enigmática:

La obscuridad se debe huir cielo y tierra; que los términos intrincados quitan la luz al entendimiento. ¿Y cómo me puede agradar a mí la cosa que no entiendo? Verdad es, que el verso, como lleva la obligación de la medida y el concuento del número, no puede ir tan sencillo y claro como la prosa: y esta no se llama obscuridad, antes numerosa y suave oración. Otras veces es el verso obscuro por la doctrina, que vos en él encerráis, y yo no alcanzo, y esta no es obscuridad del Poeta, sino de la ignorancia mía. De manera que solamente vituperamos la Phrasis enigmática y obscura aún para los hombres doctos. (Cascales, *Tablas poéticas* 126)

15 Sobre el tema de la oscuridad en la polémica gongorina, remitimos al análisis hasta ahora más completo que nos ofrece la crítica: Roses, *Una poética*.

16 Cascales se basa, como la mayoría de detractores de Góngora, en los postulados aristotélicos en torno a “La excelencia de la elocución”, apartado fundamental de la *Poética* que establece lo siguiente: “La excelencia de la elocución consiste en que sea clara sin ser baja. Ahora bien, la que consta de vocablos usuales es muy clara, pero baja [...]. Es noble, en cambio, y alejada de lo vulgar la que usa voces peregrinas; y entiendo por voz peregrina la palabra extraña, la metáfora, el alargamiento y todo lo que se aparta de lo usual. Pero, si uno lo compone todo de este modo, habrá enigma o barbarismo; si a base de metáforas, enigma; si de palabras extrañas, barbarismo” (1458a, 18-26). Entre los defensores de la claridad se cuentan, además de Cascales, otros grandes escritores y humanistas del Siglo de Oro; por citar algunos: Fernando de Herrera, Pedro de Valencia, Juan de Jáuregui, Lope de Vega, Cervantes y Quevedo.

Como vemos, Cascales apunta a dos tipos de oscuridad claramente diferenciados: por una parte, la que proviene de la *res*, de los contenidos, de las cosas; por otra, la que implica la expresión, las *verba*, la cual rechaza por el hecho de hacerse incomprensible también para los doctos. Así lo hará patente, aún con mayor énfasis, en las *Cartas filológicas* (Murcia, 1634), cuando al volver sobre el asunto ataca decididamente la oscuridad gongorina porque esta, según él, no es más que el producto de una vana ostentación: “Con esta algunos pretenden la fama de erudición para que se entienda que ellos solos saben”. Refiriéndose directamente a las obras de Góngora, el humanista murciano afirmó:

¿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? Y el mal es, que de sola la colocación de palabras y abusión de figuras nace y procede el caos de esta poesía. Que si yo no la entendiera por los secretos de naturaleza, por las fábulas, por las historias [...], cruzara las manos y me diera por rendido, y confesara que aquella oscuridad nacía de mi ignorancia, y no de culpa suya, habiéndolo dicho dilúcida y claramente como debe. (146-147)

Pero la de Cascales no era una postura original; la distinción entre la oscuridad de las palabras y la de las cosas se encuentra ya en Cicerón.¹⁷ Por otra parte, fue Horacio quien, en su *Epistola ad Pisones*, dictaminó la proporción que debe existir entre la gravedad del fondo o contenido y la dificultad de la forma. No se admitía, entonces, el libre artificio del poeta sin una *materia poética* lo suficientemente elevada que lo justificara, porque se descompensaba así el equilibrio dualista *res-verba* que promulgaba el propio Horacio. En dichos postulados se apoyaba el detractor de Góngora a la hora de censurar, no la oscuridad de los conceptos, pues estos, según él, deben ser comprendidos por los lectores cultos, sino la que afecta, por arbitrariedad del poeta, la forma de expresarlos. De alguna manera, a su juicio, aquella

¹⁷ Como sostiene Antonio Vilanova, tal consideración aparece registrada en el tratado filosófico *De finibus bonorum et malorum*, de Cicerón, quien, a su vez, la extrae del *Timeo* de Platón. Véase Vilanova, *Góngora y su defensa* 662; nota 7.

complicación de fondo suponía profundidad de pensamiento, mientras que el recargamiento ornamental era solo palabrería. Esta teoría, proveniente de la Antigüedad greco-latina, comúnmente aceptada desde la introducción de la poesía petrarquista, es recogida por Jáuregui en el *Discurso poético*, donde también se consiente expresamente la oscuridad que proviene de los conceptos, y se rechaza, en cambio, aquella derivada de las palabras:

Hay, pues, en los autores dos suertes de oscuridad diversísimas: la una consiste en las palabras, esto es, en el orden y modo de locución, y en el estilo del lenguaje solo; la otra en las sentencias, esto es en la materia y argumento mismo, y en los conceptos y pensamientos dél. Esta segunda oscuridad, o bien la llamemos dificultad, es la 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 oscuras. Mas la otra que solo resulta de las palabras, es y será eternamente abominable por mil razones. (*Discurso poético* 136)

En este sentido, la oscuridad gongorina, como afirmaran varios de sus adversarios, no tenía fundamento, pues no pretendía resguardar del vago juicio del vulgo una materia elevada a través de la dificultad. No era, entonces, la simple oscuridad la que tanto incomodaba, sino esa particular oscuridad derivada de la intrincada expresión. Así lo hizo ver el mismo Jáuregui, en el *Antídoto*, cuando al descalificar el estilo de Góngora alega la indignidad de su temática, su falta de nobleza:

Aun si allí se trataran pensamientos exquisitos y sentencias profundas, sería tolerable que de ellas resultase la oscuridad; pero que diciendo puras frioneras y hablando de gallos y gallinas, y de pan y manzanas, con otras semejantes raterías, sea tanta la dureza del decir y la maraña, que las palabras solas de mi lenguaje castellano materno me confundan la inteligencia, ¡por Dios que es brava fuerza de escabrosidad y bronco estilo! (18)

Ahora bien, si los detractores del poeta tendían a subestimar la dificultad de los cultistas y, particularmente, la del propio Góngora, como el simple resultado de caprichosos juegos formales, lo hacían, como se ha visto,

amparados en la poética clasicista, o mejor, en defensa de la más asentada tradición literaria. Sin embargo, en el caso de Jáuregui, no era solo eso lo que se reprobaba, sino también el hecho de que esta otra forma de oscuridad, a su juicio, y en contra de lo que hacían creer los poetas oscuros, no costaba ni trabajo ni estudio, aunque, según afirmaba, “muchos del bando ignorante lo creen así y lo porfían, de donde ha procedido llamar *cultos* a los versos más ciegos y más broncos” (*Discurso poético* 140). Y continuaba: “El escribir oscuro no solo es obra fácil, sino tan fácil que sin obrar se adquiere [...]. Así, para que redunde oscuridad en los versos, no es conveniente poner cuidado antes descuidarse en ponerle. Dar luz es lo difícil, no conseguirla facilísimo” (142).

Según Antonio Vilanova, es esta reivindicación de la claridad formal que lidera Jáuregui, que solo da vía libre a la dificultad y elevación en los conceptos, la que “sienta las bases de la posterior distinción entre conceptismo y culteranismo”. De esta manera, como afirma el crítico, mientras el *Libro de la erudición poética* de Carrillo es “el verdadero manifiesto de la poesía barroca que contiene a la vez los principios de la escuela conceptista y culterana”, el *Discurso poético* de Jáuregui representa “la reacción clásica severamente antibarroca de la que paradójicamente han extraído sus armas no solo los detractores de la escuela culterana, sino también los partidarios de la manera conceptista” (“Góngora y su defensa” 650-651). Sin embargo, en el *Discurso poético*, y antes en el *Antídoto*, Jáuregui exponía —coincidiendo con la postura general— la necesidad de una lengua poética alejada de los términos vulgares y del habla común; hizo pública su exigencia de un lenguaje que enalteciese a la poesía y la separara de otros géneros, aunque con esto se hiciera difícil a los iletrados:

Cierto es que los ingenios plebeyos y los no capaces de alguna elegancia no pueden extender su juicio a la majestad poética, ni ella podría ser clara a la vulgaridad menos que despojada de las gallardías de su estilo [...]. Es cierto que la obra excelente no puede ser estimada en su justo valor menos que por otro sujeto igual a quien la compuso. (Jáuregui, *Discurso poético* 127-128)

Jáuregui no presenta ninguna objeción ante la renovación del lenguaje poético, ante el empleo de figuras, metáforas y otros recursos. Lo que no

admite en los culteranos, al igual que Cascales, es que por el abuso de dichos medios se hagan oscuros incluso a los mismos doctos.¹⁸ Sobre el uso inapropiado de los recursos, el poeta sevillano declara: “Pretenden, no temiendo el peligro, levantar la poesía en gran altura y piérdense por el exceso”, y agrega:

La primera raíz del intento alabo y a un tiempo mismo vitupero los engañosos medios y los errados efectos en la ejecución porque aspirando a lo excelente y mayor, solo aprehenden lo liviano y lo menos, y creyendo usar valentías y grandezas solo ostentan hinchazones vanas y temeridades inútiles. (*Discurso poético* 64)

Y así se referirá a la oscuridad que enturbia incluso a los ingenios más nobles:

Mas los escritos modernos de que tratamos, no solo se esconden y disgustan al vulgo y a los medianos juicios, no solo a los claros ingenios y a los eruditos y doctos en otras ciencias, sino a los poetas legítimos, más doctos, más artífices, más versados en su facultad y en la inteligencia de todas poesías en diversas lenguas, y esto por camino tan repreensible y tan frívolo como luego veremos. No basta decir son oscuros, aun no merece su habla, en muchos lugares, nombre de oscuridad sino de la misma *nada*, y falta por decir de sus

18 Esta concurrencia de pensamiento, al igual que ocurre con buena parte de las ideas estéticas de la época, no revela otra cosa que el hilo conductor derivado de la común interpretación de los preceptos aristotélicos y horacianos, principalmente. Así lo hará expreso Lope de Vega en la séptima epístola de *La Circe*: “Esto dijo San Agustín en el primero de *Música*, y más en razón de introducir una nueva lengua que aunque nos dan a entender que no es gramática nueva, sino exorcización altísima de la poesía, lejos de la profanidad del vulgo (nunca el otro romano lo hubiera dicho a tan diferente propósito), bien sabemos que lo sienten de otra manera que lo dicen, y desviando del verdadero sentido los lugares, como aquel axioma de Cicerón que no le pasó por el pensamiento haberle entendido de la escuridá, como se verá claramente por este lugar citado de Robortello sobre la *Poética* de Aristóteles: *Orationem rhetorum ad vulgi pensum esse scriptam: poemata autem poetarum, paucorum indicio censeri*. Que aquí habló de la excelencia del arte en el alma y nervios de la sentencia y locuciones, que no de las tinieblas del estilo” (1169-1170). Con “el otro romano”, Lope se refiere a Horacio. En cuanto a la cita de Robortello, dice esta: “El discurso de los oradores fue escrito para la sensibilidad del vulgo; en cambio, las obras de los poetas para ser apreciadas por el gusto de la minoría” (Robortello 4).

versos lo más notable: que no solo a los que de afuera miran, son lóbregos y no entendidos, sino a los mismos autores que los escribieron. (134)

Así pues, el autor del *Antídoto* condena severamente el hecho inadmisible de que los versos de las *Soledades* no solo sean oscuros y difíciles para el vulgo profano, sino que, además, sean ininteligibles para el lector culto, al punto de confesar que a él mismo le cuesta un verdadero esfuerzo llegar a descifrarlos y entenderlos: “Con mi escaso ingenio no he hallado en la *Jerusalén* lugar que no entienda. ¡Y delante de Dios, que en muchas partes destas *Soledades* me he visto atormentado el entendimiento [...]!” (*Antídoto* 21). De ahí que, en el *Discurso poético*, Jáuregui se empeñe nuevamente en censurar el particular estilo de Góngora, a quien, recordemos, le reprocha lo bronco de su poesía, “siendo su adorno legítimo la suavidad y regalo”. Apoyándose en la doctrina horaciana sobre los fines de la poesía, añade el sevillano: “Porque si la poesía se introdujo para deleite, aunque también para enseñanza [...], ¿qué deleite —pregunto— pueden mover los versos oscuros?” (136-137).¹⁹ La respuesta nos la ofrece el mismo Góngora, al defender las innovaciones de sus *Soledades* en la célebre carta con la que contestaría, en una etapa inicial de la polémica, a un anónimo detractor del poema —presumiblemente Lope—, en concreto cuando este con ironía le pregunta de qué modo su extraña invención de un nuevo lenguaje poético, que nadie entendía, podía ser útil, honrosa y deleitable. He aquí las palabras del poeta cordobés:

Para quedar una acción constituida en razón de bien, su carta de vuesa merced dize que ha de tener útil, honroso y delectable. Pregunto yo: ¿han sido útiles al mundo las poesías y aun las profecías (que *bates* se llama el poeta como el profeta)? Sería error negarlo; pues, dexando mil ejemplares aparte, la primera utilidad en ellas es la educación de qualesquiera estudiantes de estos tiempos; y si la obscuridad y estilo intrincado de Ovidio (que en lo de *Ponto* y en lo de *Tristibus* fue tan claro como se saue, y tan obscuro en las

¹⁹ Jáuregui recurre aquí a la misma argumentación que había expuesto el abad de Rute en su *Parecer*, donde este presenta su rechazo categórico a la obscuridad de las *Soledades*, basándose en el precepto horaciano del fin de la poesía, que no podía ser otro que “deleitar” y “aprovechar”. A juicio del abad, la poesía no debe ser oscura precisamente porque, al no entenderse, deja de cumplir a cabalidad con estos fines.

Transformaciones) da causa a que, vasillando el entendimiento en fuerça de discurso, trabajándole (pues crece con qualquier acto de calor), alcance lo que así en la letra superficial de sus versos no pudo entender luego, hase de confessar que tiene utilidad auiuar el ingenio, y esso nació de la obscuridad del poeta. Esso mismo hallará vuesa merced en mis *Soledades*, si tiene capacidad para quitar la corteça y descubrir lo misterioso que encubren.

De honroso, en dos maneras considero me ha sido honrosa esta poesía: si entendida para los doctos, causarme ha autoridad, siendo lanze forzoso venerar que nuestra lengua a costa de mi trabajo aya llegado a la perfección y alteza de la latina [...].

De delectable tiene lo que en los dos puntos de arriba queda explicado; pues si deleytar el entendimiento es darle razones que le concluyan y le midan con su concepto, descubierto lo que está debaxo de esos tropos, por fuerça el entendimiento ha de quedar convencido, y convencido, satisfecho. Demás que, como el fin del entendimiento es hacer presa en verdades, que por esso no le satisfaze nada si no es la primera verdad, conforme a aquella sentencia de San Agustín: *Inquietum est cor nostrum, donec requiescat in te*, en tanto quedará más deleytando en quanto, obligándole a la especulación por la obscuridad de la obra, fuere hallando debaxo de las sombras de la obscuridad assimilaciones a su concepto. (“Respuesta” 256-258)

Es este el momento de detenernos en los argumentos con los que Góngora defiende, en un tono erudito y al mismo tiempo confesional, no solo su poesía, sino la poesía en general. Para empezar, parece relevante el hecho de que los lineamientos teóricos en los que el poeta basa su concepto de la oscuridad encuentren apoyo en autoridades como Ovidio y San Agustín. El primero está ligado, como se sabe, a la función profética que los griegos y latinos habían concedido a la poesía; de hecho, la doctrina platónica del origen divino de la creación poética fue difundida en gran medida a través de Ovidio. San Agustín, por su parte, que había ejercido una influencia decisiva en el primer humanismo italiano y, de allí, en el cultismo español, sería una pieza fundamental para establecer la misteriosa dimensión simbólica de la poesía. Como señalara Antonio Vilanova, desde la concepción alegórica agustiniana —que identificaba en la cobertura de la letra propia de los textos sagrados la ocultación de un profundo simbolismo— se daba plena validez

a la oscuridad de las Sagradas Escrituras, porque solo de esta manera podía evitarse que el vulgo accediera a los más elevados misterios (“Góngora y su defensa” 668). Sin embargo, la equiparación del carácter hermético del poema con el que se atribuía a las Sagradas Escrituras era una salida común en la época de Góngora si se buscaba justificar la oscuridad conceptual.

Dicha consideración está presente, como se ha anotado, en detractores de Góngora, como Cascales y Jáuregui, así como entre sus propios partidarios —los casos más sonados: el del abad de Rute, en su *Parecer*, y el de Díaz de Rivas, en sus *Discursos apologéticos*—. Joaquín Roses nos lo resume bastante bien:

La pertinencia de la confusión verbal en asuntos de religión, misterio o erudición, aparece predeterminada por la dualidad horaciana *res/verba* [...]. En este sentido, todos los contendientes en la polémica de las *Soledades* (detractores y apologistas) tienen en cuenta dicha premisa a la hora de abordar la oscuridad del poema. (*Una poética* 102)

Este razonamiento ha llevado a un buen sector de la crítica gongorista no solo a debatir la originalidad argumentativa del creador de las *Soledades*, que, por lo visto, se valía de presupuestos estéticos bastante manidos para su época, sino incluso a cuestionar la autoría de la famosa carta; se llega a afirmar que un poeta como Góngora difícilmente recurriría a aquella tradición alegórica de naturaleza escolástica y renacentista para justificar la oscuridad de su obra, aunque fuese el único argumento que en una discusión de ese tipo tuviera validez.²⁰

No queda duda, sin embargo, de que Góngora apuntaba también a algo esencial de su técnica poética cuando se refería a la “capacidad para quitar la corteza y descubrir lo misterioso que encubren”. La culminación de su ideal poético había sido, en efecto, lograr envolver el objeto o temas de su poema en una rica corteza de sugerentes planos verbales. No se equivocaba Curtius cuando identificaba en los más típicos recursos estilísticos del culteranismo y el conceptismo una supervivencia de la tradición literaria latina medieval. Según el crítico, en la Antigüedad y en la Edad Media latina, tanto en su teoría como en su práctica, se encuentran los rasgos caracterizadores de

²⁰ Véase Jammes, *Soledades y Carreira*.

dichas tendencias: el hipérbaton (*transgressio*), la perífrasis (*amplificatio*), “la acumulación de diversas flexiones de una misma palabra y de sus derivados, y también la de palabras de sonido idéntico o análogo (*annominatio*)”; o sea, los juegos de palabras, paronomasias y equívocos, y las metáforas extrañas y rebuscadas (394-397).

Ahora bien, de ser cierto que Góngora escribió dicha carta en su defensa, sirviéndose de la clásica asimilación del poeta con el profeta, así como de referencias ascéticas, bíblicas y alegóricas que asentaban, a partir del teocentrismo medieval, una concepción filosófica de la lengua, puede pensarse que lo hizo justamente porque a través de esta doble vía —pagana y cristiana— no solo se hacía incuestionable la autonomía y casi omnipotencia del poeta, sino, sobre todo, porque en ella se encontraba la más alta justificación de la oscuridad. Era esta, en suma, la concepción humanística de la oscuridad que dotaba de mayor altura a la poesía, que basándose en unos argumentos netamente neoplatónicos daba validez a la incomunicabilidad del poeta con sus lectores, imponiendo con esto la excelencia en el artificio, aun por encima del ímpetu natural.

Otro de los argumentos fundamentales en que Góngora basó su propia defensa de la poesía, y quizás el más relevante, se centraba en el famoso binomio horaciano que desde la Antigüedad había determinado los fines de la poesía: *docere/delectare*. Respondiendo directamente a los cuestionamientos provenientes del anónimo autor de la carta —como ya se dijo, posiblemente Lope— sobre lo “útil, honroso y deleitable” de las *Soledades*, el poeta cordobés justifica la pretendida oscuridad de su poesía no solo por lo *útil* que resulta avivar el ingenio, sino también por lo *deleitable*. Así pues, como afirma Begoña López Bueno, “más allá del utilitario y fácil sentido del *docere* al uso, la poesía oscura es, en su hermetismo, la más útil y deleitable, puesto que obliga a un ejercicio de especulación intelectual de extraordinario acicate” (17).²¹ No muy lejos de esta postura se encuentra un apologista de Góngora como Díaz de Rivas, quien no solo considera el deleite el fin principal de la poesía, derivado “de las cosas portentosas, admirables y escondidas” y “de las voces y frassis sublimes y peregrinas” (36),²² sino que también —coincidiendo en esto con Carrillo y Sotomayor,

²¹ En su prólogo a la *Fábula de Polifemo y Galatea*, Alexander A. Parker alude al argumento platónico de la utilidad que subyace en la oscuridad (36-38).

²² Díaz de Rivas acude, como tantos otros defensores de Góngora, al *Arte poética* de

así como con el abad de Rute en su *Examen*— supone deleitable para los doctos el ejercicio de comprensión, de desentrañamiento del sentido, que exige una obra de tales características: “Assí un varón doctísimo de nuestra naación dixo que travajava con mucho gusto en entender las *Soledades*, porque gustava de sacar oro y perlas aun a costa de mucha fatiga” (57). Esta es una clara muestra de la influencia de las ideas de Góngora, expuestas en la famosa carta, en el pensamiento teórico y crítico de los que más tarde adelantarían la defensa de su oscuridad.

Pero analicemos ahora las repercusiones de esta postura gongorina frente a una teoría y una crítica literaria que hacía uso habitual de los conceptos “utilidad” y “deleite” como máximas morales de valor universal. Tal y como afirma Andrée Collard, “para Góngora innovar no solo significaba dejar de imitar a la naturaleza, recreándola estéticamente, sino también separarse de la antigua concepción de la literatura como vehículo de provechosa verdad mortal” (citado por López Bueno 16). Efectivamente, si algo traslucce la carta del poeta es su preferencia por el *delectare* antes que por el *docere* como el objetivo primordial de la poesía, reivindicando así el valor puramente estético del arte. Antonio Pérez Lasheras lo expone con estas palabras:

La poesía gongorina nos demuestra que existe, desde los primeros años del siglo XVII, una aspiración a la independencia del lenguaje poético y la conciencia —intuida, aunque poco brillantemente desarrollada por don Luis— de que el placer poético dista mucho de cualquier otro deleite y que, por lo tanto, la utilidad en el arte es espiritual y estética, y no tiene nada que ver con el provecho, la conveniencia o el interés de lo cotidiano. (*Más a lo moderno* 71)

El establecimiento del deleite, del gusto, como supremo fin de la poesía, avalaba a su vez el desequilibrio en la dualidad horaciana *res/verba*. La forma se impone ahora como lo principal del poema, engloba y recoge a su vez los contenidos y su disposición. Desde aquí no solo se reafirmaba la independencia de la *elocutio* frente a la *inventio*, tantas veces cuestionada,

Horacio para reforzar el razonamiento de que si bien el deleite no es el único fin de la poesía, sí es el que le distingue de otras disciplinas afines. Así, mientras el objeto de la retórica no es otro que “enseñar persuadiendo”, el de la poesía será siempre “enseñar deleitando”. El apologista acompaña su afirmación con una breve mención de otras autoridades que han asociado la figura del poeta con el logro del deleite: Platón, Cicerón, Quintiliano y Aristóteles, entre otros (36).

no solo se otorgaba plena validez a la oscuridad poética originada en las palabras, sino que, fundamentalmente, se daba vía libre a la concepción del poema como un texto autónomo, con lo cual la poesía se justificaba por sí misma. En esto radica la gran conquista gongorina. La osadía del poeta al elevar a principal fin de la poesía el goce estético no se limitó, por supuesto, al plano teórico. Con el predominio de la *elocutio* en las *Soledades* se revelaba ya una poesía radicalmente nueva. Y Góngora fue consciente de ello, por lo que no desaprovechó la oportunidad de hacérselo saber a Lope a propósito de lo honroso de su poesía. Es así como, después de afirmar que las *Soledades* están escritas en una sola lengua y que solo parecen confusas a los que no son capaces de entenderlas, se reconoce orgullosamente iniciador de una nueva manera poética, de una ambiciosa empresa renovadora: “Caso que fuera error, me holgara de haber dado principio a algo; pues es mayor gloria en empezar vna acción que consumarla” (Góngora, “Respuesta” 255-256).

Sin duda, los dos puntos de vista en que se basaría Góngora para justificar su oscuridad, el placer especulativo de penetrarla y el evitar la comprensión del vulgo, están directamente relacionados con las exposiciones teóricas de Fernando de Herrera y Luis Carrillo y Sotomayor, primeros teorizadores del cultismo y de la dificultad poética, respectivamente. Fueron estos preceptistas quienes ofrecieron los argumentos de mayor validez para la defensa de una poesía elitista, hermética y difícil. Visto de esta manera, la justificación y defensa de la oscuridad por parte de Góngora era, a su vez, la expresión de los fundamentos teóricos de la nueva poética culterana. Sin embargo, a diferencia del poeta cordobés, Herrera se mostró abiertamente partidario de la claridad en la expresión, aceptando únicamente la oscuridad que tiene origen en las cosas; oscuridad que, por tanto, solo prueba la incapacidad de quien no consigue comprenderla. Carrillo, por su parte, hizo ya patente en su *Libro de la erudición poética* la diferencia existente —de naturaleza y de valoración crítica— entre la dificultad y la oscuridad, situando esta última en el proceso de recepción y la primera en el ámbito de la creación. De hecho, coincidía plenamente con Herrera cuando afirmaba:

La claridad, ¿quién no la apeteció? ¿O quién tan enemigo del parecer humano que osase preferir la noche al día, las tinieblas a la luz? Esa se debe a los buenos versos; deuda suya es conocida [...]. No es bueno le ofenda [al ignorante] la escuridad del poeta, siendo su saber o su entendimiento el escuro. (368)

De ahí que la fuente del goce estético radique, en su opinión, en la dificultad, mas no en la oscuridad. Su postura, a este respecto, es determinante: “No pretendo yo, por cierto, ni nunca cupo en mi imaginación lugar a aprobar la escuridá por buena: el mismo nombre lo dice, sus mismos efectos lo enseñan [...]. Sé cuán abominable sea” (364-365). Es verdad que tanto Carrillo como Góngora se opusieron a las formas claras en sí, fácilmente adaptables y comprensibles; pero es en la condena enérgica de la claridad, llevada a un extremo desconocido en su época, en donde se halla la primera muestra de originalidad del gongorismo, la misma que llevará a la concepción de la oscuridad como la máxima ambición del poeta. Y no solo eso, el propio Góngora, tanto como sus apologistas, principalmente el abad de Rute y Pedro Díaz de Rivas, fueron pioneros a la hora de defender expresamente “la oscuridad del poeta” como fuente de placer estético.

Es en la defensa de la oscuridad, no por razones de asunto y de pensamiento, sino de expresión y de forma, donde se encuentra el planteamiento más novedoso en el marco de la polémica gongorina. Más aún: es la defensa de esa oscuridad “escondida en la contestura i en el ornato de las palabras”, según expresaba Vázquez Siruela, la que evidencia una prematura conciencia moderna. Como se sabe, la emancipación del significante de un contenido previo a él es considerada una conquista de la poesía moderna. De ahí que —como ha insistido la crítica respecto a Góngora, según recuerda Pérez Lasheras—, “al basar la dificultad del discurso poético en la oscuridad procedente de las *verba* y no en la sugerida por la *res*”, el poeta exprese temprana y agudamente un rasgo esencial de la modernidad: la independencia y autonomía del texto artístico (“La crítica literaria” 441).

Una poética moderna

La tensión entre la normativa de estética manierista y los impulsos de libertad barroca que la contradecían es perfectamente perceptible en los teóricos y en los propios creadores del Siglo de Oro. Pero es particularmente a partir de la polémica gongorina, concentrada expresión de la teoría poética y de la estética general de su tiempo, que se advierte con más claridad dicha tensión, y donde se revela con mayor singularidad el carácter moderno de una naciente conciencia estética. Como bien advierte Mercedes Blanco:

El esfuerzo de los impugnadores del poeta por mostrar que su cultura es postiza, superficial y mostrenca, y el esfuerzo de sus defensores por probar lo contrario, son propios de una fase de transición entre una literatura que vive bajo la tutela de la erudición humanística y una literatura moderna que en principio solo rinde cuentas a sí misma. (Blanco, “La polémica” 58)

Efectivamente, ante la complejidad del caso gongorino se hizo evidente la ausencia de una exégesis efectiva —ya fuera desde el propio terreno de su defensa o desde el bando contrario— a partir del modelo o el precepto de los clásicos. Si algo demostraron los participantes de la polémica fue la limitación de los preceptos al intentar justificar o fundamentar el origen de aquellos rasgos de nueva, espontánea e impetuosa expresión del temperamento barroco, propios de la obra de don Luis de Góngora; de una obra que rompía con formas, géneros y estilos. Ante tal imposibilidad solo cabía señalar la genialidad del poeta cordobés y la originalidad de su obra. Al desarrollo de este hecho en el marco de la polémica gongorina y, en especial, a la toma de posición por parte de los defensores del poeta, aludirá Juan Manuel Daza Somoano:

Ese conglomerado teórico y normativo de evidente raigambre clasicista fue, en efecto, aceptado como normas del juego por ambos bandos, pero, aun reconociéndolo explícita o implícitamente como punto de partida, algunos valedores de la lengua poética cultista se atrevieron a disuadir la irrebatibilidad de dicho cuerpo doctrinal, que se asumía como incuestionable. Podemos decir de una forma simplificada que esos impulsos innovadores vinieron normalmente a través de la ruptura del equilibrio entre los dos polos de los binomios horacianos *ars/ingenium, res/verba* y *docere/delectare*, que se habían convertido a estas alturas del siglo XVII en lugares comunes de gran rendimiento en tratados y preceptivas. Cuando los amigos y partidarios de Góngora ladean la balanza hacia uno de los extremos para legitimar a su defendido, se producen los resquicios oportunos para que afloren esos juicios de valor al margen del canon teórico acreditado. (“Alcance doctrinal” 127)

En este sentido, aunque resulta difícil asegurar hasta qué punto la poética elaborada por el conjunto de la defensa sirvió para dilucidar lo sustancial de la poesía de Góngora, parece incuestionable el empeño de sus partidarios

por formular una nueva poética. La originalidad de sus valoraciones venía a remover el terreno aparentemente firme de la poética clasicista, reclamando ante una preceptiva restrictiva la validez de la novedad literaria representada en la obra de Góngora. Surge con esto un nuevo planteamiento teórico, un cambio de mentalidad estética sobre la poesía en el que se evidencia un claro aprovechamiento de las ideas platónicas. De este apoyo teórico se servirían los apologistas, no con el ingenuo propósito de atribuir un carácter divino a la inspiración que dictó los versos de las *Soledades*, sino para extraer de dicha poética los elementos esenciales que les permitieran justificar la oscuridad de la obra gongorina, la sublimidad de su estilo y el elitismo poético de escribir para unos pocos que impulsó su creación.

Sin duda, fueron los renovadores ímpetus platónicos los que hicieron contrapeso a las tradicionales corrientes aristotélicas. Huelga recordar que con Platón se plantea de manera determinante la naturaleza excepcional del poeta, el carácter especial que le libera de la común condición humana y le consagra como ente privilegiado que fija en su obra una esencialidad misteriosa e irreductible a los preceptos y contingencias de un *ars*. De Platón dimana la representación mítica de la “manía” o inspiración como causa eficiente de la poesía, el carácter y peculiaridades psicológicas del poeta y, en general, el proceso irracional de la creación artística. Por eso, nada mejor que la teoría platónica, que hace del poeta un ser excepcional y de la poesía un arte de origen divino reservado al consumo de una minoría, para explicar el ideal de poesía aristocrático y de dificultad erudita que venía imponiéndose en la época de Góngora y que sustentaba la defensa de su poesía. Asimismo, por influencia del platonismo, la idea de lo sublime, como se ha encargado de demostrar Mercedes Blanco, serviría de argumento central a la hora de reafirmar el poder verbal de un poeta como Góngora, que trascendía “lo socialmente corriente y admitido” (Blanco, *Góngora* 49). Y no olvidemos que el mismo Góngora acudió a la irracional defensa de origen platónico cuando quiso explicar el sentido hermético de su poesía mayor. Indiscutiblemente, la teoría platónica resultaba de gran utilidad ante la necesidad de defender una creación original como las *Soledades*. El concepto de genio poético potenciaba no solo la libertad de la imaginación del creador, sino la propia autoconciencia del poeta, la personalidad y el individualismo en el sentido moderno que hoy conocemos. Aludir a esta condición excepcional del poeta equivalía a dar licencia a

sus experimentaciones y, en definitiva, a otorgarle a su obra un carácter autónomo frente a la realidad material que se le impone:

El texto ya no debe imitar al mundo, sino que, partiendo del “ingenio”, de la libertad del yo frente a la tradición, se constituye en objeto creado y no en objeto reflejo. La *mimesis* es sustituida por la “natural inclinación”. El referente no es ya lo artificial —la autoridad—, sino el yo: la coronación de la propiedad reflexiva. De este modo, la *poiesis* reemplaza a la *mimesis*: el texto literario no se plantea copiar la naturaleza o imitar el arte, sino crearse [...]. 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. (Roses, “Sobre el ingenio” 49)

Frente a esta perspectiva, no hace falta insistir en que en la proclamación de la plena libertad ante la norma establecida, en la demanda de una total autonomía en el proceso creador, esta nueva poética se adivinaba ya radicalmente revolucionaria, anunciaba el advenimiento de una libertad nueva para la poesía. No pueden ser más concluyentes, en este sentido, las palabras con las que Robert Jammes, mentor del gongorismo actual, ha valorado esta poética de sugerentes matices modernos:

Surge también algo diferente y, 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”. En vez de partir de las normas clásicas para, laboriosamente, demostrar la belleza de las *Soledades*, hubo unos cuantos apologistas que se fundaron, al contrario, sobre la belleza del poema para reivindicar el derecho a librarse de los antiguos preceptos: es lo que hace a menudo, entre dos citas eruditas, el abad de Rute; más sistemáticamente expone la misma doctrina, algunos años más tarde, Vázquez Siruela, en su soberbio *Discurso sobre el estilo de don Luis de Góngora y carácter legítimo de la poética*; en la misma dirección iba ya, en 1627, Francisco Martínez de Portichuelo, asimilando el poeta al profeta; y alrededor de 1618, había dicho algo parecido el comentarista antequerano (¿Francisco de Cabrera?) que reclamaba para la poesía la libertad que Lope había exigido para la comedia, la de encerrar los preceptos bajo siete llaves. (Jammes, Prefacio xv)

Obras citadas

- Aristóteles. *Poética*. Ed. Valentín García Yebra. Madrid: Gredos, 1999. Impreso.
- . *Retórica*. Ed. Quintín Racionero. Madrid: Gredos, 2000. Impreso.
- Blanco, Mercedes. “La idea de estilo en la España del siglo XVII”. *Actas del VII Congreso de la Asociación Internacional del Siglo de Oro (AISO). Robinson College, Cambridge 18-22 de julio, 2005*. Ed. Anthony Close. Cambridge: Asociación Internacional del Siglo de Oro, 2006. 17-29. *Centro Virtual Cervantes*. Web. 3 oct. 2014.
- . *Góngora o la invención de una lengua*. León: Universidad de León, 2012. Impreso.
- . “La polémica en torno a Góngora (1613-1630). El nacimiento de una nueva conciencia literaria”. *Mélanges de la Casa de Velázquez* 42.1 (2012): 49-70. Impreso.
- Carreira, Antonio. *Gongoremas*. Barcelona: Península, 1998. Impreso.
- Carrillo y Sotomayor, Luis. “Libro de la erudición poética o lanzas de las musas contra los indoctos, desterrados del amparo de su deidad”. *Obras*. Ed. Rosa Navarro Durán. Madrid: Castalia, 1990. 321-381. Impreso.
- Cascales, Francisco. *Cartas filológicas*. Ed. Justo García Soriano. Madrid: Espasa-Calpe, 1969. Impreso.
- . *Tablas poéticas*. Ed. Benito Brancaforte. Madrid: Espasa-Calpe, 1975. Impreso.
- Curtius, Ernst Robert. *Literatura europea y Edad Media latina*. Vol. 2. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1999. Impreso.
- Daza Somoano, Juan Manuel. “Alcance doctrinal de las polémicas gongorinas”. *El canon poético en el siglo XVII*. Ed. Begoña López Bueno. Sevilla: Secretariado de Publicaciones Universidad de Sevilla, 2010. 125-149. Impreso.
- . “Contexto crítico y polémico de los comentarios manuscritos a las *Soledades* (1613-1624)”. *e-Spania* 18 (2014): s.p. Web. 14 dic. 2014. <<http://e-spania.revues.org/23614>>.
- Díaz de Rivas, Pedro. “Discursos apologéticos por el estilo del *Polifemo* y *Soledades*”. *Documentos gongorinos*. Ed. Eunice Joiner Gates. México, D. F.: El Colegio de México, 1960. 31-67. Impreso.
- Fernández de Córdoba, Francisco. “Parecer de don Francisco Fernández de Córdoba acerca de las *Soledades* a instancia de su autor”. *En torno a las Soledades de Góngora*. Ed. Emilio Orozco Díaz. Granada: Universidad de Granada, 1969. 130-145. Impreso.

- García Berrio, Antonio. *Formación de la teoría literaria moderna (2). Teoría poética del Siglo de Oro*. Murcia: Universidad de Murcia, 1980. Impreso.
- Góngora, Luis de. "Respuesta de don Luis de Góngora". *Gongoremas*. Ed. Antonio Carreira. Barcelona: Península, 1998. 253-260. Impreso.
- . *Obras completas*. 2 vols. Ed. Antonio Carreira. Madrid: Fundación José Antonio de Castro, 2008. Impreso.
- Jammes, Robert. Prefacio. *Una poética de la oscuridad*. De Joaquín Roses. Madrid: Támesis, 1994. ix-xv. Impreso.
- . ed. *Soledades*. De Luis de Góngora. Madrid: Castalia, 1994. Impreso.
- Jáuregui, Juan de. *Discurso poético*. Ed. Melchora Romanos. Madrid: Editora Nacional, 1978. Impreso.
- . *Antídoto contra la pestilente poesía de las Soledades*. Ed. José Manuel Rico García. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2002. Impreso.
- López Bueno, Begoña. *La poética cultista de Herrera a Góngora*. Sevilla: Alfar, 2000. Impreso.
- Martínez de Portichuelo, Francisco. "La Apología en favor de don Luis de Góngora". Ed. Joaquín Roses. *Criticón* 55 (1992): 91-130. Impreso.
- Menéndez Pelayo, Marcelino. *Historia de las ideas estéticas en España*. Vol. 1. Madrid: CSIC, 1974. Impreso.
- Muriel, Elvira. "Del Parecer al Examen: circunstancias de escritura de las dos intervenciones del abad de Rute en la polémica gongorina". *e-Spania* 18 (2014): s.p. Web. 13 dic. 2014. <<http://e-spania.revues.org/23621>>.
- Orozco Díaz, Emilio. "El abad de Rute y el gongorismo. Breve anotación a sus escritos sobre las Soledades". *Atenea* 393 (1961): 75-101. Impreso.
- . *Manierismo y Barroco*. Madrid: Cátedra, 1988. Impreso.
- Osuna Cabezas, María José. *Las Soledades caminan hacia la corte. Primera fase de la polémica gongorina*. Vigo: Academia del Hispanismo, 2008. Impreso.
- Parker, Alexander A., ed. *Fábula de Polifemo y Galatea*. Madrid: Cátedra, 1996. Impreso.
- Pérez Lasheras, Antonio. *Más a lo moderno*. Zaragoza: Universidad de Zaragoza, 1995. Impreso.
- . "La crítica literaria en la polémica gongorina". *Bulletin Hispanique* 102.2 (2000): 429-452. Impreso.
- Platón. *Fedón, Banquete, Fedro*. Ed. Carlos García Gual, Marcos Martínez Hernández y Emilio Lledó. Madrid: Gredos, 2001. Impreso. Vol. 3 de *Diálogos*.

- Robortello, Francesco. *In librum Aristotelis De arte poetica explicationes* (facsímil). Munich: Wilhelm Fink, 1968. Impreso.
- Romanos, Melchora. “Góngora atacado, defendido y comentado: manuscritos e impresos de la polémica gongorina y comentarios a su obra”. *Góngora: la estrella inextinguible*. Ed. Joaquín Roses. Madrid: Sociedad Estatal de Acción Cultural, 2012. 159-169. Impreso.
- Roses Lozano, Joaquín. “Sobre el ingenio y la inspiración en la edad de Góngora”. *Criticón* 49 (1990): 31-49. Impreso.
- . *Una poética de la oscuridad*. Madrid: Támesis, 1994. Impreso.
- Smith, Colin C. “On the Use of Spanish Theoretical Works in the Debate on Gongorism”. *Bulletin of Hispanic Studies* 39.3 (1962): 165-176. Impreso.
- Tubau Moreu, Xavier. *Lope de Vega y las polémicas literarias de su época: Pedro de Torres Rámila y Diego de Colmenares*. Barcelona: Universidad Autónoma de Barcelona, 2008. Impreso.
- Valencia, Pedro de. “Carta a Góngora en censura de sus poesías”. *Pedro de Valencia, primer crítico gongorino*. Ed. Manuel M. Pérez López. Salamanca: Universidad de Salamanca, 1988. 73-82. Impreso.
- Vázquez Siruela, Martín. “Discurso sobre el estilo de don Luis de Góngora y carácter legítimo de la Poética”. *Autour des “Solitudes”. En torno a las “Soledades” de don Luis de Góngora*. Ed. Saiko Yoshida. Dir. Francis Cerdan y Odette Gorsse-Vitse. Toulouse: Presses Universitaires du Mirail, 1995. 89-106. Impreso. Anejos de *Criticón* 4.
- Vega, Lope de. *Obras poéticas*. Ed. José Manuel Blecua. Barcelona: Planeta, 1989. Impreso.
- Vilanova, Antonio. “Preceptistas españoles de los siglos XVI y XVII”. *Historia general de las literaturas hispánicas*. Vol. 3. Ed. Guillermo Díaz-Plaja. Barcelona: Vergara, 1967. 567-659. Impreso.
- . “Góngora y su defensa de la oscuridad como factor estético”. *Homenaje a José Manuel Blecua*. Ed. Dámaso Alonso, Manuel Alvar y Rafael Lapesa. Madrid: Gredos, 1983. 657-672. Impreso.
- Yoshida, Saiko. “La posición de Francisco Fernández de Córdoba entre su *Parecer* y su *Examen*”. *Hommage à Robert Jammes*. Ed. Francis Cerdan. Toulouse: PUM, 1994. 1211-1217. Impreso. Anejos de *Criticón* (1983).

Sobre la autora

Amanda Pedraza Rodríguez es profesional en Estudios Literarios de la Universidad Nacional de Colombia. Máster en Estudios Comparados de Literatura, Arte y Pensamiento y Doctora en Humanidades de la Universidad Pompeu Fabra, de Barcelona, donde se ha desempeñado como investigadora novel del Departamento de Humanidades en el área de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada. Colaboró en el proyecto de investigación *Todo Góngora II*, de la misma Universidad, con un estudio dedicado a la preceptiva poética del Siglo de Oro y sus vínculos con la estética moderna. Ha publicado artículos sobre Jorge Guillén y participa actualmente en la edición de un catálogo bibliográfico sobre Luis de Góngora.

Sobre el artículo

El presente trabajo constituye una versión reducida de uno de los capítulos que hacen parte de la tesis doctoral de la autora, titulada: “Entre la preceptiva áurea y la estética moderna: el concepto de autonomía poética y Luis de Góngora”, Universitat Pompeu Fabra, 2014.